

EL CULTURAL

19-25 de julio de 2000



JUAN MANUEL BONET
TOMÀS LLORENS
KOSME DE BARAÑANO
MIGUEL FERNÁNDEZ-CID
MARTÍN CHIRINO
ROSA M^a MALET
MIGUEL ZUGAZA

DEBATE SOBRE LOS CENTROS DE ARTE

¿A QUÉ MUSEOS QUEREMOS IR?

EL  MUNDO

tu guía
a través de los libros.

www.elmundolibro.com

déjate guiar por ariadn@ a través de 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 también podrás acceder a los portales: elmundosalud.com, elmundoviajes.com, elmundovino.com y elmundodinero.com. y los jueves, no te pierdas el suplemento ariadn@ con las noticias más interesantes de la red, gratis con el mundo.

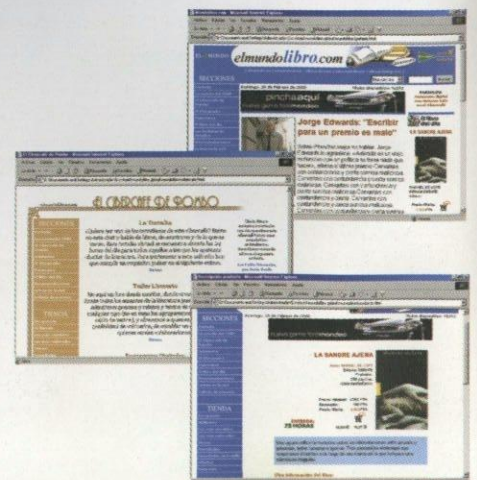
mundofree.com

el único acceso a internet
más que gratis 901 022 022



www.ELMUNDO.es

nuestra apuesta es internet

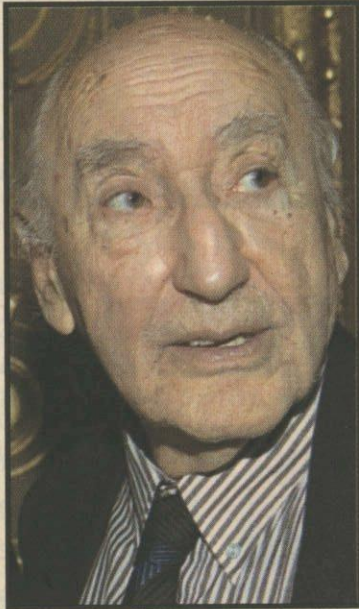


CLAUDIO RODRÍGUEZ: SER Y CANTO

Hace justamente un año moría, en su casa de Madrid, Claudio Rodríguez, el poeta de lengua española más original de la posguerra. Pues lo primero que debo afirmar es que la gran poesía del siglo XX iniciada en 1888 con Rubén Darío en América y Antonio Machado y Juan Ramón en España, y seguida luego con la espléndida poseía del 27 (Aleixandre, Lorca, Cernuda, en nuestro país, Neruda y Vallejo en América,) prosiguió con rigor hasta hoy mismo, de forma que todo el conjunto ha resultado ser un verdadero Siglo de Oro, no inferior al otro de los Garcilasos, Lopes, Quevedos y Góngoras.

Se notará que no he metido a Guillén y a Salinas en la lista de los grandes del 27. Debo añadir que admiro máximamente a esos dos últimos poetas, los cuales no se hayan por debajo, en mi admiración, a los otros de su tiempo que si he mencionado. Y es que ambos, ni por sus fechas de nacimiento, ni por su visión del mundo, pertenecen a esa generación. Son poetas grandes, pero no del 27, e insisto en esto porque el error de afirmar como del 27 a esos dos nombres que pertenecen a mi entender a una generación anterior, introduce en el concepto generacional susodicho un caos evidente que impide delimitar lo que esa generación del 27 ha sido en realidad. (Aclarar por completo estas palabras más exigiría un desarrollo que nos habría de arrancar del tema que se me ha encargado tratar aquí: la personalidad de Claudio Rodríguez)

¿En que consiste esa originalidad de la que hablo? Un momento histórico es una visión del mundo que ha sido originada por una intuición radical frente a éste, a la cual podríamos denominar también "la verdadera realidad" de tal instante, fuente de todas las notas que lo caracterizan. Esa realidad ha sido para las dos primeras generaciones de posguerra la misma, aunque con una diferencia que no importa para mi propósito señalar aquí. La fórmula



M. R.

de esa realidad verdadera rezaría así: la importancia del hombre concreto haciendo algo concreto en una sociedad concreta. Las consecuencias de esto habría que ser entonces, 1º, el realismo, puesto que hablar de cosas concretas es ser realista; 2º, la posibilidad de la "poesía social" (ya que se habla del hombre en cuanto que vive en una concreta sociedad); 3º las relaciones del yo con el mundo. Y finalmente, 4º, lo que hace esa persona individual en la sociedad que le ha tocado en suerte. Ahora bien: el punto cuarto, el hecho de hacer algo solo admite expresión por medio de procedimientos narrativos, como lo que aparece, en efecto, en la posguerra, una forma muy original del lirismo: el lirismo narrativo. Siempre ha habido poesía lírica y poesía narrativa como realidades separadas. Lo nuevo consiste en juntar en una esas dos cosas tan distintas, de forma que aparezca en el texto una poesía en que lo narrativo sea el medio y el lirismo constituya el fin. En tal caso, el canto se hace cuento, puesto que en un último termino se canta, pero donde la materia narrativa es lo que tenemos ante nuestros ojos, y lo otro, el canto, se nos oculta. Recuerdo que no hace muchas semanas un poeta de la misma generación que Claudio me decía: ¿no has observado que ahora

Los poetas más grandes no carecen de poemas sobrantes; incluso un poeta que escribió poquísimo verso, San Juan de la Cruz, incurre en esa misma deficiencia. Claudio, no. En Claudio es oro todo lo que reluce. Todo es joya: acabada, completa

los poetas no exclamamos, no decimos nunca oh?" Ahí está el meollo decisivo de esa poesía: no decir oh, ocultar, todo lo posible, el canto.

Pues bien: Claudio Rodríguez es el poeta de su generación (la segunda de posguerra, la de los nacidos entre 1924 y 1938) que, sin dejar de ser fiel a estos supuestos decisivos de su tiempo histórico, ha sabido superar la afonía lírica, y ofrecernos una obra donde el canto no rehuye su ser y precisamente por eso tal obra resulta, en efecto, de extrema originalidad, pues tampoco incurre ésta en aquel pasado que no pretendía el ocultamiento de que hablamos. O sea: Claudio Rodríguez canta, pero de otro modo, un modo según el cual el resultado, siendo canto, lleva dentro de sí el nuevo problema planteado, al cual supera sin negarlo. Y eso es lo difícil, lo genial, si se me permite la expresión. Rodríguez hace algo que nos da la impresión de que no se puede hacer. Y eso es lo que llamamos genialidad, a mi juicio.

Otra cosa sorprendente es la poesía que nos ocupa: la pude percibir cuando tuve que contestar en la Real Academia Española al discurso de ingreso de nuestro poeta en la Institución. Para preparar mi discurso hube de leer de un tirón todos los versos de Claudio y quede asombrado al ver que todos y cada uno de ellos se constituían como obras maestras, sin desfallecimiento alguno. Fijémonos bien en que esto de ninguna manera es normal. Los poetas más grandes no carecen de poemas sobrantes, a veces muchos, incluso un poeta que es-

cribió poquísimo verso, San Juan de la Cruz, incurre en esa misma deficiencia. Claudio, no. En Claudio es oro todo lo que reluce. Todo es joya: acabada, completa. Para terminar, quiero referirme a la persona del poeta. No recuerdo qué novelista, hablando de un personaje de una obra, decía: "fulano tenía esa pureza última, esa infancia insobrepasable y como en plenitud que suele darse en algunos poetas". Al leer esto yo pensé en dos bien grandes a quienes tuve la fortuna de conocer: Vicente Aleixandre y Claudio Rodríguez.

Un pudor invencible impidió a Claudio confesar su tragedia a nadie. Cuatro días antes de la muerte, la mujer de Claudio, Clara, me pidió que fuese a su casa pues Claudio quería leerme un par de poemas que tenía escritos, pues le interesaba saber mi opinión acerca de ellos. Fui con cierto temor a que no me entusiasmasen y el autor lo notase. Afortunadamente me gustaron muchísimo y pude expresárselo con el calor que en efecto yo sentía. Fue para mí muy patético ver que dentro de la situación trágica en que nos hallábamos mi opinión sobre sus versos le produjo una gran alegría que el poeta no disimuló. Al cabo de unos minutos tuve que despedirme. Los ojos de Claudio estaban, entonces sí, llenos de lagrimas.

Según me dijo Clara, su marido en ningún instante le habló de su muerte ni pronunció ninguna queja en momento alguno.

Carlos BOUSOÑO
de la Real Academia Española

ÚLTIMAS NOVEDADES

Milan Kundera
LA IGNORANCIA

colección andanzas



TUSQUETS EDITORES

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

colección andanzas



TUSQUETS EDITORES

Jorge Edwards
**EL SUEÑO DE
LA HISTORIA**

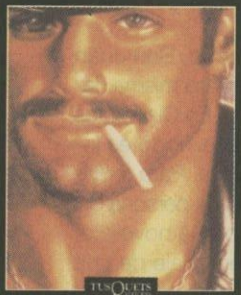
PREMIO CERVANTES 1999

*"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

colección andanzas



TUSQUETS EDITORES

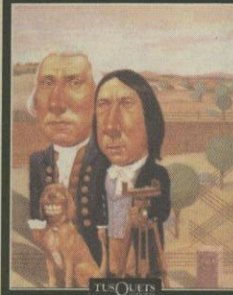
Eduardo Mendicutti
EL BESO DEL COSACO

*"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

colección andanzas



TUSQUETS EDITORES

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

colección andanzas



TUSQUETS EDITORES

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**
(Las normas de la casa de la sidra)

colección andanzas



TUSQUETS EDITORES

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

colección andanzas



TUSQUETS EDITORES

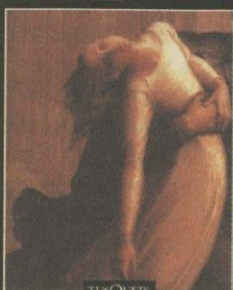
Sue Grafton
O DE ODIO

*"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

colección andanzas



TUSQUETS EDITORES

Henning Mankell
LA QUINTA MUJER

*"Una compleja y rica trama que
invita a reflexionar sobre la frágil
frontera que separa el espíritu de
justicia del ánimo de venganza".*

Miguel Sánchez - Ostiz, *Abc*

TUSQUETS
EDITORES

PORTADA: FRAGMENTO DE "SECUENCIAS 95", DE JUAN GENOVÉS. PRIMERA PALABRA, POR CARLOS BOUSOÑO³ LA PAPELERA DE JUAN PALOMO⁶
LETRAS BAUDELAIRE: POESÍA COMPLETA⁹ HIKMET: ÚLTIMOS POEMAS¹¹ GIMÉNEZ BARTLETT: MUERTOS DE PAPEL¹³ HANDKE: EN UNA NOCHE OSCURA... ¹⁵ HENRY KAMEN Y JUAN PABLO FUSI, CARA A CARA¹⁶⁻¹⁹ JULIÁN GÁLLEGO: EL ARTE DE LA MEMORIA²³ G. DE LA DEHESA: COMPRENDER LA GLOBALIZACIÓN²⁵ ÚLTIMA PALABRA: TOM BURNS MARAÑÓN²⁶ **ARTE** ARTE EN CENTROEUROPA²⁸ FILIPPO DE PISIS, LAS TINIEBLAS DE LA SENSIBILIDAD²⁹ USLÉ EN EL LABERINTO³⁰ ¿QUÉ MUSEOS QUEREMOS? HABLAN LOS DIRECTORES DE LOS PRINCIPALES CENTROS³²⁻³⁷ "VB XXIII" DE DAVID SMITH, POR ROSALIND KRAUSS³⁸⁻³⁹ MEMORIAS DEL IMPERIO ÁRABE⁴⁰ **TEATRO** ESTRENO EN MÉRIDA DE "DIONISOS, EL MITO"⁴²⁻⁴³ SALVADOR TÁVORA VUELVE A LOS RUEDOS CON "DON JUAN"⁴⁴⁻⁴⁵ EL CORTEJO DE L'OMMEGANG, EN MADRID⁴⁶ **CINE** ENTREVISTA A AGUSTÍN DÍAZ YANES, A PUNTO PARA RODAR "SIN NOTICIAS DE DIOS"⁴⁷⁻⁴⁹ XXIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE ELCHE⁵⁰ MARC RECHA RUEDA "PAU Y SU HERMANO"⁵¹ "TRILOGÍA DEL SAINETE", POR JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ⁵² **MÚSICA** SINOPOLI DIRIGE EL NUEVO "ANILLO DEL NIBELUNGO". BAYREUTH AÑO 2000⁵⁴⁻⁵⁵ EL FESTIVAL DE SALZBURGO REvisa LOS MITOS CLÁSICOS⁵⁶⁻⁵⁷ BAILANDO SOBRE EL LAGO⁵⁸⁻⁵⁹ **DISCOS**⁶⁰ **CIENCIA** FARMACOGENÓMICA, MEDICAMENTOS A CIENCIA CIERTA ⁶¹⁻⁶³ "LAS PROTEÍNAS DIANA", POR CONCHA GIL⁶⁴ INVENTOS⁶⁵ LOS ALUCINADOS, POR FRANCISCO UMBRAL⁶⁶

www.elcultural.es

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. Giralte-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



¡QUÉ DESFACHATEZ!

Los cursos de verano pierden fuelle. Qué momentos aquéllos, señores, en los que cronistas y plumillas convivían a pie de piscina y cantaban amores perdidos como los de Almudena y Luis, Fernando y Beatriz o las desventuras del filósofo violador. Este año nos tenemos que conformar con el plantón del Gaviero, que hizo Mutis por el foro, amén de los chistes vascos de Derek Walcott. Ah, musas, ¿verdad que cualquier curso pasado fue bastante mejor?

Al grito de "¡qué desfachatez!" el Brujo animó el Festival de Almagro mientras "próspero" Gómez miraba al cielo pidiendo compasión y bula, que no burla. **Rafael Álvarez** denunció la capacidad globalizadora de los políticos pero en los corrillos del certamen nadie se rasgaba las vestiduras y miraban estupefactos. A estas alturas, es como gritar "¡el rey va desnudo!" Me gusta su ingenuidad pero demuestra ser menos pícaro de lo que exhibe en los escenarios.

La promoción editorial hace curiosos compañeros de viaje. Ven si no: una temporada más Plaza lanza "su" pareja de otoño, que vuelven a ser **Isabel Allende** y **Gonzalo Suárez**, con la esperanza quizá de que la fama de una arrastre al otro. Y eso que los editores aún se hacen cruces por el fracaso de mezclar rabos de lagartijas con mucha muerte.

Agarrotazos y en los tribunales han acabado **Montero Glez**, la agente **Raquel de la Concha** y el editor **Daniel Fernández**. La cosa es que, según Montero, tras romper con la agencia la editorial bloqueó su libro. Eso, escribe ahora, "le importa una polla". Sólo quiere que le devuelvan a Charolito, con la esperanza de que "pierdan el tren

los malos sueños". Parece que más que sed de champán lo que hay es sed de justicia. Veremos en qué acaba todo.

Pero... ¿tan tupida es la red? ¿Es tan larga la consigna como para que un hombre como **Juliá**, como el historiador **Santos Juliá**, caiga atrapado en ella y nos lance desde su columnata las *stock options* como si bálsamo de todo mal fueran? Cosas veredes, querido Santos.

Moncloa felicitó por su cumpleaños, con un galante telegrama, al difunto premio Cervantes **Juan Carlos Onetti**. Parece que a su viuda, ex socia para más información de la Orquesta Sinfónica de Madrid, le causó cierta gracia.

Mientras algunos pierden la memoria, **Umbral** la recupera. Para el otoño encuadernará buena parte de su vida. Las espero con cierta avidez. Sin ninguna duda prefiero leer la biografía del maestro en un libro que la de los editores en las páginas de los periódicos, siempre enmarañadas de fusiones, cambios, renunciaciones, dimisiones y otras multimedias.

AGerard Mortier, "enfant terrible" de la música, se le acaba

el que estará al frente del famoso festival. Yo, que aspiro a reírme con el asunto, sólo me digo una cosa: que desde luego muy mucho me lo pensaría antes de contratar a gente como Mortier o Lissner, demasiado parlanchines cuando llegan los adioses.

Hoy tengo cumpleaños feliz con **Ana María Matute**, que celebra sus 75 años "on the rock" con ventas prodigiosas de su reciente *Aranmanoth*. Brindaré las veces que hagan falta por sus éxitos pero, ojo, sin perder mi primera memoria, que es la más importante.

Mando espías a la fiesta de fin de curso de *Qué grande es el cine*, lo mejor de lo mejor. Parece que **Garci** deja el plató por una temporada y se va a montar su nueva película, que la tendrá lista para estreno avanzado el otoño. ¿Nos la enseñará? ¿Tendrá opción a un nuevo Oscar? Lo único que sé es que... es único. Y sin festivales al fondo, oiga.

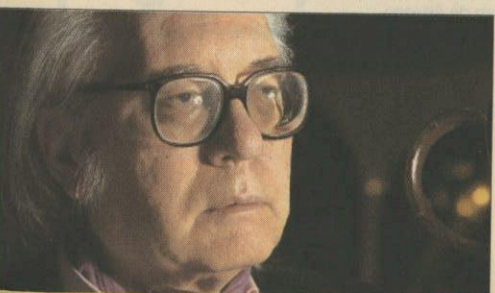
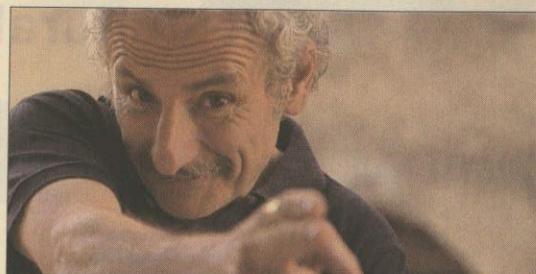
El alcalde de Madrid está decidido a lavar la cara a la Villa. Para empezar, va a darle carrete al arte. Buen carrete: **Juan Carrete**. El responsable hasta ahora de la Cartografía, va a sentar mando en plaza en el centro cultural Conde Duque y en todo aposento artístico que del edil dependa. Por lo pronto, y además, piensa poner en cuestión prendas como violeteras, velázquez y demás goyas que nublan las esquinas de la ciudad y el buen gusto callejero. Tela.

Ysu colega de Málaga, **De la Torre**, más melómano que **Celia Villalobos**, ha retomado el antiguo proyecto de construir un nuevo auditorio en la ciudad. Ahora es cuestión de acertar en las decisiones habituales: capacidad, polivalencia, sede de la orquesta local, sala de ensayos, especialistas en acústica... La Asociación de Amigos de la Orquesta de Málaga está con la mosca detrás de la oreja.

Juan PALOMO



Ana María Matute cumple 75 años siendo superventas. Umbral tiene sus memorias listas para ver la luz de otoño. El Brujo se rasga las vestiduras en Almagro. Raquel de la Concha, en contencioso con Glez



de ocurrir una idea con la que vengarse de los políticos que han amargado su vida en Salzburgo. Él ha tenido un hallazgo más feliz que el de **Lissner** con su libro: escribirá un nuevo texto para *El murciélago* de **Strauss** en el que introducirá todos esos personajes a los que tanto cariño les profesa. Y, naturalmente, pondrá en escena su invento durante el próximo verano, el último en

JUAN PABLO FUSI Y HENRY KAMEN, CARA A CARA

BALANCE DE UN SIGLO DE ESPAÑA



Fusi (a la izquierda) y Kamen hablan de nacionalismos, fracasos, mitos y logros en la España del siglo XX

LETRAS

Baudelaire: Poesía completa⁹ Hikmet: Últimos poemas¹¹
Giménez Bartlett: Muertos de papel¹³ Handke: En una noche oscura...¹⁵ Kamen y Fusi, cara a cara¹⁶⁻¹⁹ Gállego: El arte de la memoria²³ De la Dehesa: Comprender la globalización²⁵ Última palabra: Tom Burns Marañón²⁶

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	La carta esférica	Arturo Pérez-Reverte	Alfaguara	1	15
2	La fiesta del chivo	Mario Vargas Llosa	Alfaguara	2	19
3	Aranmanoth	Ana María Matute	Espasa	3	7
4	El alquimista impaciente	Lorenzo Silva	Destino	8	22
5	El último judío	Noah Gordon	Ediciones B	-	35
6	Rabos de lagartija	Juan Marsé	Areté	6	7
7	Lo que Dios ha unido...	Alfonso Ussía	Ediciones B	9	7
8	Las esquinas del aire	Juan Manuel de Prada	Planeta	-	14
9	Sabor a hiel	Ana Rosa Quintana	Planeta	5	11
10	La ignorancia	Milan Kundera	Tusquets	4	13

NO FICCIÓN

1	Gracias, vieja	Alfredo di Stefano	Aguilar	5	7
2	Diagnóstico cáncer	Mariam Suárez	Galaxia Gutenberg	1	7
3	Ahora hablaré de mí	Antonio Gala	Planeta	2	15
4	El negocio de la libertad	Jesús Cacho	Foca	3	27
5	Curro Romero	Antonio Burgos	Planeta	7	19
6	Diga 33. Anecdotario médico	J. Ignacio Arana	Espasa Calpe	6	19
7	El bosque originario	Jon Juaristi	Taurus	4	9
8	La cruda y tierna verdad	José Luis de Villalonga	Plaza & Janés	8	14
9	Desde el banquillo	Javier Gómez de Liaño	Temas de hoy	-	17
10	Crónicas de la ultramodernidad	José Antonio Marina	Anagrama	10	5

BOLSILLO

1	Hija de la fortuna	Isabel Allende	DeBolsillo	1	17
2	Las cenizas de Ángela	Frank McCourt	Maeva	3	42
3	La tabla de Flandes	Arturo Pérez-Reverte	DeBolsillo	6	17
4	Los pilares de la tierra	Ken Follet	Plaza & Janés	9	42
5	Memorias de una geisha	Arthur Golden	Punto de Lectura	10	7
6	La piel del tambor	Arturo Pérez-Reverte	DeBolsillo	5	16
7	El ocho	Katherine Neville	Punto de lectura	2	41
8	El tambor de hojalata	Günter Grass	Punto de lectura	4	13
9	Memorias de Adriano	Marguerite Yourcenar	Booket	-	46
10	Luna de lobos	Julio Llamazares	DeBolsillo	-	1

POESÍA

1	Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	1	42
2	Escaparate de venenos	Felipe Benítez Reyes	Tusquets	7	17
3	Ancia	Blas de Otero	Visor	2	17
4	Rincón de haikus	Mario Benedetti	Visor	3	29
5	Borges por él mismo	Jorge Luis Borges	Visor	4	30
6	Las moras agraces	Carmen Jodra Davó	Hiperión	5	42
7	Poesía completa	Francisco Brines	Tusquets	6	6
8	Antología poética	Rafael Alberti	Alianza	-	31
9	Antología de las mejores poesías...	Luis María Anson	Plaza & Janés	8	29
10	Vida	José Hierro	Aguilar	9	23

LIBROS DE CONSULTA, GUÍAS...

1	Guía Campsa 2000	VV. AA.	Campsa	2	17
2	Soluciones naturales en la edad...	T. Alfaro/T. Ramos	Plaza & Janés	3	28
3	Ortografía de la lengua española...	RAE	Espasa Calpe	1	40
4	Guía oficial de campings	VV. AA.	Turespaña	10	3
5	Mapa of. de carreteras	VV. AA.	Ministerio Fomento	-	22
6	Guía oficial de hoteles	VV. AA.	Turespaña	7	18
7	Diccionario del español actual	Seco, Andrés y Ramos.	Aguilar	6	37
8	Duérmete niño	Estivill/De Béjar	Plaza & Janés	8	39
9	Todo lo que hay que saber...	Olga Bertomeu	Plaza & Janés	9	4
10	Tu poder mental	Anthony Blake.	Martínez Roca	-	3

Librerías consultadas

Albacete: Herso. Alicante: Manantial. Almería: Cajal. Ávila: Senen. Badajoz: Universitat. Barcelona: Bosch, Castells, Francesa, Jaimes. Bilbao: Casa del Libro, Verdes. Burgos: Mainel. Cáceres: Cerezo. Cádiz: Manuel de Falla. Castellón: Plácido Gómez. Ceuta: González Gallardo. Ciudad Real: Manantial. Córdoba: Luque. La Coruña: Arenas. Cuenca: Juan Evangelio. Gerona: Pla Dalmau. Gijón: Paradiso. Granada: Continental. Guadalajara: Cobos. Huelva: Saltés. Huesca: Casa de las Novelas. Jaén: Metrópolis. Gutiérrez. León: Pastor. Logroño: Santos Ochoa. Lugo: Souto. Madrid: Antonio Machado, Braper, Casa del Libro, El Corte Inglés, FNAC, El Galeón, La mar de letras, Manzano, Rubiños, Vips. Málaga: Rayuela. Melilla: Mateo. Murcia: González Palencia. Oviedo: La Palma. Palencia: Alfara. 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: Paris-Valencia. Soriano. Valladolid: Lara. Vitoria: Axular. Zamora: Semuret. Zaragoza: Central.

ARGENTINA

- 1 La fiesta del chivo
Mario Vargas Llosa (Alfaguara)
- 2 Amarse con los ojos abiertos
J. Bucay y S. Salinas (Nuevo Extremo)
- 3 La ignorancia
Milan Kundera (Tusquets)
- 4 Harry Potter y El Prisionero...
J. K. Rowling (Emecé)
- 5 Los iluminados
Marcos Aguinis (Atlántida)

ESTADOS UNIDOS

- 1 Cradle and All
James Patterson (Little Brown)
- 2 The Brethren
John Grisham (Doubleday)
- 3 Harry Potter and the Chamber...
J. K. Rowling (Scholastic)
- 4 Flags of Our Fathers
James Bradley (Bantam)
- 5 From Dawn to Decadence
Jacques Barzun (HarperCollins)

FRANCIA

- 1 La pierre de Lumière. Tome 2
Christian Jacq (XO)
- 2 Prisonniers du temps
Michael Crichton (Laffont)
- 3 Napoléon Pommier
San-Antonio (Fleuve Noir)
- 4 Vers chez les blancs
Philippe Djian (Gallimard)
- 5 La bourse ou la vie
Philippe Labarde (Albin Michel)

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 M. Villalpando (Planeta)
- 5 El tigre: Emilio Azcárraga...
Claudia Fernández (Grijalbo)

REINO UNIDO

- 1 Bridget Jones: The Edge of...
Helen Fielding (Picador)
- 2 Adrian Mole: The Cappuccino...
Sue Townsend (Michael Joseph)
- 3 Harry Potter and the Prisoner...
J. K. Rowling (Bloomsbury)
- 4 Who Wants to be a Millionaire?
Question Masters (Boxtree)
- 5 Delia's How to Cook
Delia Smith (BBC)

Medios consultados

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

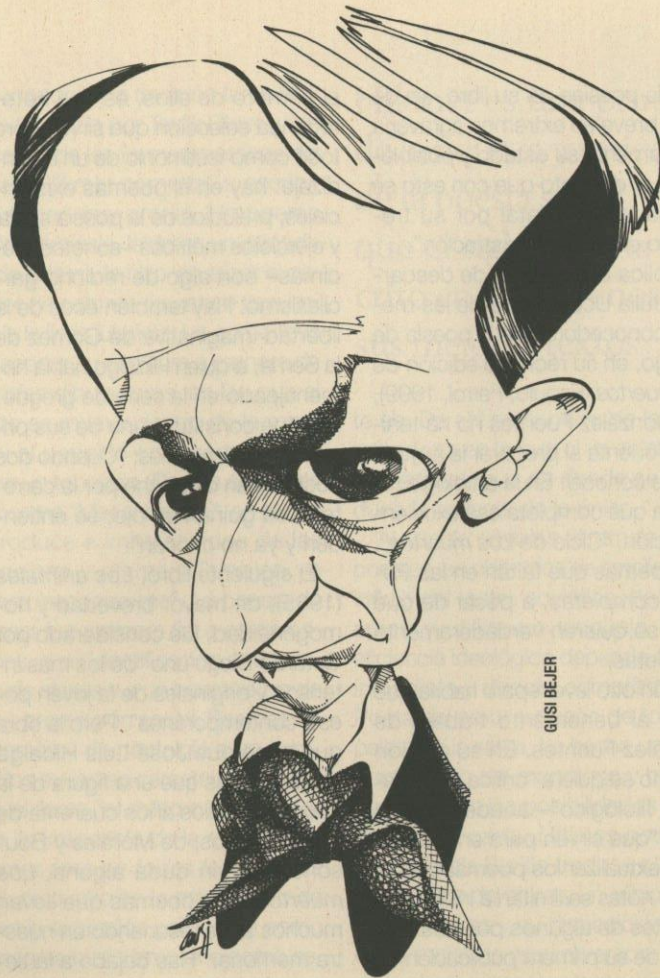
POESÍA COMPLETA

CHARLES BAUDELAIRE

Edición bilingüe. Traducción de Javier del Prado y José A. Millán Alba. Espasa, Madrid, 2000. 1.527 páginas, 8.500 pesetas

Como bien dicen los colectores y traductores de este tomo, aquí está –casi íntegra– la obra completa del genial Baudelaire. Faltan sólo poemas de atribución dudosa, algunas páginas de crítica literaria o artística y borradores excesivamente inconclusos (como el de un último libro que jamás terminó, ¡*Pobre Bélgica!*) todo lo demás –es decir, el gran Baudelaire– está aquí, y los poemas en verso en edición bilingüe. O sea, están *Pequeños poemas en prosa*, *Los paraísos artificiales* y los interesantísimos trabajos de crítica (literatura/arte) que van desde *Los salones diversos* o *El pintor de la vida moderna*, hasta los textos emblemáticos sobre Théophile Gautier –su maestro, a quien dedicó *Las Flores del Mal*– o sobre su otro maestro americano, Edgar Allan Poe, al que tradujo pero nunca conoció en persona.

Sí, Charles Baudelaire (1821-1867) casi completo. Prácticamente completo, y muy cuidado. Baudelaire –apenas insistir en ellos más que necesario, pues es uno de los faros (término que le gustaba) de toda la modernidad europea: la del Simbolismo –tan fértil– y la que sin abandonarlo surgió (o rebrotó) en los años 20. Baudelaire es necesario e insustituible. Y en España ha sido (desde finales del siglo XIX) múltiples veces traducido. A pesar de que la poesía de Baudelaire –las archifamosas *Fleurs du Mal*– es casi intraducible, más allá del problema (real y retórico) de la traducibilidad poética. Lo he dicho otras veces pero es pertinente repetirlo: Si toda traducción de poesía es ardua, la simbolista; que se basa en la rima y en todos los artificios de la sonoridad (rimas internas, aliteraciones, eufonías de todo tipo) y que apoya, en buena medida, el significado del poema en su imbricación más fuerte con ese significante tan sonoro –aunque con todos los matices del sonido– se vuelve una tarea peliaguda y casi siempre regularmente retribuida. (¿Cómo quedará Rubén



GUS BEYER

Aquí está –casi íntegra– la obra completa del genial Baudelaire. Faltan sólo poemas de atribución dudosa y borradores excesivamente inconclusos. Todo lo demás –el gran Baudelaire– está aquí

Darío en francés?). Así es que se ha traducido mucho a Baudelaire y probablemente (y también por todo ello lo atinado de la edición bilingüe) habrá que seguir haciéndolo.

Pero teniendo en cuenta lo antedicho la versión de Javier del Prado –traductor de la poesía– es muy fiel y notable, considerándose deudora (así lo declara en el aviso el editor, aparte de la rica introducción) “de la traducción ya antigua (y querida) de *Las Flores del Mal*, hecha por el gran poeta Antonio Martínez Sarrión”. Dice que parte de ella, pero evidentemente hace su propia opción. Javier del Prado –que ha publicado poesía– fue también el coordi-

nador (y uno de los veintisiete especialistas) que publicaron en 1994 –Cátedra– la más completa *Historia de la Literatura Francesa* hecha desde España y por españoles. Entre los colaboradores de esa empresa figuraba también José Antonio Millán Alba, responsable en este volumen baudelero, de la mayor parte de la prosa. Poesía y prosa –decía– están traducidas con gusto y esmero, aunque siempre sea más visiblemente problemática la poesía. No tengo más reproche que hacer –y no es tal reproche– a la cuidada versión de Javier del Prado, que esa difícilísima musicalidad.

No, claro, a Baudelaire no se le

puede traducir hoy con criterios modernistas, pero a la pureza del contenido y a la elegancia de esta nueva dicción española (a veces) habría que haberle metido algo más de ritmo (más asonancias, por ejemplo) no para reproducir el ritmo de Baudelaire, sino para que el lector no olvide la música, que por lo demás existe, aunque algo asordinada en ocasiones. Pero no seamos rácanos, porque estamos ante un muy cuidado trabajo total. En las prosas también hallará el lector alguna sorpresa: Los fragmentos autobiográficos de *Mon coeur mis à nu* (en español, literalmente y casi siempre, *Mi corazón al desnudo*) se llama ahora *Con el corazón en la mano*. Prado justifica este nuevo título por *más español*. Quizá tenga razón, pero la nueva traducción suena a *sinceridad* (*Mi corazón en cueros* sería horrendo) mientras que el más literal, *Mi corazón al desnudo* (que confieso preferir) suena a esa introspección intimista que es la que, desde Rousseau, ha buscado el confesionalista francés.

No se debe olvidar, por lo demás, que el tomo lleva una fértil introducción general (debida a los dos editores) que se completa con otra introducción que cada traductor hace a las partes –libros o conjuntos textuales– por él traducidas. Jugosa es la introducción de Del Prado a *Las Flores del Mal* (especialmente en el apartado último) que cuenta con observaciones como ésta, polémica y aparentemente a contrapelo: “Es necesario comprobar, una vez más, en qué medida el nacimiento de la poesía de la modernidad [...] está ligado a la recuperación de la forma, y en especial del soneto: a la necesidad de poner límites y trabas al lirismo”.

Con todo aquí está otra vez Baudelaire, casi entero, magnífico, principalísimo. Una tarea de mucho mérito (unida, no dispersa) que, sin embargo, no será la última. Aunque acaso sea la de ahora mismo.

Luis Antonio de VILLENA

POESÍAS COMPLETAS

JOSÉ LUIS HIDALGO

Edición de J. A. González Fuentes. DVD. Barcelona, 2000. 349 páginas, 2.000 pesetas

OTRAS VOCES

José Luis Hidalgo es el poeta de *Los muertos*, como quiere el tóxico, y es también algo más. Su muerte temprana, mientras esperaba la publicación de su último libro, de título y tema tan premonitorios, le convirtió en mito y en melodramática anécdota, difuminando un tanto sus verdaderos perfiles de escritor. Todavía hoy nos estremece leer el pliego de descargos con que José Luis Cano, director de Adonais, trata de evitar que la censura mutila *Los muertos*:



“El autor del libro, José Luis Hidalgo, joven poeta y pintor, está gravemente enfermo, con una tuberculosis incurable, en el Sanatorio de Chamartín. Su médico no le da ya más que unas pocas semanas de vida. Todos los amigos de J. L. Hidalgo tenemos la impresión de que éste sólo espera ver su libro publicado para morir y descansar de su terrible año último de enfermedad. La misma impresión puede atestiguar el Padre Oswaldo Lira, amigo suyo, el cual le hace frecuentes visitas y prepara su último momento. El Padre Lira, gran conocedor de la poesía española de hoy, puede además responder de la religiosidad de este muchacho, y de su libro. Decir ahora al enfermo que la Censura ha suprimi-

do seis poesías de su libro –ya de por sí breve en extremo– agravaría seguramente su estado y posiblemente el disgusto que con esto se llevaría le sería fatal por su tremendo estado de postración”.

Publica ese “pliego de descargos” Julia Uceda, una de las mejores conocedoras de la poesía de Hidalgo, en su reciente edición de *Los muertos* (Esquío, Ferrol, 1999), que González Fuentes no ha tenido en cuenta al preparar la suya ni parece conocer. En la antología temática que completa esa excelente edición, “Ciclo de *Los muertos*”, hay poemas que faltan en las *Poesías completas*, a pesar de que éstas se quieren verdaderamente completas.

Algún otro leve reparo habría que hacer al benemérito trabajo de González Fuentes. En su edición –que no se quiere “crítica ni de carácter filológico”– añade algunas notas “que sirven para enriquecer y contextualizar los poemas”. Esas pocas notas se limitan a indicar las variantes de algunos poemas respecto de su primera publicación en revista; en algunos casos, cuando esas variantes son numerosas, reproduce íntegra –y en el mismo tipo de letra– la versión primitiva a continuación de la definitiva. No nos parece adecuado tal procedimiento. Una buena edición se limita a reproducir el texto tal como el autor quiso que fuera conocido por los lectores, eliminando erratas y errores en la transmisión. Las únicas notas pertinentes son las que explicitan las intervenciones del editor, pero éstas González Fuentes no las cree necesarias. El último verso del poema “Muerte” decía así en la primera edición: “la eterna paz o la eterna borrasca”, con lo que el endecasílabo tenía un acento antirrítmico en la séptima sílaba. Vicente Aleixandre escribió un artículo para decir que él recordaba habérselo oído leer al autor con el adjetivo “eterna” en lugar de “eterna”. González Fuentes restituye esa “i”, pero no explica esta historia.

Tres libros publicó José Luis Hidalgo en su breve vida. *Raíz* (1944),

el primero de ellos, es una heterogénea selección que sirve sobre todo como testimonio de un aprendizaje: hay en él poemas existenciales, preludios de la poesía social y ejercicios métricos –sonetos, décimas– con algo de redicho garcilasismo. Hay también ecos de la libertad imaginativa de Gómez de la Serna, a quien Hidalgo había homenajeado en la serie de greguerías que constituye una de sus primeras publicaciones: “Cuando dos coches van de noche por la carretera, se guiñan un ojo, se entienden y ya no chocan”.

El siguiente libro, *Los animales* (1945), de mayor brevedad y homogeneidad, fue considerado por Gerardo Diego uno “de los más intensos y originales de la joven poesía contemporánea”. Pero la obra que hace que José Luis Hidalgo sea algo más que una figura de la época, aquellos años cuarenta de Hierro y Gaos, de Morales y Bousón, es, sin duda alguna, *Los muertos*, con poemas que llevan muchos años resonando en nuestra memoria: “Has bajado a la tierra, cuando nadie te oía, / y has mirado a los vivos y contado tus muertos. / Señor: duerme sereno; ya cumpliste tu día, / puedes cerrar los ojos que tenías abiertos”.

Alguna razón tenía la censura: el Dios enigmático y terrible que cruza por estos versos no tenía mucho que ver con el Dios domesticado al que habían hecho tomar partido en la guerra civil. *Los muertos*, al margen de la patética peripécia que envuelve su publicación, es una de las indagaciones más hondas y estremecidas que se hayan escrito nunca sobre la condición humana.

Se añaden a estas *Poesías completas* los muchos poemas que Hidalgo no recogió en libro. Buena parte de ellos son ejercicios y borradores que el autor no habría publicado nunca, pero hay también, sobre todo en la sección final, “Poemas varios (1944-1947)”, un puñado de textos que no desmerecen entre los mejores suyos.

José Luis GARCÍA MARTÍN

■ El poeta riojano **Javier Pérez Escohotado** rescata lo fugitivo para que los actos más anodinos vuelvan ser conciencia. *Laura llueve* es su último poemario, amor aun después de la muerte, más allá de las limitaciones, en el que se dejan entrever ecos del Cancionero castellano, de Petrarca, de César Vallejo o de Auden. El poeta sale al encuentro del lector, con la memoria en un puño, para nombrar lo indecible y lo que, minúsculo, corre el peligro de no existir si no se escribe: “Llueve, Laura, sin esfuerzo (...) ahora que se me va la vida, vamos a decirnos ese par de cosas inoportunas que todo el mundo imagina”...

■ *De par en par* (Pre-textos) titula la profesora **Raquel Rico** su tercer libro de poemas, porque “de par en par” abre sus sentimientos, de forma sencilla, sin secretos, en esa búsqueda conjunta que autor y lector recorren al unísono: “Mi oficio es saber quién soy, saber quién eres (...) apresarse contigo un instante de vida y en él reconocernos”.

■ **Luis Alberto de Cuenca**, Luis Antonio de Villena, Luis García Montero, Jenaro Talens, Carmen Jodra o Antonio Colinas son algunos de los autores que pueblan de poemas el libro *Aldea poética II. Poesía en acción*. Poemas, letras de canciones, poesía visual y comics son otras de las formas de creación poética, en total 190 trabajos, que dan forma a este volumen que quiere recoger el impulso poético materializado a través de los diferentes lenguajes que llegan desde la calle, los conciertos, los objetos cotidianos.

■ **Adivinaciones**, fugacidad, el poeta murciano Ginés Aniorte desvela en éste su sexto libro todas esas obsesiones por el pasado, intuiciones de una mañana, desasistida unas veces, salvada por la esperanza otras. Palabras de sombra y abandono, de luz, que existen bajo la antigua complicidad de un fiel observador: el tiempo. I.A

ÚLTIMOS POEMAS

NAZIM HIKMET

Edición de F. García Burillo. Ediciones del Oriente y del Mediterráneo. Madrid, 2000. 222 páginas, 2.300 pesetas

Compromiso es la palabra que mejor define la vida y la obra de Nâzim Hikmet, un poeta turco transvasado a las más diferentes latitudes, en las que, por su disconformidad con la política imperante, tuvo, como tantos otros, que vivir. En 1922 llega a Moscú, donde traba amistad con Majakowski y comienza a escribir en verso libre: es el primer poeta de su lengua que lo hace, y ello determina y define toda su posterior evolución. En 1923 ingresa en el Partido Comunista Turco y, dos años después, regresa clandestinamente a su país, donde entre tanto había sido condenado a quince años de cárcel. Detenido en la frontera, pasa siete meses en prisión. En 1932 vuelve a ser condenado, tres años después se beneficia de la amnistía y en 1936 participa en la organización del comité de apoyo a España. Desde el 38 hasta el 51 está de nuevo encarcelado. Interceden por él Neruda, Brecht y Aragon, que consiguen su liberación. Inicia entonces una serie de viajes por el mundo hasta su muerte en Moscú, en 1963.

Formado en la tradición turca moderna iniciada por Tevfik Fikret y conocedor de las formas métricas del *diwan*, Hikmet comenzó a escribir y publicar muy pronto. Un poema de Majakowski, leído en un periódico de Batum, le hizo visualizar el carácter de *carmen figuratum* que imponía la lírica futurista. Lo que le llevó a disponer su escritura a manera de estrofas dibujadoras, en las que el verso se mueve dentro de la mirada y el papel lo conduce como si fuera un tobogán. De esa época es su poema "Mecanización", en el que reproduce e imita sonidos de las máquinas y afirma: "También yo quiero mecanizarme". La poesía de Hikmet fue siempre fiel a estos orígenes, a su identificación con la lucha de clases y a un humanismo de raíz y proyección social. Poemas de agitación y de nostalgia a un tiempo, los suyos se caracterizan por lo que él llama "el milagro de lo repetido, lo irrepitable de la repetición". Hikmet ama *en todos los idiomas* pero rima sólo en lo más propio de él: en la expresión política no como apotegma ni aforismo sino como secuencia, que es lo que musicalmen-

Hikmet es una prueba de la riqueza y variedad de la poesía social, y de que el siglo XX ha escrito en ella algunos de sus mejores textos

te es. De ahí su sentido de la metamorfosis en la que el yo se abre a la alteridad, que es donde se produce la epifanía de lo único.

Autor de novelas, dramas y reportajes, su obra lírica se amplía, por influjo del teatro soviético, hacia la épica y utiliza un lenguaje cuya eficiencia ideológica depende de su inmediata y directa comprensión. Poeta del amor y dueño de toda la paleta de la sátira, ha hecho un productivo uso del monólogo y ha experimentado las posibilidades poéticas de la carta. *Últimos poemas*—que García Burillo traduce con un alto sentido del ritmo y un sabio sentido del verso y su disposición— recoge registros muy diversos: desde la elegía hasta la exhortación casi

impresiva o la meditación en clave amorosa. Los poemas de 1959 tematizan la sensación de angustia: en ellos reaparecen imágenes de cuño expresionista. Ensayo la cuarteta como modo de llegar *al núcleo más misterioso de la palabra* y como medio de reflejar el paso de ese tiempo que no puede medir ningún reloj.

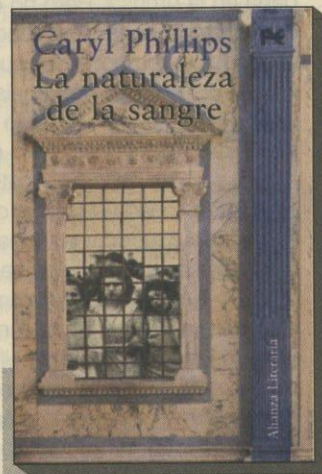
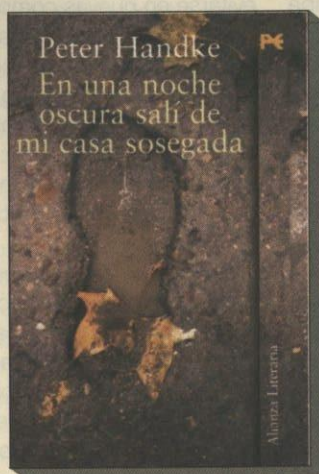
El último Hikmet coincide bastante con Alberti: como él, siente que todo ha venido a su encuentro y de ello deriva una especie de simpatía universal que implica un horizonte de esperanza. Los poemas de 1960 tienen todos un tono positivo y una confianza y fe en la humanidad. Los de 1961 introducen un cambio de código: el verso se alarga y el poema también. Ambos siguen el libre fluir de la conciencia, la técnica cinematográfica del documental o el lirismo autobiográfico. Hikmet es una prueba de la riqueza y variedad de la poesía social, y de que el siglo XX ha escrito en ella algunos de sus mejores textos.

Jaime SILES

Alianza Literaria

Peter Handke
En una noche oscura salí de mi casa sosegada

Luísa Costa Gomes
Educación para la tristeza



Caryl Phillips
La naturaleza de la sangre

Derek Walcott
La voz del crepúsculo

Alianza Editorial

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

RELATOS REALES

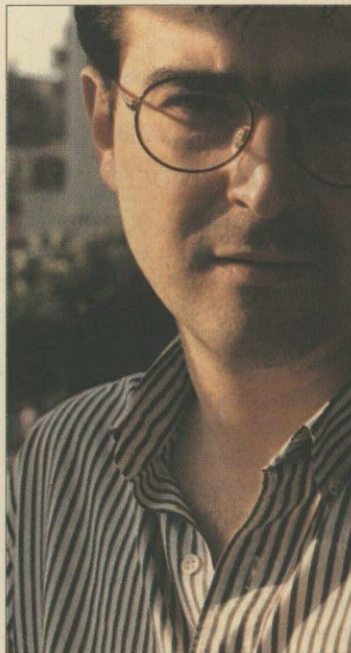
JAVIER CERCAS

El Acantilado. Barcelona, 2000. 215 págs., 1.700 ptas. **EL INQUILINO.** Ibidem. 138 págs., 1.200 ptas.

Lo mismo que otros muchos profesores de literatura, cada día más, Javier Cercas practica la creación a la vez que ejerce su oficio y escribe fundados ensayos. Su caso es, me parece, el resultado de una vocación firme y de unas cualidades notables y no el de tantas incursiones voluntaristas en el terreno de lo imaginativo. No se ha prodigado mucho y la novela extensa suya que conozco, *El vientre de la ballena* (1997), narra con emoción, ironía y soltura ese misterio caprichoso que es el destino humano.

Algo parecido persigue en *El inquilino*, un relato corto perfecto por su perspicaz penetración en la psicología de un hombre abúlico y por su destreza formal. Publicado sin pena ni gloria hace dos lustros largos, conoce ahora un oportuno rescate que podrá hacerle la justicia que antes le fue remisa. *El inquilino* adelanta en el tiempo ese ambiente de novela de *campus* que ha recreado también con mucha fortuna Muñoz Molina en *Carlota Fainberg*. Cercas dibuja una estampa viva divertidísima de un tiempo y de un medio (la sociedad americana ceñida a un concreto mundillo profesional), pero la trasciende con un sentido genérico. Sobre ese testimonio crítico se alza la configuración de un personaje. El protagonista, un profesor ninguneado por un colega, sirve para hablar de los límites de la ambición y de la dignidad y del fantasma de la frustración. Una atinada ironía, y algún brillante juego narrativo, como el ambiguo final, nos acercan de un modo muy plástico a la inseguridad de este mundo nuestro, que tan firma parece.

La materia anecdótica de Cercas (tanto en esta novela breve como en la larga citada) se nutre de su entorno personal y no de la fabulación pura. Quizá por temor a la invención, prefiere tomar datos de círculos cultos y librescos que le son cercanos. No extraña, pues, que ello mismo alimente sus *Relatos reales*, un conjunto de artículos de sorprendente personalidad en la línea de un género que está



Escritos de género mestizo —así los considera el autor con tópico de moda—, resultan una lectura amena mientras incitan a la meditación del lector

teniendo un gran florecimiento entre nosotros, el periodismo de corte literario. Acaso hay exageración cuando se repite que la mejor prosa del siglo XX se ha hecho en España en la prensa. Pero no cabe duda de que nuestros periódicos conceden una importancia y un espacio inusuales en otros países a una escritura que parte de lo noticioso pero pone el acento en la creatividad, no en lo informativo.

La intencionada paradoja del título señala las dos vertientes que funde Cercas en sus columnas: un estímulo inmediato y un tratamiento narrativo. El estímulo (un encuentro, una lectura, una película) parte, como él mismo reconoce, de esa literatura del yo cercana al dietarismo. Esos motivos, próximos a un costumbrismo renovado, en sí mismos carecen de mucho valor. Pero se convierte en trampolín para asediar la vida en sus di-

mensiones más sorprendentes, equívocos, enigmáticas o azarosas mediante el salto que permiten el humor o lo inesperado.

El yo narrador —el autor desdoblado en cronista: un artificio del que se abusa un poco— refiere un pequeño suceso relacionado con su vida diaria y, como se dice coloquialmente, le saca punta. Lo hace con ingenio, con una humildad bien timbrada, y con ese punto de vista en el que predomina la ingenuidad. Ese enfoque —claro que un truco, pero bien manejado, con un efecto de verosimilitud y veracidad— permite que el comentario tome rumbos diversos. A veces, las menos, tiende hacia la concentración lírica. Otras se apoya en lo argumentativo, nada distinto, pues, de lo que Cercas hace en sus novelas.

En muchas ocasiones tiende a lo narrativo. En una referencia ocasional a Larra, Cercas lo considera "le père à nous tous". Esta confesión revela el espíritu que anima a bastantes artículos de esta selección: hacer con ellos una pieza a medio camino entre la descripción informativa y el relato. En estas crónicas ficcionalizadas tiene muy buena mano Cercas, porque sabe imprimirles un ritmo narrativo sin perder de vista el pretexto originario. El humor es una tónica habitual. Y del humor viene un distanciamiento escéptico. No falta algún tributo amistoso, que debiera evitarse en nuevas compilaciones de este tipo. Hay gracias simpáticas muy en consonancia con el personaje: un encuentro con Cabrera Infante. Y hay también una hondura reflexiva y grave: el lúcido artículo donde conviven los hermanos Machado y Sánchez Mazas.

Escritos de género mestizo —así los considera el autor con tópico de moda—, resultan una lectura amena mientras incitan a la meditación del lector. Con ellos Cercas se coloca en un lugar de cabeza dentro de una forma donde hay una dura competencia, el columnismo literario.

Santos SANZ VILLANUEVA

HACIA TIMES SQUARE

CAMILO GONSAR

Trad. de G. Allegue. Ed. Trea. Gijón, 1999. 126 págs., 2.000 ptas.

Hace cuatro años Camilo Gonsar (Sarría, Lugo, 1931) publicó en castellano una recreación de *Los demonios* de Dostoievski en *Luz del Príncipe-Sol* (Nigra, Vigo, 1966), "cuatro relatos de segundo grado" que merecen más atención de la que se les concedió. Antes había escrito libros de cuentos y novelas en gallego que aseguran a su autor un lugar en la historia de esta literatura. Ahora se ha traducido al castellano su novela más significativa en la evolución de la narrativa gallega de la segunda mitad del siglo XX. Porque *Hacia Times Square*, publicada en 1980, constituye una valiosa manifestación tardía de la novela experimental que G. R. Mourullo, C. Casares, Méndez Ferrín y otros exponentes de la nueva narrativa construyeron en los años 60 y 70.

Bienvenida sea, por ello, esta traducción castellana de *Hacia Times Square*. Pues leída de nuevo sigue siendo un texto inquietante, enigmático e irreductible a un sentido que se pueda imponer por encima de tantas oscuras sugerencias. El encuentro del narrador y protagonista, extranjero en la ciudad de Nueva York, con otros dos extranjeros y su recorrido en la noche desde Greenwich Village hasta el nudo urbano de Times Square con uno de ellos, con prolongación final en un misterioso y solitario tren nocturno, se convierten aquí en componentes fundamentales de una alegoría sobre la vida, la soledad y el desarraigo de la condición humana en general y, en particular, de unos emigrantes procedentes del mismo pequeño país que bien puede ser Galicia. El procedimiento del manuscrito encontrado y el epílogo añadido ahora permiten al autor implícito reflexionar sobre este esencial extrañamiento del ser humano y sus limitaciones en la aprehensión de la realidad, además de completar el texto con pertinentes consideraciones metanarrativas que sustentan su verosimilitud literaria.

Ángel BASANTA

LEER NÚMERO 114

575 pesetas

Protagonista del siglo XX por su riqueza expresiva, el cómic ocupa la portada de "Leer" y las páginas centrales de la revista, en las que se analiza las relaciones con la literatura y las corrientes fundamentales de este Noveno Arte. De plena actualidad, libros de fútbol, la relación entre el deporte y la literatura, y leyendas: un viaje por el Cantábrico para recuperar las sagas nórdicas. Además, entrevistas con Luis Alberto de Cuenca, Jostein Gaarder y relato inédito de Luis Mateo Díez.

EL CIELO DE SALAMANCA

NÚMERO 1
1.800 pesetas

Concebida como una publicación semestral donde tienen cabida la palabra y el pensamiento de las personalidades más importantes de la cultura, nace "El cielo de Salamanca". En su primer número, Ernesto Sábato analiza la figura del novelista en nuestro tiempo, el historiador Guillermo Morón homenajea a Humboldt y Álvaro Mutis diserta sobre su libro preferido: *El Quijote*. Además, Günter Grass afirma que los géneros literarios nunca mueren, y Antonio Colinas habla de la intensidad de la palabra poética.

EL EXTRAMUNDI

NÚMERO 21
1.650 pesetas

Desde ese otro lado del mundo que es la literatura, la revista dirigida por Camilo José Cela aún en este número creaciones de autores como Medardo Fraile, Padrós de Palacios o Zamora Vicente. Paulina Crusat es objeto de análisis y García Calero, Rafael Morales y Ezequías Blanco desvelan su interior en "El rayo y la esperanza": "Las noches son frías. El viento es fuerte... El viento arrecia". Quizá el mismo viento que pasa por Iria Flavia, de la que Juan J. Moralejo desentraña su prosapia.

MUERTOS DE PAPEL

ALICIA GIMÉNEZ BARTLETT

Plaza & Janés. Barcelona, 2000. 284 páginas, 2.700 pesetas

A este paso, las novelas de intriga de Alicia Giménez Bartlett (Almansa, 1951) acabarán oscureciendo la otra vertiente de su producción narrativa, formada por las novelas que todavía algunos llaman "serias" —como si las de misterio no pudieran serlo— y que, además, constituyen los dos tercios de cuanto la escritora ha publicado hasta ahora. El cultivo de una modalidad literaria popular suele producir tal efecto inmediato: los relatos de esa naturaleza invaden la memoria de los lectores y arrinconan aquellas otras producciones del autor que, acaso con méritos iguales o mayores, no tuvieron la misma resonancia. En el campo de la literatura de misterio —que hoy conoce un renovado auge— les sucedió esto, para citar únicamente dos nombres ilustres, a Conan Doyle y a Simenon. Del primero, muchos lectores conocen únicamente las aventuras de Sherlock Holmes; en el caso de Simenon, los relatos centrados en el comisario Maigret han dejado con frecuencia en una discreta penumbra otras excelentes novelas del autor ajenas a las historias policiales y que, sin embargo, alcanzan una desusada intensidad.

Muertos de papel es la cuarta novela de Alicia Giménez Bartlett que tiene como personajes a la inspectora Petra Delicado y al subinspector Fermín Garzón. Volver una y otra vez sobre ellos ha servido para enriquecerlos, para matizar sus perfiles y ahondar en su personalidad. Son ahora más creíbles, más densos y hasta más "humanos". Sus conversaciones recogen a veces sutilezas de alta comedia —lo digo como elogio, pero a veces sorprendemos en este gracejo ingenioso cierta desmesura—, y el diálogo ha ganado también en naturalidad. Claro está que subyacen unos estereotipos genéricos —más acusados en personajes como el del comisario Coronas—, pero la autora ha hecho un loable esfuerzo por inyectar vida en sus criaturas, y la verdad es que el empeño no ha sido baldío. El episodio de Amanda, la hermana de

Petra Delicado, con las derivaciones de su conflicto familiares, en este sentido, muy eficaz, como lo es, por ejemplo, la escena del salón de belleza. En muchos aspectos, *Muertos de papel* supera a las novelas anteriores de la serie. La intriga principal se halla también mejor urdida y compuesta, y el marco de las acciones, situadas en Madrid y Barcelona, no deja de ofrecer ojeadas críticas lanzadas como dardos sobre una sociedad que se funda en la ambición, la frivolidad y la ausencia de valores estables. La muerte de Ernesto Valdés, periodista especializado en ese arrabal del periodismo que es el cotilleo acerca de los "famosos", desencadena unos hechos que acaban por involucrar a un ministro y al director de un gran periódico. La venta de la intimidad, la exaltación de un mundo de apariencias, el chantaje y la degradación moral de ciertos sectores sociales son algunos de los hilos que recorren esta bien tramada historia que no se reduce a la indagación policial de unos crímenes misteriosos. *Muertos de papel* no tiene pretensiones de gran novela; se mueve dentro de unas coordenadas bien conocidas, pero no es un producto mecánico y de oficio, sin más. Respetuosa —tal vez demasiado respetuosa— con los límites del modelo literario canónico a que se acoge voluntariamente, la autora ha escrito un relato ágil, con excelente ritmo narrativo que en muy pocos momentos decae, y ha sido capaz de esbozar con pocos trazos unos personajes —aparte de los investigadores ya conocidos— bien perfilados, como Maggie o Nogales. Tiene instinto para contar, aunque lo que cuenta —la historia, en suma— lleve encima el peso de infinitos lugares comunes y elementos convencionales que la tradición del género ha ido consolidando y que figuran en el texto, al parecer

de modo inevitable, como signos reconocibles que permiten al lector identificar y catalogar sin dificultad el producto. De esta excesiva sumisión tendría que librarse la autora para aspirar a más, y sin duda cuenta con las condiciones necesarias para llevar a cabo el intento.

Aunque no se trate de cotejar esta novela con las anteriores, la comparación es inevitable y de ella sale ganando *Muertos de papel*. Y esto puede afirmarse también del lenguaje, más cuidado y con menos deslices que en otras ocasiones, aunque se le puedan repro-



char algunos emparejamientos tópicos ("es público y notorio", pág. 11; "era lo sólito y lo habitual", pág. 51), ciertos usos desaconsejables ("remarcar", pág. 50; "antes de que su risa volviera a devenir en llanto", pág. 64; "reportar", pág. 247) y algún anglicismo de telefilme, como "evidencias" (pág. 203) por "pruebas". En conjunto, *Muertos de papel* es una novela digna, con las limitaciones ya señaladas, y no un subproducto fabricado sólo para entretener. Pero es también un excelente entretenimiento: algo que se echa de menos muchas veces y que debería ser requisito indispensable de cualquier novela.

Ricardo SENABRE

JONÁS EL ESTILITA

EDMUNDO DÍAZ CONDE

III premio Ciudad de Badajoz. Algaída. Sevilla, 2000. 256 páginas, 2.500 pesetas

Es fácil establecer un rápido paralelismo entre *El barón Rampante*, la novela de Italo Calvino, y este *Jonás el estilista*, debut literario de Edmundo Díaz Conde (Orense, 1966), que le valió a su autor el III premio de novela Ciudad de Badajoz. No es descabellado imaginar a Jonás, el rotundo protagonista de esta historia, como una especie de heredero del aristócrata italiano que hizo de su empeño por vivir en los árboles toda una filosofía de la vida y el sacrificio. De un modo similar el joven Jonás decide autoexiliarse en lo alto de una columna que ha mandado construir en mitad de las aguas territoriales, frente a la costa gallega, fijándose —como el personaje de Calvino— difíciles normas de conducta, que seguirá hasta las últimas consecuencias. Para decirlo con las palabras del autor: "Iba a encaramarme a mi columna de hormigón con la seguridad absoluta de no bajar durante el resto de mi vida". Algo que, como verá el lector, no podrá cumplir, aunque no por su causa, por cierto.

Con este planteamiento,



Edmundo Díaz Conde ha construido una parábola de la soledad contemporánea. Y también la del hombre enfrentado a un sistema que haga lo que haga terminará aniquilándole, o negándole, o creyéndole enajenado, casi como sucede en las novelas de Kafka, cuyos ecos también resuenan al fondo de esta historia. Y, si se quiere ir todavía más lejos, es posible incluso entrever en la trama argumental de Díaz Conde una metá-

fora del creador frente a sus contemporáneos, del hombre de alma pura —o de instintos perturbados, que tal vez sea lo mismo— despedazado por esa cultura de la televisión y los teléfonos celulares que no entiende la diferencia más que sumada a sus estrategias de captación.

Con todo, es evidente que, además de celebrar las varias lecturas que contiene, el lector más exigente sabrá agradecerle a esta

novela su atipicidad, su ausencia absoluta de concesiones a lo que, se supone, cabría esperar de un autor joven y de una primera obra, su enorme ambición y, cómo no, la creación de ese universo tan creíble dentro de lo rocambolesco del planteamiento. Eso es lo que todos los lectores deseamos que haga una novela: que invente las reglas de un juego único, y que nos permita jugar a él.

El único reproche que, a mi modo, se le puede hacer a este libro es el de la excesiva frialdad de su estilo. Edmundo Díaz Conde, otra evidencia, maneja bien el lenguaje, la materia prima de todo escritor. Sin embargo, la suya es una retórica —tal vez condicionada por la trama, por la voz narrativa— que apenas sirve para transmitir sentimientos. Más bien a menudo peca de escrupulosa y detallista. Sin embargo, no es gran reproche el que podría tomarse por halago. Ni sería justo afeard el resultado de una escritura tan interesante y tan poco habitual como la de Edmundo Díaz Conde.

Care SANTOS

EL BALCÓN DE AZAÑA

JUAN ANTONIO OLMEDO

Renacimiento. Sevilla, 2000. 159 páginas, 2.000 pesetas

Si, como afirma Mario Muchnik, el currículo de un editor es su catálogo, hay que felicitar a Abelardo Linares por la brillante trayectoria del sello Renacimiento, cuya colección "Los cuatro vientos" avalan, después de ocho años de magnífica labor editorial, nombres como los de Benítez Reyes, García Montero, Muñoz Molina, De Villena, García Martín o Miguel d'Ors, entre otros. En esta colección aparece ahora este libro de cuentos de Juan Antonio Olmedo, malagueño de casi cincuenta años, que si bien debuta en el género, es autor de tres poemarios y un texto ensayístico.

Olmedo ha escrito un libro de relatos más que digno, plagado de juegos literarios y de guiños al lector —incluida la referencia velada a su editor, Linares, «conocido librero de viejo sevillano»— y, en muchos casos, con enorme ambición formal. En él se recogen 17 textos breves de temáticas diversas, a los que amalgama con suma sutileza un cierto gusto por la narración de corte historicista y cierta repetida presencia de algunos personajes. Así, podemos encontrar, en la figura de algunos de ellos —el doctor Ceballos, especialmente, pero también los otros médicos que van apareciendo—

un atractivo nexo de unión intertextual. Por lo demás, poco tienen en común las peripecias que el autor nos cuenta: el asesinato injusto de un falso informador, el hombre que tiene pesadillas acerca de su futuro, el médico que toma posesión de su nueva plaza en un entorno rural, el científico que se empeña en establecer paralelismos entre su existencia y la del universo o el decrépito Azaña que protagoniza el nostálgico cuento final, que es también el que da nombre a la colección.

Predomina la voz del yo, que el autor tantea constantemente (vale como ejemplo el cuento 10, cuyo

estilo imita una jerga juvenil), aunque el autor no descarta otras focalizaciones narrativas. Del mismo modo, tampoco se niega a experimentar con lo formal, como en el relato a que da lugar un prolongado diálogo (12). A ello hay que sumarle un talento que el autor deja claro en todos y cada uno de sus textos: no sólo el tan difícil de empezar y terminar bien una historia breve (véase el final del cuento 4, o el inicio del 11), sino el de poseer un estilo conciso y musical, que tanto tiene que ver con la poesía. Un libro que confirma la trayectoria de su editor y promete mucho de la de su autor. C. S.

ENCONTRAOS EN MI NOMBRE

MAYA ANGELOU

Trad. N. Busquets. Lumen, 299 págs.

Paulatinamente los lectores hispanohablantes van conociendo la riqueza de literatura afroamericana escrita por mujeres. Primero fue Alice Walker con su *Color púrpura*, después Toni Morrison, galardonada con el Nobel en el 93, más tarde Terry McMillan y ahora le ha tocado el turno a Maya Angelou (aunque ya se encuentra traducida *Yo sé por qué canta el pájaro enjaulado*). Esperemos que no tarden mucho en traducirse a Niki Giovanni o la ya desaparecida Zora Neal Hurston, por citar dos ejemplos.

Maya Angelou se inició en el mundo artístico de la mano del teatro y a lo largo de la década de los 60 y 70 escribió distintas obras para la escena, la televisión y el cine, además de un par de volúmenes de poemas. Pero sin duda debe su popularidad a una autobiografía, *I Know Why the Caged Bird Sings* (1970), sin duda su mejor obra. La popularidad de esta primera autobiografía —en la que narra su infancia en Arkansas, cuando fue violada por el amante de su madre y criada por su abuela— fue tal que marcó su futuro narrativo. *Encontraos en mi nombre* se inicia donde terminó *Sé por qué canta...* Abarca un período de tres años, los del final de la adolescencia, y se sitúa en la América de los años 40.

La acción transcurre de forma lineal. El lector irá conociendo las vicisitudes por las que atraviesa la protagonista desempeñando diversos trabajos —cocinera, camarera, bailarina, prostituta— y en sus relaciones sentimentales, enamorándose siempre de la persona equivocada. La narración se articula de forma que la lectura resulta sencilla, con breves viñetas donde se cuenta un incidente concreto. En este proceso de maduración —ya que esta novela sí es un verdadero *Bildungsroman*, y no la anterior— jugará un papel fundamental su familia, su abuela, su madre y su hijo, elemento recurrente en todas sus novelas autobiográficas.

José Antonio GURPEGUI

EN UNA NOCHE OSCURA SALÍ...

PETER HANDKE

Trad. de Eustaquio Barjau Riu. Alianza. Madrid, 2000. 191 páginas, 1.950 pesetas

No busque el lector en esta novela distracción o entretenimiento. La ya extensa y diversa obra del escritor austríaco Peter Handke (nacido en 1942), uno de los más destacados escritores actuales de la lengua alemana, se caracteriza por dificultades que deben salvarse abandonándose a los artilugios de buena ley que nos propone, próximo al relato poético, a las ambigüedades, a ratos casi incomprensible, salvando juegos verbales que de la mejor manera posible ha traducido con su habitual pericia Eustaquio Barjau Riu. Los versos de San Juan de la Cruz que sirven de título al texto —*En una noche oscura salí de mi casa sosegada*— proponen un viaje iniciático, con aparentes rasgos realistas aunque en su conjunto resulte onírico, abierto a experiencias interiores.

La acción se inicia en Taxham, una población próxima a Salzburgo, cercana a un aeropuerto y a una autopista (signos materiales del viaje). El farmacéutico del lugar, acuciado por el remordimiento de haber roto relaciones con su hijo, abandonado por su familia, emprende una ruta que ha de conducirle hasta los páramos más desolados y que tan sólo al final de la novela descubriremos que son, tal vez, Los Monegros, puesto que ha llegado hasta Zaragoza. Uno de los rasgos que le distinguen es su afición a la micología. Recoge setas en los bosques de los alrededores de Taxham. Las almacena, las prueba, incluso sabiendo que son venenosas, las lleva en los bolsillos. Algunas resultan alucinógenas. Y el viaje no menos alucinado que acaba emprendiendo está rodeado de sombras, de oscuridad. Ha perdido el habla. Recibe un fuerte golpe en la frente, que sangra (un símbolo más), pero apenas si se presta atención a ello.

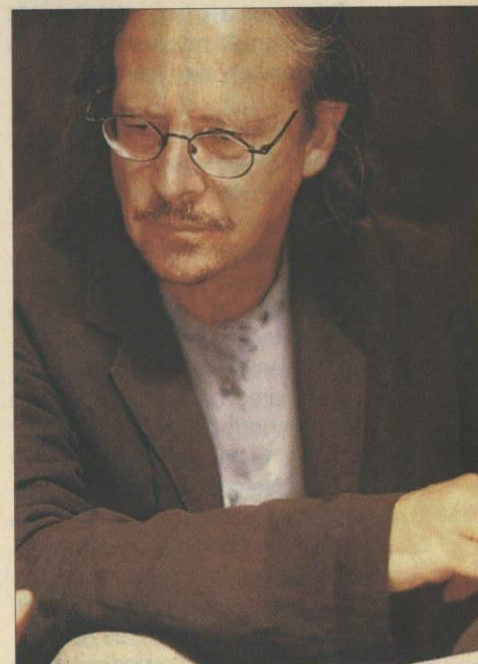
Comparte el viaje con un poeta casi olvidado y un esquiador famoso. Aparece también la figura de una mujer desconocida que le golpea, a la que busca y con la que acabará viajando por Francia, ya de regreso: “¿Qué es lo que vivieron juntos? Él sólo me contó lo que

ambos oyeron o vieron juntos. Incluso lo que olieron o husmearon los dos, pero su manera de contar no entraba en cuestión...”. El misterioso viaje, siempre brumoso, salvo en el trayecto de regreso, donde se identifican las poblaciones, está jalonado de detalles paisajísticos; a menudo casi abstractos. El farmacéutico describe la presencia no de plantas, sino de esqueletos de plantas en zonas casi desérticas. Ya de regreso, tras el viaje que ha de conducirle, de nuevo, al punto de partida, en trayectoria circular, propone la novela que se nos ha ofrecido: “Viva la diferencia entre palabra hablada y escritura. Aquella es la mitad de la vida. Quiero ver escrita mi historia. Y la historia misma quiere esto. [...] ¿No es para una posible burguesía, una narración que ni siquiera está dirigida a alguien en particular?, ¿sólo es para aquel a quien le ha ocurrido la historia, para él mismo?”. Avanza en forma de pesadilla, en la que se inscriben, además los sueños del protagonista, gracias a los que descubrirá la trama más honda. La expulsión del hijo del hogar le lleva en el sueño a convertirlo en ladrón o en músico, durante una extensa descripción de una fiesta popular. El protagonista es, por otra parte, aficionado a los poemas épicos medievales, donde lo maravilloso se describe integrado a una realidad literaria verosímil. De hecho, la preocupación básica de Handke parece residir en un retorno hacia los orígenes no sólo en el hecho mismo de narrar: contar para un solo individuo, el lector único y, a la vez, protagonista; sino bucear en

los grandes temas: la muerte (que adquiere, simbólicamente, también figura femenina), la vejez, la soledad, el sentido del fracaso vital. En ocasiones, el lector podrá dudar si viaja a su aire o está prisionero en el automóvil que conduce. Descubre junto a las ciudades los basureros colectivos.

Handke, cuyas aportaciones a la poesía y al cine son conocidas, utiliza en ocasiones un lenguaje poético, símbolos, enumeraciones. Los tiempos nunca se precisan. Hay momentos en los que la acción parece situada en el futuro, en una Europa formada por una multitud de ermitaños. Se narra en primera persona, o se transcribe lo que se narró, o quien narra aparece en la acción misma, por ejemplo, nadando. Handke ha apostado por una novela que busca la poesía, kafkiana en origen, no exenta de oscuridades y alusiones. La lectura requiere el esfuerzo y la voluntad de participar en las complejidades del arte.

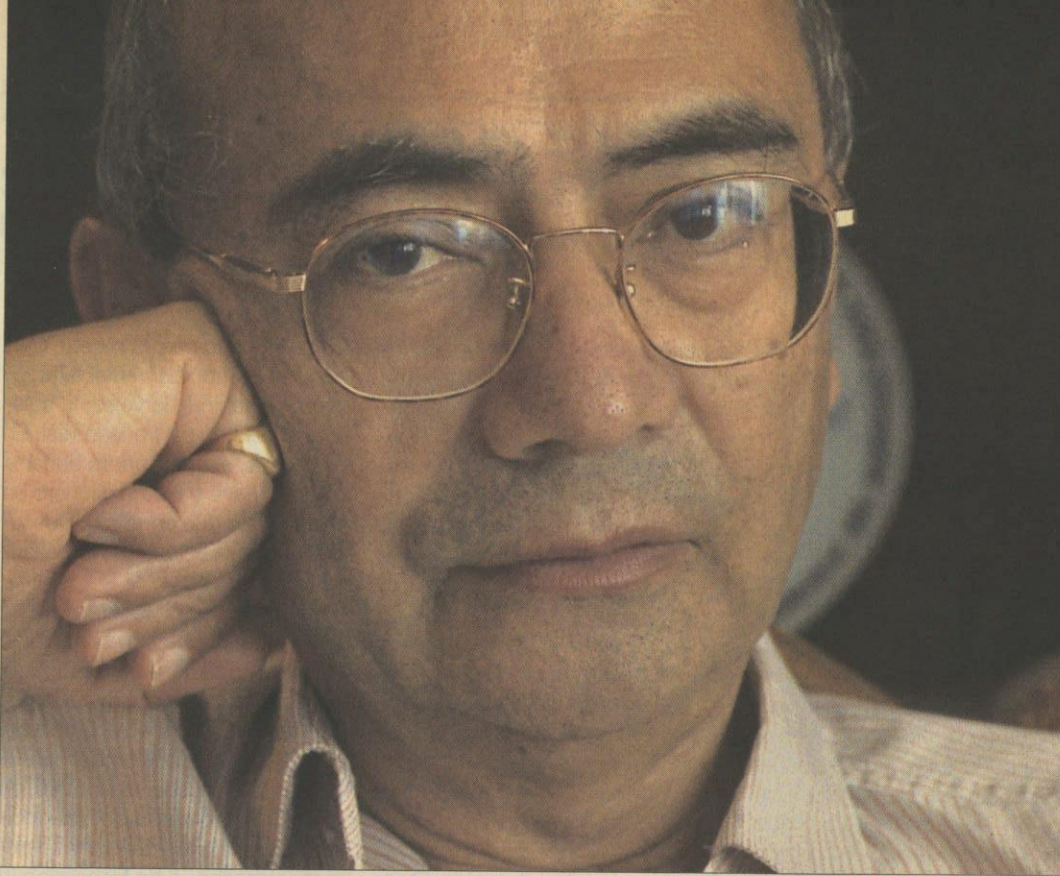
Joaquín MARCO



Handke ha apostado por una novela que busca la poesía, kafkiana en origen, no exenta de oscuridades y alusiones. La lectura de *En una noche oscura...* requiere esfuerzo y la voluntad de participar en las complejidades del arte

Las últimas semanas la historia de España y su manipulación han ocupado un papel más que destacado en la Prensa. Sosegado ya el tropel de desavenencias y malentendidos, EL CULTURAL reúne hoy a dos historiadores de excepción, Juan Pablo Fusi y a Henry Kamen. El primero conoce como pocos los recovecos de nuestra historia más reciente. El segundo es

MARÍA JOSÉ RASERO



NACIONALISMO, GLOBALIZACIÓN, MITOS

HENRY KAMEN

¿En qué consistía el llamado “problema de ser de España”? ¿Creen que a lo largo del siglo XX se ha logrado resolverlo? ¿Cómo y cuáles han sido las claves?

—**Juan Pablo Fusi:** Lo que los hombres de la generación del 98 plantearon fue que lo que estaba en cuestión en España no eran problemas sectoriales (económicos, educativos, sociales, etc.) sino España misma como nación: España era un fracaso porque había perdido el sentido de su tradición o historia y carecía de misión o función en el mundo. Para Ortega, por ejemplo, España era el problema y Europa (esto es, ciencia, universidad, liberalismo), la solución. Lo que a lo largo del siglo XX ha ocurrido, al hilo de una historia compleja y difícil y a veces trágica (guerra civil, dictadura de Franco), es que España terminó por convertirse en un país industrial y urbano, democrático y europeo. Las claves han sido muchas y distintas: la influencia de las ideas y de la cultura (el despertar cultural del país desde 1900 fue

magnífico), la progresiva extensión de la educación a lo largo del siglo, el restablecimiento de la democracia desde 1975, el hecho de ser España —pese a todo— una variable europea, la industrialización de los sesenta, el ingreso en Europa en 1986, el desarrollo económico de los años ochenta y noventa...

—**Henry Kamen:** No soy español, y, por consiguiente, no entiendo lo que la gente quiere decir cuando habla del “problema de ser de España”. Los ingleses no escriben libros sobre el “problema de Inglaterra”, tampoco los daneses escriben libros sobre el “problema

Kamen: “Una de las curiosidades de los españoles es que nunca han producido un filósofo o sistema filosófico de alcance europeos, y esto les lleva a refugiarse en la metafísica”

de Dinamarca”, por tomar un ejemplo cualquiera. Con todo, los españoles escriben un sinfín de libros, y se pasan horas enteras hablando sobre el “problema de ser”. Es cierto que los españoles en su conjunto tienden a ser un poco diferentes de otras naciones, pero ¿por qué los escritores identifican esta diferencia con el “alma”? A mi parecer toda la cuestión me parece fruto de la imaginación, un tanto metafísica. Una de las curiosidades de los españoles es que nunca han producido un filósofo o sistema filosófico de alcance europeos, y quizá esta ausencia de filosofía es lo que les lleva a refugiarse en la metafísica.

Hay quién insiste en el carácter “excepcional” de la historia de España. Ciñéndonos a este siglo, ¿cuáles han sido las principales semejanzas y diferencias con el resto de Europa?

—**Kamen:** Todos los países tienen su propia evolución histórica, su propio récord de éxitos y fallos. El

rasgo más importante de España ha sido el no haber sabido crear un estado moderno y centralizado durante el siglo XIX, mientras otras naciones lo estaban consiguiendo. En consecuencia, España continuó viviendo en el siglo XIX casi hasta la muerte de Franco, con los militares y los intelectuales todavía hablando y comportándose como si los problemas fueran los mismos del siglo XIX. Incluso los comunistas se encontraban todavía en el siglo XIX, la era del Manifiesto Comunista. En realidad no podemos comparar España con el resto de la Europa Occidental hasta después de los años 60. Lo más notable es que en estos últimos treinta años el país se las ha arreglado para cambiar del todo, y modernizar su situación material. Sin embargo, treinta años no pueden borrar por completo una mentalidad del siglo XIX, que todavía podemos hallar en muchas esferas, entre la gente, en los partidos políticos, entre los intelectuales, y en la administración del estado.

—**Fusi:** Evidentemente, la guerra ci-

el hispanista de origen hindú y formación británica, afinado en España desde hace ocho años, que redescubrió al gran público la figura de Felipe II. Cara a cara, pero desde posiciones bien distintas, ambos revisitan el siglo XX y sus mitos y aventuran las grandes líneas maestras del porvenir, a vueltas con el nacionalismo, el fin de la historia y la globalización.

MERCEDES RODRÍGUEZ



Y PROBLEMAS DE ESPAÑA

JUAN PABLO FUSI

vil de 1936-39 y la dictadura de Franco (1939-75) parecerían en principio avalar la idea de una especificidad de la historia española en el siglo XX. Pero no excepcionalidad: sólo Gran Bretaña, entre los grandes países europeos, parece haber tenido en ese siglo una evolución tranquila. Entre 1922 y 1942 se establecieron dictaduras en Rusia, Hungría, Italia, Polonia, Lituania, Yugoslavia, Alemania, Austria, Letonia, Estonia, Bulgaria, Grecia y Rumanía. El régimen fascista italiano duró de 1922 a 1943/45, la dictadura portuguesa de 1926 a 1974 y el régimen soviético de 1917 a 1989. A partir de 1945 se establecieron, además, dictaduras comunistas en los países de la Europa del Este. Por lo que hace a Gran Bretaña, el problema irlandés provocó una terrible espiral de violencia, terrorismo y represión: unas 500 personas murieron en el levantamiento irlandés de 1916, más de 1.000 en la ofensiva terrorista del IRA de 1919-21, más de 3.000 en Irlanda del Norte entre 1969 y 1998. La historia de Europa del siglo XX

está marcada por guerras, genocidios, deportaciones en masa, divisiones territoriales, limpiezas étnicas. Europa creó el fascismo, el nacional-socialismo y el totalitarismo comunista. En la guerra de Argelia (1954-62) murieron unos 30.000 soldados y civiles franceses, y unos 240.000-290.000 argelinos.

Fukuyama anunció "El fin de la Historia": ¿en qué medida los acontecimientos le han dado la razón? ¿Cuáles son los riesgos y las ventajas que encierra la globalización?

—Fusi: Desafortunadamente, es un hecho que no se ha producido desde 1989 ni el triunfo del liberalismo político ni de la economía de mercado, ni en consecuencia, un orden internacional estable. En Europa, los nacionalismos étnicos han provocado las catástrofes de la antigua Yugoslavia y Chechenia; nacionalismos territoriales y fundamentalismos religiosos continúan provocando gravísimos problemas en buena parte de Oriente Medio y

del mundo árabe; pobreza, atraso económico, epidemias —pero también, corrupción política, despotismo, violencia étnica y tribal, militarismo, ambiciones territoriales y problemas culturales— han hecho del África negra un continente sin esperanza. La patología del nacionalismo (otra cosa es el sentimiento de identidad cultural y de pertenencia a una comunidad) amenaza con provocar masacres y violencia. —Kamen: ¿Alguien se ha leído de verdad el libro de este autor? La idea de un final para la historia es perfectamente razonable. En la historia se dan ciertos fenómenos que

tienen características muy claras, y es posible decidir cuándo han dejado de ser válidas o de funcionar. Por ejemplo, ya no es posible tener imperios territoriales al estilo del Imperio Romano. Quizá en un futuro tales imperios regresen, pero no poseerán ningún valor histórico, es decir, que no tendrán ningún sentido. A otro nivel, es posible decir que las ideas también prevalecen durante un periodo, y al final dejan de ser válidas. La idea de un estado político controlado por una ideología cuyo representante más firme fue el Marxismo, se desvaneció en el aire cuando el muro de Berlín fue derribado. Las formas de la vida y del pensamiento del ser humano siempre tendrán una duración fija de vida, y, por tanto, la historia siempre continuará teniendo un final. Los radicales han elegido este momento para luchar contra la "globalización". El hecho es que ya hace treinta años, al menos en Inglaterra y Francia, los sindicatos, particularmente en la industria del motor, estaban luchando con fuerza contra lo que llamaban las "multinationales". La

Fusi considera que el catalanismo impregna toda la sociedad catalana, mientras que el nacionalismo vasco escindió a la sociedad vasca desde su aparición



M. R.

Juan Pablo Fusi (San Sebastián, 1945) se licenció en Filosofía y Letras en la Universidad Complutense y se doctoró en Historia en la Universidad de Oxford, donde fue discípulo de Raymond Carr. De 1976 a 1980 dirigió el Centro Ibérico del Saint Antony's College de Oxford y allí trabajó de nuevo junto a Carr, con el que escribió *España 1808-1936* y *España, de la dictadura a la democracia*, premio Espejo de España en 1979. En 1986 fue nombrado director de la Biblioteca Nacional, cargo del que fue destituido en 1990. También ha ejercido la docencia en centros norteamericanos y británicos. Autor de obras esenciales como *El País Vasco, pluralidad y nacionalidad* (1984) o *Franco* (1988), este año ha publicado *España siglo XX* y *España. La evolución de la identidad nacional*.

globalización es el intento de aplicar la tecnología "sin fronteras", y tiende a dejar de lado la importancia de las necesidades locales. Pero tal vez sea la única manera de aplicar ciertas tecnologías. Si eso es así, comportará problemas graves para muchas personas.

¿El nuevo consenso liberal se generalizará en todo el mundo o seguirá siendo específico de Occidente? ¿Tiene razón Huntington cuando afirma que en vez de converger en torno a normas liberales, tenemos valores que chocan?

—**Kamen:** Estoy de acuerdo con aquellos que creen que no existe el verdadero consenso liberal. Los aspectos formales de la ideología han desaparecido, pero los humanos no hemos cambiado, y todavía somos animales salvajes viviendo en un estado de naturaleza. Siempre iremos en busca de los valores que nos separan de los otros. En España, por ejemplo, todavía hay muchos intelectuales y políticos que se aferran al sueño de una "izquierda", otro sueño del siglo XIX. Un sueño que en gran medida ha contribuido a la desdicha del siglo XX. Y no olvidemos que aún cuando el lenguaje de la ideología ha desaparecido, la realidad no lo ha hecho: la "derecha", con sus viejas creencias —de nuevo fundamentadas en el siglo XIX— todavía es poderosa en todas partes, especialmente en los Estados Unidos. Quizá exista un consenso liberal en Estados Unidos, ¿pero afecta eso a la aplicación de la pena de muerte en las prisiones?

—**Fusi:** Pese al escepticismo que impregna respuestas anteriores, hoy hay muchas más democracias estables en el mundo que en 1900 y que en 1950. A corto plazo, sin embargo, no es previsible la evolución a la democracia del mundo musul-

mán, de China comunista y de buena parte de África. Pero no creo en el choque de civilizaciones de Huntington, sino en un mundo inestable con conflictos regionales y "localizables", en cuya resolución irá tomando cada vez más responsabilidades la comunidad internacional en su conjunto (pese a las muchas dificultades de todo tipo que el intervencionismo internacional conlleva).

Volviendo a la España de este siglo y a ese balance necesario, qué mitos se han desvanecido a lo largo del siglo; en qué consistían y con qué consecuencias...

—**Fusi:** Más que mitos, lo que se han desvanecido son determinados estereotipos sobre los españoles, y sobre todo el estereotipo de España como país dramático y violento, y la visión de España como fracaso (fracaso de la revolución liberal, fracaso de la revolución industrial, etc.). Han desaparecido, por ejemplo, movimientos social-políticos que, durante algún tiempo, fueron considerados como encarnación de la España más auténtica y profunda, como el tradicionalismo carlista y el anarquismo. Ha desaparecido igualmente el poder militar intervencionista que cristalizó en los pronunciamientos del XIX y en los golpes de Primo de Rivera (1923) y Franco (1936-39). Parecen haberse diluido los mitos y estereotipos románticos —asociados a gitanería, toros y Andalucía trágica—, prolongados en el XX, por ejemplo, en *El amor brujo* (Falla), *Romancero gitano* (García Lorca) o *Muerte en la tarde* (Hemingway).

—**Kamen:** Pongo la fecha de finales del siglo XIX en España hasta algún momento en los años 60 del XX, de modo que mi percepción del problema es complicada. Entre los posibles mitos sobre la historia de España, dejen que les mencio-

ne estos: la idea de que los españoles eran esencialmente católicos; la idea de que no tenían vocación capitalista, y la idea de que los españoles no eran europeos. En las obras de los hispanistas, tanto de la literatura como de la historia, la naturaleza profundamente católica de los españoles siempre ha sido un dogma. Incluso Gerald Brenan, cuando escribía sobre el celo con que los anarquistas quemaban las iglesias durante la guerra civil, atribuía el fenómeno a la mentalidad profundamente religiosa de aquellos. Desde hace mucho tiempo tengo mis dudas sobre esta visión de la religiosidad española, y en la situación actual podemos ver claramente que la religión católica de los españoles era un rasgo muy superficial. En cuanto a que los españoles no tenían mentalidad capitalista, eso también ha sido un dogma de la mayoría de los historiadores extranjeros que escriben sobre España. Creo que la notable adaptación de los españoles al capitalismo del siglo XX desaprueba la vieja opción. Finalmente, ya conocemos la idea de que "África empieza en los Pirineos", pero no hay duda alguna de que esta separación entre España y Europa también es un mito. Y de que los españoles se sienten entusiastas por la idea de Europa.

Una de las cuestiones esenciales del siglo ha sido la evolución de la identidad nacional. ¿Las ficciones nacionales alumbradas por los nacionalismos políticos y culturales del XIX resisten el examen de la historia? Qué semejanzas y diferencias ven entre los nacionalismos vasco y catalán.

—**Fusi:** Hace más de un siglo que Renan dijo que todo nacionalismo falsea por definición su propia historia. Pues bien, a la historia le corresponde precisamente sustituir los mitos por conocimiento. Casi ningún mito nacional (sea español, o griego o romano, o vasco, o "celta": para los mitos de origen puede y debe leerse el magnífico libro de Juaristi, *El bosque originario*) puede resistir la crítica histórica. Los mitos y las leyendas nacionales no aspiran —ni nunca lo hicieron— a la verdad: son, simplemente, factores de legitimación de las aspiraciones nacionales. El nacionalismo vasco

Para Fusi, "lo que se ha desvanecido en el siglo XX es el estereotipo de España como país dramático y violento, y la visión de España como fracaso"

hizo de la etnia (pueblo) vasca y de la religión el fundamento de la nacionalidad vasca; el nacionalismo catalán definió a Cataluña como nación en razón de la historia, del derecho y de la lengua (fundamento de una cultura moderna, nunca étnico-folclórica). El nacionalismo catalán aspiró siempre a la construcción de la nación catalana y a la participación de Cataluña en el Estado español. El nacionalismo vasco —étnico, soberanista, social-cristiano, popular— careció de dimensión española (aunque siempre existieran en su interior posiciones pragmáticas y posibilistas). El catalanismo impregna toda la sociedad catalana; el nacionalismo vasco escindió a la sociedad vasca desde su aparición.

-Kamen: El fracaso para desarrollar una identidad nacional ha sido uno de los problemas mayores de la España moderna. Recordemos que Francia empezó a construir su nación muchos después de que lo hicieran los españoles, y los franceses han creado una poderosa identidad nacional. Por contra, los dirigentes del estado español, sobre todo los castellanos, fracasaron en el siglo XIX a la hora de mejorar la estructura del país. En un sentido real, los dirigentes de España fueron los causantes del nacimiento del nacionalismo en la periferia. Por supuesto hay una base histórica tanto por la teoría como por la práctica de los nacionalismos regionales. Personalmente siento mucha simpatía hacia ellos. Aún así, en el siglo XX se hace cada vez más absurdo insistir en política local cuando es la supervivencia del mundo lo que cuenta.

Este año se cumplen los 25 años de la ascensión al trono de Don Juan Carlos I: ¿Qué balance hacen?

-Fusi: El restablecimiento de la democracia, la estabilidad de la política, la Constitución de 1978, el Estado de las autonomías, la alternancia democrática en el poder, la transformación del país (modernización de infraestructuras, reconversión industrial), la entrada en Europa y en la OTAN, el restablecimiento del papel internacional de España (en la UE y América Latina, especialmente), la extensión del Estado del bienestar y el es-

Kamen: "Estoy de acuerdo con los que creen que no existe el verdadero consenso liberal. Siempre iremos en busca de los valores que nos separan de los otros"

pectacular aumento de la oferta cultural (nuevos medios de comunicación, libros, festivales, museos, grandes exposiciones, auditorios...) hacen de los primeros 25 años del reinado de Juan Carlos I una de las etapas más positivas de la historia reciente española. Los aspectos más negativos de ese tiempo serían: el terrorismo de ETA, el episodio del 23-F (1981), el paro de los 80, los escándalos de corrupción y el GAL de principios de los 90, el desafío nacionalista (y especialmente, del PNV bajo la dirección de Arzallus), el fracaso educativo (la universidad es hoy una mera prolongación del bachillerato), las formas dominantes de conducta de la mayoría de la juventud (gamberrismo de fin de semana, consumo ingente de alcohol y drogas, ausencia de preocupaciones culturales, políticas y éticas...) y la extensión inundatoria de una subcultura popular de masas hecha de vulgaridad y banalidad (tele-basura, populismo deportivo y taurino, periodismo "rosa" y "amarillo", éxito de "personalidades mediáticas", tertulias, programas basados en la vida de los "famosos"...).

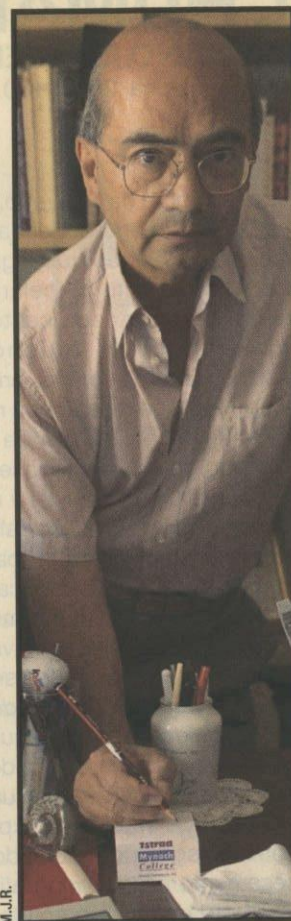
-Kamen: Este año estoy dando una serie de conferencias sobre el fundador de la dinastía Borbón en España, Felipe V. Fue una persona muy problemática, y su reinado muy discutido. Cuando la gente me pregunta sobre el último sucesor de esa misma dinastía, el actual rey, no puedo evitar contestar sinceramente: que el rey Juan Carlos es el único miembro de la dinastía que compensa por toda la polémica y conflictos originados por cada uno de los miembros de la dinastía. Todos los reyes de la Casa de Borbón, con la posible excepción de Carlos III, representaron dificultades para España. Por el contrario, Juan Carlos tiene más que justificada la confianza que en él han deposita-

do los miembros de todas las modalidades de opinión, tanto de la derecha como de la izquierda.

¿Qué análisis hacen de la polémica desatada por el informe de la Real Academia de Historia?

-Kamen: El reciente informe de la Real Academia de la Historia se ha referido a un problema que, como la mayoría de tales asuntos en España, se ha vuelto excesivamente politizado. Si usted lee el informe, verá que está cuidadosamente redactado, y tiene respuestas para prácticamente todos sus detractores. Tal vez el único punto en que estoy en desacuerdo sea cuando se pide que se enseñe en los colegios todos los temas importantes de la historia. Personalmente no veo ningún mal en enseñar sólo secciones de la historia. Y desde luego el informe no recomienda una visión centralista de la historia de España. Hablo como alguien que tiene una dedicación personal por la historia de Cataluña. El informe recomienda "el estudio de los particularismos de cada comunidad autónoma".

-Fusi: Al informe de la Academia de la Historia pudo faltarle precisión estadística en el análisis de la difusión de los libros de texto y sobrarle la imputación de que en las ikastolas se enseña una historia favorecedora del racismo. Pero su informe es un texto oportuno, necesario, que critica certeramente muchos de los elementos (deficiencias, omisiones, tergiversaciones; y sobre todo: sociologismo, pedagogismo y circunstancias políticas) que han terminado por dañar seriamente la enseñanza y el conocimiento de la historia en los centros de enseñanza media del país. En el debate suscitado, no se ha entrado, en mi opinión, en los argumentos de fondo aducidos por la Academia.



M.J.R.

El historiador británico Henry Arthur Francis Kamen es uno de los más relevantes hispanistas contemporáneos. Estudió en la Universidad de Oxford (Reino Unido). Su tesis doctoral, dirigida por Raymond Carr, llevaba el título de *La Guerra de Sucesión en España, 1700-1715* y fue publicada en 1969. Su interés por la historia moderna de España surgió a raíz de sus primeras investigaciones acerca de la intervención de la monarquía francesa en la Guerra de Sucesión al trono español tras la muerte de Carlos II. Autor de *Historia de la Inquisición española* (1967), en 1980 publicó una de sus obras fundamentales, *La España de Carlos II*. Casi veinte años más tarde veía la luz *Felipe de España* (1997), uno de los grandes éxitos editoriales de la década de los 90 y este año ha publicado una biografía sobre *Felipe V*.

EL HUMANISMO DE QUEVEDO

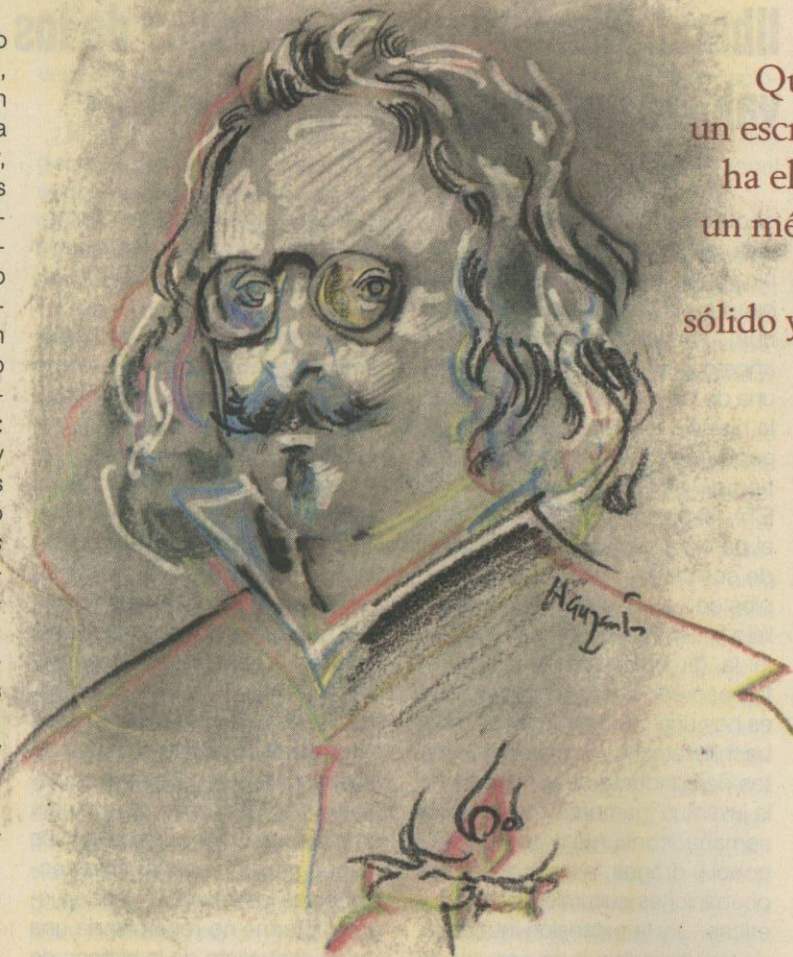
VICTORIANO RONCERO LÓPEZ

EUNSA. Pamplona, 2000. 180 páginas, 1.425 pesetas

La extensa obra de Quevedo, lo mismo que su personalidad, ofrece tantas facetas que algún crítico ha propuesto parcelar la materia y estudiar cada sector, como si hubiera muchos Quevedos. Tal vez el mérito principal del libro que reseñamos radique en la demostración de lo equivocado de ese planteamiento. Quevedo fue un hombre y un escritor coherente. Victoriano Roncero ha elegido para probarlo un método difícil, pero eficaz: partiendo de dos obras, no muy extensas, pero sí representativas del pensamiento de D. Francisco —*La España defendida* y *Grandes anales de quince días*—, bosqueja ante el estudioso un retrato documentado de su perfil intelectual, cuyas líneas de irradiación explican otros rasgos no estudiados expresamente en la monografía. El resultado es un libro sólido y moderno, que abre importantes perspectivas.

El investigador trata de estudiar a Quevedo en dos de sus vertientes fundamentales: como filólogo y como historiador. Para hacerlo, engloba a Quevedo en la corriente historiográfica de los humanistas europeos de su tiempo, que conocían a Polibio, Salustio, Tito Livio, Tácito y los renacentistas franceses e italianos, aceptando la idea de Leonardo Bruni de que la historia, vista desde perspectivas científicas, debía figurar a la cabeza de los *studia humanitatis*, y la de Justo Lipsio que la consideraba “su actividad suprema”. De esa manera, la historia que escribe D. Francisco se presenta como producto depurado de una teoría moderna, obra de erudición que enseña tanto hechos como ética, reacciones como motivaciones.

El profesor Roncero presenta *La España defendida* como un texto fundamental. Enmarcándola en el humanismo de la época, destaca la lógica de su pensamiento, que defiende a Olivares hasta que éste, en 1633, propugna la vuelta de los judíos a España por motivos económicos. Estaríamos,



LA HISTORIA SEGÚN EL RENACIMIENTO

Para conocer la visión renacentista de la historia, recomiendo el ponderado estudio de Peter Burke, *El sentido renacentista del pasado* (Nueva York, 1969; en inglés). Son reveladoras las noticias personalizadas de J. Caminero, *Quevedo. Víctima o verdugo* (Kassel, 1984). Para aspectos historiográfico-ideológicos de D. Francisco, J. Iffland (ed.), *Quevedo en perspectiva* (Newark, 1982; en inglés). Muy atinado en sus planteamientos sigue siendo *El pensamiento político de Francisco de Quevedo* de W. Ghia (Pisa, 1994; en italiano). Léase, en fin, como marco general, José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco* (Barcelona, 1980).

pues —y éste es punto que me parece discutible— ante un caso de antisemitismo religioso, nunca malintencionado. En el curso de su obra, D. Francisco habría querido hacer sobre todo una defensa de nuestra historia contra las calumnias de los extranjeros. Con objetividad elogiada, rechaza las leyendas de los reyes antiguos que divulgó Annio de Viterbo, pero defiende contra Baronio la venida de Santiago a España. Basando su saber en los libros, Quevedo hace un uso crítico de sus fuentes, lo que le lleva a polemizar con Scaligero sobre figuras “hispanas” mal valoradas por éste (Quintiliano, Lucano, Séneca...).

En cuanto a los *Grandes anales de quince días*, se trata de un documento clave para entender acontecimientos importantes de hacia 1621-1623. Su trascendencia está en la idea de Tucídides de que, siendo la naturaleza humana básicamente inmutable, los

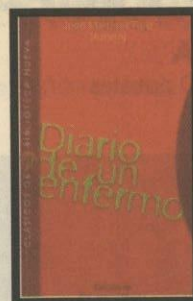
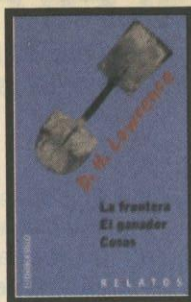
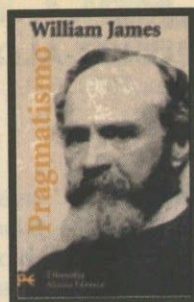
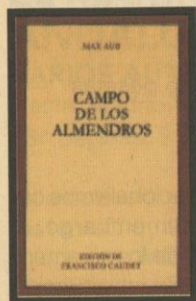
Quevedo fue un hombre y un escritor coherente. Roncero ha elegido para comprobarlo un método difícil, pero eficaz.

El resultado es un libro sólido y moderno, que abre importantes perspectivas.

hechos presentes nos permiten conocer en profundidad el pasado. Así, en estas breves se pasa revista a las luchas por el poder entre Uceda/Zúñiga y Olivares, el juicio contra Osuna, la muerte en el cadalso de D. Rodrigo Calderón, los decretos del partido triunfante, el asesinato de Villamediana, etc. Acontecimientos no trascendentales a nivel cósmico, pero decisivos en la historia patria de la época, y explicativos de una línea que había empezado años atrás. Lo único que se descarta es lo bélico, ya tratado en *Mundo caduco* y *desengaños de la edad*.

Todos los rasgos de la historiografía humanista están presentes en las páginas de Quevedo: didactismo, imparcialidad (aparente), neoestoicismo, análisis personales... El vehículo es una prosa de egregio barroquismo, buida de léxico, preñada de “conceptos”, dramática en sus efectismos. Quevedo quiere aparecer como testigo imparcial de lo que relata —pero, ¡cuánto no hay aquí de adulación a los poderosos de ahora, cuánta ansia de salir del destierro de la Torre de Juan Abad!—. Fiel a sus demonios familiares, ha de expresar todo eso, pero con el aborrecimiento incontentible de su prosa. Por eso, para decir que da testimonio fiel de lo que él mismo ha presenciado, y no de lo que ha conocido indirectamente de boca de otros, acuña esta genial expresión, que lo retrata por entero: “yo escribo lo que vi, y doy a leer mis ojos, no mis oídos”.

Cristóbal CUEVAS



CAMPO DE LOS ALMENDROS

Max Aub
Ed. de Francisco Caudet
Castalia
783 páginas, 3.200 ptas.

La serie de "El laberinto mágico", dedicada por Max Aub a recrear y a tratar de explicar la guerra civil se inicia en 1943 con la publicación de la novela *Campo cerrado*. Tendría que pasar un cuarto de siglo para que, con la aparición de *Campo de los almendros* en 1968, ese proyecto mayor de la narrativa española contemporánea llegara a su fin. Francisco Caudet edita ahora esa novela con un amplio prólogo y abundantes y bien informadas notas. A Max Aub, caudaloso escritor sin lectores, parece haberle llegado su momento: se ha convertido en un clásico —se suceden las eruditas ediciones de sus obras— sin haber sido nunca del todo nuestro contemporáneo. *Campo de los almendros* es un admirable reportaje, parcamente novelado y muy eficazmente dialogado, de los últimos días de la España republicana en las playas de Alicante. Difícil resulta no rendirse a la apasionada lucidez con que están escritas estas páginas.

J. L. García Martín

PRAGMATISMO

William James
Trad. de R. J. del Castillo
Alianza
254 páginas, 925 ptas.

Hermano del famoso novelista Henry James, William fue el filósofo y psicólogo más famoso de su generación. Tras estudiar medicina en la Universidad de Harvard, James sentó las bases de la psicología fisiológica con sus *Principios de Psicología* (1890). Posteriormente trabajó en los distintos aspectos de la experiencia religiosa. Sin embargo, la fama le vino con sus publicaciones en torno al pragmatismo, escuela de filosofía dominante en Estados Unidos durante las dos primeras décadas del siglo XX. En este libro ahora reeditado, James pone los cimientos de una perspectiva filosófica que afirma que lo práctico de las ideas y de las intenciones del comportamiento humano constituyen lo esencial de su mérito. En las conferencias que conforman este volumen, pronunciadas entre 1906 y 1907, se enfatiza la prioridad de la acción sobre la doctrina y de la experiencia sobre los principios inamovibles. Así, las ideas son esencialmente instrumentos y planes de acción.

B. Sarabia

RELATOS

D. H. Lawrence
Trad. de V. Fernández-Muro
Debolsillo
127 páginas, 495 ptas.

D. H. Lawrence es uno de los autores anglosajones más conocidos de nuestro país. Su novela *El amante de Lady Chatterley* convulsionó el panorama literario de su momento. Pero Lawrence es mucho más que el autor de una sola novela. Además de estudios críticos también escribió poemas y relatos breves, tres de ellos, "La frontera", "El ganador" y "Cosas", traducidos, creo que por primera vez, a nuestro idioma. En ellos volvemos a encontrar al Lawrence de prosa fácil, de estilo sencillo, que todos conocemos. El mismo que con una sola frase logra atraparnos en su universo narrativo: "Érase una vez una mujer hermosa, que había empezado la vida con todo a su favor, y que, sin embargo, no tenía suerte". Así comienza "El ganador", un relato cuya lectura no podremos abandonar hasta que lo concluyamos. Y lo mismo se puede afirmar de los otros dos, cautivadores y, sobre todo "La frontera", sugerentes y atractivos.

J. A. Gurpegui

DIARIO DE UN ENFERMO

J. Martínez Ruiz "Azorín"
Ed. de Francisco J. Martín
Biblioteca Nueva
260 páginas, 1.000 ptas.

Esta edición de la primera novela de Azorín es, en realidad, un libro del prologuista. Sólo así se explica que las apenas cincuenta páginas del relato azoriniano se hayan convertido en más de doscientas cincuenta. La tesis central de Francisco José Martín resulta bastante discutible, pero ello no le quita valor a sus interpretaciones de la crisis del fin de siglo ni disminuye la sutileza de sus análisis del *Diario de un enfermo*, ese elusivo autorretrato. Para el prologuista no hay que confundir al escritor que firmaba J. Martínez Ruiz con el que utiliza el pseudónimo de Azorín, aunque en la vida civil fueran la misma persona. Llega incluso a hablar de usurpación para referirse al hecho de que las obras más características de Martínez Ruiz fueran luego reeditadas bajo el nombre de Azorín. *Diario de un enfermo* (1901) puede leerse cómodamente en el primer tomo de las *Obras escogidas* publicadas por Espasa, y es que esta puntillosa y enciclopédica edición no se dirige a los admiradores de Azorín, sino a sus estudiosos.

J. L. G. M.

49 LIEDER

VV. AA
Trad. de Adam Kovacsics
Mondadori
69 páginas, 395 ptas.

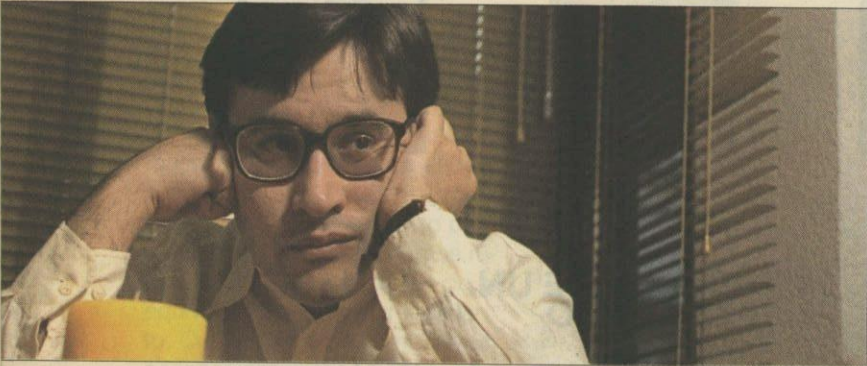
Resulta ingrata la edición —y la lectura— del *lieder*, por cuanto se trata de una expresión artística incompleta. Poema cantado con acompañamiento instrumental, cualquier lector de *lieder* acabará lamentando no poder escuchar la música de la que, teóricamente, son indisolubles compositores como Schubert o Mahler. Quizá sea ese el motivo de que se editen tan pocas recopilaciones de *lieder*. Por eso, Adam Kovacsics ha elaborado y traducido esta selección con voluntad de presentar un amplio abanico de lo que el género dio de sí en cuanto a temáticas: amor, muerte, leyenda... temas, todos ellos, de predilección romántica, con fuerte rai-gambre popular. El libro ofrece una cata para los no iniciados, sin escatimar algunas de las piezas más conocidas, como *La muerte y la doncella*, de Claudius/Schubert. Sin embargo, es una buena excusa para acercarse al Romanticismo literario alemán y a sus protagonistas.

C. Santos

ANIMALES DE COMPAÑÍA

JUAN MANUEL DE PRADA

Sial. Madrid, 2000. 270 páginas, 2.000 pesetas



M.R.

A Juan Manuel de Prada hay que agradecerle el que sea un escritor lúdico, dotado de ese estilo imaginativo que convierte su literatura en un vasto y abigarrado espacio de juego. Su ludismo de intuición verbal explora los símiles inéditos, la realidad y su reflexión sobre ella, y si deriva hacia la sátira o el encomio, es para mostrarnos sin fisuras sus filiaciones o sus fobias más o menos irremediables.

Todo ello nos lo volvemos a encontrar en esta reunión de sus artículos, colección de sus colaboraciones en "Blanco y Negro" y que, comparados con los artículos de *Reserva Natural*, suponen una más lograda madurez, un atractivo más conseguido. Escaparate de obsesiones personales, de gustos y de opiniones, lo que realmente representan es el catálogo sentimental por el que Prada se ha ido moviendo en estos años. Eso le da un carácter de diario sentimental e intelectual, si entendemos que se trata de la cartografía de sus pasiones o de sus odios sujetas al tiempo de cambios, incluso biográficos, que le ha tocado vivir. La infancia con sus leves crueldades y sus profundos deslumbramientos sirve de contraste a la iconografía que mueve nuestro mundo, preso de la corrección política y la brutalidad tecnológica. Decía Lichtenberg que es imposible llevar una antorcha entre la multitud sin chamuscar aquí y allá una barba o una peluca, y De Prada no deja de chamuscar lo que cree que son desconciertos contemporáneos. Pero

hay una idea sobre la que despliega su crítica más agria: la de reducir al hombre a componente cosificado, a derivado químico despojado de humanidad.

De Prada sabe que la dogmática es la buena y fecunda madre de la polémica y que la polémica, cuando es de ley, es una forma de pedagogía y una buena estrategia en este género apasionado del artículo: sus desplantes, sus osadas arbitrariedades, sus comentarios escépticos y hasta sus ingenuidades son siempre vehementes, de una vehemencia en la que se encuentra cómodo. No es extraño que su ironía se convierta a menudo en sarcasmo. Ese es el fundamento de su humorismo, de irreverencias reverentes y manías.

Más allá de esto, estos *Animales...* recogen la mitología de un mitómano confeso como De Prada, sabiendo siempre que sus mitos comparten el poso intelectual con la seducción sexual, y esa atracción que en él despiertan los personajes estafalarios y cutres como conviene a ciertas formas no menos sublimes de nuestra cultura. Betty Page, Bela Lugosi o la neumática Pamela Anderson se retratan en sus biografías de sordidez y *glamour* y sirven para desvelar el mundo por el que gusta moverse a nuestro autor. Ésas son las mejores páginas. Un volumen donde los lectores de De Prada no quedarán defraudados: la cultura y el estilo en ellos son invitaciones para su relectura.

Diego DONCEL

EL FRACASO...

ALEJANDRO MUÑOZ-ALONSO

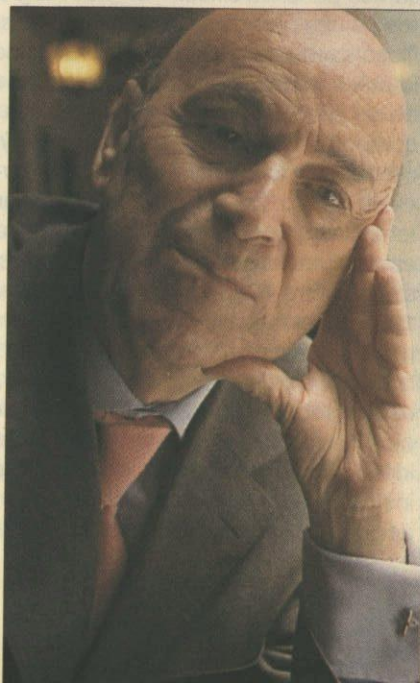
Plaza & Janés. Barcelona, 2000. 511 páginas, 2.995 pesetas

Hablar en estos días del nacionalismo en términos negativos parece una tarea intelectualmente obligada. Su rostro verdadero ha quedado tan claramente de manifiesto en conflictos como el de los Balcanes o, más cercanamente, como el del País Vasco que obrar así casi se reduce a señalar lo evidente. Sin embargo, esa actitud ha formado parte hasta hace apenas unas horas de lo "políticamente incorrecto" —así continúan considerándolo no pocos— y ha sido objeto de ataques acerados e injustos durante años. El mérito no está en indicar ahora lo que es el nacionalismo y cuáles son sus males sino el haberlo expuesto así años atrás cuando se consideraba señal de progresismo el cantar las loas de Pujol, de Arzalluz e incluso de ETA. Precisamente por eso, la edición de esta serie de artículos de Alejandro Muñoz-Alonso resulta especialmente oportuna.

Los textos recogidos en *El fracaso del nacionalismo* se retrotraen a los años de la Transición y llegan hasta nuestros días y en ellos se percibe una lucidez extraordinaria al indicar, por ejemplo, los cabos malamente sueltos de la Constitución de 1978 en materia de administración territorial; la legitimidad que el citado texto otorgó a unos nacionalismos que históricamente carecían de ella o el verdadero

carácter de los nacionalismos catalán o vasco. Sin embargo, el libro va más allá de lo meramente recopilatorio. Su introducción posee de por sí la suficiente entidad para que merezca la pena abordar estas páginas. En ellas, de manera sólida, maciza y comprensible, Muñoz-Alonso muestra cómo en términos indubitables el nacionalismo ha fracasado como ideología durante el siglo XX creando una serie de dramas que figuran en la galería de los horrores de la Historia. Asimismo deja de manifiesto con claridad meridiana el doble y contradictorio juego de los nacionalismos vasco y catalán y el callejón sin salida —auténtica huida hacia adelante— en el que se han empeñado para desgracia de aquéllos a los que dicen representar. Las palabras de Muñoz-Alonso pueden desagradar a los seguidores del nacionalismo o a los que se empeñan en contemplarlo rodeado de una aureola mítica, pero las conclusiones difícilmente pueden resultar más innegables. Actualmente, el nacionalismo —incluido el que se da cita en algunas regiones españolas— ha fracasado, y lo ha hecho fundamentalmente porque constituye un grave obstáculo para una convivencia en paz y libertad.

César VIDAL



M.R.

Los textos recogidos en *El fracaso del nacionalismo* se retrotraen a los años de la Transición y llegan hasta nuestros días y en ellos se percibe una lucidez extraordinaria

EL MARRUECOS ANDALUSÍ

VARIOS AUTORES

Electa. Madrid, 2000

264 páginas, 2.500 pesetas

La colección "Museo sin fronteras", que se integra en el Programa MEDA de la Unión Europea, constituye una nueva modalidad de guías artísticas que pretende sustituir la exposición de obras en un museo por la visita *in situ* de las más interesantes realizaciones de cada una de las culturas a las que se acerca. En este caso se trata del *Marruecos andalusí*, que se inscribe en un ambicioso programa de publicaciones sobre *El arte islámico en el Mediterráneo*.

El libro va más allá de la guía al uso, puesto que, a través de unos textos introductorios, prepara al lector para comprender el alcance histórico, religioso, cultural y social de lo que va a ver, y le hace ser consciente de las continuas y fecundas relaciones —al margen de los conflictos bélicos— que se establecieron entre Al-Andalus y el norte de Marruecos.

Y, sobre todo, cuenta con el atractivo, para el viajero que realmente desea aprender y conocer en profundidad lo que visita, de haber sido redactado por cinco reputados autores marroquíes, Naïma El-Khatib Boujibar, Mhamad Benaboud, Kamal Lakhdar, Mohamed Mezzine y Abdelaziz Touri, arqueólogos o historiadores del arte, profesores o investigadores que garantizan la precisión y la actualización de la información que ofrecen, estructurada en recorridos por Mequinez, Fez, Xauen, Tetuán, los puertos del Estrecho y Rabat.

Tan correcta y completa es esta guía del *Marruecos andalusí*, que puede utilizarse como un manual de arte marroquí, de fácil lectura también en casa, al estar bien ilustrado, y salpicado de explicaciones sobre usos, tradiciones, anécdotas históricas, algunas semblanzas biográficas e incluso unas breves pautas para acercarse a la música, la cerámica, las alfombras o la caligrafía islámica.

Elena VOZMEDIANO

EL ARTE DE LA MEMORIA

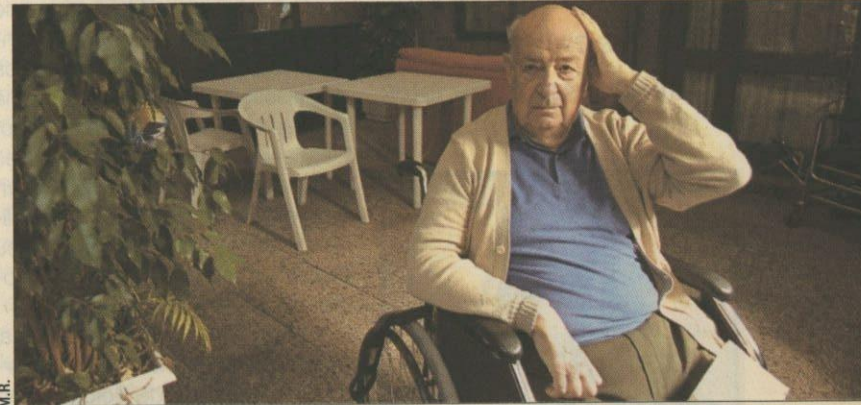
JULIÁN GÁLLEGO

Ayuntamiento de Zaragoza, 1999. 255 páginas, 2.000 pesetas

A la hora de hacer balance, él se presenta como "un pequeño intelectual hispano, orador de cierto éxito, escritor con cierta gracia, conocido de unos cuantos, desconocido de muchos, amigo de sus amigos..." Con ironía se reduce a sí mismo a académico de varias academias, viajero por gusto, conferenciante asiduo, autor de muchos artículos y de algunos libros, especialmente sobre Velázquez (de cuya gran exposición en Madrid y en Nueva York, recuerda, fue comisario). Lo que él no dice es que esos artículos y libros nos enseñaron, con una prosa continuamente transparente, a mirar la pintura. Ahora, ya retirado de todo, inmóvil en una silla de ruedas, Gállego ha dedicado los últimos años a escribir los fragmentos de memorias recogidos en este libro y sus páginas son de nuevo la destilación, gota a gota, de una mirada.

La primera parte del libro es una serie de "Siluetas", escenas de la remota Zaragoza antes de la guerra civil donde creció. Gállego adopta como lema el archifamoso incipit de *En busca del tiempo perdido* ("durante mucho tiempo me he acostado temprano") e inicia su discontinuo relato con las sensaciones, no menos proustianas, del niño que a la hora de la siesta escucha los sonidos de la calle y mira las manchas de luz danzar en el techo de su cuarto. La memoria sería eso: una especie de cine primordial, un juego de ecos y luces proyectadas. Las deliciosas estampas que siguen, entre el leve humor y la nostalgia, pueden compararse con otro mosaico proustiano, el de Walter Benjamin en su *Infancia en Berlín hacia 1900*. Por ellas desfila todo un mundo desvanecido: las calles familiares, los vecinos y compañeros, el cine Doré, los casinos y las librerías, las grandes fiestas religiosas y los pequeños rituales profanos. El niño aplicado y obediente, el adolescente sensible y serio que debió de ser Gállego casi nunca entra en escena; es su mirada la que dirige este teatro. El autor no nos cuenta su vida; nos permite vivirla un poco

Gállego nos permite vivir su vida un poco desde dentro, conociendo personas, lugares y cosas a través de sus ojos. Estas páginas son la destilación, gota a gota, de una mirada



desde dentro, conociendo personas y lugares a través de sus ojos.

Bajo el título "Villa Pimpinela", la segunda sección del libro es un relato más directo, más continuo y más global. De nuevo los orígenes se llevan la mayor parte, la Zaragoza de la infancia y la adolescencia, y luego la guerra civil, la muerte de su hermano y de su madre. En el Madrid de posguerra, Gállego fue fallido opositor a Notarías y al fin ganó otra oposición más modesta que terminaría por llevarle a Barcelona. Por entonces dibujaba (iba al Círculo Artístico a dibujar del desnudo) y tenía vocación literaria (escribió una novela aún inédita, *El héroe indeciso*). Fueron días inolvidables con amigos como Juan Eduardo Cirlot (a quien dedica una estampa de este libro), como los pintores María Girona y Albert Ràfols Casamada; días de paseos y charlas en los cafés y veladas en el gallinero del Liceo. Con el final de aquellos años de Barcelona se agota el entusiasmo memorioso de Gállego. No parece interesarle ya su posterior etapa de París, entre 1954 y 1970. (Hay que recordar que Gállego se doctoró por entonces en la Sorbona con una tesis, *Vision et symboles dans la peinture espagnole du Siècle d'Or*, que aún se considera un hito en la renovación de la historiografía del

arte español, y fue profesor con P. Francastel. Entretanto, sus crónicas parisienses para la revista "Goya", "que esperan —como destaca César Pérez Gracia en el prólogo de este libro— una digna edición", revelaban a algunos lectores españoles la evolución de la pintura contemporánea). Con más desgana aún (y en una página escasa) despacha su última etapa cuando, de vuelta en España, se convirtió en catedrático, crítico de arte y conferenciante. El mayor éxito es el mayor desencanto.

La tercera parte del volumen, que le da título, recoge una serie de espléndidas evocaciones que los lectores de EL CULTURAL conocen, porque aparecieron regularmente en sus páginas hasta hace unos meses. En ellas, Gállego no se ciñe ya a un curso biográfico, aunque en el fondo siempre se trata de personajes, de obras de arte o de escenarios ligados al recuerdo. Son sobre todo imágenes de ciudades: Zaragoza, Londres, Venecia... Ciudades no contempladas en una vista panorámica, sino pateadas arriba y abajo; y haciéndonos ver, sentir cada una de sus calles y de sus esquinas como si fuera, también para nosotros, un momento vivido.

Guillermo SOLANA

EL AMOR EN LA ROMA ANTIGUA

PIERRE GRIMAL

Paidós. 2000. 352 págs., 2.900 ptas. **EL ALMA ROMANA.** Espasa. 204 págs., 2.700 ptas. **LA CIVILIZACIÓN ROMANA.** Paidós. 336 págs., 2.700 ptas.

La mayor virtud de la obra de Grimal es la penetración en los aspectos de la vida cotidiana, en la confrontación entre campo y ciudad, tanto en las prácticas diarias como en los escenarios en que se desarrolla, en las diferencias entre Roma y las ciudades provinciales



La aparición de un sistema dinástico en el imperio favoreció el prestigio de la mujer, madre de emperadores, capaz de influir en las decisiones políticas, sobre todo cuando éstas se referían a las cuestiones internas de la casa imperial

Pierre Grimal ha sido durante muchos años catedrático de Literatura latina de la Universidad de la Sorbona y ése es el campo donde brillan con más luz sus trabajos de investigación. Como latinista ha sido también un excelente maestro. Desde muy pronto, las editoriales españolas y latinoamericanas han emprendido la traducción de sus libros y también tuvo gran difusión su *Diccionario de mitología griega y romana* (Labor, 1965).

Tal vez la característica principal de la obra de Grimal ha de buscarse en su carácter de filólogo clásico en el sentido más pleno de la palabra, el que se refiere al estudio de las lenguas clásicas como vehículo para el conocimiento totalizador de las civilizaciones que las respaldan. Por ello, se convierte en un auténtico historiador de la civilización, en su aspecto amplio heredado de la Ilustración, que permite comprender en su totalidad las manifestaciones de la cultura humana. Por ello, *La civilización romana*, que en su primera versión de 1964 se incluía en la colección de *Las grandes civilizaciones* (Juventud), responde a esa corriente que en los años 60 se hizo dominante, con la inspiración renovada derivada de la escuela de los *Annales*, y que incluía todos los aspectos de la vida romana. Así, a partir de la filología se integra en las corrientes renovadoras de la historia.

De este modo, la llamada historia de los acontecimientos queda relegada a un capítulo y es tratada con bastante superficialidad. Se busca más lo permanente. En esto vuelve a enlazar con las raíces filológicas del clasicismo del siglo XIX, donde la antigüedad era a veces concebida como un todo en cierta medida ajeno a los cambios históricos. Importa más bien "el alma colectiva de Roma", que se manifiesta de modo similar a lo largo de los tiempos, a pesar de que su historia se extiende al menos desde el siglo VIII a.C.

hasta el V d. C. Dentro de este planteamiento, la obra está llena de ideas sugerentes, que se resumen en capítulos de agradable lectura acerca de temas normalmente difíciles, como el derecho o las magistraturas, las características de la lengua latina, que se acompañan de afirmaciones no siempre fáciles de aceptar, como la que responde a las "tendencias profundas de la raza", las peculiaridades de la literatura en relación con los modelos griegos. Un aspecto especialmente digno de destacarse es el que se desarrolla en la tercera parte, *Roma familiar*. Ahí es donde se presenta lo que es habitualmente la mayor virtud de la obra de Grimal, la penetración en los diferentes aspectos de la vida cotidiana, en la confrontación entre campo y ciudad, tanto en las prácticas diarias como en la arquitectura y, por tanto, en los escenarios en que aquélla se desarrolla, en las diferencias entre Roma y las ciudades provinciales, en la vida de los libres, los libertos, los esclavos.

Por ello resulta también especialmente digno de tenerse en cuenta el libro *El amor en la Roma antigua*, que tuvo también una versión anterior en 1963. Aquí el autor parte de la ambigüedad de las relaciones de los romanos con el amor, hecho sin duda derivado de la especial posición de la mujer en la antigüedad en general y las específicas formas de trato que se configuraron en la Roma imperial a partir de los precedentes republicanos. Ello crea diferencias en relación con la Grecia clásica y el resto de la antigüedad, pero no desde luego como para que pueda hablarse de emancipación en ningún sentido. Grimal sabe que las mujeres están presentes siempre por las necesidades de los hombres, para nacer y para reproducirse, pero dentro de un mundo que ya ofrece una gran complejidad en las relaciones humanas, que permite hablar de explotación de esposas y esclavas, pero también de

espiritualidad amorosa, inspiración de una importante parcela de la literatura latina. Además, la aparición de un sistema dinástico en el imperio favoreció el prestigio de la mujer madre de emperadores, capaz por ello de influir en las decisiones políticas sobre todo cuando éstas se referían a las cuestiones internas de la casa imperial.

El libro más reciente de los comentados es *El alma romana*, una serie de reflexiones realizadas sobre la ficción de un diálogo entre el emperador Marco Aurelio en su juventud y su preceptor el orador y filósofo Frontón. Grimal asume así la visión del mundo de los intelectuales representativos del poder en la Roma imperial, en el momento justo en que peligraba la estabilidad de lo que se llamó Edad de Oro de los Antoninos para dar inicio al período que responde al concepto historiográfico de Crisis del Siglo III. Sobre esta base el autor trata los temas de la Roma eterna, de la vocación intelectual de los romanos, sólo arraestrada a la vida militar y al imperialismo por las necesidades derivadas de las presiones externas, de la ciudad de Roma como reflejo perenne de su historia, como monumento especular de la solidez del imperio, del poder personal como simple vértice de una red de relaciones clientelares justificadas en la misma naturaleza humana. Grimal, historiador de la civilización, es al tiempo un clasicista, de aquéllos que se identifican con los clásicos hasta el punto de referirse a la civilización romana desde dentro, con una fuerte capacidad de penetración que les impide mantener el distanciamiento del que derivaría una visión enfocada a través del espíritu crítico. El dilema de la distanciamiento o la identificación con su tema por parte del autor está aquí presente, en un campo literario que es historiográfico y filológico.

Domingo PLÁCIDO

COMPRENDER LA GLOBALIZACIÓN

GUILLERMO DE LA DEHESA

Alianza Editorial. Madrid, 2000. 245 páginas, 2.500 pesetas

Cada problema es abordado con claridad y orden, exponiéndose las interpretaciones que ofrecen los economistas contemporáneos más autorizados. Cabe incluirlo, con

A la profusa utilización del término "globalización" corresponde una auténtica oleada de publicaciones recientes más o menos divulgativas. El libro de Guillermo de la Dehesa sobresale en este alud bibliográfico. En primer lugar, por su rigor científico. La cuestión de la mundialización es analizada desde diferentes ángulos: el crecimiento económico, la convergencia real y la distribución de la renta, el empleo y el mercado de trabajo, las grandes empresas, el Estado y la política, la relación entre las monedas y las finanzas internacionales, y la cultura. El libro acaba con un capítulo sobre España ante la globalización.

El libro está escrito en un lenguaje muy accesible. Cada problema es abordado con claridad y orden, exponiéndose brevemente las interpretaciones que ofrecen los economistas contemporáneos más autorizados. En realidad, el título del libro resulta modesto en relación con su contenido. Podría, perfectamente, haberse cambiado por *La economía internacional de nuestro tiempo*, ya que no hay cuestión relacionada con los vínculos económicos entre países, empresas, gobiernos e individuos que no se aborde con la suficiente atención en sus escasas doscientas y pico páginas. Por todo ello, cabe, con justicia, incluirlo entre los mejores libros de economía escritos en español en los últimos diez años.

La opinión del autor acerca de los efectos de la globalización sobre las economías atrasadas es optimista, aunque condicionada a diferentes circunstancias. La apertura comercial y la mayor libertad de movimientos de capitales, tecnología y trabajo contribuirán a la convergencia si progresa, a la vez, la difusión de los conocimientos. Ello requiere cambios en las pautas demográficas y también una serie de transformaciones institucionales. La dificultad del proceso es innegable y, de hecho, el desnivel de

renta entre los países más ricos y los más pobres ha aumentado en los últimos cuarenta años, aunque existen unos cuantos países que han acertado diferencias respecto a los más avanzados y otros que se aproximan a dicho objetivo.

Cabe esperar, en todo caso, que el crecimiento económico evolucione en el mismo sentido que las entradas de capital y la liberalización de los mercados financieros. Existe también evidencia empírica de que, en los períodos de globalización, en los siglos XIX y XX, el crecimiento del Producto por persona ha sido mayor que en las épocas de proteccionismo.

Son argumentos razonables aquellos que vinculan el comercio internacional con la igualación paulatina del precio de los bienes y servicios, y también con la equiparación del precio de los factores de producción. Por otra parte, las importaciones de capital y de tecnología mejoran y enriquecen la dotación de recursos de los países atrasados y, con ello, la producti-

Guillermo de la Dehesa fue Secretario de Estado de Economía y Secretario de la Comisión Delegada para Asuntos Económicos en el segundo gobierno socialista, entre 1986 y 1988. Miembro del Consejo de Ministros para Economía y Finanzas de la Comunidad Económica Europea en ese mismo período, abandonó la política para incorporarse a la empresa privada. En la actualidad ejerce como Consejero Delegado de la Presidencia de Banco Pastor, es presidente del Consejo Superior de las Cámaras de Comercio de España y presidente del Instituto Internacional de Investigación Económica de Londres, del que era vicepresidente desde el año 1992.

vidad general de las economías receptoras.

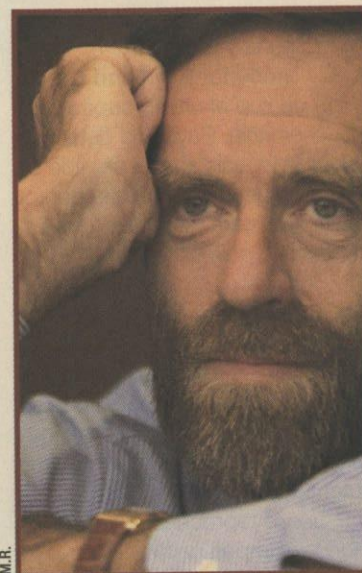
En los países más ricos surgen, con la internacionalización de la economía, diversos problemas, como la creciente desigualdad social o el paro sectorial. La deslocalización inherente a la movilidad de las empresas impone nuevos recortes al bienestar de quienes habitan en zonas de tradición industrial. Esta ingrata realidad se superpone a un fenómeno reciente: en los países de mayor nivel de renta, los salarios relativos crecen antes en los servicios —con un caudal de capacidades cada vez más refinado y amplio— que en la industria. En otro orden de cosas, el gasto público encuentra un límite infranqueable en las sociedades ricas, ante la necesidad de recortar el endeudamiento del Estado para sanear los mercados financieros. Ello obliga a una redefinición de las funciones políticas, cada vez más enfocadas hacia la educación, las infraestructuras, la salud y la eficiencia de las instituciones.

Pero los problemas más agudizados en los últimos años, y que afectan a ricos y pobres, son los de la globalización financiera y el contagio de las crisis. A esta cuestión dedica el autor el capítulo más largo del libro, en el que se debaten algunos argumentos de raigambre histórica: la necesidad de dotar de mayores medios a los organismos internacionales y la responsabilidad que tienen las autoridades monetarias norteamericanas de ejercer su liderazgo.

Sostiene De la Dehesa que la globalización es inevitable pero, además, puede ser beneficiosa. El capítulo sobre España ejemplificaba las ventajas que la apertura económica procuró a un país relativamente pobre hace medio siglo y también advierte acerca de los retos hoy planteados.

Pedro TEDDE DE LORCA

justicia, entre los mejores libros de economía escritos en español en los últimos diez años



La opinión del autor acerca de los efectos de la globalización sobre las economías atrasadas es optimista aunque condicionada a diferentes circunstancias, como la apertura comercial

TOM BURNS MARAÑÓN

"LO QUE MÁS ME FASTIDIA DE ESPAÑA, DEL PAÍS Y DE SU PAISANAJE, ES EL PESIMISMO"

Pregunta: En su libro se ocupa de la "hispanomanía" —anglosajones fascinados por España—. ¿No es más común la "hispanofobia"?

Respuesta: Pues no. Hubo "fobia" cuando España fue rival de Inglaterra, pero dejó de serlo a mediados del XVII.

P: Brenan, Hemingway, Orwell, Borrow... A su juicio, ¿cuál de los "curiosos impertinentes" que se pasean por sus páginas ha entendido mejor a España y por qué?

R: El historiador Raymond Carr, a quien dedico el último capítulo de *Hispanomanía*. Raymond detesta la palabra hispanista en el sentido de que hay que ser un tipo de persona especial para "entender" que España es un país especial.

P: ¿Cuál peor?

R: Quizá George Borrow, que fue un personaje muy simpático y completamente estafalario. Su libro, *La Biblia en España* —un auténtico best-seller en la Inglaterra del XIX—, es una saga picaresca que pasó por ser un auténtico retrato del país.

P: ¿Qué le reprocharía usted a los "curiosos impertinentes"?

R: A ellos nada. Reprocho a quienes creen que la visión parcial de los "curiosos impertinentes" constituye un juicio erudito y sagaz sobre las cosas de España.

P: En su libro se echa de menos a Orson Welles, por ejemplo, tan fascinado también por la cultura española. ¿Con qué criterio seleccionó a "sus" "curiosos impertinentes"?

R: Seleccioné a quienes conocía bien y me divertían. Orson Welles me parece un poco pedante, pero tampoco lo he estudiado mucho. Su deseo de ser enterrado, sus cenizas al menos, en la finca de Antonio Ordoñez en Ronda, es decididamente delirante ¿no?

P: "De mi abuelo Marañón, heredé una pasión por las 'cosas de España'. Mi padre me enseñó a observar". ¿Está satisfecho con la fusión de ambas herencias?

R: Bastante, pero eso han de juzgarlo los lectores. *Hispanomanía* acabó siendo un libro mucho más personal de lo que me había planteado.

Es español, inglés, hijo de diplomático, nieto de Gregorio

Marañón, periodista y autor de *Hispanomanía* (Plaza & Janés), un fabuloso retrato de España hecho desde dentro por gente de fuera.

Una fotografía de nuestro país tomada con una cámara anglosajona "curiosa e impertinente" que no siempre captó la realidad de las "cosas de España".

P: ¿Se considera un privilegiado?

R: Claro que sí.

P: Español en Inglaterra e inglés en España. ¿Se siente siempre extranjero o como en casa?

R: Las dos cosas, pero depende mucho de con quién esté.

P: ¿Cuál es su "patria chica"?

R: Tengo varias. Las principales son Oxford, el Museo Británico, el Museo del Prado, la Sierra de Guadarrama y las marismas de Huelva.

P: Usted ha viajado en varias ocasiones por la Historia de España, ¿qué acontecimiento merece todo su respeto?

R: Más que acontecimientos, respeto personas. Jovellanos, por ejemplo y sin ir más lejos.

P: ¿Cuál toda su repulsa?

R: El proceso al que fue sometido el Cardenal Carranza por el Santo Oficio.

P: ¿Qué consejo daría a la izquierda de este país para salir del "laberinto" en el que la metió Brenan?

R: No vendría mal estudiar *El laberinto español*, que es un libro que



británico le falta una cierta empatía con el exterior (es muy insular) y desde luego sobra su prensa amarilla.

P: "Esto último fue lo que siempre pensó Hemingway. España era el último buen país y era 'diferente'. ¿Y usted, cree que "España es diferente"?

R: Ésa es la pregunta principal que me hago en *Hispanomanía*. Creo que el libro la contesta.

P: ¿Hasta cuándo el pesimismo y el sentimiento de inferioridad españoles?

R: Esas son las cosas que más me fastidian de España, del país y de su paisanaje. Si *Hispanomanía* espolea la autoestima de los españoles, lo celebraré. Creo, en todo caso, que los jóvenes ya no tienen complejos.

P: Aún a sabiendas de que no le gustan los tópicos, mencione uno sobre los españoles.

R: No me gustan porque me parecen la expresión de la pereza mental cuando

no de la ignorancia. No vale la pena mencionar ninguno.

P: Conteste lo primero que le venga a la cabeza: Una bandera

R: La blanca

P: Un monumento

R: El Monasterio de El Escorial

P: Un maestro

R: Gregorio Marañón

P: Un político

R: Juan Pablo II

P: Un personaje histórico

R: Haydn

P: Un monarca

R: El Rey Arturo

P: Un libro

R: *Anglomanía*. Lo publicó en EEUU el año pasado un anglo-holandés que se llama Ian Buruma.

P: Un recuerdo

R: Mi padre


P: Una pasión

R: El siglo XVIII

P: Un deseo

R: No tener que contestar con lo primero que me venga a la cabeza.

Cristina JARAMILLO



Muchacho en la playa, 1927.
Óleo de Filippo de Pisis que
se puede ver en la muestra
que del artista acoge el IVAM
hasta el próximo 1 de octubre

EL IVAM EXPONE LA PRIMERA MUESTRA
INDIVIDUAL DEL ITALIANO EN ESPAÑA

DESCUBRIENDO A FILIPPO DE PISIS

ARTE

Arte en Europa central²⁸ Filippo de Pisis, las tinieblas de la sensibilidad²⁹ Uslé en el laberinto³⁰ ¿Qué museos queremos? Hablan los directores de los principales centros³²⁻³⁷ "VB XXIII", de David Smith, por Rosalind Krauss³⁸⁻³⁹ Memorias del Imperio árabe⁴⁰

ARTISTAS FUERA DE CONTEXTO

Arte en Europa central, 1949-1999. Fundación Joan Miró. Parque de Montjuic. Barcelona. Hasta el 1 de noviembre

Para su comisario general, Lóránd Hegyi, director del Museum Kunst Stiftung Ludwig de Viena, la exposición *Arte en Europa central, 1949-1999* posee dos objetivos. Uno es reivindicar una suerte de región cultural, la Europa central: Austria, Checoslovaquia (Eslovaquia y la República Checa), Hungría, Polonia, Yugoslavia, (Yugoslavia, Croacia, Eslovenia, Bosnia, Herzegovina y Macedonia). Para Lóránd Hegyi esta zona, con una identidad e historia particular, posee una posición cultural específica más allá de las cuestiones estrictamente políticas o ideológicas (su reciente pasado comunista y sus divisiones artificiales por ejemplo) que responde más bien a procesos muy profundos y complejos. El otro objetivo, decíamos antes, es el de revisar y prestar atención a la actividad artística de los antiguos países comunistas más allá de los tópicos de la cultura oficial: realismo socialista primero y cultura postcomunista después.

El planteamiento es muy interesante. Identificar identidad cultural —aunque la expresión no sea del todo adecuada— con territorio puede ser opinable, pero es una problemática que nos implica, que se sitúa en el debate de la cultura de ahora mismo con las cuestiones de los nacionalismos y el pensamiento único de fondo. A priori parecía que la exposición podía introducir nuevos argumentos, especialmente porque la reflexión provenía de otro ámbito cultural, distinto al nuestro y porque detrás de la exposición existe un sólido corpus teórico. Aparte, el interés también estaba en lo que podría significar el descubrimiento de un caudal

artístico, el de los países excomunistas, del que tenemos muy poca información.

Sin embargo cuando uno entra en la exposición percibe otro discurso. La muestra esta organizada por bloques estilísticos: infor-

cualesquier museo de arte contemporáneo. Una selección de estilos, tipo manual al uso, y que tiene, claro está, una proyección y carácter internacional.

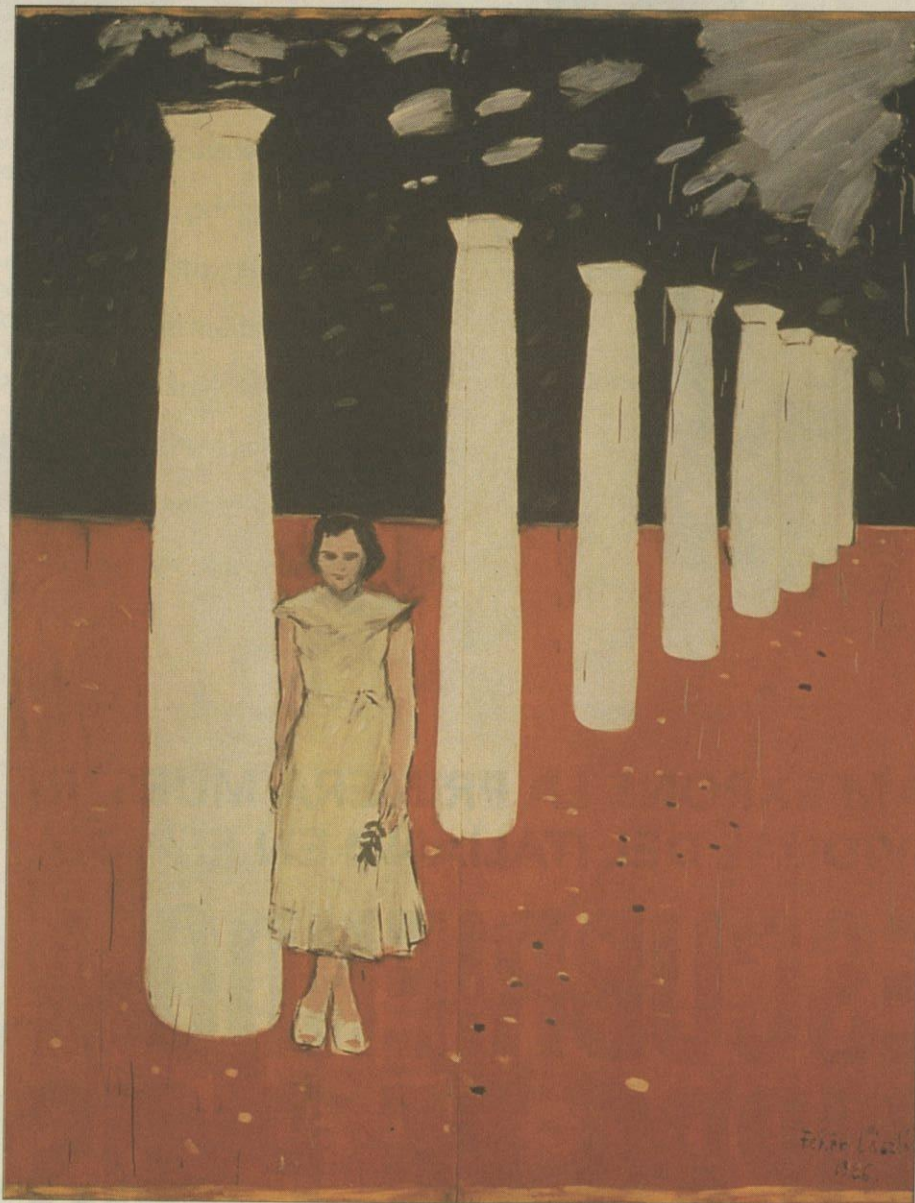
El arte contemporáneo posee una dimensión internacional. Lo

nocimiento del contexto. Un contexto, el de los antiguos países comunistas, que prácticamente desconocemos. Es como si en una latitud completamente extraña, se presentara a Millares, Saura o Tàpies como la expresión de un espíritu o especificidad ibérica o catalana. Independientemente de si estamos de acuerdo o no, si no se poseen las referencias o claves determinadas, lo único que se puede hacer es asociarlos a un período determinado y/o a unos lenguajes internacionales.

Recorrimos detenidamente la exposición mientras el comisario Lóránd Hegyi nos iba explicando la trama, el substrato... en definitiva: el contexto que las obras por sí solas no pueden comunicar. Las obras por sí mismas son mudas, pero el discurso del comisario suplía esta ausencia y construía esta particularidad o estos rasgos específicos con los que articula la idea de un espacio cultural, centroeuropeo, de la misma manera —comentaba— que Thomas Mann expresa un universo alemán o Faulkner plasma un modo de ser americano. El problema es que la exposición no se contextualiza. Más aún, el catálogo —original en inglés y alemán—, que es el corpus instrumental o justificación de la exposición, no se ha traducido ni al catalán, ni al español. En la itinerancia de la muestra por Europa, se han realizado versiones

en las pertinentes lenguas nativas. Aquí simplemente se omite. ¿Por qué? Sin catálogo, sin justificación, sin contexto, esta exposición se transforma en algo vacío y sin sentido. No hay pensamiento.

Jaume VIDAL OLIVERAS



Laszlo Feher: *Säulen*, 1986

malismo, accionismo vienés, geometría abstracta, etcétera. Si dejamos al margen a los creadores austríacos y algún caso puntual, la primera sensación es la de encontrarse no frente a un arte centroeuropeo, sino ante una selección que podría localizarse en

particular o lo específico a que hace referencia la exposición es una cuestión de matiz o sutileza, porque de lo que se trata es de una especie de variante dentro de un marco general o internacional. Pero me temo que esta variante no se puede apreciar porque falta un co-

DE PISIS, LAS TINIEBLAS DE LA SENSIBILIDAD

IVAM. Centro Julio González. Guillem de Castro, 118. Valencia. Hasta el 1 de octubre

En una sociedad de espectáculo como la nuestra, tan escandalosamente vulgar y tan dispuesta a la retórica faraónica y de un *glamour* de oropel, es un alivio dejarse seducir por el gusto de una burguesía culta, a veces cursi, a veces rancia, pero firmemente elegante. Francia e Italia siempre se han nutrido del buen gusto, como consecuencia de cierto estreñimiento. Filippo de Pisis (Ferrara, 1896-Milán, 1956) pertenece a este mundo de pulidas y complejas formas cuya desaparición se acompaña de suspiros de salón, una profunda angustia personal y una fuerte dosis de nostalgia. Sin embargo De Pisis nos habla de algo más, de algo que le inunda y le lleva irremediablemente hacia una enfermedad psíquica. Nos habla de una tristeza que invade todo, de la fragilidad de las cosas y de nosotros mismos, de lo perecedero y de los signos de la muerte que todo lo impregna.

De Pisis vive las dos guerras y la explosión de lo que Apollinaire denominó *l'esprit nouveau*. Sus primeras obras, hechas siendo muy joven, demuestran el impacto del cubismo y del futurismo. Son pequeñas obras vibrantes —cascadas de colores y formas— de energía concentrada o collages imbuidos de una clara visión estética. Poco después, a través de su amistad con Giorgio de Chirico, cae bajo la influencia de la pintura metafísica, con su apego a la tradición y a la historia y con su exploración de las zonas más recónditas del subconsciente y del misterio de la realidad circundante. Es una estética hecha a medida por una burguesía culta, mezclando una tendencia hacia una morbosidad exagerada con una sensibilidad enfermiza. Aquí De Pisis se encuentra con sus temas y con sus lenguajes plásticos: el bodegón, el paisaje y el retrato. Sus paisajes constituyen una especie de agenda de viajes —Londres, París, Venecia— pintados al aire libre en trazos anhelantes y nerviosos. Podrían parecer banales, algo *amateur*, pero son obras obsesivas que terminan por perturbar. Los retratos optan por un estilo más académico que le sirve casi de disfraz para in-

dar en un mundo semi-oculto u homo-erótico que corresponde a su condición de homosexual.

Sin embargo son las naturalezas muertas, empapadas de un lirismo a flor de piel, las que más logran penetrar y recoger lo no articulado, ese conjunto de preguntas, miedos, oscuridades que subyacen y sobrevuelan el espíritu después de la II Guerra Mundial. De Pisis opta por colores pasteles matizados en que de golpe afloran intensidades violentas, emociones incontrolables y angustias abrumadoras. La muerte está presente, a veces literalmente representada, a veces meramente sugerida. Estoy pensando en tres obras enormemente sugerentes, que expresan su melancolía y tempestades internas. En *La liebre* (1932) aparecen el animal muerto sobre una mesa, una mancha de sangre, unas gafas abandonadas, y una silla omnipresente y fuera de escala. Es una obra en tonalidades sucias, impregnada de muerte y ausencia. *Naturaleza muerta marina* (1940) es pura sensación, una huida hacia la abstracción, mínimamente anclada en la realidad a través de la pequeña figura de un hombre que camina en la playa. Y *Naturaleza muerta con higos* (1941) es como un estremecimiento de algo inminente: la fruta caída, esparcida en el suelo. Suculenta como la muerte o como la sangre subiendo a la boca.

De Pisis, quizá, ni siquiera es pintor sino un poeta que pinta frente a un exceso de sensaciones turbulentas. En los últimos años de su vida pinta flores, marchitas, efímeras, que repiten una y otra vez su fascinación lírica y sofisticada por la muerte, su autodestrucción voluntaria. No nos cuesta detectar las voces de Ungaretti o de Montale. Pero hay una diferencia fundamental. Montale logró recuperarse después de la II Guerra Mundial encontrando la fe en los pequeños detalles de la vida, De Pisis, sin embargo, se refugia en las tinieblas de su aguda sensibilidad, perdiéndose en sus sombras, abrazando la espiral sin retorno de su propia enfermedad.

Kevin POWER



Pan sacro, 1930.
A la derecha, El cangrejo, 1933



JUAN USLÉ EN EL LABERINTO

Museo de Bellas Artes, Palacete del Embarcadero, Caja de Cantabria y Sala Luz Norte. Santander. Hasta septiembre

Han pasado casi veinte años desde que, en junio de 1981, se celebró la primera exposición individual de Juan Uslé en el Museo de Santander. Ahora el pintor regresa al mismo lugar, a su ciudad natal, en condiciones muy distintas. De entonces a hoy, una brillante carrera y una distancia insalvable, la que separa las dos orillas del Océano, Santander y Nueva York, don-

de la década transcurrida desde el giro decisivo en la obra de Uslé. Todas las piezas reunidas aquí son de excelente calidad y proceden del propio pintor y de colecciones importantes: del Reina Sofía, de la Caixa, del IVAM, de la colección Saatchi. Aunque los responsables de la exposición sean el director del Museo de Bellas Artes, Salvador Carretero, y el comisario, Fernando Za-

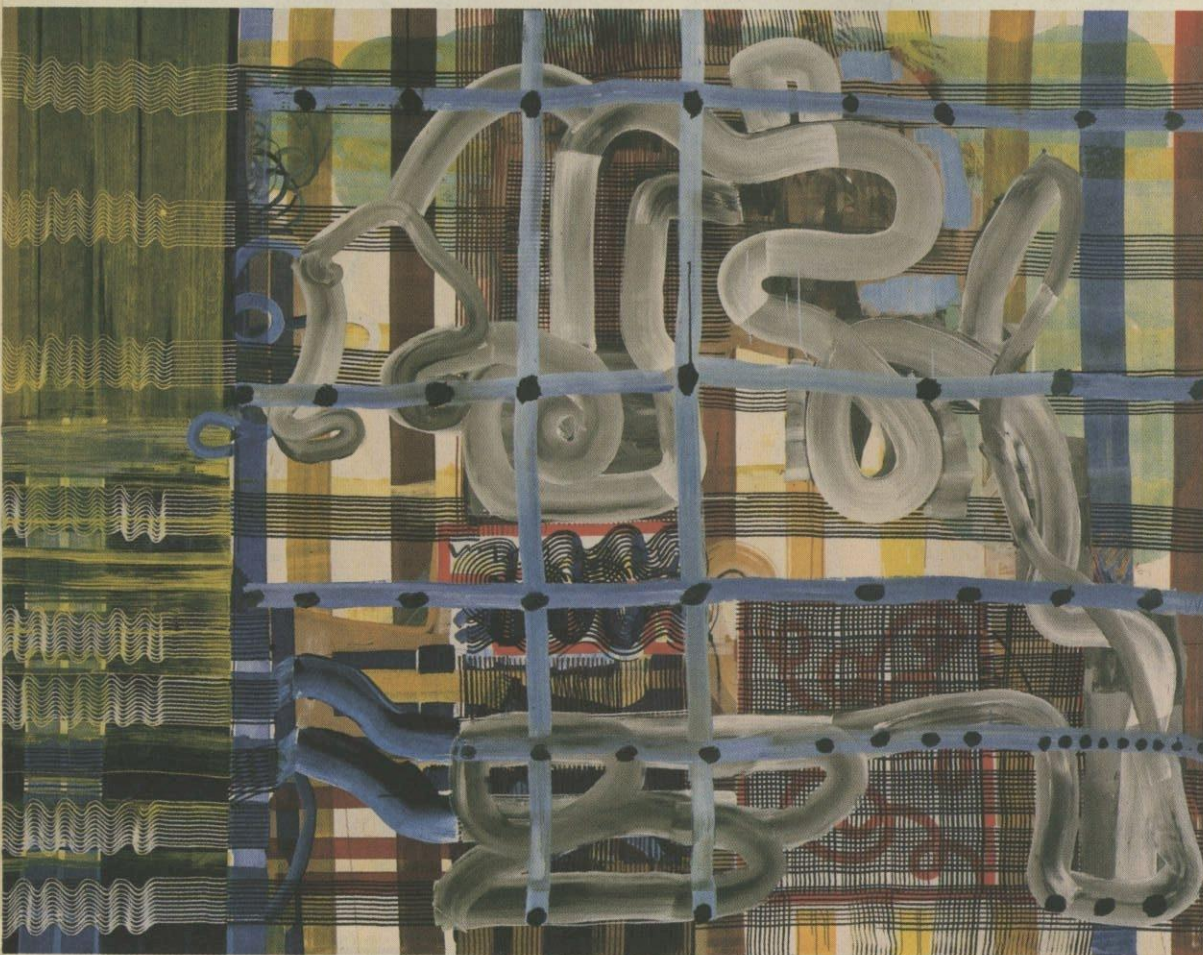
Poco después de llegar a Nueva York, Uslé se puso a darle vueltas al *Broadway boogie-woogie* (1942-43) de Mondrian. Con aquel cuadro, pensaba Uslé, Mondrian había inyectado el ritmo sincopado, la adrenalina de la Gran Manzana en las venas de su pintura, poniendo en peligro todo su sistema. Siguiendo a Mondrian, Uslé construyó tramas, retículas para plasmar

ponen y se entrelazan hasta formar una selva espesa, impenetrable (aunque es verdad que a veces el pintor despeja el espacio de la tela y nos ofrece una luz deslumbrante). En las tramas penetran a veces líneas curvas, orgánicas: como vetas de la madera, como nudosos rizomas, como chorros de fluido vital.

El motivo del fluido, concebido como contrapunto de la estructura, domina en los dos espacios del Museo (arriba y abajo). En la planta superior, en la última sala, encontramos frente a frente un cuadro muy acuático y un cuadro de retículas, y entre ellos, *Martes* (1991) que es una sutil transición entre los fluidos libres y las tramas. En la planta de abajo se repite el esquema; en la última sala hay un cuadro en azules y verdes, muy submarino, y junto a él, *The River of Love*, una pieza pequeña y esencial donde un torrente ondulado penetra en la cuadrícula y la atraviesa y la revoluciona.

Paralelamente a la muestra del Museo, tiene lugar una exposición independiente en el Palacete del Embarcadero. En este caso, el planteamiento es muy claro, casi didáctico, y la clave, menos romántica y más estructural: se han seleccionado cuatro grandes cuadros de Uslé que forman como una cruz o cuadrilátero de términos opuestos y complementarios, y entre ellos, se insertan otras piezas pequeñas que constituyen los módulos de las mayores. Se trata, como explica su comisario, Fernando Francés, de recuperar los códigos de Uslé. De mostrar cómo sus signos pueden funcionar exentos o bien incluidos en composiciones. El singular espacio del Palacete se presta a un interesante juego de puntos de vista, de perspectivas, que permite interpretaciones muy diversas de los cuadros. En conjunto, cualquiera que sea la lectura que se haga de su pintura, más gestual o más sistemática, Juan Uslé aparece en la cima de sus posibilidades, en un momento en que se diría que puede lograr todo aquello que se proponga.

Guillermo SOLANA



Manthis, 1998-99. Óleo, vinilo, dispersión y pigmentos sobre lienzo, 203 x 274. En el Museo de Bellas Artes de Santander

de vive desde 1987. El homenaje que ahora se le rinde ha implicado a diversas entidades, y su obra se reparte en varias sedes: las grandes pinturas en el Museo, los cuadros de pequeño formato en el Centro de Caja Cantabria, las fotografías en la sala Luz Norte. Y hay otra exposición aún, relacionada pero distinta, en el Palacete del Embarcadero.

La exposición del Museo comprende los últimos diez o doce años,

manillo, no me cabe duda de que ha sido el mismo Uslé quien la ha diseñado, y quien en ella se descubre y se oculta al mismo tiempo. La exposición tiene algo de enigma. No sigue un orden cronológico. No es una retrospectiva en el sentido habitual de la palabra, porque no nos ofrece un trayecto continuo de un punto a otro, sino una serie de oposiciones, de contrastes que regresan una y otra vez.

una "gramática urbana" —las líneas de metro, la parrilla de las calles, los rascacielos—, y tampoco él tuvo miedo a deconstruir (una palabra que no le gusta) esas estructuras. Las tramas de Uslé siempre vibraron con cierto temblor, con cierto latido corporal y han terminado por convertirse en un vasto registro sismográfico, en una suerte de gesto amplificado, multiplicado. Últimamente, sus redes lineales se super-



BERNARD STRIEGEL

Retrato de Carlos V. Óleo sobre tabla. Es una de las obras de la muestra *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V.* La exposición, que reúne piezas desde finales del siglo XV hasta mediados del XVI, se podrá visitar en el Kiosko Alfonso de La Coruña hasta el 17 de septiembre.

¿QUÉ MUSEOS

Los museos españoles crecen y cambian de imagen. Tienen nuevas necesidades de espacio, unas veces determinadas por los servicios que deben ofrecer a los visitantes y otras por el volumen de obras guardadas en los almacenes. Es un proceso que parece imparable. Pero antes de aceptarlo como inevitable, es preciso contemplar con perspectiva crítica los intereses económicos y políticos que lo impulsan y, sobre todo, conocer a través de estudios serios cuáles son las demandas reales de los museos y de su público. EL CULTURAL aborda algunas de estas polémicas cuestiones. Por otra parte, hemos solicitado la opinión de quienes más directamente se enfrentan a estos problemas: los directores de los museos españoles.

Los cuatro museos más importantes de Madrid, el Prado, el Thyssen, el Reina Sofía y el museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se preparan para sus respectivos procesos de ampliación. Hace unos meses se abrió la ampliación del Museo Picasso de Barcelona, el Museo de Bellas Artes de Bilbao acaba de inaugurar su nueva ala, la Fundación Joan Miró de Barcelona emprende las obras de su ampliación y el IVAM de Valencia está expropiando algunos edificios colindantes para su expansión. Parece que los museos españoles necesitan con urgencia nuevos espacios. Algunos de ellos tienen su sede en edificios históricos que han de adaptarse a las necesidades actuales; otros, por el contrario, son construcciones modernas o que ya se sometieron a una profunda remodelación en su momento, lo cual hace pensar que, o las condiciones han cambiado mucho, o tal vez se inauguraron ya con carencias estructurales.

En cualquier caso, estas actuaciones están en sintonía con una tendencia internacional: los grandes museos del mundo crecen, abren sucursales. El gran Louvre marcó la pauta y la apertura del nuevo e inmenso edificio de la Tate Gallery en Londres ha constituido un acontecimiento mundial que so-

brepasa el terreno de las artes plásticas. En España no tenemos, ni tendremos, un macromuseo como el British Museum de Londres, el Louvre, los Museos Vaticanos o el Metropolitan de Nueva York. No obstante, el Prado o el Thyssen tienen unas dimensiones que hacen poco recomendable su recorrido íntegro en una sola visita.

EL CULTURAL ha querido plantear algunas cuestiones acerca de este fenómeno social y cultural. Hemos pedido a los directores de algunos de los museos más visitados de España que reflexionen sobre la oportunidad de esos procesos de ampliación y sobre otras cuestiones museísticas ligadas a ellos. Kosme de Barañano, Juan Manuel Bonet, Martín Chirino, Miguel Fernández-Cid, Tomàs Llorens, Rosa María Malet y Miguel Zugaza nos han dado su opinión. Lamentablemente, no hemos podido contar con Fernando Checa y Manuel Borja-Villel, directores del Museo del Prado y del MACBA respectivamente, que han pretextado compromisos profesionales. No pretendemos que el crecimiento de los museos sea negativo, ni cuestionar las necesidades reales de espacio de algunos de ellos. Pero sí que se tengan en cuenta otras alternativas así como las implicaciones políticas y económicas, que no se han valorado su-

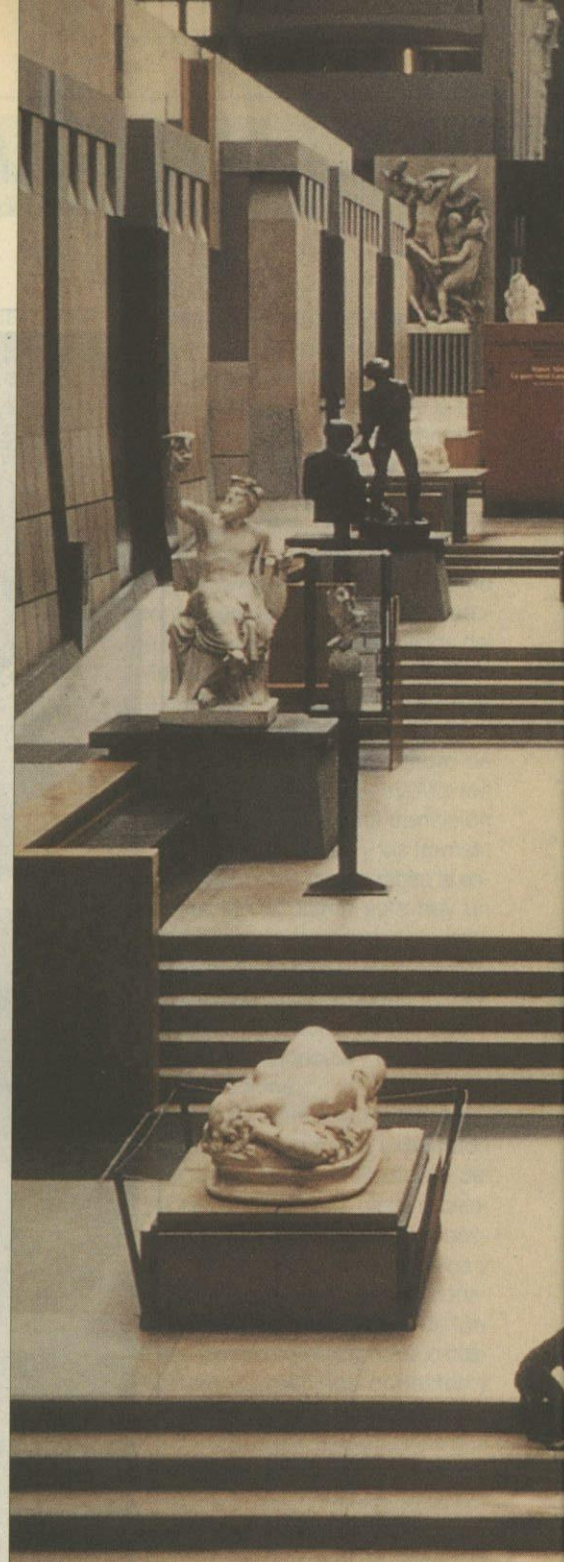
ficientemente en nuestro país, al margen del muy comentado caso del Museo Guggenheim Bilbao.

Casi todos los expertos, incluidos algunos de los directores de museos consultados, y los aficionados, prefieren los museos pequeños, monográficos o con una cuidada selección, donde es posible disfrutar de lo expuesto pausadamente. Aunque, por supuesto, cualquier población querría albergar uno de esos grandes museos, por lo que suponen de riqueza patrimonial y porque su mera existencia puede convertirla en una gran ciudad turística y de servicios.

¿Quiénes son los visitantes?

Pero cada visitante tiene sus propias necesidades. ¿Qué es preferible: la exposición del mayor número posible de obras de arte o un recorrido más reducido en el que se puede contemplar más detenidamente una selección de la colección? La democratización de la cul-

tura ha supuesto la afluencia masiva de visitantes a los museos, con todo lo positivo que tiene, creando unas condiciones de contemplación de las obras que no son las idóneas y una "presión humana" muy considerable sobre los espacios del edificio. En una gran proporción, esos visitantes proceden de otras ciudades o países, e incluyen la estancia en el museo dentro de su programa de actividades. Es evidente que este tipo de visitante, el más numeroso, es incapaz de abarcar en su totalidad lo expuesto y tendrá que seleccionar.



QUEREMOS?

seo debe hacer que adoptemos un espíritu crítico ante las motivaciones de las ampliaciones proyectadas, que a veces parecen tener como objetivo prioritario una operación arquitectónica de prestigio.

Ampliar horarios de visita

Esas cifras globales son, en todo caso, elocuentes. Pensemos, por ejemplo, que el MNCARS ha pasado de unos 308.000 visitantes en 1986 a 1.274.000 en 1999. Por su parte, el Museo del Prado tuvo el año pasado 1.828.000 visitantes, mientras el Thyssen, de entrada más cara, tuvo sólo cerca de 700.000. Absorber estas cantidades es difícil, pero tal vez la ampliación no sea la única alternativa, aunque en algunos casos sí sea la preferible. Unos horarios más prolongados ayudarían a descongestionar los museos. Esto supondría un aumento de los costes de personal, que seguramente quedarían por debajo de las cifras multimillonarias que se manejan para, por ejemplo, la ampliación del Museo del Prado. Y si el problema es de falta de espacio para exponer los fondos, puede recurrirse a edificios complementarios en el caso de que sea posible segmentar la colección, o a las salas rotativas, en las que mostrar obras no esenciales en la colección organizadas en pequeñas exposiciones temáticas.

Pero el museo es el terreno perfecto para el lucimiento de las políticas culturales. En palabras de Delfín Rodríguez, el museo tiene "vocación inequívoca de representación simbólica del poder". En él no duelen las grandes inversiones, porque la rentabilidad social es muy alta. Y muchas veces no se tiene en cuenta que las actuaciones sean o no necesarias: se construyen estupendos edificios sin proyecto museográfico, se improvisan acontecimientos culturales y artísticos con todos los medios imaginables y con débiles contenidos... Es la cultura de relumbrón y de las prisas.

En el libro *Beyond the Prado. Museums and Identity in Democratic Spain*, de muy reciente publicación, Selma Holo afirma que los gobier-

nos socialistas buscaron la creación de nuevos centros, sobre todo de arte contemporáneo, para romper con el pasado y buscar la internacionalización, al tiempo que las administraciones autonómicas fundaban sus propios museos con el fin de subrayar sus particularismos y defender la existencia de una cultura propia. Los gobiernos conservadores, por el contrario, se han empeñado —dice Holo— en el desarrollo y en la mejora de infraestructuras y en el fortalecimiento del centralismo cultural.

Instrumentalización política

El ejemplo más llamativo es el Museo del Prado. Al margen de la necesidad de la ampliación, está claro que el gobierno, y especialmente su presidente, José María Aznar, ha apadrinado este proyecto como un empeño político propio y de altísima prioridad, tras veinte años sin voluntad política de hacer mejoras en los que el Prado malvivía sin un presupuesto digno. Es significativo el nombramiento de Eduardo Serra como presidente de su Patronato, que pone a este organismo bajo directa supervisión política y hace muy improbable la marcha atrás en la ampliación.

Los expertos coinciden en que no se presta suficiente atención a funciones del museo que son tan prioritarias como la conservación y exhibición de las obras de arte. Los gabinetes didácticos no cuentan a menudo con espacios adecuados, ni con personal especializado; no todos los museos cuentan con bibliotecas lo suficientemente nutridas; y no siempre se estudian las colecciones con la debida profundidad. Con estos lastres, no se puede pretender que las necesidades más perentorias de los museos españoles sean de espacio. Las voces más críticas hablan de museos-espectáculo, dirigidos al "consumidor" y no al espectador. En los casos más extremos, de museos-negocio, con productos altamente comercializables y un gran deseo de expansión.

Elena VOZMEDIANO



Los visitantes del museo, 1998. Fotografía de Karen Knorr

Las ampliaciones proyectadas para los museos españoles se mueven entre la custodia del patrimonio y el negocio o la imagen pública. El museo es el terreno perfecto para el lucimiento político

No es fácil conseguir datos de visitantes a los museos españoles, fundamentalmente, y esto es muy grave, porque en ellos no se hacen seguimientos pormenorizados ni estudios estadísticos. Tanto en el Ministerio como en los museos a los que hemos solicitado datos, sólo nos han proporcionado números globales de entradas. Contradiciendo a responsables políticos y a los mismos directores de los museos, esta despreocupación por saber quiénes son los visitantes, qué saben, qué buscan y qué beneficios obtienen de su estancia en el mu-

HABLAN LOS DIRECTORES

EL CULTURAL ha consultado a los directores de algunos de los más visitados museos españoles sobre cuestiones que afectan directamente a su concepto y a su futuro. Se les ha pedido que den su opinión sobre la necesidad de las ampliaciones proyectadas, sobre los tipos de visitantes, sobre el peso que están tomando las zonas de servicios, sobre la primacía, en algunos casos, del continente sobre el contenido, sobre los criterios a seguir en la elaboración de proyectos museográficos, sobre la atención a las funciones científica y pedagógica, y se les ha pedido que designen su "museo ideal".

MANTENER VIVOS LOS FONDOS

Las ampliaciones recientes, tanto en el IVAM como en el MNCARS, son necesarias por la simple razón de la demanda social y de la necesidad de mostrar las colecciones propias. Los museos deben ofrecer asimismo otros servicios (de cafetería, didácticos, etcétera). La cultura comprendida como un logro continuo de la civilización supone la confrontación con nuestra historia de imágenes, pero la cultura es también clave de la distensión, de encontrarnos a gusto con los demás y de encontrarnos cómodos mirando aquellas huellas del ser humano que han ampliado nuestros horizontes visuales. Los responsables de los museos no sólo tenemos que cuestionar el sentido de la presentación de los objetos (colocándolos y facilitando la visión de sentidos complementarios a los ciudadanos) sino que también hemos de dar un servicio de atención, puesto que es un servicio público, financiado por los impuestos de todos.

No creo que haya que ir a los museos a verlos en su totalidad, en una maratón cultural,

sino que hay que ir a ver "una" exposición, o incluso visitar o revisitar "una" obra.

Las líneas del museo son específicas, debe organizar sus fondos y ampliarlos pero, sobre todo, debe "conservarlos", y este término no señala sólo el mantenerlos "físicamente" bien (política de seguridad y restauradores) sino mantenerlos "conceptualmente" vivos, esto es, política de documentación e investigación. Aquí radica el mayor fallo de nuestra profesión: que los museos no están conectados directamente con la Universidad.

Con respecto al museo ideal, creo que, por su política de difusión y comunicación, es el Metropolitan Museum de Nueva York, de donde hay que aprender; por el sentido de compaginar arte antiguo y contemporáneo, la colección Sainsbury en Norwich; y por la sencillez, sin vigilantes ni cartelas, el Museo Insel Hombroich, cerca de Düsseldorf.

Kosme de BARAÑANO

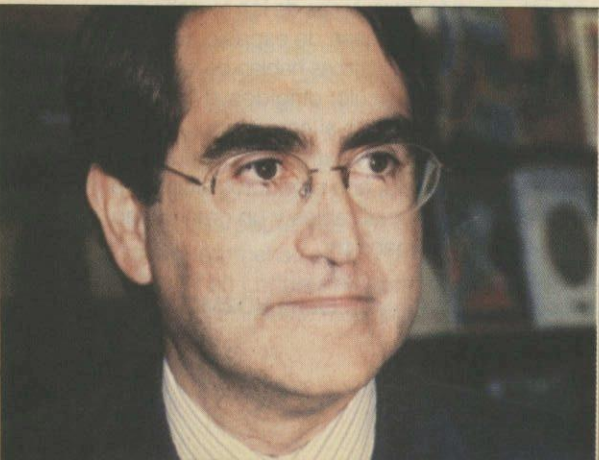
Director del Instituto Valenciano de Arte Moderno

No creo que haya que ir a los museos a verlos en su totalidad, en una maratón cultural, sino que hay que ir a ver "una" exposición, o incluso visitar o revisitar "una" obra

RECORRIDOS ALTERNATIVOS



Como espectador, me gustan mucho los museos pequeños, en los que un reducido número de obras funciona en tono íntimo, algo que alcanza su paroxismo en el caso de las casas-museo, entre las que siento especial predilección por la de Mario Praz en Roma. Junto a ellos, sin embargo, son necesarios los macromuseos. Responden a esta definición la Tate Gallery de Londres, el MoMA de Nueva York, el Centre Georges Pompidou de París —un edificio que, junto al Musée National d'Art Moderne alberga, como es bien sabido, otras dependencias— o, entre nosotros, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. El proceso de ampliación que hoy inicia nuestra pinacoteca de cabecera para el siglo XX coincide con los que viven, o han vivido en fechas muy recientes, todas y cada una de las instituciones a las que he



hecho referencia. En el umbral de un nuevo siglo, ha llegado la hora de los balances, de las nuevas presentaciones de las colecciones, de la redefinición de las fundaciones y de las miradas. Si, como sucede tan a menudo, tiene prisa, el visitante de estos centros —o de los museos de arte antiguo de las mismas ciudades: la National Gallery, el Metropolitan Museum, el Louvre, el Prado—

Estoy absolutamente convencido de que hemos de ir a un modelo muy abierto de museo, un modelo en el que las artes plásticas se articulen con otras esferas de la creación

puede elegir un recorrido mínimo, de unas cuantas obras maestras. Si dispone de más tiempo, puede por el contrario componerse su menú en función de otras solicitudes, que también hay quien quiere pasar muchas horas en el museo, divagar en él como un *flâneur*, conocer, junto a los nombres centrales, los de los *great minor artists* que hacen la sal de una cultura, ver tanto macroexposiciones como otras “de gabinete” y tanto muestras históricas como otras de la más estricta contemporaneidad, escuchar conferencias o recitales de poesía, consultar la biblioteca, asistir a conciertos, comprar libros o catálogos u objetos, tomarse una copa, almorzar... Por mi parte, estoy absolutamente convencido de que hemos de ir a un modelo muy abierto de museo, un modelo en el que las artes plásticas —fotografía y audiovisuales incluidos—, que obviamente constituyen la columna vertebral tanto de su colección permanente como de sus exposiciones y actividades temporales, se articulen, como ha sucedido a lo largo de la modernidad, con otras esferas de la creación: la música, la poesía, la arquitectura, el diseño gráfico e industrial... Y estoy absolutamente convencido —sobre todo después de ver el centro cultural que ha sabido concebir para la ciudad suiza de Lucerna— de que en el caso del Reina Sofía, en el gran arquitecto que es Jean Nouvel tenemos a la persona adecuada para llevar a cabo el proceso de ampliación en que estamos embarcados, proceso tras el cual dispondremos de un centro mucho más en línea con las demandas actuales.

Juan Manuel BONET

Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

EL ARTE COMO OBJETO DE CONSUMO

En la sociedad en la que estamos inmersos proliferaba la idea de la cultura considerada como ocio. Es dentro de este contexto donde se entienden las ampliaciones que últimamente se están proyectando en importantes museos españoles. Se trata de una puesta al día de estos espacios para intentar homologarlos a la demanda creciente de cultura que existe hoy. Hay que adecuar estos lugares. Es evidente que las grandes exposiciones del siglo XIX y de principios del XX, a pesar de su gran valor estético, no se ajustan ni dan respuesta a la demanda actual.

Las áreas de servicio que tienen cada vez mayor protagonismo en los museos responden a la misma idea. Los centros culturales se transforman en espacios para el disfrute de la afluencia masiva. El arte es desacralizado, “banalizado”, como dice Baudrillard. Los medios de comunicación hacen que cada vez el arte sea más asequible al gran público, por lo que es posible acceder a un tipo de información que antes estaba vedada a las masas, ampliándose los círculos capaces de disfrutar de la cultura. Esta realidad no significa

que haya disminuido la profesionalización de los museos ni la calidad de la obra expuesta, sino que el fenómeno de la contemporaneidad facilita que el goce del arte se desplace de los círculos minoritarios hacia una mayoría que lo demanda como objeto de consumo.

Los museos ya no son, como ocurría antiguamente, colecciones privadas creadas por magnates. Al desaparecer esta figura, de gran interés histórico, tanto la sociedad pública como la gran empresa privada toman presencia y empiezan a crear espacios lúdicos, adecuados a la demanda masiva de cultura y en función

de sus intereses particulares. Si bien las colecciones en la actualidad son más versátiles y se apoyan fundamentalmente en el poder de la comunicación, la incógnita la prepara su futuro.

Me parece positivo que el arte emergente acceda a los espacios sacralizados del arte. El museo continúa con sus tareas tradicionales de catalogación, investigación y exposición de obra, planteándose además la nueva demanda. Los espacios museísticos han dejado de albergar una colección de manera exclusiva para celebrar el gran festín de la cultura actual.

El objetivo tradicional del museo no ha cambiado. La nueva demanda de uso de estos espacios, siempre sometida a la realidad de su presupuesto, ha añadido un importante e interesante desarrollo.

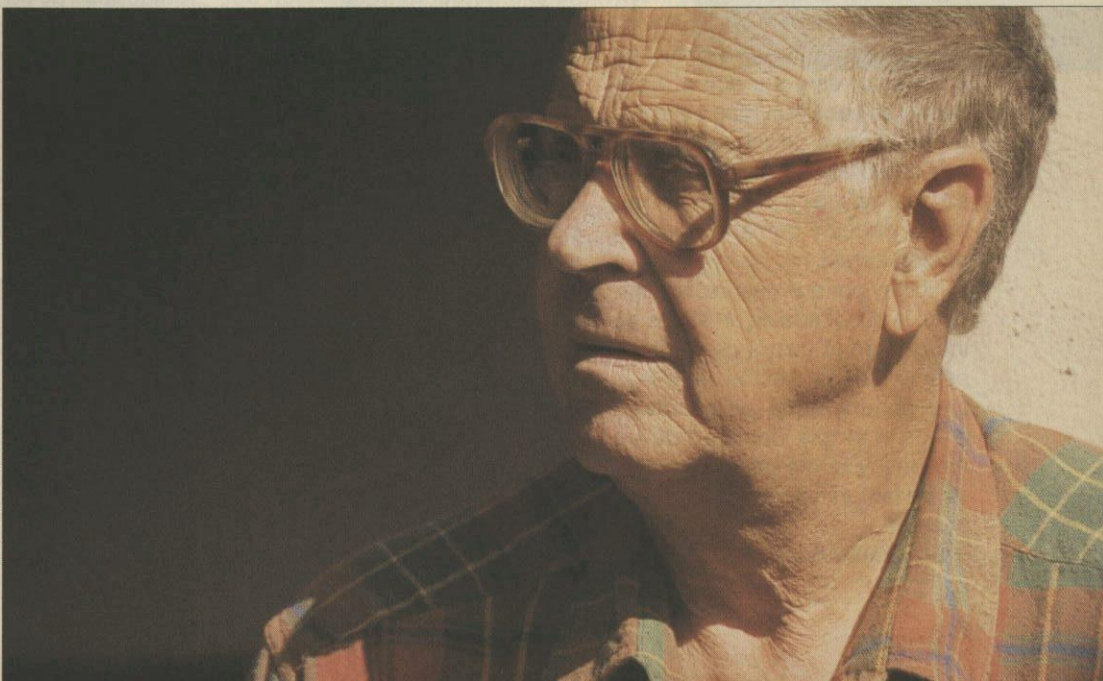
Me sería difícil escoger un “museo ideal”, puesto que no existe el paradigma hoy en día. De todos modos podría referirme al MoMA, al Centro Pompidou o la Tate Gallery como modelos extraordinarios.

Martín CHIRINO

Director del Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas

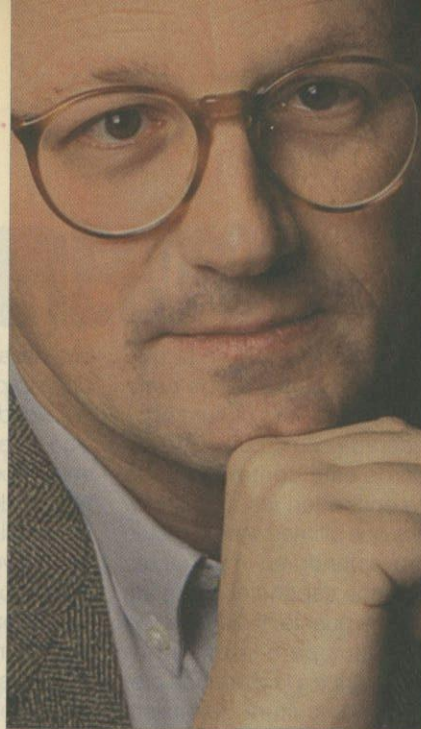
Los medios de comunicación hacen que cada vez el arte sea más asequible al gran público, por lo que es posible acceder a un tipo de información antes vedada a las masas

MERCEDES RODRIGUEZ



ABANDONAR TÓPICOS

No parece aconsejable hablar de los problemas que tienen en España los museos en términos generales, pues corremos el riesgo de llegar a conclusiones erróneas o simplistas. Como punto de partida, parece lógico que se amplíen aquellos que tienen unos fondos cuya calidad aconseja su exhibición, o que deben trazar un recorrido por la historia de un período concreto del arte, máxime cuando están localizados en ciudades con una demanda cultural. Si al final lo mostrado es inabordable para un turista rápido, el problema se soluciona con un montaje de la colección, unas actividades y unas publicaciones que atiendan a quien quiere perderse sin agobiarse por el tiempo y al que quiere reconocer lo más posible en una visita corta. Por eso definiendo la ampliación de los tres museos que están en proceso de crecimiento en Madrid, Prado, Thyssen y MNCARS, pero también del IVAM valenciano, para que pueda mostrar parte de sus fondos. En estos casos, y especialmente en los primeros, que la ampliación incorpore una notable presencia de espacios dedicados a servicios le parecerá poco acorde a algún purista pero resulta lógico por varios motivos, entre ellos para satisfacer unas necesidades reales y como complemento a la visita que cada uno debe trazar, pero también como fuente de ingresos. Pero nunca debe perderse el lugar preferente para la investigación, tanto de los fondos como en la formación de quienes trabajan en



el centro y son los primeros interlocutores entre las obras y el público.

En España, en las dos últimas décadas, se han abierto centros, fundaciones y museos de signo muy diverso. Está claro que la existencia de una red actuará en beneficio del conjunto, pues fomentará la atención general hacia sus ac-

Detrás de la apertura de cada centro o museo en las últimas décadas existe tanto una defensa de imagen institucional como un riesgo político

tividades. De todos modos, lo fácil es reclamar la máxima profesionalidad y quejarse de las injerencias. Conviene, sin embargo, tener en cuenta algunos detalles que tienen que ver en la configuración de un buen proyecto museográfico y deben servir para abandonar tópicos:

Todo museo o centro tiene un origen político, pero hay que conseguir que se trate de una política cultural amplia y responsable. Detrás de la apertura de cada centro o museo en las últimas décadas existe tanto una defensa de imagen institucional como un riesgo político por parte de quien lo defiende. Sólo recordando esto se puede reclamar la necesaria independencia de los órganos rectores de cada centro. Si se trata de un centro situado en una ciudad con una infraestructura cultural sólida, la especialización parece aconsejable. Cuando el centro está en una zona geográfica y cultural con rasgos diferenciados, como el CGAC, el objetivo es conjugar lo exterior y lo local. ¿Quién puede pensar que tenga futuro un centro de arte contemporáneo en una ciudad de menos de 100.000 habitantes sin un servicio pedagógico imaginativo?, ¿cómo se plantea el futuro de ese centro en una ciudad universitaria sin una biblioteca especializada, o incluso sin una librería que cubra las deficiencias generales?, ¿por qué hemos que avergonzarnos de reivindicar la importancia que poseen espacios para el ocio como la cafetería?, ¿alguien considera incompatibles unos almacenes o un auditorio con la programación de actividades de apariencia más lúdica?

Miguel FERNÁNDEZ-CID

Director del Centro Gallego de Arte Contemporáneo

LA RENTABILIDAD DEL ESPACIO

Los museos son instituciones vivas y en constante crecimiento, por lo que resulta inevitable emprender regularmente reformas y ampliaciones de sus instalaciones y servicios. Este hecho se hace aún más perentorio en el caso de museos alojados en edificios históricos no diseñados para afrontar las necesidades y demandas de un museo actual.

No hay por qué despreciar tampoco la búsqueda de un efecto de imagen en la forma de abordar este tipo de proyectos, ya que la arquitectura forma parte indivisible de la propia identidad de los museos, y, como tal, es uno más de los factores de atracción de visitantes.

En cuanto a las directrices de

cualquier proyecto de ampliación, y, en particular, desde la experiencia actual de ampliación del Museo de Bellas Artes de Bilbao, creo que lo prioritario es buscar una buena acomodación de la colección al espacio, a la vez que procurar la flexibilidad de itinerarios para los distintos tipos de usuarios. Indudablemente la mejora de los servicios de atención al visitantes y los espacios de comercialización forman un segundo y relevante grupo de prioridades.

No obstante, me parece criticable la tendencia, de la que se ha abusado en exceso en los últimos años, a la creación de contenedores arquitectónicos sin la existencia o promesa seria de contenido. Frente a esta tendencia,

modelos cercanos a nosotros como el IVAM han demostrado la rentabilidad de una equilibrada inversión en espacio, junto a una apuesta más ambiciosa en la creación de un programa y una colección propias.

En cualquier caso, hablando de modelos, como director de un museo que aborda, con una conciencia histórica y con una clara

vocación didáctica, tanto el arte antiguo como el moderno y el contemporáneo, como es el Museo de Bellas Artes de Bilbao, mi museo ideal se acerca más a las Galerías anglosajonas, en las cuales, por otra parte, se inspiró nuestro museo en su origen.

Miguel ZUGAZA

Director del Museo de Bellas Artes de Bilbao





EL MUSEO DIDÁCTICO

Desde hace 20 o 25 años existe un movimiento internacional de creación y ampliación de museos, que responde al fenómeno del crecimiento del público, a la importancia cada vez mayor de los museos en la sociedad, y en menor medida, al crecimiento de las propias colecciones. España se incorporó con cierto retraso a este movimiento. Los primeros años de la democracia no fueron propicios para ello, pero a partir de 1988-89 se inauguraron el CGAC, el MACBA, el MNCARS, el CGAC, el Thyssen, el Guggenheim... Si ahora los museos españoles deben crecer es porque hay mayor demanda de los servicios que ofrecen. Desde luego que las áreas de servicios son necesarias. Son fuentes de ingresos importantes para los museos y no hay que despreciar la función de los objetos y las publicaciones que se venden en la difusión de los contenidos del museo.

Es cierto que el tipo de público que más ha crecido es el que proviene de otras ciudades o países. Pero creo que la visita completa al museo es una idea que tenemos que ir abandonando. Ha de ser parcial y fragmentada. Tanto en museos grandes como en museos pequeños. Lo que se puede absorber en una visita es limitado. Pero nunca la calidad puede ser abrumadora. Cuando nos referimos a contenedores sin contenidos no deberíamos hablar de museos. Lo que define a un museo es su colección. Pero los centros de exposiciones cumplen una tarea de di-

fusión cultural importante. Pensemos en la Royal Academy of Arts de Londres, que tiene una colección poco relevante pero ha ejercido gran influencia con sus exposiciones.

El público de los museos no sólo crece, sino que, sobre todo, se diversifica. Predominan los "turistas", pero creo que los proyectos museográficos no deben tener a éstos como objetivo, sino centrarse en la difusión asociada a la enseñanza. Por ahora los medios dedicados a este capítulo son escasos. Para que el museo pueda desarrollar sus funciones en la enseñanza debe darse prioridad a su relación con los sistemas públicos de enseñanza. Pretender que el museo se convierta en una escuela es inadecuado. El gabinete didáctico ideal de un museo es el Ministerio de Educación o los organismos autonómicos equivalentes. Hasta ahora se ha tenido una visión reducida de la enseñanza en el museo centrándola en un período de la infancia que no es el más fructífero. Debería orientarse más hacia el bachillerato y los primeros años de Universidad, y darse mayor importancia a la formación continuada, difuminando la barrera entre el aprendizaje y la vida profesional.

En lo que se refiere a mi museo ideal, prefiero los museos "anticuados" (los que carecen de esos servicios que hoy son necesarios) y más bien pequeños.

Tomàs LLORENS

Director del Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Se ha tenido una visión reducida de la enseñanza en el museo centrándola en un período de la infancia que no es el más fructífero. Debería orientarse más hacia bachillerato y Universidad

UN PÚBLICO DISPAR

En los actuales procesos de ampliación en los museos españoles creo que puede haber una estrategia de imagen. Los políticos se han dado cuenta de que el museo es cada vez más frecuentado y que incentivarlos puede ser una fuente de prestigio. Sin embargo, no debe considerarse como algo totalmente negativo; el aprovechamiento político es un factor más.

No creo que las áreas de servicio, a las que se está prestando mucha atención, sean prioritarias en el museo. Son zonas complementarias, que no pueden olvidarse. El museo ha entrado a formar parte de los espacios de ocio, y hay que cuidar aquello que puede suponer descanso o relax. Nunca pueden ser el motor. En la Fundación Joan Miró se hizo una ampliación tras la muerte del artista para poder aumentar la presencia de sus obras al margen de las exposiciones temporales; la segunda ampliación, cuyas obras han dado comienzo, albergará el depósito de una importante colección de obras de Miró.

Los macromuseos se justifican si el contenido tiene gran interés. Sabemos que el Louvre no puede visitarse en un solo día. En cualquier caso, no podemos considerar como macromuseo ninguno de los museos españoles, aún con sus proyectadas ampliaciones.

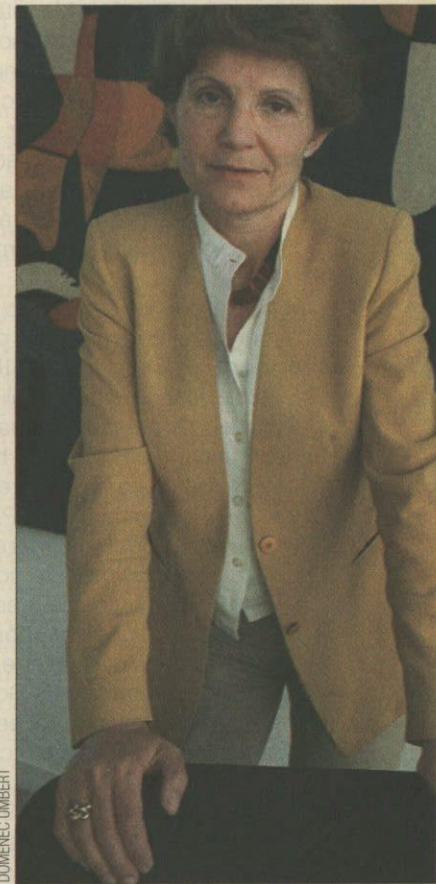
En cuanto al perfil de los visitantes de los museos, cada vez es más difícil de definir. El público es cada vez más amplio y dispar. Idealmente, en el museo deben poderse encontrar diversos niveles de lectura, de manera que quien quiera profundizar y aprender pueda encontrar los medios para hacerlo y quien se conforme con una idea general pueda obtenerla en un paseo por las salas. Es lo que hemos pretendido en la instalación de la colección permanente en la Fundación.

No se dedican suficientes medios a la investigación y a la docencia, y sería muy importante que pudieran cumplirse estas tareas, y en colaboración con los centros docentes, las Universidades. El problema es que el presupuesto se va en el día a día.

Si tuviera que elegir un museo "ideal" optaría por el Louisiana de Dinamarca, a 60 km de Copenhague. Es un museo que reúne todas las condiciones para una visita agradable y provechosa: el espacio es muy acogedor, las dimensiones son las más adecuadas, la colección interesante, la arquitectura se relaciona con la naturaleza exterior... y además hacen buenas exposiciones temporales.

Rosa María MALET

Directora de la Fundación Joan Miró, Barcelona



DOMÈNEC LIMBERT

Los macromuseos se justifican si el contenido tiene gran interés, pero no podemos considerar como tal ninguno de los museos españoles, aún con sus ampliaciones

1963

Desde el principio, cuando estudiaba en la Art Students League de Nueva York, David Smith entendió la tradición escultórica occidental como múltiples variaciones del concepto de cuerpo acorazado. Si se contempla el clasicismo como una serie de fundas metalizadas de superficie endurecida, de mármol fríamente pulimentado que repele la mirada, la versión de Canova se transforma en variaciones de la máquina erotizada. La escultura surrealista no hizo nada por contradecir esta idea en los años 40. Las "mujeres" de Magritte, realizadas a partir de botellas sobre las que pintaba rostro y vestimenta, o la *Venus de Milo* de Dalí, con cajoncitos extraíbles en lugar de pechos –el juego sobre los tiradores y los pezones era su especial ironía surrealista– no eran más que desarrollos del tema del cuerpo acorazado.

Que el cuerpo acorazado pudiera conseguirse a partir de objetos encontrados –las botellas de Magritte, los tiradores de Dalí– había legitimado la práctica del *ready-made*: el urinario de Duchamp haciendo eco a la figura humana recostada (1917); el colador de Picasso como cabeza de una figura compuesta por piezas de metal soldadas (1931)... Smith accedió a esta tradición de collages escultóricos a través de las revistas de arte, en las que conoció el trabajo de González y Giacometti, cuando ya se había adentrado en la obra de Picasso a través de John Graham. Su primera escultura de madurez (1933) era un conjunto de tres cabezas hechas con maquinaria agrícola desguazada, y realizó las soldaduras necesarias en una herrería de Brooklyn llamada Terminal Iron Works. Poco después de comenzarla, compró una granja al norte del estado de Nueva York, a la que llamó Terminal Iron Works, y a la que trasladó su estudio, en el que desmontó las herramientas agrícolas disponibles

para componer una serie de figuras de metal extraordinarias a las que dio el título colectivo de *Agrícola*. En ellas el cuerpo acorazado ya no se cerraba por el método del revestimiento o la funda sino que, a la manera de un andamio, quedaba abierto a la penetración visual.

Agrícola IX (1952) es un ejemplo de ello. En ella engranajes en forma de barras se despliegan verticalmente desde una barra horizontal, como las plumas de un tocado indio americano, y hacen que el conjunto se asemeje a un pájaro en vuelo. Más o menos en estos momentos, Smith empezó a atraer la atención del crítico americano Clement Greenberg, que utilizó la obra del escultor como base para la teoría que estaba construyendo acerca de cómo la escultura más avanzada de mediados de siglo estaba cambiando y retando la propia idea de la escultura. Si lo escultórico había sido concebido como masa, como la expresión formal de la solidez, del volumen material, Greenberg esgrimía las nuevas construcciones abiertas para demostrar un ideal estético diferente y opuesto. Arguyendo que el "genio" escultórico está hoy en función de un concepto de volumen tecnológicamente moderno, dado que "el constructor-escultor puede, literalmente, dibujar en el aire con un sólo alambre", Greenberg decidió fusionar lo estético con lo tecnológico, fusión que resulta en lo que llamó "proezas de 'ingeniería' que aspiran a la máxima visibilidad con el menor empleo de superficie táctil". Éstas, escribió, "pertenecen categóricamente al medio libre y total de la escultura". Sin embargo, Greenberg interpretó las implicaciones de todo esto de manera que daba la espalda a la objetividad y la impersonalidad de la "ingeniería" y, por el contrario, reivindicaba la subjetividad de una especie de fenómeno visual que él mismo llamaría "espejismo". Caracterizando la nueva tecnología a través de su liberación



DAVID SMITH

VB XXIII

Hierro soldado. Colección Sarah Dora Greenberg

de formas abiertas en "la continuidad y la neutralidad de un espacio que sólo la luz modula, dejando de lado las leyes de la gravedad", Greenberg dedujo de ello lo que algunos considerarían conclusiones perversas, insistiendo en sus consecuencias como una forma de *opticalidad* que "vuelve al punto de partida del anti-ilusionismo". Ahora, argumentaba, "en vez de la ilusión de las cosas, se nos ofrece la ilusión de las modalidades: es decir, que la materia es incorpórea, sin peso, y existe sólo ópticamente como un espejismo" (*La escultura de nuestro tiempo*, 1958).

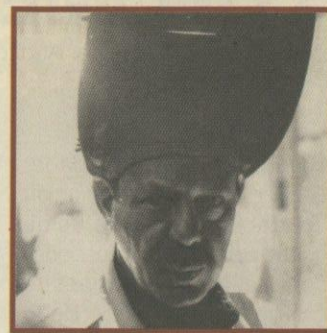
El respaldo de Greenberg supuso que en 1962, cuando Giovanni Carandente estaba organizando el Festival de Dos Mundos de Spoleto, invitara a Smith a participar en él trasladándose a Italia para trabajar en unas fábricas abandonadas cercanas a Voltri, en talleres repletos de herramientas de hierro: llaves inglesas, tenazas, tornillos y planchas de todas las formas y tamaños. Mientras Smith utilizaba estos materiales en una serie de veinte figuras que tituló *Voltri*, Carandente escogió el anfiteatro de Spoleto como lugar idóneo para su exposición. Espectadores de hierro para una representación muda y ausente. Junto a un equipo de ayudantes y soldados, Smith se sintió abrumado por las riquezas que había heredado en Voltri. En cierto momento pensó que podría enviar sus esculturas desde Voltri (al norte de Génova, muy cerca de la ciudad) a Spoleto (dos horas al norte de Roma) montándolas sobre una batea (vagón plano) de ferrocarril, lo que no fue posible debido a los numerosos túneles que debía atravesar el tren, demasiado bajos para las piezas. Smith se escribió a sí mismo una nota sobre este proyecto: "Un sueño es un sueño jamás perdido... Encontré una vieja batea, la pedí y me la dieron. Si hubiera utilizado la batea como base y hubiera hecho una escultura sobre ella el sueño habría estado más cerca... Podría haber hecho un carro con los cuerpos desnudos de las máquinas, despojados de sus detalles y dientes... en un año podría haber hecho un tren".

Habiendo fracasado la idea del tren, Smith se preparó para el futu-

ro empaquetando las herramientas en cajones en los que podría transportarlas a Bolton Landing, donde las combinó afanosamente en una nueva serie, que tituló *Voltri Bolton Landing* subrayando la unión de sus dos lugares de nacimiento. *VB XXIII* corresponde a esta segunda fase. Las esculturas se destinaban ahora no al anfiteatro romano de Spoleto sino a los terrenos que en Bolton Landing poseía Smith.

Es una obra compleja, que incorpora muchos de los temas tempranos de Smith así como su anhelo hacia "los cuerpos desnudos de las máquinas". El cuerpo de *VB XXIII* es compuesto, una plancha rectangular, una viga acortada, y una tapa circular de un depósito, para indicar el torso, los hombros y la cabeza. Si el cuerpo se situase sobre el plano horizontal de la batea ausente se convertiría en un recuerdo de la obra anterior *Torso Mesa* (1942), el primero de sus muchos cuerpos ofrecidos en sacrificio, que aparecen más explícitamente en la composición de 1950, *Sacrificio*, en la que siete elementos en forma de cabeza, montados sobre postes, coronan una plataforma escalonada a la manera de un altar. El cuerpo sacrificial sometido a la violencia de la máquina destructora fue también el tema de *Medallas del deshonor*, obra de tiempos de guerra concebida como respuesta irónica al complejo militar-industrial que alimentó la contribución de los Estados Unidos a la guerra en Europa. En este cuerpo -militar o civil- se fusionan carne y metal: acorazado e impotente. La fragilidad de ese cuerpo queda reflejada en *VB XXIII* no sólo en el delicado apilamiento de los elementos sino también en su precario emplazamiento en el borde del "altar" de base. Los otros componentes de la obra son igualmente precarios: un disco en su borde y un marco abierto, éste como aceptación del concepto de *opticalidad* de Greenberg. Es significativo que Smith regalara *VB XXIII* a Greenberg o, en realidad, a su hija, Sarah Dora. Smith celebró su amor por sus dos hijas, Rebecca y Candida, en las numerosas *Beccas* y *Didas* que salpican su rica y excelsiva obra.

Rosalind Versales



David Smith (1906-1965) es el escultor estadounidense más original e influyente de su generación. Empezó a estudiar arte en la Universidad de Ohio en 1924, y en el verano de 1925 trabajó en la fábrica de motores Studebaker de South Bend (Indiana), donde aprendió las técnicas de trabajo del metal que le serían tan útiles en el futuro. Entre 1926 y 1930 estudió pintura en la Art Students League de Nueva York. Entre sus compañeros estaban Arshile Gorky y Willem de Kooning. Volvió a la escultura a principios de los 30 y realizó su primera escultura de hierro soldado en 1933. Durante esta década construye originales composiciones a partir del acero y chatarra "encontrada", piezas de maquinaria agrícola, etc. En 1940 expuso un grupo de quince relieves de bronce llamado *Medallas del deshonor*. Tras colaborar como soldador en trabajos de defensa militar volvió a la escultura en 1945. Desde finales de los 50 hasta su muerte en accidente de automóvil, realizó la obra más maciza y estructural por la que es especialmente conocido y trabajó en series como *Zig*, *Tank*, *Totem*, *Agrícola*, *Cubi* o *Voltri*.

Rosalind Krauss es referente obligado en el estudio de la escultura contemporánea. Cofundadora de *October Magazine* y Meyer Schapiro Professor en la Universidad de Columbia, entre sus publicaciones figuran el catálogo razonado de la obra de David Smith, *Passages in Modern Sculpture* (1977) y *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1984).

LA GEOMETRÍA DEL VERSO

Memorias del Imperio árabe. Auditorio de Galicia. Burgo de las Naciones, s/n. Santiago de Compostela. Hasta el 27 de septiembre

La pregunta parece obligada: ¿es acertada la denominación de arte árabe? Especialistas de esta controversia se lo cuestionaron, como el arabista y maestro de obra del Museo Árabe de El Cairo Gaston Wiet, quien en 1932 concebía esta expresión como vacía de contenido, o Henri Wallis, autor en 1891 de una historia de la cerámica persa, que negaba la autenticidad de este concepto. La comisaria de esta exposición Sophie Makariou, conservadora del Museo del Louvre, es la encargada de reivindicar la noción de arte árabe y rescatar una serie de pistas que nos trasladan a su momento de esplendor. Con esa intención nace la muestra producida por el Auditorio de Galicia *Memorias del Imperio Árabe*, un panorama del arte potenciado por los soberanos de diferentes dinastías, reinados y cortes islámicas de los siglos VIII al XV, que compartieron lengua e historia, una cultura que no debe ser mirada únicamente por su dimensión religiosa, porque como vemos goza de un arte profano de gran calidad estética que habla por sí solo de la riqueza que empapó reinados y dinastías como la omeya, la abasí, la fatimí, la tuluní, la almohade o la almorávide. Generosa en sus límites –poco se ha realizado en España que llegue más allá de lo meramente nacional, mirándonos el ombligo a través del contexto de Al-Andalus– la muestra exhibe más de un centenar de obras, algunas inéditas, que proceden en su mayor parte del Museo del Louvre parisino y otras instituciones como el Museo Benaki de Atenas, el Museo de la Alhambra de Granada, el *Museum Für Islamische Kunst*, la Colección Keir de Londres, el *Institute du Monde Arabe* y el Museo Jacquemart André de París o el Museo Arqueológico de Madrid.

En el recorrido, por lo tanto, nos situamos a favor del término “árabe”, porque de lo contrario iríamos en contra de los escritos que se conservan, de las inscripciones y de los documentos de cancillería que, en su mayor parte, están



Caja de Emir en cobre y plata. Siria, siglo XIV. A la izquierda, página de manuscrito *Furusiyya*. Egipto/Siria, siglo XV



redactados en esa lengua. Así el camino comienza con la cadencia y ductilidad de una caligrafía árabe que, aunque alcanzó envergadura y trascendencia como manifestación directa de la palabra de Dios, esa “geometría del verso” que invadirá edificios y objetos con inscripciones, llegó a significar mucho más, marcando los luga-

res a destacar en las construcciones, especificando la función otorgada al edificio como en el caso de unos versos del poeta granadino Ibn Zamrak inscritos en los muros de la Alhambra con los que se cierra el recorrido propuesto para seguir la exposición. Y es que el mundo árabe toma por bandera la poesía, reverberación evocadora del quebramiento prometido y no la fe, como normalmente se instaura. Una poesía de espinosa métrica y perfecta música, una poesía que alcanzó el éxito gracias a la alargada sombra de ciprés de un Libro Santo como El Corán, que pesaba demasiado sobre cualquier atisbo de ambición literaria en prosa. El trazo elegante y su carácter abstracto hacen a este tipo de escritura resultar sumamente atractiva para el gusto contemporáneo, la mantienen viva y moderna, hasta el punto de ser recreada por muchos artistas de hoy como es el caso de la serie de escrituras con tierra y barro cocido de Carmen Calvo, la acción de Shirin Neshat de caligrafiar sobre el cuerpo la femineidad vedada que el chador oculta o la reproducción que de ésta concibe Wim Delvoye con mondas de patatas.

El arte árabe parte así de la decoración de objetos o edificios con inscripciones, desde el anhelo de antigüedad que dominaba a los omeyas –los califas omeyas de España permanecen lamentablemente ausentes en esta muestra– o la novedad y frescura propuesta por abasíes primero y fatimíes después, pero siempre basado en un lujo que acredita el poder económico que ejercieron, una reivindicación de poder que en tiempo de los almohades les llevó a reservar al califa el título de “Príncipe de los creyentes”, una demanda que se torna más discreta al trasladarnos a Oriente. Tras la dinastía ayubí, aparecen los mamelucos, que etimológicamente significa esclavos, pero que alcanzan el poder tras una serie de luchas sangrientas. Éstos, ajenos en teoría al mundo árabe, defenderán todos sus símbolos y encargarán grandes obras religiosas buscando la aceptación y el reconocimiento, con referencias árabes mucho más ricas que las propuestas por el arte nazarí.

En resumen, un compendio de cerámicas, bronce, vidriados, maderas, marfiles, tejidos... que defienden esa especie de cajón de sastre que es el arte árabe, con auténticas joyas como el *Vaso Barberini* que lleva el nombre del sultán al-Malik al-Nasir Salah al-Din Yusuf o un gancho de carnicero que señala que el poder económico estaba por encima del ejercicio de poder político o religioso.

David BARRO

DOMÈNECH UMBERT

El director de La Cuadra de Sevilla, Salvador Távora, vuelve con una ópera sobre el mito de Don Juan

Estreno en Mérida de "Dionisos, el mito" 42-43 Salvador Távora lleva a Peralada su ópera "Don Juan" 44-45 El Cortejo de L'Ommegang 46 Revistas 46

ESTRENA EN PERALADA SU "DON JUAN"

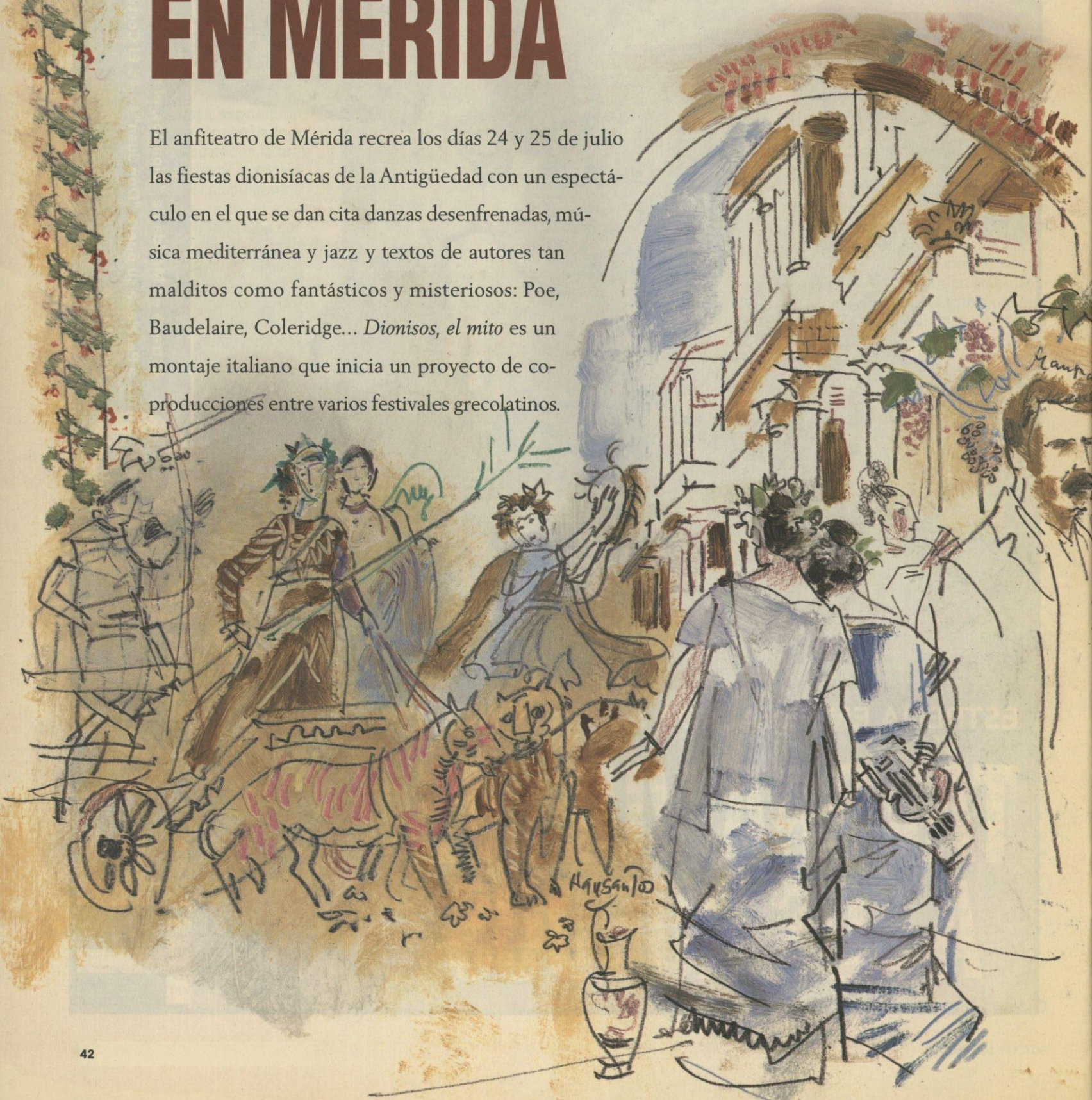
TÁVORA VUELVE A LOS RUEDOS

TEATRO

EL FESTIVAL PRESENTA "DIONISOS, EL MITO"

ORGÍA ESCÉNICA EN MÉRIDA

El anfiteatro de Mérida recrea los días 24 y 25 de julio las fiestas dionisiacas de la Antigüedad con un espectáculo en el que se dan cita danzas desenfrenadas, música mediterránea y jazz y textos de autores tan malditos como fantásticos y misteriosos: Poe, Baudelaire, Coleridge... *Dionisos, el mito* es un montaje italiano que inicia un proyecto de coproducciones entre varios festivales grecolatinos.



Durante dos días el festival de teatro grecolatino de Mérida sube a escena una producción italiana inspirada en las fiestas dionisiacas o bacanales de la antigua Grecia y Roma: *Dionisos, el mito*. Un espectáculo de teatro musical, donde se suceden momentos con textos recitados de Eurípides, Guy de Maupassant, Edgar Allan Poe, Samuel Taylor Coleridge y Charles Baudelaire con otros de danza alrededor de un hilo conductor que es el personaje de Dionisos. De una parte, se pretende recrear las citadas ceremonias en honor a este dios de la fertilidad y el éxtasis; de otra, ofrecer un montaje contemporáneo sobre el significado del mito en nuestros días.

La compañía italiana que dirige Giovanni Anfuso, integrada por siete actores y siete bailarines, se ha ocupado de su puesta en escena. Anfuso ha introducido coreografías originales y una banda musical de dos ins-

trumentistas que acompaña y refuerza la diversidad de los textos. Carlo Cattano, autor de la música, ha mezclado sonidos de jazz con otros más contemporáneos, inspirados en canciones del Mediterráneo. Por su parte, Paola Cassarà ha ideado unas danzas dionisiacas y orgiásticas como

Diversos aspectos de un dios

Según explica Anfuso, el espectáculo gira en torno a la citada divinidad (interpretada por la actriz Rosario Minardi), quien es el hilo conductor de las danzas, mostrándose en escena con diversas apariencias: de dios antiguo se transforma en general, bailarín de music-hall o ángel caído que recuerda los años negros del fascismo. Escenas que se suceden de una forma simbólica, y en las que el director ha pretendido mostrar el espíritu del ser humano, debatiéndose entre el bien y el mal, entre lo apolíneo y los dionisiaco.

Esta doble naturaleza de Dionisos como símbolo del triunfo de las pasiones y de lo inno-

Los poetas románticos seleccionados para la obra comparten el haber hecho uso del "bálsamo de los dioses" anhelando una claridad que trascendiera los límites de la consciencia

bilidad del hombre moderno de sacar lecciones de sus propias experiencias porque el peor mal de nuestro siglo es el olvido".

La elección de los autores no es arbitraria. Eurípides, y su obra *Las Bacantes*, merece un lugar privilegiado. La mejor tragedia del griego ilustra muy bien la función de estas sacerdotisas, adoradoras de Dionisos y las únicas que en un principio podían participar en estas fiestas. Las ceremonias tenían un origen secreto y ritual y fueron las primeras en desarrollar mitos en torno a un dios. En sus comienzos, las adoradoras de Dionisos creían en la transfiguración, lo que explica que vistieran máscaras y disfraces y se comportaran con desenfreno y locura, lo que indujo a algunos gobernantes a intentar prohibir las ceremonias. Pero estas procesiones iniciales fueron haciéndose cada vez más complejas hasta que en Grecia se establecieron las Fiestas de Dionisos, que llegarían a convertirse en algo parecido a lo que hoy son los festivales de teatro de verano, aunque tenían un valor muy superior para los artistas que en ellas participaban y para los ciudadanos que las disfrutaban. Se celebraban en el mes de marzo y solían competir tres autores, otros tantos actores y mecenas. Su organización exigía muchos preparativos y durante el tiempo que duraban, —unos cinco o seis días— la actividad administrativa de la ciudad de Atenas se interrumpía.

Pero estos festivales teatrales nada tenían que ver con los ceremoniales orgiásticos que, luego, en Roma, recibieron el nombre de bacanales (Dionisos pasó a llamarse Baco) y que, según cuenta Tito Livio en su obra *Senatus consultus de Bacchanalibus*, fueron prohibidas en el año 186 antes de Cristo. Livio explica que a estas fiestas eran admitidas sólo mujeres, las bacantes, las cuales con-

ducían a los asistentes al éxtasis místico y a la purificación a través de rezos y salmos. Poco después, en el siglo II antes de Cristo, se aceptó la presencia masculina y fue cuando se desmadraron: Los adoradores se reunían por la noche, se disponían en círculo y danzaban alrededor de un personaje que representaba el papel de Baco. Transcurridas unas horas, y después de que el vino y otras sustancias alucinógenas hicieran efecto, los bacantes entraban en un furor báquico, o éxtasis místico, que derivaba en todo tipo de promiscuidades. No importaba la condición social ni la raza para asistir a estas reuniones, pero pronto el Senado las vio como una amenaza contra el Estado y las prohibió, aunque siguieron existiendo de forma clandestina.

Exaltación de los instintos

Para extrapolar a nuestros días el mito de Dionisos, en el sentido de reivindicar la exaltación de los instintos, el éxtasis, la magia y el misterio, Anfuso ha seleccionado una nómina de escritores, en su mayoría poetas románticos con la excepción de Maupassant, que tienen en común el haber sido buscadores de paraísos artificiales, de haber hecho uso del "bálsamo de los dioses" anhelando una claridad que trascendiera los límites de la consciencia. Algo parecido a lo que hacían las bacantes de las ceremonias dionisiacas, obsesionadas por conectar con una vida después de la muerte.

El joven festival de Calatafimi-Segesta (Sicilia) produce este espectáculo dentro de un programa de intercambios que ha unido a varios certámenes de teatro grecolatino (Mérida, Segóbriga, Itálica, Sagunto, Clunia, Segesta y Carnuntum) y que, como contrapartida, llevará *Las aves* (coproducida por Mérida y Sagunto) al escenario italiano. Por otro lado, el festival de Teatro Clásico de Mérida, que se inaugura el día 23 con el estreno de *Prometeo*, protagonizado por el bailarín Antonio Canales, abre este año una programación alternativa, el festival off, que se desarrollará en la calle y en varios cafés y escenarios de la ciudad.

Liz PERALES



Las fiestas dionisiacas tenían un origen secreto y ritual. Las adoradoras de Dionisos creían en la transfiguración, lo que las inducía a vestir máscaras y disfraces y comportarse con desenfreno

trumentistas que acompaña y refuerza la diversidad de los textos. Carlo Cattano, autor de la música, ha mezclado sonidos de jazz con otros más contemporáneos, inspirados en canciones del Mediterráneo. Por su parte, Paola Cassarà ha ideado unas danzas dionisiacas y orgiásticas como

brable sobre la razón, como exaltación de los instintos, permite plantear temas de actualidad y de diversa índole: el infanticidio, el alcohol, los campos de concentración..., en definitiva, los detritus de la sociedad de consumo. Para el director "el espectáculo propone una reflexión sobre la imposi-



Salvador Távora,
director de La Cuadra
de Sevilla

El día 25 de julio en Peralada, toreo de salón, y el día 3 de agosto en Fuengirola, en la plaza de toros, Salvador Távora estrenará *Don Juan en los ruedos. Ópera popular de caballos y cantes*. Primero fue *Carmen, ópera de cornetas y tambores*. Y ahora *Don Juan...* Távora se ha propuesto fundir en una sola realidad escénica dos ceremonias: la del teatro y la de la corrida. Dos liturgias y una ritualidad iconográfica que subyace, casi siempre, en el mejor teatro.

Quién iba a decirle a Max Frisch que, andando el tiempo, podía coincidir, más o menos, con un caballero rejoneador (Ángel Peralta) y con un hombre de teatro (Salvador Távora) que ha hecho del flamenco, los toros y la Andalucía primigenia, una estética universalista. El arte de la seducción y la muerte: el toreo y don Juan, el toro y la conquista; el juego con el toro y la lucha con la violenta pulsión del sexo; embe-

lenciéndolo y satisfaciéndolo que es, en suma, una forma de dominarlo. En cualquier caso, todo se resuelve en la armonía suprema: o armonía o desastre. Algo de esto apuntaba el escritor suizo, por otros caminos de los de Salvador Távora, en su obra *Don Juan o el amor a la geometría*: "Para el torero no se trata de conservar la vida. La victoria no se sitúa ahí; es la belleza de su juego lo que le asegura la victoria, la precisión geométrica, la ligereza del bailarín, lo que se opone al poder del toro".

Costumbrismo y caricatura

Puede que Antonin Artaud hubiera celebrado esta fusión que crea, inevitablemente, un arte de los sentidos: sensaciones límites y una estética barroca y alucinada. Y cruel. Puede. Nada tiene que ver aquí teatro con fingimiento. Cuando la corrida ha querido identificarse con el teatro, ha sido por la vía del costumbrismo o por el camino caricaturesco de la simu-

TÁVORA ESTRENA "DON JUAN" TEATRO SIN FINGIMIENTO

Salvador Távora y su compañía La Cuadra vuelven a los ruedos, a unir la ceremonia del toreo con la liturgia del teatro. El próximo martes estrenan en Peralada la versión de salón de *Don Juan en los ruedos. Ópera popular de caballos y cantes*, en la que intervienen los rejoneadores Ángel Peralta y Álvaro Montes y el torero Javier Conde, además de un elenco de 55 actores, bailarines y músicos. Pero la versión original, con lidia de toro incluida, será el 3 de agosto, en la plaza de Fuengirola.

lación. Le ha faltado siempre a esta dramatización una profundización en la naturaleza de la corrida y en la naturaleza del teatro: un acto de creación para eludir la muerte, aquélla; un acto de recreación artística para modificar la realidad, éste. "Son dos planos distintos que se funden: una corrida y una historia de seducción en el marco del teatro. Los toros engrandeciendo el teatro. *Don Juan* es una historia de seducción, de juego y de emoción, como lo es la corrida. Aquí no se representa nada, se vive la corrida como un auténtico ritual. Y eso es el teatro. O a la inversa, Don Juan en el marco de una corrida", explica el director.

Salvador Távora trata de entroncar con el sentido lúdico y sacrificial que está en los orígenes del teatro: el sacrificio, el tumulto popular, la celebración en honor de un dios. Superada la filiación morisca y estrictamente caballescada de los toros, hay investigadores que reivindican para la corrida ese antiguo y lejanísimo sentido ceremonial. Este ensamblaje es el que Salvador Távora viene buscando desde hace tiempo y cuyo punto exacto parece haber encontrado en el Don Juan y su juego de muerte: marginalidad y descreimiento libertario.

Culminación de un trabajo

"Llegar a esta ópera de caballos y de cantes no es accidental. Es la culminación, o acaso el inicio de un largo y fecundo trabajo de síntesis, de asimilación y fusión de las dos artes. Que no se entienda mal esta posible identidad de toros y teatro: el teatro participa del sentido trágico-lúdico de los toros; pero los toros no son, necesariamente, teatro, no tienen, o no deben tener nada de teatro en el sentido peyorativo y simulador del término. Es más, sabemos que el teatro como simulación conduce a la falsedad". Aquí sale el toro de verdad, las mujeres van a los toros de verdad. Y el torero, a caballo o a pie, conquista a la mujer con la muerte del toro, con el juego de la muerte.

La experiencia de *Carmen* ha marcado decisivamente esta experiencia dramático-aurina de La Cuadra, una corrida andaluza a la



DOS VERSIONES DEL "DON JUAN"

Salvador Távora ha concebido dos versiones distintas de *Don Juan en los ruedos*. Por un lado, la original que tiene lugar en plazas de toros y que representará en Fuengirola (3 de agosto), Ronda (11) y Sevilla (8 de septiembre). Por otro, la de salón, que será la que se vea en Peralada, en el nuevo recinto de la Granja del Castillo, y que exige modificar el teatro en el que vaya a escenificarse, ya que es necesario un ruedo con arena para la actuación de los siete caballos de alta escuela que intervienen. Esta versión permite a la Cuadra, como ya ocurrió con la ópera *Carmen*, girar el espectáculo fuera de España, donde no hay plazas de toros. Y también actuar en Cataluña, donde la administración autonómica prohibió al grupo la lidia del toro en *Carmen*. Tras querrellarse el grupo por la decisión administrativa, el juez falló en contra de la compañía, fallo que el grupo ha recurrido.

usanza del siglo XIX. Don Juan es a la vez la médula y el pretexto de este espectáculo. Médula por la esencialidad del juego de la seducción; pretexto en la medida en que la letra y el tratamiento literario del seductor desaparecen.

Las mujeres acaban comprendiendo que el elemento verdaderamente represor no es el espejismo machista del conquistador, sino la presencia activa de los poderes reglamentados y codificados: el civil, el militar y el eclesiástico. "Por eso Jacobo Cortines, en su *Hipótesis de una elección: Juan Tenorio*, me lo sitúa en Sevilla-Lebrija, lugar de caballistas. Le despoja de los significados morales de cada época y de los personajes sociales e históricos que lo rodean, lo abstrae. Y aparece Don Juan en la soledad de los ruedos como un héroe, un rebelde de ayer, hoy y mañana".

Puede que sólo Salvador Távora y su legendario grupo La Cuadra sean capaces de intentar una empresa que refunda las complicidades del drama, la tragedia, los toros, el flamenco y sus raíces populares. Antes que hombre de teatro fue torero y salió a hombros -festival o novillada, no lo sé- por

la Puerta Príncipe. Su nombre figura en letras de oro en el Gran Libro de la Maestranza. Contempló la muerte muy de cerca en Palma de Mallorca, una tarde del verano de 1964 cuando murió el rejoneador Salvador Guardiola. Távora iba de auxiliar con el infortunado caballero. Colgó el vestido de torero, pero la muerte se le quedó por dentro.

Toros, muerte, caballistas, flamenco, coplas, donjuanes. Existe el peligro de una identificación con el folclore rancio, con la España cañí, con el señoritismo del latifundio y la garrocha. "Si alguien percibe el flamenco, la muerte y la rebeldía de esa manera tópica, no sólo sería inexacto, sería in-

Távora: "Llegar a esta ópera de caballos y de cantes es la culminación de un largo trabajo de asimilación y fusión del toreo y el teatro. Pero que se entienda que los toros no son teatro"

justo. Tiene de folclore la parte más noble de éste: la profundización en la cultura popular, la manifestación, a través del teatro y de la plástica, de unas cuantas preguntas que el hombre tiene sin resolver. Cuando se tienen todos estos antecedentes de la experiencia de la muerte, de la experiencia del toro, del flamenco y del teatro, no es posible la trivialización".

En cualquier caso, Távora es no sólo el de Carmen y el de Don Juan, es el hombre que hizo posible La Cuadra, un hito de los primeros setenta. Y con La Cuadra, títulos que han recorrido el mundo proyectando su sombra de rigor y de prestigio: *Quejío*, que fue el buque insignia de su estética, *Nanas de espinas*, *Los palos*, *Andalucía amarga*, *Las bacantes*...

Liturgia de los sentidos

En todos estos espectáculos hay una apuesta, un desafío y la consolidación de una estética peculiar, que sólo se concibe a partir de una historia popular y de una liturgia de los sentidos. Todo esto es lo que Távora ha querido llevar a su Don Juan. Una apuesta por la modernidad llena de contenido, por la tradición abierta y, naturalmente, por los supuestos estéticos y éticos de La Cuadra. Acaso por eso están en el proyecto el rejoneador Ángel Peralta, un maestro de más de setenta años, que aún cabalga: "a él está encomendado el primer Don Juan y las exhibiciones ecuestres de salón, en Peralada; la parte real del rejoneo, correrá a cargo de un rejoneador muy joven que es ya más que una promesa, Álvaro Montes". Otro Don Juan, de a pie, será el torero Javier Conde, "agitado y frágil, romántico y solemne", como requiere la función. Y en la organización de la parte taurina, Paco Dorado, empresario y apoderado, un personaje en la más pura insurgencia taurímaca.

Al espectáculo se suman otros 55 artistas más, entre actores, bailarines y la banda de músicos, que interpretará obras de Granados, Chueca, Ravel y Mozart, entre otros.

Javier VILLÁN



Van Alstoot pintó *El desfile de los Serments* (Victoria and Albert Museum), que permitió reconstruir el cortejo

"EL CORTEJO DE L'OMMEGANG", EN MADRID UN DESFILE IMPERIAL

En 1549 el emperador Carlos V, su hijo Felipe y sus hermanas María y Leonor visitaron Bruselas siendo acogidos de forma fastuosa. Debió ser así porque el acontecimiento fue plasmado por varios artistas (Brueghel el viejo o Denis Van Alstoot), lo que ha permitido su reconstrucción como espectáculo cuatro siglos más tarde. Es lo que se conoce

como Cortejo de L'Ommegang o procesión de los gremios y ahora, organizado por la Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, llega por primera vez a nuestro país en lo que supone su tercera visita al extranjero después de haber sido representado únicamente en Osaka y Montreal.

Orígenes religiosos

Aunque el cortejo conoció su apogeo en el siglo XVI, y especialmente con la visita del emperador, la procesión se remonta a 1348. Sus orígenes eran religiosos, pues celebraba el domingo anterior a Pentecostés el traslado desde Amberes de la imagen de Nuestra Señora de la Rama a la iglesia del Sablon de Bruselas, cuya construcción había sido sufragada generosamente por la ciudad. Todos los gremios

El Cortejo de L'Ommegang o procesión de los gremios de Bruselas desfila hoy en Madrid en lo que supone su tercera actuación en el extranjero a lo largo de su historia. El espectáculo, en el que participan unos 280 actores y jinetes vestidos de época, es la fiesta con la que los belgas homenajearon en 1549 a Carlos V. Gracias a las pinturas que se conservan del acontecimiento, éste se ha podido reconstruir.

y el clero rodeaban la imagen sagrada, que iba escoltada por ballesteros. Sin embargo, fue el desfile del séquito de Carlos V el que se ha rescatado, ya que alcanzó un boato sin igual, con inclusión de espectaculares carrozas.

El desfile que llega a Madrid es un reflejo de los cuadros que se conservan en el Museo del Prado o en el Victoria and Albert de Londres y que describen minuciosamente toda la actividad que desplegó la ciudad de Bruselas para recibir al Emperador. Tradicionalmente, el desfile se celebra en Bruselas el primer jueves de Julio y en él participan unas 2.000 personas, ciudadanos que adscritos a agrupaciones o gremios se distribuyen las labores de vestirse con trajes de la época en medio de un estallido metálico de trompetas y tambores. Sin embargo, en Madrid participarán 280 personas y jinetes.

El espectáculo se abre con la entrada del Magistrado de Bruselas, seguido por todo el Gobierno de la ciudad. A continuación, y bajo palio, desfilan Carlos V con sus hermanas y su hijo Felipe, un séquito de personajes de la nobleza y los portadores de los estandartes de las 16 provincias y 9 villas libres de Bélgica. Una vez que el Emperador ha tomado asiento, frente

a la Casa de la Panadería de la Plaza Mayor de Madrid, comienza el festejo.

Comienza el festejo

Éste es una exhibición de abandonados, conjunto de bailes campesinos inspirados en las pinturas de Brueghel, zancudos que combaten entre ellos hasta que sólo uno queda en pie. También pasan las milicias urbanas, 22 caballeros con sus monturas enjaezadas que llevan los escudos de todos los reinos del Emperador y son acompañados por arcabuceros, ballesteros, esgrimidores y arqueros; los diferentes gremios; los magistrados; el mundo de las letras (poetas, hombres de teatro...) y para terminar la ronda de los Gilles de Marchienne, unos extraños personajes vestidos de blanco con un penacho de plumas en la cabeza, y un castillo de fuegos artificiales. **R.C.**

REVISTAS

PRIMER ACTO NÚMERO 283

1.175 pesetas

Primero Acto destaca en este número el Premio Europa 2000 de Teatro, que este año ha recaído en el director del Teatro Maly de Rusia, Lev Dodin. Adolfo Marsillach (Max de Honor 1999), tras diecisiete años dedicados a la dirección recupera su vocación de intérprete: "Me divierto en escena más que dirigiendo". Y dentro de los últimos espectáculos, se analiza el proceso creativo de *La visita de la vieja dama*, de Dürrenmat, y se repasan los éxitos de la temporada. Tras más de medio siglo de presencia en los escenarios, Buero Vallejo es recordado por su coherencia autorial, su último estreno (*Madrugada*) y sus palabras. Y además, se publica el texto *Los viernes del hotel Luna Caribe*, de Alberto de Casso Basterrechea.

ARTEZ NÚMERO 39

250 pesetas

La revista repasa los festivales del País Vasco, en los que se podrán ver desde la versión de Bieito de *La vida es sueño*, *Exiliadas*, de Ortiz de Gondra, *Yepeto*, de Roberto Cossa, *El mayor hechizo amor*, por la compañía Teatro Corsario, *Cuarteto*, de Müller, *Le Feu*, la creación colectiva de La Salamandre o el emotivo *T.E.M.P.U.S* de Comediants. En la sección dedicada a la danza, se analiza la estética de la compañía Senza Tempo.

THEATRUM NÚMERO 1

Gratuita

Con vocación de "mirar hacia dos horizontes culturales: el europeo y el iberoamericano", según expresa su director-Fernando Griffel-, y con ocasión de los 20 años de La Casona, nace en Barcelona esta revista semestral que edita el citado centro de formación y producción. En su primer número reflexiona sobre la profesión teatral, el teatro catalán y los perfiles del director de escena y publica un breve texto de Benet i Jornet.

AGUSTÍN DÍAZ YANES

“TRUEBA Y ALMODÓVAR ESTÁN
POR ENCIMA DEL RESTO”

Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto supuso al mismo tiempo su salto a la dirección y su conquista del público y la crítica. Cinco años han pasado desde entonces, y los apasionados de Agustín Díaz Yanes, que son legión, esperan con regocijo su regreso a las pantallas. Tras aparcar temporalmente el proyecto de ciencia-ficción *Madrid Sur*, ya tiene a punto el rodaje de *Sin noticias de Dios* con Victoria Abril y Penélope Cruz, una comedia negra en la que Díaz Yanes cambia de registro cinematográfico.

CINE

Entrevista a Agustín Díaz Yanes, a punto para rodar *Sin noticias de Dios* 47-49 XXIII Festival de Cine de Elche. Con vídeos y a lo loco 50 Marc Recha rueda *Pau y su hermano* 51 Las claves de *Adiós con el corazón*. "Trilogía del sainete", por José Luis García Sánchez 52

En estos tiempos de premura cinematográfica, cinco años de silencio quizá son demasiados para un realizador. Sobre todo si ese largo silencio viene precedido de un éxito como el de *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*, sin duda una de las mejores óperas prima que ha dado el cine español en la última década —sólo comparable a *Tesis*, de Amenábar, o a *Solas*, de Benito Zambrano—. Las expectativas creadas en torno a Agustín Díaz Yanes desde que en 1995 decidiera dar el temible salto del guionista, es decir, subirse la cámara al hombro y dirigir a sus propios personajes —“Me cuesta mucho ver las películas que he escrito y que no he dirigido, porque siempre tengo una vocecilla detrás diciéndome cómo lo hubiera hecho yo”, reconoce el director madrileño—, no han parado de engordar desde entonces; y aunque algunos quizá hayan olvidado el rostro anguloso de este director tardío (dirigió su primer largo, *Nadie hablará...*, con 45 años), la mayoría seguro que recordará su inteligente, sensible, moral y violenta mirada sobre Pilar Bardem y Victoria Abril, madre y yerna en la ficción, representantes de un drama esperanzador que estuvo llamado desde el principio a permanecer en las retinas de los espectadores. Y aunque según el papel nada tendrá que ver su segunda película, *Sin noticias de Dios*, con su primer y único filme —excepto que también la protagonizan dos mujeres: Victoria Abril y Penélope Cruz—, Díaz Yanes está entusiasmado e impaciente por volver a ocupar la silla del director.

—Ya estamos en plena preproducción, todo está bastante adelantado. Empezaremos el rodaje a finales de septiembre, que se alargará durante diez semanas, sobre un presupuesto de alrededor de 750 millones de pesetas.

—Tanto el presupuesto como el tiempo de rodaje son bastante altos para el cine español, ¿cómo

queda justificado en la historia?

—Lo cierto es que es una película que en principio no parece muy complicada. Se trata de una especie de fábula en la que un ángel rebelde, que será el primer papel que Penélope haga de “mala”, y un ángel leal, que será Victoria, bajan a la tierra para salvar al hombre. No tiene nada que ver con *Nadie hablará...*, esto será una comedia negra. La idea la tenía en mente desde hace mucho tiempo, una especie de estudio sobre el cielo y el infierno. A primera vista no parece muy complicado, pero vamos a necesitar mucho tiempo porque exige una puesta en escena y unas localizaciones muy pensadas. Diez semanas de rodaje no es un capricho... los técnicos me han dicho que es el tiempo mínimo necesario para reconstruir todo lo que quiero.

Confianza profesional

—¿Dónde va a rodarse?

—El cielo lo voy a situar seguramente en Francia o en Italia, y aunque el infierno me hubiera gustado rodarlo en Estados Unidos, creo que no será posible por motivos obvios de producción, así que todavía estoy dándole vueltas. Lo cierto es que tenemos todo muy adelantado, ahora estamos con el story-board, que lo haremos de la gran parte de la película, porque además de que hay algunas secuencias muy difíciles de rodar, yo no soy de esos directores que llegan al trabajo y se ponen a improvisar, sino que prefiero tenerlo todo bastante atado.

—Me imagino que al venir del mundo del guión, su primer salto a la dirección, a pesar de los excelentes resultados, tuvo que ser duro. ¿Cómo se enfrenta técnicamente a este segundo largometraje?

—Lo cierto es que el cambio fue impresionante. Un guionista no tiene una formación técnica como director, y siempre tiene que confiar en una serie de profesionales. *Nadie hablará...* es una película que tiene mucho

de otras personas. Aunque el director tiene la última palabra, los profesionales te resuelven cantidad de problemas y es importante confiar en ellos al ciento por ciento. Con los equipos técnicos que hay, una persona como yo, sin gran conocimiento técnico, puede dirigir perfectamente y con cierta seguridad. En *Nadie hablará...* formé una especie de triada con el ayudante de dirección, José Luis Santana, y con el montador, Pepe Salcedo, sin ellos todo hubiera sido muy distinto. Al igual que en la primera película, ahora he procurado rodearme de gente muy buena meses antes de comenzar el rodaje, para que en el momento de gritar “¡Acción!” esté todo muy cuidado y pensado. Esto me permite que técnicamente me enfrente a la segunda película con mucha seguridad.

—¿Y psicológicamente?

—Le podría contestar con esa respuesta fantástica de “no, no estoy preocupado, tengo confianza, etc”. Pero la verdad es que estoy acojonado. El éxito de *Nadie hablará...* fue tan grande, de público, de crítica, de premios, de amigos del cine, en fin, que de repente me encuentro con una segunda película y tengo que asumir muchas responsabilidades. A veces pienso que las ex-

pectativas que se han creado en torno a mí son completamente falsas, pero es algo inevitable. Por mucho que me empeñe, y mira que han pasado cinco años y he estado realmente tranquilo, a medida que se acerca el momento me entra más miedo. Es un terror muy distinto al que sentía con el primer filme, porque no sólo me preocupa que la película salga bien, como entonces, sino que cumpla las expectativas marcadas.

—Sin embargo, ha decidido optar por el riesgo haciendo una película muy distinta.

—Sí, es muy distinta, pero hay elementos comunes. *Sin noticias de Dios* tendrá cosas de cine negro, que es algo que no puedo evitar, y las protagonistas también son femeninas. Creo que el retrato de la mujer en mi cine es algo que res-

ponde a influencias muy personales, de mi madre y mi esposa,



“En el rodaje de *Sin noticias de Dios* habrá varias secuencias complicadas, y yo no soy de esos directores que llegan al trabajo y se ponen a improvisar planos, sino que prefiero tenerlo todo bastante atado y planificado”

sobre todo, pero es que estoy convencido de que la mujer, sobre todo en España, ha ganado mucho en el cine. Son personajes cinematográficos que me interesan mucho más que los masculinos, porque ofrecen más posibilidades. En Estados Unidos ya se dieron cuenta de esto con Barbara Stanwyck, Bette Davis y compañía, pero aquí han tenido que cambiar mucho las cosas para eso. Casi nunca se ha sacado en España a una mujer con una pistola, o atracando un banco... por razones peregrinas, la mujer no tenía mucho espacio en el cine. Afortunadamente, ya no es así.

—¿Y el tratamiento de la violencia? ¿También lo va a mantener en *Sin noticias de Dios*?

—No... mire, ese es un tema sobre el que he cambiado mucho de postura. Si tuviera que rodar ahora la escena del destornillador de *Nadie hablará...*, la haría de un modo muy distinto. Cuando estás rodando no te enteras muy bien de lo que haces, y sientes que todo tiene su sentido, pero después me di cuenta de que a mucha gente esa escena le creó malestar... y realmente no es eso lo que busco. A mí la violencia en el cine, al estilo Peckinpah o Tarantino —aunque Peckinpah sea mucho más lírico—, la verdad es que no me produce ningún efecto, y quizá por eso no te-

nía la conciencia de que iba a resultar tan impactante lo que hice.

—Antes se ha referido a su preferencia por el cine negro. Es un género muy recurrente en todos sus guiones desde *Baton Rouge*, sobre todo en los dirigidos por Eduardo Campoy. ¿De dónde le viene esta influencia?

Lejos de Bergman

—Más que influencias... a mí es que me gusta mucho el cine de acción. Hay pocas películas sin acción que me gusten. Desde pequeño he sido un fanático de James Bond, sobre todo de las novelas de Ian Fleming, y por otra parte Scorsese es uno de los directores sagrados en mi lista de preferidos. De hecho, cuando rodé *Nadie hablará...* yo tenía la idea de hacer un filme 80% Scorsese y 20% Rossellini. Cuando se escribe para el cine, siempre se hace de forma inconsciente sobre cosas con las que uno disfruta, y en mi caso es el cine negro y de acción. Sería incapaz de hacer cosas que no me diviertan. Respeto mucho, por ejemplo, las películas de Bergman, pero no podría hacer una película al estilo Bergman, a pesar de que las conozco todas y es evidente que es un director extraordinario, pero el caso es que sus temas están muy alejados de los míos.

—¿Y literariamente también se ha alimentado de novela negra?

—Yo tuve el deseo de ser novelista, y la verdad es que al cine llegué por azar, así que literariamente creo que tengo una formación muy importante. Pero lo cierto es que la novela negra, a la que fui muy aficionado durante una época, llegó a aburrirme. Cuando leí a Chandler y todos estos, tengo que decirle que me gustaron pero

“Hay pocas películas sin acción que me gusten. Siempre he sido un fanático de James Bond, y Scorsese está en mi lista de directores preferidos”

no me entusiasmaron. Me gusta mucho más el cine negro que la novela negra. Y luego están los clichés... a mí esa combinación de jazz, whisky, gabardina, sombrero y mujer fatal es algo que me aterra, no lo soporto, ni en cine ni en literatura.

—Por otra parte, también tiene un especial interés por la ciencia-ficción. ¿Cómo va su proyecto de *Madrid Sur*, esa recreación de la capital de España dentro de un siglo?

—Bueno... en estos cinco años sin dirigir lo cierto es que he estado más metido en *Madrid Sur* que en *Sin noticias de Dios*. Al terminar *Nadie hablará...* me propuse que la segunda película fuera ese proyecto colosal al que tantas vueltas he dado. En dos años no trabajé en otra cosa, hasta alcanzar un guión convincente. Pero no medí las consecuencias, y me ha salido una película tan gigante que es imposible realizarla, al menos en Europa, haría falta una megaproducción. Cuando me di cuenta de que no había forma de sacar *Madrid Sur* adelante me quedé muy paralizado, porque es el guión que más me gusta de los que he escrito. De todas formas, confío en que más tarde o más temprano podré hacerlo. Es una tesis sobre Madrid dentro de un siglo. Una película al estilo *Blade Runner*, lo que ahora se llama película de anticipación.

—Desde luego, parece un proyecto muy original, al menos respecto a lo que se hace ahora en España. En términos generales, ¿cómo valora el estado actual de nuestro cine?

—Dentro de las limitaciones estadísticas, es decir, para el número de películas que se

hacen ahora, creo que el cine español es muy bueno. A mi parecer, hay dos directores que están por encima del resto: Fernando Trueba y Pedro Almodóvar. En otra dimensión estarán cineastas como Armendáriz, que me gusta mucho. Y en esta última década, creo que básicamente ha habido dos películas fantásticas: *La buena vida*, de David Trueba, y *El día de la bestia*, de Álex de la Iglesia. Como cineastas, creo que Gómez Pereira ha sido el director que más ha cambiado nuestro cine en los últimos diez años. Luego hay otros directores en los que tengo mucha confianza, aparte de Julio Médem o Alejandro Amenábar, confío mucho en Enrique Urbizu, que sé que en cualquier momento nos hará un peliulón.

Un cine vulgar

—¿Y respecto al cine mundial? ¿No cree que se ha perdido el riesgo a explorar nuevos lenguajes visuales?

—Me parece evidente que el cine se ha vulgarizado mucho. Ya no hay prácticamente diferencias entre las formas de rodar de unos y otros. En concreto, el cine norteamericano, que siempre se ha caracterizado por su vanguardismo, rueda ya todas las películas igual, hasta el punto de cometer errores de guión que hace unos años eran impensables. Desde la nueva generación formada por Coppola, Scorsese, Cimino, De Palma y todos esos, que desbancaron a los más grandes, como Wilder, Lubitch y tantos, no ha llegado otra generación con el mismo poder de innovación. No se ven con mucha frecuencia películas realmente buenas, como por ejemplo *El padrino*, *Taxi Driver* o *El cazador*. No creo que *American Beauty* resista el paso del tiempo, y los hermanos Coen son muy buenos, pero no marcan la pauta del cine americano, como hicieron los anteriores, que ganaban Oscars, llenaban taquillas y daban aliento al nuevo cine. Está por llegar una generación fuerte que cambie drásticamente las cosas.

Carlos REVIRIEGO



Arriba, escena del video *Emergency Brake*, de P. Wohlleben. A la izquierda, *El equipaje abierto*, de J. Rebollo. Abajo, *Trixo va a la feria*, el video de Lirola, Merino y Aguado



XXIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE ELCHE CON VÍDEOS Y A LO LOCO

A pesar de que el cortometraje gana adeptos en nuestro país, hay muchos realizadores que no pueden asumir los gastos del cine y sus trabajos quedan destinados a las pocas secciones oficiales que para vídeos ofrecen los festivales españoles. Uno de ellos es éste: el Festival Internacional de Cine Independiente de Elche que el viernes se inaugura. Este año, la organización ha recibido 116 películas en este formato, de las que 46 han sido seleccionadas para la sección oficial que, por vez primera, se divide en los tres apartados de rigor: ficción, documental y animación. A pesar de que el certamen lleva en su denominación la palabra Internacional, no hace, en esta ocasión, honor a su nombre ya que sólo tres de los vídeos son extranjeros (argentino, francés y yugoslavo). Claro que hay que tener en cuenta las dificultades que para los directores supone enviar los trabajos fuera de su país. Y es que los realizadores de vídeo ejercen, en solitario y sin más dinero que el que estén dispuestos a perder, tareas de producción y distribución.

Pero, al parecer, las cifras deslumbran más que la técnica en esta XXIII edición (en cuanto a vídeos se refiere). José Jurado, director del

evento, comenta que este año "la calidad no es tan buena como en la pasada edición. En 1999 había vídeos muy cuidados. Hay que tener en cuenta que la mayoría de los directores son *amateurs*. Sí cabe destacar la presencia de buenos documentales (ocho a concurso)".

De hecho, una de las películas que parten como favoritas es el vídeo de Raúl Román, *Francec Catalá Roca*, un documental sobre la figura del fotógrafo catalán. "Me gustaría que éste fuera el primero

de una serie sobre fotógrafos españoles. Pero esto es todavía un proyecto", cuenta el realizador.

Cortometrajes digitales

El soporte digital ha ayudado mucho a mejorar la calidad de las películas rodadas en vídeo y el montaje en el ordenador abarata su precio, así que no es de extrañar que cada vez sea mayor la competencia que los vídeos hacen a los cortos en 35 mm. "El formato es una cuestión puramente eco-

nómica—dice Pedro Aguaviva, que concursa con *Farsantes*—; el lenguaje es siempre el mismo. Yo me encuentro muy a gusto en este campo, mucho más libre que en formatos más comerciales".

Pero para la mayoría el vídeo es sólo el primer paso, "el siguiente es la película en 35 mm.", dice David Cuesta, director de *Los ojos cerrados*, que también concursa en el festival. "Los certámenes nos vienen muy bien a los realizadores—comenta—. Yo he podido grabar este corto gracias a los premios del anterior, *Cupido es áspero*".

Publio de la Vega, director de *Cómo no se hizo*, es más crítico, y no sólo en el mensaje de su película (el fracaso de un cortometraje), sino también con los festivales de vídeo: "Aunque lo incluyan en su programación, sigue siendo un formato marginado. Si hay que recortar presupuesto, la organización lo quita de los vídeos. Ni siquiera nos invitan al festival", se queja De la Vega.

A pesar de todo, no hay duda de que, para los directores de vídeos, no hay otro modo de proyectar sus trabajos si no es en un festival como el de Elche.

HISTORIAS EN CELULOIDE

Aunque los vídeos cobran especial importancia en este festival, las historias en celuloide siguen siendo las estrellas. Cuarenta y dos cortometrajes rodados en 35 mm. compiten en esta XXIII edición. Aunque la mayoría de las películas de esta sección ya han sido exhibidas en otros festivales, hay algunas que llamarán la atención de los espectadores. Es el caso de las alemanas *Emergency Break*, de Philippe Wohlleben, y *Sind Sie Luigi?*, de Stephan Brüggenthies, o de la argentina *La prueba*, de Diego Lerman, los tres cortos extranjeros de la sección. Entre los españoles, podremos ver en pantalla grande el último corto de Rodrigo Cortés, *15 días; Torre*, una buena película de terror psicológico de Oskar Santos; *Dos niños solos*, de Ramón de Fontecha, entre otros filmes. Más cortos internacionales se pueden encontrar en la sección de 16 mm. (formato más popular fuera que dentro de nuestras fronteras): la película húngara *Americana*, de Hancik János; la norteamericana *Beila was a Baba-Kazak*, de Dina Kagan; y las alemanas *Il passo*, de Félix Rohde, y *Vamos a actuar*, de Maru Solares, que concursan junto con tres españolas.

Paula ACHIAGA

MARC RECHA TERMINA EL RODAJE DE "PAU Y SU HERMANO" REVENTAR LA CLAUSTROFOBIA

Marc Recha porta un minimonitor que le cabe en una mano y observa el encuadre que a su lado ejecuta la directora de fotografía Hélène Louvart. Los demás cargan con infinidad de pesados aparatos y accesorios atados a sus cuerpos. Parecen guerrilleros pero se trata sólo del reducidísimo equipo que filma *Pau y su hermano*, al que el director ha tildado de "ecológico".

"La filosofía del rodaje quedó establecida a partir de una total ausencia de infraestructura —señala el realizador—, de maquinaria filmica. No ha habido iluminación, maquillaje o vestuario comprado. Ni nada de grúas o «travellings». Estoy buscando una coherencia del movimiento de la mirada y del gesto. Mi intento es llegar a una síntesis que le permita al espectador percibir una naturalidad e inmediatez muy vívida. Y mi compromiso ha ido hacia el paisaje y sus gentes».

Pau y su hermano arranca en un día indeterminado del pasado mes de mayo en que se suicida Alex Jonc Pou, un hombre de 30 años que abandonó la ciudad para aislarse en las montañas. Su hermano Pau, su madre Mercè y cinco personajes más acuden hasta los paisajes que Alex habitó no sólo para descubrirle y sentir su ausencia, sino también para redescubriese a sí

El director barcelonés Marc Recha acaba de finalizar el rodaje de *Pau y su hermano*, tercer largometraje con el que culmina su búsqueda visual y narrativa tras *El cielo sube* y *El árbol de las cerezas*. Recha, seguidor y apasionado de filmografías como las de Bresson, Godard, Rossellini, Visconti o Tati, se declara admirador de lo elemental y lo demuestra "sin travellings" con un presupuesto que ronda los 270 millones de pesetas.

mismos. Recha aborda de nuevo una de sus obsesiones: la incomunicación. "Ya la había abordado en *El árbol de las cerezas* pero me apetecía volver al tema de la incomunicación. Repesqué el *Te querré siempre*, de Rossellini, y quise escoger un paisaje que configurase y formase a los personajes. Es una historia íntima en la que entré con mis propias experiencias. Para mí, el cine sigue siendo esa aventura humana de transmitir el tremendo mogollón que es vivir, la inmensidad que supone estar aquí".

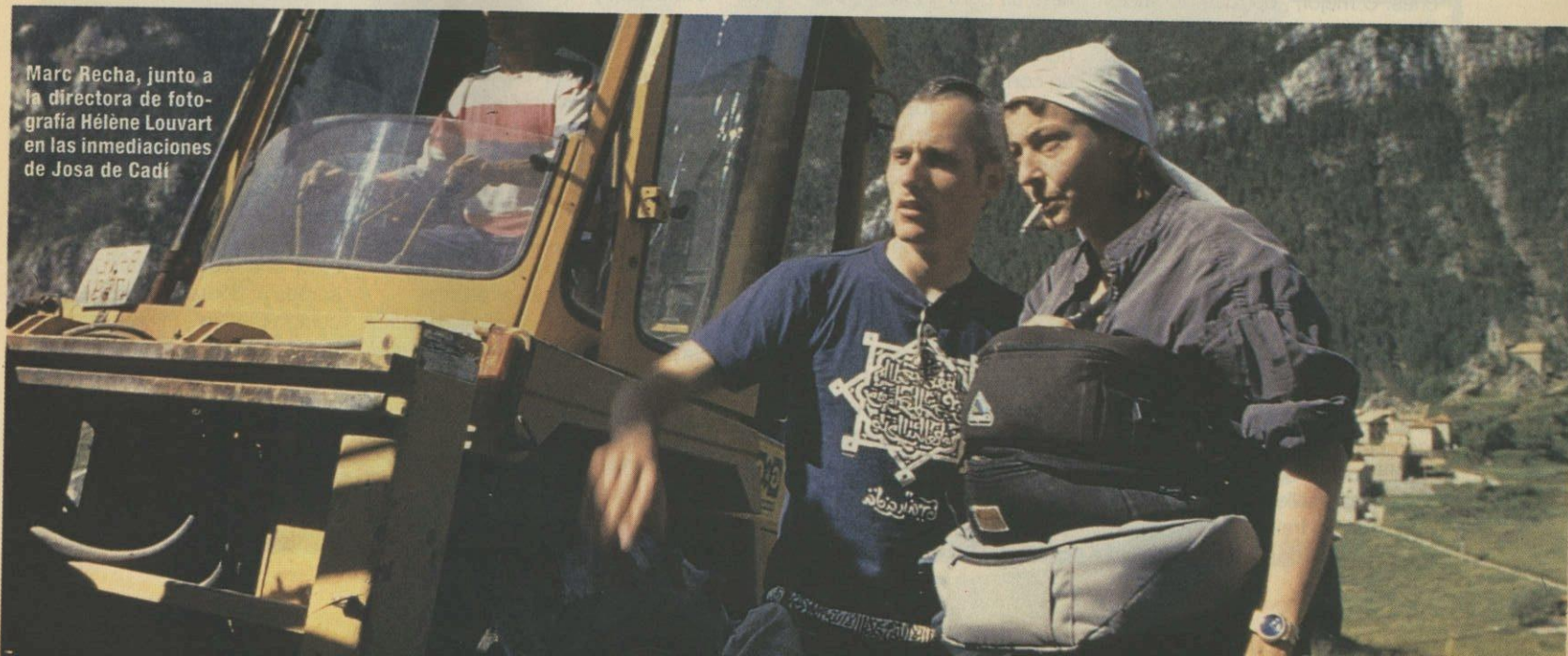
El reparto está integrado, entre otros, por David Selvas, Marieta Orozco y Nathalie Boutefeu. El director define al personaje que provoca la catársis: "Mi intención es mostrar que Alex es los ocho personajes. Y la idea es de algo o alguien que explosiona y salpica a todos". Admirador de Bresson, Godard y Tati, fue discípulo en París de Marcel Hanoun hace ahora una década. Como su maestro, Marc Recha es un cineasta de extremos a la búsqueda del cine global. Permanece embarcado en nuevas búsquedas visuales que tratan de indagar en los mecanismos lingüísticos del cine. "Todo el equipo hemos convivido y trabajado durante tres meses. Lo hemos creado todo juntos y yo he hecho algo que

no estaba en el plan, reescribir el guión cada día, incorporando sonidos, ideas y circunstancias accidentales. Esto le ha dado una enorme dimensión humana al rodaje, algo que se ha filtrado en la película". Es lo que hizo Rossellini y la Nouvelle Vague, "reventar el sistema claustrofóbico de rodar en plató, que creo que es hacia donde debe caminar el cine europeo".

Con un presupuesto de 270 millones de pesetas, Recha ha conseguido lo que más necesitaba: tiempo para ensayar y construir los personajes, estudiar emplazamientos de cámara y rodar cronológicamente. Después, la meteorología, los paisanos de la sierra de Cadí y Gòsol, los accidentes (un esguince de un actor) han entrado en la película como parte de ella. El proceso ha sido apasionante. "Han entrado ocurrencias como una muy buñueliana que se me instaló en la cabeza al pasar por un cementerio. Aunque no me ha quedado muy Buñuel, sino más bien Bergman". Recha habla de volver siempre a los referentes básicos —Rossellini, Renoir, Visconti—, porque "lo importante es no perder la memoria histórica. En Europa, Asia y África todavía podemos hacerlo".

Beatrice SARTORI

Marc Recha, junto a la directora de fotografía Hélène Louvart en las inmediaciones de Josa de Cadí



Con el estreno de *Adiós con el corazón*, José Luis García Sánchez completa la trilogía que empezara con *Suspiros de*

España (y Portugal) y *Siempre hay un camino a la derecha*. El director explica para EL CULTURAL su sentido de la comedia, un sainete sin final en el que lo importante es la risa colectiva, capaz de pellizcar al espectador y liberarlo de la modorra actual.

LAS CLAVES DE "ADIÓS CON EL CORAZÓN"

TRILOGÍA DEL SAINETE

aguantar sus desplantes económicos, por lo menos que se dé una culada para nosotros de cuando en cuando.

Desgraciadamente, los supuestos de aquel cine mudo también se ha ido dulcificando a manos de los mercaderes. En las pantallas lo que se destruyen son los coches, y esos los paga el seguro. La ferocidad de aquellas estampas, la risa liberadora de aquellas escenas de Chaplin, de Keaton, de los Marx, de Oliver y Hardy... casi siempre callejeras, servía para que los menesterosos se tomaran a broma cualquier símbolo, quizá un uniforme. Como en el sainete. Y, ustedes lo recuerdan bien, aquello no tenía un final feliz. Aquello no terminaba nunca; como la vida.

Si creen que estoy hablando del pasado, donde digo serenos pongan guardias de seguridad y donde paletos, inmigrantes. Donde recaderos, mensajeros y donde policías, policías. Y donde Chaplin, Allen.

El mejor final de un sainete es aquél que más enriquezca la historia planteada, que se la ofrezca más abierta al espectador, que amplíe sus posibilidades de reírse. De comprender lo injusto y absurdo del mundo que le rodea. Que cada vez se ría de más y mejores cosas.

Pero no son esos los tiempos que corren: ahora se cotiza más la sonrisa. Porque la risa es colectiva, de espectador de cine, de masas, y la sonrisa es de salón, de espectador virtual, de contribuyente. Vivan los finales inesperados, coherentes con la historia que se cuenta, que pellizquen un poco al personal y le hagan salir de la modorra en la que le ha metido su vida cotidiana.

¿O me va a decir mi madre a mí que el final feliz de una historia de amor es una boda? ¿Por qué no casamos al poeta lírico con el immaculado Platero? El mejor consuelo que le queda a Rafael Azcona y otros saineteros de hoy es que tampoco pudieron con Valle-Inclán. Aún hay empresas que rechazaron las obras finales del genial don Ramón. Porque acababan mal.

José Luis GARCÍA SÁNCHEZ



Laura Ramos y Juan Luis Galiardo, en un momento de *Adiós con el corazón*.

Una vez más, al poco de estrenar *Adiós con el corazón* —con guión del sainetero Rafael Azcona— mi madre me ha reconvenido: "Hijo mío, ¿por qué las películas que hacéis acaban tan mal?" Y luego me ha explicado que todas las películas, aunque sean sainetes, deben terminar bien. "Como los de Arniches. O mejor, ¿por qué no haces *Platero y yo*, que es una delicia?" En estas líneas trato de razonar para mi madre y de paso para algún posible lector interesado en el asunto: los sainetes no pueden tener lo que se llama un final feliz, eso que uno espera que saque a los personajes del conflicto y los devuelva a la nada de donde salieron.

El sainete es un género dramático con denominación de origen hispánica; una comedia de costumbres a la medida de una sociedad sin apenas burguesía. Lo explicaba muy bien Edgar Neville: frente a las comedias extranjeras de salón y gente adinerada, nosotros tenemos la comedia callejera, con tipos y situaciones extraídos de la pobreza. Un enjambre de pícaros bordeando

siempre la delincuencia y tratando de sacarle a los ricos unas migajas con las que sobrevivir. Criados y criadas, mozos de tienda, recaderos, churreros... Todo un microcosmos de conflictos en el que sería muy difícil ejemplificar moralmente. Para eso están las obras de tesis o los autos sacramentales. El sainete es para gente mirona y para gente risueña. Pero el sainete no tiene final. Son conflictos que acaban en conflicto.

Durante siglos se fue constituyendo un género de comunicación teatral muy depurado. Joyas como *La verbena de la Paloma* pueden servir de ejemplo. Y en vista de la buena acogida que aquello tenía entre las capas populares, los avispados empresarios se apresuraron a su adecuada explotación. Y digo adecuada, porque de lo que se trataba era de conservar la garra, el gracejo, el humor y la capacidad de observación de saineteros, con Arniches, pero para poner todo aquello "al servicio del bien". Que se rían sí, pero que al final las aguas vuelvan a su cauce. Los señoritos, in-

capaces de hacerse su propio teatro y cansados de domesticar a los Benaventés se dieron a domesticar a los Arniches. Así fueron desbaratando, desperdiciando las enormes posibilidades de un género.

Me niego a admitir que en un país como el nuestro —Luis Candelas, el Lute, el Dionis...— se cuenten historias ejemplares de obreretes o empleados de banca que devuelven un dinero que se han encontrado en la calle "a sus legítimos dueños" para poder dormir en paz con su conciencia. El final provisional de esas historias debe ser la contemplación del pobre dilapidando la pasta: esa destrucción de la realidad cotidiana es enriquecedora. Pomada para el espíritu.

Y ya que estoy hablando de esto, vayamos también, por extensión, al más grande de todos los cines: el norteamericano. ¿Qué eran las cáscaras de plátano que había en la calle, además de desperdicios de pobres escasos de proteínas? Una trampa para que el potentado resbalase; ya que le tenemos que



WERNICKE PRESENTA EN SALZBURGO "LOS TROYANOS"
Y "LA BELLA HELENA"

SE ARMA LA DE TROYA

E. CARECCHIO

*La bella Helena, de
Offenbach, en el
montaje de Herbert
Wernicke*

Bayreuth: el nuevo "Anillo" de Sinopoli⁵⁴⁻⁵⁵ Salzburgo: de la guerra de
Troya a las grandes pasiones⁵⁶⁻⁵⁷ Enric Morera en Torroella de
Montgrí⁵⁸ La "Misa" de Bernstein en Peralada⁵⁹ Discos⁶⁰

MÚSICA

El Festival de Bayreuth reúne cada año a los wagnerianos de todo el mundo en una especie de ritual. Los principales alicientes de la actual edición, que comienza el próximo martes y se extenderá hasta el 28 de agosto, son la nueva producción de *El anillo del nibelungo*, a cargo de Jürgen Flimm, y que supondrá la primera vez que el italiano Giuseppe Sinopoli se enfrente al monumental ciclo, así como la presentación de dos destacados maestros alemanes, Christoph Eschenbach y Christian Thielemann, quienes tendrán a su cargo, respectivamente, las reposiciones de *Parsifal* y *Los maestros cantores de Nuremberg*.

ANNE KIRCHBACH



SINOPOLI DIRIGE EL NUEVO

BAYREUTH



Que nadie piense en la coincidencia deliberada del mítico guarismo 2000 con el noveno *Anillo* que se escenifica en Bayreuth desde la reapertura en 1951. En realidad, tenía que haber llegado el año próximo, si el que dirigieron en 1983 sir Georg Solti y sir Peter Hall no hubiera sido boicoteado por la prensa progresista-*cheré-auriana* y dinamitado por el propio Wolfgang Wagner, quien no se entendió con el maestro húngaro e incluso lo descalificó por viejo: ¡qué cosas!

Hay puestas muchas esperanzas en la nueva producción ya sólo porque la anterior, firmada por Alfred Kirchner y su indescriptible diseñadora, Rosalie, ha sido la peor en toda la historia del Festival. Jürgen Flimm goza de prestigio. Su escenógrafo, Erich Wonder, es el maestro de la iluminación abstracta que colaboró con el extinto Heiner Müller en el *Tristán* que se

representó entre 1993 y 1999, uno de los contados logros a la altura de la visión ideal de Wagner y de su *Festspielhaus* desde 1974 al presente. También se espera de Sinopoli un trabajo más sugestivo que el de Levine.

El reparto es en su mayoría nuevo en relación al de Kirchner; pero hay dos repescados del de Kupfer: Günter von Kannen (Alberich) y Philip Kang (Fafner). Alan Titus va a ser Wotan y el Viandante en el momento más conveniente de su evolución vocal. Se presenta como Brünnhilde la antigua mezzo Gabriele Schnaut, quien ha recorrido ya el mundo con este papel, el de Isolda y el de Elektra: su voz es muy voluminosa, pero algo dura. La vuelta de Plácido Domingo, ahora como Siegmund, tiene otro carácter, que en él mezcla siempre lo artístico con lo publicitario; los años le están pasando ya factura, pero a cambio cantará más des-

cansado que en otras ocasiones: retorna, además, con pleno conocimiento de la dureza de los ensayos y también de que la reunión con Waltraud Meier va a depararle un gran triunfo por extensión, pues la última Isolda de Bayreuth es adorada con razón por la cátedra wagneriana: la cuestión es, ¿aguantará Domingo cinco años?

Reparto desigual

Es atrayente en principio el anuncio de John Tomlinson como Hagen; el último Wotan repite también como Rey Enrique el Pajarero, con lo que aparece situado definitivamente en la cuerda de bajo. Violeta Urmana, Kundry aclamada al presentarse en 1999, sigue los pasos iniciales de Waltraud Meier al cantar también la Waltraute de *El ocaso de los dioses*. La tradición de los Loges de habla inglesa se amplía con Kim Begley. El joven bajo finlandés Jyrki Khoronen

da un paso adelante como Fafner. También son novedad Birgit Remmert (Fricka), Mette Ejsing (Erda), Michael Howard (Mime) y Ricarda Merbeth (Gutrune). En realidad, el único lunar de bulto es Wolfgang Schmidt, el terrible Siegfried de Kirchner y Levine. La consigna oficial de Bayreuth es defenderle a toda costa, aunque los oídos de los espectadores sensibles no le soporten. Mas, ¿hay hoy un solo Siegfried en todo el ancho mundo? Si lo hay, permanece escondido o secuestrado.

Los ensayos escénicos comenzaron en abril, y los de orquesta, en junio. *El anillo del nibelungo*, la obra de arte más ambiciosa en la historia de Occidente, vuelve así de nuevo a su casa preparado a conciencia. Mas a quienes este año no hayan conseguido entradas les animo a perseverar, pues sólo a partir del tercer año puede considerarse rematado todo mon-

Los maestros cantores (izquierda); Parsifal (derecha) y Lohengrin (foto inferior)



WILHELM RAUH

Al pasar Sinopoli a hacerse cargo del *Anillo*, Christoph Eschenbach ha aceptado bajar al abismo místico este año y el siguiente, pues en el 2002 la producción entrará en el merecidísimo descanso eterno. Eschenbach ha aprovechado esta insospechada oportunidad de incorporarse a la historia de Bayreuth; pero, salvo sorpresas, no se espera nada de particular.

Esperanzador debut

Tiene otra dimensión la presentación de Christian Thielemann, quien también llega a *Festspielhaus* por la vía de la sustitución, en este caso la de Barenboim. Dirigirá *Los maestros cantores* de Wolfgang Wagner asimismo durante dos Festivales, pero ha firmado el contrato para el nuevo *Tannhäuser* del año 2002. Lo singular de esta llamada es que el joven maestro, quien va a dejar pronto la Deutsche Oper por discrepancias con la intendencia, ha declarado que quiere seguir la gran tradición directorial alemana. Concretamente, habla con suma admiración de Furtwängler y de Knappertsbusch, los dos exponentes máximos de tan egregia escuela, desaparecida últimamente en medio del marasmo derivado de la culpabilidad histórica alemana cierta y de la añadida. No va a encontrar grandes mimbres vocales en los Robert Holl (Sachs), Andreas Schmidt (Beckmesser), Emily Magee (Eva) y Robert Dean Smith (Walther); de este último se preguntaba en 1999 el condescendiente crítico local Alexander Dick: "¿No hay, *perdon*, realmente nada mejor para Bayreuth?". Como la artesanal producción de Wolfgang Wagner obra sobre el público como bálsamo y los coros, reforzados, impresionan, si responde a la expectativa, su éxito puede ser importante para él y el futuro de Bayreuth.

Norbert Balatsch, quien en 1972 sucedió al gran Wilhelm Pitz, se ha retirado por razones de edad y complicaciones con la salud. Le sucede Eberhard Friedrich. Esperemos que con él Bayreuth conserve su fama histórica de poseer el mejor coro de ópera del mundo, que, además, suena allí con la más deslumbrante plenitud.

Ángel-Fernando MAYO

"ANILLO DEL NIBELUNGO" AÑO 2000



WILHELM RAUH

taje de la *Tetralogía* y saberse lo que da realmente de sí.

Vamos con el resto del programa. Se repite el *Lohengrin* presentado en 1999. Tanto Antonio Pappano como Keith Warner y Stefanos Lazaridis fueron acogidos favorablemente por el público. Sin embargo, la producción pareció poco avanzada a la crítica, poco innovadora. Warner cometió el error de declararse wagneriano ferviente, incluso se atrevió a decir que encuentra muy tranquilizadores *Los maestros cantores*, porque la obra contiene mucha humanidad, mucha alegría, mucho amor. En los tiempos que corren, tales manifestaciones no son consideradas virtud, sino demérito. También acierta Warner cuando considera a *Lohengrin* la obra más negativa de Wagner, porque no hay en ella esperanza. Pero escenificarla negra y en medio de un paisaje lunar supone ignorar que

gran parte de su música refulge con tonalidad azul plata. De aquí que la orquesta de Pappano y el escenario de Lazaridis no concuerden. Tampoco deslumbra la pareja protagonista: Roland Wagenführer, Lohengrin en el horroroso fracaso escolar que presentó Konwitschny en Barcelona en marzo, no posee más que cierto lirismo blanducho, y Melanie Diener cantó y actuó con timidez en 1999.

La obra de arte más ambiciosa en la historia de Occidente, *El anillo del nibelungo*, vuelve de nuevo a su casa en una producción preparada a absoluta conciencia

Abre el Festival el feo y polvoriento *Parsifal* del *chef*, que comparece puntualmente desde 1989; en particular, el templo babilónico y la vetusta coreografía de las *ancianas-flor*, quienes con sus velos y túnicas de color rosa marchita son la negación de toda seducción, huelen a naftalina. Están allí, además, el aburridísimo y muy gastado Hans Sotin (Gurnemanz), el neutro Andreas Schmidt (Amfortas) y el decoroso pero también aburrido Poul Elming. Es una incógnita el Klingsor de Hartmut Welker. Pero quien llegue a Bayreuth por primera vez debe intentar presenciar *Parsifal* por causa de su simbiosis acústica con el Festspielhaus, la calidad excepcional de los coros y la Kundry de Violeta Urmana, quien al presentarse en 1999 con una voz imponente y de tesitura enorme, empleada además con técnica depurada, armó lo que en términos taurinos se dice *el taco*.

HÉROES, MA

El Festival de Salzburgo del año 2000 está planteado como una edición "de resistencia" ante el avance de las fuerzas ultraderechistas de Haider en Austria. Así al menos lo ha expuesto su máximo responsable, Gerard Mortier, en las palabras de introducción al certamen.

El polémico director artístico belga pensó, en un principio, en abandonar su cargo por anticipado (su contrato expira en el año 2001, cuando será sustituido por el compositor y director de la Bienal de Múnich, Peter Ruzicka), pero finalmente ha decidido, en un gesto que ha sabido vender como algo numantino —muy acorde, por otra parte, con la temática de esta edición—, ejercer la crítica desde el interior del propio festival, si bien algunas malas lenguas aseguran que lo ha hecho para conservar su puesto mientras no quede vacante la intendencia de la Ópera de la Bastilla en París.

De cualquier modo, Mortier ha ganado para su causa a grandes amigos, como el estadounidense Peter Sellars (que ha hecho aquí su mejor trabajo escénico, el *San Francisco de Asís* de Messiaen, y también uno de los peores, *El Gran Macabro* de Ligeti), que tendrá a su cargo la esperada creación de la ópera de la compositora finlandesa Kaija Saariaho, nacida en 1952, colaboradora de Pierre Boulez

en el IRCAM de París y uno de los nombres más sugerentes de la música contemporánea. *L'amour de loin*, sobre un texto del libanés Amin Maalouf, es una moderna evocación del mundo trovadoresco, y estará dirigida musicalmente por otra de las nuevas luminarias salzburguesas, el también americano Kent Nagano, uno de los mayores responsables del triunfo, el pasado año, del *Doktor Faust* de Ferruccio Busoni. El terceto vocal estará formado por Dawn Upshaw, Lorraine Hunt y Dwayne Croft.

También estará presente el matrimonio formado por Ursel y Karl-Ernst Herrmann, tras su bellísimo montaje de *Les Boréades* de Rameau, encargado esta vez del *Idomeneo* mozartiano, en coproducción con el Festival Karajan de Baden-Baden y con una batuta algo insólita en este repertorio, el siempre personal e interesante Michael Gielen, y un reparto de alto calibre en el que destacan Luba Orgonasova, Vesselina Kasarova y Dorothea

A pesar de la proliferación de festivales, Salzburgo sigue dominando el verano musical. La presente edición, que se abre el próximo domingo, tiene como tema principal la guerra de Troya en sus más variadas versiones. Un tema

Röschmann. La línea griega se completa con *Ifigenia en Táuride* de Gluck, dirigida por el cada vez más afianzado Ivor Bolton, con Susan Graham y Thomas Hampson en los cometidos centrales.

Wernicke, la estrella

Pero, sin duda, el máximo protagonista de esta edición es el artífice del prodigioso montaje del *Don Quijote* madrileño, el alemán Herbert Wernicke, que se encuentra en el momento de su plena consagración internacional, para la que ha sido decisivo el apoyo en los años de Mortier. Él se encargará de una de las principales producciones en la Grosses Festspielhaus, la versión íntegra de *Los troyanos* de Héctor Berlioz, con Sylvain

Cambreling al frente de la Orquesta de París y un extenso elenco en el que destacan Deborah Polaski como Casandra y Dido y Jon Villars como Eneas. Por otra parte, la Perner-Insel de la cercana localidad de Hallein acogerá su corrosiva visión de la opereta de Offenbach *La bella Helena*, procedente de Aix-en-Provence, con la sugestiva Nora Gubisch en el papel de la casquivana esposa de Menelao por la que se desencadena la guerra troyana.

También puede armarse con el nuevo *Così fan tutte*, una ópera que en Salzburgo parece tener "gafe" desde que la abandonaron Karl Böhm y



REVISA LOS MITOS CLÁSICOS

NON TROPPO

que se complementa con diversas reflexiones sobre el amor, desde Mozart hasta Wagner, pasando por el estreno mundial de una ópera de la compositora finlandesa Kaija Saariajo a partir de un texto de Amin Maalouf.

Riccardo Muti (la última versión, dirigida por Christoph von Dohnányi, fue posiblemente el peor Mozart de la era Mortier). Ha sido confiado a Hans Neuenfels, *enfant terrible* de la escena alemana, que tendrá a su disposición un sexteto vocal imponente: Karita Mattila, Vesselina Kasarova, María Bayo, Rainer Trost, Simon Keenlyside y Ruggero Raimondi.

Eso sí, no tendrá en el foso a Claudio Abbado, el gran ausente, que también ha cancelado su presencia en el *Tristán e Isolda* de Klaus Michael Grüber y Eduardo Arroyo, estrenado por el maestro milanés en

el Festival de Pascua de 1999. Será sustituido, en el primer título, por Lothar Zagrosek, muy bregado en los pentagramas del siglo XX pero toda una incógnita en Mozart. En la de Wagner le reemplazará, al frente de un deslumbrante elenco –Ben Heppner, Waltraud Meier, Matti Salminen, Falk Struckmann, Marjana Lipovsek–, un nombre de superior entidad, Lorin Maazel, quien, a su vez, abandona el *Don Giovanni* de la pasada edición (en la poco favorablemente acogida producción de Luca Ronconi), en pro del ruso Valery Gergiev, que puede insuflar una inusual energía en el drama mozartiano, contando con voces como las de Renée Fleming, René Pape o la prometidora

mezzo francesa Sophie Koch, junto al seguro Ferruccio Furlanetto en el cometido principal. El citado maestro acudirá también con las huestes del Kirov para brindar sendas versiones de concierto de *La leyenda de la ciudad invisible de Kitezsh* de Rimski-Korsakov (el hermosísimo *Parsifal* ruso) y *La dama de picas* de Chaikovski, protagonizada por Plácido Domingo y para la que ya no queda ni una sola entrada.

Óperas en concierto

Habrán otras dos óperas en concierto, una modalidad que parece tener bastante aceptación por aquí, para la que el sorprendente marco de la Felsenreitschule, las antiguas cabañerizas excavadas en la roca de la montaña salzburguesa, ofrecen un apropiado ambiente. Se trata de la *Medea* de Cherubini, en su versión original francesa, dirigida por el sólido Sir Charles Mackerras y con la soprano alemana Angela Denoke, que de Marie de *Wozzeck* y

Katia Kabanova salta a uno de los cometidos femeninos más exigentes de toda la literatura operística, y *Saúl y David*, drama bíblico del danés Carl Nielsen, con los conjuntos radiofónicos de aquel país liderados por Michael Schoenwandt, con Robert Hale, Aage Haugland e Inga Nielsen.

Pero Salzburgo es mucho más que la ópera. Limitándonos sólo a lo musical, hay que señalar el ciclo denominado *Nueva generación*, dedicado en esta ocasión al compositor Gerd Kühr; o el retrato de Wolfgang Rihm, que incluye su interesante ópera de cámara *Jakob Lenz*, basada en la azarosa vida del poeta alemán, y su *Pasión según San Lucas*, que dirigirá Helmuth Rilling.

Hay también series consagradas a Héctor Berlioz (“Revolucionario por pasión”), Haydn y Britten (por la Camerata Academica y Roger Norrington), Johannes Brahms (música de cámara y vocal), o al obligado 75 cumpleaños de Pierre Boulez, además de los habituales recitales a cargo de los nombres más famosos del momento, como Maxim Vengerov, Evgeny Kissin, Alfred Brendel. Sin olvidar las tradicionales *matinéas* mozartianas, encomendadas a Hubert Soudant, Ton Koopman, Ivor Bolton o Frans Brüggen.

Rafael BANÚS



Una escena de *Idomeneo*

JOSEP CAMINAL

Caminal, como se preveía desde que los juzgados no hallaron responsabilidades en el incendio del Liceo, regresó al teatro que había comandado hasta primeros de año. Su labor había sido de gran importancia. Gracias a sus excelentes oficios el Teatro del Liceo es hoy el que es, y lo es habiendo dado una lección al mundo lírico. Se trata del único de nuestros días que, tras un fuego arrasador, ha vuelto a erigirse e incluso más esplendoroso que antes. Y todo ello en un tiempo record. Caminal ha sido quien lideró este proceso y quien consiguió meta tras meta, desde expropiar unas casas colindantes a fin de posibilitar su ampliación hasta mantener la afición mientras las obras se desarrollaban en el teatro. Fue también pieza clave en el encauzamiento de los deseos de la sociedad catalana en ver y apoyar económicamente la resurrección de su emblemático teatro. Caminal es un excelente gestor que reúne la habilidad del político que tan relevantes servicios prestó a la hora del entendimiento entre Roca y Pujol y una muy digna formación musical, principalmente sinfónica, que le permite sentarse ante un piano.

Dimitió cuando el incendio pero permaneció al frente hasta el juicio de primeros de año, en que hizo efectiva su renuncia. Las administraciones que participan en el Liceo tenían candidatos para el puesto y el mismo Caminal algunas ofertas de interés. Sin embargo ha vuelto. Y es que en el Liceo manda quien manda: la Caixa. Josep Vilasarau, su presidente y estudiando profesor mío de Economía en la Escuela Técnica Superior de Industriales de Madrid hace unos cuantos años, no es sólo quien representa a todos los patrocinadores del Liceo, es también quien adelanta el dinero cuando las administraciones públicas se retrasan, lo que suele ser frecuente. Él tenía como único candidato a Caminal y lo ha impuesto, lo que por otro lado era fácil dados sus méritos y la debilidad de sus competidores.

Sus recientes declaraciones, tanto públicas como privadas, abogan por lograr un presupuesto similar al del Real y, en consecuencia, una aportación del Ministerio de Cultura paralela a la que mantiene en ese teatro. Perfecto, siempre que el Estado tenga y ejerza la misma participación del 75% y siempre que el Liceo sea tan de toda España como es, o debería serlo el Real. La retransmisión de sus espectáculos por una cadena de televisión nacional, la subtítulos y la edición de programas en el idioma común, etc. han de ser exigidas por el Estado. Igual que el Ministerio de Cultura ha de plantearse el proyecto de auténtico teatro nacional al que debe responder el Real a fin de evitar el aluvión de reclamaciones autonómicas que no ha hecho sino empezar.

Gonzalo ALONSO

BAILANDO SOBRE EL LAGO

Las máscaras volverán a adueñarse este verano de uno de los espacios escénicos más insólitos que existen en todo el mundo, el teatro construido sobre el Lago Constanza, en la ciudad austriaca de Bregenz, para protagonizar uno de los grandes títulos del repertorio verdiano, *Un ballo in maschera*, que se representará al aire libre entre el 21 de julio y el 20 de agosto (en caso de mal tiempo, la obra se ofrecerá en versión de concierto en el Palacio de Festivales).

Se trata de un espectáculo muy atractivo, debido a los británicos Richard Jones y Antony McDonald, en el que la modernidad del concepto no está reñida con una extremada brillantez y un ritmo casi coreográfico, y que fue muy bien acogido por la prensa y por el público cuando se estrenó en 1999.

La dirección musical recaerá, como entonces, en el maestro suizo Marcello Viotti—quien se alternará con el italiano Lodovico Zocche—, al frente de la Orquesta Sinfónica de Viena, y en el amplio equipo vocal en-

KARL FORSTER



Final de *Un ballo in maschera* en el Festival de Bregenz

contramos, entre otros, los nombres de Elizabeth Whitehouse, Iano Tamar, Stephen O'Mara, Pavlo Hunka, Stephan Piatnichko, Elisabetta Fiorillo, Elena Zaremba y la soprano Elena de la Merced, que fue un aclamado y ágil Oscar (tanto en aspecto teatral como en el canoro). El Festival de Bregenz

LA HORA DE ENRIC MORERA



Morera, dibujado por Ramón Casas (1897-99)

Con un recital del barítono Iñaki Fresán, acompañado al piano por Juan Antonio Álvarez Parejo, y dedicado a lieder y canciones de Schubert, Fauré, Hahn, Toldrá, Mompou y Montsalvatge, se abrirá el próximo sábado el Festival de Músicas de la localidad gerundense de Torroella de Montgrí, que este año alcanzará su vigésima edición. Para conmemorarlo, sus organizadores han previsto una serie de programas de música barroca, orquestal, de cámara, etc., que se extenderán hasta el 28 de agosto, con intérpretes como el grupo London Baroque con Charles Medlam y Emma Kirkby, Europa Galante con Fabio Biondi, Mischa Maisky y la Orquesta de Cámara de Moscú, Joaquín Achúcarro con los Virtuosos Checos, Dmitri Sitkovetsky, el conjunto de cámara de la Academy of St. Martin-in-the-Fields o Carmen Linares, entre otros.

Una de las citas obligadas del festival es la interpretación, el día 3 de agosto, de la ópera *Tassarba*, escrita por uno de los patriarcas de la música catalana, Enric Morera, y que se enmarca dentro del reciente interés que está despertando la cultura musical de la *Renaixença*, como hace unas semanas podíamos comprobar en una interesantísima velada en el Liceo barcelonés.

Será en una versión de concierto dirigida por Josep Lluís Moraleda, al frente de la Orquesta Sinfónica de Baleares Ciudad de Palma, la Coral de Puig-Reig y los solistas Rosa Mateu, Mireia Pintó, Salvador Carbó y Josep Antón Román.



presenta también otras producciones de alto interés, como la ópera de Nikolai Rimsky-Korsakov *El gallo de oro*, una sarcástica crítica de la Rusia zarista, que dirigirá escénicamente David Pountney y en lo musical Vladimir Fedoseyev, con Kurt Rydl e Iride Martinez en los papeles principales. O la

tango-operita escrita por Astor Piazzola *María de Buenos Aires*, a cargo de Gidon Kremer y su grupo Kremerata Baltica. Sin olvidar los excelentes conciertos de la Sinfónica vienesa, a las órdenes de Fedoseyev, Wayne Marshall y Ulf Schirmer, o de la Orquesta de la Suisse Romande dirigida por Fabio Luisi.

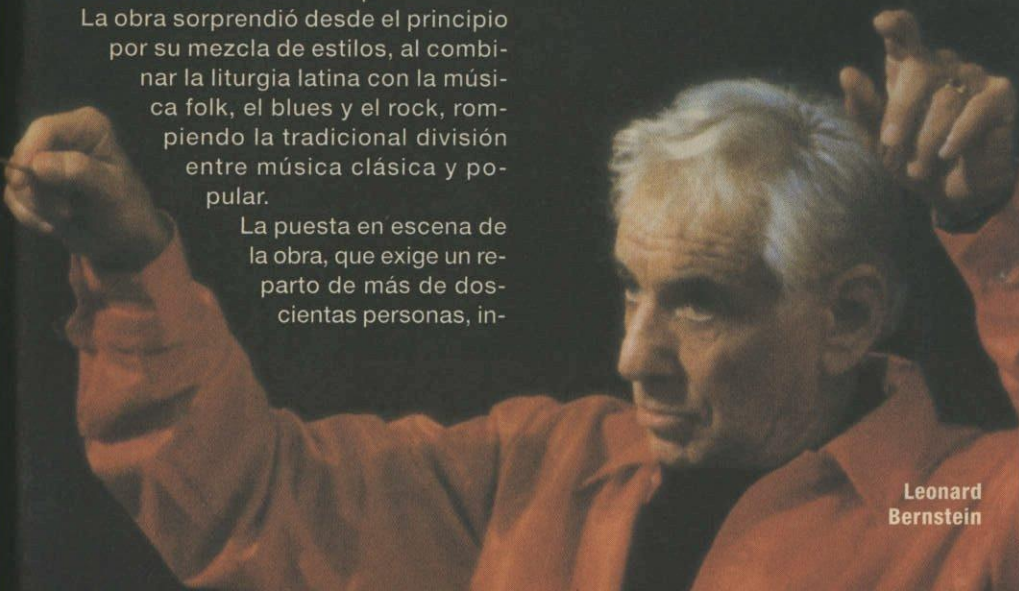
CEREMONIAL POR LA PAZ

Estrenada en la inauguración del Kennedy Center de Washington, el 8 de septiembre de 1971, en presencia de numerosas personalidades de la vida cultural y política americana, *Mass* constituye una de las partituras más ambiciosas de Leonard Bernstein. Esta pieza teatral para cantantes, músicos y bailarines, basada en la misa católica romana, supone, en palabras del crítico musical Joseph Horowitz, "un grito de dolor y una plegaria a la esperanza", y fue compuesta por Bernstein como respuesta a la guerra de Vietnam, hacia la que el músico estadounidense manifestó repetidas veces una absoluta repulsa.

La obra sorprendió desde el principio por su mezcla de estilos, al combinar la liturgia latina con la música folk, el blues y el rock, rompiendo la tradicional división entre música clásica y popular.

La puesta en escena de la obra, que exige un reparto de más de doscientas personas, in-

cluyendo un grupo de rock, un conjunto de metales y una orquesta en el foso, llegará al Festival de Peralada el próximo sábado, en un montaje que reúne fuerzas tan dispares como la Orquesta y el Coro de Valencia, el Combo del Taller de Música de Barcelona, el Coro Street People o la cantante pop Cristina del Valle, todos ellos bajo la dirección escénica de Joan Ollé y musical de Ángel Gil-Ordóñez. Se trata de un ambicioso proyecto, en el que han colaborado, entre otros, los Festivales de Galicia, Sagunto y Santander, el Palau de la Música y los Teatros de la Generalitat Valenciana. **R. B.**



Leonard
Bernstein

UNTEL

LA MÚSICA DEL AIRE

■ **Miércoles 19.** A las 16'45 en Canal Clásico, una pieza clásica del repertorio violonchelístico: las *Variaciones rococó* de Chaikovski interpretadas por Iván Monighetti. Le acompaña la Orquesta de RTVE dirigida por Yoav Talmi. A las 20'20 en Radio Clásica, los Proms en directo. Desde el Royal Albert Hall, estreno del encargo hecho a Turnage, que sonará rodeado de obras de Stravinski, Ravel y Gershwin.

■ **Jueves 20.** A las 00'00 en Radio Clásica, Bartók en dos versiones de Pierre Boulez: la *Música para cuerda, percusión y celesta* con la Sinfónica de la BBC y el *Concierto para piano número 3*, con Daniel Barenboim y la New Philharmonia. A las 01'25 en Canal Plus, el *Falstaff* con el que se reinauguró el Covent Garden de Londres. Bernard Haitink y Graham Vick dirigen la música y la escena respectivamente.

■ **Viernes 21.** A las 20'20 en Radio Clásica, en la transmisión de los Proms londinenses, estreno de la *Séptima sinfonía* de Peter Maxwell Davies, con el autor a la batuta. El programa es todo británico, con piezas de Britten, Vaughan Williams y las célebres *Variaciones Enigma* de Elgar.

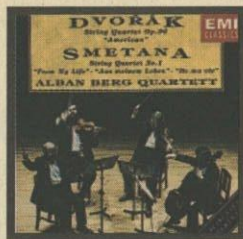
■ **Sábado 22.** A las 08'00 en La 2 de TVE, *Cuarta* de Bruckner interpretada por Adrian Leaper en el podio de la Sinfónica de RTVE. A las 19'00 en Radio Clásica, especial Renata Scotto, con la emisión completa de *La Gioconda* de Ponchielli, que cantó la soprano en San Francisco, en 1979.

■ **Domingo 23.** A las 19'50 en Radio Clásica, transmisión en directo de *Ernani* de Verdi, desde el Teatro Real de Madrid. A las 21'50 en Canal Clásico, cuartetos de cuerda de Schumann y Mozart interpretados por el Cuarteto de Tokio en la Casa del Labrador de Aranjuez.

■ **Lunes 24.** A las 00'00 en Radio Clásica, *Música Viva*: el Trío Arbós interpreta tríos de César Camarero, José María Sánchez Verdú, José Luis Turina y Luis de Pablo. A las 20'00 en Radio Clásica, velada de cámara en el Mozarteum de Salzburgo: el Cuarteto Hagen y Sabine Meyer tocan el *Quinteto con clarinete* de Mozart.

■ **Martes 25.** A las 10'00 en Radio Clásica, retrato musical de George Gershwin realizado por la Radio Sueca. A las 15'45 en Radio Clásica, *Parsifal* de Wagner, en directo desde Bayreuth.

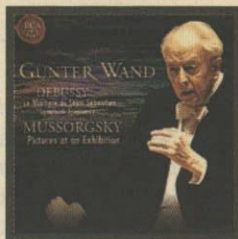
Álvaro GUIBERT



ANTONIN DVORAK:
Cuarteto Americano.
Cuarteto Alban Berg.
EMI 7 54215 2 DDD

Antonin Dvorak escribió su *Cuarteto n.º 12 en fa, op. 96* durante su estancia en América, entre 1892 y 1895, como director del Conservatorio de Nueva York. Más allá de polémicas sobre la utilización o no de temas autóctonos de aquel país, lo cierto es que logró una de sus partituras más inspiradas y sinceras, donde el melodismo popular se une al pleno dominio de la forma. Los integrantes del Alban Berg lo abordan con su habitual belleza sonora y su irresistible sentido cantable, con una acentuación muy original que nos hace descubrir muchas cosas nuevas.

Se completa el compacto con otra joya de la literatura cuartetística, el *Cuarteto n.º 1 en mi menor (De mi vida)*, compuesto en 1876 por un Bedrich Smetana muy castigado por la adversidad, y que recibe otra traducción superlativa, llena de tragedia y de desolación. La toma de sonido, realizada en vivo en el Konzerthaus vienes entre 1989 y 1990, es impecable. En suma, uno de los más bellos discos de música de cámara publicados en los últimos meses. **R. BANÚS**



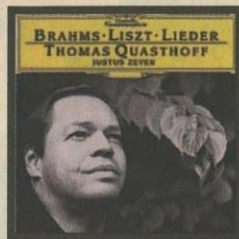
MUSSORGSKY/RAVEL:
Cuadros de una exposición. Günter Wand.
RCA 72788 2 DDD

Günter Wand, gran bruckneriano, beethove-niano o schubertiano, muestra aquí uno de sus ángulos más exquisitos en la exposición de estas obras de extracción o vecindad francesa.

Los fragmentos sinfónicos de *Le Martyre de Saint Sébastien* de Debussy nos revelan un refinamiento en las texturas, un cuidado en las dinámicas y una lógica en el fraseo que no imaginábamos en el austero y anciano director, que acometió por primera vez la interpretación de la obra entera allá por 1967. Magnífica la progresión, el juego de timbres y el crecimiento realizados en el cuarto número, *El Buen Pastor*. Sin la frescura y transparencia de un Monteux o la fantasía de un Cantelli, esta versión brilla a gran altura. La grabación es de un concierto de 1982.

En los *Cuadros de una exposición*, grabados en 1999, que no poseen el abigarrado colorido de los de otras batutas o la gradación de intensidades de la de Celibidache, Wand consigue una recreación casi hipnótica por el mantenimiento desde el principio de un *tempo* de base, una pulsación prácticamente inamovible.

A. REVERTER



THOMAS QUASTHOFF:
Lieder de Brahms y Liszt. Justus Zeyen.
DG 463183 2 DDD

Nuevo disco del célebre barítono alemán Thomas Quasthoff en el que vuelve a lucir una voz potente, dúctil y bellísimamente timbrada, pero no sólo eso. Posee también los dones de la musicalidad, la profundidad en la interpretación y domina el poder de la comunicación. No en vano trabajó de joven como locutor radiofónico. Allí donde su inolvidable antecesor Dietrich Fischer-Dieskau admiraba por la inteligencia —y la comparación no es exagerada—, Quasthoff nos embelesa por la emotividad y lo consigue sin la menor merma para la pureza del arte.

En esta publicación, adecuadamente acompañado por Justus Zeyen, aborda un repertorio de contrastes. Así el sencillo mundo del folk brahmiano se opone a la aparatosisidad teatral de los *Tres sonetos de Petrarca* de Liszt. Pero Quasthoff acierta por igual al cantar al amor desesperanzado de la colección *Op. 32* de Brahms o en la alternancia recitado-cantabile de los citados *Sonetos*. Para no caer en el olvido de los amantes del género.

G. ALONSO

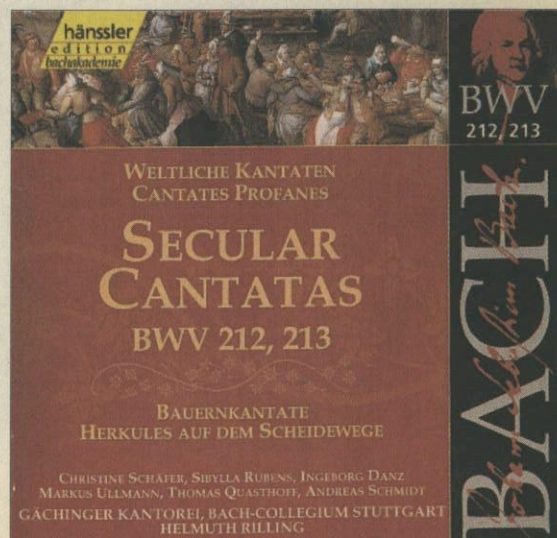
TODO BACH EN CD

EDICIÓN BACHAKADEMIE. 170 CD's Hänssler Classics DDD

La discográfica alemana Hänssler, distribuida en España por Gaudisc, emprende una ambiciosa empresa con motivo del doscientos cincuenta aniversario de la muerte de J.S. Bach, y es la de editar todas las obras compuestas por el compositor dentro de lo que han llamado colección *Bachakademie*. Este magno proyecto abarcará ciento setenta discos compactos repartidos en ciento cuarenta volúmenes que saldrán al mercado cada quince días, hasta el 13 de noviembre. La edición podrá por tanto adquirirse por separado a precio medio, aunque se ha previsto también la preparación de un estuche con todos los volúmenes y, según parece, un precio ajustado.

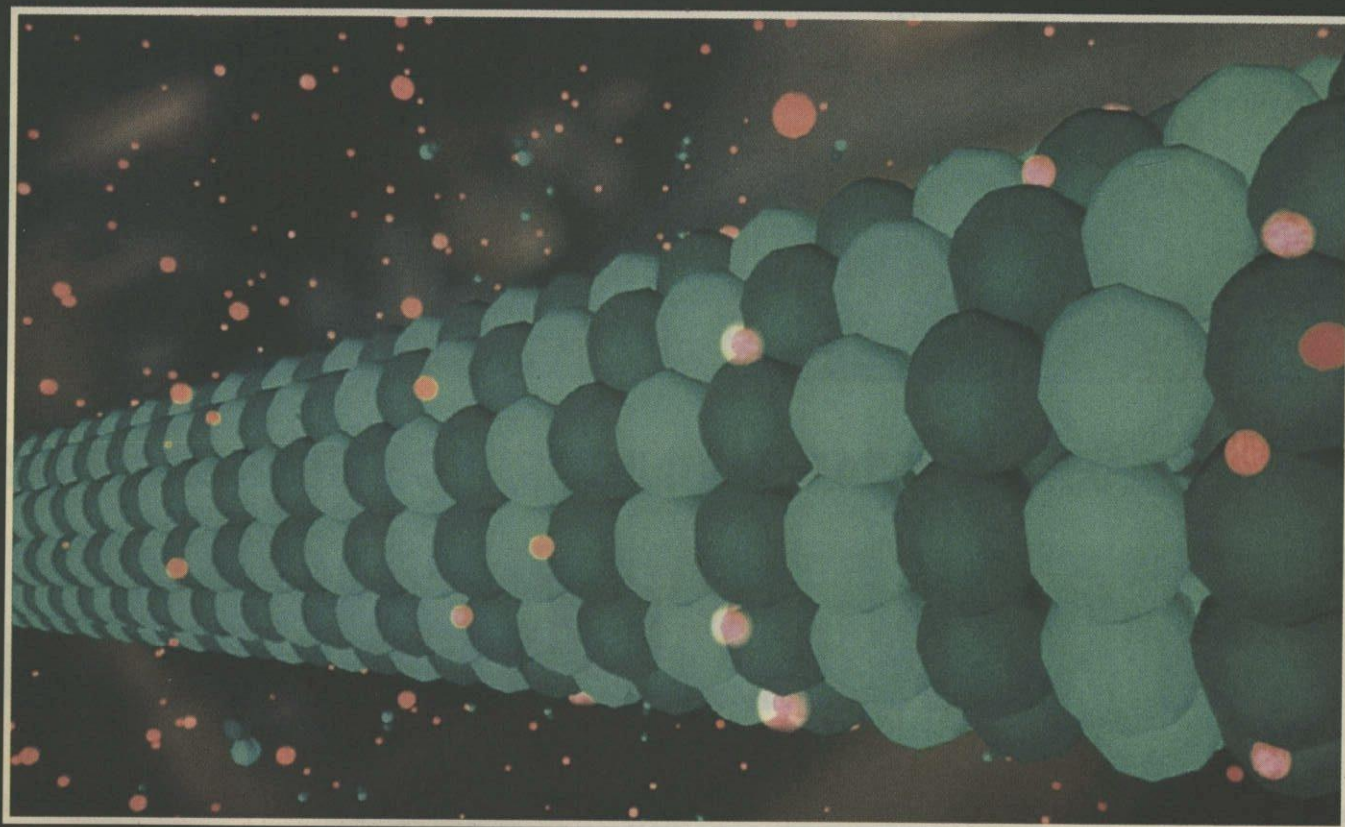
Hänssler no ha escatimado gastos para este gran proyecto y ha publicado un pequeño libro introductorio, que al igual que los libretos de cada compacto, incluye una traducción al castellano. Su contenido: una entrevista con el músico estrella de esta grabación, Helmuth Rilling; un somero recorrido por la vida y la obra de Bach, capítulos dedicados a sus cantatas, oratorios, motetes, obras corales, obras instrumentales; notas biográficas de todos los solistas que intervienen en las versiones, además de índices de grabaciones y de la obra de Bach según su catalogación. Un libro, por tanto útil, práctico y bien documentado, que condensa y dosifica la información de forma casi prodigiosa.

En cuanto a la calidad de las interpretaciones, es de todos ya conocido el Bach de Rilling, y él es quien dirige cantatas y oratorios. Pero junto al director alemán se agrupan nombres tan reputados como Augér, Donath, Hamari, Oelze, Murray, Schäfer, Banse, Ziesak, Schmidt, Quasthoff, Schreier, Prégardien, Kraus, Göerne, Lislevand, Levin, Pinnock y Hill en gran parte de las obras para clave, o Koroliov, de quien se nos ofrecen unas muy interesantes *Variaciones Goldberg* al piano. Una magna empresa de la que esperamos tenerles informados puntualmente. **Ana MATEO**



EL GENOMA HUMANO REVOLUCIONA LA FARMACOLOGÍA

MEDICAMENTOS A LA CARTA



Vista ampliada del mecanismo de acción del fármaco Docetaxel en tratamiento quimioterápico sobre células tumorales

No es ciencia ficción. Los avances en torno al genoma humano permiten ya desarrollar fármacos capaces de tratar enfermedades como el cáncer con mayor precisión. La Universidad de California y el Grupo Español del Cáncer de Pulmón han dado el primer paso con avanzados ensayos farmacogenómicos, y hospita-

les de Castellón, Zaragoza, Valencia, Madrid y Barcelona están trabajando sobre sus tres principales variedades. En este sentido, la doctora Concha Gil, del departamento de Microbiología de la Universidad Complutense de Madrid, analiza para EL CULTURAL las más avanzadas metodologías de investigación.

CIENCIA

Primeros ensayos farmacogenómicos 62-
63 "Las nuevas metodologías", por
Concha Gil 64 Inventos 65

ESPAÑA Y ESTADOS UNIDOS, PIONEROS EN UTILIZAR EL FARMACOGENÓMICA,

¿Cuáles serán los medicamentos que nos recetarán en los próximos años? ¿La utilización de los genes con fines terapéuticos creará medicamentos a la medida de cada paciente? La secuenciación completa del genoma humano abre un camino esperanzador para el descubrimiento de nuevos tratamientos para algunas enfermedades sobre las que se conoce que tienen un origen poligénico. Precisamente en este sentido, el presidente de los Estados Unidos, Bill Clinton, al anunciar este hecho, afirmó que "ya podemos concebir que nuestros hijos identifiquen la palabra cáncer con una constelación de estrellas".

"Los fármacos del futuro serán de tipo molecular, como consecuencia de nuestro conocimiento de qué genes están implicados en qué tipos de enfermedades", explica José Luis Jorcano, de la Unidad de Biología Molecular y Celular del CIEMAT.

Jorcano, responsable de un pro-

yecto de terapias génicas financiado por la Fundación Marcelino Botín, asegura que "no estamos hablando de ciencia ficción, de hecho los científicos ya lo estamos haciendo en los laboratorios. En el caso del cáncer, enfermedad en la que sabemos que existen más de diez genes implicados, podemos dirigir la terapia a las células enfermas, sin necesidad de dañar a las sanas. Ahora está muy de moda hablar de la terapia individual, hecha a la medida de cada paciente".

"Y es que, por suerte o por desgracia, las células son organismos terriblemente complejos —añade Jorcano—. Además de elegir el gen, al cual se quiere dirigir la terapia, se tiene que tener en cuenta la constitución genética que forma a cada individuo. Caminamos hacia una nueva generación de fármacos bastante menos tóxicos y más específicos".

En Estados Unidos se calcula que las reacciones adversas a algunos fármacos provocan al año

cerca de dos millones de hospitalizaciones y la muerte de unas 100.000 personas. El análisis del genoma de cada persona permitirá predecir a qué medicamentos va a responder mejor el organismo y a cuáles no. En este sentido, las proteínas, responsables de las funciones básicas de la vida, tienen una gran importancia.


Un tratamiento complejo

Recientemente, el Grupo Español del Cáncer de Pulmón y la Universidad de California han puesto en marcha el primer ensayo farmacogenómico del mundo en pacientes de cáncer de pulmón. Los Grupos Cooperativos de investigación en cáncer se crearon en España ante la necesidad de un abordaje multidisciplinar del complejo tratamiento oncológico. El objetivo de estos equipos es adoptar protocolos de actuación comunes, con el fin de otorgar un mejor servicio y de mayor calidad. El Grupo Español de Investigación en Cáncer

de Pulmón (GCEP), presidido por el Dr. Rafael Rosell, es una asociación constituida hace diez años cuyo principal objetivo es el tratamiento homogéneo del cáncer de pulmón en todo el estado español. El GCEP está integrado por más de 45 hospitales de ámbito estatal y ya ha tratado a más de 3.000 pacientes.

El cáncer es la segunda causa de muerte en los países occidentales desarrollados y sólo un 5% de los pacientes con cáncer de pulmón sobrevive más de cinco años. En la mayoría de los países, el cáncer de pulmón, relacionado fundamentalmente con los hábitos de consumo de tabaco, es hoy la principal causa de muerte por cáncer en hombres y en mujeres, representando un tercio de todas las muertes por cáncer. Esta cifra se sitúa en torno al millón de personas que anualmente muere debido a esta enfermedad.

Rafael Rosell, jefe del Servicio de Oncología Médica del Hospital



Docetaxel aplicado a células tumorales

GENOMA PARA DIAGNOSTICAR Y TRATAR PATOLOGÍAS

CURAR A CIENCIA CIERTA

Germans Trias i Pujol de Badalona, asegura que "podemos convertir el cáncer en una enfermedad crónica. De hecho, existen distintas evidencias que indican que el cáncer de células no pequeñas de pulmón (NSCLC) es una enfermedad sistémica desde el principio, y se pueden identificar las células cancerígenas en fases muy tempranas, tanto en la médula ósea como en la sangre periférica".

Mutaciones celulares

Mediante un análisis de sangre, los médicos pueden llegar a conocer buena parte de las mutaciones de las células tumorales y su posible resistencia a tratamientos quimioterápicos con fármacos como el docetaxel o el ciplastino. "Estas anomalías genéticas pueden ser analizadas mediante secuenciadores automáticos, ya que disponemos de las herramientas necesarias para ello. En España, algunos departamentos de oncología han incorporado laboratorios

NEGOCIO E INFORMACIÓN

No hay duda de que el desciframiento del genoma desatará una verdadera revolución en la industria farmacéutica. Sin embargo, pasarán muchos años antes de que se lleguen a producir los medicamentos contra los grandes males de la humanidad. En principio, el mayor provecho lo harán por ahora las empresas de biotecnología y farmacéuticas que logren identificar y patentar genes responsables de enfermedades.

Empresas bioinformáticas como Celera, especializadas en el análisis de complicados datos genéticos, preparan los datos "en bruto" y tratan de transformarlos en informaciones útiles para el desarrollo de nuevos medicamentos. Mientras algunas de estas em-

presas entregan su información genética a compañías farmacéuticas, otras se esfuerzan en desarrollar sus propios medicamentos. Otro de los líderes en este lucrativo negocio, según una información de The Wall Street Journal, es la empresa CuraGen, que emplea a más científicos que el propio Proyecto Genoma Humano y Celera juntos. Sin embargo, HGS es una de las empresas que lleva más ventajas en el desarrollo de fármacos genómicos. Durante los dos últimos años, los científicos de esta marca han identificado más de 10.000 proteínas que pueden tener utilidad en el tratamiento de diferentes patologías. Hasta el momento, tres de estas proteínas ya se han probado en ensayos clínicos humanos.

de Biología Molecular, con los equipos necesarios para poder tomar rápidas decisiones con respecto al tratamiento de los pacientes. El segundo equipo necesario para realizar estos estudios clínicos es el PCR cuantitativo, que se puede utilizar para examinar aquellos genes cuya sobreexpresión pueda indicar nítidamente una resistencia a la quimioterapia".

Las principales líneas de investigación se centran en el desarrollo de fármacos capaces de actuar sólo en las células enfermas, sin dañar las sanas que las rodean. Precisamente en otro tipo de cáncer, el glioblastoma cerebral, trabaja la investigadora Marta Izquierdo, del Centro de Biología Molecular Severo Ochoa, organismo dependiente del CSIC y la Universidad Autónoma de Madrid. A partir de un gen vegetal tóxico, que se encuentra en la mandioca, Marta Izquierdo ha desarrollado un tratamiento capaz de eliminar tumores cerebrales, en el caso de

MEDICAMENTOS A LA CARTA

ratas, en tan sólo una semana. Por lo pronto la multinacional farmacéutica Boehringer ha patentado ya esta técnica, junto con la Universidad Autónoma de Madrid.

En la actualidad, el equipo que dirige esta investigadora está trabajando en el desarrollo de un nuevo tratamiento para ser administrado al paciente una sola vez. "La clave está en introducir un fragmento de ADN que nos permita controlar la acción de estas toxinas y mantenerlas desactivadas en ausencia de una sustancia determinada o, por el contrario, activadas una vez que ya han infectado las células tumorales. Así lo hemos hecho y hemos conseguido que los retrovirus vivan y crezcan con el gen "apagado". Los resultados con animales han sido muy satisfactorios, y por lo pronto la prestigiosa revista estadounidense *Cancer Research* ha aceptado el trabajo para su publicación", explica Marta Izquierdo.

Este es el gran desafío de la farmacología del futuro: lograr que la secuenciación del genoma responda a los interrogantes planteados en torno al tratamiento de las grandes enfermedades. Para ello, una

de las principales cuestiones es determinar la función de cada proteína. Después de identificar las distintas variedades con sus respectivos genes, los científicos tienen que resolver qué papel desempeñan las primeras en la enfermedad. De esta forma, en algunos quizá se puedan desarrollar nuevos tratamientos que se dirijan directamente al origen de la patología. Quedan más interrogantes, como completar los distintos segmentos del genoma, catalogar las variaciones del DNA (claves para definir la enfermedad) y encontrar los genes y sus funciones. Se calcula que de los genes que componen el hombre, unos 5.000 pueden estar relacionados con el desarrollo de las enfermedades.

Nuria MARTÍNEZ

Desde que en 1995 se conoció el genoma completo de la bacteria *Haemophilus influenzae* y posteriormente del primer microorganismo eucariota, la levadura *Saccharomyces cerevisiae*, se han secuenciado más de 30 genomas completos y hay más de 200 proyectos de secuenciación de genomas de otros organismos en marcha. La reciente presentación de la secuencia completa del genoma humano abre grandes expectativas sobre la utilidad de dicha información en el diagnóstico y prevención de enfermedades así como en el

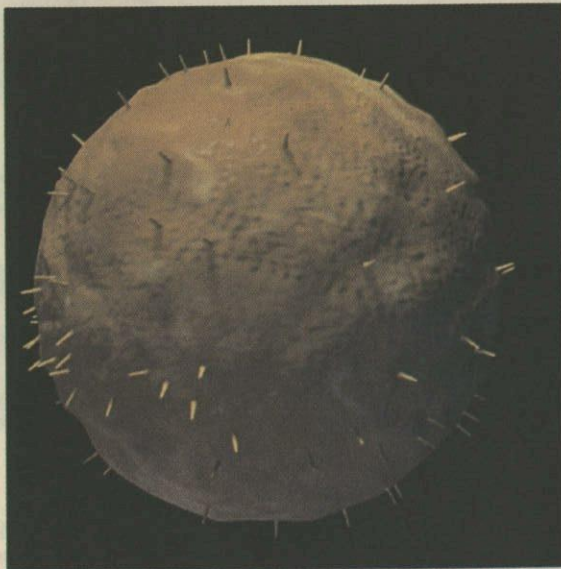


Imagen de una célula en estado tumoral

descubrimiento de nuevos fármacos. La secuencia del genoma humano es un borrador donde todavía se tienen que localizar los genes y posteriormente descubrir su función. El análisis funcional del genoma, es decir el conocimiento de la función de los productos codificados por los genes, las proteínas, requiere la utilización de nuevas metodologías.

Recientemente se ha celebrado en Madrid un seminario internacional (bajo el nombre "Genómica, Proteómica y Biomedicina") sobre las últimas tecnologías que permitirán la caracterización funcional de genomas y sus aplicaciones para el desarrollo de nuevos fármacos y para el diagnóstico y prevención de enfermedades. Su objetivo principal fue analizar y dar a co-

nocer a jóvenes investigadores las metodologías utilizadas actualmente para caracterizar funcionalmente las proteínas codificadas en la información genética del genoma humano y de diferentes genomas microbianos, como los "DNA-microchips", la proteómica y la bioinformática.

Existen dos tecnologías esenciales en los estudios de análisis funcional de genomas: los microchips de DNA para analizar el perfil de expresión de los genes; y la Proteómica para la caracterización de las proteínas. La información de la secuencia del DNA de un genoma proporciona sólo una imagen estática de todas las posibles formas en las que un organismo puede usar

bal e integrada de los procesos celulares y de las interacciones entre las proteínas.

Una de las aproximaciones más interesantes de la proteómica es la identificación de complejos proteicos que permitirán realizar un mapa físico de la célula. El descubrimiento de las funciones de proteínas desconocidas requiere la integración de muchas técnicas y es el objetivo prioritario en la búsqueda de nuevos fármacos. Se podría pensar en la existencia de alrededor de 1.000 proteínas diana para las principales enfermedades de entre los 100.000 genes que constituyen el genoma humano y encontrar dichas dianas constituye un reto importante. El conocimiento de las proteínas con las que interacciona una proteína

LAS PROTEÍNAS DIANA

sus genes. La vida celular es un proceso dinámico y complejo en el que las células están interactuando continuamente con el medio ambiente. La tecnología de los DNA-chips

posibilita conocer cuál es el nivel de expresión simultánea de todos los genes de una célula en unas determinadas condiciones. En líneas generales se puede asumir que si un gen se expresa en unas determinadas condiciones ambientales es porque dicho gen es importante para el crecimiento o la supervivencia celular en tales condiciones

La otra tecnología, que en los próximos años desempeñará un papel esencial, es "la proteómica". El término proteoma fue usado por primera vez para describir el conjunto de proteínas expresadas por un genoma. Permite el estudio de las propiedades de las proteínas (nivel de expresión, modificaciones, etc.) a gran escala para obtener una visión glo-

determinada, su localización celular y cualquier cambio en estos parámetros inducido por diferentes estímulos proporciona mucha información sobre la función que realiza una proteína determinada en la célula.

La enorme cantidad de datos generados en los proyectos de secuenciación de genomas y los datos obtenidos en los estudios a gran escala deben ser procesados y analizados para lo que es imprescindible el desarrollo y apoyo de la Bioinformática. Teniendo en cuenta la importancia de las metodologías descritas en la investigación que se llevará a cabo en los próximos años es totalmente necesario la creación en España de centros de apoyo a la investigación, especializados en estas nuevas tecnologías, Genómica, Proteómica y Bioinformática, para que la ciencia española pueda ser competitiva en el ámbito Europeo en los estudios de análisis funcional del genoma humano y de otros organismos

Concha GIL

LA NUEVA AVIACIÓN



¿Es un helicóptero o un avión? En realidad, las dos cosas. El giroplano Hawk 4 de Groen Brothers Aviation despegue verticalmente y navega a una velocidad entre los 105 y los 210 kilómetros por hora a alturas inferiores a los 16.000 pies -4.876 metros-. Está habilitado para cuatro pasajeros y puede sobrevolar sin repostar un total de 670 kilómetros. Los principales clientes para este tipo de aviación, que estará en el mercado a partir del próximo año, son la industria de la agricultura y los cuerpos de seguridad y militares. Su precio es de 295.000 dólares (aproximadamente, 5.300.000 pesetas) y se puede obtener más información en www.gbgyros.com.

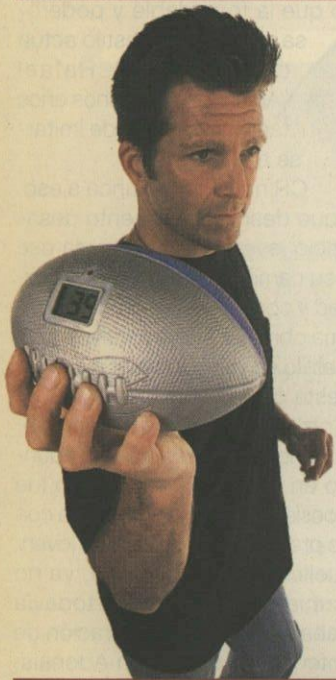
ULTRALIGERO DE CALIDAD

La empresa 3M ha desarrollado el Videoprojector digital modelo MP7630, que entra a formar parte de los equipos digitales más ligeros del mercado, con tan sólo 2,3 kilos de peso, y que además permite la corrección digital de las imágenes distorsionadas. A este equipo se le puede incorporar un adaptador audiovisual multimedia para proyectar imágenes en movimiento. Dicho adaptador incluye un altavoz y entradas para vídeo, audio y la cámara para proyectar objetos DC1000 de 3M, que permite emitir objetos tridimensionales e información digital. Se puede adquirir en www.mmm.com/meeting.



MEDICIÓN INSTANTÁNEA

Hasta ahora, el único modo para medir la distancia de vuelo de una pelota de fútbol americano era marcar el terreno con tiza o conocer el área de la cancha donde se juega. Pero Manley Toy Quest Distance Football pone fin a este "anticuado" método. El sistema de medición que lleva -por medio de una pantalla líquida que muestra la distancia que recorre el balón desde su lanzamiento-, además de ser más práctico y cómodo, también es más preciso. El peso del balón, a pesar de incorporar la pantalla irrompible, es exactamente el mismo que el de uno oficial. Su precio es de 20 dólares (unas 3.600 pesetas) y se puede comprar en www.manleytoyquest.com.



LIMPIAPISCINAS

A diferencia de la mayoría de los artefactos de limpieza por presión de piscinas el succionador Mars de la empresa Baracuda recoge cualquier rastro de suciedad, desde partículas contaminantes a hojas. Su avanzada tecnología no sólo potencia la capacidad de succión, sino que también impide que la suciedad se adhiera a los rincones de la piscina. Además, su mantenimiento es menos laborioso que el resto de los limpiadores, ya que su número de piezas es una tercera parte menor al de los succionadores convencionales. Su precio es de 600 dólares (aproximadamente, 110.000 pesetas) y se puede adquirir en www.baracuda.com.



IDIOMAS PARA NIÑOS

A los 10 meses de edad, los bebés empiezan a fijar su atención en los sonidos más predominantes de la lengua de su entorno. Por eso, el juguete Babbler, desarrollado por Neurosmith emite los sonidos que captan los bebés en idiomas como el español, el francés y el japonés, de modo que dota a los niños de una predisposición natural para aprender estos idiomas con facilidad o de al menos lograr una perfecta pronunciación. Su precio es de 50 dólares (unas 9.000 pesetas) y se puede solicitar más información en Neurosmith, 5030 E. 2nd St., Suite 206, Long Beach CA 90803.



A PRUEBA DE GOLPES

Con la cadena de seguridad de la serie de titanio desarrollada por Master Lock, el eslabón más débil no será en ningún caso la cerradura. Las suyas son las primeras de la industria que están reforzadas con material de titanio, lo que las hace más resistentes que cualquier otras en el mercado. Su innovador diseño añade una capa protectora para evitar arañazos. Su precio varía de los 10 a los 12 dólares (de 1.800 a 2.160 pesetas) y se puede adquirir en la dirección de Estados Unidos: Master Lock, Box 199367, Milwaukee WI 53210.



LOS ADONAIS

Después de sus primeros hallazgos, el premio Adonais de poesía tiene un herborizar feliz en los cincuenta con los nombres de Claudio Rodríguez, José Ángel Valente, Francisco Brines, Carlos Sahagún, etc. Esta floración no es sólo un síntoma botánico, casual, sino la prueba evidente de que hay una generación nueva en la vida española, unos chicos que ya tienen idioma, viajes, y que han leído a sus clásicos, que casi todos son románticos.

Claudio Rodríguez supone eso tan importante que es siempre en la poesía una voz nueva, distinta renovada. Todo está dicho en el mundo, todo está escrito en la escritura, y sólo la voz inédita tiene la virtud de renovar las cosas, transformar el lenguaje y volvernos cósmicos. Claudio Rodríguez fue el gran hallazgo del medio siglo. José Ángel Valente inaugura en España una poesía culta pensante, intelectual, pero muy penetrante por vía cordial, y es poeta aparte que ha seguido enriqueciendo sus versos con experiencias y hallazgos intelectuales, que inmediatamente se tornan poéticos.

Francisco Brines es un poeta valenciano de voz sencilla y verdadera, de tono claro y milagroso, de aciertos breves y significativos, que ha discurrido siempre por sendas apartadas, haciendo su obra como una incesante quietud.

A Carlos Sahagún lo traté mucho una temporada, en los sesenta. Su poesía era sencilla, de una belleza sin truco, de una originalidad sin alarde, de una pureza sin exigencia. Era profesor de algo. Se casó y se fue. Estuvo de profesor en Segovia, con el original poeta Vicente Gaos, de la familia de los Gaos, y luego fue trasladado a Barcelona, ya casado y distante. En Barcelona me pidió una vez que escribiera contra el catalán y su omnipotencia.

—Es una cosa que sufrimos mucho los profesores no catalanes que estamos aquí.

—¿Y por qué no lo escribes tú, que eres también escritor?

—Tu columna tiene mucha fuerza.

—Nunca me habías hecho tan gran elogio.



—Ya no soy poeta, ya no escribo.

Y era cierto, no volvió a escribir. Jamás hice esa columna anticalatalana que me pedía, naturalmente. Hace pocos años me lo encontré en un curso de verano. Estuvo muy cordial a la entrada de mi conferencia, que era sobre José Hierro y Claudio Rodríguez, muy admirado de Carlos. A la salida desaparecieron sin saludarme. Quizá no le gustó algo de lo que dije. Siempre me ha parecido un hombre entre tímido y huidizo, generalmente enfadado con el mundo. Los demás también estamos enfadados, pero disimulamos más. Creo que Sahagún fue la última revelación de aquel grupo.

Antes y después ha habido importantes Adonais, pero hoy rigen otros premios que parecen más acordes con la "ultramodernidad", que diría el profesor Marina. En los años cincuenta el maestro Eugenio

d'Ors llegó a decir de dos cosas muy iguales:

—Se parecen como un Adonais a otro Adonais. Era la falta de perspectiva. Hoy leemos a Claudio y no tiene nada que ver con Valente. El llamado aire generacional es muchas veces la consecuencia de una observación superficial y distante de la realidad. Los clónicos, de cerca, no se parecen nada. Y no porque cambien ellos, sino porque cambia nuestra mirada de uno a otro. Yo no puedo hacer dos lecturas iguales de Claudio Rodríguez. En cada lectura me sale un poeta distinto.

Y pongo el ejemplo de Claudio porque es, sin duda, el nombre que más se ha estudiado en todos estos años, robándonos en la evidencia de que no hay cosas nuevas ni mundos nuevos, sino voces nuevas que surgen cuando quieren. Esta personalidad insistente de CR se in-

tensifica por el hecho de que cada uno de sus poemas se parece al anterior, y cada uno de sus libros también. Aquí está el peligro de la voz muy personal: el poeta puede llegar a encontrarse preso de un estilo, de una manera, hasta caer en la *maniera*. Es lo que le pasó al lejano Azorín, que llegó a ser una prosa que hablaba por sí misma, pero al hombre no le oíamos nunca ni sabíamos lo que tenía que decir.

Cualquier artista puede ser vampirizado por su estilo, si éste es demasiado intenso y extenso, y la última consecuencia de esto es el mutismo, la mudez total del creador, que ya no dice ni hace nada, sino que la formidable y poderosa máquina del estilo actúa o habla por él. Rafael Alberti pasó muchos años tardíos viviendo de imitarse a sí mismo.

CR no llegaría nunca a eso, porque desgraciadamente despareció joven, pero sin duda ese era su camino, a juzgar por la cordedad y como reiteración de su bellísima obra. La lucha contra el propio estilo es ya un tema que se sale de esta glosa.

Como hemos dicho al principio, una generación nueva había apuntado en España, y su milagro fue la poesía, que siempre vehicula con más presteza la imaginación joven. Aquellos chicos, además, ya no escribían de la guerra, y todavía estaba muy lejos la generación de Gimferrer. La colección Adonais, nada falangista ni nada de eso, propició inopinadamente la nueva poesía española. Por la abundancia de nombres se diría que íbamos a asistir a otra generación como el 27, pero se quedaron en media docena, que ya está bien, y más para un tiempo de silencio como el que estábamos viviendo. Quedó claro que la poesía iba a poder más que los dictadores, como siempre, y que aquellos chicos nada amenazantes eran ya los hijos de otra España. En ellos la cantidad era tan importante como la calidad. No es tan fácil asesinar al poeta. Franco sólo acertó con uno.

La colección Adonais, nada falangista ni nada de eso, propició inopinadamente la nueva poesía española. Por la abundancia de nombres se diría que íbamos a asistir a otra generación del 27

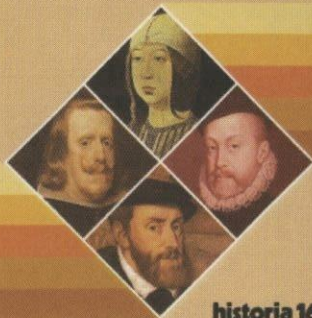
Francisco UMBRAL

Libros de **HISTORIA**

Manual de Historia de España

3. Siglos XVI-XVII

R. García Cárcel, A. Simón Tarrés, A. Rodríguez y J. Contreras

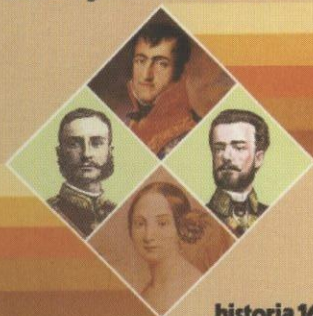


historia 16

Manual de Historia de España

5. Siglo XIX

A. Martínez de Velasco, R. Sánchez Mantero y Feliciano Montero

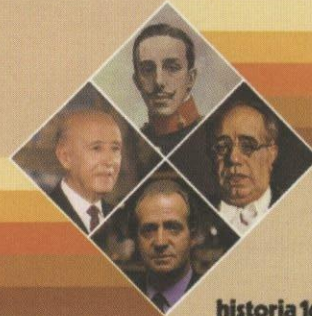


historia 16

Manual de Historia de España

6. Siglo XX

Javier Tusell



historia 16

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

MoviStar Plus

Mucho más que hablar

Vive
la telefonía móvil,
de otra
manera.

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

porque tendrás una **cuota mensual** desde sólo **500 pta.***

disfrutarás de **tarificación por segundos***

y podrás probar, cada mes, los últimos **servicios, gratis.***

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

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

Telefonica
MoviStar

*500 Pta./mes para clientes con antigüedad igual o superior a un año y 1.000 Pta. con antigüedad inferior, siempre que el consumo en esa factura mensual sea igual o superior a 1.000 Pta. En caso contrario, su factura será como mínimo de 1.500 y 2.000 Pta., respectivamente. Aplicable a contratos a particulares, excepto Planes. Para