

EL CULTURAL



11-17 de octubre de 2000

CAROLUS LA GRAN EXPOSICIÓN

Hecho a su medida

Concebido por Abraham-Louis Breguet en 1780, el primer reloj automático iba provisto de una masa oscilante encargada del armado del resorte principal. Realzando la elegancia intrínseca del mecanismo del reloj, dicha masa va dotada en la actualidad de un fino "guilloché" grabado a mano.



Las célebres agujas "pomme" de acero azulado se conocen en el mundo entero como las "agujas Breguet". Creadas en 1783 por Abraham-Louis Breguet, éstas simbolizan la absoluta maestría de que siempre han hecho gala los orfebres Breguet.



Cada reloj Breguet relata una página de historia escrita por Abraham-Louis Breguet, el relojero más ilustre de todos los tiempos.

La fuerte personalidad de cada modelo se traduce en los detalles que lo han hecho legendario: agujas "Breguet" de delicada factura, fino guilloché de la esfera y elegante acanalado de la caja, signos todos ellos de su excepcional maestría. A ello se suma la alta fiabilidad de su mecanismo, de un acabado totalmente artesanal, que ilustra a la perfección el espíritu innovador que distingue desde hace siglos a la marca.

Poseer un reloj Breguet es saber apreciar el alto sentido de perfección que lo hace único y exclusivo.



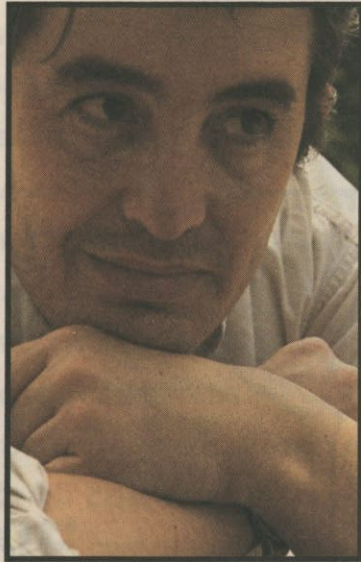
El dispositivo conocido con el nombre de "Tourbillon", inventado por Breguet hacia 1795 y patentado en 1801, permite compensar los efectos de la atracción terrestre en la precisión de los relojes. Los modelos "Tourbillon" de la colección actual ilustran de forma prestigiosa este relevante invento.

Breguet
Depuis 1775



**SOLICITE CATÁLOGO Y LISTA DE CONCESIONARIOS A:
JOYERÍA GRASSY. GRAN VÍA, 1. MADRID 28013
TELF.: 91 532 10 07 - FAX: 91 531 03 54**

LA PASIÓN DE LA MEMORIA



M. T.

La guerra y la memoria, las guerras de la memoria y la memoria de la guerra, son dos insistencias, dos obsesiones elegidas y meditadas, dos claves en la literatura de María Teresa León. Las escenas de la guerra española que ella convierte en ficción, en memoria activa a lo largo del tiempo, son una necesidad moral, un deseo de aclaraciones y una conciencia narrativa, aprendida biográficamente, de que los momentos extremos son buen territorio para indagar a través de la literatura en la condición humana. El compromiso de María Teresa León a partir de 1936 se configura así por la necesidad de mantener la denuncia de una injusticia, por el deseo de aclarar la verdad de unos hechos enturbiados en el vértigo de los intereses históricos y por la conciencia de que la guerra es un teatro en el que salen a escena las pasiones, los miedos, las miserias y las grandezas de los seres humanos, teatro que se ajusta bien a una escritura de argumentos y recursos sentimentales.

No es extraño que el libro capital de María Teresa León sea *Memoria de la Melancolía*, una excelente autobiografía en la que los recuerdos del pasado se mezclan con su presente, de forma desordenada y azarosa, gracias a una conseguidísima intensidad literaria. Estas memorias son imprescindibles para conocer el sentido de la cultura republicana y la experiencia histórica de una mujer que quiso ser libre, como mujer y como ciudadana, pese a haber nacido en una provincia española, Logroño, en 1903. La autora empieza por reconocer la posición desde la que escribe, el conjunto de preocupaciones e in-

quietudes que han conformado su literatura: "Yo sé que se han escrito muchos libros sobre los años irreconciliables de España. La guerra dejó su historia cruda y descarnada. Las batallas se cuentan ya fríamente e igual sucede con las diferencias políticas... Yo me siento aún colmada de angustia. Habréis de perdonarme, en los capítulos que hablo de la guerra y del destierro de los españoles, la reiteración de las palabras tristes... Es mi pequeño ángulo visual de las cosas. Somos los que quedamos gentes devoradas por la pasión de la verdad. Sé que en el mundo apenas se nos oye. Siempre habrá quedado el eco, pues el único camino que no hemos hecho los desterrados de España es el de la resignación".

Juego limpio, la novela publicada en Buenos Aires, veinte años después de finalizada la guerra civil, y que acaba de ser milagrosamente rescatada del olvido, responde exactamente a esta "pasión por la verdad" de una escritora que necesita explicar, desde la perspectiva de su experiencia, las razones de una situación histórica poco a poco olvidada o confundida por el paso del tiempo. La escritura literaria sobre temas históricos, la ficcionalización de la propia memoria, es en el caso

Juego limpio, la novela que acaba de ser milagrosamente rescatada del olvido, responde a la "pasión por la verdad" de María Teresa León. La ficcionalización de la propia memoria es, en su caso, un acto de "no resignación"

de María Teresa León un acto de "no resignación", una urgencia de volver a explicar ciertos temas decisivos ante el manipulado público español de la dictadura y ante el desinterés interesado de la opinión internacional. En *La historia tiene la palabra (Noticia sobre el salvamento del tesoro artístico español)*, María Teresa León asume la situación que marca su propia obra, un designio inevitable de testigo de los acontecimientos: "El hombre madrileño de entonces vivía con la obsesión de una mesa de justicia, porque aunque digan que al español le importa poco el peso digestivo albergado en su estómago, no así le sucede con la justicia, y no puede descansar sin saber que está acompañado por la razón y no cede hasta que se la otorgan. Y no cederemos. Sentábamos a la razón de nuestra guerra justa en nuestra mesa vacía de alimentos corporales y estábamos convencidos que el mundo nos miraba. No era totalmente así. El mundo evitaba aquel fulgor de razones verdaderas que más parecían el aliento del alba sobre la vieja piel española que el enrojecimiento súbito de las pasiones. Pero nosotros sí que lo veíamos. Hemos sido testigos..."

Una de las escenas que considero más significativas, en las que el humor se funde con la tragedia, sucede en Burgos. Un grupo de jóvenes fascistas lleva a tres prisioneros a casa del verdugo

para que los ejecute. Cuando el verdugo, que se declara "brazo de la ley", pide una sentencia oficial, un confesor y tiempo para preparar el cadalso, los muchachos del nuevo orden le dan un culatazo por no colaborar con el glorioso Alzamiento. Al contemplar la extraña dignidad del viejo y loco verdugo, que no quiere participar en la matanza, Xavier Mora, el amigo franquista de Camilo, sufre una duda momentánea: "¿Es que el viejo sería la Ley y nuestras patrullas apenas aficionados a verdugos?" Como los falangistas se arreglan solos, el verdugo artesano puede dedicarse a hacer zambombas para la Navidad, buscando en sus instrumentos carceros un tono bajo y conspirativo que suene a estribillo insistente: "La Ley, la Ley. Las estoy adiestrando para que canten en la próxima Navidad. Bonita sorpresa les preparo -ahu, ahu, ahu-. La Ley, la Ley. Me gustaría verles las caras".

Este es el estribillo que conforma los recuerdos de María Teresa León, su dependencia intelectual con aquellos días, la pasión de su verdad, lo que mueve su memoria de la guerra y sus guerras de la memoria. Esta es la razón por la que María Teresa convierte en literatura el pasado, para explicarlo, para explicarse, para mantener viva la memoria de un olvido, de una melancolía.

Luis GARCÍA MONTERO

LA PASIÓN DE LA MEMORIA



**SINCERAMENTE, NO PODEMOS ASEGURARLE
QUE TANTO PLACER NO SEA PECADO.**



VIÑA BERCEO Y GONZALO DE BERCEO.

**TAN INTENSOS, PROFUNDOS Y EQUILIBRADOS
QUE SINCERAMENTE, NO PODEMOS
ASEGURARLE QUE DISFRUTARLOS NO SEA PECADO.**

CRianza RESERVA GRAN RESERVA

PORTADA: RETRATO INFANTIL DE CARLOS V (ANÓNIMO, H. 1512-1515). PRIMERA PALABRA, POR LUIS GARCÍA MONTERO³ LA PAPELERA DE JUAN PALOMO⁶

LETRAS PABLO PICASSO / APOLLINAIRE: CORRESPONDENCIA⁹ VIRGILIO PIÑERA: LA ISLA EN PESO¹¹ EL AMOR LOCO DE ANDRÉ BRETON¹²⁻¹⁴

JUAN MANUEL BONET REvisa EL CLÁSICO¹³ ÁNGELES CASO: UN LARGO SILENCIO¹⁷ "LA MENTIRA DE LA COSTUMBRE", DE JUAN BONILLA¹⁸⁻¹⁹ ISABEL SAN SEBASTIÁN Y CARMEN GURRUCHAGA: EL ÁRBOL Y LAS NUECES²¹ LA ÚLTIMA PALABRA: ANA MARÍA MOIX²⁴ **ARTE** CAROLUS, EL FASTO IMPERIAL²⁶⁻²⁹ SCHMIDT-ROTTLUFF, EL BUEN SALVAJE³⁰ HISPANIC SOCIETY, EL SUEÑO DE UN MECENAS³¹ ENTREVISTA CON MIQUEL NAVARRO³⁴⁻³⁶ "PANTALONES Y ALAMBRE", 1973, DE ANTONI TÀPIES, POR GLORIA MOURE³⁸⁻³⁹ LOS MUNDOS PERDIDOS DE HERBERT LIST⁴⁰ **TEATRO** LA ESCENA MÁS DIFÍCIL: LAS TABLAS ATRAEN A LOS ACTORES DE CINE⁴¹⁻⁴³ SE ABRE EL FESTIVAL MADRID-SUR⁴⁴⁻⁴⁵ COMIENZA EL CERTÁMEN COREOGRÁFICO DE MADRID⁴⁶ **CINE** CINE DE BARRIO. ESTRENO DE LA SEGUNDA PELÍCULA DE SALVADOR GARCÍA RUIZ⁴⁷⁻⁴⁹ LA XXI MOSTRA DE VALENCIA RECUERDA AL DIRECTOR ITALIANO DINO RISI⁵⁰⁻⁵¹ CHIQUI CARABANTE PRESENTA EN EL FESTIVAL DE GRANADA SU CORTO "BAILONGAS"⁵² **MÚSICA** ENTREVISTA CON CHRISTIAN THIELEMANN, EL FULGOR ALEMÁN⁵⁴⁻⁵⁵ "KULLERVO" DE SIBELIUS EN ESPAÑA⁵⁶ PIERRE BOULEZ EN VALENCIA⁵⁷ LA ORQUESTA NACIONAL INAUGURA SU TEMPORADA⁵⁸ DISCOS⁶⁰ **CIENCIA** LA GUERRA DE LOS TRANSGÉNICOS. DESCONFIANZA EN LA OPINIÓN PÚBLICA RESPECTO A LOS CULTIVOS GENÉTICAMENTE MODIFICADOS⁶¹⁻⁶³ LOS TRANSGÉNICOS ESPAÑOLES, POR PERE PUIGDOMÈNECH⁶⁴ INVENTOS⁶⁵ POR EL CAMINO DE 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, 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. García Martín, C. García-Osuna, D. Giralt-Miracle, Á. Guibert, J. A. Gurpegui, Abel H. Pozuelo, J. Hernando, B. Hernanz, J. Hontoria, L. Iberní,

R. L. Blanco, J. Marco, J. Marín-Medina, 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. E-mail: elcultural@elcultural.es
c/ Javier Ferrero, 9. Madrid-28002

EL CULTURAL se vende conjuntamente con el diario EL MUNDO

Imprime Rotedic. Dpto. legal: GU452-98

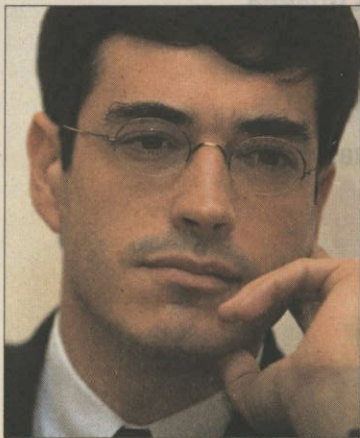


LA DE ALBERTI SERÍA

Qué me encuentro. Vaya papelera. Preñada de galeradas y teléfonos comprometedores. Me dicen que todo procede de los documentos “incautados” en el vertedero de Valdebernardo. Y es que lo tiran todo. Checa o la inmortalidad, María Teresa juega limpio –no como otras–, Santiago a Segura su taquilla, la Verdú se hace profunda, mi primo Palomero desembarca y Pedro Halffter se hace mayor... Rico, rico.



El director de El Prado se llama Checa o la continuidad, que podría ser la inmortalidad. Pide una “pena” de veinte o veinticinco años para llevar a cabo su proyecto al frente de la institución más retocada de la historia de la arquitectura. Felipe Garín, Francisco Calvo Serraller y Luzón fueron antecesores valorados en meses más que en décadas... Mientras le deje tiempo para seguir montando grandezas.



Grande es el *Juego limpio*, de María Teresa León. Se presenta una edición prologada por Luis García Montero. Aitana Alberti ha venido desde La Habana para rescatar una de las creaciones perdidas de su madre. Me imagino que, de paso, para poder ver revocado desde cerca el polémico y polidrico testamento de su padre. Parece que va a revocarse. Y en primera persona.

Isabel Allende se retrata en sepia con toda su familia y repartirá su tiempo en España entre Madrid y Barcelona. Jaime Bayly, uno de los escritores iberoamericanos más conocidos. Pedro Halffter inaugura la temporada de la Zarzuela. Santiago Segura ficha a conocidos de la televisión.



También la verdadera madre de la fortuna viene a España, a hacer de las suyas, o sea, a vender como una loca con la segunda entrega de su saga, titulada *Retrato en sepia*. Y no viene sola: doña Isabel Allende gozará casi una semana entre Madrid y Barcelona acompañada por su padre, su madre, su marido, su cuñada... con un programa selecto, organizado minuciosamente por Mamá Balcells.

Por eso pasa lo que pasa y luego, al regresar, uno siente la “volvedera”, que es como llama Tito Monterroso a la nostalgia de Europa. Su última víctima, Bryce Echenique, es más preciso: a pesar de haber pasado cuatro años preparando minuciosamente el regreso a Perú, ahora sufre “esa cosa absurda e irracional que consiste en estar perfectamente bien en un lugar y volver a otro. Y que, además, nadie lo entienda, nadie lo reciba con alegría por considerar que va a causar problemas”. Especialmente si el cuate es de Balcells, que no saben cómo cuida de los suyos.

El que no ha dejado programas selectos es Vicente Cervera, que abandonó la dirección técnica de la Orquesta Nacional por segunda vez. Se llevó de nuevo a Inbal, su eterno director invitado, en las maletas. Poco o nada le han dejado hacer esta vez. Dicen que a la tercera va la vencida. Le ha sustituido Félix Palomero. Desde luego, hace falta tener muchas ganas de hacer cosas para dejar la buena vida junto a Paloma O’Shea.

Mientras, los cachorros del supuesto nuevo “boom” hispano afilan sus garras. Dicen que han matado al padre y reivindican al abuelo. Una reciente encuesta realizada en Miami descubre que el peruano Jaime Bayly, el argentino Federico Andahazi y el mexicano Jorge Volpi son los autores iberoamericanos menores

de cuarenta años más populares entre los lectores de la misma edad. Doctores tiene la iglesia.

En la Academia sueca han estado a la gresca (una gresca pasada por sauna, todo hay que decirlo, o sea, una gresca suave y sueca), por disparidad de criterios ante el Nobel de Literatura. Mis amigos de la ilustre institución me dicen que está al caer y que le podría tocar al narrador exótico. Hay quien apuesta por la cuota china, por la turca o la mongola, aunque quizá recale en los Balcanes. Se admiten apuestas.

Papelón el de Maribel Verdú, a la que parece que se le ha ido un poco la olla artística. Dice que prefiere el teatro al cine porque gana más dinero y se realiza mejor... Querere y poder, el dilema.

El brazo tonto de la ley empieza a ser la mano tonta del cine español. Santiago Taquilla Segura va recogiendo todo lo que pilla por televisión para asegurarse unos buenos dividendos en su nueva entrega. Parece que hasta Cristina Tárrega “apatrullará” el cine casposo y sin escrúpulos de Segura. Al menos eso es lo que se está trabajando la peculiar presentadora desde la televisión.

Hay quien acapara todo y no deja nada para los demás. Vean si no al más joven de los Halffter, el director Pedro Halffter. No sólo dirigió un curso de dirección de orquesta –valga la redundancia– y está a punto de salir a la venta su compacto con *La del alba sería*, las primeras escenas del *Don Quijote* de Cristóbal, sino que acaba de inaugurar la temporada de la Zarzuela dirigiendo *La ópera de los tres peniques* de Weill. Pues no serán tres peniques sino algún milloncete lo que recibirá de Caja Madrid en concepto de beca para estudiar composición en Estados Unidos.

Juan PALOMO

JUAN BONILLA PUBLICA
UN NUEVO LIBRO DE RELATOS

LA NOCHE DEL SKYLAB

APARECE POR PRIMERA VEZ EN ESPAÑA *EL
AMOR LOCO*, GRAN CLÁSICO SURREALISTA

BRETON INÉDITO

MAN RAY

LETRAS

Pablo Picasso: Correspondencia con Apollinaire⁹ Virgilio Piñera: La isla en peso¹¹ El amor loco de André Breton, por Juan Manuel Bonet¹²⁻¹⁴ F. Company: Melalcor¹⁵ Á. Caso: Un largo silencio¹⁷ "La mentira de la costumbre", de Juan Bonilla¹⁸⁻¹⁹ Última palabra: Ana María Moix²⁴

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	La carta esférica	A. Pérez-Reverte	Alfaguara	1	22
2	La fiesta del chivo	Mario Vargas Llosa	Alfaguara	2	26
3	La quinta mujer	Mankell Henning	Tusquets	9	2
4	Aranmanoth	Ana María Matute	Espasa	7	14
5	Los amigos que perdí	Jaime Bayly	Anagrama	3	2
6	Rabos de lagartija	Juan Marsé	Areté	4	14
7	Sabor a hiel	Ana Rosa Quintana	Planeta	5	18
8	El alquimista impaciente	Lorenzo Silva	Destino	6	29
9	Iacobus	Matilde Asensi	Plaza & Janés	-	1
10	Harry Potter y la piedra filosofal	J. K. Rowling	Emecé	-	6

NO FICCIÓN

1	Joaquín Sabina, perdonen...	Javier Menéndez Flores	Paza & Janés	1	2
2	Más Platón y menos prozac	Lou Marinoff	Ediciones B	3	5
3	Diagnóstico cáncer	Mariam Suárez	Galaxia Gutenberg	4	14
4	Diga 33	J. Ignacio Arana	Espasa Calpe	2	26
5	Billy Wilder	Ed Sikov	Tusquets	-	1
6	Gracias, vieja	Alfredo di Stefano	Aguilar	5	14
7	La seducción de las palabras	Álex Grijelmo	Taurus	9	2
8	El negocio de la libertad	Jesús Cacho	Foca	8	34
9	Lo es	Frank McCourt	Maeva	7	39
10	Corre, Rocker, corre	Gabino Méndez	Espasa	10	2

BOLSILLO

1	Las cenizas de Ángela	Frank McCourt	Maeva	1	49
2	Hija de la fortuna	Isabel Allende	DeBolsillo	2	23
3	La tabla de Flandes	A. Pérez-Reverte	DeBolsillo	4	23
4	El ocho	Katherine Neville	Punto de lectura	3	48
5	Luna de lobos	Julio Llamazares	DeBolsillo	6	8
6	Memorias de una geisha	Arthur Golden	Punto de lectura	7	14
7	Los pilares de la Tierra	Ken Follet	Plaza & Janés	5	14
8	Ensayo sobre la ceguera	José Saramago	Punto de lectura	-	4
9	Plenilunio	Antonio Muñoz Molina	Punto de lectura	8	2
10	El tambor de hojalata	Günter Grass	Punto de lectura	-	20

POESÍA

1	Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	1	48
2	Las moras agraces	Carmen Jodra	Hiperión	8	49
3	Punto cero	José Ángel Valente	Seix Barral	5	5
4	Poesía reunida	Jon Juaristi	Visor	-	1
5	El sexto día	Luis García Montero	Tusquets	-	1
6	Borges por él mismo	Jorge Luis Borges	Visor	9	37
7	Inventario	Mario Benedetti	Visor	7	5
8	Escaparate de venenos	Felipe Benítez Reyes	Tusquets	3	24
9	Rincón de haikus	Mario Benedetti	Visor	2	36
10	Antología poética	Rafael Alberti	Alianza	-	38

LIBROS DE CONSULTA, GUÍAS...

1	Soluciones naturales...	T. Alfaro/T. Ramos	Plaza & Janés	1	35
2	Diccionario del español actual	Seco, Andrés y Ramos	Aguilar	3	44
3	Duérmeme niño	Estivill/De Béjar	Plaza & Janés	4	45
4	Comida amiga	Roselló/Torreiglesias	Plaza & Janés	5	37
5	Guía Campsa 2000	VV.AA	Campsa	2	37
6	Ortografía de la lengua española	RAE	Espasa	6	47
7	Guía oficial de hoteles	VV.AA	Ministerio de Fomento	7	25
8	Libro práctico de la diabetes	Juan Madrid Conesa	Espasa Calpe	9	3
9	1080 recetas de cocina	Simone Ortega	Alianza	8	31
10	Mapa of. de carreteras	VV.AA	Ministerio de Fomento	-	29

Librerías consultadas

Albacete: Herso. Alicante: Manantial. Almería: Cajal. Ávila: Senen. Badajoz: Universitas. Barcelona: Bosch, Castells, Francesa, Jaimés. 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: Alfaz. Palma de Mallorca: Signo. Las Palmas: Canaima. Pamplona: Gómez, Universitaria. Pontevedra: Seoane. Salamanca: Cervantes, Plaza Universitaria. Santa Cruz de Tenerife: La Isla. Santander: Estudio. San Sebastián: Internacional, Zubieta. Segovia: Vallés. Sevilla: Repiso. Soria: Las Heras. Teruel: Senda. Toledo: Hojablanca. Valencia: París-Valencia. Soriano. Valladolid: Lara. Vitoria: Axular. Zamora: Semuret. Zaragoza: Central.

ALEMANIA

- 1 Harry Potter und der Stein...
- J. K. Rowling (Carlsen)
- 2 Harry Potter und die Kammer...
- J. K. Rowling (Carlsen)
- 3 Harry Potter und die Gefangene
- J. K. Rowling (Carlsen)
- 4 Forever Young
- Ulrich Strunz (Gräffe und Unzel)
- 5 Mein Leben
- M. Reich-Ranicki (DVA)

ARGENTINA

- 1 Don José
- José García Milton (Sudamericana)
- 2 Amarse con los ojos abiertos
- J. Bucay y S. Salinas (Nuevo Extremo)
- 3 Harry Potter y el prisionero...
- J. K. Rowling (Emecé)
- 4 La resistencia
- Ernesto Sábato (Seix Barral)
- 5 No seré feliz, pero tengo marido
- V. Gómez Therpe (Latinoamericana)

ESTADOS UNIDOS

- 1 The Bear and the Dragon
- Tom Clancy (Putnam)
- 2 The Switch
- Sandra Brown (Warner)
- 3 Open House
- Elizabeth Berg (Random House)
- 4 Nothing Like in the World
- Stephen Ambrose (Simon & Schuster)
- 5 Body for Life
- Bill Phillips/M. D'Orso (HarperCollins)

FRANCIA

- 1 Largo Winch
- Jean Van Hamme (Dupuis)
- 2 99 Francs
- F. Beigbeder (Grasset et Fasquelle)
- 3 Le concile de Pierre
- Jean-Christophe Grange (Albin Michel)
- 4 J&M.Com
- Jean-Marie Messier (Hachette)
- 5 Toute vérité est Bonne à dire
- Claude Allegre (Robert Laffont)

MÉXICO

- 1 La resistencia
- Ernesto Sábato (Seix Barral)
- 2 ¿Quién se ha llevado mi queso?
- Spencer Johnson (Urano)
- 3 El manual del ciudadano contemp.
- Ikram Antaki (Ariel/Planeta)
- 4 American Psycho
- Bret Easton Ellis (Ediciones B)
- 5 Mentiras y crímenes en el Vaticano
- Discípulos de la verdad (BSA)

Medios consultados

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

PICASSO/ APOLLINAIRE, CORRESPONDENCIA

EDICIÓN DE PIERRE CAIZERGUES Y HÉLÈNE SECKEL

Introducción de Pierre Caizergues. Visor-la Balsa de la Medusa. Madrid, 2000. 236 páginas, 3.500 pesetas

Cuando se conocieron no eran más que dos saltimbanquis, dos metecos navegando a la deriva en el *Maelstrom* de París. Pero juntos emprenderían la aventura más decisiva en el arte del siglo XX y su amistad permanece como el símbolo de una época inolvidable, que concluyó con la muerte prematura de Apollinaire en 1918.

Acaso por fidelidad a la memoria de esa amistad y de esa época, Picasso nunca quiso publicar en vida los papeles que conservaba de Apollinaire, pese a la insistencia de los herederos del poeta: "No puedo, decía, me perturba demasiado". Esta correspondencia se publicó en Francia en 1992 y comprende 113 mensajes de Picasso y 51 de Apollinaire, datados entre 1905 y 1918, y conservados en su mayoría en los archivos Picasso y en el Museo Picasso. No es una edición completa, pues, aparte de las piezas perdidas, hay otras que permanecen inéditas en colecciones privadas.

En cuanto a su contenido, el lector no debe hacerse ilusiones, porque las cartas no aportan grandes noticias. El texto de los mensajes de Picasso se reduce casi siempre a tres o cuatro líneas y a veces simplemente a un "¡Hola!", o un "Muchos besos". Lo más expresivo son esas postales en que Picasso prescinde por completo de las palabras y envía algún dibujito: un mínimo bodegón cubista o una caricatura de Apollinaire como académico, como duelista, como artillero, o incluso como Papa (lo que quizá se explica por la leyenda de que el poeta era hijo del mismísimo Santo Padre). En una ocasión, en plena Gran Guerra, Picasso inventa, en honor de su amigo, un caligrama patriótico, donde las palabras "Pour te dire bonjour, ma main devient drapeau" se disponen en las franjas de una bandera tricolor.

A lo largo de la correspondencia, se repite varias veces el mismo ciclo: Apollinaire propone un proyecto y solicita la colaboración de Picasso, que primero acepta, luego remolonea y termina por dejarle en la estacada. Entre esos proyectos estaban las ilustraciones para el



Las cartas no aportan grandes noticias, pero, a pesar de algunos defectos de actualización, el volumen representa un bello homenaje que encantará a los que sepan leer entre líneas

Bestiario de Orfeo, que finalmente haría Dufy. Se reproducen aquí, eso sí, los esbozos de Picasso: sus gallos, perros, gatos o flamencos, de inspiración egipcia, donde aparece ya el arabesco lineal que el pintor retomará en los años veinte, en sus decorados para el ballet *Mercure*. Otros proyectos eran la traducción mano a mano de *El licenciado Vidriera* de Cervantes (que por cierto, Picasso se empeña al principio en atribuir a Quevedo) o ciertos libros de versos de Apollinaire (como *Vitam impenderi amoris*) que el poeta quería ver ilustrados por el pintor, o, en fin, el libro de Apollinaire sobre Picasso y del que aquí se reproduce un esbozo de dos folios titulado "Palabras de Pablo Picasso".

A pesar de la escasez de revelaciones, aparecen, aquí y allá, algu-

nos detalles divertidos o conmovedores. En una carta desde Gosol del 21 ó 22 de junio de 1906, Fernand Olivier se queja de la dieta inmundada de los aldeanos de este pueblo de los Pirineos, que comen "ratas de cola larga" y abomina del paisaje. (Es una carta donde Picasso sólo escribe el saludo final: "Mi buen amigo Guillaume, recibe un beso muy fuerte en el ombligo"). En aquel confin del mundo, Picasso pasaba por una fase extraordinariamente fecunda, y en su obra se gestaba la revolución más crucial en el arte de nuestro tiempo.

La lectura puede conmovernos cuando Picasso, en unas breves líneas del otoño de 1910, le explica a Apollinaire que no va a verle porque trabaja todas las mañanas en su retrato de Kahnweiler (que le lle-

varía una veintena de sesiones de pose). Nos interesa cuando el pintor confirma, en febrero de 1915, el parentesco entre el cubismo y el camuflaje militar de la Gran Guerra: "Voy a darte una buena idea para la artillería. La artillería es visible sólo para los aeroplanos como los cañones incluso pintados de gris conservan la forma habría que pintarlos de colores vivos y a trozos rojo amarillo verde azul blanco en arlequin" (pág. 139). Nos divierten los versos cursis que componen, en ruso, las bailarinas de Diaghilev, celebrando el noviazgo de Picasso y Olga (hacia mediados de marzo de 1917). Más tarde, el pintor avisará a su amigo, con sólo dos días de antelación, de su próxima boda, pidiéndole que sea su padrino.

Entre los episodios que brillan por su ausencia destaca el escabroso *affaire des statuettes*. Géry Pieret, un protegido de Apollinaire, había robado en el Louvre una serie de estatuillas ibéricas, algunas de las cuales fueron compradas por Picasso. Cuando la desaparición de *Mona Lisa* del Museo en 1911, el exhibicionista Pieret filtró sus propios latrocinios a los periódicos y Apollinaire fue detenido. Picasso tuvo que acudir a declarar, y en la comisaría, ante un Apollinaire esposado y abatido, negó conocerle: "No le he visto en mi vida". La completa ausencia de mensajes desde entonces, en septiembre de 1911, hasta mayo de 1912, indicaría un alejamiento temporal entre los amigos.

Desde 1992, cuando se publicó la edición francesa de este libro, han aparecido nuevos datos que no han sido incorporados ahora en la versión española. Por ejemplo, en una nota se repite una vez más que Eva (Marcelle Humbert), la amante de Picasso, murió de tuberculosis; pero Richardson, en el segundo tomo de su biografía (aparecida en 1996), ha desvelado que la enfermedad que acabó con ella fue el cáncer. Pero a pesar de este defecto de actualización, el volumen representa un bello homenaje que encantará a los que sepan leer entre líneas.

Guillermo SOLANA

POESÍAS COMPLETAS

RICARDO PASEYRO

Biblioteca Nueva. Madrid, 2000. 429 páginas, 2.885 pesetas

Nada más fácil que descubrir poetas que han desarrollado su obra al margen del canon, fuera de la reducida nómina familiar a los interesados, e incluso a los especialistas. Casi todos están en ese caso; lo difícil es encontrar, en ese indefinido centón, un nombre que valga la pena rescatar, recomendar al lector curioso.

Ricardo Paseyro es un poeta uruguayo, residente en París desde los años cincuenta, nacionalizado francés, que ha publicado la mayor parte de su obra, muy espaciadamente, en España. Su último libro, *El mar* (1999), apareció en la colección poética de la desaparecida revista *Poesía*, por ejemplo, dedicada a promocionar nuevos autores; pero su autor, nacido en 1924, llevaba ya medio siglo de dedicación poética. Esos cincuenta años de escritura unitaria y compacta son los que se reúnen ahora en estas *Poesías completas*, a la vez muy antiguas y muy modernas, con algún toque de ayer y la mejor música de siempre.

La figura de Ricardo Paseyro recuerda a la de los modernistas. Como ellos tiene vocación cosmopolita, pero es muy consciente de que la capital del mundo se encuentra en París. Los poemas de su primer libro, *Plegaria por las cosas* (1950), se firman en Montevideo, en Viena, en Beirut, cada uno en un lugar distinto; su última entrega, ya citada, lleva al frente la siguiente "Noticia": "El año último emprendí una vuelta al mundo en barco. El carguero inglés Speybank zarpó del Havre el 4 de julio; pasó, luego, por los canales de Panamá y Suez, y ancló, al retorno, en Amberes, el 14 de octubre". El lector podría pensar que nos encontramos ante una nueva versión del colorista y algo superficial de Enrique Gómez Carrillo, o ante una reescritura de libros como *El éxodo* y *las flores del camino*, del no del todo justamente desdeñado Amado Nervo.

Pero Paseyro es un poeta que procura "no demorarse" —así afirma al comienzo de *Para enfrentarse al ángel*— en la cotidianidad y la anécdota, el exotismo y el senti-

Sus cincuenta años de escritura unitaria y compacta los reúne Paseyro en estas *Poesías completas*, muy antiguas y muy modernas, con algún toque de ayer y la mejor música de siempre

mentalismo; su poesía procede, muy directamente, de la poesía pura juanramoniana. El mar de que nos habla en su último libro no es el mar de Stevenson y Conrad, sino el *Diario de un poeta recién casado* y *Animal de fondo*, un ámbito contemplativo, una experiencia mística en sí mismo: "¡Todas las noches solo con el mar! / ¡Todas las noches solo con el cielo! / Me voy conmigo mismo: empieza el viaje".

Una cierta monotonía formal caracteriza a la poesía de Paseyro; dos son las formas que prefiere y que repite hasta la insistencia: el poema breve —entre seis y diez versos— en endecasílabos blancos y la balada que utiliza la rima asonante y la musicalidad del estribillo. En ambos casos, no está lejos el modelo juanramoniano, pero Paseyro acierta a darles un inconfundible toque personal. Sus mejores poemas son aquellos en los que la figura del poeta parece desvanecerse, en los que el suceder de los días en un mundo sin nadie adquiere caracteres de protagonista: "¡Que la tierra no sepa que estoy vivo! / ¡Que no sientan los mares

que navego! / ¡Que no comprenda el cielo que le miro! / ¡No me descubra en su reloj el tiempo! / y no se agite el aire, si respiro! / Soy visitante apenas, no me quedo, / me voy del mundo sin haber venido..."

Leer por primera vez a un poeta en sus poesías completas, como le ocurrirá a muchos lectores españoles con Paseyro, tiene sus riesgos. No se puede leer como un libro lo que no es un libro, sino una colección de libros, toda una vida. Lo que es coherencia en la visión del mundo puede parecer como monotonía; la búsqueda de lo esencial, el prescindir de la anécdota, fácilmente nos suena a sequedad.

Las poesías completas de un poeta, si es un poeta de verdad, nunca serán el libro de la semana, ni del mes; compendian una vida y son lectura de una vida. No siempre Paseyro está a la altura de sus ambiciones (y toda una compilación subraya, más que los aciertos, las caídas: por eso resultan mortales para el poeta de relumbrón), pero con insólita frecuencia encierra en unos pocos versos inéditas facetas de la realidad, nos ofrece la condensación diamantina de una larga experiencia. Son poemas, los mejores de entre los suyos, que si deslumbran y ciegan al lector apresurado (que no verá en ellos más que una sucesión de palabras unidas por el sonsonete del endecasílabo), iluminan al lector atento con su seca desolación, su exacta belleza y su desnuda verdad.

José Luis GARCÍA MARTÍN

POESÍA

Inútilmente peregrino, viajero
de los infiernos, voy de niebla envuelto,
busco la lumbre de la tierra, el signo
del infinito, el sortilegio, y siento
que una luz embrujada me traspasa,
lumbre de perfección, luz absoluta, torbellino más
bello que la muerte.
Cerrado círculo de fuego,
inasible frontera fulminante
que me llama y me tiende su alto abismo [...]

DE LO VISIBLE E INVISIBLE

JAVIER SANGRO

Calambur. Madrid, 2000

76 págs., 1.500 pesetas

Hay palabras que no tienen destino, que rezuman aislamiento y nostalgia de un destinatario imposible. Hay poesía que es nómada de su lector imaginario. Pero hay cierta poesía que se sirve de su silencio para transmitir una emoción profunda, una escritura poética que emerge de un sentimiento ante la realidad que permite al lector reconstruirla como si de un demiurgo se tratara. De ese aliento de creación surge la verdadera comunicación literaria que con habilidad consigue Javier Sangro en *De todo lo visible y lo invisible*. En este cuarteto lírico evoca un mundo objetivo en el que se configuran el discorrir de sus días, desde el presente africano, con una mirada asombrada, de raíz guilleniana, por un paisaje que le llena de fascinación, hasta merodear por el pasado más lejano, por una existencia que contempla el mundo como si naciera a él todos los días. Y es esa contemplación llena siempre de asombro, nunca plasmada de manera directa, la que marca uno de los motivos que dan unidad al poemario, donde todo un cortejo de recuerdos, "más allá del lenguaje" discurren con claridad expositiva. Sangro parte de una cosmovisión optimista, aunque consciente del arduo trabajo del vivir, donde el amor es la fuerza y sentido de la misma.

Sangro (Pau, Francia, 1950), diplomático de profesión, desarrolla su labor como consejero político de la Embajada de España en Rabat, alternando con la escritura poética. Ha colaborado en revistas de poesía, y ha publicado su primer poemario, *El último nudo* en 1994, con prólogo de Luis Alberto de Cuenca. Tras la lectura *De todo lo visible...* encontramos que Sangro tiene una cualidad poética que es una rareza hoy: la sutileza en la utilización de la materia del recuerdo hasta transformarla en verso. Su fusión con la naturaleza llega a un panteísmo de emoción contenida y nostálgica, nos remite a nuestra mejor lírica: Cernuda, Gil de Biedma, pero también al Rosales de *La casa encendida*.

Beatriz HERNANZ

LITORAL

NÚMERO 225-226
3.700 pesetas

La carta-océano no fue inventada para hacer poesía. Pero cuando se viaja, cuando se está a bordo, cuando se envían cartas-océano, se hace poesía", escribió Blaise Cendrars. Con esta intención de viaje sin destino, con el mar como insignia de los sueños, la revista "Litoral" titula su 226 edición "Pasajeros". Edición de lujo, como siempre, y un fantástico collage de Lorenzo Saval como portada, "Pasajeros" reúne a unos tripulantes particulares, un largo etcétera de artistas que nos envían sus "cartas-océano" con su historia para contar a bordo y señalar las estrellas con el dedo, como diría el propio Blaise Cendrars.

LOS PAPELES DEL MARTES

NÚMERO 25

Los Papeles del Martes", la revista editada por la Diputación de Salamanca, reúne en su número 25 una colección de versos de distintos poetas: Antonio Sánchez Zamarreño, Jorge Barco, Loreto Dudes, Luis Frayle Delgado, Luis García Camino, Ángel González Quesada, etc., poemas, muchos de ellos, en memoria de Claudio Rodríguez, al que José Manuel Regalado rinde homenaje en el prólogo.

LA PÁGINA

NÚMERO 40
700 pesetas

Dedicada a la literatura balear, "La Página" aborda en su número 40 la obra poética de Josep M^a Llompart y la narrativa mallorquina, con una visión panorámica de la generación de los 70. Además, repasa la poesía más joven de Mallorca y ofrece una antología de la poesía menorquina actual. Nombres como Pere Gomilla, Rosina Ballester, Antonio E. Arnao o Román Piña Valls aparecen reseñados en sus páginas.

LA ISLA EN PESO

VIRGILIO PIÑERA

Tusquets. Barcelona, 2000. 330 páginas, 2.900 pesetas

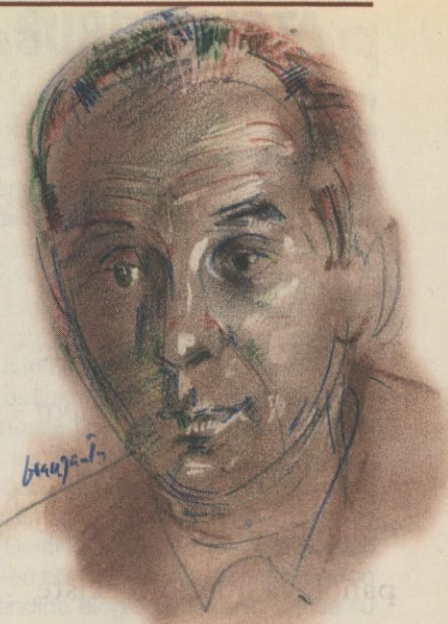
Su inteligencia, su menudez, su homosexualidad visible y a menudo perseguida, su literatura alta y minoritaria, el silencio al que el castrismo lo condenó en sus últimos diez años ("un fantasma", se decía él mismo) han convertido a Virgilio Piñera (1912-1979) en un mito de la literatura cubana. Pero aunque hoy tengamos su poesía prácticamente completa (no se descarta algún inédito nuevo) compilada y brevemente prologada por quien fue uno de sus últimos amigos y valedores, Antón Arrufat, es difícil ver e incluso entender la propia poesía de Piñera sin saber su totalidad como escritor... Piñera publica sus primeros poemas en revistas de los años 30, y su primer libro es de poemas, *Las Furias*, de 1941. Desde ese momento hasta fines de los 40, Piñera es ante todo un poeta, cercano a los postulados estéticos de la generación de Orígenes (Lezama, Eliseo Diego, Gastón Baquero) con quienes, sin embargo, concluyó regañando. Quizá el poema más emblemático –y largo– de ese período sea "La isla en peso" (que ahora da título a la poesía completa) y que, escrito en 1943, muestra un realismo visionario y polidrico, donde lo real –Cuba– se exalta a fantasía, magia y afán de profundidad, en el tono de otro gran poema de la misma época, "Palabras escritas en la arena por un inocente" –1941– de Gas-

tón Baquero. Sin embargo, en 1949, Piñera estrena su obra dramática *Electra Garrigó* y el éxito lo convierte –para el público– en un dramaturgo, que aún estrenó dos piezas más, viviendo ya unos años en Buenos Aires, donde frecuentó el círculo del arisco y aristocrático polaco Gombrowicz, publicando allí –en 1953– su primera novela, *La carne de René*, y en 1956, su colección de relatos –cerca de la literatura del absurdo– *Cuentos fríos*. Para muchos (cuando regresaba a Cu-

Desigual a ratos, no separable del resto de su obra, pero poeta de principio a fin, amoroso de la palabra o seco e irónico

ba) su poesía había quedado en una historia de juventud. Sin embargo, en los primeros años de la Revolución, Piñera volvió a escribir poesía. Sus últimas publicaciones, antes de devenir repesado y "fantasma", fueron sus *Cuentos*, supuestamente completos, en 1964, y *La vida entera* (1968) su poesía, también supuestamente completa, preparada por él mismo. Luego nace ya el terror y el mito...

La nueva poesía completa –*La isla en peso*– recoge lo que fue *La vida entera* (su poesía de los 40 y de los 60) más dos secciones importantes nuevas o casi nuevas. *Poemas desaparecidos* –llama Arrufat con expresión de Piñera– a poemas inéditos o aparecidos en revistas desde 1935 a 1977, y que su autor ni recogió ni destruyó, dejándolo al criterio futuro. Mas un libro nuevo, que sólo se editó en Cuba en 1988, titulado *Una broma*



colosal. Está ahí el último Piñera poeta, mejor cuanto más se va adentrando en la soledad, en la ironía, en la desesperación (siempre latente en él) que procura dominar la tragedia. El conjunto es desigual, pero la parte última, que da título al libro –*Una broma colosal*– reúne poemas al filo real del absurdo, desesperadamente antivitalistas (pero vitalistas) donde el lenguaje se clarifica o se vuelve rimado o juega con los sinsentidos del mundo. Poemas como "En resumen" (al morir nacemos), "Un chistoso túmulo", "Himno a la vida mía" o el soneto "El hechizado", escrito a la muerte de Lezama, testimonian, entre otros, que Piñera seguía siendo, en su desamparo, un poeta alto. Desigual a ratos, "ocasional" como él decía, no separable –para su prestigio– del resto de su obra, pero poeta de principio a fin, amoroso de la palabra o seco e irónico, contra la vida y a favor de la vida, primaveral y absurdo. Escribió: "Oh, tú dices, ese sol./ Y sin embargo tu juventud fue desdichada".

Luis Antonio de VILLENA



JUSTO NAVARRO

El alma del controlador aéreo

"Fascinante relato" (Jesús Ferrer Solà, La Razón)
"Excelente novela. Un prodigio de construcción" (S. Sanz Villanueva, El Cultural)
"Hermoso libro. Un paso firme, muy firme en su carrera de narrador"
(Miguel García Posada, El País)



ANAGRAMA



A pesar de ser uno de los escritos fundamentales de André Breton, *El amor loco* (1937) sigue siendo casi un enigma para el lector español, ya que sólo existe una versión mexicana de 1967 que no circuló entre nosotros. Juan Malpartida, editor y traductor de esta primera edición española del clásico surrealista, lo define como “azar, hallazgo, pasión”, como “libro de vagabundeo” de indudable valor, y destaca cómo “seguir a Breton por sus vagabundeos por París o Tenerife es asistir al acto mismo de la creación poética”. Juan Manuel Bonet, uno de los grandes especialistas en las vanguardias, pone en suerte la obra, que publica esta semana Alianza, y de la que EL CULTURAL anticipa unos fragmentos, con España, el cine y la pasión de fondo.

El pico del Teide en Tenerife está hecho de los destellos del pequeño puñal de juguete que las bellas mujeres de Toledo guardan en su pecho día y noche.

Se alcanza tras una subida de varias horas, con el corazón cambiando insensiblemente hacia el rojo blanco y los ojos deslizando hasta cerrarse completamente sobre la sucesión de los escalones. Dejamos debajo de nosotros las pequeñas plazas lunares con sus bancos arqueados alrededor de un pilón en cuyo fondo se divisa, apenas brillante bajo el peso de un dedo de agua y la espuma ilusoria de algunos cisnes, el decorado de una misma cerámica azul con grandes flores blancas. Es allá, al fondo del tazón, sobre cuyo borde sólo se deslizará en la mañana para hacerlo cantar el vuelo libre del canario, originario de la isla; allá, a medida que anochece, acelera su ritmo el tacón de la jovencísima muchacha, el tacón que comienza a alzarse por encima de un secreto.

Pienso en aquella que pintó Picasso hace treinta años, cuyas innumerables réplicas atraviesan Santa Cruz de una acera a la otra, con vestidos oscuros y esa mirada ardiente que se oculta para no obstante avivarse continuamente como fuego avanzando por la nieve. La piedra incandescente del inconsciente sexual, desparticularizada en la medida de lo posible, mantenida al abrigo de toda idea de posesión inmediata, se reconstruye en esta profundidad como en ninguna otra, todo se pierde en las últimas, que son también las primeras, modulaciones del fénix inaudito. Ha quedado atrás la cima de los flamboyanes

La estupidez, la hipocresía, no podrán lograr que la película de Buñuel y Dalí haya visto la luz, que sobre la pantalla un hombre y una mujer hayan infligido, al mundo entero erigido contra ellos, el espectáculo de un amor ejemplar

a través de los cuales se trasluce su ala púrpura y cuyos mil rosetones enmarañados impiden percibir durante más tiempo la diferencia existente entre una hoja, una flor y una llama. Eran como tantos incendios que deflagran prendados de las casas, satisfechos de vivir cerca de ellas sin abrazarlas. Las novias relumbaban en las ventanas, iluminadas por una sola rama indiscreta, y sus voces, alternándose con las de los jóvenes que ardían abajo por ellas, mezclaban a los perfumes desencadenados de la noche de mayo un murmullo inquietante, vertiginoso como el que puede provocar sobre la seda de los desiertos la cercanía de la Esfinge. La pregunta que graciosamente, en ese momento, provocaba agitación en tantos pechos no era en efecto nada menos, hecha en las condiciones óptimas de tiempo y lugar, que la del porvenir del amor —la del porvenir de un único amor y, por tanto, de todo amor. [...]

¡Vaya usted a hablar, se me dirá, de la suficiencia del amor a los que la implacable necesidad aprieta dejándoles sólo el tiempo justo de respirar y de dormir! *L'âge d'or*: estas palabras, que me han atravesado el espíritu cuando comenzaba a abandonarme a las sombras embriagadoras de la Orotava, estarán siempre para mí asociadas a algunas imágenes inol-

vidables del filme de Buñuel y Dalí, aparecido no hace mucho con ese título y que, precisamente, Benjamin Péret y yo habríamos dado a conocer en mayo de 1935 al público de la Islas Canarias si la censura española no se hubiera mostrado más inmediatamente intolerante que la francesa.

Ese filme sigue siendo, hoy, la única tentativa de exaltación del amor absoluto tal y como yo lo concibo, y las violentas reacciones a las que dio lugar su proyección en París sólo contribuyeron a reforzarme en la idea de su incomparable valor. El amor, en lo que puede tener de aislado para dos seres limitados a ellos mismos del resto del mundo, no se ha manifestado jamás de una manera tan libre, con tan sosegada audacia. La estupidez, la hipocresía, la rutina, no podrán lograr que una obra semejante haya visto la luz, que sobre la pantalla un hombre y una mujer hayan infligido, al mundo entero erigido contra ellos, el espectáculo de un amor ejemplar. En un amor como éste existe en potencia una verdadera *edad de oro* en ruptura completa con la edad de fango que atraviesa Europa y una riqueza inagotable de posibilidades futuras.

EL AMOR LOCO



LA ISLA SURREALISTA

Mayo de 1935. Tenerife recibe a André Breton, Jacqueline Lamba y Benjamín Péret. La visita está motivada por la inauguración de la Exposición Internacional del Surrealismo, organizada en el Ateneo de Santa Cruz, por los redactores de la revista "Gaceta de Arte", que con tal motivo llevan un cierto tiempo en contacto con el grupo capitaneado por el autor de *Les pas perdus*. El contacto se ha producido a través de Oscar Domínguez, entonces en París, y gracias al cual las playas negras y la lava tinerfeñas ya han hecho acto de presencia en la poesía bretoniana. Los ilustres visitantes se reúnen con el equipo local —lo atestiguan las fotografías sepia de Eduardo Westerdahl, el director de la publicación, en las que también queda fijado el perfil de Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera, Emeterio Gutiérrez Albelo, Domingo López Torres y Domingo Pérez Minik—, pronuncian conferencias —en el inicio de una de ellas, Breton hace un encendido elogio de Espinosa y de su *Crímen*—, recorren la isla, publican algún texto en la prensa diaria. Se anuncia la proyección de *L'âge d'or* de Buñuel, proyección luego prohibida. Como consecuencia de aquella estancia, en octubre se publica el segundo número del errante y multilingüe "Boletín Internacional del surrealismo", en el que se ataca a la vez a los escritores fascistas españoles —entre ellos, a Giménez Caballero—, y a Alberti y demás adeptos del realismo socialista. "Gaceta de Arte" sigue defendiendo una idea amplia de vanguardia, que incluye la arquitectura racionalista, la tipografía democrática, la nueva fotografía, la pintura de Kandinsky, Klee o Baumeister. Número tras número, sin embargo, el surrealismo pesa más y más en sus páginas. Breton, frente a otras posibilidades, indica, en una hojilla de color rojo adherida a ellas, que la única traducción castellana legítima de la palabra francesa "surréalisme", es "surrealismo".

A su vuelta a Francia, Breton escribe "Le château étoilé", texto que publica primero en "Sur" de Buenos Aires, y luego en "Minotaure", y que unos meses después convertirá en quinto capítulo de *L'amour fou* (1937), uno de sus grandes libros. La ascensión al Teide le proporciona el pretexto para una reconstrucción mítica de la isla surrealista, en la que además del pico del volcán y del amor por Jacqueline, adquieren protagonismo la lava y las fumarolas, el cielo y el "diamante del aire" y las nubes, las "passantes", la frustrada proyección de *L'âge d'or*, el Puerto de la Cruz, el Jardín Botánico setecentista de la Orotava...

De Praga a Tenerife, del castillo estrellado —el de Hvezda, en la capital checa— al pico del Teide, el surrealismo propone, por aquel entonces, el mapa de una huida. Breton escribe en el diario "La Tarde" que con un jabón que semeja lapislázuli, se ha lavado las manos de Francia, y de Europa. Tenerife, a la postre, no sería sino una etapa en el decisivo caminar de los surrealistas hacia el Oeste. Las siguientes —México, la Martinica, Santo Domingo, Haití, Nueva York, las reservas hopis— dibujarían otra deriva. En cuanto a la "facción española surrealista de Tenerife", como la llamaría Pérez Minik en su libro de 1975, la guerra civil truncaría dramáticamente su actividad.

Juan Manuel BONET

Siempre he aprobado que Buñuel y Dalí pusieran el acento sobre esto y siento una gran melancolía al pensar que Buñuel ha vuelto posteriormente sobre este título y, bajo la instancia de algunos revolucionarios de pacotilla, obstinados en someter todo a sus fines de propaganda inmediata, él haya consentido pasar en las salas obreras una versión expurgada de *L'âge d'or* a la que le habían sugerido, para que todo estuviera en regla, titulase "En las gélidas aguas del cálculo egofista". No cometeré la crueldad de insistir sobre lo que

puede haber en ello de puerilmente tranquilizador para algunos en la clasificación, por medio de un fragmento de frase de Marx extraída de las primeras páginas del *Manifiesto*, de una producción tan poco reductible como *L'âge d'or* a la altura de las reivindicaciones "actuales" del hombre. Por el contrario, me opongo con todas mis fuerzas al equívoco introducido por este título, equívoco que debió de escapar a Buñuel, pero que los peores despreciadores de su pensamiento y del mío encontrarán, seguramente, muy tranquilizador.

DE BRETON

“En las gélidas aguas del cálculo egoísta”: era, evidentemente, demasiado fácil dar a entender así —en desprecio del contexto de Marx, pero no importa— que es el amor el que tiende a hundirnos en esta agua; que es necesario, desde luego, y muy especialmente, acabar con este tipo de amor, reto clamoroso al cinismo cada vez más general, injuria inexpiable a la impotencia física y moral de hoy. ¡Pues bien, no! Jamás, ‘bajo ningún pretexto’, aceptaré esta manera de ver. Cueste lo que cueste mantendré que “En las gélidas aguas del cálculo egoísta” quizá se encuentre por todas partes, salvo allí donde este amor reside. Tanto peor si esto contraría a los burlones y a los perros.

La Orotava ya no estaba, se perdía por debajo de nosotros poco a poco, acababa de ser tragada o bien éramos nosotros lo que a mil quinientos metros de altura hemos sido súbitamente atrapados por una nube. Henos aquí en el interior de lo informe por excelencia, presos de la idea sumaria, inexplicablemente satisfactoria para el ser humano, de algo “para cortar con un cuchillo”. Baudelaire, al final del primer poema de *El spleen de París*, parece haber multiplicado los puntos suspensivos: “¡Amo las nubes... las nubes que pasan... allá lejos... allá lejos... las maravillosas nubes!”, sólo para que las nubes pasen realmente ante los ojos, para que parezcan puntos suspensivos entre la tierra y el cielo. Porque contemplar una nube desde la tierra es la mejor manera de interrogar a nuestro propio deseo. Vulgarmente se cree, equivocadamente, que el sentido de una escena dramática célebre se agota sonriendo piadosamente cuando el pobre Polonio, por miedo de disgustar a Hamlet, consiente en concederle a una nube la forma de un camello... o de una comadreja... o de una ballena. Es con un talante diferente, creo yo, con el que vendría abordar esta pasaje cuyo verdadero meollo es el descubrimiento de los móviles psicológicos profundos que, a lo largo de todo el drama, movilizan a Hamlet. No es de ningún modo por azar que estos tres nombres de animales, y no otros, le vengán a sus labios. El brusco salto que marca el paso de uno a otro es bastante elocuente

El deseo, único resorte del mundo, único rigor que el hombre ha de conocer, ¿dónde podré adorarlo mejor que en una nube? Las formas que desde la tierra adoptan las nubes a los ojos del hombre no son de ninguna manera fortuitas, son augurales

de la agitación paroxística del héroe. Yendo más lejos, es más que probable que esta forma animal que reviste sucesivamente tres aspectos sea tan rica en su significado oculto como la del buitre descubierta por Oscar Pfister en la famosa Santa-Ana del museo del Louvre que dio lugar al admirable ensayo de Freud: “Un recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci”. La pasividad del personaje de Polonio, si no estuviera tan acusada previamente, no se advertiría en sus réplicas a propósito de las nubes. La lección de Leonardo, obligando a sus alumnos a reproducir en sus cuadros según lo que vieran pintarse contemplando largamente un viejo muro, está lejos aún de haber sido comprendida. Todo el paso de la subjetividad a la objetividad queda ahí implícitamente resuelto, y el alcance de esta resolución sobrepasa con mucho en interés humano al de una mera técnica, ya que esta técnica sería la de la propia inspiración. En esta dimensión particular ella contiene el *surrealismo*. El surrealismo no ha partido de ella; se la ha encontrado en su camino y, con ella, sus posibilidades de extensión a todos los dominios que no son los de la pintura. Las nuevas asociaciones de imágenes que propiamente suscitan el poeta, el artista o el sabio tienen de comparable que toman prestada una pantalla de una textura particular, sea esta textura concretamente la de un muro decrepito la de una nube o cualquier otra: un sonido persistente y vago vehicula, en exclusión de cualquier otro, la frase que tenemos necesidad de oír cantar. Lo más sor-

prendente es que una actividad de este tipo, que, para ser, necesita la aceptación sin reserva de una pasividad más o menos sostenida, lejos de limitarse al mundo sensible haya podido ganar profundamente el mundo moral. La suerte, la felicidad del sabio y del artista cuando *encuentran* no puede ser concebida sino como un caso particular de la felicidad del hombre; no se distingue de él en su esencia.

El hombre será sueño de sí el día en que, como el pintor, acepte reproducir sin cambiar nada lo que una pantalla apropiada pueda comunicarle anticipadamente de sus actos. Esa pantalla existe. Toda vida comporta estos conjuntos homogéneos de hechos de aspecto agrietado, nuboso, que cada uno debe limitarse a contemplar fijamente para leer su propio destino. Que penetre en el torbellino, que remonte las huellas de los acontecimientos que entre todos le han parecido huidizos y oscuros, de los que le han desgarrado. Allí —si su interrogación vale la pena—, puestos en fuga todos los principios lógicos, le saldrán a su encuentro los poderes del *azar objetivo* que se burlan de la verosimilitud. Sobre esta pantalla todo lo que el hombre quiera saber está escrito en letras fosforescentes, en letras de *deseo*.

El deseo, único resorte del mundo, el deseo, único rigor que el hombre ha de conocer, ¿dónde podré adorarlo mejor que en el interior de una nube? Las formas que desde la tierra adoptan las nubes a los ojos del hombre no

son de ninguna manera fortuitas, son augurales. Si toda una parte de la psicología moderna tiende a evidenciar este hecho, constato que Baudelaire lo presintió en esta estrofa del *Viaje* en la que el último verso, pleno de sentido, se hace eco de una manera inquietante de los tres primeros: *Las más ricas ciudades, los más vastos paisajes/ no tuvieron jamás el atractivo embrujo/ que poseen las nubes que el azar dibuja/ ¡haciendo siempre del deseo nuestra inquietud!*

Heme aquí en la nube, heme aquí en la estancia intensamente opaca donde siempre he soñado penetrar. Deambulo por la magnífica sala de baños de vapor. Todo mi alrededor me es desconocido. Seguramente hay en alguna parte un mueble con cajones cuyos anaqueles sostienen cajas asombrosas. Camino sobre el corcho. ¡Habrán sido lo bastante locos como para situar un espejo entre todos esos cascotes! ¡Y los grifos siguen escupiendo vapor! Suponiendo que tenga grifos. Te busco. Incluso tu voz ha sido arrebatada por la niebla. El frío hace pasar sobre mis uñas una lima de noventa metros (a los cien, y no tendré uñas). Te deseo. Sólo te deseo a ti. Acaricio a los osos blancos sin llegar hasta ti. Ninguna otra mujer tendrá jamás acceso a esta estancia donde tú eres mil, el tiempo de descomponer todos los gestos que te he visto hacer. ¿Dónde estás? Juego a las cuatro esquinitas con los fantasmas.

Pero acabaré por encontrarte y el mundo entero se iluminará de nuevo porque nosotros nos amamos, porque una cadena de iluminaciones nos traspasa. Porque arrastra a una multitud de parejas que como nosotros sabrán indefinidamente hacer un diamante de la noche blanca. Soy este hombre de pestañas de erizo que por vez primera alza la mirada ante la mujer que debe ser todo para él en una calle azul. En la noche este hombre terriblemente pobre abraza por primera vez a una mujer que ya no podrá deshacerse de él sobre un puente. Soy en las nubes este hombre que por alcanzar a la que ama está condenado a desplazar una pirámide hecha con su ropa blanca.

André BRETON

Este hombre pobre abrazará por primera vez a una mujer que ya no podrá deshacerse de él sobre un puente. Soy en las nubes este hombre que por alcanzar a la que ama está condenado a desplazar una pirámide hecha con su ropa blanca

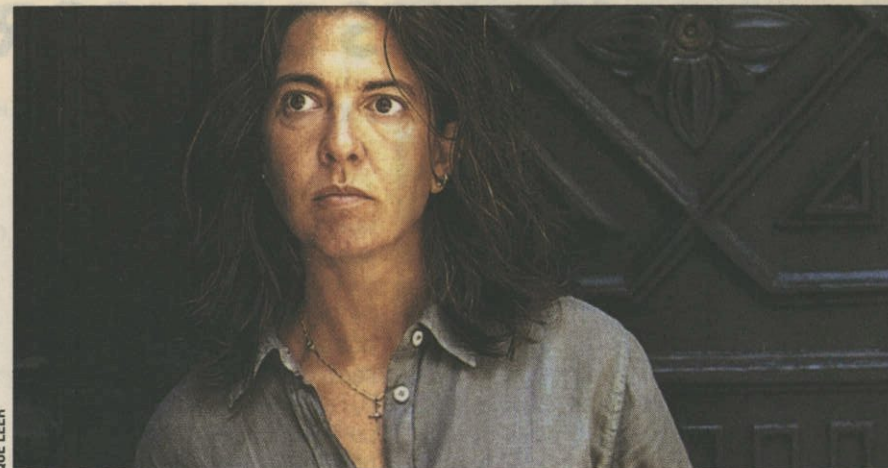
MELALCOR

FLAVIA COMPANY

Muchnik. Barcelona, 2000. 248 páginas, 2.400 pesetas

He aquí una obra arriesgada y repleta de un calculadísimo desenfadado que no muchos autores se hubieran atrevido a plantear, porque se aleja deliberadamente de los patrones comunes y esperables. Me refiero sobre todo a los patrones narrativos, a los modelos de construcción del relato que el lector medio acepta e identifica habitualmente. Flavia Company (Buenos Aires, 1963) ha procurado eludir toda supeditación a las convenciones más frecuentes del género. *Melalcor* —repárese en el sugerente resultado semántico de la fusión de los dos nombres Mel y Cor— cuenta una historia de amor elementalísima en la que no falta ni siquiera la espantada de última hora, casi al pie del altar, ante una boda de conveniencia, pero lo cierto es que la cuenta volviendo la historia del revés, distorsionándola, borrando cualquier referencia a situaciones o comportamientos consabidos, porque la visión que preside este mundo descoyuntado tiene muy poco que ver con la lamentalidad tradicional. Ni siquiera la articulación de las acciones mantiene una línea firme, sino más bien laxa. Muchas informaciones podrían aparecer en otro orden sin que el resultado sufriera cambios esenciales. Los hechos se suceden a veces yuxtapuestos, sin obedecer forzadamente al principio de causalidad de un relato lineal. La narración habitual en primera persona se disgrega en algunos momentos sin marca alguna y se disuelve en una voz omnisciente, y hasta los mismos personajes presentan con frecuencia una textura ambigua que se refleja en sus nombres —Mel, Cor—, en el imprevisible comportamiento sexual de alguno de ellos y hasta en las equívocas concordancias gramaticales: “Encontraré a Mel [...] y la muy granuja ganará [...] y yo la perdonaré porque es hermana mía” (pág. 22). O bien: “Por las mañanas, Cor está en el estanco. por las tardes, Mel está en el Casino [...]. Alguna vez he intentado hablar con el uno del otro...” (pág. 31).

Las peripecias se inscriben en un marco narrativo que acentúa el tono abstracto de muchos pasajes, todo lo cual, a pesar de ello, no encubre la visión crítica y demoledora de instituciones, costumbres y creencias que coartan la espontaneidad y la libertad del individuo y que reciben irónicas denominaciones: “la Gran Fuerza Creadora”, por ejemplo, o “la Gran Culpa”, que resume el conjunto de constricciones ideológicas que, inyectadas en el ser humano por una sociedad cuya misión parece consistir en transmitir las, gravita inexorablemente sobre cada decisión personal y la condiciona: “Si hiciera balance vería que la Gran Culpa y el miedo a la Gran Culpa han pesado más que un piano o un león” (pág. 223). Por otra parte, de acuerdo con las reflexiones del narrador, “la familia es una institución caduca y demencial. Como la pareja” (pág. 89). Esto explica que los personajes de espíritu más libre y voluntarioso cifren su objetivo en zafarse de las ataduras sociales, lo que explica la promiscuidad, la búsqueda del sexo sin amor,



QUÉ LEER

Hay en *Melalcor* el planteamiento de una estupenda novela, aunque lo que se ofrece es tan sólo una radiografía parcial, con más osamenta que carne

los desgajamientos familiares, la radical insatisfacción frente a la vida cotidiana, incluso la huida de una sociedad acartonada e intolerante que hace del viaje una fuga hacia la libertad. Si se compara la primera visita a París de Mel y el narrador

con la que se consume en las últimas páginas de la novela se percibirá bien la diferencia entre un viaje y una liberación en la que, además, hay una maduración del sujeto, porque, si bien el comportamiento no se modificará de manera radical, sí cambiará la visión de las cosas. En París aprenderán ambos “una nueva lengua” y “nuevas costumbres”, algo de evidente simbolismo, porque “es curioso cómo cambia la visión del mundo cuando nos atrevemos a querer y a dejar que alguien nos quiera” (pág. 244).

El peligro de *Melalcor*, con su planteamiento esquemático y casi abstracto, era que las ideas y la mirada vitriólica que destilan sus páginas se antepusiera al retrato de los personajes y la narración de los sucesos. Y así ocurre, en realidad. El lector medio de novelas hallará aquí tanto descoyuntamiento, tan elusivos perfiles que se sentirá decepcionado. Es otro tipo de lector, algo más exigente y minoritario, el que acogerá más placenteramente esta fábula deformada que es también, en gran medida, reflejo cabal de una mentalidad generacional que ha soñado la gran aventura de cambiar todo el orden de cosas recibido para acabar operando leves transformaciones superficiales después de descubrir que existen fenómenos perdurables y sentimientos contra los que resulta difícil erigir barreras ideológicas. Hay en *Melalcor* el embrión de una estupenda novela, aunque lo que se nos ofrece es tan sólo una radiografía parcial: nítida, profunda en algunos aspectos, con límites bien marcados, pero excesivamente esquemática, con más osamenta que carne.

Ricardo SENABRE

Mercedes Abad *Sangre*



Una voz irónica y mordaz, furiosa y conmovida que nos arrastra desde la primera página.

Una historia fascinante llena de sorpresas de principio a fin.

TUSQUETS
EDITORES

BOMBONES DE LICOR

ÁNGELA LABORDETA

Espasa. Madrid, 2000. 227 páginas. 2.300 pesetas

LAS ESPERAS

FELIPE NAVARRO

Renacimiento. Sevilla, 2000

171 páginas, 2.000 pesetas

Con esta tercera novela, a la que preceden los títulos *Así terminan los cuentos de hadas* (1995) y *Rapitán* (1997), Ángela Labordeta (Teruel, 1967) no sólo da un salto cualitativo en su actividad narrativa sino que además se reafirma en una idea esencial para todo aquel que desee abrirse camino en este "viaje sin objeto" —que diría Sánchez Ostiz recreando a Baroja— que es la literatura. Y es que su objetivo no —sólo— está alentado por el afán de tratar con argumentos innovadores sino por la conquista de un tono personal, intimista y poético sobre el que crece como escritora y con el que hace crecer el poder cautivador y envolvente de sus historias. Así lo demuestra con este nuevo libro, alimentado, como en anteriores ocasiones, sobre un universo que rasca en la memoria de su entorno, en vivencias e impresiones con las que logra componer un microuniverso de realidades interiores sin soslayar la realidad exterior a la que pertenecen.

El salto está en la complejidad del enfoque escogido para marcar el movimiento de esta historia retrospectiva, por la que nos orienta y dirige la voz de una narradora que ha organizado en series temporales, en fragmentos de escenas, conversaciones y recuerdos recortados, todo lo vivido y escuchado durante su infancia en casa de "la abuela Rosa". Está, también, en la pulcritud con que atraviesa los matices de una mirada infantil, receptiva a la oscura y misteriosa lógica de esa realidad tan exigua que impera sobre un orden familiar gobernado por mujeres. Y está en la recreación de una atmósfe-

ra encogida y espesa, de tonos apagados y olores rancios, donde todos los que la habitan parecen protegerse unos de otros, exiliados del presente, atados a un pasado que les ha amputado el futuro y les suspende en un paréntesis de renuncia a todo, de ninguna espera. De esos recursos, en los que se advierte fortalecido el estilo de esta autora, sale un buen relato, más afinado, más intenso y más hondo que los anteriores.

Sus páginas contienen mucho más de lo que puede abarcar la primera memoria de Sara, una niña de nueve años a finales de los 70. Porque sus recuerdos, aunque cortos, componen con co-

herencia y sensibilidad la trama de su despertar a la vida y al mundo que le rodea. Y ese mundo, que transcurre, como el de su hermana, entre el colegio y las tardes en el caserón familiar de "El Buen Pastor", en el barrio zaragozano de "San Cayetano", que se alimenta de las voces de los adultos que habitan la casa, que se nutre de briznas de conversaciones breves y secretas con Tomás, el cocinero, y con la tía Rafaela, de la presencia fantasmal de dos tíos que deambulan por sus habitaciones, de las palabras devastadoras de la abuela, que sólo parece hallar consuelo en saborear "bombones de licor", de lo que sonsacan a una criada

con un ojo de cristal... y que va dando cuerpo a historias que casan en la oscuridad de la carbonera, el cuarto de la plancha y la despensa, abarca no sólo la historia de la familia, sino la de un tiempo que se remonta a los años 20 y pasa por la guerra civil, por las brumas del franquismo y los solares de la posguerra.

De los efectos de ese tiempo "maldito" sobre una familia que ha convertido su pasado en rencores imposibles de cancelar, que vive atrincherada en la decadencia representada por ese caserón lleno de escombros que son los motivos secretos por los que la vida cesó para todos en algún momento, de culpas que nunca ajustaron cuentas, trata, también, el relato de Sara. Sobre todo de ese pasado con el que ni el cierzo ha podido todavía, trazado desde la perspectiva de una niña que descubre en él la oscura lógica del misterio que rodea su tiempo.

Si es que, en efecto, existe una normalización del género del cuento literario en nuestra literatura, sin duda le debe mucho al trabajo de editoriales como Renacimiento, Pre-textos, Nobel o Hueriga & Fierro, por citar algunas de las que más se atreven a publicar acertadas colecciones de relatos de autores nuevos. En esta circunstancia se enmarca este libro de Felipe R. Navarro, un malagueño de 31 años que —como se advierte en la dedicatoria— bebe de cuentistas veteranos —José María Merino— y otros que llevan camino de serlo —Hipólito G. Navarro— para urdir las doce tramas de estas "esperas" con las que ha elegido debutar.

Hay en este libro un amplio espectro de registros. Desde el divertimento —"Derecha"— al relato fantástico —"No te reconozco", magnífico cuento— o los de corte más realista, que son la mayoría. El realismo de Navarro, sin embargo, tiene toda una gama de matices, y va de la irónica sensualidad del "Trío para clarinete" a la mirada ácida sobre el mundo de la literatura más comercial, en "Detrás de cada hombre", o al hondo lirismo de "La cita" cuento casi de atmósfera en el que la acción es mucho menos importante que el intimismo de los personajes. De hecho, junto con el constante desencuentro de sus protagonistas, la ausencia de acción es el más importante rasgo común de estos doce textos. Navarro prefiere demostrar cuán diestro es manejando la sutileza, prefiere sugerir a mostrar, antes describir sentimientos que personajes y, ante todo, demandar relecturas casi con desvergüenza. Y a menudo es en la relectura donde el lector avisado encuentra todo lo que andaba buscando.

Todo eso hace de éste un libro inteligente, cargado de regalos al lector —como el uso de regionalismos propios de Andalucía, tan bien dosificados— o esos remansos líricos en que de vez en cuando se detiene su prosa. Un libro como éste también es un remanso. Y se agradece.



Bombones de licor es un buen relato, más afinado, más intenso y más hondo que los anteriores de Ángela Labordeta

Pilar CASTRO

Care SANTOS

UN LARGO SILENCIO

ÁNGELES CASO

Premio Fernando Lara. Planeta. Barcelona, 2000. 217 páginas, 2.500 pesetas

La guerra civil y sus terribles consecuencias siguen siendo materia prima abundante de nuestra narrativa. Si hubo un período, no hace mucho, en que había menguado en cantidad y parecía haberse desprendido de sus ribetes más ideológicos, para ser tratada como materia mítica, ahora, en cambio, está resurgiendo en su dimensión concreta, el empeño de una clase privilegiada en imponer sus intereses. Todo el horror de un tiempo se asocia otra vez en la novela al fanatismo de quienes defendieron con las armas una sociedad injusta. Así se cargan estas novelas recientes acerca de la lucha del 36 de un valor político. Lo hemos visto en *¡Esa luz!*, de Saura, en *Días y noches*, de Trapiello, y lo mismo hallamos en *Un largo silencio*, de Ángeles Caso.

Con este enfoque algo salimos ganando. Una pérdida de respeto al fantasmagórico desprestigio del compromiso del escritor. Una bocanada de rehumanización de la literatura, tan aséptica, tan descreída, formalista y evanescente en este momento postmoderno. Las pasiones desatadas, los egoísmos homicidas, la intransigencia irracional ocupan de nuevo un espacio que nunca deberían perder porque esas notas las tenemos más cerca que lejos de nosotros. Y la novela es un buen cauce para revelarlas. El arte, sin embargo, no sólo es mensaje y contenido, por mucho valor ético que tenga aquél y cuantioso dramatismo que se incluya en éste.

De unas buenas intenciones, las mejores desde un punto de vista moral, parte la emotiva novela de Caso. En ella rescata algo de los preliminares de la sublevación franquista y un trecho de sus efectos en una ciudad, Castrollano, de la costa cantábrica. Sirve de hilo conductor la tragedia de cinco mujeres, tres generaciones de una misma familia republicana e izquierdista, que vuelven al lugar acabada la lucha y sufren todos los rigores de una época sin piedad. A la vez, son testigos de asesinatos, violencias y miedos ajenos. Hay un desenlace, encarnado en la nieta, que cierra el drama como únicamente puede admitirlo

Libro fácil y entretenido, a pesar de su mundo amargo y cruel, escrito en un estilo cuidado y con una intencionalidad por sólo la cual merece la pena pasar un rato inmerso en la ficción

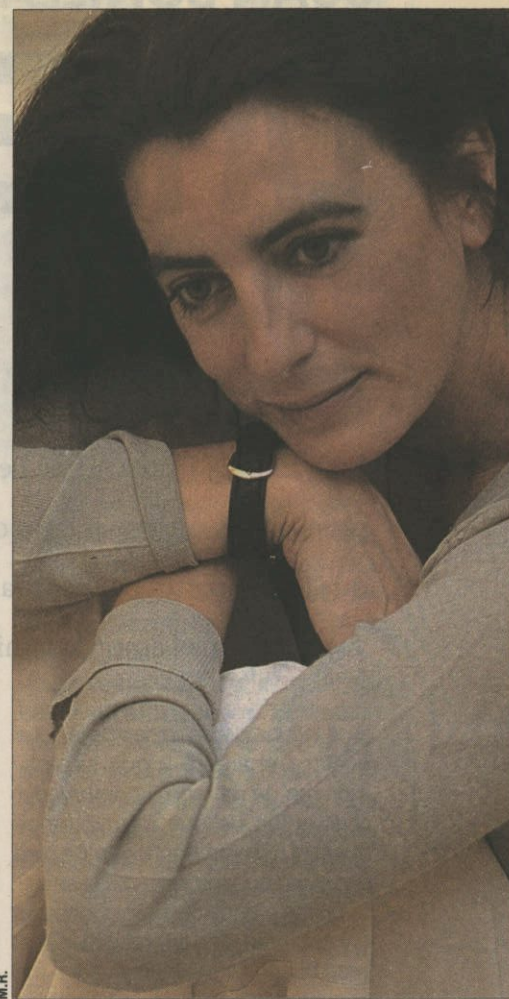
la verosimilitud histórica y novelesca: el pacto de la familia, sin claudicar de los principios, con las circunstancias.

Un largo silencio está recorrida por una voluntad de alegato. A eso obedece su configuración como suma de escenas significativas tanto del franquismo sociológico como de los limitados grupos que aspiraban a construir un mundo mejor, más justo e igualitario. Esas escenas rellenan episodios por lo general centrados en uno de los personajes y siempre referidos por una voz cercana en lo emocional a los sucesos. Todo ello tiene los caracteres de una corrección literaria que apenas merece reproches, pero que tampoco alcanza un especial mérito. La materia anecdótica, en sí misma bien seleccionada e interesante, se nutre de peripecias que hemos visto muchas veces en la narrativa de la guerra, de la nuestra y de otras, por lo que rara vez resulta sorprendente. Ya sabemos, por desgracia, la cuantía y la calidad de los atropellos que somos capaces de cometer. Por eso no basta para volver a contarlos el simple encadenamiento de hechos previsibles hasta en su ferocidad (reinado del terror falangista y del fundamentalismo católico).

El ámbito humano de *Un largo silencio* es muy reductor. Buenos muy

buenos y malos muy malos, cada uno por su lado, con alguna excepción suelta. Que aflijan los pesares de los humillados no justifica esa reducción, a veces excesiva. Hay una carta del novio de una de las chicas que confunde el cinismo del sinvergüenza con la deficiencia mental. Y el nombre de un personaje, Pía, una harpía (a propósito no evito la rima), recuerda la desventurada idea de Galdós de llamar Perfecta e Inocencio a dos seres de armas tomar.

El estilo de la novela es cuidadoso. La voz del narrador tiene autenticidad al expresarse próxima a los hechos, sin inmiscuirse en ellos. Incluso algún cambio de ritmo confirma la actitud vigilante de la autora. El comienzo tiene una andadura poemática y el relato progresa en una atmósfera especial debida a un puñado de eficaces recursos habituales en la lírica (anáforas, polisíndeton, imágenes, comparaciones...) No se trata de una falsa prosa poética, sino de una prosa narrativa eficaz. Y, sobre todo, intencionada. Intencionada para acompañar, con ese prestigio de la supuesta escritura "bonita", el tono general donde se baña la totalidad del relato y donde está, para mí, su radical deficiencia. Me refiero a una sentimentalización de to-



da la trama. La autora apela a las emociones y crea un clima de sentimientos que, a pesar de la tragedia que cuenta y de su honesta postura, se hallan al borde de la sentimentalina. La novela busca efectos proyectivos e identificadores. Unas vidas de aliento trágico se convierten en simples figuras dolientes destinadas a un lector que se contenta con sentirse un rato conmovido y con liberar un genérico sentido de culpa con la barata solidaridad provocada por las penas de papel.

No sé si Caso lo ha hecho a propósito, pensando en la buena acogida que este enfoque tendrá, o si la novela se le ha ido de las manos. Sea como sea, y aunque se quede nada más en momentáneo objeto de consumo, es un libro fácil y entretenido (a pesar de su mundo amargo y cruel), escrito en un estilo cuidado, no falto de descripciones muy meritorias y con una intencionalidad por sólo la cual merece la pena pasar un rato inmerso en la ficción.

Santos SANZ VILLANUEVA



LA MENTIRA DE LA COSTUMBRE

Juan Bonilla (Jerez, 1966) es novelista de mucho cuento. Mucho y bueno, como prueban los catorce relatos que ahora reúne en *La noche del Skylab* (Espasa) y del que forma parte "La mentira de la costumbre", una historia inquietante y divertida, a vueltas con el amor, la familia y las costumbres que la fortalecen.

Ninguna de las chicas de las que me enamoré y que se enamoraron de mí llegó a comprender que, antes de que durmiéramos nuestra primera noche juntos, era necesario que mi padre diese su visto bueno a nuestra unión. Conseguí concretar en esta expresión —dar el visto bueno— las exigencias que me impuso mi padre cuando cumplí los catorce años. No fue fácil dar con ella y la encontré después de varios fracasos que, entre otras humillaciones menores, depararon una bofetada y un escupitajo: a la primera chica con la que salí, después de una semana de estar juntos, paseando, merendando, viendo cómo el sol se ponía en el horizonte; le confesé que dado que creí haberme enamorado de ella, era imprescindible que supiera, antes de pasar a mayores, que necesitaba por imperativo familiar, mostrársela a mi padre para que él decidiese si me convenía o no. La muchacha me abofeteó después de preguntarme: "¿Es broma?" Con la cuarta chica con la que salí no estuve más afortunado: al tercer día de conocernos, después de ir juntos al cine y espantarme en mitad de la sesión al sentir que sus dedos se deslizaban por mi brazo buscando una mano que retiré, me vi obligado a darle explicaciones de una actitud de rechazo tan indigna. Le expuse que, antes de pasar a mayores, era imprescindible que fuésemos a mi casa para que mi padre la examinase y que, si él la aprobaba, no tendríamos ya obstáculos que impidieran nuestra unión para siem-

pre. "¿Para siempre?", preguntó, "¿Examen?", preguntó, "¿tu padre?", preguntó. Y entonces vino el escupitajo en la cara. Se dio la vuelta y se fue sin atender a mi llamada. Esa misma noche encontré la expresión "dar el visto bueno". Mi padre tiene que dar el visto bueno para que sigamos viéndonos y podamos pasar a mayores, les decía a las chicas de las que me enamoraba y que, tal vez, se enamoraban de mí o sentían curiosidad por aquel muchacho tímido y apuesto que yo era. Algunas no pusieron reparos en conocer a mi padre, pero cuando éste las invitaba a pasar a su dormitorio y les ordenaba que se desnudasen mientras yo, sentado en una esquina contenía la respiración, un gesto de terror subía a sus rostros deformándolos, y sin decir nada, o profiriendo algún insulto, o una maldición, las muchachas huían del cuarto.

El trote de la angustia nocturna en mi pecho, el sudor frío de las madrugadas insomnes, me obligó a arrostrar a mi padre con una pregunta: ¿qué pasaría si decidiese no traer a ninguna muchacha más a casa para que la examinara?

—¿Lo dices en serio? —me preguntó bromeando—. ¿De verdad se te ha pasado por la mente esa posibilidad? ¿Has pensado en algún momento que podrías emparejarte con alguna zorra sin que yo la pruebe primero y lo consienta? ¿Sabes a lo que te arriesgarías con eso?

Dije que no avergonzado, aunque sabía bien la respuesta: me arriesgaba a que el amor por una mujer

me separara de mi padre. Que mi padre se acostara con la mujer que yo eligiera como esposa y consintiera en que fuera probada por él para casarse conmigo, era una garantía de que el sentimiento de posesión hacia ella nunca me ensuciaría tanto como para olvidar que esa mujer también le pertenecía a él.

—Haz lo que quieras. Conoces muy bien cuáles son las reglas, cuáles las costumbres. Sólo te pido que seas honesto y que si decides no presentarme a la muchacha de la que te enamores me lo hagas saber con un simple gesto: marchándote de esta casa.

No se me escapa que aquel paso tímido lo di no sólo para borrar las angustias nocturnas de mi pecho y para conciliar el sueño en las interminables madrugadas, sino también porque acababa de entablar amistad con Luna, una bellísima bailarina con la que había coincidido en la consulta de un traumatólogo y con quien me había tomado algunos cafés, charlado de mil asuntos triviales y de unos cuantos trascendentes. Me estragaba la certidumbre de que si le contaba a Luna que antes de que llegáramos a las manos tenía que presentarla a mi padre, ella me despreciaría y no entendería qué fuerza me impulsaba a obedecer una costumbre tan estúpida. Así que preferí no contar-

le nada. En nuestro tercer encuentro, después de que yo ya hubiese planteado a mi padre mi preocupación, tuve que ser brusco para detener el avance de su rostro hacia el mío. Me preguntó: "¿Qué ocurre?" Y yo me diluí en un imbécil: "Estoy un poco mareado, eso es todo". A la mañana siguiente me fui a ver a mi tía. Hacía mucho que no la veía: después de la muerte de mi abuelo, mi padre y su hermano dejaron de frecuentarse. Luego se declararon una guerra por la herencia de la familia de la que mi tío salió mal parado. Cuando mi tía me vio allí, detenido ante su puerta, no pudo retener una ironía injusta: hombre, el heredero de la familia visita a sus parientes pobres. Traté de hacerle ver que yo no tenía nada que ver con los combates de mi padre con su marido, y me costó media hora convencerla, hasta que, acaso cansada de escuchar la misma cosa repetida una y otra vez, me preguntó sin alterar su rostro con ningún gesto: "¿Qué te trae entonces por aquí?"

Le dije que necesitaba saber si había alguna forma de burlar esa





costumbre según la cual el hijo debe dejar que su novia satisfaga al padre. Entonces ella sí que alteró su rostro con un gesto de sorpresa, un gesto que equivalía a "qué coño estas diciendo". No supe si el "qué coño estás diciendo" de aquel gesto se debía al hecho de que se estuviese escandalizando de la mera formulación de esa posibilidad, de que yo me hubiese propuesto desafiar a una costumbre, o bien se debía al hecho de que ella nunca antes había oído hablar de esa costumbre, es decir, que no tuvo que acostarse con mi abuelo para poder casarse con mi tío: Después de abanicarse su ancha cara enrojecida súbitamente, me pidió que le explicara qué quería decir, a qué me estaba refiriendo, si estaba tomándole el pelo o me había vuelto loco. Todas estas expresiones contribuían a enredarme, porque ninguna de ellas me demostraba que mi tía supiera de qué le estaba hablando, y ninguna de ellas decantaba su posición hacia uno de los dos platillos de la balanza. Tartamudeé:

—Ya sabes, cuando el hijo conoce a la mujer de su vida debe llevarla a que conozca al padre.

—¿Qué hay de malo en ello?

—Y el padre, ya sabes, debe acostarse con ella para dar su aprobación, debe probarla.

—Tú te has vuelto completamente loco.

Enérgicamente me ordenó que detallara desde cuándo me había inculcado mi padre la necesidad de esa costumbre, cuántas chicas le había llevado, cómo no se me había ocurrido venir antes para buscar amparo en ella. Entonces le hablé de la posibilidad de que la costumbre no fuese invento de mi padre, de que su marido, mi tío, la hubiera librado de sacrificarse en la habitación de mi abuelo y se las arreglase para encontrarle una suplente, una puta que se le pareciera, por ejemplo, con la que satisfacer a mi abuelo, cumplir la costumbre y a la vez librar a la mujer que amaba de ese fatídico avatar. Mi tía no pudo soportarlo más, me pidió que me fuera, me dijo que no sabía si la locura era cosa que se contagiara, pero que me vendría bien alejarme de mi viejo porque me estaba volviendo tan loco como él y, como él, sería un desdichado, un ser amargado, rico, pero amargado.

Con el ánimo pegado a la suela de los zapatos acudí a mi cita con Luna. Se lo conté todo. Su rostro adquirió una palidez espectral. Tuvo que ausentarse y acudir al baño para recomponerse un poco, refrescarse y tal vez mirarse al espejo para ordenarse: sal huyendo. Se obedeció.

Decidido a enfrentarme a mi pa-

Algunas no pusieron reparos en conocer a mi padre, pero cuando las invitaba a pasar a su dormitorio y les ordenaba que se desnudasen, un gesto de terror subía a sus rostros deformándolos

dre y echarle en cara que controlase mi vida hasta el punto de fundamentar nuestra relación en una mentira a la que quiso halagar con el aura de las costumbres inalterables a las que no había otro remedio que rendirse, me fui hasta mi casa despojado de cualquier otra intención que no fuera entablar una batalla con el viejo antes de hacer las maletas y marcharme. Pero no pude hacerlo al ver a mi padre allí, ante el televisor, agotando sus horas sin nada que hacer, sin nada a qué dedicarse, aguardando mi vuelta para tal vez pronunciar las primeras palabras del día. Sólo hablaba conmigo y con el televisor. El televisor a menudo le contaba cosas que no quería oír: yo no podía hacer lo mismo. Lo vi tan desprotegido, tan enfermo, que no fui capaz de humillarlo. Entré en mi cuarto. Abrí una maleta y la llené de ropa. Luego la dejé descansar escondida debajo de la cama. Era mejor marcharme sin despedirme, cuando se quedara dormido, cosa que hacía siempre muy temprano. No tenía ni idea de dónde podría refugiarme: aquella noche me metería en un hotel, y por la mañana cogería el primer tren que saliera de la estación camino de cualquier parte. Tienes que hacerlo, tienes que hacerlo, me repetía para convencerme. No lo hice. Dejé la maleta llena de ropa debajo de la cama y me dormí muy temprano poco después de que mi padre me diera las buenas noches.

Cuando dos años después mi padre murió, yo fui el único que asistió a su entierro. Fueron dos años distintos en los que yo, lejos de desapegarme de él por lo que me había

hecho, me dediqué a él sin rencor. De vez en cuando le llevaba "novias" más para que las examinara: eran putas a las que yo contrataba para que se acostaran con mi viejo. Él salía de su alcoba, se venía a la mía y me preguntaba: "¿Estás enamorado de esa chica?" Yo le contestaba que no estaba seguro. Él me confirmaba: "La verdad es que es un potro fantástico: te doy mi bendición si quieres hacerla tu esposa, aunque no me parece que tenga categoría para ser de los nuestros, piénsatelo". Y se iba silbando una melodía alegre. Un par de días después, yo le confesaba, en mitad de la cena, que había roto con la chica que sometí a su aprobación. Él se sentía orgulloso de mi decisión y me preguntaba si me la había cepillado. Unas veces le decía que sí y comparábamos nuestras experiencias, otras le decía que no y entonces él detallaba cómo le había ido a él.

Murió de un infarto después de acostarse con una puta cubana a la que di orden expresa de que lo agotara. Sabía que estaba delicado de salud y quería brindarle un final de ópera. Me parecía que para él morir con una hembra cabalgándolo era la manera adecuada, la ideal.

Desde entonces vivo solo en esta casa tan grande en la que tantos miedos pasé, en la que tantos sueños me alejaron de todo lo que conozco. Sigo sin casarme a pesar de que ya no pesa sobre mí la mentira de aquella costumbre. Me resulta imposible no contarle a las chicas de las que me enamoro que antes de acostarse conmigo necesitó que mi padre las apruebe. Por supuesto, ninguna acepta; me tachan de loco o depravado, según, salen huyendo o me insultan. Pero no puedo prescindir de ese rito.

Juan BONILLA

LAS FABULOSAS AVENTURAS DE L. NEWTON

JANE SMILEY

Traducción de Roser Berdagué. Tusquets. Barcelona, 2000. 526 páginas, 3.000 pesetas

Cuando leí *A thousand acres* (*Heredarás la tierra*), de la entonces desconocida Jane Smiley, tuve la certeza de encontrarme ante una novela y una autora de indiscutible calidad. Años después reseñé *Mu U.*, de temática radicalmente distinta pero igualmente encomiable, sin duda una de las novelas de los últimos años con la ironía más fina y exquisita. Ahora contamos con un nuevo título de Smiley, *Las fabulosas aventuras de Lidie Newton*, la más trabajada de todas y la que más me ha gustado.

Como viene siendo una constante en su narrativa, la línea argumental de esta última obra no tiene nada que ver con la de novelas anteriores. Ahora nos encontramos en el Oeste, a mediados de la década de 1850, poco antes de la guerra civil. La heroína es Lydia (Lidie) Harkness, quien, a sus veinte años, se resiste a asumir el papel que la sociedad atribuye a la mujer. Monta a caballo, dispara como un avezado vaquero y, por el contrario, ni sabe coser ni le interesa ninguna de las tareas tradicionalmente asignadas a la mujer. Por Quincy, Illinois,



Aunque no fuera más que por su valor histórico, ya merecería la pena leer esta monumental obra. Smiley es una autora a la que no se debe perder de vista

su pueblo, pasa Thomas Newton, un joven idealista y abolicionista bostoniano que se dirige a Kansas para oponerse a los esclavistas de Missouri. Lidie se casa con él y abraza con pasión los principios de su marido. La vida en Kansas, durante el período que se conoció como "Bloody Kansas" es terriblemente dura. El frío invierno y los enfrentamientos con los esclavistas causan numerosas bajas, entre ellas la de Thomas. Resuelta y decidida, Lidie se disfraza de hombre bajo el nombre de Lyman Arquette, y se infiltra en territorio enemigo con el fin de vengar la muerte de su esposo.

Hace un par de semanas, a propósito de *Blonde*, de J. C. Oates, alababa la investigación que sobre Marilyn había realizado la autora; pues bien, la de Smiley para escribir ésta es incluso superior. La recreación del período conocido como "antebellum" es magistral y, aunque no fuera más que por su valor histórico-social, ya merecería la pena leer esta monumental obra. Smiley ha superado al mismísimo Francis Brett Harte en su retrato del Oeste americano y el realismo de su

historia logra crear la ilusión de encontrarnos ante un relato verídico.

No es sólo la recreación histórica lo interesante de esta novela. El personaje de Lidie Newton resulta atractivo y convincente. El paralelismo con Huck Finn es inevitable: el tema de la esclavitud como marco referencial, la caracterización picaresca del personaje con el consiguiente cambio de identidad y sexo, la huida con un esclavo negro... motiva que en todo momento tengamos en mente la inmortal novela de Twain. El problema con que Smiley se encuentra, y no siempre supera, es mantener la intensidad del relato. En algunos casos, fundamentalmente al final del "Libro primero", la tensión narrativa decae y la lectura resulta un tanto trabajosa, si me es permitida la expresión. Pero de nuevo en el libro segundo, cuando Lidie se decide a vengar la muerte de Thomas, volvemos a encontrarnos con la frescura e intensidad narrativa típica de Smiley, una autora, sin duda, a la que no se debe perder de vista.

José Antonio GURPEGUI

Alianza Literaria

Yasmina Khadra
Lo que sueñan los lobos



André Breton
El amor loco

Peter Handke
Carta breve para un largo adiós



Edda Mayor
Traducida, anotada y prologada por Luis Lerate

Snorri Sturluson
Edda Menor
Traducida, anotada y prologada por Luis Lerate



Alianza Editorial

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

EL CAMINO SHIRLEY MACLAINE

Plaza & Janés, 2000. 283 páginas

Tengo una amiga que, tras hacer el camino de Santiago, no se puede desprender de su cayado de caminante y con él va a todas partes. Algo parecido le sucedió a la actriz norteamericana Shirley Maclaine. A sus sesenta años, tras recorrer el camino, tenía intención de regresar en el avión sin desprenderse de su bastón y la azafata de turno se lo quitó, por razones de seguridad, de las manos. La anécdota resume muy bien el viaje hecho por esta reconocidísima y valiosa actriz. En el aferrarse a ese símbolo del bastón comprobamos la autenticidad de la prueba que llevó a cabo, y que ella ahora recoge en este volumen.

Maclaine ya llega "iniciada" a la experiencia del viaje a través de lecturas e ideas, de una actitud frente a la vida respetable para su edad y condición. El libro es claro y ligero, se lee bien, pero hay en él esa base de fusión o de comprensión con lo que se hace que lo dignifica.

Aparte de la experiencia física de recorrer el camino está esa otra experiencia interior de reconocerse en ensueños y en símbolos, de sortear de incógnito una España que, a ojos de una norteamericana, todavía es fuerte y "negra" en muchos de sus rincones.

No es lo usual, pues, que una persona como ella emprenda, con sinceridad, una aventura de estas características, que el lector reconozca su esfuerzo y su testimonio escrito. Hasta la bruja y los perros de Foncebadón —de los que todos hemos sabido— tienen en estas páginas rasgos de verosimilitud.

Hay, en fin, en el libro esa ingenuidad frente a las pequeñas o grandes obsesiones del camino que se manifiestan en frases como ésta: "Los perros son como los periodistas. Ponen a prueba tu verdad. Si yo andaba tranquilamente pensando en ser una con Dios, con los pies en el suelo y la cabeza en las estrellas, el ladrido de un perro o el gruñido de un periodista me ponían a prueba".

Antonio COLINAS

EL ÁRBOL Y LAS NUECES

ISABEL SAN SEBASTIÁN Y CARMEN GURRUCHAGA

Temas de Hoy. Madrid, 2000. 319 páginas, 2.800 pesetas

Carmen Gurruchaga e Isabel San Sebastián, periodistas de renombre y muy batalladoras ambas en la crisis del País Vasco, han escrito un libro de extraordinario interés sobre el fondo de la relación entre el nacionalismo y la democracia; un libro que contribuirá a poner fin a la buena conciencia y a la ingenuidad concesiva de una parte amplia de la opinión democrática frente a la conducta del nacionalismo vasco, sea pacífico o terrorista. Las autoras no desarrollan una argumentación doctrinal explícita. Prefieren desplegar una secuencia de acontecimientos referidos a la actuación de ETA y del PNV en su relación mutua, secuencia que se sucede ante los ojos del lector con el propósito de que los hechos hablen por sí mismos. El período considerado abarca desde 1983 hasta el día de hoy. Se trata de unos acontecimientos, algunos conocidos, otros revelaciones demoledoras para el nacionalismo, pero sucediéndose con el propósito de estimular el sentido crítico del lector hasta situarlo en posición de asumir dos conclusiones fundamentales, muy difíciles de rebatir. La primera es que ETA nunca quiso la paz con la democracia española sino la destrucción de ésta como condición *sine qua non* para la consecución de la independencia vasca. La segunda pulveriza las dudas que el lector pudiera abrigar acerca de a dónde ha conducido la ambigüedad del nacionalismo vasco, llamado democrático, hacia la Constitución y ante el terrorismo. El flujo de esa política ha desembocado en la traición a las instituciones democráticas y a la libertad contenidas en el Estatuto de Guernica y ha ido nutriendo una tolerancia y falta de escrúpulos cada vez mayores a la hora de beneficiarse políticamente de los métodos criminales empleados por los terroristas. La conducta de determinados peneuvistas ante los

asesinatos y el terrorismo callejero componen un panorama demoledor, que las autoras exponen sin tapujos.

El foco del análisis se centra en la fluidez y la complementariedad de la relación entre ETA y el PNV, más allá de los enfrentamientos de



M.R.



M.R.

rivados de sus diferencias estratégicas. La piedra de toque de la ortodoxia nacionalista para el PNV viene a ser, sobre todo después del pacto de Estella, la actitud hacia ETA. Ese sometimiento último del nacionalismo de paisano a los dictados de la banda obedece a una lógica muy sólida: si etarras y peneuvistas comparten el objetivo último de construir un Estado euskaldún, lo que se impone es un grado de violencia creciente, cuya intensidad aumenta y aumentará a cada nueva "conquista" política. En esto los etarras son tan lúcidos como consecuentes: sin violencia no hay independencia. La negociación y el rechazo de las "vías policiales" resulta así el oxígeno de ETA que el

PNV —pero no sólo él— está siempre dispuesto a proporcionar, sobre todo cuando los éxitos policiales y la colaboración internacional amenazan con poner en coma a la organización terrorista. Por el contrario, las elecciones autonómicas en el País Vasco tanto como las generales han decepcionado una y otra vez la esperanza del PNV de conseguir, por vías democráticas, una mayoría social lo bastante sólida como para encarar la aventura independentista con éxito. De ahí el intento de que los gobiernos españoles le regalen al PNV esa independencia, del modo como las nueces caen del árbol sacudido por los embates del terrorismo, metáfora que da título al libro.

La cruda luz que las dos autoras arrojan sobre toda esa madeja de acontecimientos, tejida con los hilos de la violencia más cruel y de la más redomada hipocresía (faceta esta última en la que destaca la maestría de Arzalluz y que da pie a algunas de las mejores páginas del libro), ilumina asimismo la conducta, frente al nacionalismo, de los dos grandes partidos nacionales, socialistas y populares. En el caso de los primeros, el lector se sumirá en la perplejidad al comprobar que el PSOE combinó desde el principio la negociación con ETA con los métodos contraterroristas del GAL, sin que sea posible encontrar ningún fundamento coherente para esas dos políticas contradictorias. Tal vez, en un libro futuro, las autoras se adentren en el análisis de lo costoso y erróneo que ha sido para la izquierda haber aplicado la dicotomía franquismo/antifranquismo al fenómeno del nacionalismo en general y al de ETA en particular.

Por último, el lector se sentirá muy interesado por el análisis que llevan a cabo de las tensiones suscitadas en el gobierno del PP por la tramposa tregua de ETA y la génesis y el desarrollo del Pacto de Estella. Un terreno en el que se perfila la solidez estratégica de Mayor Oreja, al tiempo que se entiende bien el laconismo habitual de Aznar.

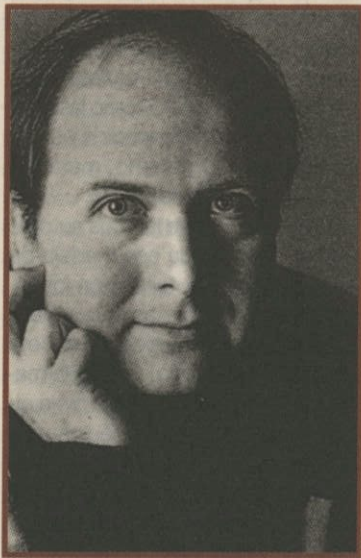
Luis ARRANZ

EL PÉNDULO DEL TIEMPO

JO ELLEN BARNET

Trad. de J. P. Campos. Península, 2000. 312 páginas, 3.300 pesetas. **W. Daniel Hillis: MAGIA EN LA PIEDRA.** Trad. de F. Velasco. Debate, 2000. 223 páginas, 2.400 pesetas

Estos dos libros son catas que dan más de lo que a primera vista parecen ofrecer. Ambos tratan de instrumentos y mecanismos para cálculos, pero además esos procesos quedan enmarcados en un panorama cultural que los trasciende y se ve implicado en ellos



W. Daniel Hillis ve el cerebro humano como una máquina y la mente como un proceso de computación, pero cree por otra parte que probablemente nunca se alcanzará una comprensión completa del fenómeno del pensamiento

Aunque distintos en su forma y contenido, algunas notas comunes hay en estos libros que me han movido a hacer de ellos una lectura conjunta. No es tanto por el hecho de que traten ambos de instrumentos y mecanismos para mediciones y cálculos, respectivamente relojes y ordenadores —o computadores, para el gusto del traductor—, esto es, derivaciones de la ciencia hacia la tecnología, a las aplicaciones e innovaciones que repercuten en el progreso y bienestar de la sociedad, sino sobre todo porque esos procesos quedan enmarcados en un panorama cultural que los trasciende pero que, a su vez, se ve implicado por ellos.

Es casi deliciosa, por ejemplo, la larga narración que nos describe cómo avanza el hombre en sus intentos por la captación del tiempo. Por simple observación de los fenómenos naturales sólo cabría descubrir como unidades el día, el mes y el año; todas las demás son invenciones humanas: las horas o los segundos no son más que una descomposición en partes iguales, artificialmente obtenida, de una unidad natural. Y ahí el hombre empieza a idear. Primero el reloj de sol, que permite señalar algunos puntos intermedios entre la alborada y el ocaso, pero que no sirve para medir en la noche.

Por eso se inventan primitivos relojes que pueden marcar intervalos iguales de tiempo, como los de arena, las clepsidras o las velas encendidas. (Cómo no recordar ahora, y discúlpeme: la anécdota de aquel profesor, que algunos de nosotros conocimos, a quien un alumno preguntó hasta qué hora duraba el examen que estaba realizando; con una tiza marcó una raya en el puro que fumaba y respondió: ¡Hasta aquí!).

La invención del reloj mecánico rompió la relación entre el tiempo

po y los sistemas de la naturaleza; el tiempo se convierte en una unidad abstracta troceada en pedazos de una hora de longitud y el giro de las agujas de un reloj parece ya más válido, más de verdad, que cualquiera de los signos naturales: inventamos la hora tanto como la descubrimos.

Pero todos estos inventos con los que el hombre intenta apresar el tiempo, desde el péndulo al reloj digital, sólo nos marcan el tiempo presente, "el tiempo del día", al que el autor dedica la primera parte del libro.

En la segunda, "el tiempo de la Tierra", unos nuevos relojes, productos del siglo XX, dejan de centrarse en el presente para internarse en la vastedad del tiempo mismo. La desintegración de las sustancias radiactivas, de las que se hace una estupenda descripción, permite nos sólo datar la edad de la Tierra y de cada uno de sus periodos sino comprender, por ejemplo, que hace más de treinta mil años pintaron sus cuevas unos antepasados nuestros que podrían carecer de nuestros conocimientos y tecnología, que acaso empezaban a medir el tiempo contando lunas nuevas, pero que "eran ya nosotros" y en todo momento lo fueron.

También el segundo libro, *Magia en la piedra*, o sea grabados en silicio, diseño y programación de computadores por tanto, rebasa la mera descripción, la de unos objetos complejos y, sin embargo, de tan sencillo fundamento que podrían construirse, en vez de con transistores y cables, con válvulas y tuberías de agua y hasta con palos y cuerdas. Así va avanzando hasta la máquina de Turing, que podría simular cualquier otro dispositivo de computación, y al problema, todavía en cuestión, de si podrá construirse un computador cuántico, cualitativamente más potente.

Esto conduce al problema filosófico de la relación entre el computador y el cerebro humano; la afirmación de que el pensamiento no es más que un proceso complejo de computación le parece al autor cierta pero incompleta. Lo mismo que se ha construido un ajedrez que puede vender al mejor jugador, o un piloto automático autoajustable, se pueden diseñar por retroalimentación sistemas capaces de aprender y copiar el proceso de evolución biológica en el interior de un computador. El efecto Baldwin, la interacción de evolución y aprendizaje, no es en sí mismo la solución del problema de fabricar una máquina que piense pero puede indicar la dirección correcta.

El autor ve el cerebro humano como una máquina y la mente como un proceso de computación, pero cree por otra parte que nunca se alcanzará probablemente una comprensión completa del fenómeno del pensamiento: "Entre las señales de nuestras neuronas y las sensaciones de nuestros pensamientos hay un vacío tan grande que puede que el entendimiento humano no llegue nunca a llenarlo". (Por si acaso dice que entre volar en un avión pilotado por un programa tecnológico de computador o por un piloto humano, él elegiría el último, aun sin saber cómo funciona el ser humano. "Personalmente prefiero depositar mi fe en un programa creado por evolución que en uno escrito por un equipo de programadores").

Creo que puede verse, en estas pequeñas catas, que *El péndulo del tiempo* y *Magia en la piedra* son dos libros que no se dedican a hablar sólo de maquinarias sino que nos dan mucho más de lo que, en principio, a primera vista parecían ofrecer.

José Javier ETAYO

KARL MARX

FRANCIS WHEEN

Trad. de Rafael Fontes. Debate. Madrid, 2000. 366 páginas, 2.995 pesetas

La obra de Wheen, que está dotada de una amenidad innegable, pretende ser una apología y en ese terreno cuesta creer que no fracasa estrepitosamente.

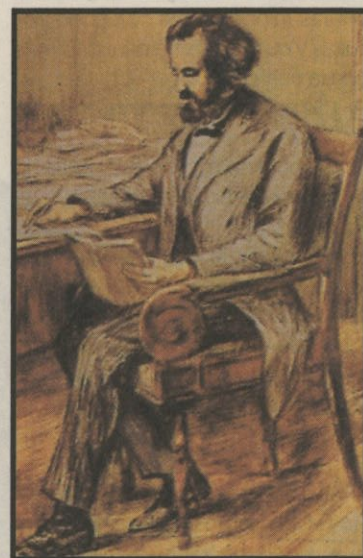
Con anterioridad a la caída del Muro de Berlín no escasa parte del debate político –siquiera teórico– giraba en torno a la solidez del pensamiento marxista. Tras el desplome de la URSS, las medidas tomadas por China para que en Pekín se asienten lo mismo MacDonal's que la Kentucky Fried Chicken, o el penoso espectáculo de decrepitud ofrecido por las dictaduras de Corea del Norte o Cuba, no es que los marxistas hayan dejado de existir pero lo cierto es que da la sensación de que procuran que se note menos su presencia. La testarudez de los hechos –una expresión netamente leninista– parece haber condenado a Marx y su pensamiento irremisiblemente. En ese contexto global, una obra como la de Francis Wheen resulta especialmente sugestiva porque pretende ser –y así lo confiesa– una apología de Marx. Fundamentalmente, son dos los pilares sobre los que descansa el nada fácil intento del periodista británico. El primero –el más endeble también– es el de afirmar que Marx no sólo no se equivocó en sus previsiones sino que acertó de pleno. Así, en las páginas 70 y siguientes, Wheen se entrega, por ejemplo, a una defensa de lo escrito por Marx en los denominados *Manuscritos de París* que es ciertamente gallarda pero que, a la vez, resulta indiscutiblemente desesperada. Basta leer los párrafos reproducidos por el autor en la obra para percatarse de que los parecidos entre la manera en que Marx creyó que evolucionaría la situación de la clase obrera y lo realmente sucedido no son mera coincidencia. En realidad, es que no existen. Por lo que se refiere al *Manifiesto comunista*, el mismo Wheen reconoce que Marx fracasó totalmente en su predicción de una revolución universal e inmediata. Sin embargo, no se desanima y llega a preguntarse retóricamente

(pág. 115) sobre la causa de que Marx estuviera “a la vez tan equivocado y tan cargado de razón”. El lector descubre con facilidad los errores de bulto en las predicciones marxianas, lo que no consigue hallar es por qué Wheen considera que acertó alguna vez.

El segundo pilar de la apología de Wheen –el más trabajado en el curso del libro– consiste en afirmar que Marx fue un hombre como todos y que, precisamente a causa de sus flaquezas, deberíamos sentirnos impulsados a apreciarlo. Pero ¿realmente era Marx tan semejante al resto del género humano? Cabe dudarlo. De entrada, fue un camorrista y un hipócrita (págs. 47 y ss) que no asistió al entierro de su padre y que hizo todo lo posible hasta conseguir que su futura esposa, la abnegada Jenny, pagara todas sus deudas de soltería. Padre escandalosamente despreocupado e incompetente –para atender ese tipo de tareas estaba su esposa– no dejó de comportarse durante toda su vida de acuerdo con los peores reflejos del machismo. Tampoco era la fidelidad conyugal una de las virtudes de Marx. Con la criada –vicio burgués donde los haya– vivió una aventura que tuvo como resultado el nacimiento de un bastardo. El propio Marx era consciente de que semejante conducta no era la más apropiada y consiguió convencer a Engels para que cargara con la paternidad de la criatura. Por lo que se refiere a sus seguidores digerirían con dificultad el episodio. Todavía en 1989, Terrell Carver pretendía que era una falsedad inventada por los nazis... Claro que no sólo los hijos –que salvo el bastardo que nunca conoció a Marx como padre se suicidaron en su mayoría– y la esposa tuvieron que sufrir el carácter de Marx. También fue el caso de Engels, el amigo al que sometió a despiadados sablazos a lo largo de toda su existencia. Con él compartía, por ejemplo, íntimas cartas en

las que le hablaba de los forúnculos que le habían salido en el pene mientras Engels le informaba de que la emperatriz Eugenia era “una apasionada adicta a los pedos”. Con todo, Engels fue afortunado, especialmente si se le compara con los que acudían a visitar a Marx como si fuera un santo varón para verse abrumados por su continuado desprecio y su insoportable pedertería. Como reconoce Wheen, Marx era un “tremendo fanfarrón y un sádico matón intelectual”. Entre las víctimas de sus ataques acerados –no pocas veces injustificados– figuraron sus compañeros del movimiento socialista, los amigos, los judíos –fue un terrible antisemita– y los que le prestaban dinero. Curiosamente, alabó calurosamente al Estado liberal en no pocas ocasiones. Una de ellas –quizá de las más significativas– cuando le presionaban sus camaradas para escribir el *Manifiesto comunista*. A fin de cuentas, y con independencia de lo que dijera a sus seguidores, era consciente de que sólo ese Estado le garantizaba la libertad, una libertad conculcada sin excepción por todos los estados construidos sobre el marxismo. La obra de Wheen, que está dotada de una amenidad innegable, a la anglosajona, pretende ser una apología y en ese terreno cuesta creer que no fracasa estrepitosamente. Sin embargo, es un libro que merece la pena leer e incluso releer por la profusión de datos que proporciona acerca de Marx. Leyéndolos con atención y sin prejuicios su doctrina no aparece fortalecida como cuerpo dogmático. Por añadidura, en lo que se refiere a su vida personal, Marx emerge como un personaje al que dudosamente hubiera querido tener nadie sensible o decente como vecino o conocido salvo que poseyera la fe –casi religiosa– del autor de esta biografía.

Sin embargo, es un libro que merece la pena leer por la profusión de datos que proporciona acerca de Marx



Uno de los pilares de la apología de Wheen consiste en afirmar que Marx fue un hombre como todos y que, precisamente a causa de sus flaquezas, deberíamos apreciarlo. Pero ¿era Marx tan semejante al resto del género humano? Cabe dudarlo.

César VIDAL

ANA MARÍA MOIX

"LA POESÍA ES UN ANTÍDOTO CONTRA LA VULGARIDAD"

Pregunta: ¿Cuál ha sido su último descubrimiento poético?

R: La obra del guatemalteco Luis Cardosa y Aragón.

P: ¿Por qué la poesía ha sido siempre un género minoritario?

R: Todas las artes lo son. Pero ser minoritario no es un defecto, sino una variante.

P: ¿Lo es en la actualidad?

R: Lo peor no es que sea minoritario sino que sea un género ignorado por las minorías que se tienen por cultas y que valoran la cantidad más que la cualidad.

P: ¿Se publica poca poesía en nuestro país?

R: Se publica muchísima, pero no se encuentra en las librerías.

P: ¿Por qué?

R: La poesía, al igual que otros géneros minoritarios sufre el resultado del acatamiento ciego a las leyes del mercado por parte de editores y gentes del mundo de la cultura.

P: ¿Se valora poco a la poesía en nuestro país?

R: El lector la valora, pero los gestores y voceros culturales no.

P: ¿Hubo, en la poesía de nuestro país, un tiempo pasado que fuera mejor?

R: Sí, casi todos.

P: ¿Cuál ha sido la mayor satisfacción al frente de esta colección de libros?

R: Poder programar obras de autores poco conocidos y constatar que han tenido una difusión casi igual a la de los poetas consagrados.

P: ¿Qué libro no debe faltar en ninguna antología poética?

R: Manrique, Juan de la Cruz, Quevedo, Lope, ... ¿seguimos y hacemos una antología?

P: ¿Con qué se queda de la poesía de Quevedo?

R: Con la poesía amorosa.

P: ¿Y de César Vallejo?

R: Su inestabilidad. Todo.

P: El mayor enemigo de la poesía es...

R: La afectación.

P: ¿Qué le ha enseñado la poesía?

R: Cuán lejos estamos de saber algo.

P: De quién se siente más cercana como poeta?

R: Prefiero no comprometer la reputación de mis maestros/as.

Más que la cata, a Ana María Moix le gusta zambullirse en distintos mares creativos. Otrora miembro de la *gauche divine*, traductora, narradora, pero sobre todo poeta, Moix acaba de cumplir tres años al frente de la colección "Poesía" (Debolsillo), con la que reivindica un lugar para este género "ignorado por las minorías que se creen cultas".

P: ¿Qué aporta al lector un libro de poesía que no lo haga uno de narrativa?

R: Son experiencias distintas, no excluyentes.

P: ¿La poesía exige un mayor esfuerzo creativo que la narrativa?

R: ¡No, no se trata de empujar! en ninguno de los casos. Lo importante es provocar emociones en el lector, no sentirías. Haberlas sentido es otra cosa. En el momento de crearlas, es preferible no estar sujeto a ellas.

P: ¿Para un poeta es mayor la dificultad de publicación que luego la de difusión de su obra?

R: Hoy en día las publicaciones patrocinadas por diputaciones, premios... son incontables. Pero no se difunden más allá del lugar donde se imprimen.

P: ¿En qué difieren las concepciones vitales y artísticas de un poeta y de un narrador?

R: Un poeta es un artista; un narrador, salvo excepciones, es un escritor. El primero crea lenguaje; el segundo, salvo excepciones, lo utiliza.

P: ¿En un mundo en que cada día "es más invasora la estupidez y la vulgaridad", según su hermano, ¿qué papel desempeña la poesía?

R: Intentar expresar lo inefable.

P: ¿Qué fue lo mejor de aquellos nueve novísimos poetas españoles?

R: Su antólogo, Josep María Castellet. Todos.

P: ¿La sombra de Terenci es alargada?

R: Depende de dónde se coloque quien la observe.

P: ¿Qué es lo que más le gusta de Ramón Moix?

R: La ternura y la inteligencia.

P: ¿Y de Terenci Moix?

R: Su inagotable curiosidad y su vitalidad.

P: ¿Qué queda de aquel trío Maruja Torres/Terenci Moix/Ana María Moix que se conoció en una Barcelona gris y franquista, allá por el 64?

R: Un trío que ha llegado a la Barcelona del 2000 unido por un afecto tremendamente sólido.

P: ¿Qué salvaría de aquellos años de la *gauche divine*?

R: Algunos amigos y las fotos de Colita.

P: ¿Sería posible que se volviera a repetir un movimiento parecido en la actualidad?

R: Sería necesario que la gente dejara de obsesionarse por el propio ombligo y no le hiciera ascos a los ombligos ajenos. Una de las características de aquel entonces era la curiosidad pluridisciplinar y el interés por lo que hacía el prójimo.

P: ¿Acabaron domesticados, silenciados, pudieron acaso con el sistema?

R: Acabaron envejeciendo, como es lógico.

P: ¿Su hermano "cayó en la Red" por culpa suya. ¿De qué más cosas en la vida de Terenci es usted la responsable?

R: De su tardía pasión por los gatos. Es muy terco: hace tiempo que intento convencerle de que revalorice como es debido a La Mula Francis, pero no lo consigo.

P: Creativamente, ¿se siente cerca de él?

R: Creativamente, uno está solo.

P: ¿Para cuándo otro libro de narrativa?

R: Para el 2001, espero.

P: ¿Y de poesía?

R: En los últimos años he escrito poesía, pero no la he publicado.

P: Un momento con Barral.

R: Muchos e irrepetibles.

P: Un poeta contra la vulgaridad.

R: La poesía es un antídoto contra la vulgaridad. Así pues, todos los buenos poetas.

P: Un verso para no olvidar.

R: "Abenamar, Abenamar, moro de la morería..."

P: Una palabra para ser repetida constantemente.

R: "Nevermore".

P: Una idea sobre la que crear y sobre la que creer.

R: El poeta crea con palabras, no con ideas.

ltziar de FRANCISCO



MIQUEL NAVARRO EXPONE
SUS ÚLTIMAS ESCULTURAS EN MADRID

“INTENTO ATRAPAR EL ESPACIO”

LA GRAN
CELEBRACIÓN
DEL EMPERADOR
CARLOS V
EN TOLEDO

Miquel Barcelo junto a una de las esculturas que expondrá, a partir del 17 de octubre, en la galería Marlborough, en Madrid

BENITO PAJARES

ARTE

Carolus, el fasto imperial 26-29 Schmidt-Rottluff, el buen salvaje 30
Hispanic Society, el sueño de un mecenas 31 Entrevista con Miquel
Navarro 34-36 “Pantalones y alambre”, 1973, de Antoni Tàpies, por
Gloria Moure 38-39 Los mundos perdidos de Herbert List 40



CAROLUS EL FASTO IMPE

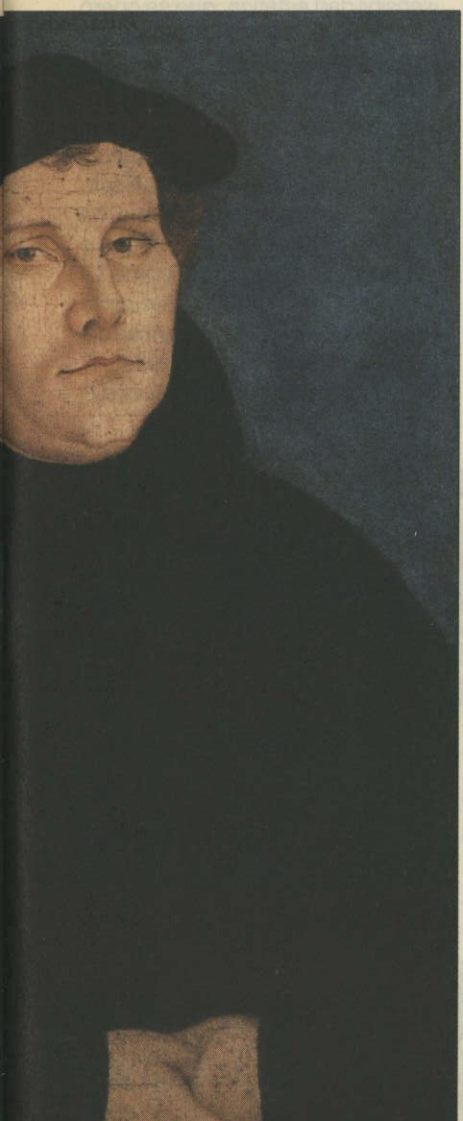
Museo de Santa Cruz. Toledo. Hasta el 12 de enero



Algunos de los personajes más destacados en el contexto político, personal y cultural de Carlos V, retratados por los más célebres pintores del momento. Arriba, de izquierda a derecha: Catalina de Aragón, reina de Inglaterra y su tía, cuyo divorcio de Enrique VIII llevó al cisma de la Iglesia Anglicana (Michel Sittow, h. 1503-04); Felipe el Hermoso, su padre, que le dejó en herencia Flandes (atribuido a Juan de Flandes, h. 1496-1500); su añorada esposa, Isabel de Portugal por su pintor predilecto, Tiziano (1548), y el propio artista (Autorretrato, 1550-60). Abajo, el Papa Clemente VII, al que apoyó primero, atacó después en Roma y obligó a coronarle en Bolonia (Sebastiano del Piombo, h. 1527); Juan Federico el Magnánimo, elector de Sajonia, uno de sus adversarios más feroces en Alemania, al que derrotó en Mühlberg (Tiziano, s.f.) y Martín Lutero, cabeza de la Reforma protestante que desencadenó las guerras de religión (Lucas Cranach, 1529).



RIAL



Retrato de Carlos V fechado en 1533, por Lucas Cranach

CAROLUS

Se renueva ahora –con idéntica fidelidad al carácter épico de los motivos y con diferencias acusadas en los enfoques científicos con los que hoy se contemplan el mismo tema y su significado– el hito que en exposiciones históricas marcó Toledo en 1958 al organizarse la muestra *Carlos V y su ambiente*, con la que se conmemoró el cuarto centenario de la muerte del Emperador. En esta nueva ocasión, con la exposición *Carolus*, que celebra el 500 aniversario del nacimiento del propio Carlos V (Gante, 1500 - Yuste, 1558), la misma ciudad imperial y la misma solemne grandiosidad de su Museo de Santa Cruz –antiguo hospital fundado por el cardenal Mendoza y edificado por Covarrubias entre los reinados de Isabel la Católica y su nieto el César Carlos– vuelven a servir de marco puntual y de escenario incomparable a esta manifestación. Aquí, las formidables contracorrientes del siglo XVI, presididas por las controversias surgidas en torno a la Reforma religiosa, el triunfo del arte humanista del Renacimiento y la política de la idea imperial de Carlos V, se muestran como acontecimientos de efectivo carácter épico, vividos en protagonismo por el Emperador en los sucesivos capítulos de su elección como tal en 1519, de su encuentro con Lutero en la dieta de Worms en 1521, de su justificación del saqueo de Roma por su ejército en 1527, de su coronación en Bolonia, a manos del Papa, en 1530, de la conquista de Túnez en 1535, de su victoria sobre los príncipes protestantes en Mühlberg en 1547, y de su asom-



Medalla conmemorativa de la coronación imperial de Carlos V, atr. a Giovanni Bernardi da Castelbolognese, h. 1530

brosa decisión, en 1555, de renunciar a sus títulos y de retirarse a Yuste, donde moriría tres años después. En torno a la cita de cada uno de aquellos acontecimientos se va tejiendo y desarrollando la panorámica de esta muestra, concebida como una gran celebración.

La idea maestra de la exposición es la de presentar al Emperador como eje del cambio de época y de la continuidad histórica en la Europa del XVI, siglo en el que las imágenes artísticas jugaron un papel relevante como respuesta a nuevas necesidades representativas. Así, la imagen inicial de Carlos V que aquí se ofrece viene a ser la de un príncipe borgoñón, con ribetes de caballero andante –cosmopolita él

La idea maestra de la exposición es la de presentar al Emperador como eje del cambio de época y de la continuidad histórica en la Europa del XVI, siglo en el que las imágenes artísticas jugaron un papel muy relevante

J. y L. Doetecum: *Pompas fúnebres de Carlos V en Bruselas, 1559*

mismo, así como su casa y corte–, que progresivamente se convierte en Hércules cristiano, en César germánico y romano y en señor del mundo. Ese argumento se desarrolla expositivamente a través de dos vías paralelas: por una parte, se exhiben las imágenes del poder que se fueron fraguando en torno al monarca, desde sus juveniles retratos escultóricos flamencos (el modelado en terracota por Conrad Meit, del Museo de Gante, y el más cortesano e italianizante, tallado en piedra por mano anónima, del Museo de Valladolid), hasta las fastuosas efigies renacentistas que le dedicaron los Leoni y Tiziano, que culminan aquí con el famoso lienzo *Carlos V con un perro*, del Prado, segundo de los retratos que le dedicó Tiziano, a finales de 1532, durante la segunda estancia del Emperador en Bolonia, cuadro famoso por la intensidad de su percepción psicológica, por la natural majestad que desprende su imagen y también por la presencia del perro preferido del monarca. Por otra parte, asistimos al cambio de formas, conceptos y sensibilidad estética, que se operó en la España del XVI, pasando desde el gusto final por la tradición del gótico (gusto al que se dedica la segunda sala de la exposición, donde destacan tablas extraordinarias, como las de Pedro Berruguete para el Retablo de Santa María en Becerril de Campos, en Palencia, o como *La venganza de Herodías*, que pintó Juan de Flandes para la Cartuja de Miraflores y que ahora detenta el Museo de Amberes, junto al



exquisito temple *Cristo varón de dolores*, del Perugino, de la colección de Isabel la Católica, que guarda la Capilla Real de Granada), hasta la aceptación y el pleno desarrollo del nuevo lenguaje renacentista llegado de Italia (que se documenta en la sala quinta de la muestra, destacando la serie de esculturas de Felipe Vigarny, Alonso Berruguete –representado por su emblemático *Sacrificio de Isaac*–, Diego de Siloé, Juan de Juni y Domingo de Amberes –con el desnudo excepcional de *Eva* en el retablo de la parroquia de Pampliega, en Burgos, junto con los dos soberbios dibujos de la *Pasión de Cristo*, por Pedro Machuca, que atesora el Louvre).

Pese a lo citado, el cuerpo general de la exposición no está integrado por pinturas y esculturas, sino fundamentalmente por tapices, grabados, libros, monedas, medallas, armas y piezas de orfebrería, géneros artísticos que en el siglo XVI fueron los medios modernos principalmente utilizados para la representación del poder y para la propagación de la fama. Con ese género de obras se entreteje la exposición, organizada en ocho capítulos diferentes, que ocupan las ocho crujías o “naves en cruz” de las dos plantas del fabuloso edificio que la acoge, y que es uno de los más bellos y fastuosos de la España del Emperador.

El primer espacio muestra los orígenes de la imagen de Carlos V, sobresaliendo, junto a la secuencia de los retratos de familia, prestados por el Museo de Viena, las medallas que se fundieron en honor de sus antepasados, su sello

personal, dos de sus armaduras infantiles, los tapices de la serie *Los Honores*, encargada a Van Aelst, con motivo de su elección como emperador, junto a los mejores grabados de Dürero: *El caballero*, *la muerte y el diablo* y *Retrato de Erasmo*, de la Biblioteca Nacional. La segunda sala, ya citada, expresa el arte –flamenco y primeras presencias italianas– de la España que recibió a Carlos V en 1517. El tercer espacio, dedicado a la utilización del lenguaje clásico como expresión del poder político, resulta ser la sala de montaje menos afortunado, por más que trata de los palacios y la coronación imperial. En cambio, el espacio siguiente, que documenta la lucha entre imágenes, surgida de la Reforma religiosa, es de gran interés, sobresaliendo, junto a libros fundacionales del protestantismo, los cuatro prototipos de los grabados satíricos, cáusticos, entallados por Cranach y anotados por el propio Lutero, realizados para ilustrar su ataque encarnizado en *Sobre el papado de Roma, fundado por el diablo*.

Ya en las crujías altas, el quinto espacio expositivo –aludido aquí antes– recoge el arte renacentista de la España del Emperador y documenta la internacionalización del gusto de la nobleza española. La sexta sala está dedicada a los años heroicos, destacando los tapices referentes a la expedición contra Túnez, realizados por W. de Pannemaker, sobre cartones de Jan Cornelisz, junto a la excepcional *Rodela de la Medusa*, por Filippo Negrolo, que guarda el Museo de Viena y en la que la

La imagen inicial de Carlos V viene a ser la de un príncipe borgoñón, con ribetes de caballero andante, que progresivamente se convierte en Hércules cristiano, en César germánico y romano y en señor del mundo

Carlos V como el sol, barro vidriado, h. 1520-40



figura de Carlos V se relaciona con héroes de la mitología clásica y de la Biblia; completa la sala toda una serie de lienzos de Tiziano, incluyendo su *Autorretrato* del Museo de Berlín, resaltando su condición de pintor determinante en definir la imagen figurativa del Emperador. La séptima sala exhibe piezas significativas del arte español de la Reforma católica, sobresaliendo la custodia de procesión de la catedral de Santiago, por Arfe, y el opulento frontal bordado con el *Agnus Dei*, del convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo.

Y cierra la exposición un espacio compartimentado, dedicado a la memoria de la batalla de Mühlberg, a las obras que el Emperador se llevó consigo a Yuste, y a la misma imagen retórica, “de gran representación”, que tuvieron sus exequias en Bruselas, documentadas por el friso de las 33 estampas grabadas por Jean y Lucas Doetecum, del Museo Plantin-Moretus de Amberes. En fin, la contención teatral que de-

clara el conjunto de la exposición, se rompe precisamente a su término, al haberse reproducido aquí el teatral catafalco o efímera arquitectura funeral que Bruselas erigió en aquellas pomposas exequias. Todavía, al fondo, más allá de ese oscuro y encendido catafalco, queda un espacio tapizado en rojo, donde aparece en solitario, como colofón, el tizianesco retrato de *El príncipe Felipe, con armadura*, del Prado, reafirmando la idea capital que repite toda la muestra, la idea de Carlos V como elemento clave en el cambio de época y como eje de la continuidad histórica no sólo en España sino en la realidad global de Europa, un mundo contradictorio, pero de horizontes cada vez más abiertos, inclusive oceánicos, desarrollándose a lo largo de todo el XVI, un siglo en el que no cesó de resonar el nombre de *Carolus*, expresión latina del nombre de pila del Emperador.

José MARÍN-MEDINA



SCHMIDT-ROTLUFF, EL BUEN SALVAJE

Fundación Juan March. Castelló, 77. Madrid. Hasta el 17 de diciembre



Desnudos entre dunas, 1913

Quien haya visitado el Brücke-Museum de Berlín no habrá visto en sus salas tantas obras de Karl Schmidt-Rottluff (Rottluff, 1884-Berlín, 1976), como las que componen el conjunto de 52 piezas que ha prestado para la exposición del pintor expresionista en la Fundación Juan March. Y es que los ricos depósitos de ese pequeño museo creado en 1967 dan para mantener viva la memoria de los artistas del grupo Brücke con constantes recuperaciones y movimientos de obra.

La importancia del grupo Brücke, en el que participaron activamente, entre otros, Kirchner, Heckel, Pechstein, Nolde incluso, es, como se sabe, determinante en la historia artística alemana del siglo XX. Las exposiciones colectivas y las ediciones gráficas de estos artistas contribuyeron a divulgar el qui-

zá más paradigmático perfil de la pintura expresionista, en una línea deudora de Van Gogh, Gauguin, Munch y el africanismo, con los rasgos propios que marcará sobre todo la personalidad de Kirchner.

Con el modo de presentación elegantemente discreto y ordenado al que la Fundación Juan March tiene acostumbrado desde hace

Pueblo del Erzgebirge, 1905



La exposición invita a admitir que Schmidt-Rottluff es bastante más que un personaje de relleno en el panorama del expresionismo "brücke"

muchos años a su público, la pintura de Schmidt-Rottluff puede contemplarse en esas salas, representada con piezas de todas sus etapas, e invita a admitir que es bastante más que un personaje de relleno en el panorama del expresionismo "brücke". La lectura de este recorrido nos informa sobre la fidelidad del artista a lo largo de su vida a las formas de expresión que maduran en su trabajo de los años diez, sobre la versatilidad asimismo de un pintor en el que no predomina ningún género y sabe cultivar el paisaje, el bodegón, la figura y hasta la alegoría, y también sobre las muchas facetas y variantes con las que se fue renovando el trabajo artístico de un hombre que no acabó de conocerse demasiado a sí mismo. Su pintura, anclada en el oficio en momentos tardíos de su carrera, proyecta una imagen de las cosas que representa en las que éstas nunca pasan de ser enigmas para el autor.

Los inicios de Schmidt-Rottluff estuvieron muy marcados por el entusiasmo que despertó la exposición de Van Gogh de 1905 en la galería Arnold, y así lo hacen notar sus lienzos de 1906, en los que, junto al toque divisionista del óleo, se ad-

vierte el descubrimiento del colorido. Pero, antes bien, es en sus paisajes de 1910, en los que destacan las grandes superficies de fuerte color, contrastadas y encerradas en contornos sinuosos, donde se reconoce el lenguaje pictórico que hará propio y con el que tratará sus características bañistas, que recogen la poética del "buen salvaje". No existe, con todo, una verdadera implicación del pintor en los asuntos que aborda, sino siempre una preeminencia de los recursos gráficos y pictóricos para representarlos. La inercia de la expresión puede de tal manera sobre lo expresado, que actúa en cierto modo como oponente de la vitalidad de esto último. De ahí que, pese a la libertad de color que su pintura se concede, ésta tenga siempre algo de romo y mortuorio, que cubre de indiferencia los motivos mostrados. Y sorprende, por esta misma razón, que se hagan tan admirablemente plausibles lienzos como *Casa derruida* y *Villa Adriana*, que son piezas de pintura de arquitecturas, a la que se dedicó durante su estancia en Roma en 1930. Reconocemos aquí una interesantísima coincidencia con las inquietudes de la poética de la pintura metafísica, aparentemente tan alejada de los intereses expresionistas. Se diría que el hermetismo de este pintor interesado por las máscaras africanas halla la óptima oscuridad de su trabajo a la sombra de las ruinas antiguas.

Sus paisajes y bodegones de los años 50 y 60 tienen visos de contemplativos, y, con todo, los resuelve como encuentros mecánicos con la pintura, siempre replegada hacia sí misma. Un diálogo fecundo en el período de la postguerra se establece curiosamente entre su pintura y las abatidas imágenes de Karl Hofer. El registro de retraimiento e incertidumbre, que se apodera de la pintura de Schmidt-Rottluff, acaba por distanciarse de la poética *wild* o "salvaje" que estaba en su obra de juventud, aun sin alterar substancial o gravemente sus medios de representación.

Javier ARNALDO



Joaquín Sorolla: *Louis Comfort Tiffany*, 1911

EL SUEÑO DE UN MECENAS

Hispanic Society. De Goya a la época de Zuloaga. Salas del BBVA. Paseo de la Castellana, 81. Madrid. Hasta el 3 de diciembre

Hace dos años se exponía por primera vez en nuestro país, en el Museo Thyssen, una parte de la vasta colección de pintura española que alberga la Hispanic Society de Nueva York: eran obras del ciclo sobre las regiones de España encargadas a Sorolla por el fundador de la institución, el millonario Archer M. Huntington. Ahora, el BBVA ha conseguido un segundo triunfo nada fácil: traer una amplia antología de aquellas colecciones, reuniendo casi setenta cuadros de treinta artistas, entre el siglo XIX y el XX.

Huntington, que desde muy joven había soñado con crear un Museo español, lo fundaría al fin en 1904. Para no expoliar el patrimonio español, se propuso adquirir las piezas para su colección fuera de nuestras fronteras. En París, su asesor fue Raimundo de Madrazo, quien le consiguió el cuadro más antiguo de esta exposición, un magnífico retrato de Goya (*Pedro Mocarte*, 1805-1806). Huntington compró obra de Fortuny y del propio Raimundo, como ese estudio del natural para el retrato de la regente María Cristina, de 1887, donde el

artista exhibe su facilidad y su sentido de la elegancia. Es triste, con todo, que Huntington pasara por París en aquellos años sin enterarse, al parecer, del Impresionismo.

A partir de 1908, el mecenas entró en contacto con dos pintores a los que organizaría en América sendas exposiciones individuales y que se convirtieron en amigos suyos: Sorolla y Zuloaga. De Sorolla (el pintor mejor representado en la colección) tenemos once obras, entre ellas un brillante retrato de Louis Comfort Tiffany pintando en el jardín y algunas escenas populares. El relumbrón efectista de la playa de Valencia podía coexistir en el corazón de Huntington con las fosforescencias verdosas y la atmósfera malsana de Zuloaga, que envuelven *La familia del torero gitano* (1903). A través de Sorolla, entró en contacto con Beruete, de quien se exponen dos paisajes espléndidos: el *Puente de Alcántara* en Toledo (1906) y una vista de la Sierra de Guadarrama (1911).

En cambio, Huntington se olvidó del amigo de juventud de Zuloaga, Rusiñol, y de todo el modernismo

catalán. Los cuadros de Rusiñol, Casas y Mir de esta exposición fueron adquiridos en un lote en 1928. En aquellos mismos años en que reparaba tardíamente su "olvido" del modernismo catalán, Huntington y su Sociedad compraron la obra de otros artistas, que le surtirían de los temas populares y los retratos cortesanos que necesitaba para documentar la *realidad* española: Benedito y Sotomayor. Se expone, entre otros, un cromó enorme de Benedito: *El sermón, Salvatierra de Tormes* (1907). En cuanto a Sotomayor, director del Prado durante siglos y enemigo jurado de todo lo moderno, su *Retrato del duque de Alba* (1929) es

un esfuerzo patético por emular la tradición del retrato cortesano británico. Su colorismo trivial no puede enmascarar un penetrante aroma a putrefacción.

En otras decisiones tuvo Huntington más acierto. Por ejemplo, en su descubrimiento del pintor Miguel Viladrich (1887-1956), del que la Hispanic Society posee una colección formidable, de treinta y tantos cuadros. Viladrich es un "raro", un pintor de culto, descendiente de nazarenos y prerrafaelitas, formado en la admiración de las tablas góticas y los primitivos italianos. Es uno de esos artistas que, a fuerza de arcaísmo, se vuelve a veces absolutamente moderno. Aquí está su fascinante autorretrato de 1908 o 1909; me habría gustado que vieran más obras de él, y más importantes. ¿Es esto todo? No. Entre los pliegues de esta exposición se esconden algunas pequeñas maravillas, como un delicado Sunyer —un retrato de su hija Victoria, de 1938— que tiene un sorprendente parentesco con Matisse.

Para no expoliar el patrimonio español, Huntington adquirió obras fuera de nuestro país. En París su asesor fue Madrazo, quien le consiguió el magnífico retrato de Goya

Guillermo SOLANA



Adesivo 8 (mais que 300), 2000, de Leirner

JAC LEIRNER

Estudio Helga de Alvear. Madrid.
Doctor Fourquet, 12.
Hasta el 11 de noviembre.
De 3.000.000 a 5.700.000 pesetas

Su introductor en la Bienal de Venecia de 1997, Lorenzo Mammì, definía a Jac Leirner (São Paulo, 1961) como una coleccionista. Coleccionista de objetos banales, que han perdido su utilidad, o que, cumplida ya su función, devienen en mero embalaje de lo que fueron y, en el límite, conservan todavía la simbología de su uso o su marca. Leirner ha incorporado, además, lo mismo elementos vinculados a su historia personal, por ejemplo, las tarjetas de visita que le entregan personas del mundo del arte o las cajetillas de tabaco consumidas por ella a lo largo de años, que otros con un evidente sentido cívico o social, como billetes de banco fuera de uso legal o devaluados durante las grandes crisis económicas sufridas por los brasileños en los 80. Los conjuntos así reunidos, siempre muy numerosos, son estructurados en bloques compactos y sólidos, que conforman "esculturas" de estirpe minimalista o, en otros casos, alineados sobre la pared o el suelo formando hileras en las que intervienen con el mismo protagonismo las variantes y juegos de color como los distintos referentes que operan como denominador común de lo reunido. La serie que ahora presenta se sirve como soporte de parabrisas y ventanas de autobuses en los que pega adhesivos procedentes de museos, ferias de arte, galerías,

as, y también de embalajes y compañías aéreas, bien colgados en la pared, bien apoyados en el suelo mediante contrapesos metálicos que acentúan su apariencia de piezas industriales. La obra que me resulta más atractiva y sólida es la que ha realizado "in situ", extendiendo sobre la meseta de uno de los muretes de la sala una de sus hileras de tarjetas que, en este caso, fingen, recortadas y adelgazándose, una lejanía mayor que su medida real. De las piezas sobre cristal me resultan confusas de diseño e intención las que reposan en el suelo y las colgadas —en las que el vaciado de los adhesivos dibuja sobre la transparencia más sutilmente y de modo más rotundo— me recuerdan las propuestas neotecnológicas de Greg Bogin, menos frías, menos heladoras éstas, con un punto de decorativas, como sin quererlo. **Mariano NAVARRO**

BLANCA MUÑOZ

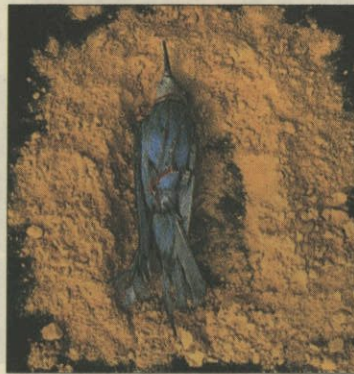
Galería María Martín. Madrid.
Pelayo, 52.
Hasta el 11 de noviembre.
De 275.000 a 800.000 pesetas

Tras ganar el Premio Nacional de Grabado, Blanca Muñoz (Madrid, 1963) vuelve a la escultura para llevar a cabo una nueva definición de sus parámetros. Partiendo de los elementos esenciales de su acepción contemporánea, se acerca a la noción de dibujo en el espacio esbozada de diversos modos a lo largo del siglo XX, empleando con voluntad reflexiva el diálogo entre luz y vacío, entre materia y fuerzas a que ésta se ve sometida. La nueva serie de piezas en acero inoxidable que hoy puede contemplarse (pocas veces mejor dicho) re-articula a través de sus formas, brillos y equilibrios (a través de su masa reorganizada), los interrogantes que el arte ha vertido sobre la realidad visible e intuita, expresando la tensión de la idea de ese espacio común, y por tanto abstracto, que habitamos. El logro final de estas obras es que el espectador, embebido en los reflejos y gravitaciones de estos cuerpos

en el pequeño universo de la galería, acaba olvidando los objetos que le sirven de canal y, emocionado, recuerda que quizá, como decía el verso de Ángela Vallvey, "somos los restos de soles muy antiguos". **Abel H. POZUELO**

MANUEL VILARIÑO

Galería 57. Madrid.
Montesquínza, 11.
Hasta el 28 de octubre.
De 400.000 a 500.000 pesetas



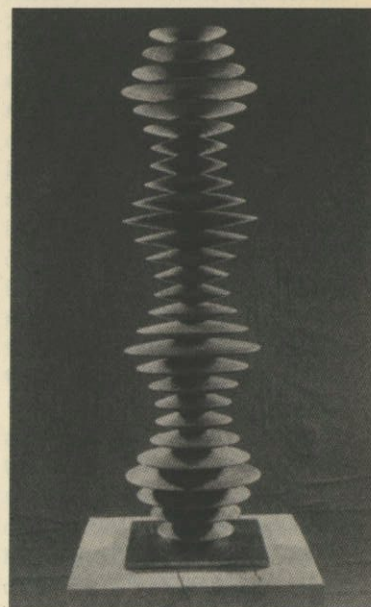
Vilariño: de la serie *El ángel necesario*

La cultura es el anejo de la experiencia humana que nos diferencia de los animales. Es lo que permite convertir en ritual el gesto de la naturaleza hacia nuestra fragilidad, el vaivén a que están sometidos la vida, el cuerpo. Y está inscrita tanto en el símbolo y el signo como en la brevedad de un puñado de especie. De todo ello parece dar cuenta Manuel Vilariño en estas últimas imágenes aderezadas con mínimas instalaciones. Vilariño no se limita a pulsar el percutor de la cámara ante escenas naturales. Estas fotografías de animales del monte (básicamente pájaros pero también lagartos y roedores) que yacen muertos y preparados como para un funeral sobre fosas hechas con materia culinaria (té, curry, chocolate, pimentón...) son un ejercicio compositivo de imágenes reforzadas por el uso de un color máximo, irreal, generado a tal fin como en la paleta de un pintor. Creación simbólica que describe el insaciable ciclo de la materia, en reflejo de la ancestral idea de la muerte como principio de la vida, pero también pensamiento desde la creación sobre su necesidad y los ingredientes que la constituyen. **A. H. P.**

A. BARNATÁN

Galería Metta. Madrid.
Marqués de la Ensenada, 2.
Hasta finales de octubre.
De 500.000 a 13.000.000 ptas.

La fascinación por el mundo egipcio ha atravesado todos los períodos de la historia, si bien la recuperación de su iconografía ha llegado hasta nuestros días a través de los artistas que no han perdido las referencias figurativas. El trabajo de Adolfo Barnatán (París, 1951) es un ejercicio refinado, elegante, sin que le influyan los materiales utilizados —en esta exposición bronce, madera, piedra y granito negro y rosa—, en el que elabora una elegía de los fragmentos ensartados, de las oposiciones formales. No resulta difícil encontrar referencias en sus obras, que concilian un alfabeto simbólico, que lo mismo recuerdan a Brancusi que a Rodin, aparte de contar con formulaciones próximas a Despiau y Maillol, transformando los sueños de estas efigies en palpables realidades que nos convocan a la caricia. El discurso plástico de Barnatán tiene en la geometría y en los aspectos seriados de sus esculturas —obras úni-



A. Barnatán: *Siete por cuatro*, 2000

cas que reiteran motivos— una apuesta por la aspiración a lo perfecto —el círculo— aunque seccionado por la mitad. La instalación conceptualmente más interesante es *Las veinte cabezas de repuesto*, en la que sintetiza el homenaje a Julio González y a las esfinges egipcias. **Carlos GARCÍA-OSUNA**

Blanca Muñoz:
Onda, 2000

LEOPOLDO PITA

Galería Valle Quintana. Madrid.
Campoamor, 17,
Hasta el 21 de octubre.
De 300.000 a 500.000 pesetas

Alrededor de una decena de obras, entre lienzos y papeles, conforman esta exposición de Leopoldo Pita, (Vilagarcía de Arousa, 1944), su primera muestra en Madrid desde hace quince años. Sobre grandes formatos, Pita plantea una pintura gestual de trazo brusco y directo, intercalando amplias zonas de densas pinceladas con ligeras veladuras y líneas nerviosas y dinámicas. Esta vorágine de planos y líneas está tratada con un color intenso de gamas oscuras, negros, verdes y azules intensos, acentuando así el tono dramático de la obra. Mediante las frágiles veladuras el pintor determina campos de una mayor luminosidad como si fueran ventanas hacia un paisaje más claro pero no exento de la tensión que invade el resto del conjunto. Y es que en torno a estas pequeñas manchas de luz entran en acción las líneas de marcados ángulos y aristas cortantes, típicamente expresionistas, y los *dripings*, que ofrecen su inestimable contribución a escenarios cargados de una atmósfera inquietante que parecen representar las más escalofriantes tormentas. En las obras sobre papel, la pintura de Pita arroja una mayor claridad lumínica pero refleja la misma carga dramática que los lienzos. Luces y sombras en lucha encarnizada.

Javier HONTORIA

IGNACIO BARCIA

Galería Egam. Madrid.
Villanueva, 29.
Hasta el 14 de octubre
De 315.000 a 950.000 pesetas

Diversos talentos se observan en la nueva exposición del madrileño Ignacio Barcia (1960) en la galería Egam. A primera vista se aprecia una herencia minimalista en obras de formas geométricas reducidas a su esencia. Pero es una herencia que destila una dulce carga poética en muchos de los trabajos. Propone el artista, por una parte, esculturas circulares en las que se insertan huellas que evocan grafías de territorios como si



Barcia: Sin título, 2000. Hierro

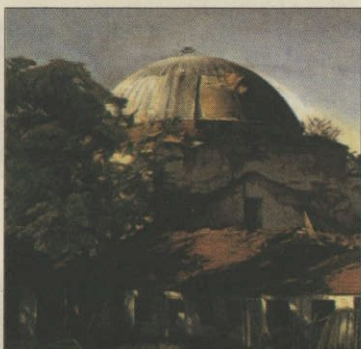
de mapas se tratase. Por otra, formas ondulantes de color neutro se erigen en las paredes con un semblante insinuador sugiriendo un movimiento lento. Barcia presenta dos obras que rompen la unidad de la muestra, con las que alude al carácter artesanal de la obra de arte introduciendo, a la vez, un punto de ironía en su significado. En una mirada hacia el *object trouvé* duchampiano, un conjunto de viejos compases, unidos unos con otros impidiéndoles así ejercer su función, aparece incrustado en la pared. Siguiendo esta estela se encuentra una fotografía de gran formato que muestra una inmensa aguja de coser en la que enhebrar el hilo se nos antoja tarea fácil. **J. H.**

E. VERDASCO

Galería Leandro Navarro. Madrid.
Amor de Dios, 1.
Hasta el 3 de diciembre.
De 250.000 a 800.000 pesetas.

En esta exposición, sólo su cuarta individual en más de 30 años de trayectoria, Eduardo Verdasco (Caracas, 1949) ha volcado cuatro años de trabajo, manteniéndose en su fidelidad a los jardines, a la naturaleza en estado puro, a esos verdes profundos que se convirtieron en su seña de identidad cuando Juana Mordó le ofreció su sala en los 80, cuando el realismo no estaba de moda y su vertiente neorromántica era tildada de cursilería. Verdasco, que mira el paisaje y trata de plas-

Verdasco: Ruina. Óleo sobre lienzo



marlo reinterpretándolo con la proyección lumínica o su ausencia como característica esencial, que dibuja muy bien consiguiendo que apenas resulte perceptible la trama, transforma los edificios, las plantas, los árboles y hasta los sueños en espacios pictóricos por los que transita la pátina del tiempo. La topografía nueva en la pintura del artista, que reside en Madrid desde 1968, son los fortines, los rasca-cielos, las iglesias, todos los lugares que conforman el tejido arquitectónico de una ciudad, lo mismo que su arte de toda la vida que alarga frondosidades y espacios abiertos. Los cuadros del hipódromo se acogen al asunto del movimiento y, sin embargo, renuncian al expresivo color, quizá porque Verdasco sigue pintando la parte de intimidad que tiene cada acto humano, su recogimiento. **C. G.-O.**

PAISAJES DE LA PINTURA

Palacio Episcopal, Málaga.
Hasta el 15 de octubre

Lleva tiempo la pintura hospitalizada y en estado poco esperanzador. Sin embargo, su ancestral fortaleza le permite subsistir y afrontar con paciencia los períodos de crisis. *Paisajes de la pintura* es una exposición colectiva de artistas andaluces que intenta hacer una revisión de la realidad artística en Andalucía desde el prisma de aquellos que siguen teniendo la práctica pictórica como norma habitual de expresión. El crítico Ángel Luis Pérez Villén ha trazado un recorrido muy particular por la obra de unos artistas que afrontan la realidad de la pintura desde todos sus vértices, los estéticos, los compositivos e incluso aquellos que llegan a cuestionar la situación del propio concepto pictórico. Los nombres que componen este catálogo son aquellos que durante los 80 y 90 han tenido un cierto protagonismo pictórico. Muy interesantes las propuestas de Curro González, Abraham Lacalle, Patricio Cabrera, José Piñar, Federico Guzmán, Joaquín Gallego y Rogelio López Cuenca —su posición en una sala compartiendo espacio con otros artistas no es la más adecuada—, que junto a las menos sustanciosas de Mercedes Carbonell, Victoria Gil, Ángeles Agrela, Francisco Salido y Juan Luque, componen una visión

particular de una realidad que, en Andalucía, se encuentra felizmente llena de dinamismo a pesar de todo. **Bernardo PALOMO**

Z. MTHETHWA

Galería Oliva Arauna. Madrid.
Claudio Coello, 19.
Hasta el 5 de noviembre.
De 760.000 a 1.330.000 pesetas

Es muy probable que los visitantes de Arco'99 recuerden el *Project Room* que la galería Marco Noire dedicó al fotógrafo africano Zwelethu Mthethwa (Durban, Suráfrica, 1960) que, además, fue incluido en las colectivas *Imágenes para la dignidad* (Renfe, 1999) y *Miradas impúdicas* (Fundación "la Caixa", Barcelona, 2000). Mthethwa, profesor de arte en Ciudad del Cabo que ha concitado desde hace unos años la aten-



Mthethwa: Sin título, 170 x 120

ción internacional, no es sólo un fantástico retratista, de aquellos que consiguen que los retratados claven al espectador en el sitio, le asusten casi por esa capacidad que tienen los artistas notables de desnudar almas, de hacernos casi insoportable la intromisión en una intimidad ajena. Es también un cronista social, documentalista de las paupérrimas comunidades surgidas en los suburbios de las grandes ciudades sudafricanas, en cuyas viviendas se ha introducido (destaca la sensación de "estar dentro"). El retrato en el interior doméstico, tan querido en el arte burgués desde *El matrimonio de los Arnolfini*, es sometido a tensiones anímicas —miradas de rabia, de orgullo— y formales —marcadas por los excesos cromáticos que ya existen en los ambientes fotografiados, en los que dominan los empapelados de las paredes con etiquetas, carteles y páginas de revistas, que suponen una irónica invasión de la sociedad del bienestar. **Elena VOZMEDIANO**

MIQUEL NAVARRO VUELVE A MADRID

Tras diez años de ausencia, Miquel Navarro (Mislata, Valencia, 1954), uno de los más célebres e internacionales escultores españoles, regresa a Madrid el próximo martes. Frente a algunas propuestas más herméticas del arte contemporáneo, Navarro defiende la conexión con el público de las exposiciones, con el habitante de las ciudades y hasta con los niños. EL CULTURAL, que conversa con él sobre sus referentes vitales y artísticos, sobre el arte en la calle, recorre de su mano sus famosas "ciudades", mientras el artista vela armas ante su inminente cita en la galería Marlborough...

BENITO PAJARES

“ME SITÚO COMO UN GU

Miquel Navarro es una figura fundamental en la escultura contemporánea española. Premio Nacional de Artes Plásticas en 1986, ha sido seleccionado en algunas de las más importantes exposiciones de arte español en el extranjero, y su obra estuvo presente en la Bienal de Venecia en 1986. Lleva a gala tener su trabajo representado en el Guggenheim de Nueva York y el Georges Pompidou, así como esculturas públicas en diversos países europeos. Nueva York, Vitoria, Santander, Las Palmas de Gran Canaria y Nápoles son las siguientes citas de la agenda del artista, en la que se acumulan los proyectos.

Desde que se apartó de la pintura en 1972, su trabajo se ha fundamentado en la escultura, y particularmente en las "ciudades", con las que reivindica ser un pionero del "paisaje escul-

tórico". Con la exposición de la galería Marlborough en el horizonte, Miquel Navarro se ha puesto manos a la obra en su nuevo taller en Mislata, un pueblo muy cercano a Valencia en el que siempre ha vivido. El zaguán de un viejo edificio da paso a un patio donde crecen, abrazados, cactus y esculturas. Desde el patio se abren dos grandes naves en las que la luz cenital cae a raudales, dejando ver los diversos

"Me han influido más el juego, el cine, las colecciones de cromos y los cómics que el constructivismo ruso, que conocí mucho más tarde"

territorios en los que anda enfrascado. Ciudades, soldados, insectos, torres y chimeneas campan a sus anchas en un espacio en el que todo parece estar sometido a un orden. En la sombra, donde parece imperar el caos, tras una muralla de cajas de embalaje, surgen tímidamente lienzos, fotografías, papeles y esculturas de otro tiempo. En una mesa repleta de todo tipo de cosas, se distingue una revista alemana de arquitectura industrial, mientras en una estantería se reúnen herramientas, materiales y pequeñas piezas en suspenso, junto a una serie de productos que descubren las señas de identidad del taller, un antiguo almacén de droguería. Miquel Navarro se muestra afable y va de un lugar a otro sin parar de hablar. Sintoniza música clásica en la radio y se detiene en las piezas últimas, las toca y cambia algunos elementos de lugar.

—La ciudad se ha convertido en su elemento más representativo. ¿Cómo surge en su trabajo?

—Surge a partir de la búsqueda de un mundo físico, concreto, y palpable. Con ella, retomo el juego y la aventura de la infancia. La ciudad surge también como un bosque donde buscas y creas a base de obsesiones. Es un laberinto, la sin-

tesis cultural del hombre, un laboratorio en el que puedes encontrar la experiencia humana. Para mí la ciudad no termina en lo que llamamos "urbe". Lo interurbano también es ciudad, como el propio campo. Considero ciudad todo aquel lugar en el que el hombre ha puesto su sello, donde no se encuentra la naturaleza en estado virgen.

—¿Cómo concibe las ciudades?

—Intento crear un cosmos propio, en el que me sitúo como un Gulliver, en un abismo proporcional. Parto asimismo del propósito de concretar y atar el espacio, y de la propia emoción, del ritmo de la búsqueda, el juego y el deseo. Aunque pueda haber en ciertos mo-

mentos pequeños toques irónicos, creo que son ciudades básicamente líricas, metafóricas. No representan ciudades reales. Son figurativas y esquemáticas, obsesivas en el orden y en el desorden y ofrecen una reflexión bastante evidente sobre la vida y la muerte, y lo erótico. Aunque no son ciudades críticas, puede que hagan alguna observación digamos "real" en algún momento. Trato de que sean intemporales: suelen tener mucho de pasado, bastante de presente y algo de futuro inmediato. No de futuro utópico, porque no son ciudades para ser habitadas; por tanto, no tienen nada que ver con la utopía.

Conceptos permanentes

—¿Qué diferencia hay entre sus primeras ciudades y las actuales?

—Las primeras remiten más a los orígenes, en relación también a materiales como la terracota. Pero creo que conceptualmente no varían. Soy un defensor de los conceptos permanentes. Se puede hablar de estilos, o de maneras diversas de manifestar o relatar una misma cosa, pero la cosa en sí tiene que ser esencial e invariable. En el arte hay muchas maneras de manifestarse. Si uno está haciendo un arte de denuncia, hay, en principio, más ra-

ULLIVER EN MIS CIUDADES"

cionalidad y menos subjetividad. Yo nunca he pretendido ese arte abiertamente social. Lo mío ha sido algo más íntimo, más lírico, más ligado a lo psicológico. Mis ciudades primeras podrían ser, en algún momento, más descriptivas e ingenuas. Aunque actualmente estoy haciendo algunos trabajos que se pueden entender también como descriptivos, las últimas piezas son mucho más abstractas, reflexivas y maduras. La primera vez que planteé una ciudad no sabía muy bien lo que quería hacer, porque partía del deseo y la emoción. Ahora, partiendo de lo mismo, soy más consciente, y cuando creo un tótem sé que es un símbolo fálico o de poder.

—¿Cuáles han sido sus referentes?
—Los referentes en mi obra están en mi propia experiencia. Son referentes vivenciales y no de la cultura con mayúsculas, sobre todo en el momento en que empecé a hacer mis primeras ciudades. Naturalmente, las vivencias están en sintonía con la cultura, pero se trata de una cultura visual, no referida al arte o a la escultura. Las referencias artísticas aparecen después, cuando descubro a Arp, Brancusi, Giacometti, Picasso... Me han influido más el juego, el cine, las colecciones de cromos y los cómics que el constructivismo ruso, que conocí mucho más tarde. En mi obra pesa haber sido un niño de pueblo, en Mislata, unido a una gran ciudad por un tranvía y, de repente, encontrarme

con la fascinación de la gran ciudad: el puente de Brooklyn, el Empire State, las pirámides, El Escorial, la maravillas del universo de Nestlé. Pero claro, me fascinó descubrir la Bauhaus, Tatlin y Malevich, o las vanguardias de principios de siglo, pero también el Renacimiento y la Prehistoria.

—Hay una serie de elementos que aparecen obsesivamente en su obra como los conflictos entre lo tecnológico y lo artesanal, el tiempo, el sexo... ¿Podría hablarnos de ellos?

Narrar el orden

—El tiempo... Las referencias al pasado son evidentes cuando me inclino a lo arqueológico, como también al futuro, aunque hay más una arqueología del momento, del presente. La repetición es otro de los rasgos de mi ciudad, sin que sea exclusivo. La repetición es un recurso del minimal, al que acudo cuando quiero establecer un orden urbano o humano. Pero los elementos que se repiten son parte de algo más complejo, irónico; mi obra nunca es minimal. Pretendo narrar el orden.

»Luego están las referencias sexuales, muy evidentes desde mis comienzos. Allí hay un falo que es del año 1972. Forman parte de mi identidad. Es una de las constantes más claras en mi obra. El elemento fálico no acaba en esa significación sexual: es también un arma, símbolo del poder, de la soledad o de la individualidad... Otros elementos recurrentes son el poder, las armas, los cementerios y las fábricas, los insectos y los guerreros.

—¿Qué connotaciones tienen los distintos materiales con los que trabaja?

—La terracota es un elemento más humano y orgánico. En las esculturas de metal, sobre todo las exentas, hay una simbiosis de lo arquitectónico, lo animal y humano, y la máquina. Pero mi objetivo no es crear una simbiosis, sino una polivalencia. Es llegar a algo expresado de una manera limpia, con mucha intensidad y en la que estén implicados varios sentidos a la vez.

“En mi obra pesa haber sido un niño de pueblo, en Mislata, unido a una gran ciudad por un tranvía y, de repente, encontrarme con la fascinación de la gran ciudad”

—Lo lúdico juega también un papel relevante en su trabajo. Resulta sorprendente comprobar cómo los niños conectan muy directamente con su trabajo. ¿A qué cree que se debe?

—Lo lúdico y lo trágico están siempre presentes en mi trabajo. Es la dualidad Eros y Thánatos, el orden y el caos. Soy vital, pero puedo también neurotizarme y convertirme en un maníaco. Sí, mi obra conecta mucho con los niños. El elemento juego aparece muy pronto en mi obra. El Georges Pompidou, el Wilhem Lehmbruck Museum de Duisburg y el Museo de Bellas Artes de Valencia han adquirido ciudades para que los niños jueguen. Los niños establecen otros órdenes, construyen su propio microcosmos. Estas obras, formadas por muchas piezas, se prestan, intencionadamente, a esos juegos.

Juegos de niños

Se acerca hasta unas fotografías de gran formato en las que aparecen documentadas las ciudades concebidas para los niños. Las señala una a una, indicando qué es obra de ellos. “Yo eso no lo hubiera hecho así —dice entusiasmado—, pero es maravilloso”. Al lado, sobresalen unas extrañas plantas, como cactus, de unos lienzos grandes apilados sobre la pared. “Están en proceso de trabajo —advierte, apartándose rápidamente de ellos y dirigiéndose a una mesa de aluminio que presentará en la exposición de Madrid—. “He hecho mesas antes. Me sirven para exponer estas pequeñas piezas”.

—Ha realizado obras en espacios públicos. ¿Qué interés tiene para usted este tipo de proyectos?

—El arte en el espacio público favorece la conexión con el paisaje urbano y el natural. La escultura se incorpora como un elemento más al paisaje cotidiano. Es de las cosas más importantes que le pueden suceder a un artista plástico, porque es el lazo más fuerte que puede establecer con el público. Las obras en museos y galerías se ven, se aprecian y tienen su medida exacta. Pero el arte es muy importante también en la calle. Me siento muy satisfecho cuando la gente se reconoce en esos trabajos. La gente es muy intuitiva, y al final acaba sabiendo dónde hay algo que le está transmitiendo cosas.

—¿En que consiste su exposición en la galería Malborough?

—Voy a presentar dos ciudades, algo distintas: *Entre muros* y *Entre zonas*. Una es muy expresionista, y la otra es muy industrial o urbana. Expondré además unas figuras humanas de aluminio, de casi dos metros, una fuente que es como un insecto y una mesa con una diversidad muy grande de pequeños paisajes escultóricos con elementos muy esquemáticos, pero también muy figurativos. Es como una mesa de trabajo que me sirve para mostrar diversos múltiples y pequeños trabajos. Es una exposición fundamentalmente escultórica.

—¿Cuáles cree que son las razones de la escasa proyección del arte español en el extranjero? ¿Qué opinión le merece el arte español actual?

—El arte español no está tan mal conectado con el extranjero como dicen. Los países, según sus economías, marcan su poder respecto a los demás. Luego están los intereses propios de las estructuras de cada país. No sólo políticos; intervienen también los galeristas, los coleccionistas... España está alcanzando una mejor posición. Respecto al arte actual, veo una positiva diversidad de las maneras de hacer. Hay modas, pero esto siempre ha pasado. Hay mucha gente trabajando con fotografía, que me parece muy interesante; también con vídeo. Hay otra gente que trabaja de una manera más ortodoxa, por decirlo de alguna manera. Hay de todo. Puede ser interesante en la medida en que los artistas se manifiesten con potencia y transmitan bien. Esto es lo importante.

José Luis CLEMENTE

“Crear esculturas en el espacio urbano es de las cosas más importantes que le pueden suceder a un artista plástico, porque es el lazo más fuerte que puede establecer con el público”



BENITO PALARES

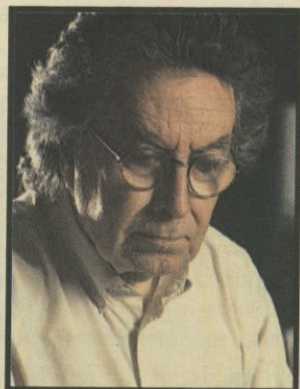


ANTONIO SAURA

Hasta finales de diciembre, el Museo Casa de la Moneda de Madrid exhibe una selección de la mejor obra gráfica de Antonio Saura (1930-1997). Son 85 litografías, aguafuertes y serigrafías, procedentes en su mayor parte de la colección de la familia del artista, cuya obra grabada, en la que volcó su creatividad y capacidad de innovación tanto como en sus pinturas o dibujos, reviste gran importancia en su trayectoria personal. En la exposición se recogen ejemplos de sus más conocidas series, como *Catedral*, *Dora Maar visitada* o *Cocktail party*, en la imagen (1975, serigrafía y collage, 69,5 x 99).

1973

Pantalones y alambre



La trayectoria de Antoni Tàpies (Barcelona, 1923), siempre ligada a una poética personal, ha evolucionado a través de las décadas, manteniéndose a la vanguardia de la creación contemporánea. De formación autodidacta, sus primeras obras se sitúan en la estela del surrealismo. En esta dirección, funda en 1948, con Brossa, Cuixart, Ponç y Puig, el grupo "Dau al Set". En 1949 Eugenio D'Ors le incluye en su *Salón de los Once*, en Madrid, y en 1950 expone por vez primera de forma individual. Ese año viaja a París, donde conoce el *Art Autre*, que determinará sus investigaciones matéricas de los años siguientes. Su interés por los objetos le llevó a incluirlos en sus cuadros, y a cultivar la escultura. Académico de Bellas Artes, los galardones recibidos son numerosos: entre ellos, el Premio Carnegie de Pittsburgh y el Premio Príncipe de Asturias de las Artes. En 1990 creó la Fundación que lleva su nombre en Barcelona.

Gloria Moure es crítica de arte y comisaria de exposiciones, entre ellas *Tàpies. Extensiones de la realidad* (MNCARS, 1990). Ha sido directora del Espai Poble Nou (Barcelona) y del CGAC (Santiago).

Cuando se observa con calma la obra *Pantalones y alambre* (*Pantalons i filferro*) de Antoni Tàpies, conceptos ya paradigmáticos de la moda intelectual posmoderna como "pensamiento débil", "final de la crítica" o "desaparición de la historia" resultan inadecuados y próximos a superficiales sarcasmos de salón. Se trata de una obra ya antigua, con casi un cuarto de siglo de existencia. A primera vista simple y aparentemente obvia, está sin embargo dotada de una potencia de choque perceptivo extraordinaria y de una densidad poética elevadísima. Por otra parte, su contraste con el pragmatismo que domina hoy también en la estética, la revitaliza y subraya su notoria actualidad.

Sus dimensiones considerables, su simple y centrada composición y su elaborado equilibrio entre formalización y presentación objetiva causan una soterrada pero efectiva tensión entre materia e imagen y entre pintura y objeto. No hay duda de que el diálogo compositivo entre la humilde cotidianidad de los objetos que incluye y la parca y cuidada formalización, apunta a una sacralización de la condición humana, en tanto que ésta resulta de la interacción dinámica con los objetos que nos son más familiares, de la piel lingüística con la que los recubrimos a lo largo del tiempo y de la métrica que define nuestras relaciones espaciales con ellos, y por lo tanto, se trata de una condición irrenunciablemente artística.

La rejilla de alambre que ocupa el interior del gran bastidor de madera me recuerda a los cordajes

que complicaban el plano pictórico en algunas obras de los años cuarenta y que prefiguraban la infinitesimal subdivisión de los ya paradigmáticos muros. Las irregularidades del entramado repleto de nudos y dobleces nos sugiere la manualidad, la escritura y el dibujo, pero a la vez resulta inevitable la evocación de la segmentación de los lienzos que comenzó con el Renacimiento y aún pervive hoy como herramienta del oficio. Para redundar aún más en la ambivalencia pictórico-objetual, el pantalón, que parece colgar del enrejado y del bastidor mediante cintas y trapos anudados, no se tensa por el peso sino porque la retícula de alambre se interpenetra con el tejido, de modo que las cualidades táctiles de la prenda tienden a desvanecerse en la inmaterialidad de la visión distanciada y su forma invertida a convertirse en pictograma o en la letra que derivaría de él en última instancia. Los números y los signos que aparecen junto a una muestra pictórica en la esquina superior derecha del bastidor introducen a éste en la composición al tiempo que desestabilizan la simetría, privilegian el proceso configurador y lanzan una puya contra la supuesta corrección académica o también un guiño irónico a la seriedad del entendimiento.

Así pues, esta obra, en principio cercana a la literalidad, resulta en una vorágine de metáforas que empujan al espectador hacia concatenaciones de significados tan imprevistas como libres. Constituye por ello una auténtica abstracción, entendida ésta no como proceso de reducción de las

adherencias lingüísticas de los objetos, sino como el método que lleva al máximo la potencia signífica de las cosas, que a la vez multiplica sus significados posibles y que es el único coherente con la condición humana antes definida.

La señalada sacralización implica una querencia utópica y un asumido compromiso. En el caso de Antoni Tàpies y de esta obra en concreto, esto significa entremezclar poéticamente el lenguaje, la medida y los objetos con una actitud libertaria. Poco lugar hay en ello para el pensamiento débil ni para el abandono de la historia y de la crítica. Por mucho que se haya dicho, nunca podrá configurarse el arte más allá del tiempo y del espacio, y jamás podrán separarse los objetos del paisaje al que pertenecen y pertenecemos también nosotros. Precisamente, la crisis moderna del último cuarto del siglo XX provino de haber interpretado incorrectamente la relación de los objetos con los sujetos, de la mano del optimismo determinista, hasta el punto de que la condición humana pasó a ser científica en lugar de artística. Por fortuna, Tàpies y muchos más no cayeron en el pecado positivista. Nuestra posibilidad de hablar y de ver nos compromete inevitablemente con la libertad y con la poesía a diario, lo cual establece nuestras limitaciones a la vez que la grandeza de nuestra condición. De otro modo una obra como la que aquí he comentado no tendría sentido y probablemente no hubiera sido nunca concebida.

Gloria MOURE

ANTONI TÀPIES



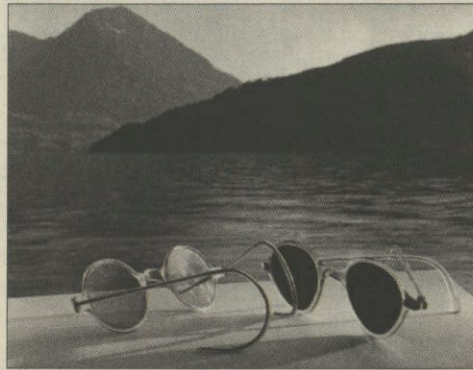
Ropa, alambre, madera pintada y cuerdas,
208 x 168. Hirshhorn Museum and
Sculpture Garden, Washington

LOS MUNDOS PERDIDOS DE HERBERT LIST

El ojo mágico. Fundación "la Caixa". Paseo de San Juan, 108. Barcelona. Hasta el 7 de enero

Significativamente, Herbert List (Hamburgo, 1903 - Múnich, 1975) no es mencionado en las historias mundiales de la fotografía al uso; ni en la americana de Naomi Rosenblum, ni en la francesa dirigida por Michel Frizot aparece su nombre. Y, sin embargo, Herbert List es un creador de una especial modernidad. ¿A qué se debe esta ausencia, esta falta de atención sobre este gran fotógrafo?

En alguna ocasión se ha comparado con otro marginal, el pintor De Chirico; no sólo porque las fotografías de Herbert List pueden poseer, como en el caso del artista mencionado, un carácter inquietante, sino porque ambos



Gafas de sol, 1936. 21 x 26,7

se sitúan fuera del tiempo, como al margen de calificaciones y tendencias. Son ante todo la expresión de un mundo propio y personal. Pero, ¿cuál es exactamente el mundo de Herbert List? Éste, procedente de una familia acomodada y con una gran cultura, es fundamentalmente un esteta que escogió la fotografía para autoexpresarse; ésta es la clave para introducirnos en su obra. En los años treinta, cuando se inició como fotógrafo, la fotografía era fotoperiodismo, era nueva objetividad, era los ensayos de la vanguardia y nuestro fotógrafo participó de todo este mundo.

Así, la exposición de la Fundación "la Caixa", comisariada por Ulrich Polhmann y Max Scheler se abre con una sección titulada "Fotografía metafísica", expresión que él mismo utilizaba, en la que se presenta un mundo inquietante: máscaras, maniqués, espejos, fotomontajes, composiciones misteriosas; un mundo de alto contenido simbólico y próximo al surrealismo. En la muestra, también se presenta una faceta de Herbert List como fotógrafo del instante a lo Robert Doisneau e incluso una vertiente como retratista de sociedad, en su mayor parte, dicho sea de paso, personajes de la cultura. Pero Herbert List es ante todo el fotógrafo de la belleza, o mejor, es quien busca la belleza con la fotografía desde una posición que podemos denominar vagamente "de alta cultura". En el itinerario vital de nuestro fotógrafo existe un episodio

muy importante que nos ayudará a explicar esta idea de Herbert List como buscador de belleza: el Mediterráneo. En los años treinta el Mediterráneo significa todavía muchas cosas: pintoresquismo, un modo de vida todavía virgen y no contaminado por la sociedad industrial y sobre todo cultura clásica y torsos de jóvenes masculinos. Un mundo, éste, que como en el caso del poeta Cavafis, se confunde y se interrelaciona. La idea de belleza a la que antes aludíamos es la utopía, la belleza como sueño robado a la vida y a la realidad, pero también como un destello que se vislumbra en el horizonte, allá en la lejanía, y que ningún gesto puede atrapar. La belleza, en definitiva, como nostalgia.

Las fotografías de Herbert List son la expresión de un mundo imposible y perdido: una melancolía.

Incluso en un trabajo que a priori se calificaría de fotoperiodismo, como la serie dedicada a Múnich, arrasada por los bombardeos después de la Segunda Guerra Mundial, la sensibilidad de List es la misma que cuando fotografía las ruinas griegas, la de un esteta; nuestro

fotógrafo no capta tanto un evento, una actualidad o los efectos de los bombardeos como una nostalgia. Y más, parece que al final de su vida, List abandonó prácticamente la fotografía para consagrarse al coleccionismo de dibujos de maestros del manierismo y del barroco italiano entre los siglos XVI y XVIII. Entre hacer fotos de ruinas y fragmentos de esculturas clásicas y torsos masculinos o coleccionar dibujos antiguos, no hay diferencia: se trata de la misma utopía y de la misma melancolía.

Jaume VIDAL OLIVERAS



Estatua de mármol de Antiquiera, Atenas, 1937

ESTRELLAS DEL CINE PISAN LAS TABLAS

¿DÓNDE SE MIDE UN ACTOR?

Ganan fama y dinero en el cine y la televisión, pero algunos de nuestros actores no abandonan el teatro. ¿Quizá por ser el lugar donde se confirma su prestigio? ELCULTURAL ha hablado con los de mayor actualidad y ha confirmado una tendencia. El perfil del actor de hoy es el de aquél capaz de trabajar en cualquier medio, como es el caso de Maribel Verdú, que presenta, el próximo día 19, *Te quiero... muñeca* en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.



Por qué actores que triunfan en el cine y la televisión se empeñan en hacer teatro? ¿Por qué se exponen a trabajar en un medio en el que es más fácil detectar las imperfecciones de su técnica interpretativa? Maribel Verdú es uno de los últimos ejemplos de famosa y popular actriz de cine que ha vuelto a las tablas, medio al que no es ajena pues ya había actuado en otras cinco ocasiones. La actriz, que protagoniza la recién estrenada película de Gonzalo Suárez *El portero*, se ha reecontrado con

Maribel Verdú y Luis Merlo, en una escena de *Te quiero...muñeca*, de Ernesto Caballero

La escena más difícil: las tablas atraen a los actores de cine, que simultanean títulos en la cartelera actual41-43 Se abre el Festival Madrid-Sur 44-45 Comienza el Certámen Coreográfico de Madrid46

TEATRO



M.R.



JULIAN VILLANUEVA

¿DÓNDE SE MIDE UN ACTOR?

el teatro con *Te quiero...muñeca*, una comedia escrita y dirigida por Ernesto Caballero y en la que actúa en compañía de Luis Merlo. Desde el pasado mes de agosto la actriz ha vuelto a tomarle el pulso a las giras teatrales. Su vuelta al teatro ha sido afortunada. Durante su representación en Bilbao la obra ha sido la más taquillera en la historia de la ciudad, pero por muy buenos que sean los ingresos teatrales, se estima que su caché cinematográfico es muy superior. Entonces ¿por qué lo hace?, si además se tiene la idea de que el teatro es muy sacrificado.

Una falsa idea

"Esa es una falsa idea sobre el mundo del teatro", explica. "En primer lugar, lo que ya no quiero hacer son películas, aunque no me dejan. Cuando tienes que rodar te levantas a las seis de la mañana, te pegas 16 horas seguidas trabajando, la mayoría de ellas esperando al director y al equipo técnico, una barbaridad, mientras que en el teatro el día que más trabajas es cuando hay función doble, que son cinco horas. Para mí las giras son maravillosas. Si estoy en Málaga me doy una vuelta por la ciudad y luego trabajo por la tarde, un chollo. Por eso, intento hacer

teatro cada cuatro años". Y añade, que desde el punto de vista económico no está claro que se gane más dinero en el cine que en el teatro: "Participo en la producción de esta obra, que esta yendo muy bien de público, y a mí me compensa. De hecho, yo quiero intentar hacer un teatro de calidad, para lo que es imprescindible tener un buen texto y, sobre todo, una buena producción. Estoy convencida que con el teatro se puede ganar dinero si se invierte". Pero advierte: "si hago teatro es porque me divierto, que es lo que más me importa. Ahora he decidido hacer tan sólo dos películas al año y sólo aquellas cuyos guiones me convezan".

Razones similares esgrimen actores que combinan ambos medios, como son Juan Echanove o Emilio Gutiérrez Caba. Echanove, que desde el pasado mes de febrero paladea las mieles del éxito con la adaptación teatral de *El verdugo* (en el teatro de La Latina de

Madrid), explica que se considera "tanto un actor de cine como de teatro. Cada medio me atrae según el proyecto de que se trate. Desde luego no podría vivir sin hacer teatro, por lo que procuro hacerlo cada dos o tres años. Me hace sentirme muy feliz". Echanove, que dentro de un mes comenzará a rodar *Tangos robados*, de Eduardo de Gregorio, también desmiente que el cine dé más dinero: "uno no se dedica a este oficio por dinero desde luego, no es una razón para mí. Pero yo procuro coproducir las obras que voy a protagonizar y si las cosas van bien, es rentable".

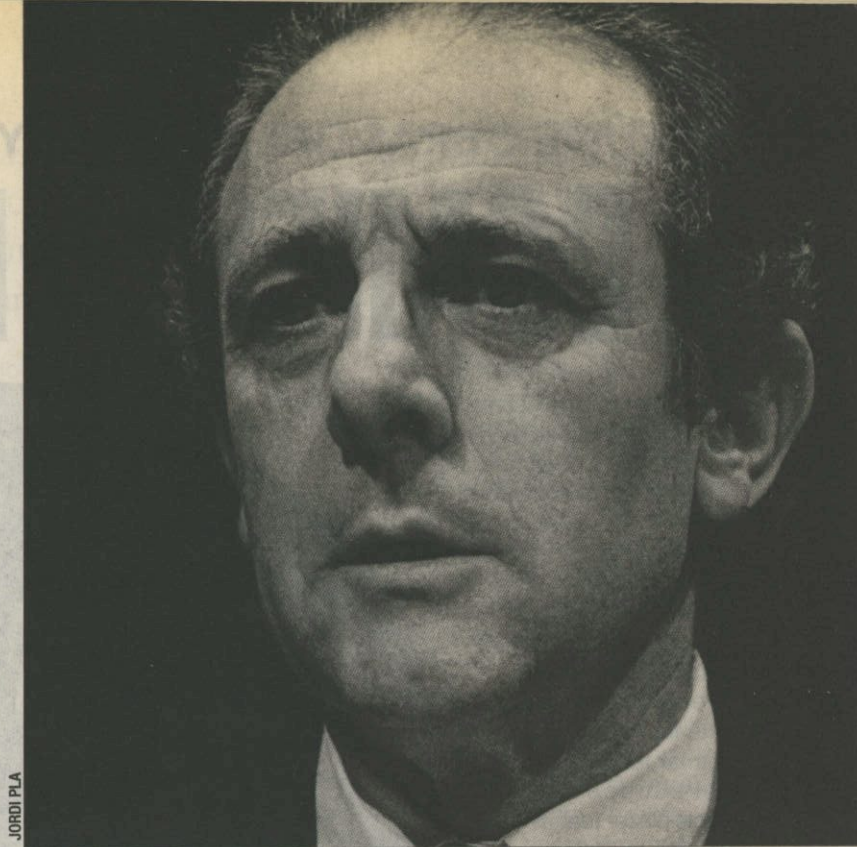
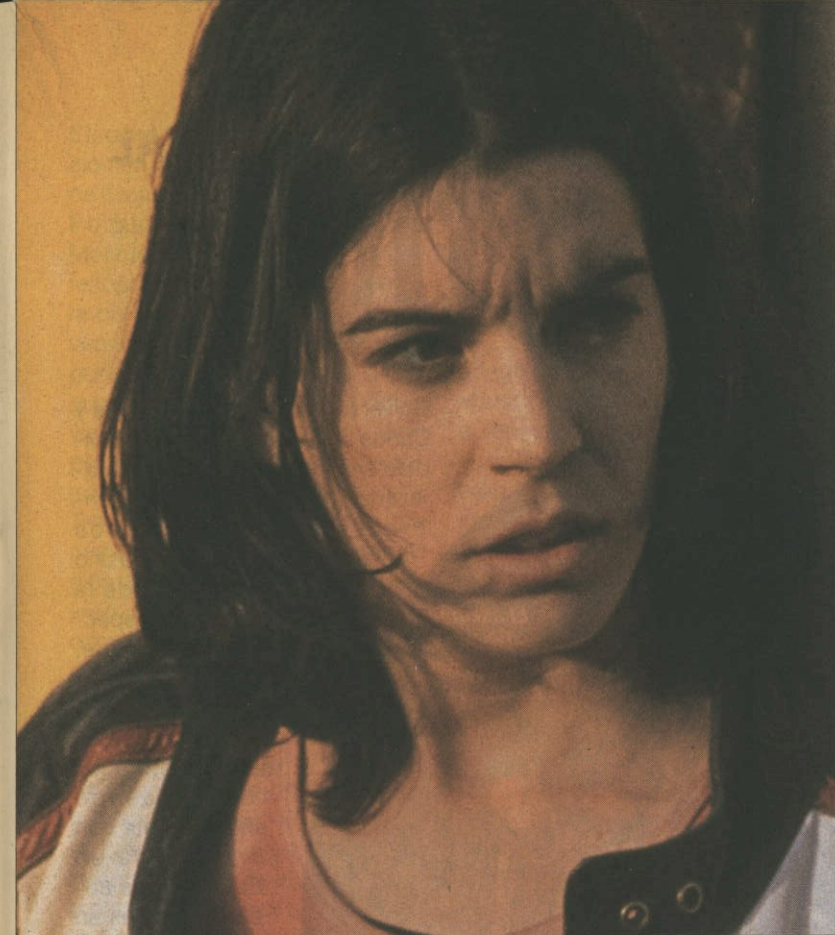
También Emilio Gutiérrez-Caba, con más de 80 películas a sus espaldas, señala que esto no es Hollywood: "Hay una falsa aureola que no se corresponde con la realidad en lo que se refiere a ganar dinero en el cine, porque lo normal es hacer una o dos películas al año, y como no seas protagonista, tampoco se gana tanto. Sin embargo, en el teatro, si consolidas una obra

como la nuestra, vienes a ganar lo mismo". Gutiérrez-Caba, que en la actualidad actúa en la sala Villarroel de Barcelona con *La mujer de negro* y acaba de estrenar la película *La comunidad*, de Alex de la Iglesia, encuentra muy gratificante la escena: "Me gusta girar por España, palpar los diferentes públicos. Es cansado pero obtienes algo que no encuentras en el cine, oír los aplausos del público cuando tu trabajo gusta".

Lo importante es el proyecto

Otra actriz, más joven y a la que le llueven ofertas de ambos medios, es Laia Marull. Acaba de estrenar la película *Fugitivas* al tiempo que está de gira con *El pollígrafo*, dirigida por el mismísimo Robert Lepage, con quien estuvo trabajando en Canadá. Y aunque ahora le recomiendan que haga cine por aquello de la popularidad, no ha podido resistirse a protagonizar *Lulú* a las órdenes de Mario Gas y en el Teatro Nacional de Cataluña: "Lo que me interesa no es tanto el medio, sino el guión y con quién y cómo se va hacer. Y del teatro me interesa el proceso de ensayos, estar dos meses investigando y descubrir que hay miles de formas para hacer un personaje. Luego,

Maribel Verdú: "Lo que ya no querría hacer son películas. Cuando tienes que rodar te levantas temprano, te pegas 16 horas seguidas trabajando, mientras que el teatro, en ese sentido, es un chollo"



JORDI PLA

De izquierda a derecha: Verónica Forqué, que se ha estrenado dirigiendo *La tentación vive arriba* para el teatro; Juan Echanove, en *El verdugo*; Laia Ripoll, en *El polígrafo*; y Emilio Gutiérrez-Caba, en *La mujer negro*

actuar frente al público es adrenalínico".

Entonces, si el teatro es tan cómodo y no está tan mal pagado como algunos piensan, ¿por qué muchos directores culpan a la televisión y, en menor medida, al cine de "robarles" actores de teatro que les impide crear elencos estables? Echanove no cree que los actores tengan tantas ofertas como para impedir consolidar compañías estables: "La mayoría de las compañías estables que se han intentado crear son públicas y deberían tener más apoyo económico por parte de la Administración, a tenor de los cachés que pagan. Y además, en nuestro país el actor de teatro no está reconocido socialmente. Entiendo que un actor de la Compañía Nacional de Teatro Clásico la deje si le ofrecen un trabajo en televisión mejor pagado porque el prestigio de la compañía es nulo y en los otros medios va a obtener fama y dinero. Además, no se puede pretender contratar a figuras de la escena por un año completo, que es lo que ocurre. Hay que ofrecer contratos más flexibles".

Otra razón que se esgrime para explicar el interés de ciertos intérpretes por subirse a las tablas es la de creer que el teatro sigue

siendo el sitio donde se mide un actor, donde se confirma su prestigio y calidad técnica. Aquí hay una disparidad de opiniones. Echanove y Verdú coinciden al afirmar que ni buscan el prestigio ni la calidad cuando hacen teatro, y que hay actores de cine que jamás se han subido a las tablas y son excelentes en su medio. "Donde realmente se mide un actor es en los momentos en los que no trabaja, cuando nadie le llama", matiza Echanove.

La prueba de fuego

Verónica Forqué, que se ha estrenado como directora de escena en *La tentación vive arriba* y tiene tras de sí una dilatada carrera como intérprete de cine y de teatro (*Ay Carmela*, *Las sillas*), cree que "el cine lo puede hacer cualquier actor que tenga un poco de intuición, presencia y no se ponga nervioso ante las cámaras mientras para el teatro se necesita un entrenamiento, es un oficio que se mejora día a día". Por su parte, Gutiérrez-Caba sí cree que el teatro es la prueba de fuego para un actor aunque comparte con Marull que ambos medios no son intercambiables: "Son dos lenguajes distintos. Un actor se mide allí donde sea capaz de

transmitir algo", dice la actriz.

Y ¿hay diferencias sustanciales entre actuar en un medio u otro? Forqué opina que actuar en teatro "exige un entrenamiento vocal y físico, para que sea apreciable por todo el público de la sala". Gutiérrez-Caba añade que "la voz en teatro

es fundamental porque los distintos planos se dan con las voces de los actores. Por el contrario, en el cine trabajas para la cámara, que recoge todos tus gestos y pueden quedar multiplicados por diez". Y Echanove añade: "El teatro es un proceso lento de ensayos, que dura dos meses, y en los que poco a poco el actor va construyendo con ayuda del director las partes de la obra hasta el día en que ofrecerá la representación entera, la cual depende exclusivamente de él. Por el contrario, el cine es un proceso deconstructivo pues de un guión se van diseccionando las escenas cuyo montaje final no depende del actor, sino del director y en este sentido el actor tiene una responsabilidad menor".

Sirva de epílogo lo que Laurence Olivier escribió en *Confesiones de un actor* sobre su aprendizaje para actuar en cine: "me pasé diez años espantosamente duros para lograr olvidar los prejuicios que tenía. Y después de esto fue necesario reaprender a actuar en la escena incorporando la naturalidad que el cine exige y reduciendo la teatralidad. En definitiva, ambos medios tienen los mismos ingredientes pero en distintas proporciones".

Liz PERALES

TEATRO ARRIOLA

A
(Azaña,
una pasión española)

Dirigida e interpretada
por José Luis Gómez
Selección de textos y adaptación
de José María Marco.

VIERNES, SÁBADOS Y DOMINGOS
DE OCTUBRE DE 2000
EXCEPTO DOMINGO 8 OCTUBRE

REÚNE OBRAS DEL MAGREB Y DEL MEDITERRÁNEO ORIENTAL

COMIENZA EL FESTIVAL

Se dice del arte que moldea las emociones para enriquecer al ser humano y llegar a la *areté* –la nobleza de sentimientos–, la *ataraxia* –la serenidad– y la *catarsis* –la depuración de las emociones–, estados que en el teatro se traducen en conocimiento y en un cambio de actitud en el espectador. Con esta finalidad de reclamar la atención del público y el doble placer teatral –lúdico e intelectual– se abre la quinta edición del Festival Madrid-Sur que, bajo el lema *Cuando la escena habla de libertad*, reúne hasta el 19 de noviembre a artistas de 14 países mediterráneos para hablar sobre la tiranía, la guerra, los Derechos Humanos y la presencia del Magreb. “La idea es plantear a través del teatro el nivel de respeto hacia lo diferente, saber qué está pasando con la interculturalidad y contribuir a que la solidaridad se consolide en la conciencia del espectador, que de alguna forma despierte en su conciencia la necesidad de actuar”, explica el director del Festival, José Monleón.

La muestra –que este año cuenta con un presupuesto de 60 millones de pesetas–, está financiada por los ayuntamientos de Alcorcón, Fuenlabrada, Getafe, Leganés, Móstoles, Parla y las

Bajo el lema *Cuando la escena habla de libertad* el Festival Madrid-Sur abre sus puertas el viernes 13. La muestra se desarrolla en seis municipios del sur metropolitano de la capital y reúne a artistas de 14 países del Mediterráneo oriental, el Magreb y América



Escena de *El asesino siempre vuelve al lugar del crimen*, por el Teatro Aleph

Universidades Rey Juan Carlos y Carlos III. El programa se ha dividido en bloques: lecturas dramatizadas, talleres, jornadas y encuentros, grupos seleccionados por cada uno de los municipios de la Comunidad y los espectáculos oficiales que, aunque este año se han reducido ligeramente –13 montajes respecto a los 16 del pasado año–, cuenta con 8 estrenos en España, dos absolutos y tres en la Comunidad de Madrid. Todo un lujo de muestra teatral y de danza distribuida a lo largo de cinco semanas, que sólo en la edición anterior tuvo un nivel de asistencia de 21.350 espectadores.

Un viaje simbólico

El Festival empieza su camino con una puesta en escena del CAT: *Las Troyanas*, obra de Séneca adaptada por Jorge Semprún, que trata el dolor de las mujeres bajo el yugo de la guerra. De ahí el carácter épico que domina en este Festival, concebido como un relato iniciático en el que el viajero-espectador se va transformando y cuyo espíritu se resume en la propuesta teatral *Argonautas 2000*. De estreno en España, la obra forma parte del programa “Argo: Nueva Europa”, en el que participa la Comisión

MADRID-SUR

del Sur. Espectáculos de carácter religioso, como *Fraja*, o que recuperan los mitos épicos para tratar temas de actualidad, como *El asesino siempre vuelve al lugar del crimen*–, integran una programación que también incluye talleres y lecturas dramatizadas.

Europea. La obra es una producción en la que intervienen artistas de Croacia, Francia, España, Italia, Portugal, Rumanía, Grecia y Marruecos y que pretende defender la armónica convivencia de la diversidad a partir de la subversión del propio mito de los argonautas. El montaje, en ocho lenguas distintas, propone un doble viaje –el imaginario y el realizado por los actores durante los ensayos desde Dalmacia hasta Transilvania– que sugiere una nueva moral, una nueva estimación de las relaciones con el prójimo: “Entiendo esta aventura como una metáfora de la historia de la civilización occidental, que repite el círculo de descubrimiento y de conquista de nuevos pueblos ajena a cualquier propósito de conocimiento del otro. Para romper ese círculo sólo es preciso comprender y respetar las diferencias”, apunta el dramaturgo croata Darko Lukic, que comparte autoría con José Monleón, Pedro Álvarez Ossorio y Katerina Papaikovou.

Provocar emociones

De mitos, y de conocimiento –pero de uno mismo– trata *Aftersun*, el último espectáculo de Rodrigo García y su compañía La Carnicería Teatro, estrenado este verano en el Festival de Delfos con un escándalo poco frecuente.

El montaje, que se inspira en el mito de Faetón –el que ambicionó más de lo debido y quiso conducir el carro del Sol, perdiendo el control y cayendo fulminado por Zeus–, es un trabajo sobre las formas de tropezar y caer, la arrogancia como estilo de vida, la insatisfacción, el descontrol, etc., con la dosis teatral propia de la compañía: mezcla de palabras con imágenes, acciones físicas, músicas diversas y una iluminación peculiar. Una obra donde la provocación es una constante: “Ese provocar emociones, ese provocar reflexiones, ese provocar nuevos puntos de vista sobre el hecho teatral”, según el autor.

Encontrado en otro de los apartados del festival, el de los Derechos Humanos, figura *Los viernes del Hotel Luna Caribe*, de Alberto de Casso (Premio Calderón). Dirigida por Fermín Cabal e interpretada por la compañía Nuevo Repertorio es un estreno absoluto basado en el mito

Fraja es el espectáculo más destacado del festival. Sus intérpretes, la cofradía sufi de los Gharbawas, alcanzan a ritmo de mantras y bailes un estado cartártico durante el ritual

griego de Filide que denuncia los abusos a los que son sometidos quienes buscan trabajo fuera de su país: una muestra de la condición humana muchas veces incapaz de permitir la felicidad y de manejar el propio destino.

Si la libertad y sus enemigos es el tema de reflexión de Madrid-Sur, éste es precisamente el asunto de *Cartas de amor a Stalin*, que cuenta con la dirección de Alexandra Broz, nieta del mariscal Tito. Bajo el epígrafe “La tiranía”, *Cartas de amor a Stalin*, de Juan Mayorga y según la versión de Darko Lukic, representa un conflicto atemporal y universal: el que enfrenta al individuo, en este caso el escritor Bulgakov, con el poder, por medio de una estructura dramática con toques de cierto minimalismo cinematográfico.

De gran impacto visual es también la puesta en escena *Aide Memoire*, de la compañía Kibutziana de Danza Contemporánea. El espectáculo de esta formación, dirigido por Rami Be'er, se inspira en la influencia que tienen los recuerdos del

Holocausto en nuestras vidas y que parece seguir el objetivo de sus anteriores espectáculos: animar al espectador a conectarse con su mundo interior. Con una coreografía llena de asociaciones libres, expresa lo invencible del espíritu humano, que padece todos los sufrimientos y sobrevive a todo.

La leyenda de Al-Andalus

Pero es El Magreb quien adquiere gran protagonismo con las representaciones de *Almasul*, *leyenda de Al-Andalus* y *Fraja*. La primera, escrita por el dramaturgo andaluz Antonio Onetti, es una coproducción hispano-marroquí que reflexiona sobre las distintas formas de intolerancia y violencia que un día enturbiaron la relación entre dos pueblos peninsulares: los cristianos del norte y los almorávides del sur. Obra inscrita en una deliberada poética narrativa, está hilvanada siguiendo los cánones de la cuentería tradicional, género muy tradicional en Marruecos, y está interpretada por actores españoles y marroquíes.

Respecto a *Fraja*, es uno de los espectáculos más atractivos del festival. Se trata de una obra de la cofradía de los Gharbawas, originarios de las llanuras del Gharb e inscritos en la línea del movimiento sufi abierto, en el que las mujeres son partícipes del ritual. *Fraja* (de *forja*, espectáculo) es el término utilizado para toda la velada, concebida como una ceremonia en la que, a ritmo de mantra, los participantes dan prueba de una extremada sensibilidad hacia la devoción, la música y la danza como vías espirituales.

Pero su verdadero sentido es el paso de la oscuridad a la luz, una especie de “estado de gracia, de regocijo del corazón y de paz del alma” que guarda ciertos paralelismos con la *catarsis* del espectáculo teatral. El montaje, está estructurado en forma de cantos (de la memoria y de las lágrimas, del éxtasis, de la curación y la unidad) que, durante las pausas entre las diferentes partes, pueden ser dedicados a la persona que lo solicite. Cada uno participa con aquello que tiene en el corazón en cada momento, cada uno se expresa con sus emociones y su nivel de creencia, e insufla, así, su propia energía y su *baraka*. Esta cofradía marroquí, además, sólo ha salido de su país una vez, para asistir a la Exposición Universal de París en 1900.

Para cerrar el ciclo de espectáculos, el Festival Madrid-Sur estrena *El asesino siempre vuelve al lugar del crimen*, de una de las compañías de teatro más veteranas de Chile, el Teatro Aleph. Delirante y grotesco, el montaje que presentan es una reacción en contra de la “absolución” de Augusto Pinochet, escrita y dirigida por el fundador de la formación Óscar Castro. Los miembros de la compañía fueron víctimas de la represión en Chile en 1968, por lo que acabaron exiliándose en París con la excepción de John MacLehod. Ahora la compañía ha querido homenajear a éste último actor. Y así, el espectáculo, trufado de cierto humor negro, es un supuesto proceso judicial al que es sometido el general y que los comediantes del Aleph deciden hacer en la “Maisonnette”, el burdel francés más popular de Londres.

Alexis FERNÁNDEZ

Aftersun, de Rodrigo García, uno de las obras más provocadoras



JOSE ANTONIO CARRERA

CERTAMEN COREOGRÁFICO DE MADRID

CREADORES A PRUEBA

Diez trabajos inéditos de jóvenes

Escaparate de los trabajos de jóvenes creadores y compañías de danza contemporánea, el Certamen Coreográfico de Madrid cumple ya catorce años.

Este año, diez creadores medirán sus fuerzas artísticas: Ángel Rodríguez Ortiz, Pepe Hevia, José Reches, José Omar Meza, Teresa García compiten el día 16, mientras que Patricia Ruiz, Fernando Hurtado López, Thomas Noone, Nicolas Rambaud y Sonia Gómez lo hacen el día 17. Optan por el Primer Premio de Coreografía -600.000 pesetas-, el segundo -500.000 pesetas-, el tercero -400.000- y al galardón para la composición musical original -300.000 pesetas-.

Otros alicientes

Más allá de la dotación económica, los ganadores tienen la posibilidad de ser contratados como compañía invitada al certamen del próximo año y recibir ayudas para giras, además de

creadores españoles se presentan en el Certamen Coreográfico de Madrid, concurso de danza contemporánea que se celebra en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, del 16 al 20 de octubre. Una iniciativa que permite obtener ayudas y becas de estudio.

becas en el Movement Research de Nueva York.

Sin embargo, aquí sí se cumple la máxima de "lo importante es participar" ya que los pasos exhibidos, lejos de caer en saco vacío, serán evaluados por un prestigioso tribunal: El coreógrafo y director del Holland Dance Festival, la coreógrafa y directora de Provisional Danza, Carmen Werner, y el compositor madrileño Pedro Navarrete, entre otros, conforman el jurado de este año.

Creado por la asociación "Paso a 2", integrada por Laura Kumin y Margaret Jova, lo que comenzó

siendo una apuesta por la danza contemporánea hoy es un referente para programadores y directores de teatros. Sobre todo si prestamos atención a la nómina de creadores que han participado en otras ediciones y que hoy son algunos de los nombres más destacados de la danza de nuestro país, como María José Ribot, Blanca Calvo, Tomás

Aragay, Teresa Nieto, Blanca Li, Marco Berriel, Paco Lloberas, Denise Perdikidis, Beбето Cidra, Paco Macià, Fernando Lima, Mar Gómez, o las compañías 10 y 10, Provisional Danza y Erre que Erre, entre otras.

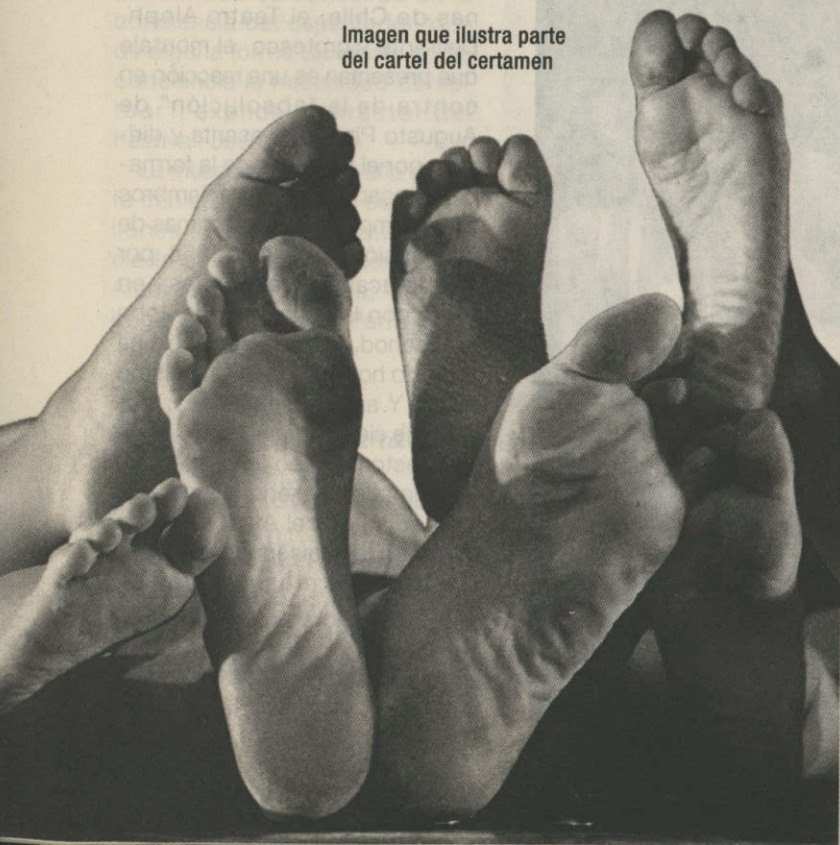
Becas y ayudas

El certamen ha ido sumando apoyos de entidades como el INAEM, el Círculo de Bellas Artes de Madrid, la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid y la SGAE/Fundación Autor, y de numerosos colaboradores extranjeros. Este año, el Movement Research de Nueva York, The Place Theatre de Londres y el Holland Dance Festival son los nombres internacionales que contribuirán a difundir los trabajos aquí exhibidos, todos ellos inéditos en danza contemporánea.

Los años, el apoyo y la persistencia de sus organizadoras han contribuido a situar a este certamen en el punto de mira de programadores y coreógrafos tanto nacionales como internacionales. La contemplación de distintas concepciones de la danza y nuevas tendencias son el premio para los espectadores que decidan asistir al certamen de este año. El fallo del premio se dará a conocer el 18 y durante los días últimos días se representarán las coreografías premiadas.

I. de FRANCISCO

Imagen que ilustra parte del cartel del certamen



Especializada en teatro de calle y fiesta, *Fiestacultura* abre su edición número 4 con un reportaje de Henry Krul sobre su experiencia en la fotografía del teatro al aire libre, un género que en el País Vasco parece que se está regenerando con la irrupción de nuevas compañías. Además, la revista reseña los principales grupos que utilizan la pirotecnia en sus espectáculos y el nuevo concepto estético que se está generando en este ámbito, donde el fuego y la inclusión de nuevas tecnologías recrean imágenes sorprendentes. Asimismo, el director de La Cuadra de Sevilla, Salvador Távora, habla de su reciente estreno: *Don Juan de los toros*, una obra que, al igual que *Carmen*, se representa en las plazas de toros: "Fui novillero y creo que el toro y la muerte siempre han estado presentes en mi deseo de comunicar el riesgo, y los tiempos dramáticos, rítmicos y geométricos de las fiestas de toros toman cuerpo en mis espectáculos".

EL AMBIDEXTRO

NÚMERO 26

Gratuitas

Más allá del "más difícil todavía" habla la revista dedicada al arte del circo y de otras formas interpretativas que se están abriendo camino bajo las carpas. "El circo contemporáneo empieza a beber de las fuentes de otras artes", explica el actor Marcus Von Wachtel. Un curioso artículo sobre la tradición y el momento actual que vive la Escuela de Circo de Moscú, las compañías del género que están dando que hablar dentro y fuera de nuestras fronteras -como ToBe2 o el Circo Interior Bruto-, y reseñas sobre los festivales de circo internacionales -La Piste Aus Espoirs o el Festival Internacional de Teatro de Calle de Valladolid-, son algunas de las informaciones de esta revista que edita la Asociación de Malabaristas de Madrid. Y además, incluye interesante bibliografía del género y reseñas de artistas históricos.

El barrio como microcosmos, el barrio como placenta contra el exterior ha acuñado un género en nuestro cine tan recurrente como la comedia urbana o el costumbrismo. Desde Carlos Saura hasta Salvador García (que estrena el viernes *El otro barrio*) pasando por Fernando León, principal culpable de su actual resurgimiento.

CINE DE BARRIO

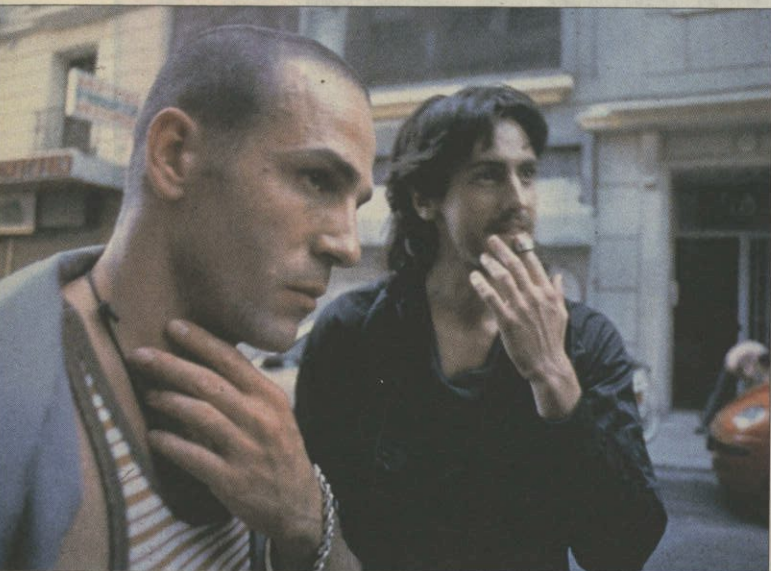
LA SEGUNDA OBRA DE GARCÍA RUIZ
CONSOLIDA EL CINE DE LA PERIFERIA

Jorge Alcázar
protagoniza *El otro barrio*,
de Salvador García

Historias de la marginalidad. Recorrido por las mejores películas ambientadas en la vida de los barrios.
Estreno de *El otro barrio*, de Salvador García **47-49** Homenaje a Dino Risi y su comedia amarga en la XXI
Mostra de Valencia **50-51** Chiqui Carabante estrena *Bailongas* en el Festival de Cortos de Granada **52**

CINE

CINE DE BARRIO



De un tiempo a esta parte, y de forma completamente casual –aunque no por ello de modo menos significativo–, el cine español, o al menos un contado grupo de jóvenes directores, ha depositado su confianza en historias rescatadas o recreadas en suburbios urbanos. Los personajes atrapados en un entorno de marginalidad y catástrofe existencial, del que por mucho que se empeñen no pueden huir, han servido de catalizador generalmente a cineastas incipientes –Fernando León, Benito Zambrano, Carlos Saura Medrano, Daniel Calparsoro y, recientemente, Salvador García Ruiz y Achero Mañas– para dejar claro que es en los márgenes de la sociedad donde mejor se diagnostican sus enfermedades.

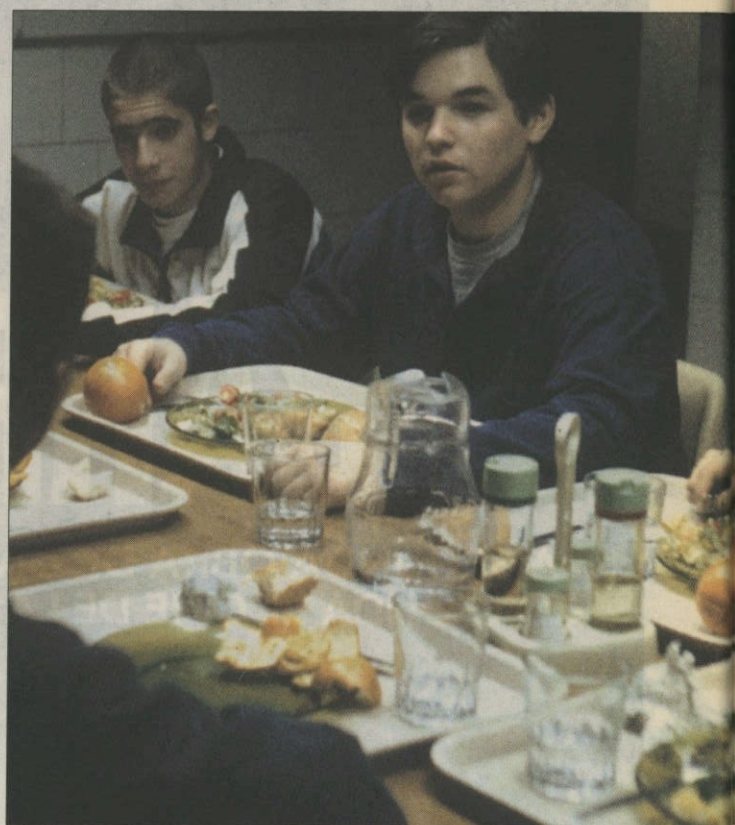
Estela documental

Como dice con especial fortuna el director de *Barrio*, los habitantes de la periferia –de la ciudad, de la vida, de las gentes– “corren para alcanzar una liebre, pero no para comérsela, sino para dejar de correr tras ella”. Sin embargo, son los propios cineastas y sus trabajos los que últimamente no quieren dejar de perseguir esa liebre.

Puede decirse que fue precisamente con *Barrio*, la espléndida fábula realista recreada por Fernando León, cuando surgió un reguero de filmes que parece continuar la estela dejada por películas como *Maravillas* (1980), de Manuel



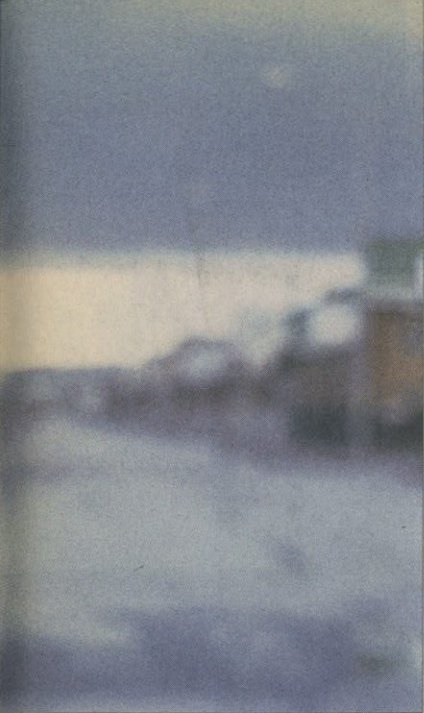
Gutiérrez Aragón; *Los chicos* (1960), de Marco Ferreri; *27 Horas*, de Montxo Armendáriz, o varios filmes de Carlos Saura, como su deslumbrante ópera prima *Los golfos* (1959) y sus trabajos posteriores *Deprisa, deprisa* (1980) y *Taxi* (1996). Al propio autor de *Ay, Carmela* le resulta “completamen-



Arriba, a la izquierda, *Asfalto*, de Daniel Calparsoro; en el centro, Iciar Bollain en *Leo*, de José Luis Borau. Sobre estas líneas, fotograma de *El otro barrio*, de Salvador García Ruiz, que aparece retratado a la izquierda.

te normal que los jóvenes se preocupen por los sectores desfavorecidos, y en especial por las periferias urbanas, ya que es allí donde se encuentran los males de una sociedad llevados a su máxima expresión y, por lo tanto, resultan tremendamente manifiestos y cinematográficos”.

En este sentido, las recientes *El otro barrio*, de Salvador García Ruiz (que se estrena comercialmente el viernes); *El bola*, de Achero Mañas; *Leo*, la última aventura de José Luis Borau, o *Y tú qué harías por amor*, el debut de Carlos Saura hijo, re-



sualidad, no responden a un impulso común aunque puedan retratar escenarios y situaciones semejantes". A pesar de ello, el director de *Mensaka* no puede dejar de reconocer su admiración por los veteranos: "Saura siempre ha sido un director que me ha interesado mucho, y no puedo negar que *Maravillas*, de Gutiérrez Aragón, ha sido para mí una película de referencia desde la primera vez que la vi".

Casi al mismo tiempo que el *Barrio* de Fernando León, se estrenó el debut de Salvador García Ruíz, *Mensaka*, un filme que según el propio director "ha ganado con el tiempo y que en el momento de su estreno se adaptó a un cierto tipo de cine, de escuela inglesa y tono documental, socialmente comprometido, que todavía es demandado por el espectador español". Efectivamente, en *Mensaka* es fácil adivinar esa mirada de denuncia y compromiso hacia los sectores desfavorecidos, casi privados de libertad, sobre los que García Ruíz ha vuelto en su segundo trabajo, recientemente estrenado en el Festival de San Sebastián, *El otro barrio*. "Las sociedades marginales —explica el joven cineasta— no me parecen un mundo turbio en sí mismo, ni violento, ni muerto, sino más bien todo lo contrario, me parece cálido, tierno, vivo y cercano. No tengo ningún tipo de distancia hacia ese mundo, porque en realidad el barrio es algo que tengo dentro, que me es completamente familiar, y no quiero ni puedo mirar eso con distancia".

Madrid y alrededores

Tanto García Ruíz, como Fernando León, Borau, Achero Mañas o Saura Medrano, han situado sus historias de desamparo y marginalidad en barrios periféricos de Madrid —Vallecas, Getafe, Entrevías, Carabanchel, etc.—, donde pueblan a sus anchas los edificios hechos a golpe de hormigonera, los polígonos industriales, los grafitis como máxima ex-

presión del arte y los cielos grises y desangelados, sin vida, sin árboles, sin escapatoria. "Mi barrio es un barrio de inmigración, de viviendas estrechas —cuenta Fernando León—, de paro, litografías baratas en la pared y rejas en las ventanas, de obras, portales iguales, pilares de la M-40, tráfico rápido y alto que pasa corriendo, sin detenerse jamás allí".

Un barrio que no queda demasiado lejos, al menos en apariencia, del retratado en el último y sorprendente filme de Borau, *Leo*, protagonizado por Icíar Bollain. Su turbulenta historia de amor y muerte demuestra que el interés por las sociedades marginadas no sólo se despierta en las mentes inquietas de los cineastas primerizos, sino que también resulta muy recurrente para rescatar al olimpo la veteranía de nuestro clásicos. "Yo no podía imaginar que

siderable éxito la pasada temporada. "Asfalto es una película dedicada al Madrid más canalla, al Madrid cosmopolita y criminal, a unos jóvenes que tienen la necesidad de sentirse algo especial, y a los que la sociedad condena a no poder soñar", afirma el realizador vasco.

Barrios del sur

Pero la exclusividad del suburbio no sólo corresponde a Madrid, sino que se extiende a zonas tradicionalmente más deprimidas. No es casualidad, por ello, que Benito Zambrano se inspirara en la realidad y los habitantes de su pueblo natal, Lebrija (Sevilla), para construir uno de los relatos más desgarradores del último cine español, *Solas*, en el que confluyen entre el amor y el odio las existencias depauperadas de un barrio de la capital andaluza.

Zambrano prepara ahora *Habana Blues*, y aunque viaja hasta Cuba en su segundo filme, el autor sevillano no pretende en ningún momento abandonar sus raíces: "*Solas* significa para mí un camino de temas y estilo por el que me gustaría seguir transitando".

También transitan por las zonas

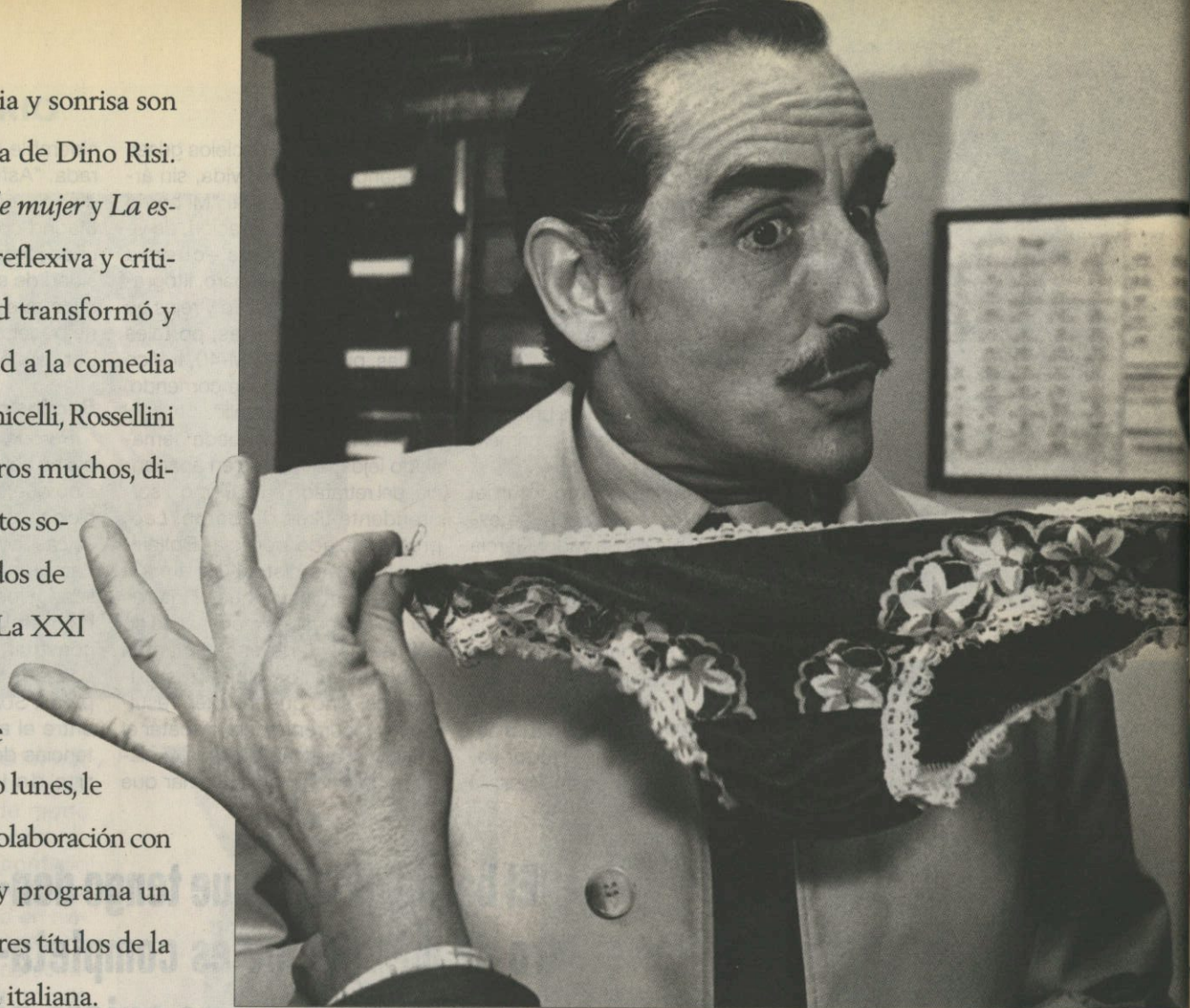
más deprimidas de Andalucía dos filmes de reciente estreno: *Fugitivas*, de Miguel Hermoso; y *Vengo*, de Tony Gatlif, protagonizada por Antonio Canales. En ambas entregas, el flamenco alimenta cada bobina del metraje con la pureza del sur, que sirve además como radiografía psicológica de los personajes, "unos seres —según Miguel Hermoso— que huyen, que buscan siempre una salida para una vida que no entienden muy bien, seres que no tienen muy claro cuál es su problema". Gracias a tantas almas abandonadas y a que unos cuantos directores todavía se fijan en ellas, el cine de barrio (y no precisamente el de José Manuel Parada) está más vivo que nunca.

Carlos REVIRIEGO

"El barrio es algo que tengo dentro de mí, que me es completamente familiar, y no quiero ni puedo mirarlo con distancia", asegura Salvador García Ruíz

curren a elementos de corte documental y sociológico —aunque todas ellas se preocupan por que la ficción o metáfora prime sobre la mirada realista— que tiene a sus más cercanos e inmediatos precedentes en la sucesión de películas sobre la nueva delincuencia juvenil que se rodaron durante los convulsos años de la transición: *Navajeros* (1980) o *Colegas* (1982), ambas de Eloy de la Iglesia, *Perros callejeros* (1977), de José Antonio de la Loma, etc. "Creo, sin embargo, que todas estas películas —opina García Ruíz— surgen por ca-

Tristeza, inteligencia y sonrisa son las claves de la obra de Dino Risi. Autor de *Perfume de mujer* y *La escapada*, su actitud reflexiva y crítica hacia la realidad transformó y otorgó personalidad a la comedia italiana. Junto a Monicelli, Rossellini y Blassetti, entre otros muchos, dibujó uno de los retratos sociológicos más agudos de la historia del cine. La XXI edición de la Mostra de Valencia, que se inaugura el próximo lunes, le rinde homenaje en colaboración con Cinecittà Holding y programa un ciclo sobre los mejores títulos de la emergente comedia italiana.



LA MOSTRA DE VALENCIA RECUERDA EL NEORREALISMO DEL DIRECTOR DINO RISI O LA COMEDIA AM



Mastroianni, Risi y Loren en el rodaje de *La mujer del cura*

La XXI edición de la Mostra de Valencia ríe con acento milanés, romano y napolitano. ¿Por qué? Porque rinde homenaje a uno de los grandes maestros de la comedia italiana, Dino Risi, y dedica un ciclo a todos esos jóvenes salvajes que lo han tomado como modelo.

En el fallecido fanzine *No* se publicó un artículo titulado "La comedia es el lenguaje de los dioses". Si el cine americano se ocupó, exceptuando las islas de genio ideológico habitadas por Charles Chaplin y Preston Sturges (en *Los viajes de Sullivan*), de utilizar la comedia como un género escapista, el cine italiano —y el es-

pañol— asoció la risa al estado de las cosas de la sociedad que lo nutría de historias. La Mostra de Valencia ha decidido hablar el idioma divino a través de los homenajes que rinde al maestro Dino Risi, autor de películas como *La escapada* o *Perfume de mujer*, y a la joven comedia italiana, los dos extremos de un género con denominación de origen y personalidad propia que ha ido perdiendo su proyección internacional a medida que el cine europeo se convertía en un muro de tinieblas grave y solemne.

Le contaba Mario Monicelli a José Ángel Cortés que en una comedia tratas a la realidad de una

forma crítica, reflexiva, mientras que en una tragedia la tratas de un modo obvio, infantil.

Una mirada populista

Monicelli había inaugurado el formato de comedia populista con tintes sociales en *Totó busca casa* y abrió el camino, iniciado por comedias de posguerra como *La macchina ammazzacattivi*, de Rossellini, o *Prima Comunione*, de Alessandro Blassetti, de toda una pandilla de humildes maestros que realizaron uno de los retratos sociológicos más acertados y agudos que el cine recuerda. Uno de los hermanos de sangre de esta familia numerosa fue Dino Risi.

Vittorio Gassman en *Perfume de mujer* y *La escapada* (imagen de abajo)

ITALIANO ARGA

Nacido en Milán en 1916, recogió, como la mayoría de sus colegas de generación, la herencia del neorrealismo hasta situarla en el terreno de la comedia costumbrista, en la que personajes y realidad parecían fundirse en un solo gesto. Risi supo mantenerse al margen de la politización expresa de cineastas como Giuseppe di Santis o Cesare Zavattini; supo, también, alejarse de la política de autores que Visconti, Fellini y, sobre todo, Antonioni, ejercían con premeditación y alevosía. No tan lejos, a unos cuantos miles de kilómetros al oeste, en un universo paralelo llamado España, Marco Ferreri con *El Pisito* y *El cochecito*, Berlanga

con *Plácido* y *El verdugo*, y Fernán-Gómez con *La vida por delante*, *La vida alrededor* y *El mundo sigue*, continuaban el ejemplo de un género popular que tuvo que trabajar mucho para encontrar el reconocimiento crítico que se merecía.

El cine como recurso

No es extraño que Dino Risi, como su hermano Nelo, empezara como documentalista. El cine italiano había encontrado en su pobreza su más rico recurso narrativo. A medida que la sociedad italiana prosperaba, Risi y sus compañeros afilaron sus cuchillos para criticar a la burguesía incipiente que luchaba por hacerse un hueco en un país que aún sufría los remotos efectos de la posguerra. Risi, que se había ganado un puesto entre los grandes (ahí está su Concha de Oro en el Festival de San Sebastián del 57 por *Sabela*), derivó su afición por la comedia del pueblo y para el pueblo hacia lugares más amargos. *La escapada*, protagonizada por Vittorio Gassman y Jean-Louis Trintignant, fue, sin lugar a dudas, la culminación de su obra. Ambos inician un viaje extrañamente iniciático, una desconcertante, sarcástica y ácida "road movie" que es, en palabras de José Luis Guarner, "el análisis de un proceso de corrupción (...), una comedia picaresca y agrídulce, sutilmente plebeya e incisivamente psicológica". En cierto sentido, y un año antes que Antonioni, Risi llegaba más lejos que *El desierto rojo* en sus intenciones reflexivas sobre una sociedad condenada a la incomunicación.

Risi prolongó su vena ácida con el que, tal vez, sea el último éxito del cine italiano populista de su generación, *Perfume de mujer*. Extensión crepuscular de *La escapada*, el punto de partida de esta comedia negra no podía ser más siniestro: el capitán Fausto (otra vez imponente Gassman) y el teniente Vincenzo, que quedaron ciegos después de la explosión de una granada en unas manobras, acuerdan suicidarse disparándose mutuamente. El viaje de Fausto a la búsqueda de Vincenzo, en compañía del sol-

LAS COMEDIAS ESENCIALES

No se puede entender el cine italiano sin cinco de sus obras maestras, dirigidas por otros tantos artistas de la sonrisa amarga.

● *Dov'è la libertà?* (1952), de Roberto Rossellini. Agria comedia en la que un hombre sale de la cárcel para darse cuenta de que sólo los que están en ella son de fiar.

● *Pan, amor y fantasía* (1953), de Luigi Comencini. Retrato de los hábitos de la tipología italiana que convirtió a esta modesta película en un ejemplo a seguir por muchos compañeros de generación.

● *Rufufú* (1958), de Mario Monicelli. Entrañable, espléndida biografía del espíritu italiano.

● *Monstruos de hoy* (1962), de Dino Risi. Veinte crueles sainetes que analizan el mito del macho italiano con un sentido del humor feroz e implacable.

● *Se acabó el negocio* (1964), de Marco Ferreri. Provocativa película que lograba cambiar de tono narrativo con una habilidad insólita.

dado Ciccio (Alessandro Momo, tráfuga del Roberto de *La escapada*), es un doble viaje: hacia la muerte y hacia el aprendizaje, que es lo mismo que decir hasta la vida. En esa dualidad podría estar resumida la esencia del cine de Dino Risi, cine cuya vitalidad y amargura, desgraciadamente, no ocupó, en su recta final, un lugar relevante en una cinematografía que sobrevive gracias a la respiración asistida del éxito autóctono. En nuestro país, sus últimas películas se han estrenado de tapadillo —*Fantasma de amor*— o permanecen en el olvidado cajón de sastre de nuestras desmemoriadas distribuidoras —*Tolgo il disturbo*—, y lo mismo ocurre con Monicelli o Comencini.

Un relevo incierto

¿Existe, pues, una joven comedia italiana, un relevo para el populismo inteligente de los años cuarenta y cincuenta? Por lo que llega a nuestro país, uno se atrevería a decir que no, o al menos no de la calidad de sus antepasados. Roberto Benigni ha vendido la moto al universo entero con ese bodrio bobo, fofo y falso que es *La vida es bella*. Monicelli y Comencini trataron los efectos de la guerra en el individuo. Por el contrario, Benigni acude a un sentimentalismo de fotonovela barata. Un caso aislado de éxito internacional. Por su lado, Nanni Moretti, que empezó a escribir su apócrifa autobiografía con un título tan significativo como *Io sono un autarchico*, es un ejemplo demasiado autosuficiente y personalizado como para considerarlo precursor de una nueva comedia italiana. Si nos paramos a pensar en gente como Christian de Sica o Vincenzo Salerne (del que se presenta en este ciclo *L'amico del cuore*), sólo podremos extraer una desoladora, amarga conclusión: que el cine italiano ha sustituido la inteligencia de Risi, Monicelli y Comencini por el populismo precario y vulgar de esta nueva generación cuyo modelo imaginario parece ser, por ejemplo, un Mario Ozores napolitano.

Sergi SÁNCHEZ



CHIQUI CARABANTE ESTRENA "BAILONGAS" EN GRANADA

UN ESBOZO DEL NATURAL

Chiqui Carabante (Málaga, 1967) se ha hecho mayor en su segundo corto. Después de dirigir una película efectista, coral, como *Los días felices* (1998), estrena la próxima semana, en el Festival de Granada, su nuevo trabajo, *Bailongas* (2000); una cinta más madura, con un importante trabajo de actores, "una historia aparentemente sencilla, pero compleja a la hora de resolverla. Es como un esbozo del natural", reconoce el director.

Un duro rodaje

Sevilla, unos días antes de la Feria de Abril. Un joven, que tiene serios problemas con su novia, se va a buscar desesperadamente a su camello por el barrio. Camello y cliente llevan el peso de la película durante los 8 minutos que dura la cinta. Éste es el argumento de *Bailongas*. "Rodábamos al lado de la Maestranza, teníamos que terminar antes de la Feria, porque esas calles se abarrotan de gente. Fueron tres días muy duros. Hubo un momento que parecía que no iba a salir", dice Carabante. Pero aquí está. *Bailongas* debe ahora subir el listón de *Los días felices*, un musical que, además de salir victorioso de diez festivales (entre ellos el de Jóvenes Realizadores de Granada) y de obtener en 1999 el Fotograma de Plata, fue uno de los cortos más popu-

Hace un año, *Los días felices* de Chiqui Carabante ganaba el premio al Mejor Cortometraje andaluz del Festival de Granada, uno de los certámenes más importantes dedicados a este formato que abre sus puertas el próximo sábado. El director estrena este año su nueva producción, *Bailongas*, un trabajo que compite con un total de 37 títulos.

lares de la temporada entre aficionados y medios de comunicación. "Da miedo estrenar algo después de un éxito tan reconocido, por eso, entre otras cosas, me he querido alejar de todo lo que tuviera que ver con mi anterior trabajo. Éste ha sido un proyecto bastante complejo, pero creo que, al final, *Bailongas* se sostiene", comenta.

Estreno en un gran festival

La semana que viene lo sabremos. *Bailongas* compite en granada con 12 cortos españoles y 25 extranjeros. Un buen nivel de participación que se complementa con títulos importantes como *Abuelitos*, de Francisco Plaza, *El pan de cada día*, de Ane Muñoz, *Desire*, de Jorge Torregrosa o *Bancos*, de Santiago Amodeo y Alberto Rodríguez—directores que, por cierto, colaboran con Carabante como extras en *Bailongas*—. Además, hay en Granada una nada desdeñable sección oficial de animación, que muestra 31 trabajos internacionales de gran calidad (como el portugués *A suspeita*, de José Miguel Ribeiro), y otro apartado dedicado a los formatos alternativos, vídeo, betacam, super o mini DV. En fin, que *Bailongas* se estrena en uno de los festivales más importantes del panorama del cortometraje nacional. A pesar de todo, el direc-

tor no es muy amigo de los festivales. "No me gusta el ambiente competitivo que generan; hacen que los directores rodemos pensando ya en qué es lo que más va a gustar en un certamen. Lo más comercial. Creo que es más importante dejarse llevar", asegura el realizador.

Pero Chiqui Carabante no va a parar ahí. Ya tiene un guión para dirigir su primer largo (el título provisional es *El hombre araña contra el mundo*), que producirá Letra M (la misma empresa que ha llevado sus dos cortometrajes) y Jaleo Film. "Tengo mucha suerte, me están financiando la escritura del guión", comenta. Y es que, hasta ahora, Carabante no vivía del cine: "Nadie vive de hacer cortos; yo llevo mucho tiempo en el mundo del teatro, dirigiendo y actuando. He tenido mi propia compañía, *La permanente*. Hasta ahora vivía de esto".

En su primer largo, Carabante narrará las andanzas de un joven de 21 años; su primer corto lo protagonizaba una familia muy especial, la música y la "escenografía" eran elementos esenciales. En cambio, en *Bailongas* es el trabajo de los dos actores, Julián Villagrán y Manuel Solo, lo que ha querido destacar el director: "Sin ellos, no hay película".

Paula ACHIAGA



Julián Villagrán
(izquierda)
y Manolo Solo
protagonizan
Bailongas

THIELEMANN

EL FULGOR ALEMÁN

La crítica internacional ha saludado a Christian Thielemann como la estrella ascendente entre los directores de orquesta alemanes. Hoy se presenta en Santiago de Compostela, el viernes en Barcelona y el sábado en Madrid, al frente de la Orquesta de la Deutsche Oper de Berlín, teatro del que aún es titular pero que abandonará por sus diferencias con el nuevo intendente, Udo Zimmermann.



SUSESCH BAVAT

MÚSICA

Entrevista con Christian Thielemann **54-55**
Kullervo de Sibelius en España **56** Pierre
Boulez en Valencia **57** La Orquesta Nacional
inaugura su temporada **58** Discos **60**

CHRISTIAN THIELEMANN

SUSESCH BAVAT

Thielemann recibe a EL CULTURAL en su funcional y poco acogedor despacho de la Deutsche Oper. Muy nervioso, habla con vehemencia mientras se pone y se quita varias veces la lentilla. En sus palabras subyace una agresividad teñida de ironía al recordar los acontecimientos que le han llevado a abandonar su querida Deutsche Oper. En su discurso parece traslucir la impresión de que

la política está destrozando la vida cultural de la capital alemana y generando un daño irreparable a la ciudad, a Alemania y a Europa entera. El tiempo parece darle la razón. Hace apenas dos semanas, Barenboim anunciaba su intención de no renovar su

contrato en la Staatsoper, y Kent Nagano (quien estuvo a punto de convertirse en el sucesor de Thielemann), ha optado finalmente por vincularse al proyecto de Plácido Domingo en Los Ángeles.

—La imagen musical de Berlín está sufriendo mucho.

—El problema de Berlín es importante por el carácter simbólico que la ciudad tiene en el mundo. En este momento hay tres casas de ópera, a pleno rendimiento, con programación diaria. Es la herencia de la ciudad dividida. El Senado se enfrenta a tres opciones: mantener las tres, más o menos como están; dejar dos, en una fuerte competencia, o una sola, de primerísimo nivel. Básicamente es un problema de dinero, pero no está claro qué quieren los políticos porque no están preparados para asumir decisiones radicales. Un senador de cultura se fue sin resolver nada y cuando ha venido otro, tampoco lo ha hecho o ha metido la pata.

—La capital de Alemania, en alguna medida la futura capital de Europa, parece no querer estar en



“El secreto de la dirección de orquesta es entender que, si bien la organización de una orquesta es democrática, quien dice si una nota se tiene que tocar *piano* o *forte* es el director”

el campo cultural a la altura de su lugar en el panorama musical internacional.

—Berlín no es una ciudad rica. No es Múnich o Hamburgo, donde hay empresas muy sólidas y potentes que pueden ayudar con patrocinios. Berlín estuvo aislada durante cuarenta años, por lo que ahora es todo mucho más difícil. En el ámbito turístico, tampoco se puede comparar con Londres, Nueva York o París, donde sobreviven varios teatros porque hay suficiente público para todo, el propio o el de fuera. Otra cosa es que esta ciudad deba aspirar a un reclamo cultural fuerte, y que los teatros puedan servir como vehículo para ello. Pero no todos los políticos tienen la capacidad de plantear proyectos a largo plazo.

Presupuestos ajustados

—El problema no es sólo de Berlín, y pasa en muchas ciudades europeas, incluyendo Madrid. ¿Pueden convivir varios teatros con personalidades diferentes?

—Yo creo que sí. La prueba es que los hay y funcionan. Aquí es más difícil, porque al tener presupuestos muy ajustados, casi los mismos cantantes van pasando de un teatro a otro con relativa facilidad. Incluso las programaciones atienden a títulos similares, que se mantienen porque hay producciones que hay que rentabilizar. Una misma ópera puede estar en cartel sucesivamente en los tres teatros. Esto no tiene sentido. Que la producción

o la dirección musical sean diferentes, no sé hasta qué punto es suficiente motivo de interés.

—Lo lógico sería que existiese una coordinación.

—Los teatros hablamos entre nosotros, pero no dejamos de ser totalmente independientes, con políticas artísticas autónomas. Y ante este hecho, siempre pasa lo mismo: ¿quién es el que coordina? Lo que está claro es que, o llega el dinero, o viviremos situaciones límite.

—Sólo le queda este curso. Usted se va de Berlín, definitivamente.

—Es que no le gusto a Udo Zimmermann, y lo ha dicho públicamente. Ha desembarcado sin darme ninguna opción. El antiguo senador de cultura optó por un nuevo intendente sin contar conmigo. Podríamos trabajar conjuntamente, porque por encima de todo adoro esta casa. En estos años se han mejorado muchas cosas. El público español que asista a los conciertos verá los resultados que ha alcanzado la orquesta. Pero si no hay diálogo, ¿qué margen de maniobra me queda? Sé que el público no está contento con que me vaya, y que la orquesta no es feliz. Pero prefiero irme antes que trabajar de esta manera.

—Estas situaciones son muy desagradables.

—Y muy tristes. La gente gritaba mi nombre, y me tiraba flores en las representaciones. Pero no soy un títere, y entiendo que mi papel va más allá que decir sí a todo. Me da tristeza dejar Berlín, pero no me queda más remedio que valorar otras ofertas.

Batuta solicitada

—Son muchos los sitios que le solicitan, y más después de su triunfal debut con *Los Maestros Cantores* en Bayreuth, donde volverá el año próximo con un nuevo *Tannhäuser*.

—Todavía no sé qué es lo que más me conviene. De momento, estoy estudiando los proyectos que me proponen en Londres, donde voy a dirigir de nuevo *Palestrina*, Nueva York... Y, seguramente, Madrid. De hecho, estoy en negociaciones para varios proyec-

tos, un *Moisés y Aarón* y una nueva obra de Henze para el Real.

—¿Cómo ha conseguido elevar el nivel de la Orquesta de la Deutsche Oper?

—Es como cualquier relación entre dos personas. Las orquestas son como entes orgánicos, y con ésta hubo química desde el principio. Fue muy importante grabar con Deutsche Grammophon, porque era la constatación de su esfuerzo. Ahora llega el nuevo director general y elige a Fabio Luisi, sin el voto de la orquesta. No lo conozco y no quiero hablar de él, ni bien ni mal. Pero no me parece la forma.

—Una orquesta de foso corre el riesgo de caer en la rutina.

—Hay medios para evitarla. Los músicos pueden huir de ella cuando las condiciones son positivas. Es el director quien debe trabajar con claridad y eficacia.

—Si los ensayos son limitados, el nivel artístico se resiente.

—Pero los músicos actuales están muy preparados. Su capacidad técnica, en la mayoría de los casos, es sobresaliente. No siempre es necesario que haya decenas de pruebas. Depende de los casos. No hay una fórmula universal. En junio hicimos *Tristán* ¡con tres ensayos! Y fue una de las grandes experiencias de mi vida, donde la orquesta alcanzó niveles fantásti-

cos. Cuando te mueves en un repertorio en el que te encuentras cómodo y lo sabes transmitir, la orquesta se entrega. La música es una energía que viene generada por personas. A veces surge espontáneamente, y otras no. Depende de muchos factores, y no hay una única receta.

Un director de los de antes

—Su formación ha sido un poco a la antigua, pasando por diferentes teatros hasta llegar a Berlín.

—Es la única manera de conocer bien el oficio. No se puede dirigir sin saber en qué consiste el teatro musical, sin respirar su peculiar atmósfera. Karajan me aconsejó que trabajase en pequeñas casas de ópera hasta que hubiera consolidado mi repertorio.

—La crítica ha reconocido en su trabajo un modo de acercarse al repertorio wagneriano que enlaza con los grandes del pasado.

—Hacer Wagner es un placer y, en general, también para las orquestas actuales. Es un repertorio exigente y satisfactorio. Los músicos alemanes lo conocen bien porque han convivido con su música desde pequeños. Pasa lo mismo con Verdi y La Scala.

—Usted pertenece a una generación que señala la falta de un modelo de referencia. En realidad, no lo ha habido después de Karajan.

—Es que Karajan era mucho Karajan. ¿Cuántos ha habido en la historia como él? Pero cada momento es distinto. Habrá que ver qué nos depara el futuro. Hay que dar tiempo a los jóvenes directores para que se desarrollen.

—¿Cuál fue el mayor legado de Karajan? ¿Dónde ejerció principalmente su magisterio?

—En varias cosas. La primera, en la seguridad que debe mostrar el director. No hay nada peor para una orquesta que tener la sensación de estar guiada por una persona insegura. Para ello, es fundamental conocer la partitura. Karajan me enseñó a estudiar bien, a no perder el tiempo. Y que el conocimiento no oculte la pasión. El secreto de la dirección de orquesta es entender que, si bien la organización laboral de una orquesta es democrática, a la hora de interpretar una obra, el que dice si una nota se tiene que tocar *piano* o *forte* es el director.

A sus 41 años, Christian Thielemann está desarrollando una carrera meteórica. Alumno de Herbert von Karajan, después de pasar por Düsseldorf y Nuremberg, asumió el cargo de director musical de la Deutsche Oper de Berlín, convirtiéndola en sólo tres años en una clara competencia a la Staatsoper Unter den Linden. Sin embargo, con la jubilación de Götz Friedrich, el Senado berlinés nombró intendente al compositor Udo Zimmermann, quien desde el primer momento mostró su rechazo al director. Pese a su popularidad y el apoyo del público, Thielemann ha optado por marcharse. Son muchas las formaciones que han solicitado su colaboración, desde la Orquesta de Filadelfia a la Philharmonia, y también el Teatro Real aspira a contar con él en numerosos proyectos.

Luis G. IBERNI

CELOS, AUN DE MERLÍN

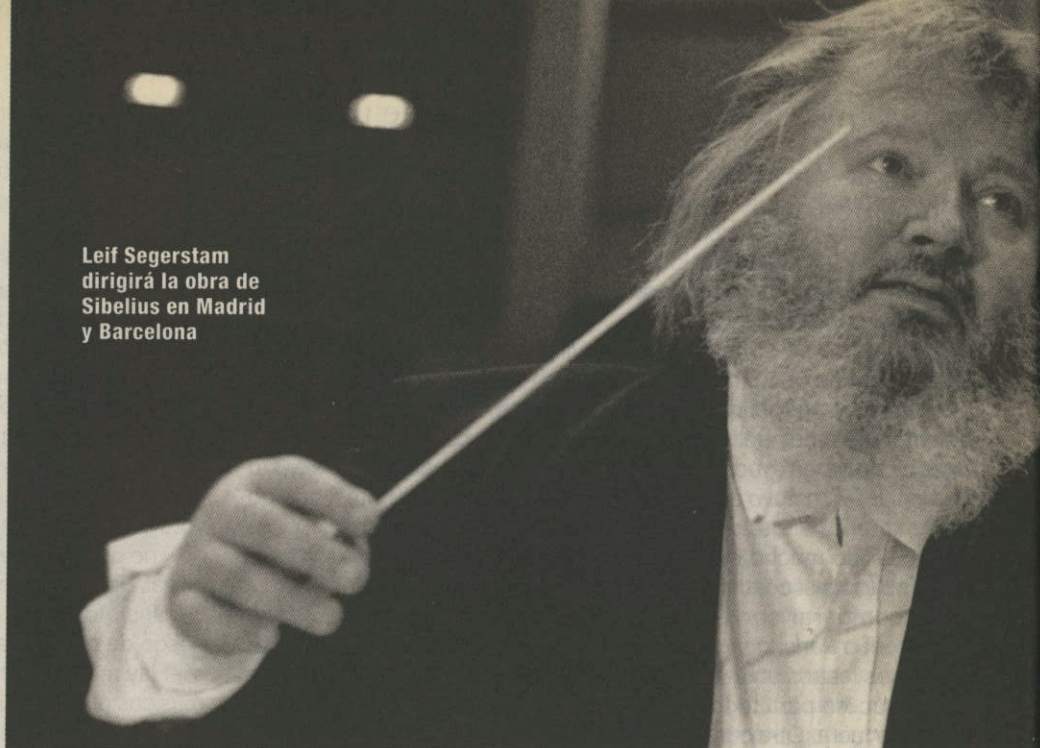
Inauguración de temporada por todo lo alto en el Teatro Real. Nada menos que con la exhumación de un texto de Calderón de la Barca al que Juan Hidalgo puso música. Varias centenas de millones para darnos a conocer la obra que ya escuchamos en 1981, gracias a la entonces Radio-2 en una retransmisión desde Colonia en la que participó Victoria de los Ángeles y en la que se siguió una versión un tanto arbitraria del argentino Pedro Saenz.

Sin querer enmendar la plana a mis amigos críticos, si les digo que mi resumen es "aunque a la mona la vistan de seda y nos obliguen a verla con linterna, mona se queda" ya entenderán lo que pienso. Mucho lujo –retales del catálogo Pizzi– para una música de escasa entidad a la que no sacó del tedio la reconstrucción de un Malgoire, experto en Rameau o Lully pero no en nuestra época de oro. Esta música, muy inferior a la del coetáneo Monteverdi, hubiera sido mejor reelaborada por Savall y mejor expuesta por un Garrido. Intereses prolijos lo impidieron.

Me gustaría que alguien me explicara por qué la dirección artística del teatro no ha intervenido en nada de esta producción. También por qué el departamento de producción, que organiza todo en el Real, no servía para la ocasión y por qué se han pagado al menos ocho millones de pesetas a un productor ejecutivo independiente, Lito Brito. Y por qué, si este señor era tan decisivo, la suya es la única biografía que no figura en el programa de mano. Y qué experiencia puede aportar el actor Paco Valladares para figurar en una ópera del siglo XVII como "asesor de dramaturgia", además de contársenos, como colofón de su curriculum, que ha intervenido en Telecinco, junto a María Teresa Campos, en *Día a día*. Y se me ocurren otras preguntas sobre asesorías artísticas en la Sociedad Estatal del Milenio. Y me gustaría saber si a Don Juan Carlos le van quedando ganas de volver al Real, porque sólo le hacen estar a las duras. Y ni siquiera le cuentan que van a tocar el himno nacional.

Se dice que todos están felices en el teatro. ¡Tenían que haber visto la cara de varios patronos cuando la jefa de sala –de largo y no de uniforme, como cabría esperar– les frenó el acceso a la sala de protocolo a la que habían sido llamados a última hora! Las presencias y ausencias en la sala Goya dieron que pensar a más de uno. El Real debe evitar parecerse cada día más a un cortijo particular.

Albéniz fue también protagonista de la velada. *Merlín* se nos había anunciado para el 31, pero a alguien se le olvidó que ese día había un concierto de Estado en el Real. Con todos los contratos firmados. Los móviles no paraban. Menos mal que todo va viento en popa y que, cuando alguien se cae, es por "estar donde no debía". **BECKMESSER.COM**



Leif Segerstam dirigirá la obra de Sibelius en Madrid y Barcelona

LA VISITA DE KULLERVO

Después de haber compuesto casi exclusivamente música de cámara durante sus años de aprendizaje, Jan Sibelius comenzó a interesarse por la escritura para gran orquesta durante su estancia en Viena, en 1890-91, ciudad a la que había acudido para perfeccionar sus estudios con Robert Fuchs y Karl Goldmark.

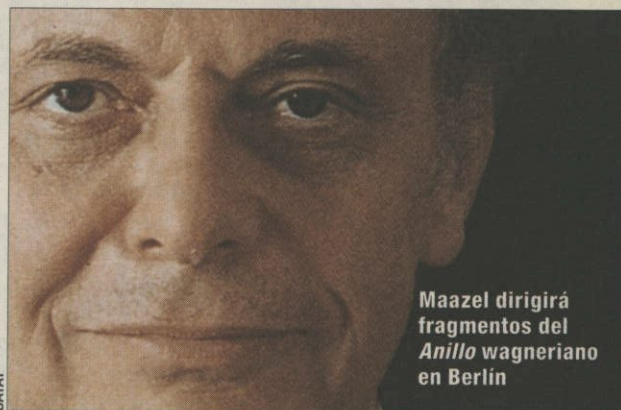
El estreno de *Kullervo*, en 1892, constituyó un gran éxito, y le valió a su autor la notoriedad. Este imponente fresco sinfónico-coral sobre las andanzas de un héroe que, tras seducir a su hermana, buscará la

muerte constituyó el comienzo de una serie basada en el folclore y la mitología finlandeses, que daría como fruto partituras como *En saga*, *Suite Karelia*, *Cuatro leyendas del Kalevala* o la celeberrima *Finlandia*, que se convertiría en una especie de himno nacional.

Después de ser ofrecida hoy en el Concertgebouw de Amsterdam, *Kullervo* llegará a España en esta misma versión, interpretada por el Coro y la Orquesta Filarmónica de Helsinki y el Coro de la Universidad Politécnica de dicha ciudad al

WAGNER SIN PALABRAS

No cabe ninguna duda de que Lorin Maazel es uno de los directores de orquesta más inquietos y dinámicos de nuestro tiempo. Esta semana, sin ir más lejos, va a situarse al frente de dos de las orquestas punteras de Europa. El viernes 13 y el sábado 14 interpretará, con la Real Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam, un programa dedicado en su integridad a obras de Richard Strauss. Y el martes 17 y el miércoles 18, con la Orquesta Filarmónica de Berlín, una versión del Anillo del nibelungo de Richard Wagner en la que sonarán fragmentos escogidos del monumental ciclo únicamente en su versión sinfónica, es decir, sin cantantes.



Maazel dirigirá fragmentos del Anillo wagneriano en Berlín

Esta modalidad de escuchar a Wagner sin palabras la practicó ya el maestro americano con éxito en su etapa en los EE.UU., y permitirá sin duda gozar de la sonoridad de uno de los mejores conjuntos sinfónicos del mundo en su absoluta plenitud.



BOULEZ EN VALENCIA

El Palau de la Música de Valencia ha previsto una inauguración de campanillas para su temporada, consistente nada menos que en la única actuación de Pierre Boulez en nuestro país, dentro de las múltiples actividades con que está celebrando internacionalmente su 75 cumpleaños, con ciclos especialmente dedicados a su obra en ciudades como Londres, Salzburgo, París, Nueva York o Berlín.

En su nueva visita a la capital levantina (la primera, que tuvo lugar en la pasada temporada, fue todo un acontecimiento), el compositor y director de orquesta francés vendrá acompañado de su Ensemble Intercontemporain de París, al que se sumará la Camera Academica de Salzburgo, el conjunto que consolidase el inolvidable Sándor Végh, para ofrecer un apasionante programa, integrado por varios clásicos del siglo XX: *Tres piezas de la Suite lírica* de Alban Berg, la *Música de acompañamiento para la escena de una película* de Arnold Schoenberg, el *Divertimento para orquesta* de Béla Bartók y cuatro páginas de Anton Webern: la *Segunda cantata op. 31*, *Das Augenlicht op. 26*, las *Variaciones para orquesta op. 30* y la *Primera cantata op. 29*.

Este concierto, que se llevará a cabo el próximo martes en la Sala Iturbi, han querido los directivos del Palau dedicarlo a la memoria de Gonzalo Badenes, el querido y recientemente desaparecido crítico musical valenciano. Sin duda, no podían haberle hecho un mejor homenaje a esta excepcional persona.

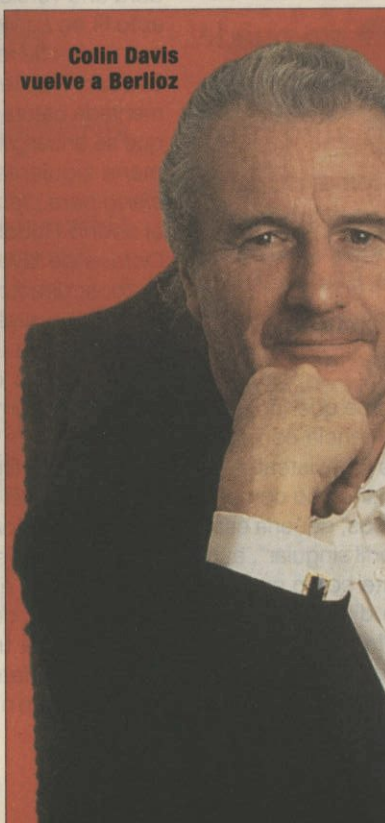
mando del compositor y director de orquesta Leif Segerstam, un maestro bien conocido de nuestro público por haber subido en repetidas ocasiones al podio de la Orquesta Nacional y la Sinfónica de Radiotelevisión Española.

Las citas tendrán lugar el próximo martes en el Auditorio Nacional de Madrid, dentro del ciclo de Orquestas del Mundo que organiza Ibermúsica, y al día siguiente en el Palau de la Música de Barcelona, integrada en la programación de la serie Palau 100. **R. BANÚS**

UN GRAN BERLIOZANO

En el mes de octubre, la Orquesta Sinfónica de Londres propone una lista de interesantísimos conciertos en el auditorio del Barbican Centre. Hace sólo unos días, el futuro director musical de la Royal Opera, Antonio Pappano, dirigía al conjunto británico en un repertorio que abarcaba desde Schubert hasta Fauré, y el próximo domingo (con repetición el martes), su titular, Sir Colin Davis, volverá a gobernar una de sus grandes especialidades, la leyenda dramática de Héctor Berlioz *La condenación de Fausto*, en una versión de concierto con Enkeleja Shkosa, Giuseppe Sabbatini y Michele Pertusi como solistas, además del propio Coro de la Sinfónica de Londres.

El mes terminará con la presencia de Sir Simon Rattle en la *Novena Sinfonía* de Gustav Mahler (28 y 29 de octubre), compositor del que Michael Tilson Thomas también brindará, el 5 de noviembre, su visión de la *Séptima Sinfonía*.



Colin Davis
vuelve a Berlioz

LA MÚSICA DEL AIRE

■ **Miércoles 11.** A las 20'35 en Canal Clásico, recital de la contralto francesa Nathalie Stutzmann, que canta canciones de Fauré y Schumann desde el castillo de Maisons-Laffitte. A las 22'00 en Radio Clásica, *Memorias de Rubinstein*: su música y sus palabras.

■ **Jueves 12.** A las 02'26 en Canal Plus, *Haciendo música con Yehudi Menuhin*. El legendario violinista trabaja las obras de Bach, Mendelssohn y Chaikovski con la orquesta de alumnos de la Escuela Superior de Música Reina Sofía. A las 21'00 en Canal Clásico, *Stradivarius en España*, documental que narra la historia de la colección de Stradivarius de Palacio mientras el Cuarteto Enesco ensaya un programa Beethoven.

■ **Viernes 13.** A las 18'00 en Canal Clásico, *Federico Mompou*, documental biográfico sobre el gran maestro catalán dirigido por Agustín Navarro. A las 19'50 en Radio Clásica, transmisión en directo de la ópera que inaugura la temporada del Teatro Real: *Celos, aun del aire matan*, de Juan Hidalgo.

■ **Sábado 14.** A las 08'00 en La 2 de TVE, el concierto de clausura del curso pasado de la Escuela Superior de Música Reina Sofía. El pianista y director húngaro Tamas Vasary dirige a la Orquesta de Cámara de la Escuela la *Serenata para cuerda* de Chaikovski. Antes, cuatro jóvenes voces de la clase de Teresa Berganza salen a la palestra con arias de Mozart. A las 13'30 en Radio Clásica, especial Leonard Bernstein, a los diez años de su muerte. A las 18'05 en Muzzik, Jean Claude Casadesu dirige en la Catedral de Notre Dame la *Sinfonía con órgano* de Saint-Saëns.

■ **Domingo 15.** A las 16'00 en Radio Clásica, una grabación histórica: *Gruppen* de Stockhausen por Rosbaud, Boulez y el autor. A las 21'00 en Canal Clásico, *Alexander Nevski*. La historia (los caballeros teutones invaden la Rusia medieval y son rechazados por el Príncipe Nevski) nos la cuentan a medias las imágenes de Eisenstein y la música de Prokofiev.

■ **Lunes 16.** A las 16'45 en Canal Clásico, el trompetista Wynton Marsalis toca los conciertos de Haydn y Hummel acompañado por la Orquesta de la BBC de Escocia.

■ **Martes 17.** A las 21'00 en Canal Clásico, gala que inaugura las actividades del ciclo *España Nuevo Milenio*. Frühbeck, la Orquesta de Valencia y el Coro de Bilbao estrenan *España 2000* de Claudio Prieto. Además, *Cuadros vascos* de Guridi y *La vida breve* de Falla.

Álvaro GUIBERT



El próximo viernes, la Orquesta y Coro Nacionales de España inician su temporada sin contar aún con director titular pero estrenando director técnico, Félix Palomero, que explica a EL CULTURAL las líneas básicas en torno a las cuales girará su gestión.

“NO ES UN DRAMA QUE LA NACIONAL CAREZCA DE TITULAR”

Félix Palomero (León, 1962), que era en la actualidad subdirector de la Escuela Superior de Música Reina Sofía, no se incorporará a su nuevo cargo hasta el próximo 16 de octubre, por lo que se muestra muy prudente a la hora de hacer declaraciones sobre unos conjuntos que conoce muy bien, ya que fue su coordinador general entre 1990 y 1996, con dos directores generales diferentes, Tomás Marco y José Vicente Cervera (del que ahora es sucesor) y el último titular, Aldo Ceccato. Como él mismo declara a EL CULTURAL, “la Orquesta y el Coro Nacionales tienen muchas más posibilidades de las que se han obtenido de ellos. Cuando hablamos de la OCNE, siempre nos dejamos llevar más por la pasión que por la realidad. Hay que aprovechar todos sus recursos humanos y artísticos, que son muchos, y yo voy a comprometerme a explotarlos al máximo”.

En cuanto a uno de los temas más delicados, como es la ausencia de un director titular, Palomero señala que “una estabilidad siempre es buena, aunque yo creo que no hay que dramatizar la situación. Sobre todo, no puede ser una decisión precipitada sino algo muy meditado, ya que un titular, hoy en día, debe asumir muchas funciones”. En los últimos años, la Orquesta y el Coro Nacionales han

incorporado a mucha gente joven, ya que sus plantillas no estaban totalmente cubiertas. “La renovación es buena –afirma–, pero una buena parte de la experiencia se adquiere con los años, y esto hay que tenerlo muy en cuenta”.

Otra de las actividades tradicionales de la Orquesta Nacional ha sido la organización del ciclo de Cámara, Polifonía y Órgano, que

“La elección de un director titular no puede ser una decisión precipitada sino algo muy meditado, ya que hoy en día esta figura debe asumir una gran cantidad de funciones”

Félix Palomero cree que “no debe entrar en competencia con otras programaciones ya existentes”, y que, “al estar financiado con presupuestos públicos, debería estar dotado de un perfil singular”, aunque tanto en éste como en otros temas el nuevo director técnico manifiesta su intención de trabajar muy estrechamente con el director general del INAEM, Andrés

Amorós, y se declara como una persona que en todos los puestos en los que ha estado siempre se ha caracterizado por su capacidad para consensuar.

Comienzo wagneriano

La temporada de abono –lógicamente, preparada por sus antecesores– incluye 24 programas que se extenderán desde el próximo viernes hasta el 3 de junio de 2001. El pistoletazo de salida lo dará una versión de concierto del acto III de *La Walkyria* de Wagner, con voces de renombre (Altmeyer, Studer, Rootering) y la experimentada batuta del checo Jiri Kout, que se encargará también, a la semana siguiente, del *Primer concierto para piano* de Brahms (con el sobrio Rudolf Buchbinder) y la *Octava* de Dvorak. Frühbeck de Burgos, director emérito del conjunto, asumirá seis programas –además de un concierto extraordinario de Navidad con Marsillach como narrador–, con varias de sus especialidades: *Requiem* de Berlioz, *Novena* de Beethoven, *Así habló Zaratustra*, la *Suite española* de Albéniz, además del *Concierto para piano* de García Abril y el estreno absoluto de *Halffbeniz*, de Cristóbal Halffter, sin olvidar la tradicional *Pasión según San Mateo*, con un cuadro vocal imponente (Rubens,

Vermillion, Prégardien, Taylor, Bär).

Antoni Ros Marbá dirigirá una obra maravillosa a la que tiene una especial devoción, *L'enfant et les sortilèges* de Ravel. Y Arturo Tamayo homenajeará a Luis de Pablo por su 70 cumpleaños, con obras del compositor bilbaíno, Boulez y Prokofiev. Junto a batutas habituales en los ciclos de la OCNE como Walter Weller (Smetana, Chaikovski y el estreno del *Concierto para violín* de Enrique Llácer “Regolí”), Günther Herbig (Rodrigo, Shostakovich, Mendelssohn, Grieg, Debussy y un estreno de Rebullida) y George Pehlivanian (Marco, Chaikovski y el *War Requiem* de Britten, con Chilcott, Robson y Hagegard), el resto de los nombres que se pondrán a su frente incluye a los solventes Peter Schneider (Deviene, Bruckner) y Pinchas Steinberg (Prieto, Escudero, Mendelssohn).

Por su parte, dos maestros españoles se enfrentan a dos importantes retos: Pedro Halffter Caro, a la *Quinta* de Mahler (precedida por el estreno de una obra de Sánchez Verdú), y Manuel Galdúf al *Concierto para orquesta* de Bartok (con un encargo de Calandín) y el *Cuarto Concierto* de Rachmaninov con Joaquín Achúcarro).

Rafael BANÚS

Un regalo para sus oídos

GRATIS con EL MUNDO,

las mejores óperas de la historia y un palco en el Teatro Real.



ESTE FIN DE SEMANA
GRATIS EL 2º
CD DE ÓPERA
"LA TRAVIATA"

TRAPPING



Una selección inédita,
TOTALMENTE GRATIS para los lectores de EL MUNDO.

Recorte todos los días el cupón que aparecerá en la portada de EL MUNDO y péguelo en su cartilla que encontrará en el CD de la semana. Entregue esta cartilla en su punto de venta habitual y recibirá GRATIS cada domingo el CD de ópera correspondiente a la semana.



Un viaje único al Teatro de Ópera más famoso del mundo: La Scala de Milán.

Conserve su CARNET DE PALCO hasta el final de la promoción, envíenoslo al Apartado de Correos 18140 y podrá ganar un viaje para dos personas, con todos los gastos pagados, al templo de la lírica.



Una noche en el Teatro Real, una cena y una estancia en el Hotel Ritz todos los días con EL MUNDO.

Compruebe todos los días en las páginas de EL MUNDO su número de CARNET DE PALCO para ganar una noche de ensueño en la ópera.*



EL MUNDO

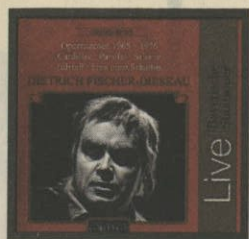
www.elmundo.es

Teléfono de Atención al Lector 902 21 33 21

* Lea atentamente las condiciones de esta promoción en las páginas de EL MUNDO

Colaboran:



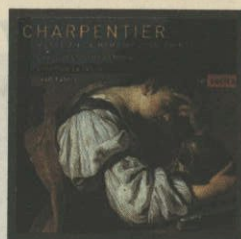


D. FISCHER-DIESKAU:
Grabaciones de la Ópera de Múnich.
Orfeo d'Or 545 001 ADD

Con ocasión del 75 cumpleaños de Dietrich Fischer-Dieskau, son varias las casas discográficas que están incorporando a su catálogo nuevos compactos que vienen a sumarse a la ya extensísima lista de grabaciones con el gran artista alemán. Orfeo d'Or se apunta a esta operación publicando, entre otros, dos volúmenes que recogen actuaciones del barítono berlinés en la que fuera una de sus casas más frecuentadas, la Ópera Estatal de Baviera, entre 1965 y 92.

Le tenemos así en algunos de sus personajes más emblemáticos: el Conde de las *Bodas* mozartianas, el Fausto de Schumann, Amfortas en *Parsifal*, Hans Sachs en *Maestros cantores*, Mandryka en *Arabella*, Barak en *La mujer sin sombra* o el Cardillac de Hindemith.

Uno de los momentos culminantes es el enfrentamiento entre Salomé y Jochanaan de la ópera straussiana, con una arrebatada Leonie Rysak. Los directores (Böhm, Sawallisch, Keilberth), así como los compañeros de reparto (Popp, Varady, Schreier, Lipovsek), son de absoluta garantía, y las grabaciones suenan muy bien. En suma, unos discos de obligada adquisición para los incondicionales del cantante germano. **R. BANÚS**



M. A. CHARPENTIER:
Misa a la memoria de un príncipe. La Fenice.
Virgin 5453942 DDD

Música para difuntos sobria, bella, grave y expresiva, escrita por uno de los compositores más emblemáticos del barroco francés, Marc-Antoine Charpentier, un músico que desarrolló un lenguaje personal y un estilo propio que lo hace inconfundible. Junto a la Misa y el Motete "pour les trépassés" y al Miserere de los jesuitas, dos obras instrumentales: una Fuga de François Roberday y el hermoso y brillante Les Carillons de Paris de Louis Couperin.

El Centro de Música Barroca de Versalles está rescatando estas magníficas obras de la época dorada de dicha corte y cuida tanto la confección de los programas como su interpretación. En este caso ésta corre a cargo del Ensemble La Fenice, grupo que dirige Jean Tubery, y del Coro de Cámara de Namur. El resultado es sobrio, expresivo y bello, como la música a la que sirve. Es excelente la elección de la instrumentación para las obras polifónicas, y resulta obligada la mención del organista Jean-Marc Aymes. impecable intérprete de la ya mencionada obra de Couperin. **A. MATEO**



PIOTR I. CHAIKOVSKI:
Sinfonía nº 6 (Patética).
Valery Gergiev.
Philips 456 580-2 DDD

Valery Gergiev le tiene bien cogido el tranquilo a Chaikovski. Después de una acalorada y ardorosa *Sinfonía nº 5*, con la Filarmónica de Viena, nos ofrece ahora, con su Orquesta del Teatro Kirov, la celeberrima *Patética*, la obra que cierra el ciclo sinfónico del autor ruso.

Las premisas son las mismas, siempre efectivas y comunicativas. Gergiev (Moscú, 1953) es maestro de gran línea, de trazo firme y más bien grueso, que pasa por alto, verbigracia, adornos finos –apoyaturas, acciaturas– para centrarse en la expresión del conjunto, en el gran arco. Un Mravinski puesto al día, aunque sin la sutil sensibilidad del tantos años titular de la Filarmónica de Leningrado.

Esta versión tiene el *pathos* adecuado, la temperatura justa y posee una magnífica unidad; está desarrollada con excelente sentido de la progresión dramática, sin cargar en exceso las tintas. La orquesta no es la de Viena, y eso se nota en la falta de igualdad de los ataques, por ejemplo, pero suena plena y sólida, imantada por la flamígera batuta, que corre a veces el peligro de caer en lo superficial. Buena lectura de la obertura-fantasia *Romeo y Julieta*. **A. REVERTER**

REUNIÓN EN WASHINGTON

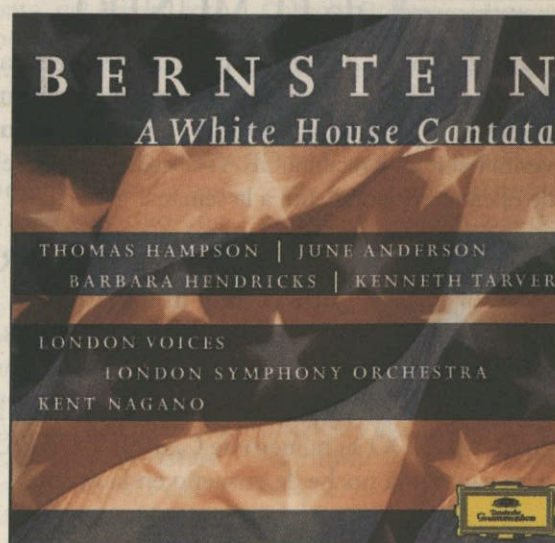
LEONARD BERNSTEIN: *Cantata de la Casa Blanca.* Thomas Hampson, June Anderson, Barbara Hendricks, Kenneth Tarver. London Voices. Orquesta Sinfónica de Londres. Kent Nagano. Deutsche Grammophon 463 448-2 DDD

De vez en cuando aún se publican obras prácticamente desconocidas y muy bien presentadas que resultan una delicia y sugieren caminos por los que intentar paliar la imparable crisis del disco que vivimos. Éste es uno de esos casos.

La *Cantata de la Casa Blanca* es una adaptación de un musical que Bernstein produjo en colaboración con Alan Jay Lerner entre 1972 y 1976 de nombre 1600 Pennsylvania Avenue, que no es otra cosa que la dirección de la Casa Blanca. Se trata de una reunión de escenas que atañen al primer siglo de la historia del gobierno en la famosa mansión, con los presidentes Washington, Adam, Madison, Jefferson, Monroe, Buchanan, Grant, Roosevelt, etc.

Bernstein escribió, curiosamente, más música para esta pieza que para cualquier otro musical de los que compuso, agregando, quitando y ampliando números sobre la marcha, sobre los que DG ha realizado una selección, que se publica al cumplirse diez años de la muerte del autor. Los números nos suenan justo a la música de la época, que reflejan en una homogeneidad de estilo muy típica de su autor. En esta ocasión hay diferencias peculiares respecto a la orquestación sinfónica habitual, como la ausencia de violas, la presencia de instrumentos eléctricos o la parte realizada del teclado. El papel de Bernstein como compositor aún no se halla suficientemente valorado, cuando se trata sin duda de uno de los grandes compositores de la segunda mitad del siglo XX.

Con Bernstein sucede lo que con todos los grandes desde Monteverdi a Shostakovich, pasando por Mozart, Schubert, Beethoven, Brahms, Mahler o Strauss: la autoría de sus composiciones es inequívoca, perfectamente reconocible. **Gonzalo ALONSO**



NUEVOS ESTUDIOS Y APLICACIONES
HUMANIZAN LA BIOTECNOLOGÍA

TRANSGÉNICOS ALTRUISTAS



La ingeniería genética de comestibles ha llevado en numerosos casos a la retirada del mercado de los productos, como el reciente caso de las semillas del maíz transgénico StarLink. Sin embargo, ni los científicos ni los fabricantes se dan por vencidos. Ahora sacan de sus laboratorios una nueva hornada de transgénicos con los que confían disipar la desconfianza del público y reforzar el aspecto útil de sus hallazgos. Pere Puigdomènech, profesor de investigación del Departamento de Genética Molecular del CSIC explica para EL CULTURAL la situación que se vive en España.

Los cultivos experimentales han mostrado una fuerte resistencia a los ataques del gusano del taladro (en la imagen)

CIENCIA

La ingeniería genética vegetal busca la revancha. La nueva "guerra" de los transgénicos⁶¹⁻⁶³ Inventos⁶⁴

Días atrás, los campesinos chinos recogieron la cosecha de arroz. Nada de extraño había en ello, excepto por un detalle: las semillas sembradas portaban genes de una bacteria por los cuales la planta segrega una sustancia insecticida. De acuerdo a un artículo en "Nature Biotechnology", los cultivos experimentales han mostrado una fuerte resistencia a los ataques de dos tipos de taladro, una de las principales plagas del cereal.

La noticia posee un doble interés: primero, por concernir a un ingrediente básico de la alimentación del 40 por ciento de la población mundial; segundo, porque la variedad transgénica ha sido diseñada por un equipo integrado por científicos de un país socialista y expertos del International Rice Research Institute de Filipinas, un centro sin fines de lucro distinguido por su papel en la "Revolución Verde" de los años 60.

Tecnología Terminator

Ambos aspectos contrastan con la primera generación de plantas transgénicas (maíz, soja, patata y algodón) y sus fabricantes, las grandes multinacionales. A estas innovaciones se las ha criticado por afectar a cultivos que beneficiarán a los laboratorios y unos pocos países exportadores. Más valdría concentrar tales esfuerzos en donde realmente hacen falta: en la agricultura del Tercer Mundo, argumentaban sus detractores.

Tampoco cayó bien la iniciativa de la firma americana Monsanto de esterilizar sus semillas mediante la tecnología Terminator. Con tal recaudo pretendía impedir que los agricultores obtengan semillas de sus cosechas transgénicas, y forzarlas a seguir comprándole la simiente. Al hacerlo, Monsanto se enajenó el apoyo de muchos campesinos y agrónomos. A ello se sumó la crítica ecologista. Sus objeciones combinan el rechazo a la manipulación de la naturaleza con el temor a que los genes modificados escapen al medio ambiente, en perjuicio de los seres vivos.

Tal cúmulo de adversarios puso a la transgenia vegetal ante un formidable bloque opositor. Bajo su presión, la UE impuso una moratoria a la comercialización de nuevas variedades transgénicas, mientras "llovían" las campañas contra los alimentos derivados lanzadas

La aceptación de la transgenia dependerá de su futura atención a las necesidades más básicas

por ecologistas y consumidores europeos y americanos. Al filo del siglo XXI, la transgenia tenía demasiados frentes abiertos; le era vital cerrar algunos de ellos.

La transgenia vegetal consiste en actuar sobre el patrimonio genético de una planta, sea para desactivar uno de sus genes o añadirle ADN de otra especie, con el fin de promover o eliminar determinadas cualidades.

Un ejemplo es la soja. Los biólogos de Monsanto le introdujeron un gen que le confiere resistencia al herbicida RoundUp. Con él, los campos de soja soportan mayores cantidades de herbicida y los campesinos ven disminuir los perjuicios causados por las malas hierbas. A Monsanto, que vendía tanto la semilla como RoundUp, el negocio se le prometía redondo; y a los productores de soja también, a juzgar por el entusiasmo con el que los granjeros de EE UU y Argentina abrazaron la nueva tecnología.

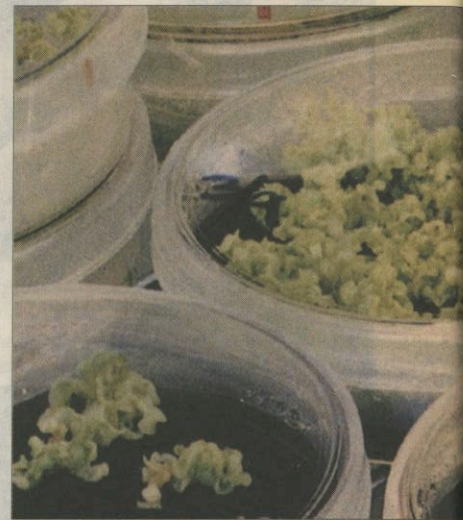
Le siguió el maíz Bt de la compañía Novartis, portador de un gen de *Bacillus thuringiensis* (Bt), un microbio que produce un insecticida natural. Con esa manipulación se obtuvo un cereal letal para el gusano del taladro, capaz de arruinar entre el 10 y el 20 por ciento de las cosechas.

Estos primeros lanzamientos fueron recibidos con fervor por los granjeros (en los últimos cuatro años, la superficie cultivada con transgénicos pasó de 2 a 40 millones de hectáreas a nivel mundial). Menos entusiasta fue la acogida de la opinión pública de los países ricos: voces insistentes acusaron a los transgénicos de inducir alergias alimentarias y propiciar el abuso de herbicidas; y se achacó a un tipo de maíz de dañar a la mariposa Monarca, un coléoptero clave en la polinización.

Los opositores exigieron que los comestibles hechos con transgénicos lo advirtiesen en sus etiquetas. La industria, temerosa de un boicot, se negó. Su actitud enfureció a las asociaciones de consumidores, que vieron en ella una falta de transparencia informativa. El asunto devino un problema de salud pública en Europa primero, y en Estados Unidos después. Allí, el fabricante Kraft Foods se vio obligado recientemente a retirar de circulación sus populares tacos, al conocerse que llevaban maíz

transgénico aprobado únicamente para forraje. Presionada por el Gobierno, la compañía Aventis, creadora del maíz StarLink, se ha comprometido a adquirir toda la cosecha y a que ningún grano vaya a consumo humano.

Conviene no olvidar que la controversia es de índole preventivo. No existen evidencias de que ingerir transgénicos autorizados sea malo para la salud humana (su impacto en animales e insectos pa-



rece menos claro). Un informe del National Research Council de Estados Unidos sintetizó la situación actual diciendo que "sólo porque una planta sea transgénica no la vuelve peligrosa". Y concluyó recomendando estudios exhaustivos a fin de reducir a mínimos el riesgo de "polución ambiental".

Una mera herramienta

La industria biotecnológica, preocupada por su imagen pública, se replanteó su estrategia. En un golpe publicitario, Monsanto anunció en agosto la cesión gratuita de la patente de su arroz enriquecido con precursores de la vitamina A, con la intención de "contribuir a la lucha contra la desnutrición y la ceguera" causada por su deficiencia. Con el gesto la multinacional busca contrarrestar una percepción que frena el avance de los transgénicos: la idea básica de que son una mera herramienta de las grandes empresas para controlar la producción mundial de alimentos.

A disipar esa imagen desfavorable también contribuirá la creación de transgénicos al servicio de intereses distintos a los de las multinacionales. El arroz transgénico

Israel busca mayor resistencia para el cultivo de tomate en suelos salinos





Los cultivos de maíz, girasol y arroz (de arriba a abajo en la imagen) son los más susceptibles de recibir tratamientos de tecnología transgénica. La biotecnología ha dejado de ser un monopolio de los países más ricos. Sus industrias trabajan para mejorar la calidad de estos alimentos



TRANSGÉNICOS ALTRUISTAS

probado en China lo ejemplifica; y también los ensayos de Ariel Altman y su equipo de la Universidad Hebrea de Israel, con plantas de tabaco y tomate más resistentes a los suelos salinos.

La biotecnología ha dejado de ser un monopolio de los países más ricos. La ampliación del repertorio transgénico se está viendo impulsada por el secuenciado de los genomas vegetales (el de la planta modelo *Arabidopsis* es un ejemplo) y el alud de información sobre los genes de las plantas, sus funciones y las proteínas que codifican. Con esos datos en su poder, los científicos podrán reinventar la flora a su arbitrio.

Así, de la cornucopia transgénica están saliendo curiosidades del estilo del césped de Scotts Company, la firma especializada en césped. En sus invernaderos se cultivan panes de césped genéticamente alterado para soportar herbicidas y malezas más potentes, y mantenerse siempre verde (se contempla crearlos de diversos colores). La perspectiva de un mundo alfombrado de césped transgénico pone de punta los cabellos de los ecologistas. "Eso hará que la biotecnología llegue al patio trasero de todo el mundo", vaticina al respecto Jeremy Rifkin, un abanderado de la lucha contra los transgénicos.

Confianza pública

Con total certeza, no serán estos productos de cariz más frívolo los que conquistarán la confianza pública. La aceptación de la transgenia dependerá de que atiendan necesidades básicas. Como bien dice Emilio Muñoz, experto en percepción del riesgo del Instituto de Estudios Avanzados-CSIC, las multinacionales "orientaron sus productos a los agricultores; ahora deben enfocarlos a los intereses de los consumidores". La sociedad "no está dispuesta a correr riesgos con los alimentos", añade.

La industria ha tomado nota y trabaja en vegetales para mejorar la calidad de los alimentos, como "plantas con contenidos de almidón adaptados a su uso industrial", indica Esteban Alcalde, responsable de I + D de Novartis Seeds. En el fondo del horizonte

se avecinan innovaciones más audaces, que quizá ayuden a vencer la ambivalencia frente a la biotecnología de un público que ve con malos ojos la lecitina de soja transgénica, pero que no vacila en tomar fármacos producidos por microbios modificados genéticamente.

Un problema globalizado

Estados Unidos no es diferente. Durante la década de los 90, la polémica de los transgénicos fue un asunto europeo. En un análisis aparecido en *Science* en 1999



se explicaba la peculiaridad por razones culturales, adjudicándola a la renuncia de los europeos a correr riesgos. Los americanos se distinguían por una mayor disposición a los riesgos. Hoy, la distinción no se tiene en pie. De repente, el público estadounidense, las autoridades y los organismos científicos se han vuelto suspicaces y proliferan las medidas preventivas.

El recelo trasciende a los países desarrollados. En Brasil crece el rechazo a los transgénicos, para gran alarma de los exportadores argentinos de soja, que apostaron por la variedad genéticamente modificada. Europa no es la excepción. Como señala el sociólogo alemán Ulrick Beck, la aprensión al riesgo científico-técnico es un atributo de la sociedad contemporánea. En el caso de los transgénicos la polémica se nutre "del repudio a la globalización galopante", indica Muñoz.

Pablo FRANCESCUTTI

UNA TÉCNICA AUXILIAR

Como suele ocurrir, la aplicación de la Biología Molecular a las plantas se dio en España al mismo tiempo que en otros lugares de Europa pero sólo en un par de grupos pioneros. Científicamente, la información sobre la posibilidad de introducir genes aislados con técnicas moleculares en plantas llegó a nuestro país en 1983 al mismo tiempo que se publicaban los artículos científicos iniciales, pero poca gente se enteró de ello. La herramienta de la transformación de plantas ha sido utilizada progresivamente por los laboratorios de investigación en distintos lugares de España. Sin embargo, la existencia de sólo un pequeño número de empresas de semillas, dinámicas pero de tamaño reducido,

ha provocado que hasta el momento no se hayan realizado proyectos propios de producción de plantas transgénicas en nuestro país. En el mejor de los casos, el interés por las técnicas moleculares en empresas españolas se limita a su uso como auxiliar de la mejora técnica.

En España, el control de los transgénicos se hace de acuerdo con el proceso aprobado por la Unión Europea. El Parlamento español aprobó en 1994 la ley que regula este tema. Desde 1993, el Comité de Bioseguridad del Ministerio de Medio Ambiente controla la experimentación de estas variedades. Las autorizaciones de comercialización son presentadas a la Unión Europea por un país miembro y sigue un proceso de análisis de las peticiones que se reciben que está siendo revisado durante el año 2000. En España se han autorizado las mismas semillas que en el resto de Europa y se han llevado a cabo más de 200 ensayos de campo por parte de empresas multinacionales, principalmente.

Entre las especies ensayadas destacan el maíz, el algodón, el tomate o la patata. Diversas instituciones públicas han llevado a cabo también ensayos de campo, como por ejemplo de arroz resistente a insectos en el Delta del Ebro. En España las variedades de maíz resistentes al taladro han tenido una buena aceptación en las zonas en las que esta plaga es endémica. Por ello se han plantado unas 20.000 hectáreas, la mayor extensión en Europa. También está en vigor la directiva europea de etiquetado de los productos alimentarios que contienen derivados de plantas genéticamente modificadas que afecta a derivados de soja o maíz.

Pere PUIGDOMÈNECH

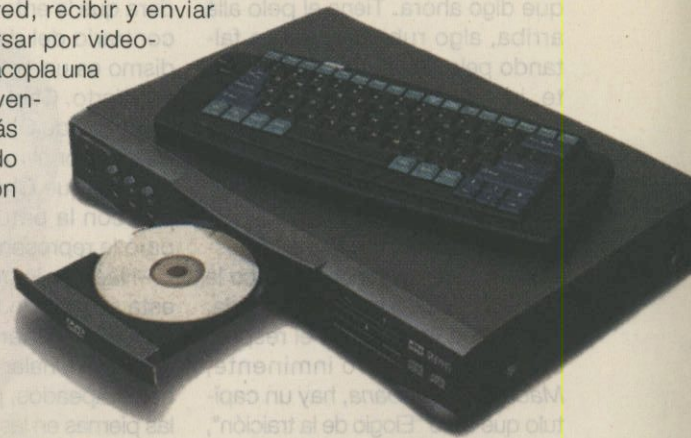
ALARMA DE TRIPLE FILO

Este dispositivo tan peculiar combina tres funciones: alarma de 130 decibelios para accionar en caso de asalto, emisión de unas partículas ultravioletas que marcan al posible asaltante, permitiendo así su posterior reconocimiento, y emisión de un fétido olor que también ayudará en el momento de la identificación. Resulta muy cómodo de llevar encima, no sólo en un bolso sino incluso en los bolsillos de los pantalones. Posee función de bloqueo para que la alarma funcione sin presionar el botón. Su precio es de 2.550 pesetas y lo comercializa Planet Security (Tel.: 91 804 90 33).



DVD CIBERNÉTICO

La tecnología proporcionada por Neon ha permitido crear el primer DVD vídeo que combina sus aplicaciones con Internet. En muchos sentidos, el resultado que se obtiene es un WebTV, ya que permite navegar por la red, recibir y enviar e-mails y conversar por videoconferencia si se acopla una minicámara. La ventaja es que además se pueden ver todo tipo de DVD's con un sonido Dolby Digital. Su precio es de 600 dólares (aproximadamente 110.000 pesetas)



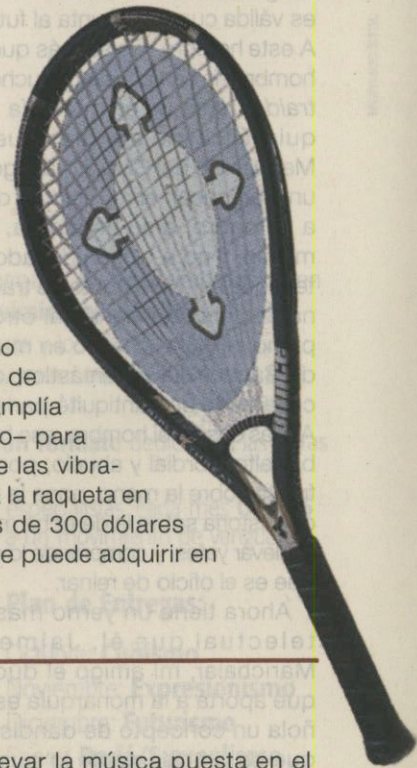
INNOVACIÓN SONORA

El mecanismo de grabación en micrófonos no permite recoger con exacta precisión las frecuencias altas, en favor de las frecuencias bajas de los sonidos, lo que deviene en una grabación generalmente pobre. La compañía EdgeAudio anuncia que ha solucionado este problema con la creación de sus altavoces DiAural, que se han diseñado específicamente para corregir este error mediante un característico y novedoso cruce de sonidos. Cada altavoz cuesta 190 dólares (unas 35.000 pesetas), y un juego completo de seis altavoces con efecto envolvente se vende por 1.400 dólares (aproximadamente 250.000 pesetas). Sólo se pueden adquirir vía Internet en www.edgeaudio.com.



TENIS DE LUJO

Los fabricantes de raquetas de tenis buscan el máximo poder pero sin olvidar el máximo control. Cualquier tenista sabe que lo uno sin lo otro no sirven. La fusión perfecta parece haberla logrado la prestigiosa firma Prince con su último modelo. Se trata de la raqueta Triple Threat Ring, fabricada fundamentalmente con titanio, carbón y cobre, y que concentra su máximo punto de tensión en la zona del marco de entre las 10 y 2 horas. De esta forma amplía el "punto dulce" –según argot tenístico– para golpear a la bola, al tiempo que reduce las vibraciones en el brazo y añade estabilidad a la raqueta en el momento del impacto. Su precio es de 300 dólares (aproximadamente 55.000 pesetas) y se puede adquirir en centros especializados.



VÍDEO INFORMATIZADO

Es la primera cámara del mundo en grabar directamente en formato DVD-RAM. Está desarrollada por los ingenieros de Hitachi, y su disco de almacenamiento de 4,7GB es capaz de grabar hasta dos horas de vídeo MPEG-2 en alta resolución, es decir, a una definición de 1.280 x 960 pixels. Además permite un aumento de 12x de la imagen. Toda una serie de cualidades que se resumen en 2.350 dólares de precio a la venta (unas 425.000 pesetas). Más información en www.hitachi.com.



MICROMÚSICA

Es como llevar la música puesta en el llavero. Para los que piensan que sus hijos son demasiado pequeños (o traviesos) como para llevar encima un reproductor digital de música, ya existe una solución. Es el HitClips Micro Player, un pequeño dispositivo en forma de llavero que reproduce canciones grabadas digitalmente. Las estampas en forma de sello pueden almacenar una canción, y ha sido un éxito de Britney Spears el primero en comercializarse. Su precio es de apenas 8 dólares (unas 1.500 pesetas) y se puede adquirir en Tiger Electronics, 980 Woodlands Pkwy, Vernon Hills IL 60061.



UN REY (25 AÑOS)

A veces, por el camino de Umbral se cruza un rey: éste que digo ahora. Tiene el pelo allá arriba, algo rubiasco. Le va faltando pelo, le va creciendo frente, inteligencia. No le veo como rey, que como hombre.

A veces, una vez al año. Viniendo de su padre y de su madre, le hacían venir de don Francisco Franco. Cuando Franco dormitaba la siesta de los tiranosaurios, el chico le tiraba fotos con la visera torcida. Empezaba ya a faltarle el respeto al otro. En mi libro inminente, *Madrid, tribu urbana*, hay un capítulo que titulo "Elogio de la traición", y se me ocurre que, como dice mi amigo Carlos Revés, la traición sólo es válida cuando apunta al futuro. A este hombre —no es más que un hombre— le han acusado mucho de *traidor*, aunque en mi teoría maquiavélica (no soy más que un Maquiavelo del Club 31, amigo de un Garrigues), el rey sólo se debe a su padre, a su heráldica, a sí mismo, y no a ningún dictador títere que estuvo a punto de traicionarle a él beatificando al otro, al primo, al inútil, al viudo en muerte de Carmencita la Fantástica, des-casada de una antiquité parisina. Así las cosas, el hombre, ese hombre alto, cordial y abuelo, pone la frente sobre la mano, pone la idea de Historia sobre la derecha mano de llevar yates, y comprende lo duro que es el oficio de reinar.

Ahora tiene un yerno más intelectual que él, Jaime de Marichalar, mi amigo el duque, que aporta a la monarquía española un concepto de dandismo, que es precisamente lo que los Borbones nunca habían tenido, más entregados ellos a lo popular. Como digo en mi libro sobre Valle Inclán, el esperpento no es sino la realeza pasada por lo castizo.

Este hombre no es castizo ni dandy, sino que siempre va entonado, como dice mi primo Perelétégui —nació cuando la guerra y le pusieron José Antonio, porque en casa somos de derechas, un genio de

la publicidad y la ropa—, el rey siempre va entonado, pero uno considera que la entonación es todo lo contrario del dandismo. El dandismo es un grito en mitad de un concierto. Cantaba una cantante una cosa de Chapí, dirigida la orquesta por el maestro, y cantaba tan mal que Chapí dio unos golpes con la batuta sobre el atril, paró la representación y dijo:

—Nada de lo que está cantando esta señorita lo he escrito yo.

Eso es el dandismo, y eso lo tiene Marichalar con sus pantalones drapeados, pero el rey arquea las piernas en las fotos, como marcando paquete o como si tuviera orquitis. Hay un paso de la corrección al dandismo, como hay un paso de la democracia a la demagogia, y ese paso unos lo dan y otros no. Un rey que cumple 25 años de rey sin que España se le haya ido hacia la horda ni hacia el

borbonismo. El yate se balancea en el agua, varado, el mar se balancea en el cielo, abandonado, y este hombre, solitario, piensa.

Por el camino de Umbral, tan fatigado, viene a veces un mendigo, un hidalgo con "don", un rey con corona. Juan Carlos, descoronado, piensa que pierde el País Vasco, que pierde Cataluña, que pierde Canarias, que España se disgrega, ay.

Pero España levanta candelas en San Sebastián, banderas en las islas, bastiones en el aire, Aznares en Europa, mártires en Euskera. Este rey da cable a los barcos, deja que cobren cable, y a los partidos y a las autonomías, asiste al circo de los políticos, y recibe al marroquí, que enseguida pide Ceuta y Melilla. Se llaman "hermanos" y se acuchillan como hermanos.

Este hombre tiene una justificación, España, y una pasión, la libertad. Él quisiera llevar en su yate a todos los españoles, pero no caben, aunque el barco sea Patrimonio Nacional

A veces me cruzo con este Rey por España y por el mundo. Este hombre tiene una justificación, España, y una pasión, la libertad. Él quisiera llevar en su yate a todos los españoles, pero no caben, aunque el barco sea del Patrimonio Nacional. Es un hombre que ha ido en vespa, que ha ido a pie, que ha navegado a braza los mares de España, que se sumerge anualmente en un millar de escritores, mucho más peligrosos que las procelas del fatigado Mediterráneo.

Me lo preguntaba en las primeras *seasons*:

—Paco, tú a éstos los conocerás a todos.

—A todos, majestad.

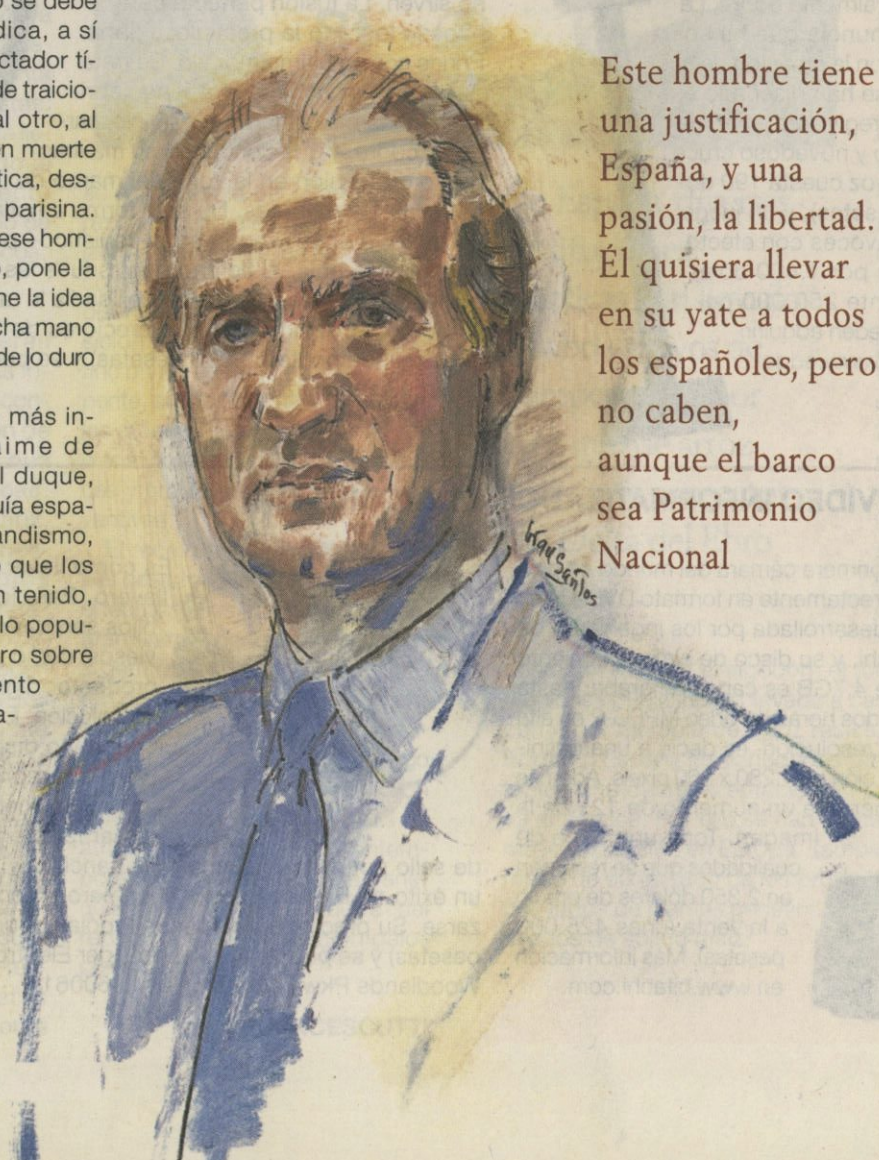
—Pues yo no conozco a ninguno.

Hoy también los conoce a todos y hay un republicanaje convencido, mansueto, que le dedica sonrisas y libros. El whisky no es bueno sólo porque sea digestivo y urinario, sino porque crea entre los hombres lazos suprahistóricos, accesos a la verdad de cada cual.

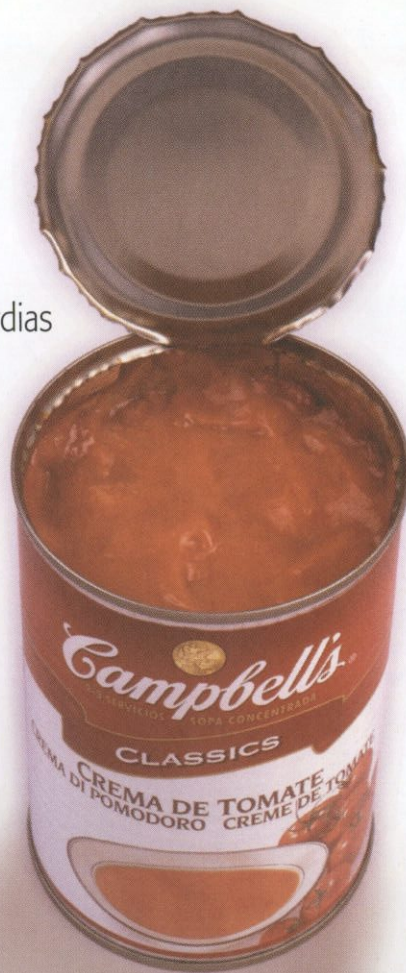
He aquí un hombre que frecuenta las calles de Madrid, como su abuelo. He aquí un solitario emparedado entre un hijo más alto que él y un yerno más elegante que él. Marichalar es la expectación. Juan Carlos es la discreción. Marichalar beneficia al Rey por contraste, con su estilo Guermantes. El Rey beneficia a Marichalar, por su naturaleza, por su veteranía de soberano a quien le basta con ser corriente para ser él, Él.

Los legitimistas de su padre se dividen en dos: los inteligentes ya han comprendido que el chico vale y los tontos sigue por ahí haciendo de marqueses de la Valdivia apócrifos. Entre unos y otros, alguien ha descubierto hace poco que el Rey no sólo reina, sino que también gobierna, a su manera. Mejor así. Tiene un fuerte compromiso con la democracia. Pero he estado muy cerca de él en el desfile de las FAS. ¿Por quién se decide? Rilke: "Ah, rosa, pura contradicción, sueño de nadie bajo tantos párpados".

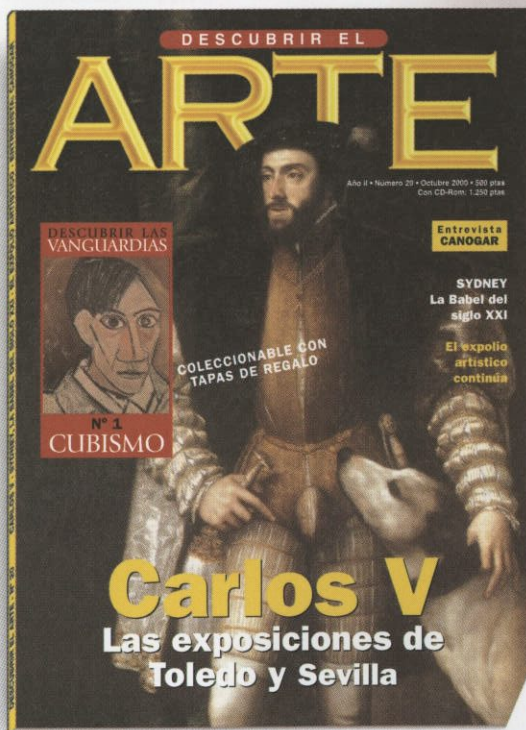
Francisco UMBRAL



ARTE destapa las Vanguardias



álumaco tcmc

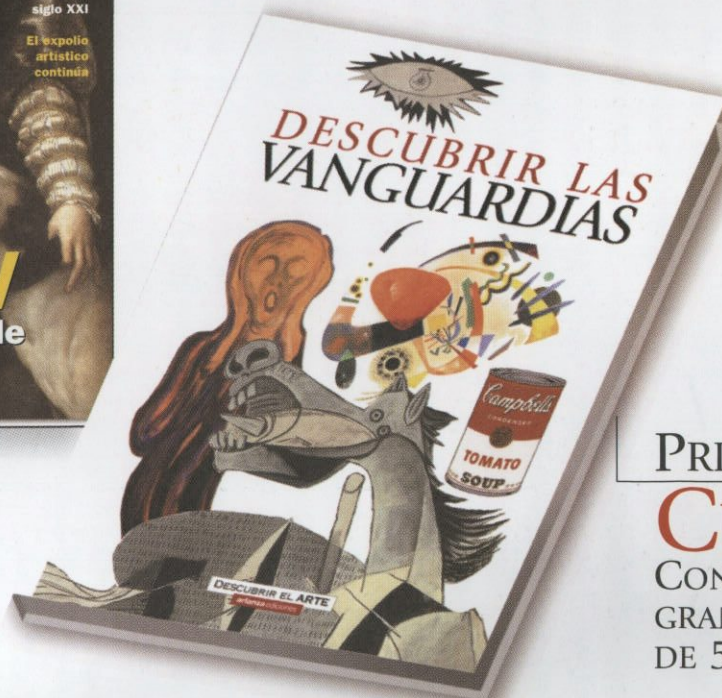


Y Además, un nuevo CD-Rom DE LA Colección Genios de la Pintura III.

La revista ARTE presenta la colección "DESCUBRIR LAS VANGUARDIAS". Una obra excepcional en sólo 10 entregas que pone al descubierto los **principales movimientos artísticos contemporáneos**. Un detallado análisis de los autores, sus obras y los planteamientos conceptuales y técnicos que dieron lugar a tendencias tan influyentes como **el Cubismo, el Surrealismo, el Pop Art...**entre otras.

Además, con cada entrega recibirá un **póster exclusivo de gran formato** dedicado a las obras más conocidas de cada movimiento.

Con una presentación de lujo y la colaboración de prestigiosos especialistas, cada mes GRATIS con la revista ARTE, una nueva entrega coleccionable dedicada a un movimiento de vanguardia.

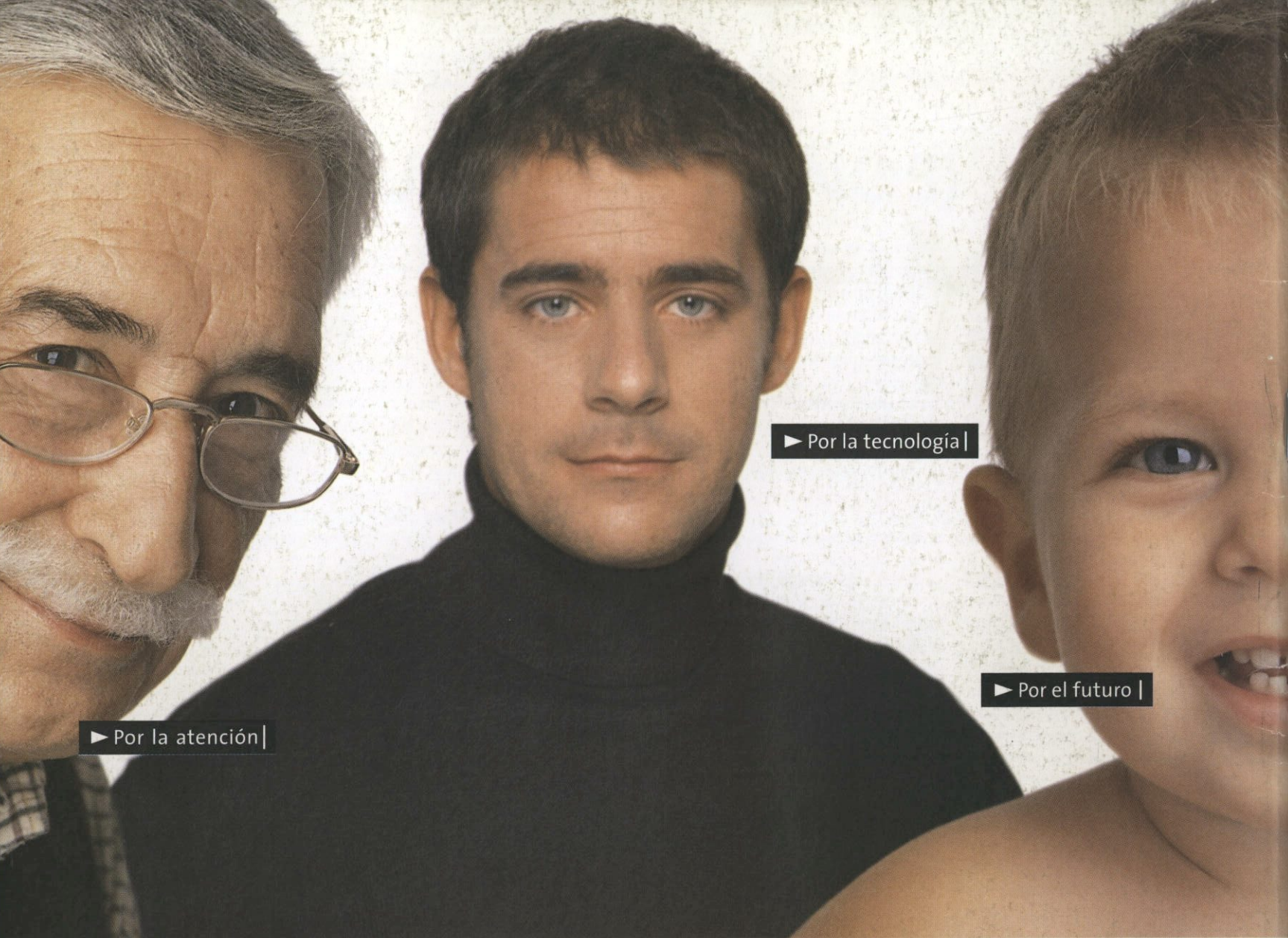


Plan de Entregas:

- Octubre: **Cubismo**
- Noviembre: **Expresionismo**
- Diciembre: **Futurismo**
- Enero: **Dadá/Surrealismo**
- Febrero: **Abstracción**
- Marzo: **Arquitectura moderna**
- Abril: **Nuevas figuraciones**
- Mayo: **Informalismo**
- Junio: **Expresionismo Abstracto**
- Julio: **Pop Art/Minimal**

PRIMERA ENTREGA

CUBISMO
CON LAS TAPAS Y UN GRAN DESPLEGABLE DE 59X28 CM DE REGALO



► Por la tecnología |

► Por la atención |

► Por el futuro |

► Por los servicios. ► Por los descuentos. ► Por País 30. ► Por confianza. ► Por la garantía. ► Por el contestador. ► Por la calidad. ► Por las tiendas. ► Por la transmisión de datos. ► Por las centralitas. ► Por las líneas RDSI. ► Por el trato personal. ► Por el asesoramiento. ► Por el mantenimiento. ► Por la oferta global. ► Por la videoconferencia. ► Por Europa 15. ► Por la innovación. ► Por las líneas ADSL. ► Por el diseño de webs. ► Por la tarifa plana. ► Por el canal on line. ► Por el correo electrónico. ► Por Internet. ► Por la telefonía móvil. ► Por Famitel. ► Porque sabes quien te llama. ► Porque me cuidan. ► Porque lo arreglan todo. ► Porque me dan todo lo que quiero. ► Por todo lo que puedo imaginar.

Porque puedes elegir.

SANTIAGO DE COMPOSTELA
CIUDAD BENEFICIA DE LA CULTURA DEL AÑO 1984