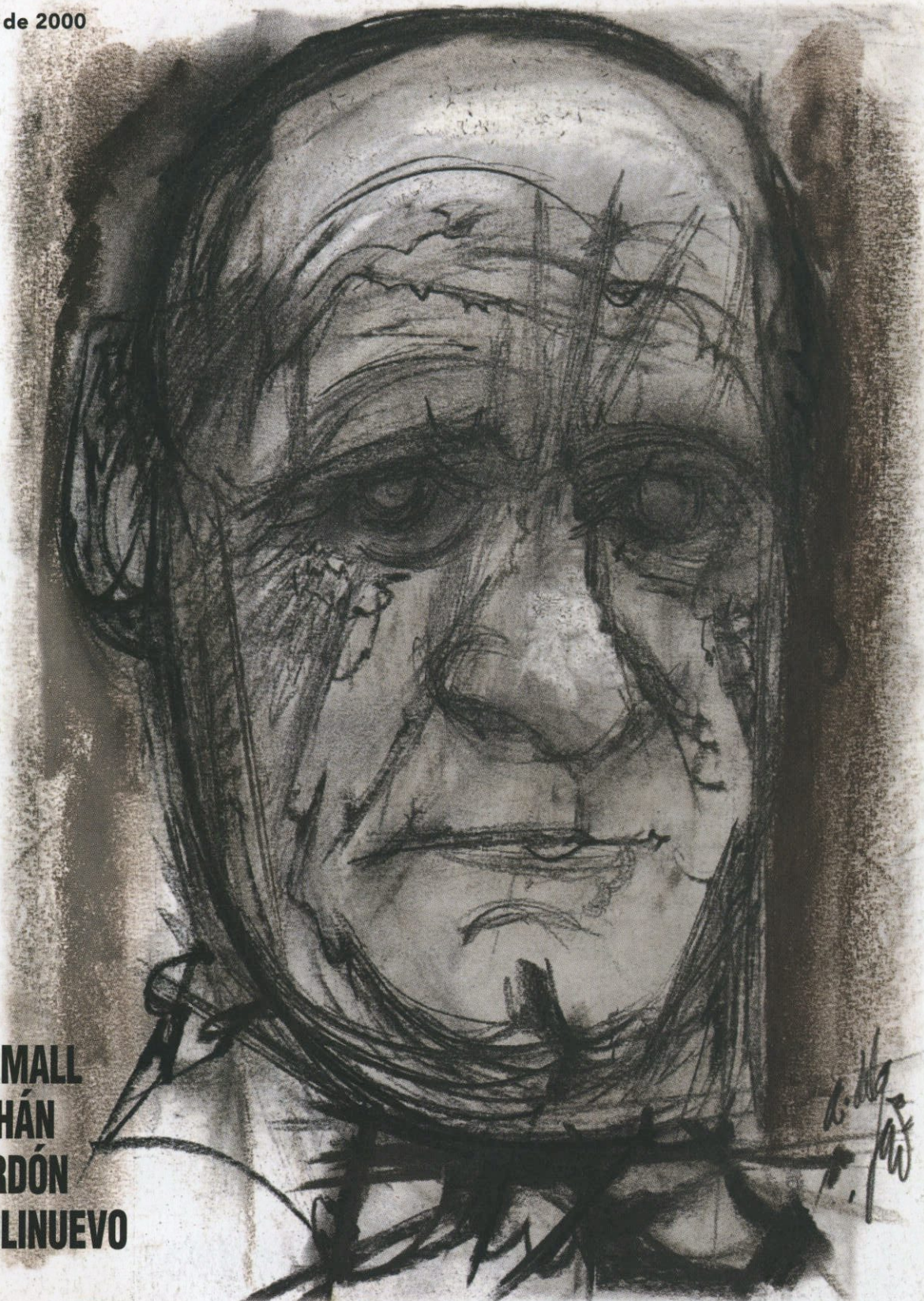


# EL CULTURAL

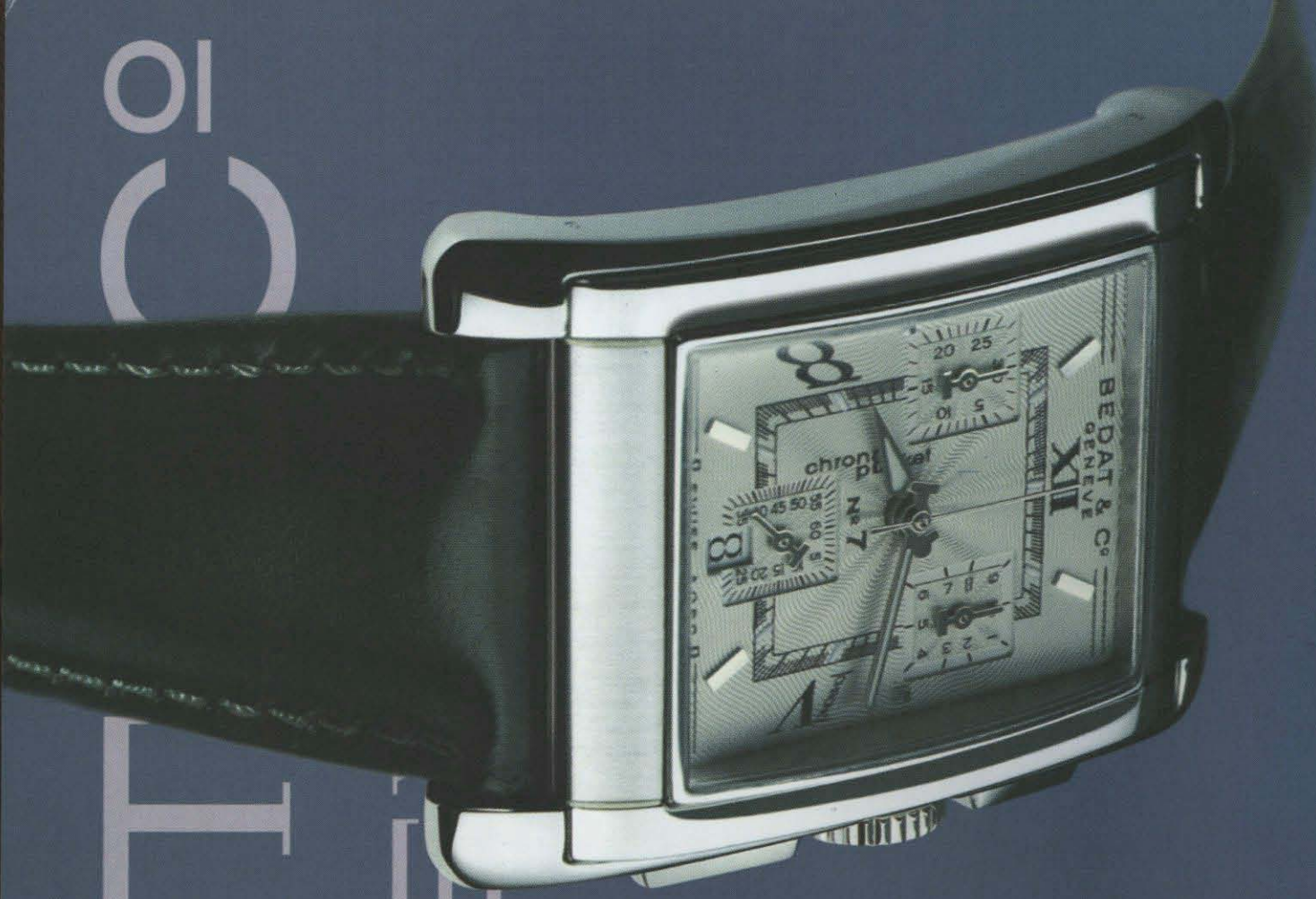
8-14 de noviembre de 2000



**THOMAS MERMALL  
SIMÓN MARCHÁN  
NAVARRO CORDÓN  
JOSÉ LUIS MOLINUEVO**

**ORTEGA, HOY** UN CONGRESO MUNDIAL REVISARÁ  
EL HUMANISMO DEL FILÓSOFO

EL  MUNDO



CO

BEDAT

GENEVE

N°7

BEDAT & C° N°7 CHRONOPOCKET, DE PLATINO, ORO O ACERO.



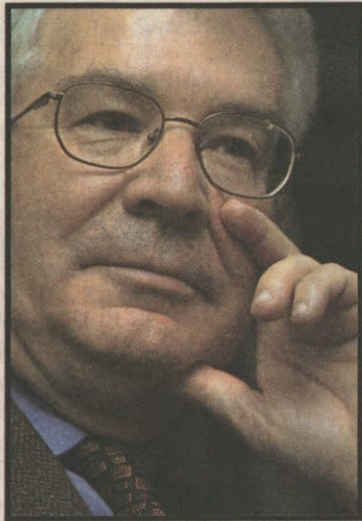
GRASSY

BEDAT & C° HA CREADO EL A.O.S.C.® LABEL DE CALIDAD PARA GARANTIZAR EL ORIGEN SUIZO DE SUS COMPONENTES Y EL ALTO NIVEL DE MANUFACTURA DE SUS RELOJES. SOLICITE CATALOGO Y LISTA DE CONCESIONARIOS A GRASSY · GRAN VIA 1 · MADRID 28013 · TEL 91 532 10 07 · FAX 91 531 03 54.

BEDAT & C° GENEVE AND SWISS A.O.S.C.® ARE REGISTERED TRADEMARKS OF BEDAT & C° SA, GENEVE, SWITZERLAND



# EL HUMANISMO DE ORTEGA



M. R.

El humanismo de Ortega tiene sus raíces en la experiencia de la vida. Se ramifica a través de una obra dilatada en el tiempo y trunca en el espacio; anima sus "empresas" culturales, educativas y políticas llegando hasta el Instituto de Humanidades. No es una mera adaptación del humanismo clásico sino que configura un proyecto de futuro en nuestras actuales sociedades tecnológicas. Tiene un sentido afirmativo, pero no a través de la reivindicación de un territorio propio entre los saberes sino recogiendo las aportaciones de todos ellos. No se trata, pues, de un humanismo literario y hermeneútico al uso sino más bien de un humanismo vital, en el que vivir significa no renunciar a nada porque la vida es una suma y no una resta. Y ésta es la forma como la vida integra la muerte que nos va, en la suma de instantes, restando tiempo. El modo de existencia es una vida tensada hasta el límite de sí misma, tal como acuñó en ese pensamiento en imágenes que es su *ex libris* del Arquero, expresión aristotélica de la vida plena.

La singularidad del humanismo orteguiano se aprecia mejor si lo situamos en una tradición propia y lo comparamos con otras propuestas de su generación. Aparece como un humanismo latino que construye su identidad en la tradición clásica renacentista pero desde la síntesis española. Comparte la visión de la Filosofía como Filología, y ello constituye el nervio de los "principios de una nueva Filología" que confiara a Curtius; entiende la vida como amor a la palabra, sospechando que en esa definición del hombre como "animal racional" tomada de Aristóteles es preciso recuperar el logos, no como razón, sino desde nuestra perspectiva de seres que tienen y son tenidos por

la palabra. De este modo, el humanismo expresa su verdadera relación con las letras, no sustituyendo las cosas por palabras, sino convirtiendo la vida en un género literario, los textos en tejidos vitales, es decir, en el modo como la vida se ve a sí misma a través de un ser humano en una época y lugar determinados. El pensamiento y el lenguaje tienen patria aunque no sean patrimonio de una nación. Por eso, el humanismo de Ortega se elabora desde la síntesis española en Europa y con la mirada puesta en Iberoamérica. Es, para decirlo con propiedad, un humanismo cervantino. Consiste en una fidelidad al presente y a las cosas, que se tratan de "salvar" (es decir, de llevar a la plenitud de su significado) mediante la acción cultural. Pero no concebida como una tarea heroica según el ejemplo de mitos seculares a revisar, sino desde la perspectiva de lo sublime cotidiano que nos concierne como ciudadanos. Lo que revela a juicio de Ortega nuestra modernidad en su género literario por excelencia que es la novela cervantina y también el texto pictórico velazqueño es que la antigua exigencia de belleza cede paso a la nueva de verdad. Las imágenes ya no son transparentes y devuelven la mirada mostrando que somos, nosotros y las cosas, seres

El humanismo de Ortega se elabora desde la síntesis española en Europa y con la mirada puesta en Iberoamérica. Es, para decirlo con propiedad, un humanismo cervantino

inacabados y menesterosos que para vivir necesitan convivir. Una convivencia basada en la distinción de la distancia que es la tolerancia o en el respeto que es como Ortega define a la cultura. En definitiva, sólo se trata de ayudar a que los demás alcancen su propio ideal, el que (todos) puedan ser lo que ellos quieren ser y no lo que nos gustaría que fueran.

Esta propuesta de Ortega tiene unos matices generacionales bien diferenciados. Al sentimiento trágico de la vida y nihilismos epocales opone un sentido estético, afirmativo de la vida. Su humanismo es de signo distinto al debatido tanto en la *Carta sobre el humanismo* de Heidegger como en *El existencialismo es un humanismo* de Sartre. Si lo que se plantea en la polémica anterior (y vuelve a resurgir ahora desde la provocadora intervención de Sloterdijk) es que hay que tomar una opción, en Ortega encontramos una opción clara por el hombre frente al ser. Es cierto que el "ser es tiempo" pero porque él mismo está sujeto al tiempo, ya que se trata de un concepto histórico que el hombre griego elaboró para hacer habitable su mundo, y es posible que igual que surgió desapareciera

La creencia orteguiana de que somos nuestro tiempo y debemos estar a su altura le lleva a abordar uno de los fenómenos más característicos de nuestro presente, como es el de la técnica. Ha sido la piedra de toque del humanismo tradicional. En el caso de Ortega su actitud no es de rechazo sino que apunta la posibi-

lidad de un humanismo tecnológico. Pero eso implica construir una nueva identidad y dejar fluir viejas tradiciones. Frente al discurso platónico basado en la dignidad humana, Ortega recoge la otra corriente moderna, de fuerte presencia en España, y que ensaya el discurso sobre la llamada "indignidad humana". Para defender sus tesis de que sin la técnica el hombre no existiría ni habría existido nunca, elabora un "mito allende la técnica" según el cual el hombre ya no es en su origen un ser natural sino una anomalía, un monstruo, de la naturaleza comparado con los otros seres vivos. La técnica es así una genuina posibilidad humana necesaria para poder estar y bien-estar en el mundo. Pero, dando un paso más, el discurso de Ortega no sólo es valioso para la técnica del siglo XX sino para las nuevas tecnologías del siglo XXI. Ya no se trata de transformar la realidad sino de crear nuevas realidades. Y es aquí donde el discurso humanista sobre el hombre como animal metafórico cobra su vigencia hoy en la "realidad virtual", ya que la metáfora para Ortega no es sólo una forma de conocer sino también de ser y de creación de nuevas realidades fundiendo otras, pero sin confundirlas. A partir de ahí se abren todos los interrogantes. A la conocida pregunta sobre "el puesto del hombre en el cosmos" se añade ahora esta: ¿Cuál es el lugar del hombre en nuestras sociedades tecnológicas? Éste es el tema de nuestro tiempo.

José Luis MOLINUEVO

YA A LA VENTA

En la revista **HISTORIA** de Noviembre



**DOSSIER:**

Un francés hereda el trono de los Austrias  
*Felipe V trajo en su bagaje aires de renovación que europeizaron la entrada de España en el siglo XVIII. Pero su consolidación en el trono no se produjo hasta el fin de la Guerra de Sucesión. Especialistas en el periodo recrean en nuestro dossier el establecimiento y los primeros pasos de la casa de Borbón en la península.*

**DEBATE:**

El largo paréntesis de la dictadura de Franco  
*Javier Tusell hace un balance sobre las luces y las sombras de cuatro décadas de dictadura. Cuatro especialistas aportan su análisis de este Debate sobre los aspectos sociales, económicos y políticos de un régimen que ha marcado la España del siglo XX.*

**La clonación de Altamira**

*El historiador Alfonso Moure reconstruye la historia de la cueva y nos explica el proceso seguido para elaborar la réplica perfecta.*

**El gran "pelotazo" de la burguesía liberal**

*La desamortización de los bienes eclesiásticos de 1835 fue un desastre, pero a su artífice, el ministro Mendizabal le sirvió para conseguir el apoyo de la burguesía y crear un estado erigido sobre las reglas europeas del liberalismo económico.*

**EL CALEIDOSCOPIO:**

Libros, Agenda, Entrevistas,...

**LUIS XIV**

**8º Volumen en CD-Rom**



*La Historia*  
y sus Protagonistas

OPCIONAL  
por sólo

**850**  
ptas. más

Solicítelo al adquirir su ejemplar de la revista **HISTORIA**

más información en [www.ed-dolmen.com](http://www.ed-dolmen.com)

Complete sus colecciones. Solicite los CD-Rom atrasados de HISTORIA Y SUS PROTAGONISTAS llamando al 902 15 89 97

PORTADA: ORTEGA Y GASSET, RETRATADO POR ÁLVARO DELGADO. PRIMERA PALABRA, POR JOSÉ LUIS MOLINUEVO<sup>3</sup> LA PAPELERA DE JUAN PALOMO<sup>6</sup>  
**LETRAS** IAN KERSHAW: HITLER, 1936-1945<sup>9</sup> VV. AA: LOS DADOS DE EROS (POESÍA ERÓTICA GRIEGA)<sup>11</sup> ARTURO PÉREZ-REVERTE: EL ORO DEL REY<sup>12</sup>  
 MERCEDES ABAD: SANGRE<sup>13</sup> MARUJA TORRES: MIENTRAS VIVIMOS<sup>15</sup> ORTEGA Y GASSET<sup>16-21</sup> FABIÁN ESTAPÉ: SIN ACUSE DE RECIBO<sup>25</sup> LA ÚLTIMA PALABRA: JOSÉ JIMÉNEZ LOZANO<sup>26</sup> **ARTE** EL MUNDO DE MULLICAN<sup>28-29</sup>  
 ALICIA MARTÍN<sup>30</sup> ROMANCE RURAL DE ANTÓN LAMAZARES<sup>30-31</sup> ARTURO GUERRERO<sup>31</sup> ROBERT Y SONIA DELAUNAY, PAREJA ORFISTA<sup>34-35</sup> "BRETAÑA VISTA DESDE EL NORTE", 1981, DE TONY CRAGG, POR GLORIA PICAZO<sup>36-37</sup>  
 ARQUITECTURA<sup>38-39</sup> FOTOBIBLIOTECA DE VIGO<sup>40</sup> **TEATRO** BROOK ESTRENA EN ESPAÑA "LE COSTUME" Y PUBLICA SUS MEMORIAS<sup>42-43</sup> SE ABREN LOS ARCHIVOS DE LA CENSURA TEATRAL EN EL REINO UNIDO<sup>44-45</sup> LA CENSURA EN ESPAÑA<sup>46</sup> **CINE** FESTIVAL IBEROAMERICANO DE HUELVA. ENTREVISTA CON MARÍA DE MEDEIROS: "EL CINE PORTUGUÉS SE HACE DESDE LA RESISTENCIA"<sup>47-49</sup> ARTURO RIPSTEIN HABLA DE "LA PERDICIÓN DE LOS HOMBRES" Y "ASÍ ES LA VIDA"<sup>50-51</sup> ESTRENO DE "EL HALCÓN INGLÉS", DE STEVEN SODERBERGH<sup>52-53</sup> FESTIVAL DE CORTOS DE ALCALÁ DE HENARES<sup>54</sup> **MÚSICA** ENTREVISTA CON TOMÁS MARCO<sup>55-56</sup> LUDWIG STREICHER RECIBE LA ENCOMIENDA DE ALONSO X<sup>58</sup> LAS ÓPERAS DE BERLÍN, EN GUERRA<sup>59</sup> DISCOS<sup>60</sup> **CIENCIA** COMIENZA EL CONGRESO "LA LARGA AVENTURA DEL GENOMA", POR JORGE WAGENSBERG<sup>61-63</sup> SE PUBLICA "GENES, ORGANISMOS Y AMBIENTE", DE RICHARD C. LEWONTIN<sup>64</sup> INVENTOS<sup>65</sup> POR EL CAMINO DE UMBRAL<sup>66</sup>

[www.elcultural.es](http://www.elcultural.es)

**EL CULTURAL**

Patrocinado por

*Telefónica*

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. Iberni,

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](mailto:elcultural@elcultural.es)

c/ Javier Ferrero, 9. Madrid-28002

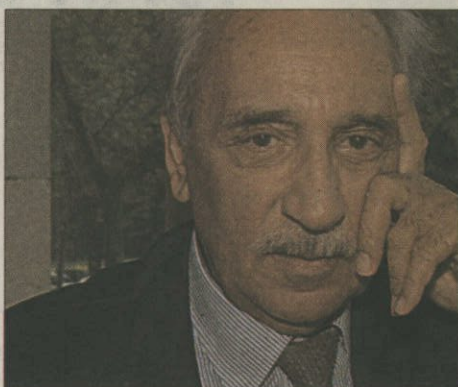
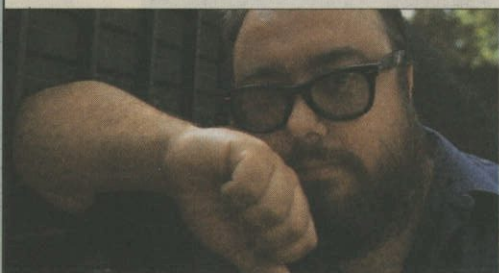
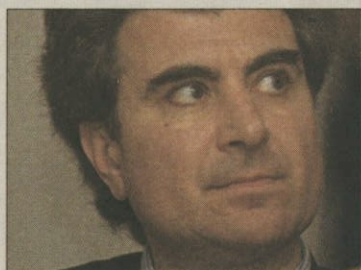
EL CULTURAL se vende conjuntamente con el diario EL MUNDO

Impreme Rotedic. Dpto. legal: GU452-98



# LA REBELIÓN DE LAS MESAS

**C**on el otoño, empiezan a caerse nombres de las mesas. Eso ocurre en el Círculo de Bellas Artes, el mismo lugar en el que Luis Alberto de Cuenca hizo una aparición estelar para recordar a Carmen Martín Gaité. Me encuentro a Arturo Pérez Alatríste en Internet con un ataque incontrolado de accesos, a Tom Wolfe hecho todo un hombre y a Sánchez Dragó convertido en improvisado agente de Pániker...



A César Antonio Molina no le ha gustado el artículo de García Martín. Lo último de Salvador Pániker, promocionado por Sánchez Dragó. Tom Wolfe se despacha a gusto en un libro de ensayos. Alex de la Iglesia prepara un exótico *Fu-Manchú*



**Q**ué bonita es la amistad... El laureado Sánchez Dragó dura y dura con Salvador Pániker en un delirio sin final. Entrevista en dos entregas en su *Bianco sobre negro* y recomendación en el de mi canario favorito. Fernando, amor, me lo sé ya de memoria.

**L**os hermanos Ibarretxe se van de la boca y destripan los "secretos orientales" de Alex de la Iglesia. Las horas de avión dan para mucho, incluso para contar que el director de *La comunidad* está localizando exteriores en Tailandia para su ansiado *Fu Manchú*, que Michael Caine le ha dado calabazas y que busca ya desesperadamente protagonista en los agentes de Richard Harris y Antonio Banderas. Me dicen que al malagueño se le abren las carnes con la idea...

**L**a inmortalidad está más cerca: ¿desea figurar en un best-seller y no le quedan danieles estilos que plagiar? ¿no tiene talento? No importa. El 5 de diciembre la British Academy of Film and Television Arts organiza una subasta en Londres en la que se juega el derecho a que un autor como Hanif Kureishi o Nick Hornby utilice el nombre del ganador en su próxima novela. Lo único que no garantizan es que el personaje luego sea lo más... British idea.

Juan PALOMO

**H**arto ya de estar harto, Tom Wolfe acaba de dar cumplida respuesta a quienes criticaron su última novela, *Todo un hombre*, producto de once años de trabajo y muchos desvelos. No se salva nadie. El dandy neoyorquino fustiga sin piedad a John Updike, Norman Mailer y John Irving, que le negaron como novelista. Y de qué manera. En "My three stooges", un extenso ensayo de cuarenta páginas que forma parte de *Hooking Up*, recién aparecido en las librerías, asegura que las críticas de los tres narradores se debieron al terror, al pánico de tres viejas glorias ante "un ejemplo -muy visible- de cómo puede ser la novela del siglo XXI". La novela americana, insiste, se está muriendo... "de anorexia. Necesita alimento... necesita narradores". Y él, claro, es el primero.

**C**ésar Antonio Molina se cree que el cortijo es suyo. Resulta que al pope del Círculo de Bellas Artes no le ha gustado el artículo que García Martín, insolente como siempre, escribió sobre su último libro -ya saben, aquello de que es un lobo estepario que camina solo por la selva de las letras-, y ¡zas!, desde ahora García Martín no presenta, ni dialoga, ni pisa su Círculo. Ha sido vetado y expulsado fulminantemente de todas las mesas.

**L**o de Luis Adelantado es para nota. En un ataque de no se sabe si estupidez o vanidad, el prestigioso galerista valenciano ha remitido a un centenar de artistas, desde Tàpies a Gordillo, desde Julian Schnabel a Tony Cragg, desde Louise Bourgeois a Carmen Calvo, o sea, ninguna tontería, una carta en la que entre otras cosas dice: "Pensamos or-

ganizar una exposición en la cual cien artistas nacionales e internacionales de distintas generaciones aporten su visión, sobre mi persona (como galerista, amigo, hombre...). Se pretende que la exposición itinere por museos y por último ser donada a uno de ellos". Luis Adelantado espera la respuesta y la obra de los artistas a la mayor brevedad posible. Así ya se puede.

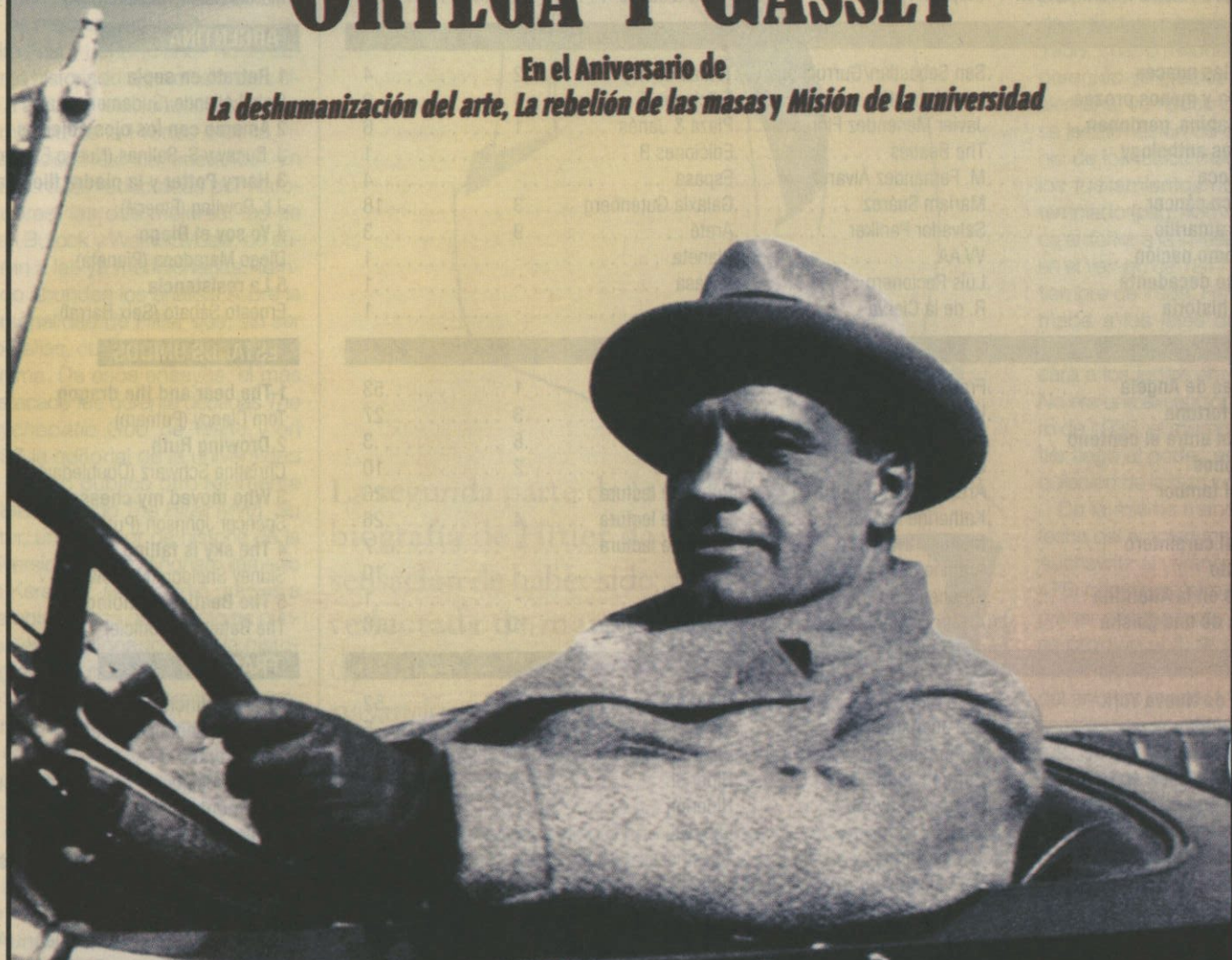
**A**hora que tantos silencios castigan a grandes de nuestra escena, vale la pena releer unas reflexiones del último premio Nobel, el chino Gao Xinjiang: "Si un dramaturgo pretende ganarse el favor del público no puede olvidar algo esencial: debe tener total confianza en la capacidad de comprensión y en la imaginación del público. No puede darle todo digerido". Sin concesiones.

**PD.** Con esto del plagio y la negritud hemos perdido la cabeza. Y no, no se puede comparar impunemente a Vargas Llosa con una anarrosa cualquiera, por un quítame allá un cero de más o un dato de menos.

**Item más,** querido Luis Alberto, no te ofusques, que esas muletas no se embisten...

# ARTE, EDUCACIÓN Y SOCIEDAD EN ORTEGA Y GASSET

En el Aniversario de  
*La deshumanización del arte, La rebelión de las masas y Misión de la universidad*



## Un congreso internacional revisa la modernidad del filósofo

Mermall: "*La rebelión de las masas* es aún tema de nuestro tiempo"

Simón Marchán: "Ortega fue el primero en tomar conciencia de lo moderno"

Navarro Cordón: "Aún es necesaria su idea de una Facultad de Cultura"

Ian Kershaw: Hitler, 1936-1945 **9** VV. AA: Los dados de Eros (Poesía erótica griega) **11** Pérez-  
Reverte: El oro del Rey **12** Mercedes Abad: Sangre **13** Maruja Torres **15** Se celebra un Congreso  
Internacional sobre el filósofo: T. Mermall, Simón Marchán y Navarro Cordón revisan a  
Ortega **16-21** F. Estapé: Sin acuse de recibo **25** La última palabra: José Jiménez Lozano **26**

# LEIRAS

# LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	La carta esférica	A. Pérez-Reverte	Alfaguara	1	26
2	Un largo silencio	Ángeles Caso	Planeta	2	3
3	Solsticio de invierno	Rosamunde Pilcher	Plaza & Janés	-	1
4	Retrato en sepia	Isabel Allende	Areté	-	1
5	La fiesta del chivo	Mario Vargas Llosa	Alfaguara	3	30
6	El viaje de Baldassare	Amin Maalouf	Alianza	-	1
7	Iacobus	Matilde Asensi	Plaza & Janés	9	5
8	Harry Potter y la piedra filosofal	J.K. Rowling	Emecé	-	10
9	Los ojos del tuareg	A Vázquez-Figueroa	Plaza & Janés	-	1
10	La chica que amaba a Tom Gordon	Stephen King	Plaza & Janés	4	3

## NO FICCIÓN

1	El árbol y las nueces	San Sebastián/Gurruchaga	Temas de hoy	2	4
2	Más Platón y menos prozac	Lou Marinoff	Ediciones B	4	9
3	Joaquín Sabina, perdonen...	Javier Menéndez Flores	Plaza & Janés	1	6
4	The Beatles anthology	The Beatles	Ediciones B	-	1
5	Juana la loca	M. Fernández Álvarez	Espasa	-	4
6	Diagnóstico cáncer	Mariam Suárez	Galaxia Gutenberg	3	18
7	Cuaderno amarillo	Salvador Paniker	Areté	9	3
8	España como nación	VV.AA.	Planeta	-	1
9	El progreso decadente	Luis Racionero	Espasa	-	1
10	Franco, la historia	R. de la Cierva	Fénix	-	1

## BOLSILLO

1	Las cenizas de Ángela	Frank McCourt	Maeva	1	53
2	Hija de la fortuna	Isabel Allende	DeBolsillo	3	27
3	El guardián entre el centeno	J.D. Salinger	Alianza	8	3
4	Luna de lobos	Julio Llamazares	DeBolsillo	2	10
5	La piel del tambor	Arturo Pérez-Reverte	Punto de lectura	-	26
6	El ocho	Katherine Neville	Punto de lectura	4	26
7	El lápiz del carpintero	Manuel Rivas	Punto de lectura	-	7
8	El principito	Antoine de Saint-Exupéry	Alianza	-	10
9	Corazones en la Atlántida	Stephen King	DeBolsillo	-	1
10	Memorias de una geisha	Arthur Golden	Punto de lectura	10	18

## POESÍA

1	Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	2	52
2	Poesía reunida	Jon Juaristi	Visor	1	5
3	Rincón de Haikus	Mario Benedetti	Visor	8	40
4	Las moras agraces	Carmen Jodra	Hiperión	4	53
5	Juegos de poder	Margaret Atwood	Hiperión	-	1
6	Antología esencial de la poesía...	VV.AA.	Espasa	-	1
7	El vuelo de las manos	Teresa Barbero	Torremozas	-	1
8	Poesía San Juan de la Cruz	San Juan de la Cruz	Cátedra	-	1
9	Cien sonetos de amor	Pablo Neruda	Seix Barral	5	2
10	Promoción poética de los 50	VV.AA.	Espasa	-	1

## LIBROS DE CONSULTA, GUÍAS...

1	Diccionario del español actual	Seco, Andrés y Ramos	Aguilar	1	48
2	1080 recetas de cocina	Simone Ortega	Alianza	2	35
3	Es fácil dejar de fumar...	Allen Carr	Espasa	4	3
4	Ortografía española	R.A.E.	Espasa Calpe	6	51
5	Duérmete niño	Estivill/De Béjar	Plaza & Janés	3	49
6	Guía oficial de hoteles	VV.AA.	Ministerio de Fomento	7	29
7	Guía Campsa 2000	VV.AA.	Campsa	5	41
8	Diccionario de la lengua española	R.A.E.	Espasa Calpe	8	2
9	Soluciones naturales...	T. Alfaro/T. Ramos	Plaza & Janés	10	39
10	Diccionario del uso del español	María Moliner	Gredos	-	1

### Librerías consultadas

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

## ALEMANIA

- 1 Harry Potter und der Feuerkelch  
J.K. Rowling (Carlsen)
- 2 Harry Potter und der Stein der...  
J.K. Rowling (Carlsen)
- 3 Harry Potter und die Kammer des...  
J.K. Rowling (Carlsen)
- 4 Forever Young  
Ulrich Strunz (Gräfe und Unzer)
- 5 Mein Leben  
Marcel Reich-Ranicki (DVA)

## ARGENTINA

- 1 Retrato en sepia  
Isabel Allende (Sudamericana)
- 2 Amarse con los ojos abiertos  
J. Bucay y S. Salinas (Nuevo Extremo)
- 3 Harry Potter y la piedra filosofal  
J.K. Rowling (Emecé)
- 4 Yo soy el Diego  
Diego Maradona (Planeta)
- 5 La resistencia  
Ernesto Sábato (Seix Barral)

## ESTADOS UNIDOS

- 1 The bear and the dragon  
Tom Clancy (Putnam)
- 2 Drowning Ruth  
Christina Schwarz (Doubleday)
- 3 Who moved my cheese?  
Spencer Johnson (Putnam)
- 4 The sky is falling  
Sidney Sheldon (Morrow)
- 5 The Beatles anthology  
The Betales (Chonicle)

## FRANCIA

- 1 Largo Winch  
Jean Van Hamme (Dupuis)
- 2 99 Francs  
Frédéric Beigbeder (Grasset et Fasquelle)
- 3 La montagne de l'ame  
Xingjan Gao (Aube)
- 4 Harry Potter (coffret 3 volumes)  
J.K. Rowling (Gallimard)
- 5 Metaphysique des tubes  
Amélie Nothomb (Albin Michel)

## MEXICO

- 1 México, un paso difícil a la...  
C. Salinas de Gortari (Plaza & Janés)
- 2 ¿Quién se ha llevado mi queso?  
Spencer Johnson (Urano)
- 3 Harry Potter y la cámara secreta  
J.K. Rowling (Emecé)
- 4 Yo soy el Diego  
Diego Maradona (Planeta)
- 5 Los siete hábitos de la gente...  
Stephen Covey (Paidós)

### Medios consultados

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

# HITLER (1936-1945)

IAN KERSHAW

Península. Barcelona, 2000. 1.069 páginas, 4.500 pesetas

A pesar de que los libros sobre el nazismo y la II guerra mundial se cuentan por millares, las biografías relativas a Hitler dotadas de cierta consistencia no son numerosas. De manera un tanto significativa, dos de las mejores —las escritas por Joachim Fest y John Toland— no se deben a historiadores profesionales sino a autores relacionados más con el mundo de la Prensa o de la investigación histórica “free lance”. En cuanto a las redactadas por historiadores, las dos mejores, las de Allan Bullock y Werner Maser, no superan a las ya mencionadas. Tampoco abundan los análisis sobre la personalidad de Hitler que, sin ser biografías, cuenten con una solidez mínima. De esos ensayos, el más destacado fue durante décadas *The Psychopatic God* de Waite y en 1987 la editorial de la universidad de Oxford publicó otro realmente notable titulado *The Hitler Myth*. Su autor, un profesor de historia de la universidad de Nottingham llamado Ian Kershaw, se convirtió gracias a esa obra en uno de los autores principales relacionados con la historiografía del nazismo. Esa situación no tardó en llevar a Kershaw a adentrarse en la tarea ciclópea de escribir una nueva biografía de Hitler que aportara algo novedoso. El resultado fue un primer volumen en el que se relataban los años de la vida de Hitler que iban desde su nacimiento a sus primeros pasos en el poder.

Aunque la obra de Kershaw no aportaba nada nuevo, aquella primera parte de la biografía fue bien acogida porque estaba escrita correctamente y en algunos períodos históricos resultaba un esfuerzo de síntesis notable. No era mejor que la de Toland pero se trataba de una obra de calidad. La segunda parte de la biografía de Hitler redactada por Kershaw es muy inferior a los dos aportes a los que acabamos de hacer referencia. Para empezar, el autor da la sensación de haber renunciado a cualquier evaluación de la figura y de la obra de Hitler.

Con la excepción de algunos tópicos brevemente expuestos como el de la maldad incomparable del na-

**La segunda parte de la biografía de Hitler da sensación de haber sido redactada de manera demasiado apresurada, pasando por alto aspectos tan importantes como el análisis de las acciones políticas y militares**

zismo —¿incomparable cuando el comunismo ha provocado el doble de muertos en el siglo XX?— la obra se reduce a una exposición continuada de acontecimientos apenas pasados por el tamiz de la crítica. Esto quizá no tendría mayor importancia de no ser porque el libro contiene deficiencias históricas de peso. Para empezar, se encuentra el pobre tratamiento que recibe la guerra civil española. Ciertamente, dentro de lo que fue el programa global del nazismo la tragedia que se libró en la piel de toro constituyó un episodio secundario pero no tanto como parece dar a entender Kershaw. Las razones de la intervención de Hitler en España aparecen de manera incompleta e incluso confusa; el empleo que del conflicto realizó el Führer para su política centro-europea ni siquiera es mencionado y la úni-

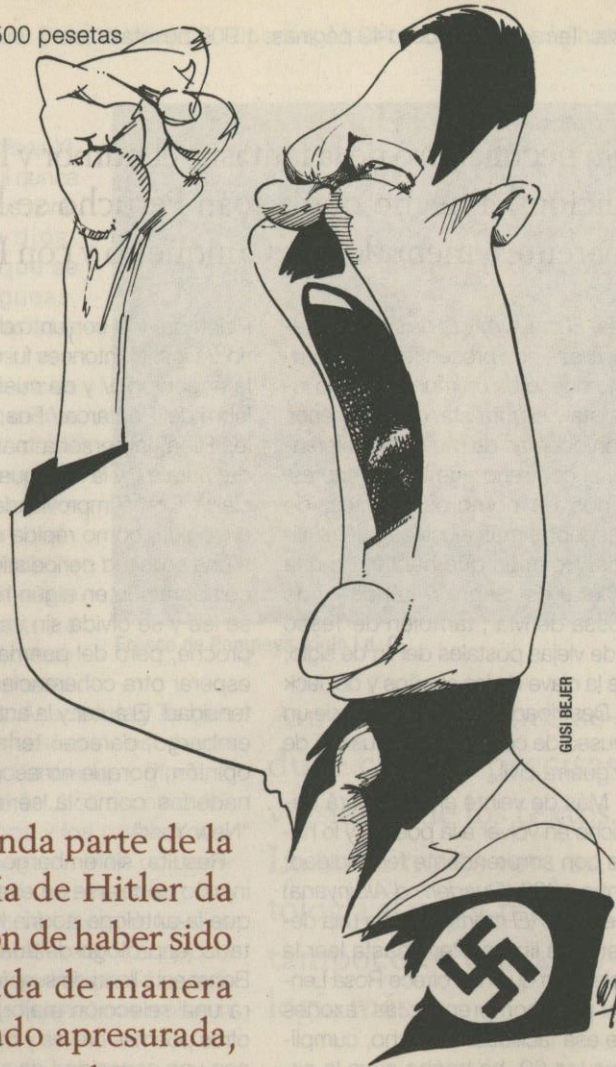
ca referencia a operaciones militares queda limitada al bombardeo de Guernica. Todo reviste aún mayor gravedad por el hecho de que la documentación alemana al respecto es conocida y abundante, porque emana en no escasa medida del mismo Hitler y porque afirmar, por ejemplo, que en Guernica fueron “muertos o heridos 2.500 ciudadanos” constituye un error de peso que deriva de no haber comprobado la mínima documentación sobre ese episodio.

Lo que ya resulta más difícil de aceptar son los errores de Kershaw en relación con el Holocausto. Algunos son gravísimos. Así, por ejemplo, en la página 569 aparece una referencia al informe realizado por el doctor Korherr, un estadístico de las SS, relativo a los judíos exterminados. Según Kershaw, Korherr informaba en este documento acerca de

un millón y medio de judíos “evacuados” y enviados a campos de concentración. La realidad fue mucho más grave. Korherr señalaba en su informe —del que se entregó copia a Hitler— que de los diez millones de judíos que había en Europa en 1933, cuatro millones habían desaparecido ya gracias a la influencia alemana. Tampoco puede aceptarse la afirmación de que el exterminio de los judíos mediante el gas o los fusilamientos no estaba contemplado (pág. 455) aún en la época anterior a la invasión de la URSS en el verano de 1941. El 21 de septiembre de 1939, Heydrich ya informaba a los jefes de los Einsatzgruppen de que el objetivo final de cara a los judíos era su exterminio. No era una excepción. El 30 de enero de 1933, el mismo día en que Hitler llegó al poder, anunció “la aniquilación de la raza judía en Europa”.

De la misma manera, retrasar la fecha del empleo masivo de gas en Auchwitz al verano de 1942 (pág. 475) constituye otro grave error. El primer gaseamiento en ese campo se produjo el 3 de septiembre de 1941. Desde ese momento al final del año los muertos judíos por gaseamientos se contaban por millares. Con todo, comparativamente eran pocos en relación con los fusilados. Tan sólo en Babi Yar, el 29 de septiembre de 1941, fueron asesinados 33.771 judíos, una tragedia que, por cierto, no es mencionada por Kershaw en su libro. Otros ejemplos en este sentido podrían aducirse en abundancia. En conjunto, pues, esta segunda parte de la biografía de Hitler da sensación de haber sido redactada de manera demasiado apresurada —quizá para explotar el éxito editorial de la primera— pasando por alto aspectos tan importantes como el análisis de las acciones políticas y militares relatadas y los documentos en favor de las fuentes secundarias o repitiendo datos que no admiten un contraste directo con las fuentes emanadas del nazismo. Éstas, en buena medida, constituyen una historia suficientemente elocuente.

César VIDAL



# ANTOLOGÍA POÉTICA

JOAN PERUCHO

Traducción de Rosa Lentini. Igitur/Poesía. Tarragona, 2000. 149 páginas, 1.900 pesetas

Poeta, narrador, articulista, memorialista, Joan Perucho es un escritor, si no siempre feliz, siempre inconfundible. Su peculiar uso de la fantasía, el humor y la pormenorizada erudición ha hecho que se le emparente a menudo con Álvaro Cunqueiro y con Borges. Con el primero, que supo entremezclar como nadie costumbrismo y magia, tiene más de un punto de contacto; con el segundo, muy pocos, aunque otra cosa pueda parecerle al lector apresurado: la inteligencia y la ironía de Borges, su calidad de página, faltan en Perucho, siempre algo borroso y deshilachado, mejor escritor en el mitificante recuerdo que en la lectura atenta de sus páginas.

Joan Perucho se inicia como poeta a comienzos de los años 40, pero no publica esos poemas primeros hasta medio siglo después, en 1995. Son poemas muy deudores de un difuso surrealismo, lo mismo que los de su primer libro editado, *Sota la sang* (1947). Los ecos de Alexandre resultan evidentes: "Pero dime, rosa, gusano o piedra sepultada", "esta tu voz impura que gotea en mi noche / como un llanto o una lira". Tres libros de los años 50 —*Aurora per vosal-*

## Su peculiar uso de la fantasía, el humor y la erudición ha hecho que a Joan Perucho se le emparente a menudo con Cunqueiro y con Borges

*tres, El mèdium y El país de les meravelles*— nos presentan ya a Perucho dueño de un mundo propio localista y culturalista, grato y menor. Son poemas de muy claro referente, al contrario que los anteriores, llenos de nombres propios, de anécdota, más alusivos que elusivos. Poemas que hablan de una "Ciutat del Segre" —Lérida— y de Tossa de Mar; también de Teseo y de viejas postales del fin de siglo, de la clave de los sueños y de Jack el Destripador, de las figuras de un museo de cera y de los muertos de la guerra civil.

Más de veinte años tardará Perucho en volver a la poesía, y lo hace con sorprendente fecundidad: entre 1983 (*Quadern d'Albinyana*) y el 2000 (*El morts*) publica una decena de libros. Pero basta leer la selección que nos ofrece Rosa Lentini para comprender las razones de esa facilidad: Perucho, cumplidos los 60, ha hecho suya la estética del "todo vale", ha decidido prescindir de la papelera; cualquier apunte, cualquier anotación, en prosa o verso, puede ser considerado poema, según suele ocurrir en las ediciones póstumas de los autores célebres, en las que los textos literarios dejan de ser tales para convertirse en reliquias sobre las que resultaría sacrílego cualquier juicio de valor. Creo que bastará un ejemplo para entender lo que digo. El poema "Eugenio d'Ors" —lo cito completo dice así: "El día 3-I-48, Eugenio d'Ors me escribió/ diciendo textualmente: 'Qué lástima que su bello poema/ no fuera leído en nuestra cena del día 27'./ Me lo escribió desde el Faro de San Cristóbal/ donde, años después, moriría, enterrándose/ en Vilafranca, a un paso de la tumba/ de la gentil y enigmática Matilde./ donde se yergue un ángel imponiendo silencio/ con un dedo en los labios./ Admiré a Xènius, hors mesure, por sus 'Cartas a Tina', 'Sijé', / 'La Bien

Plantada' y el conjunto del 'Glosario'./ Desde entonces fui devoto de la angeología/ y de cualquier palabra del Pantarca./ Fue, con Carles Riba, la persona más admirada/ para mí, y la más querida en su cielo". Como improvisada nota necrológica, como rápida respuesta a una solicitud periodística para la colaboración en algún homenaje, se lee y se olvida sin especial reproche, pero del poema solemos esperar otra coherencia y otra intensidad. El autor y la antóloga, sin embargo, parecen tener diversa opinión, porque no escasean las naderías como la serie titulada "New York".

Resulta, sin embargo, un tanto injusto centrarse en esas caídas, que la antóloga podría haber evitado (el prólogo de Juan Manuel Bonet está lleno de sugerencias para una selección mejor), y no en otros poemas breves y misteriosos, con una capacidad de sugerencia aprendida en cierta poesía oriental, con un encanto leve que parece desvanecerse si los leemos con demasiada atención. Muy pocos reparos se le pueden poner al texto castellano, que, además, en lo que a la primera etapa se refiere, es del propio autor, pero la proximidad de las lenguas no deja de jugar alguna mala pasada. "El último amigo", uno de los "Tres poemas nipones", dice así: "El miserable / se tiende junto al último árbol. / Privándole de la sombra / ya las amarillas hojas se desprenden". En catalán el primer verso es también "el miserable", pero esa palabra tiene hoy en castellano una connotación de "mala persona" que no parece adecuada para el poema. Lentini, en "Washington D. C." hace que una ardilla cave la tierra mojada y luego "se cuelgue por debajo" (en catalán: "al dessota"); difícil parece: ¿no será que se cuelga "boca abajo"?

José Luis GARCÍA MARTÍN

## ALLEN GINSBERG

www.charm.net/brooklyn/  
AllenGinsberg.html

Ginsberg, amado y odiado, creador de los versos con los que la generación *beat* envolvió su estilo transgresor también tiene su lugar en la red. Este sitio web puede ser de gran utilidad como fuente de información clara y concisa sobre la vida y la obra del poeta norteamericano. A pesar de no ser muy prolija en análisis y valoraciones de sus obras, resulta ordenada y una buena ayuda en caso de emergencia. Escasa en imágenes y con un diseño austero y poco innovador, contiene links a otras páginas sobre miembros de la generación *beat*, aunque su diseño está en la misma línea. Útil en caso de emergencia.

## POESÍA AMERICANA

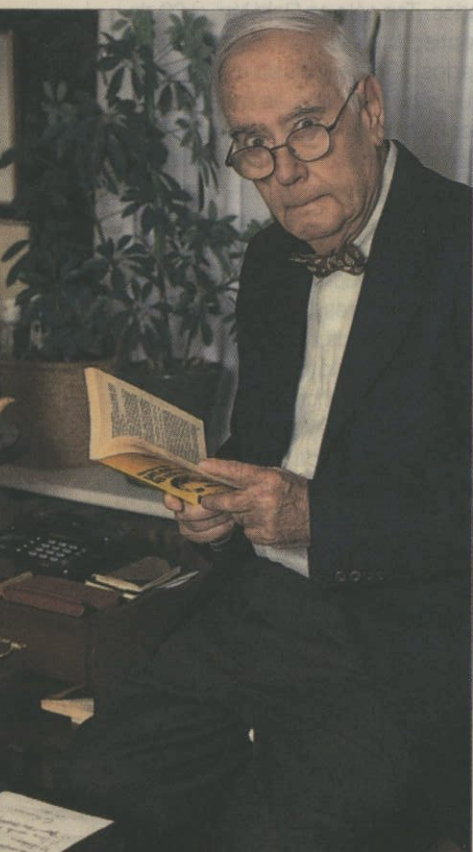
<http://www.poets.org/index.html>

Conviene recordar la existencia de esta web, una de las mejores en poesía norteamericana, además de ser la página oficial de la Academia Americana de Poesía. Toda la información sobre las mejores obras y los nombres más importantes para los más curiosos y estudiosos del tema están aquí recogidos. Foros de discusión, novedades y premios son otros de los servicios que ofrece esta página, de diseño cómodo que facilita la búsqueda de información y que puede atrapar al internauta curioso y ávido de datos durante un buen rato.

## ROMANTIC POETS

<http://www.lib.ucdavis.edu/English/BWRP/>

Son pocos los sitios dedicados a autoras de poesía, por lo tanto esta web inglesa cobra especial interés. Especializada en poetisas románticas de los años 1789 a 1832, incluye estudios y biografías de los nombres más relevantes en la lírica de esa época, un exhaustivo panorama literario del momento, junto a un listado de obras a las que se puede acceder desde internet.



MARIA JOSÉ RASERO

# LOS DADOS DE EROS. POESÍA ERÓTICA GRIEGA

VARIOS AUTORES

Introducción, traducción y notas de Aurora Luque. Edición bilingüe. Hiperión. Madrid, 2000. 153 páginas, 1.900 pesetas

Un título tomado de un verso de Anacreonte sirve de enseñanza a esta antología que, por muchas y diversas razones, puede calificarse de ejemplar. Destaca en ella la inteligencia y gusto de su compiladora, su sólido bagaje filológico, su sentido poético y una propuesta de lectura que tiende un puente exacto entre helenismo y modernidad. Aurora Luque no sólo nos seduce con las precisas versiones de los textos sino que nos hace protagonistas y cómplices directos de los sentimientos líricos del autor y del lector de –y en– la Antigüedad. La suya no es una antología al uso y, por ello, tampoco es una antología más: sus paralelos más próximos serían las de Quasimodo y la de Ferraté, es decir, las hechas por el difícil híbrido que es el poeta-filólogo o el filólogo-poeta. Aurora Luque está en esa tradición, a la que añade la novedad de un verso siempre claro y una esbelta idea de la métrica: dos cosas que hacen que estos versos antiguos atrapen en su música al lector.

El erotismo es un hecho de cultura que se hace inteligible por medio de un sistema fijo de referencias, que Aurora Luque reconstruye y describe en las imágenes y símbolos que configuran su motor. El yo, como instancia de discurso, y la mitología, como máscara, constituyen un interesantísimo tapiz que funciona en muy distintas claves y registros. Aurora Luque las explica y recoge en esta completa y cuidada selección que recorre un espacio de más de diez siglos y que, con todo su catálogo de tópicos, se extiende desde Homero a Pablo Silenciaro como si ese *continuum* que forman fuese una unidad y no una sucesión. Uno de los méritos de la lectura que Aurora Luque nos propone es, sin duda, la apuesta que hace por un código y la base que encuentra para su tan atrevida como acertada opción. Resulta fascinante recorrer estos metros, cruzar por estos ritmos, y reconocerlos aún en español: Luque lo logra precisamente por su amor al texto y,

como en *Odissea XI*, también aquí nunca son hueros los abrazos de un dios. Aurora Luque se permite algunas, pero no demasiadas libertades: su versión de Estásino es brillante. Y lo mismo se puede decir de su Mimnermo y de su insuperable Safo. No tanto, en cambio, de su Alceo y su óbico, a los que –en concreto, a éste– podría haberse dado una solución más feliz. Anacreonte y Teognis están reproducidos incluso hasta en el tono, y Simónides y Píndaro, en un retrato fiel. Los escolios áticos anónimos y los poetas dramáticos aparecen bien contemplados aquí: sobre todo, los segundos, con el idioma de los ojos de Esquilo y el atrévete de Eurípides, que tantos han intentado seguir. En los poetas helenísticos omite un



Fresco de Pompeya, siglo I d. C.

**Aurora Luque nos seduce con las precisas versiones de los textos. La suya no es una antología al uso y, por ello, tampoco es una antología más**

verso de Crates, regala un buen Apolonio, mantiene la temperatura idílica de Teócrito, da en el blanco en Mosco y en Hédilo, sale airoso de las trampas que pone Meleagro y de la serie de epigramas anónimos que incluye junto a los de él. Y, en cuanto a los tardíos, acierta de pleno en Filodemo y Marco Argentario.

Entre los muchos méritos del libro dos son los que destacan: el comedido uso de la bibliografía y el talento

probado en la siempre graciosa titulación. Lo primero permite gozar la erudición sin sufrir la penalidad del estrabismo. Lo segundo acerca a los lectores, al darles una precisa clave de lo que el texto es. En este punto reside –y hay que reconocerlo– una parte, y no pequeña, de su originalidad. Gracias a todo ello, leemos un conjunto de poemas, que no dejan de serlo, y asistimos a lo que éstos contienen aún de deseo o de cordialidad. Al transitar sus páginas son muchas cosas las que vienen a vernos: en la niebla en los ojos de Arquíloco descubro la fuente de mi uso de “con los ojos llenos de gasolina”, que un crítico nunca entendió; en la Astimelesa de Alcman está la base de “Criatura afortunada” de Juan Ramón; en Praxila –que tanto interesó a don Juan Valera– hay un precedente de Dalí; en Calímaco, otro, directo, de Ovidio, como en Dioscórides hay otro de Mallarmé, y en Meleagro, no pocos de Catulo. Rufino parece casi un contemporáneo y Pablo Silenciaro, un poeta hecho para el Inverso con su elogio del amor otoñal. Aurora Luque ha rescatado un mundo y ha objetivado un modo: nos lo ha mostrado y nos lo ha hecho ver. Creo que no puede pedirse más de una antología: ésta, además, cumple todos los requisitos de lo que una traducción literaria debe ser.

Jaime SILES

## Los ojos vacíos

de

# Fernando Aramburu

Divertida, tierna, cruel, reveladora, asombrosa, magistralmente escrita.

El lector deseará que la novela no se acabe nunca.

TUSQUETS EDITORES

www.tusquets-editores.es



# EL ORO DEL REY

ARTURO PÉREZ-REVERTE

www.capitanalatraste.alfaguara.com. 3 euros

Somos muchos los que saltamos por encima de barreras generacionales a la hora de defender nuestra pasión por la literatura sumando a tal defensa –en palabras del propio Pérez Reverte– “el gusto por el olor, la textura, el peso de un libro”, pero hay acontecimientos como éste, en el que se nos brinda, por primera vez en Europa –el único precedente es la novela de Stephen King en Estados Unidos–, la posibilidad de acceder a través de Internet a una novela en lengua española –la cuarta entrega de las aventuras de ese personaje ya mayúsculo que es Alatraste– ante los que hay que rendirse. Porque, al margen de debates que nada tienen que ver con asuntos literarios, y sí con esta forma de distribución de libros tan necesaria y tan poco convencional, plantean lo que Santos Sanz Villanueva (en un imprescindible artículo sobre estas cuestiones, publicado en la revista “Leer”) calificó de “alternativa razonable”.

Arguía éste que no es la primera vez que “la Humanidad afronta el reto de unas circunstancias revolucionarias” frente a los “recelos” de muchos; que ya “la invención de la imprenta” los tuvo porque puso al alcance de todos lo que sólo unos cuantos privilegiados podían disfrutar; y aunque el tiempo y las circunstancias no son los mismos lo cierto es que esta fórmula rompe también barreras, geográficas y culturales, al brindar posibilidades insospechadas a grupos o individuos que de otra forma no accederían a la cultura, al abrir “un horizonte inédito sin distancias entre minorías

Esta nueva novela, fabulosa y embaucadora de principio a fin, llena de hondura y de realismo, es un retablo social, una crónica cultural y un personaje cuya grandeza crece al ritmo de sus hazañas



selectas y mayorías marginadas”. Y otra razón de peso: porque la alternativa no se ofrece en lugar del libro, sino además de.

En fin, consideraciones aparte, lo que aquí realmente importa es la novela. Inevitable presentarla con la fría fórmula de “cuarta entrega”, porque lo es. Inevitable adjudicarle a Pérez-Reverte el ya indiscutible mérito de haber llenado una ausencia en nuestra narrativa: el de las novelas de aventuras. Inevitable, también, reincidir

en el asombro que provoca asistir a esta nueva historia, pensada, trabada, recreada con tal inventiva y capacidad verbal que si ante el nuevo canal de distribución nos rendíamos no cabe menos ante su versión de esa “época bronca, violenta y fascinante” que es “la España de Alatraste”.

Y es que esta nueva novela, fabulosa y embaucadora de principio a fin, que además de satisfechos nos deja expectantes, reafirma su destreza para envol-

vernarnos en una aventura que, en esta ocasión, reúne en Sevilla a Alatraste con viejos conocidos y antiguos enemigos en torno a “un asunto de espada” salpicado de lances, emboscadas y una excelente selección de tipos “expertos en mojadadas, tajos y chirlos” reclutados para una acción digna de las mejores novelas de piratería. En estas mañanas y en “todos los etcétera que componen la panoplia” de este formidable fresco de acciones, acompañadas de un intachable rigor documental a la hora de referir hechos políticos, sociales y culturales, son las que Pérez-Reverte suele lidiar con apabullantes estocadas. Las que merecen frases tomadas de su invención, como “buen lance y bien jugado”.

Pero aquí la tensión humana, la densidad del tono y las reflexiones de ese narrador que aprendió la vida del lado de Alatraste, que en esta aventura iba camino de los dieciséis años y se iniciaba en las primeras “zozobras amorosas” y descubría en los movimientos del capitán el ejemplo de los “dogmas” que hizo suyos para “ordenar el aparente caos de la vida mientras el siglo XVII cumplía su “primer cuarto”.

Ese tono alienta una novela llena de hondura y de realismo. Porque la aventura vale por sí misma, pero también como excusa para acercarnos a ese tiempo y a ese escenario “que ni pintado” para ilustrar usos, modas, modos, dichos y costumbres de una ciudad del Barroco, que miraba a América y a Flandes. Que brillaba con los sarcasmos de Quevedo, bullía entre pícaros y maleantes, mientras “España se iba al diablo” atezada entre acciones de “soborno y corrupción”. Un retablo social, una crónica cultural y un personaje cuya grandeza crece al ritmo de sus hazañas. Que morirá, seguro, en otra historia, peleando “por su verdadera religión”, la lealtad. Entre tanto a su autor aún le quedan “dientes y zarpas” para seguir escribiendo.

Pilar CASTRO

La mejor literatura latinoamericana



ROBERTO BOLAÑO

*Nocturno de Chile*

Por el autor de “Los detectives salvajes” (Premio Rómulo Gallegos y Premio Herralde)

RICARDO PIGLIA

*Plata quemada*

Entre la novela negra y la tragedia griega: una novela excepcional de un escritor indispensable



ANAGRAMA

# SANGRE

MERCEDES ABAD

Tusquets. Barcelona, 2000. 207 páginas, 1.900 pesetas

Mercedes Abad (Barcelona, 1961), autora de un notable puñado de relatos breves, se ha decidido por fin a tantear sus posibilidades en el terreno de la novela. Hay que decir antes de nada que *Sangre*, relato en primera persona que la actriz Marina Ulibi Cano hace de su vida, y muy en particular de las difíciles relaciones con su familia, es un brillante ejercicio de escritura. El meollo de la historia, con situaciones y estereotipos reconocibles —la madre y su férreo fanatismo religioso, el ambiente opresor de la familia, la ruptura de Marina con todo ello— no ofrece por sí mismo demasiada novedad. Es la poderosa personalidad de la voz narrativa, materializada en una prosa llena de frescura e imaginación, lo que contrarresta los puntos débiles de la historia narrada. Ésta discurre por los cauces adecuados mientras Marina evoca su vida, satiriza las creencias del grupo religioso de los espondalarios —en cuya órbita ha vivido siempre la familia—, relata algunas de sus experiencias amorosas o se vuelca en otras confidencias personales que descubren cómo ha ido haciéndose una vida y forjándose un carácter. Pero, planteados así, los acontecimientos parecían carecer de una vertebración idónea que condujera a un final necesario, sobre todo porque la primera parte de la novela había más hincapié en dibujar el autorretrato de la narradora que en establecer los fundamentos de una historia. Tal vez por esta razón, el capítulo séptimo —la novela tiene once— introduce bruscamente el motivo del accidente de la madre, pero a partir de ese momento la historia, en contra de lo buscado, pierde consistencia hasta desbordarse con el rechazo de la transfusión de sangre y lo que sucede a continuación. La progresiva aproximación a la madre, todo lo referido al descubrimiento de su rebeldía juvenil y al incidente de la travesía del Estrecho, se lee con interés y están bien urdido y contado. Pero pasar de ahí al viaje en el tiempo constituye una ruptura en la línea narrativa que no beneficia en absoluto al conjunto.

Este quiebro en el plano de la historia resulta especialmente perceptible porque, además, el estilo sobrepasa con mucho a la invención. El estilo inyecta novedad en una escena tan consabida y previsible, gracias a la literatura narrativa y, sobre todo, al cine, como la visita a los padres, y ocurre lo mismo con ciertas reflexiones de Marina —pág. 151— o con el esbozo de tipos y personajes cuyas vidas posibles construye imaginativamente María, a la manera del Don Saldalio unamuniano: “A veces son personas que veo en el metro, o en la calle [...] y que, por algún motivo, espolean mi curiosidad hasta el punto de fabricarles un universo a medida” (pág. 61). Es el caso de la “construcción” de Markus Barta, llena de sutileza narrativa.

Es sin duda en este delicado estrato estilístico, prueba decisiva para cualquier escritor, donde reside por ahora la fuerza mayor de Mercedes Abad. Su dedicación a los textos breves, narrativos o de otra índole, le ha proporcionado una destreza que brilla sobre todo en la



En esta novela Mercedes Abad demuestra que posee los instrumentos adecuados y una mirada irónica que va inventariando los aspectos más ridículos de la realidad, pero se echa de menos la concatenación de una historia

composición de escenas, pero que se echa de menos en la concatenación de los componentes de una historia y, sobre todo, en su visión global, en la perspectiva que ordena y dispone los hechos con vistas a un desenlace nítido que justifica todos los sucesos anteriores y da razón de ellos. Para llegar a este punto, Mercedes Abad posee los instrumentos adecuados y una mirada irónica que va inventariando los aspectos más ridículos y deplorables de la realidad. La espontaneidad aparente y el desenfado en la expresión no logran enmascarar esta visión crítica y ácida de múltiples convenciones sociales, ni tampoco el brote continuo de fórmulas expresivas que otorgan novedad y sorpresa a cualquier aseveración, como sucede en la buena prosa literaria. Markus es “de anatomía tan rotunda como un zigurat babilónico” (pág. 60). O bien: “El enemigo se aplica con ahínco a la innoble tarea de dismantelar mis recuerdos y [...] hay fragmentos que han dejado de estar disponibles en catálogo” (pág. 71). Y esta otra confesión: “Ya podía mi madre desgañitarse preguntándome [...], que yo tenía la cuenta corriente de respuestas en números rojos” (pág. 105). El lector podrá disfrutar con muchos otros pasajes semejantes. Si *Sangre* es una novela fallida, encierra suficientes elementos para garantizar que su autora puede llegar mucho más lejos. Necesitará para ello contar con una historia adecuada y centrarse más en construir una novela que en trazar minuciosamente el autorretrato de un personaje.

Ricardo SENABRE

## Premio Biblioteca Breve 2001



Seix Barral

El fallo del jurado se hará público en abril de 2001

Fecha límite de recepción de originales 30 de noviembre de 2000

Editorial Seix Barral  
Provenza, 260 • Tel. 93 496 70 03  
08008 Barcelona

# PENSAMIENTOS MORTALES...

LUIS ANTONIO DE VILLENA

Editorial Planeta. Barcelona, 2000. 204 páginas, 2.090 pesetas



M.R.

Según la nota que viene a cerrar esta nueva novela del prolífico Luis Antonio de Villena, *Pensamientos mortales de una dama*, título poético y equívoco (se trata de una exaltación vital y no mortal), empezó a ser escrita en enero de 1997, pero fue abandonada y reemprendida en varias ocasiones. La razón que nos ofrece su autor es que "tenía algo de reto, para mí, hablar del universo íntimo de una mujer". Se trata, de hecho, de una novela "de tesis", puesto que su autor se propone "descubrir que —en el futuro— los problemas (o los afanes vitales) de hombres libres y mujeres verdaderamente libres [...] andarán más cerca que nunca".

El tratamiento del relato, el de la "mujer nueva" (aunque no precisamente en el sentido en que la entendiera Carmen Laforet), se reduce a una confesión o monólogo, que traza en el comienzo y en pocas páginas la evolución de una mujer, nacida en 1948 según se nos informará más adelante, casada en 1975 con un arquitecto que logra situar a la familia entre la burguesía acomodada y, tras la casi independencia de los hijos, sufre una lenta, aunque radical metamorfosis. Hasta la página 32, pues, se nos ofrecen los tópicos de situaciones habituales. "Yo era poco más que una

**Villena queda deslumbrado por una mujer-donjuán, cuando el donjuanismo masculino se encuentra en decadencia, pero le insufla reflexiones que enlazan el sexo con cierto esteticismo**

señorita tonta", se confiesa. Y elige a su marido "porque era deferente y a la vez dominador". Relata los primeros escauceos sexuales y una preñez que obligará a acelerar la boda.

Todo ello viene a completar el arranque del verdadero relato, ya a sus 47 años, a través de Charo, una amiga que ha conocido en un gimnasio, quien va a abrirle nuevos horizontes. La mujer madura se iniciará en la belleza masculina, el descubrimiento del sexo en una perspectiva "libre" y "masculina". Villena queda deslumbrado por una mujer-donjuán, cuando el donjuanismo masculino se encuentra ya en clara decadencia. Pero le insufla reflexiones que enlazan el sexo con cierto esteticismo que nos

recordará pasajes del olvidado y más sutil Álvaro de Retana. El resultado de esta confesión-descripción es el retrato de algunos jóvenes, casi todos de modesta extracción social, que buscan aquí o en Miami el éxito fácil y el dinero. Dos excepciones rompen la regla: la aventura ocasional con Ruy, y un taxista ocasional y apasionado. La relación con el ya maduro profesor A. Beltrán servirá para justificar el bisexualismo con más altura intelectual. Tinín, el último amante, se convertirá en el más sólido refugio de esta mujer que no sabe si su actitud es justificable como apertura a esta "nueva mujer" que se otea o debe autocalificarse de pervertida. El modelo malo será, sin embargo, Charo, tal vez, porque en ella no aparecen signos artísticos. La protagonista acabará pintando, aconsejada por el profesor que se mueve en la alta sociedad, y que alterna las jóvenes alumnas con mujeres maduras.

Con la belleza masculina —jeje vertebrador—, el sexo y el placer constituyen temas casi únicos. Salvo en dos ocasiones en las que la mujer desciende a otro ambiente, el lenguaje narrativo es neutro y ligeramente descuidado. Cuando Tinín abandona su máscara de joven educado o amaestrado, se expone con una expresividad más viva: "Mi padre era un pobre currante completamente machacado, tía [...], y mi madre, además de soportarle, ha hecho lo que ha podido, yendo a fregar a otras casas y dejándose las manos y la dignidad y todo; joder, ¿piensas que yo quiero ocultar eso?".

Desde esta actitud que desdeña las situaciones de marginalidad, aunque "mujer nueva" por su "liberación", podrá comprender la bisexualidad del hijo. Tal vez algunas lectoras puedan descubrir en el libro de Villena atisbos de su desconocida personalidad, que las gentes que nos rodean pueden ser más complicadas o más simples como refleja el espejo en el que el autor ha proyectado sus retratos.

Joaquín MARCO

## LOS ACTORES CIEGOS

GONZALO ALLEGUE

Trea. Gijón, 2000.

91 páginas, 1.500 pesetas

Es una pena que la confusión del mercado impida conocer, incluso a los más interesados, proyectos como el de este sello de Gijón, que lleva casi diez años de trayectoria y más de cien títulos en su catálogo. Bajo el nombre de Trea, Álvaro Díaz Huici empezó en 1991 varias colecciones divulgativas, a las que en 1998 se sumó la denominada "Letras", dedicada exclusivamente a la narrativa y especialmente a la ficción. Es en esta colección donde se enmarca esta sorprendente primera novela de Gonzalo Allegue (1946), un autor curtido ya en el campo del ensayo, además de director de "Cuadrante", la revista de estudios valleinclanianos e históricos.

*Los actores ciegos* sorprende en varios sentidos. En primer lugar, porque es una novela breve —una "nouvelle"— de intensidad poco usual, que sabe combinar una historia atractiva con un estilo muy directo que no es ajeno a lo muy literario —en el mejor sentido del término— o lo muy lírico. No es ésa una fácil combinación, por cierto. Allegue nos cuenta una doble relación: la del narrador con su padre, un exiliado que huyó a Venezuela después de abandonar a su familia; y la del mismo narrador con una prostituta llamada Ira a la que conoce por casualidad y que se convertirá en receptora y pretexto para su historia.

Allegue maneja bien el ritmo y describe con perfección los escenarios: sabe situar a su lector, tanto en un grotesco entierro en el que nadie llora al muerto como en la región venezolana de los Llanos, o en la caótica e insegura ciudad de Caracas. En ese sentido, es notable el esfuerzo del novelista por reproducir con extrema fidelidad no sólo las atmósferas y los personajes venezolanos, también lo más difícil: el habla. En suma, esta novela es una perla de ésas que muy de tarde en tarde y para nuestra gran sorpresa aparece dentro del gran molusco del actual mercado editorial.

Care SANTOS

# MIENTRAS VIVIMOS

MARUJA TORRES

Premio Planeta. Planeta. Barcelona, 2000. 264 páginas, 2.750 pesetas

Hay, de entrada, en *Mientras vivimos* un cambio de registro muy acentuado respecto del habitual en Maruja Torres. Su frecuente enfoque satírico y humorístico de la vida ha sido sustituido por una perspectiva dramática. La conocida periodista, y también ocasional narradora, evidencia así su voluntad de construir una fábula liberada de cualquier contaminación estilística de sus escritos anteriores y de presentarse con el claro perfil de novelista. El nuevo registro desemboca en un terreno insólito en ella, pues, lejos de ese revulsivo nihilismo suyo, bordea el melodrama y éste se cierra con una situación que está a sólo un paso del final feliz.

*Mientras vivimos* es una novela de corte muy tradicional, en la línea del relato psicológico de personaje. Se divide en tres bloques encabezados por el nombre de cada una de las mujeres que lo protagonizan, pero esta construcción descansa en un único esquema básico que desarrolla las relaciones de una de ellas, Regina, con las otras dos. Una crisis al borde de los 50 años lleva a Regina a recuperar sus problemáticos vínculos en el pasado con quien fuera su maestra, y amante de su padre, la fallecida Teresa, y a proyectarlos en Judit, su veinteañera ayudante y discípula. Se trata, pues, de un relato moral por cuanto expone cómo una indagación en la conciencia a través de la memoria sirve para rectificar el rumbo de una vida. Un breve epílogo hace explícito ese sentido aleccionador.

Esta trama encierra varios asuntos entrelazados. Ocupan un buen lugar las relaciones humanas y su componente de egoísmo y ceguera. Es tal vez la zona del relato que contiene una vibración más feliz, prolongada en un retrato certero de la soledad, todo ello surgido de una reflexión sincera y vivenciada. Otro destacado espacio se lleva la situación actual en la sociedad de una clase de mujer independiente, profesional y culta. Este asunto adquiere un alcance testimonial referido al reconocimiento de rasgos inéditos en el sentir femenino, en especial los relativos a la sexualidad, la maternidad

y la vida en pareja. La simpatía feminista del texto no oscurece, sin embargo, los conflictos surgidos de este cambio revolucionario. Más al fondo, en fin, se hallan lúcidos apuntes sobre la trayectoria de frustración y fracaso de los últimos jóvenes antifranquistas por los cuales afluye una reflexión generacional.

Esos motivos se imbrican en el que configura la línea anecdótica principal: las exigencias de autenticidad y rigor en la creación literaria, montadas sobre la situación de desaliento agudo y de impotencia creativa que padece una escritora famosísima, la mencionada Regina. En este sector figuran tanto la denuncia del consumismo causante de falsos valores artísticos como una paladina defensa del rigor al que debe someterse el creador verdadero, sujeto al requisito de "ser él mismo".

Como se ve, Maruja Torres hace una novela fuertemente contenidista y afronta un buen número de cuestiones notables y de plena vigencia. Se nota ahí la ambición y seriedad de su empeño, pero no puede decirse que éste se acompañe de un pleno acierto en su trata-



Hay en esta obra un cambio de registro muy acentuado. El enfoque satírico y humorístico de Torres ha sido sustituido por una perspectiva dramática

miento. Toda la novela está lastrada por el peso de los tópicos. Abundan en el terreno verbal. La autora no tiene muy en cuenta lo que ella misma sostiene en el propio texto, que no es lo mismo redactar que escribir. Se utiliza un estilo bastante plano que se impregna de expresiones pretenciosas o falsamente literarias. A ello suena el que Judit diga "soy letra, soy papel", que hable de su "desposeimiento simbólico" o que

apele a Regina con un "tu alma ensancha mi alma". Podría justificarlo el que la chica lo ponga en un cuaderno íntimo con pretensiones creativas, pero no hay coartada para que alguien diga en una conversación algo tan subido como "tu omnipotencia me vuelve impotente".

Otras veces la lengua es desafortunada ("pruebas de corrección" de un libro) o da lugar a una prosa narrativa convencional: alguien va a la cocina "para servirse agua"; se empieza una "sempiterna" historia de amor; se siente una "meliflua desorientación"; se percibe un olor como el "epítome de los recuerdos" de una persona; se considera *La Regenta* "una obra cúspide".

Esta flojera expresiva tiene su correlato en el campo de la ideación, donde las simplificaciones imaginativas llevan por momentos a los personajes a la proximidad del tipo: una autora consagrada que necesita un camino de Damasco para reconocer el fraude de toda su obra, un patito feo convertido en bella sin escrúpulos, una benemérita agente literaria que "desde el mismo ascensor seguía velando por los intereses" de su "cuadra" y que hasta en los taxis se acompaña de unos cuantos originales... Ha de añadirse una fuerte sentimentalización de los sucesos, y de la historia en su conjunto, que tiende a trivializar las posibilidades que hay en ellos de convertirse en un drama genuino.

*Mientras vivimos* es una novela muy anecdótica cuyos contenidos abarcan la pluralidad de frentes mencionados: tiene una triple dimensión, psicológica (retrato de agudos conflictos de ambiciones, deslealtades, desfallecimientos), artística (defensa de la autenticidad literaria: "una novela es como una pasión o no es nada") e histórica (el papel actual de la mujer). Pero el valor del fondo no cuaja en una forma satisfactoria. Eso sí, en virtud de esa materia humana, cultural y social, contada con agilidad y mezclada con buenas dosis de peripecias emocionales, la lectura resulta entretenida e interesante.

Santos SANZ VILLANUEVA

## PREMIO NACIONAL DE LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL 1999



EMILIO PASCUAL  
*Días de Reyes Magos*

(Premio Lazarillo 1998)

Colección LEER Y PENSAR

ANAYA

# Ortega y Gasset, hoy

Los aniversarios de tres títulos clave en la obra de Ortega y Gasset –*La deshumanización del arte* (1925), *La rebelión de las masas* (1930) y *Misión de la Universidad* (1930)– justifican la celebración la próxima semana en Madrid de un Congreso Internacional dedicado al “Arte, educación y sociedad” en la obra del filósofo. Con una intención muy clara: los especialistas de ocho países y veinte universidades que intervendrán no van a revisar tan sólo estos clásicos, sino que van a ponerlos en relación con los problemas de nuestro tiempo, con el aquí y el ahora. Por ejemplo, con la cuestión del peso específico de las Humanidades en los planes de estudio. Además, en el acto de apertura del Congreso se presentarán dos de los proyectos culturales más ambiciosos y de mayor calado de los últimos tiempos: la edición crítica de las Obras Completas de Ortega, y la Revista de Estudios Orteguianos. Junto al artículo de Primera palabra de José Luis Molinuevo, director del Congreso, EL CULTURAL explica en qué a consistir, al tiempo que conversa con tres de sus más destacados participantes, Thomas Mermall, Simón Marchán y Juan Manuel Navarro Cordón.

En palabras de José Luis Molinuevo, director del Congreso y del Centro de Estudios Orteguianos, “si en 1932 Ortega se preguntaba si Europa podía vivir de los clásicos, hoy debemos preguntarnos si podemos vivir del clásico que ya es Ortega...”. Aunque el germen es “la conmemoración de esas tres obras –insiste Molinuevo– nuestra intención es estar a la altura de Ortega, es decir, a la altura de nuestro propio tiempo. Vamos a estudiar temas abordados en ellas para analizar problemas de hoy día, en concreto el debate de las Humanidades en los planes de estudio. Para ello, por ejemplo, hemos traído al Secretario de Estado de Educación, y vamos a celebrar una mesa redonda con los rectores de cuatro universidades españolas”.

## Revista de Estudios Orteguianos

Por otra parte, los organizadores han renunciado a la estructura habitual en este tipo de reuniones, así que no se basará en la fórmula habitual de conferencias sino que predominarán las comunicaciones de jóvenes filósofos en el Congreso, que comienza el próximo miércoles. Ese día, en pre-

sencia de la ministra de Cultura, del director del Instituto Cervantes, de José María Amusátegui, presidente del BSCH, de José Varela Ortega, Vicepresidente de la Fundación Ortega y Gasset, y de Molinuevo, se presentarán las Obras Completas y la Revista de Estudios Orteguianos, que dirigirá el propio Molinuevo y que recogerá aquellas investigaciones y estudios que por razones de espacio o enfoque no podía incluir la Revista de Occidente. El primer número incluirá parte de un diario de lectura de Ortega de 1915, en el que anotaba, por ejemplo, las dificultades de llevar la filosofía de Husserl a su propio pensamiento. O fotos de su viaje a Argentina en 1914, junto a un pequeño diario de viaje.

Como primer impulso, Simón Marchán Fiz pronuncia la conferencia inaugural, “Modernidad y Van-

guardia”. La tarde está dedicada de manera monográfica a *La deshumanización del arte*. Luis Gabriel Stheeman, del College de New Jersey, modera la presentación de comunicaciones de Miguel Ángel Hernández Saavedra (Madrid); Luís Miguel Prata Alves Gomes (Lisboa); Nicolás Sesma Landrin (Huesca); Laura Carchidi (Milán) y Francisco José Martín (Siena). Más tarde, Valeriano Bozal disertará sobre “Ortega y Gasset: el ver del arte, proximidad y distancia”, mientras que José Luis Molinuevo tratará sobre “Deshumanización y nuevo humanismo”.

La segunda jornada revisa *Misión de la Universidad*. En la sesión de la mañana, el decano de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, Juan Manuel Navarro Cordón (heredero además de la cátedra de Metafísica del propio Ortega) pronuncia una con-

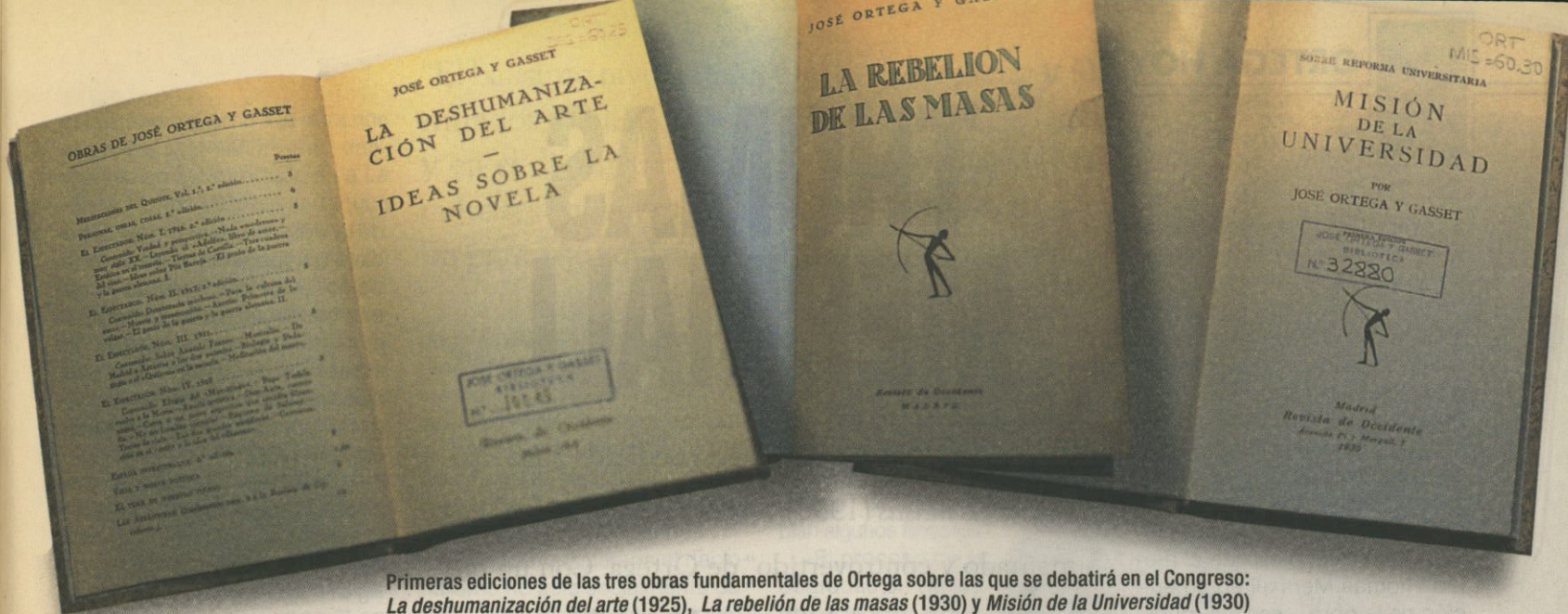
ferencia sobre “Universidad, filosofía y sociedad”, mientras que Ramón Rodríguez diserta “En torno a la cultura universitaria”. También ofrecen comunicaciones Francisco López Frías (Madrid); Margarita I. Almeida Amoedo (Évora); Rafael García Romero (Burgos); Felipe Ledesma (Madrid) y Juan E. Pflüger (Madrid).

## La Universidad, a debate

Por la tarde es Domingo Hernández Sánchez quien actúa como moderador de las intervenciones de Luis Miguel Pino (Santa Cruz de Tenerife); Rafael Narbona (Madrid); Ignacio Blanco (Madrid); Antonio Gutiérrez (Madrid); Rafael García Alonso (Madrid) y Margarita Márquez (Madrid). A continuación, interviene con “Educar: la responsabilidad de humanizar la enseñanza” la Secretaria General de Educación, Isabel Couso, en una intervención de la que se espera que ofrezca algunas claves que expliquen el nuevo plan de Humanidades.

Esa misma tarde tiene lugar uno de los momentos culminantes del Congreso: una mesa redonda sobre “la misión de la Universidad hoy”, moderada por el secretario de

En el congreso se presentarán las Obras Completas y la Revista de Estudios Orteguianos, que dirigirá José Luis Molinuevo y que recogerá estudios que no puede incluir la Revista de Occidente



Primeras ediciones de las tres obras fundamentales de Ortega sobre las que se debatirá en el Congreso: *La deshumanización del arte* (1925), *La rebelión de las masas* (1930) y *Misión de la Universidad* (1930)

Estado de Educación y Universidades, Julio Iglesias de Usell, que reúne a los rectores de la Complutense de Madrid, Rafael Puyol; de la Politécnica de Madrid, Saturnino de la Plaza, que también es presidente de la Conferencia de Rectores de Universidades Españolas; a Jaime Montalvo, de la Universidad Nacional de Educación a Distancia e Ignacio Berdugo, Rector de la Universidad de Salamanca.

El último día se reserva a *La rebelión de las masas*, obra clave del pensamiento del siglo XX. Abre la jornada Ignacio Sánchez Cámara, con "De la rebelión a la degradación de las masas". A continuación tiene lugar otra de las intervenciones estrella del Congreso: la del hispanista norteamericano Thomas Merrill, Catedrático emérito de Literatura Española (City University of New York), uno de los grandes especialistas orteguianos del mundo, autor además de la traducción de *La rebelión...* al inglés, que presenta "El ocaso de la inteligencia. La rebelión de las masas como tema de nuestro tiempo". El colofón al Congreso lo pone Eugenio Trías, con "Arte y cultura ante los retos del siglo XXI".

En realidad, destaca Molinuevo, el Congreso es consecuencia del trabajo que desde hace tres años realiza el Centro de Estudios Orteguianos.

"Queremos que el Congreso y la nueva Revista sean un centro de reunión de orteguianos de distintos países, fundamentalmente jóvenes investigadores de la obra de Ortega, que así podrán dar a conocer su trabajo e intercambiar puntos de vista". No se trata, subraya, de algo excepcional, sino que está "incardinado en unas estructuras. Des-

de el Centro ponemos a disposición de los investigadores de todo el mundo nuestra biblioteca, el archivo, la bibliografía orteguiana... atender todas las consultas de los investigadores". Lo cierto es que, según los organizadores, el Congreso responde a la indudable "vigencia social e intelectual de Ortega. Partimos de una realidad empírica, que es el interés que el filósofo despierta hoy en medios culturales y sociales. Aumenta la marea orteguiana, y lo que a nosotros nos

compete es impulsar su vigencia intelectual. Lo cierto es que Ortega está muy vivo a nivel de investigaciones, en el extranjero, pero no hay una presencia adecuada en lo que se refiere a la Universidad española. Por ejemplo, hay rumores que apuntan a una posible desaparición de Ortega como tema en los planes de estudio de bachillerato, o sea, que nuevamente puede ser víctima de lo español".

## EDICIÓN CRÍTICA DE LAS OBRAS COMPLETAS

Se presenta como la edición definitiva y más completa de la obra de Ortega y Gasset, y todo un acontecimiento literario que será bien recibido por los investigadores y exégetas orteguianos (que venían pidiendo desde hacía años una edición revisada y actualizada). Estas nuevas obras completas son un ambicioso proyecto de la Fundación Ortega y Gasset y del Centro de Estudios Orteguianos que reunirán por primera vez no sólo todos los textos que forman parte de las actuales Obras Completas (Alianza; en doce volúmenes), sino aquellos escritos que han ido apareciendo en libros sueltos y que la edición de Alianza no recogía.

Apéndices, artículos de prensa publicados por el propio Ortega en los diarios *El Sol*, *La Prensa*, *La Nación* y en los folletos de la primera mitad del siglo; notas de trabajo; lecciones, —destaca la famosa sobre "Qué es la filosofía"—; y notas de lectura que había aparecido en distintas y a veces menores publica-

ciones o en sueltos, son reunidos por primera vez. El criterio a seguir ha sido el estrictamente cronológico, el mismo que siguió Ortega.

Esta nueva edición aparecerá tanto en soporte papel —puede que editada por Círculo de Lectores— como en formato digital. La publicación impresa incluirá el texto definitivo de los escritos de Ortega junto a los trabajos que publicó en vida que no están incluidos en la edición del 83, y los textos póstumos que han aparecido en los últimos años. La edición digital resulta especialmente interesante al ser una edición crítica con notas de especialistas a los textos. Junto a las obras de Ortega, se incluirán notas de trabajo, un epistolario, índices, buscadores y reproducciones digitales. Para esta nueva edición, de la que no se sabe aún cuándo ni cuántos volúmenes se publicarán —en el congreso se tomarán decisiones al respecto— se ha contado con numerosos estudiosos y especialistas.

Este Congreso va a tratar, ante todo, del humanismo de Ortega en relación con el hoy. "*La deshumanización del arte* sigue siendo un enigma —explica Molinuevo—. Cuando apareció, María Zambrano explicó que era un libro tardío porque trataba de las vanguardias, que ya estaban en marcha, pero lo importante era que diagnosticaba la sensibilidad de nuestro tiempo. Sigue siendo un hito para situar el cambio de sensibilidad del siglo XX. Lo que plantea en ella Ortega es que hay que cambiar la idea del hombre.

## Seres técnicos

»Por lo que a *La rebelión de las masas* se refiere, ofrece una visión del nuevo humanismo de tipo técnico. Ortega reflexiona sobre la técnica y sin lamentaciones, porque somos seres técnicos. Finalmente *Misión de la universidad* descubre otro tema esencial: no se trata de lo que se puede enseñar, sino de lo que podemos aprender. Es decir, Ortega, pegado a su tiempo, y al nuestro, nos presenta una Universidad ni utópica ni ucrónica. Si en 1932 se preguntaba si Europa puede vivir todavía de los clásicos hoy nos toca a nosotros plantearnos lo mismo, tenemos que poner en cuestión a los clásicos, incluso a ese clásico que es Ortega". El enfoque de Ortega sobre los clásicos resulta muy vivo. Por eso, uno de los propósitos del Centro de Estudios Orteguianos y del propio Congreso es evitar seguir transitando la filosofía como "una isla de los muertos. Tenemos que inyectar sangre de nuestra sangre a la filosofía".

N. A./I. F.



# THOMAS MERMALL

La rebelión de las masas apareció primero en los folletos de "El Sol" entre el 24 de octubre de 1929 y el 10 de agosto de 1930. Aunque el libro quedó concluido en 1929, Ortega y Gasset retrasó su publicación hasta el 31 de agosto de 1930 para que salieran primero las últimas entregas periodísticas.

Desde su publicación en forma de libro ha sido numerosas veces reeditado. Según explica el propio Thomas Mermall en su edición de la obra, esencial, publicada por Castalia en 1998, cuando en 1946 Ortega hace una importante revisión de sus Obras Completas, "se contaba ya con once ediciones". Además, se tradujo inmediatamente al alemán (1931), al inglés (1932) y "posteriormente al resto de los países europeos -la traducción francesa es de 1937, y la italiana, de 1945. En España, a los dos años de su publicación se había alcanzado una tirada de ciento veinte mil ejemplares y en Alemania se vendieron trescientos mil". En Inglaterra e Italia no tuvo demasiada difusión, mientras que en Estados Unidos se han vendido hasta la fecha más de cien mil ejemplares.

En cuanto a las reacciones en la Prensa en el momento de la publicación de la obra, vale la pena recordar lo escrito, hace sesenta años, por Thomas Mann y Herman Hesse. Así, el autor de *La montaña mágica* elogia desde las páginas del "New York Herald Tribune", el 13 de septiembre de 1931, *La rebelión de las masas* "como una obra de excepcional acierto sobre la psicología del hombre-masa -desde el punto de vista cultural el fenómeno más amenazante de nuestro tiempo". Por su parte, Hesse recomienda encarecidamente la obra "porque es uno de esos libros en los que una época lucha por tomar conciencia y trata de dibujar su propio rostro..., obra de uno de los pocos hombres que tienen un conocimiento verdadero de la esencia de la historia y

El último día, el Congreso está dedicado a *La rebelión de las masas* (1930), "el libro más difundido, comentado y controvertido" de Ortega. Con un ponente muy especial: Thomas Mermall (nacido en Checoslovaquia en 1937), catedrático de Literatura Española en Brooklyn College y en el programa doctoral de la City University de Nueva York, que es uno de los máximos orteguianos del mundo.

## "La profecía de Ortega sobre las masas se ha cumplido"

con ello de la situación de la humanidad actual".

### Los efectos de la rebelión

-Setenta años más tarde de su publicación, ¿por qué sigue siendo "tema de nuestro tiempo" el análisis de Ortega y Gasset sobre "la rebelión de las masas"?

-Lo es porque no sólo se ha cumplido la profecía de Ortega con pasmosa exactitud sino que las nuevas tecnológicas han ampliado y exacerbado la difusión de la mediocridad como norma, que es el principal efecto de dicha rebelión.

Para explicar contundentemente este carácter "profético", Mermall parte de la declaración que figura en el último párrafo del primer capítulo que Ortega pone en cur-

siva: "*Lo característico del momento es que el alma vulgar, sabiéndose vulgar, tiene el denuedo de afirmar el derecho de la vulgaridad y lo impone dondequiera*", lo que a su juicio es hoy "mucho más evidente que entonces". También, sigue Mermall, "unas líneas antes el autor reconoce y aplaude el incremento de bienes materiales de los que disfrutaban las gentes, pero deplora la intervención directa de los no cualificados y los mediocres en política, así como la imposición de gustos y preferencias del hombre-masa en todos los órdenes de la cultura". Pues bien, nunca ha sido más cierta que ahora.

Pero hay más. Como escribe Mermall, "Ortega fue el gran clarividente de la desmoralización

de la vida europea: previó el fracaso del fascismo y del bolchevismo -vías anacrónicas y contraproducentes para dar solución a la crisis europea-; amonestó contra los desvaríos de un nacionalismo a ultranza cuyos horrores presenciamos pasmados estos días..."

-¿Qué cree que hubiera cambiado Ortega y Gasset, de haberlo escrito en nuestros días, a la vista de los acontecimientos del siglo?

-El peligro del fascismo que Ortega anunciara en su famoso libro ha desaparecido y los efectos de la rebelión de las masas son políticamente más benignos -aunque no menos insidiosos para la vida pública.

-¿De qué manera se han visto confirmados los peores temores del filósofo sobre el poder de las masas y sobre las minorías?

-Esta rebelión se ha confirmado en el mundo mediático, en las instituciones y profesiones de las sociedades de Occidente, en las que todo valor se mide por el más bajo rasero y el intento de algunas minorías de elevar el nivel intelectual y cultural del público queda descalificado por "elitista." Según Ortega, la democracia es deseable e imprescindible como derecho político pero queda exceptuada del ámbito intelectual y estético al que no se le puede aplicar la tabla igualatoria.

### Tergiversaciones maliciosas

-¿Por qué en alguna ocasión se ha considerado que este libro justifica las dictaduras?

-Los que pretenden justificar dictaduras a base de *La rebelión de las masas* no han entendido o han tergiversado maliciosamente el contenido y la intención del libro. Ortega fue liberal-demócrata firme y confeso. Por cierto que Ortega pedía autoridad, pero ésta sería la autoridad intelectual y moral que emana de la ejemplaridad y nada tiene que ver con la coerción o la fuerza.

Es ésta una de las cuestiones

esenciales en torno a la obra que el propio Mermall intentó desmontar en su introducción a *La rebelión*: "No es posible dar una explicación enteramente satisfactoria de la extrema politización de que ha sido objeto la obra orteguiana. Conviene, sin embargo, intentarlo. En primer lugar, los términos "masas" y minorías selectas" conllevan en nuestro siglo unas connotaciones políticas y morales de alto voltaje, imágenes que disparan reacciones automáticas en cualquier discurso cultural.

»Si bien es cierto que el concepto de muchedumbre adquiere carta de naturaleza en la era moderna con la Revolución Francesa, será la ideología marxista la que contraponga a masas y minorías en conflicto de clases y estableciéndolo como fundamento de la realidad social y motor de la historia (fundamento que Ortega rechaza). Como el marxismo ha sido hasta hace fechas muy recientes la gran creencia confesa e inconfesa de nuestro tiempo, no ha de sorprender que no pocos intelectuales, no ya de confesión marxista sino también los que defienden principios liberal-democráticos y progresivos comulguen con la demonización de las elites y la beatificación de las masas. La habitual crítica hostil formulada desde la izquierda contra *La rebelión* en particular y contra la obra de Ortega en general procede de la mitificación de los conceptos "clase obrera", "clase humilde", etc. y la firme convicción de que el pensamiento orteguiano es su enemigo implacable. [...]

»Si bien es cierto que Ortega ha criticado las instituciones de la democracia y el Parlamento nunca rechazó su valor como medios de convivencia; liberal convencido y firme, insistió en el difícil e inestable equilibrio entre libertad personal y democracia, pero siempre aceptó que la tensión entre ambas era la consecuencia inevitable de un sistema preferible, con creces, a la revolución proletaria o al Estado nacionalista en su versión fascista. Ortega jamás niega la igualdad política, social o jurídica de la democracia, pero insiste en que ésta debe quedar exceptuada del orden estético, científico y religioso. El lector confirmará en las

**"El bajísimo nivel intelectual que campea por los mundos mediáticos, en los centros de enseñanza y en el discurso público ha incapacitado las facultades analíticas y reflexivas de las gentes hasta un punto que quizá sorprendería al propio Ortega"**

páginas de *La rebelión* una enérgica defensa de principios democráticos en la esfera política y la inequívoca condena del bolchevismo y del fascismo como vías muertas de convivencia

—¿En qué consiste la condena orteguiana al nacionalismo?

—Ortega consideraba el nacionalismo no sólo socialmente dañino y contraproducente sino también anacrónico. Su ideal fue la Unión Europea.

### Repensar la modernidad

—¿Qué supone hoy *La rebelión de las masas* en el pensamiento contemporáneo?

—*La rebelión de las masas* supone hoy una gran oportunidad de repensar nuestra modernidad y posmodernidad. Se da el caso de que Ortega y Gasset también notó una vertiente positiva en la sociedad-masa. Señala en otro libro suyo una "crisis de los deseos" en la que las gentes disponen de toda clase de bienes y de una gran potencialidad técnica pero no saben cómo aprovecharlas por falta de imaginación. El pensamiento actual podría in-

dicar el camino hacia la resolución de esta crisis.

—¿Cómo ha sido el proceso de las masas a lo largo del siglo, desde la "rebelión" a la "degradación" de la que hablan algunos filósofos?

—El proceso de la degradación de las masas es tema al que dedicara su ponencia el profesor Ignacio Sánchez Cámara. Yo sólo diría que el bajísimo nivel intelectual que campea por los mundos mediáticos, en los centros de enseñanza y en el discurso público ha incapacitado las facultades analíticas y reflexivas de las gentes hasta un punto que quizá sorprendería al propio Ortega.

Nuria AZANCOT



El Decano de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, Juan Manuel Navarro Cordón, interviene en el Congreso con "Universidad, filosofía y sociedad", en torno a *Misión*



de la Universidad. Según Navarro Cordón, se trata de un texto clave para reinventar aquí y ahora una universidad que no sea mera expendedora de títulos ni muerta transmisión de cultura.

## NAVARRO CORDÓN, SOBRE "MISIÓN DE LA UNIVERSIDAD" "Integró crítica y utopía"

En 1930 ve la luz *Misión de la Universidad*. ¿Qué lugar ocupa en el conjunto de la obra orteguiana?

—Quizás sea excesivo intentar localizar *Misión de la Universidad* en el conjunto de la obra orteguiana como si significara un momento relevante, no digamos ya decisivo en un sentido u otro de su constitución o madurez. En cambio, sí considero de interés señalar que las tesis fundamentales de este pequeño texto, por ejemplo, el significado y función de la cultura para la vida, el compromiso público de la inteligencia, la implantación vital de la razón, el carácter crítico, proyectivo y utópico del pensamiento, la relación entre ciencia e ilustración cultural y moral, todas estas tesis sí que arraigan en las más profundas ideas de su filosofía. Y a la luz de ellas *Misión...* se torna un texto más denso y fructífero. Me parece todavía hoy muy digna de ser considerada la idea de hacer de una "Facultad" de Cultura el núcleo de la Universidad y de toda la enseñanza superior.

### El concepto de Universidad

—La Universidad española de los años 30 era una institución minoritaria, por no decir elitista, y sin mujeres en sus aulas. En la actualidad contamos con un millón y medio de universitarios, de ellos más mujeres que hombres. ¿Qué puede enseñarnos hoy *Misión de la Universidad*?

—Quizás antes que nada recordar la idea de lo que tiene que ser la Universidad. Ni una institución meramente expendedora de títulos, y ni siquiera que sólo forme buenos profesionales y especialistas. Ni un ámbito enclaustrado de investigación, ni una muerta transmisión de cultura, entendida además como aditamento ornamental. Buenos profesionales y especialistas sí, pero el especialista a ultranza quizá no deje de ser un bárbaro que sabe mucho de una cosa. La investigación en los respectivos campos sí, y cuanto de mayor calidad mejor, pues la investigación es, señala Ortega, la dignidad y el alma de la Universidad; mas una investigación que sirva a las necesidades y mejores fines de la sociedad, y que vivifique la enseñanza en sus aulas, impidiendo que ésta devenga rutinaria, repetitiva y sin vigor creativo.

»Transmisión apropiadora de la cultura entendida ésta como la interpretación que la vida humana necesita hacer de ella misma y de su mundo, pues no se puede vivir, humanamente, sin ideas, sin una instalación en la realidad con el bagaje cultural que esté a la altura de su tiempo. Es este carácter integrador de los diferentes aspectos señalados lo más urgente y necesario que *Misión de la Universidad* puede enseñarnos hoy. Y todo ello además y a la par con la intervención de la Universidad en la actualidad de la vida pública, y la presión y vivificación que

la sociedad tiene que ejercer sobre la Universidad para que ésta no olvide ni su procedencia ni su última destinación. Una relación entre Universidad y sociedad que no debe tener en la mera rentabilidad de mercado ni su única ni su principal función.

### Cierta desmoralización

—Del intelectual dijo Ortega que su misión era la de "oponerse y seducir". Desde su posición de decano de la Facultad de Filosofía, ¿no teme que ahora se estén formando estudiantes conformistas demasiado pegados al terreno y a sus familias?

—Si con su pregunta se refiere a una cierta despolitización o conservadurismo, así me lo parece, sobre todo en comparación con los estudiantes universitarios de las últimas décadas del franquismo. La instauración de la democracia puede explicar en parte esta situación. Con todo, conservadurismo y conformismo no son los mejores compañeros en la vida universitaria. Hay una cierta desmoralización, en el sentido en que Aranguren usó tal término. Pero también porque quizá un modo y organización meramente consumistas de la vida acaba desalmado a cualquiera. Una de las tareas más urgentes y a la vez más ilusionantes es el remoralizar y entusiasmar la convivencia de nuestra Universidad.

—En *Cartas a su padre desde Leipzig*, fechada el 13 de marzo de

1905, en la que habla de la Universidad alemana, un joven Ortega y Gasset escribe: "Creo firmemente que en España hoy no existen más que dos o tres hombres que sepan media filosofía". ¿Cree usted que la situación actual de la filosofía española sigue siendo la misma?

—Desde esa fecha hasta hoy ha llovido mucho en el labrantío filosófico español. Y esa lluvia, traída por muchos y diferentes vientos, albergada en nubes unas apacibles y otras tormentosas, ha ido calando en nuestra tierra. Y sin que haya motivos para triunfalismo alguno, sí es preciso reconocer que el edificio de nuestra filosofía está suficientemente asentado con arraigo crítico en las diferentes tradiciones y actuales corrientes filosóficas, con un grado de madurez y capacidad de diálogo que en nada desmerece de otras latitudes históricamente más "filosóficas", implantado además en los diferentes contextos científicos y culturales de que se nutre la filosofía. Una situación, en fin, que está a mil leguas de lo que da a entender Ortega en su carta. Él mismo, entre otros muchos, ha contribuido a este nivel de la filosofía española. Y bueno, por si esto suena demasiado optimista, digamos que también aquí, como por doquier, vale el refrán: "De todo hay en la viña del Señor". Y esto vale, claro, no sólo en el campo de la filosofía.

Bernabé SARABIA

SIMÓN MARCHÁN, SOBRE "LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE"

# "Ortega asumió la ruptura"

El arte y las masas, el arte ante el hombre "egregio", el arte como temperamento y la hostilidad hacia lo real son algunas de las cuestiones que Ortega y Gasset analiza en *La deshumanización del arte*, un lúcido ensayo escrito en un época de auténticas convulsiones estéticas en el que, según Simón Marchán, Ortega se presenta como el primero en tomar conciencia del imperativo de la modernidad.

—Desde la perspectiva actual, ¿han sido superadas las consideraciones estéticas realizadas en *La deshumanización del arte*?

—Creo que sigue siendo una lectura de referencia básica para abordar nuestra tradición de lo nuevo, pues Ortega fue posiblemente el primero en tomar conciencia de lo moderno no sólo como algo superior a lo antiguo, sino en cuanto imperativo para el arte a la altura de los tiempos; se percató con lucidez de los procesos de cambio en curso cuando, en la realidad española, apenas estaban despuntando.

—Según esa realidad, al final Ortega señala categóricamente la imposibilidad de volver hacia atrás en el proceso iniciado con las vanguardias. ¿Pudo equivocarse?

—Ciertamente, la agresividad y la burla frente al arte tradicional, al considerado como viejo, se guían por un instinto futurista que imposibilita o al menos no hace aconsejable volver la vista atrás.

## Legitimación de lo nuevo

»Ortega asume sin decirlo dos hipótesis compartidas por los impulsores del arte nuevo: la ideología de la ruptura radical, la ruptura con todo el pasado del arte, por un lado, y la concepción evolutiva, un tanto lineal, de la historia del arte moderno. Abogando por la legitimación de lo nuevo en unas condiciones históricas y culturales nada favorables, no se equivoca en sus pronósticos respecto a su actualidad, si bien no podía vislumbrar el destino postmoderno, postvanguardista, postformalista, posthistórico

El catedrático de Estética de la UNED Simón Marchán participará en el congreso sobre Ortega y Gasset con la conferencia *Modernidad y vanguardia*. Para Marchán, *La deshumanización del arte* sigue siendo un texto de referencia para abordar la tradición de lo nuevo en un periodo en el que nuestras vanguardias empezaban a desarrollarse.

o como se quiera del arte.

—¿Considera su admiración por la obra de Zuloaga como un reflejo de su concepción estética?

—Me da la impresión de que la nueva sensibilidad estética que Ortega capta atinadamente en *La deshumanización del arte* se distancia, entra incluso en conflicto con su sensibilidad personal hacia una modernidad más atemperada, casi racial. Precisamente, hacia aquélla que desde unos años antes encarnaba para él la pintura de Zuloaga.

—¿Cuál cree que fueron las intenciones últimas de Ortega?

—Ante todo, intenta comprender sin ira ni entusiasmo los propósitos artísticos compartidos por las diversas tendencias del nuevo arte, la nueva *Kunstwollen* o voluntad artística colectiva. No obstante, consciente de que en España no existe una vanguardia a la manera de otros países europeos, como Alemania o Francia, propone, sin embargo, a la manera de aquélla, el primado de la teoría y de los programas sobre las mismas obras, las intenciones sobre las realizaciones. Roza así la consideración de la vanguardia no sólo como renovación formal, sino en cuanto proyecto insatisfecho. ¡Lástima que no se moviera más a ras de tierra y nos ofreciera más pistas sobre aquellas manifestaciones

o nombres propios que suscitaban sus reflexiones!

—¿Puso las bases "conceptuales" de la Generación del 27?

—Contribuyó a ello, aunque creo que sintonizaba más con la Generación del 98. Sería excesivo prescindir de otros autores coetáneos, sobre todo en el campo literario los ensayos de Guillermo de la Torre.

## Un triunfo sobre lo humano

—¿Era necesaria la "deshumanización" del arte para su evolución o revolución? ¿No era esto lo que intentaba insinuar el propio Ortega?

—La deshumanización suponía una eliminación progresiva de los elementos o contenidos humanos. Incluso, un "triunfo sobre lo humano", en una expresión que habría que matizar. Por vía afirmativa se resolvía en el abandono de la referencialidad, de la representación que entendía la mayoría, y un deslizamiento hacia la estilización formal, hacia la purificación, hacia el ensimismamiento del arte.

—¿Qué papel juega la interpretación filosófica de Ortega en la teorización de estas vanguardias?

—Es fundamental, y no sólo en la situación española, sino, como se ha visto hasta nuestros días, en la europea o norteamericana.

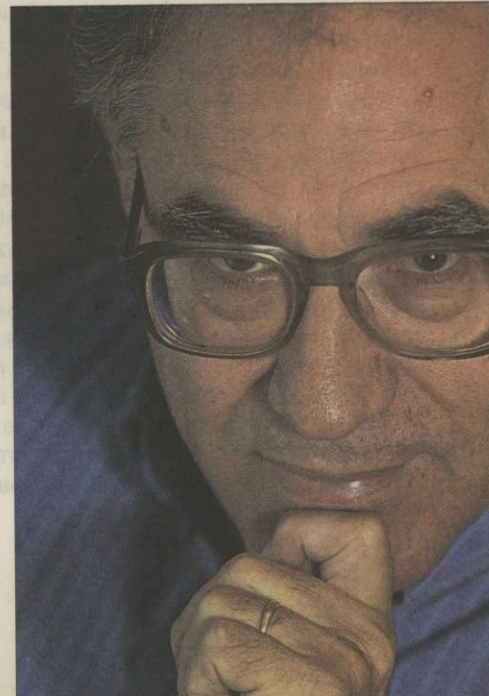
—El arte como vidrio, como trans-

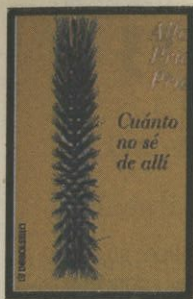
parencia, como cosmética, su negación, la ironía, la burla... conceptos muy gráficos para abrir un camino de reflexión ¿Hubo o antes y un después de estos estudios sobre la llamada estética deshumanizada?

—Los ensayos de Ortega abundan en figuras artísticas que promueven la reflexión sobre lo moderno en unas coordenadas larvadamente kantianas y románticas. Resultan sutiles sus pensamientos sobre el poder de acomodación a lo virtual, a la ficción del arte, otros tantos sinónimos, como buen administrador de la ilustración, sobre la diferenciación de la experiencia artística respecto a la cotidiana. Entre otras muchas aportaciones, destacaría en primer lugar la introducción en la crítica y el debate teórico sobre la contraposición entre el arte de minorías y el arte de masas, intuición pionera que desplegará en *La rebelión de las masas* y será uno de los puntos de partida en las posteriores consideraciones postmodernas. Y una segunda que suele pasar más desapercibida: antes que Walter Benjamin y otros, Ortega reflexiona hacia una estética del espectador, hacia una "estética de la recepción".

Javier LÓPEZ REJAS

"Ortega introdujo la crítica y el debate teórico sobre la contraposición entre el arte de minorías y el arte de masas, intuición pionera que desplegará en *La rebelión de las masas*"





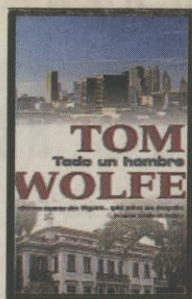
## CUÁNTO NO SÉ DE ALLÍ

Alfonso Prieto Prieto  
Debolsillo  
70 páginas, 495 ptas.



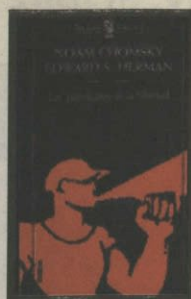
## ENTREVISTAS. VALLE-INCLÁN

Joaquín del Valle Inclán  
Alianza  
458 páginas, 1.450 ptas.



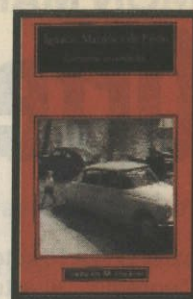
## TODO UN HOMBRE

Tom Wolfe  
Trad. J. L. Gabriel López  
Punto de lectura  
1.127 páginas, 1.350 ptas.



## LOS GUARDIANES DE LA...

N. Chomsky y E. Herman  
Biblioteca de bolsillo  
Crítica  
372 páginas, 925 ptas.



## CARRETERAS SECUNDARIAS

I. Martínez de Pisón  
Col. Compactos  
Anagrama  
255 páginas, 950 ptas.

Sorprende encontrar en una edición de bolsillo, habitualmente destinadas a autores ya bien conocidos, a un poeta casi clandestino, a pesar de haber nacido en 1924, ya que sus menesteres intelectuales —catedrático universitario, especialista en teología y derecho canónico— le llevaron por otros caminos. Pero *Cuánto no sé de allí* sorprende gratamente. Lleva el libro una cita de Antonio Colinas, "siempre amé este lugar", y a la poesía leonesa de Colinas remiten estos poemas, escritos con el adecuado empaque retórico, bordeando el tópico, pero capaces de recoger el temblor emocional de un tiempo perdido para siempre (el de la infancia del poeta) y de un lugar que constituye un cruce privilegiado de naturaleza e historia: "De un pasado perdido en la memoria/ en voz baja nos habla esta montaña/ con muy breves palabras: una lápida/ en escueto latín, unas costumbres/ unidas a sus hombres como sombras,/ algunos pergaminos amarillos...".  
**J.L. García Martín**

Se cuentan tantas leyendas falsas en torno a la figura de Valle-Inclán que el compilador de este libro creyó pertinente dejar que el propio autor se defendiera de ellas con sus propias palabras. Las entrevistas aquí recogidas, muchas de las cuales ya han sido rescatadas, recogen 25 años en la vida de uno de los mayores autores en nuestra lengua: sus viajes, su creación literaria, sus penurias económicas, su posicionamiento político, sus impresiones sobre los endémicos problemas de la escena de su tiempo... En todas aflora el Valle más desvergonzado y mordaz, que fulmina de un plumazo las cuestiones más delicadas con brillante y brutal sentido del humor. Valga como botón de muestra este ejemplo. Pregunta uno de los entrevistadores: "De qué forma se arreglaría la crisis teatral?". Contesta Valle: "Fusilando a los Quintero". Todo ello le confiere a este libro la virtud de ser tanto para los muy valleinclanianos como para los que gusten de disfrutar de la inteligencia de un hombre que se confunde con su obra. **C. Santos**

Apenas si hace un año que la última novela del exquisito Tom Wolfe se tradujo al español y ya contamos con la correspondiente edición de bolsillo. Ello, da buena idea de la fuerza que este autor —junto a Grisham y King, entre otros— tiene entre los lectores de nuestro país. Escrita en el más puro estilo del "Nuevo periodismo" *Todo un hombre* denuncia el mundo de valores corrupto y vacío que caracteriza a parte de la sociedad norteamericana, ajena a cualquier tipo de valor moral. El lienzo en el que Wolfe sitúa a sus personajes es similar al que ya conocimos en *La hoguera de las vanidades*. Ahora el protagonista es Charlie Croker, un hombre de 60 años, dueño de un imperio inmobiliario en Atlanta, que se ve acosado por las deudas que ha contraído con un banco y ve cómo su vida, tanto personal como profesional comienza a desmoronarse y se le escapa como arena entre los dedos. Roger White II, un abogado negro, y el íntegro Conrad Hensley, empleado de Charlie, serán los acompañantes del protagonista en su agónico descenso a los infiernos. **J. A. Gurpegui**

La idea central de este libro de Chomsky y Herman, *Los guardianes de la libertad*, es que los medios de comunicación de masas norteamericanos han dejado, tras la II Guerra Mundial, de defender la libertad de expresión y de tratar de ofrecer al lector la verdad de los hechos sociales. En opinión de profesores tan prestigiosos, los periódicos y las emisoras de radio y televisión tienden en los Estados Unidos a concentrarse en grandes conglomerados de intereses atentos, sobre todo, a maximizar beneficios y a apoyar las necesidades de filtros, los medios de comunicación operarían tratando de movilizar a la opinión pública a favor del *establishment*, alejándose con ello del postulado democrático según el cual los *mass media* deben informar salvaguardando su independencia. **B. Sarabia**

Hay que olvidar la película que Emilio Martínez Lázaro rodó en 1997 para regresar a la magnífica novela que la inspiró, coincidiendo con la aparición de la última novela del autor, *María Bonita*. *Carreteras secundarias* es la historia del viaje de un padre y un hijo a través del tiempo y del espacio. El padre es un fracasado que sólo persigue negocios de subsistencia. El hijo, un adolescente abúlico que se ve obligado a seguir los errantes pasos de su padre por pueblos de mala muerte en los que nunca encuentran nada más que derrota. Podría ser esta una novela de iniciación una suerte de *road-movie* autóctona, o una moderna novela picaresca. Pero el estilo de Martínez de Pisón la ha enriquecido con imágenes, constantes avances y retrocesos en el tiempo —este recurso, utilizado con maestría, es lo mejor del libro— fantásticos diálogos, personajes envidiables... todo para contar el fracaso de un hombre, sí, pero que coincide con el fracaso de un régimen político —la dictadura—, el fin de un período. Una novela magnífica de uno de los mejores narradores del momento. **C. S**

# APRENDER A PENSAR CON LIBERTAD

JOSÉ ANTONIO JÁUREGUI

Ediciones Martínez Roca. Barcelona, 2000. 302 páginas, 2.200 pesetas

Los grandes temas recorren este libro. El primero, una hermenéutica de la verdad; el segundo, la reflexión autobiográfica de un navarro leído y viajado a punto de cumplir 60 años. Verdad es para Jáuregui un proceso de aprendizaje mediante el cual se llega a entender y comprender.

Desde la tercera página de *Aprender a pensar...* queda claro que lo primero que debe hacer quien desee acceder al conocimiento es no creer a pies juntillas lo escrito o dicho por "los grandes gurús de la academia". Hay que desconfiar puesto que, de otro modo, se podría confundir la "creencia con la ciencia". Jáuregui sí tuvo, no obstante, la fortuna de encontrar a alguien en quien confiar cuando en el trimestre de otoño de 1968 llegó a Oxford: sir Edward Evan Evans-Pritchard, antropólogo social de fama mundial. En el Institute of Social An-

tropology fue tutor de Jáuregui y le proporcionó las bases teóricas desde las que Jáuregui publicó en 1977 *Las reglas del Juego: Las Tribus*. Dicho libro dio origen a una serie televisiva de gran audiencia titulada "Las reglas del Juego" y a su concepción del "homo Tribalis".

Armado de pluma estilográfica, el lector de estas páginas debe aprender a identificar errores, fraudes y falacias que acechan a las sociedades occidentales. El primer error es el eurocentrismo y, el último, confundir lo que es adjetivo en las cosas o las ideas con lo que es realmente substantivo. Docena y media de falacias son las escogidas por Jáuregui para espabilar el criterio de sus lectores. Comienza por advertir que "no hay buen salvaje ni buen civilizado". Luego pone en solfa mucho de lo que se viene entendiendo por "Aldeal Global" y "carácter nacional". Más adelante se ocupa de



las falacias ideológicas, de la tiranía de la moda o de los excesos de los premios. Por último critica la barbarie del "especialismo" y lleva a cabo un análisis de la idea de identidad. Están escritas estas páginas con una soltura que le permite mezclar sus opiniones sobre un sinfín de aspectos del mundo actual con ilus-

traciones y ejemplos tomados de sus conversaciones con alumnos o con sus hijos. A ello añade vivencias y anécdotas de sus viajes. El conjunto, ameno e instructivo, refleja la enorme cultura del autor.

Cuando el lector se aproxima al texto armado de una lupa es cuando surgen problemas. Entonces aparecen opiniones chocantes. Un ejemplo. Resulta inaudito que recoja una tercerita de ABC de los años 70 la siguiente opinión de Botella-Lluisá: "Edward O. Wilson de la escuela de Harvard y José Antonio Jáuregui de la escuela de Oxford están probando que la sociología es biología y que obedece a las mismas leyes que ésta". ¡Por el amor de Dios! Wilson es catedrático de Zoología y la sociobiología es cosa de entomólogos y de especialistas en elefantes o perros salvajes.

Bernabé SARABIA

## EL AZUL DEL PUZZLE

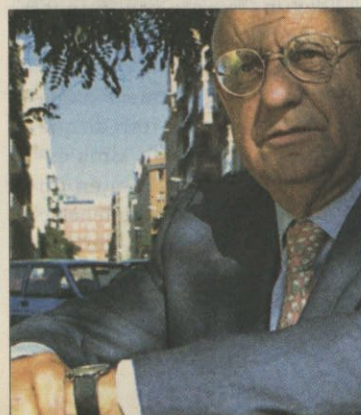
ANTONIO SÁENZ DE MIERA

Ediciones Nobel. Oviedo, 2000. 319 páginas, 2.350 pesetas

En unas declaraciones recogidas en "The New York Times" el presidente de la Universidad de Harvard, Neil L. Rudenstine, anunciaba que a sus 65 años había llegado el momento de pensar en retirarse. Tras más de una década en la presidencia de una universidad que cuenta con 2.000 profesores para formar a 18.000 estudiantes declaraba que la revolución producida en la tecnología de la información y el proceso de globalización requerían un perfil de persona distinto, capaz de llevar el timón de una de las mejores universidades del mundo. Del balance de su gestión es necesario resaltar un aspecto que viene a confirmar la tesis que cruza de arriba abajo *El azul del puzzle*: las fundaciones, o dicho de otro modo, el tercer sector, constituyen en los países desarrollados un sistema indispensable en el funcionamiento social. En los

últimos seis años consiguió que 175.000 personas donaran a la Universidad de Harvard 2,6 billones de dólares, es decir, más de un millón de dólares cada día.

El primero de los cuatro capítulos que articulan este texto de Antonio Sáenz de Miera (Madrid, 1935) destaca que en España las fundaciones son cada vez más numerosas y variadas. Recogiendo datos de una tesis doctoral de Miguel Ángel Cabra, el autor señala "la existencia de 5.678 fundaciones que



M.R.

invierten al año 400.000 millones de pesetas. Actualmente, se puede decir que cada tres días se crea una nueva fundación en nuestro país".

En el segundo capítulo el lector encuentra una magnífica reflexión sobre lo que significó el debate sobre la pobreza desde los comienzos de la modernidad con la Revolución Francesa hasta los albores del siglo XX, y la extensión de otra Revolución —esta vez la Industrial— cuyas últimas vueltas dejan exhausta a una Administración Pública incapaz de atender los nuevos retos en educación, sanidad, investigación o medio ambiente. Así entramos en la actual Sociedad de la Información, auténtico caldo de cultivo del "tercer sector", entendido éste como el "conjunto de organizaciones que ejercen en el campo del bienestar social".

Por último, Sáenz de Miera emprende una reflexión sobre la piedad

y la caridad que hace converger en un nuevo tipo humano que él denomina, no sin ironía, "los héroes de la compasión", personajes con ambiciones mediáticas dispuestos a infiltrarse en la economía del amor al prójimo con tal de contemplarse mejor en los espejos de las interrelaciones sociales. Como se recoge en estas páginas, el voluntariado en Norteamérica representa el 6 por ciento del PIB, y mueve cada año 80.000 millones de dólares. En España las organizaciones dedicadas a ayudar a los demás ronda los tres millones de voluntarios y "el gasto total del sector no lucrativo alcanza los 4.095.236 millones de pesetas".

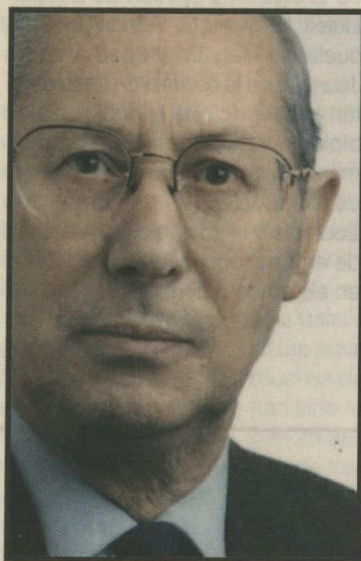
Decía Jonathan Brown a propósito de la filantropía de Felipe III que el mecenazgo era una poderosa arma contra el olvido. Demos facilidades al recuerdo. Este libro contribuye a la memoria, enhorabuena por tanto. **B. S.**

# EL MITO DEL ALMA

GONZALO PUENTE OJEA

Siglo XXI de España. Madrid, 2000. 573 páginas

La militancia de Puente Ojea contra la religión, el denodado empeño con que se esfuerza en convencernos de que no debemos creer, el afán de salvarnos de semejante equivocación lo convierte en una de las figuras más singulares de la cultura española



Este libro es un testimonio de la existencia del espíritu humano: todo él está plagado de expresiones intencionales, volitivas. Desde las primeras palabras: habla en ellas de "la creencia" en que existe el alma

La militancia de Gonzalo Puente Ojea contra la religión, el denodado e incansable empeño con que se esfuerza en convencernos, por fas y por nefas, de que no debemos creer, el afán de salvarnos de semejante equivocación lo convierte en una de las figuras más singulares de la cultura española en la que vivimos inmersos. Ciertamente, la pluriformidad de nuestro tiempo y la feliz libertad de expresión de que gozamos (cosas que van unidas) dan lugar para todo y cabría encontrar especímenes para todos los gustos. Pero éste no es el menos llamativo y, además, tiene un aire paradójicamente añejo, romántico, porque, para buscar el fundamento de esa cruzada, presupone una fe en la ciencia que es digna del más rancio positivismo (aunque, a la postre, es una fe).

Dicho esto, y justamente por lo que acabo de decir, hay que añadir que Puente Ojea no defiende su causa de cualquier manera, sino que muestra un acabado y ancho conocimiento de la física, la química, la psicología y hasta la astronomía actual. El libro es, en cierto sentido, un alarde de ello; no lo entenderá fácilmente quien no posea un alto grado de conocimientos de esa naturaleza. Porque lo que hace Puente Ojea, en sustancia, es ir aproximándose al tema (crucial en la historia del pensamiento, desde Platón) de cómo puede engarzar lo espiritual en lo material: cuál es el nexo que une dos maneras de ser no sólo distintas sino contrapuestas, la del alma y la del cuerpo, siendo así que éste sin aquélla carecería, simplemente, de vida.

Puente Ojea lo resuelve tirando por la calle de en medio: la clave está en que el alma no existe; todo es materia, que, eso sí, no hay que concebir de manera burda, como algo torpe, amorfo, sino como una realidad capaz de generar epifenómenos que nos creen incluso la ilusión de la intencionalidad (o sea de

que los actos humanos tienen una intención; reposan, por lo tanto, en un principio espiritual). (Pero nos creen la ilusión ¿a quiénes?, ¿cabe también que haya personas —un concepto que alude a lo inmaterial— en lo material?)

Gran parte del libro es un alegato científico, físico sobre todo, para probar que hay muchos estudiosos que piensan de este modo y que, los que no opinan así, no son coherentes. Pero, de continuo, se le va la pluma al autor hacia el desdén por lo religioso y, especialmente, por la Iglesia católica, que se presenta en este libro como un gigantesco guiñol que lleva veinte siglos engañándonos, inventándose la existencia del espíritu, acaso para sostenerse en el poder.

Pero ¿es posible que sea esto —el mero afán de poder— lo que ha llevado, por ejemplo, a nuestros Zubiri, Laín Entralgo, Ellacuría o Ruiz de la Peña a devanarse los sesos por buscar la manera de resolver ese problema, el del engarce dicho entre lo espiritual y lo corporal, a la luz de una reflexión filosófica, por decirlo así, incluso ajena, si hace falta, al compromiso de la estricta or-

Miembro de la carrera diplomática, Gonzalo Puente Ojea fue Subsecretario de Asuntos Exteriores y Embajador de España ante el Vaticano entre 1985 y 1987. Su actuación fue muy polémica, quizá por algunas de las creencias que defiende en *El mito del alma*: según la nota preliminar, su objetivo prioritario ha sido "presentar la información y la argumentación que fundamentan la tesis de que la creencia en un alma espiritual [...] se basa en un mito [...] y que debe tenerse por prácticamente demostrado que es una falsedad".

toxicia? No, a ellos se les acusa de "miopía analítica", de ser —el segundo— un "catequista principiante y sumiso" y cosas parecidas (págs. 518ss). No hay piedad en el libro para el que cree en el espíritu y, además, es culto.

El problema es que, al final del libro, lo único que queda claro es que el problema existe. Que no es aún posible (si es que algún día llega a serlo) explicar de manera satisfactoria cómo se da ese nexo de que hablábamos, que hace que el alma guíe el cuerpo y que lo haga, además, con intenciones, o sea libremente. Pero esto ya lo sabían Platón y Aristóteles. Sin duda, el desarrollo de la física y de la química, aplicadas al ser humano, ha ido aproximándonos al "lugar" del enlace entre alma y cuerpo, pero sólo para aclarar dónde, en el cuerpo (principalmente en los órganos relacionados de forma más estrecha con lo cognitivo), indicie la percepción de lo anímico. Lo que sabemos sobre el alma (que es lo que nos dice la psicología y la antropología filosófica), siendo mucho, sigue dejando un abismo difícilmente salvable entre lo espiritual y lo corpóreo. ¿Que la clave está en negar lo primero? Entonces caeremos en un juego de palabras. En realidad, el mismo libro de Puente Ojea es un testimonio de la existencia del espíritu humano: todo él está plagado de expresiones intencionales, volitivas. Desde las primeras palabras: habla en ellas de "la creencia" en que existe el alma, cuya falsedad está "demostrada"; dice que él va a ajustarse a "criterios" de claridad, rigor y posibilidad de "comprensión"; que el lector ha de tener "cultura" humanística y científica... Todo esto presupone, justamente, lo que después nos dice que Platón y Aristóteles inventaron: el alma. Dudo mucho de que, para este viaje, sirvan estas alforjas.

José ANDRÉS-GALLEGO

# SIN ACUSE DE RECIBO

FABIÁN ESTAPÉ

Traducción de David Castelló. Plaza y Janés. Barcelona, 2000. 319 páginas, 2.995 pesetas

La personalidad de Estapé trasciende el ámbito académico, en el cual ocupó en dos ocasiones –y en épocas muy conflictivas– el Rectorado de la Universidad

de Barcelona, siempre en defensa de la libertad de opinión y de la apertura de ideas hacia el mundo externo

Se esperaba con gran interés la versión castellana de las memorias personales del profesor Fabián Estapé, tras su reciente aparición en catalán con el título de *De tots colors* (Edicions 62, Barcelona, 1999).

Fabián Estapé personaliza uno de los más sobresalientes magisterios en Economía de la Universidad española, desde mediados de la década de los cincuenta, y a lo largo de casi cuarenta años, en Zaragoza y más tarde en su natal Cataluña. La personalidad de Fabián Estapé, por otra parte, trasciende el ámbito académico, en el cual ocupó en dos ocasiones –y en épocas muy conflictivas– el Rectorado de la Universidad de Barcelona, siempre en defensa de la libertad de opinión y de la apertura de las ideas hacia el mundo externo. Sus extensos conocimientos; su ingenio agudo –a veces lacerante–; su irreverente y ávida curiosidad, propia de un adolescente, hacia todo lo humano; su invariable inconformismo, no reñido con posiciones de cercanía o de responsabilidad política con el oficialismo, hacen de Fabián Estapé una figura compleja, sugestiva e irreplicable.

Pueden diferenciarse, no sin dificultad, en el relato de una vida tan rica y variada, tres grandes partes. La primera nos remite a la Universidad y a la aportación científica de Estapé. Reconoce él mismo que, a pesar de haber desarrollado una amplia labor como catedrático de Política Económica, su vocación preferente es la Historia del Pensamiento Económico. Congruente con su personalidad, admira a los grandes heterodoxos de la economía clásica: Marx, Weber, Veblen, Schumpeter, Galbraith. También acorde con la disconformidad resultan sus consideraciones nada complacientes con algunos –no todos– de los últimos Ministros de Economía más afines a la economía monetaria ortodoxa (Rato, Solcha-

ga, Boyer). A veces la subjetividad se torna parcial. Así cuando se silencia la actividad de los historiadores del pensamiento Económico de Madrid –en cuya Universidad Complutense se crea la primera cátedra de esta especialidad, a mediados de los años sesenta–, alguno de los cuales, por cierto, fue estrecho colaborador de Estapé en una de sus épocas madrileñas. El autor se muestra, por lo general, considerado, pero frío, con sus pares de Madrid, si se exceptúa a Enrique Fuentes Quintana, con quien recorrió, en una larga relación amistosa, la no fácil carrera de catedrático de la Universidad. En todo caso, las consideraciones más mordaces –e incluso, crueles– las reserva el autor para algunos economistas catalanes, académicos y políticos, residentes en Madrid.

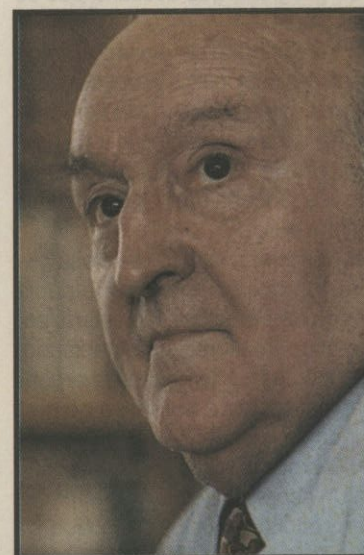
La segunda selección que cabe hacer de este libro nos lleva a la etapa de la vida de Estapé que él mismo considera más generadora de expectación, cuando no de cierta morbosidad: “¿Cómo podrá justificar su participación en el gobierno del general Franco?” (pág. 183). La remembranza de aquella experiencia –Comisario Adjunto del Tercer Plan de Desarrollo (1971-1972), y antes asesor directo del Ministro de Industria (1961-1969), y antes, aún, del Ministro de Hacienda, previamente a la reforma tributaria de 1957– la resume el propio Fabián Estapé en las siguientes palabras: “Era contradictorio que un hombre como yo, cuya formación académica se situaba cerca de Manuel Sacristán, del marxismo, de Schumpeter y de todo aquello que implicaba progreso, pasara horas y horas fumándose su prestigio en los despachos del Opus Dei” (pág. 206). ¿Cuáles son las claves? En primer lugar: “Mi carácter indomable, mi afán por enterarme de todo cuanto pasaba en el interior de las estructuras del poder y la convicción de que, si intervenía en el

ámbito económico, podría mejorar la situación que se vivía en aquella época” (página 183).

Creo que esta última explicación resulta convincente. Estapé, en su gestión directa de los asuntos universitarios, mostró una actitud sinceramente liberal y consiguió superar algunas situaciones muy problemáticas. Por otra parte, como asesor económico del Gobierno, entendió que la elección de “cuanto peor, mejor” era una elección errónea y, a la vez, miserable. Todo lo contrario, la progresión material de la sociedad española en los años sesenta y setenta facilitó, como se ha dicho repetidas veces, la transición a la democracia. Otra cosa es que, la planificación indicativa –la de los Planes de Desarrollo de López Rodó– fuese, como Estapé afirma, verdaderamente trascendental.

La tercera selección de este libro es la vital y cultural, y nos ilumina la extraordinaria contribución de Cataluña a la modernización de España en la segunda mitad del siglo XX; sobre todo, en el periodo 1940-1980. En primer lugar, el libro de Estapé se inscribe en una fértil tradición catalana de memorias personales cuya máxima expresión literaria es el *Cuaderno Gris* de Josep Pla. En segundo lugar, Estapé nos presenta un impresionante friso de catalanes decisivos en la evolución europeísta de la España contemporánea: Juan Sardá, Jaume Vicens Vives, Jordi Nadal, Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, Oriol Bohigas, Josep María Castellet y Josep Vilarasau, entre otros. La última reflexión, acerca de este libro y de su autor, nos conduce a afirmar la compatibilidad entre el esfuerzo intelectual y la actitud sensitiva de algunos españoles mediterráneos ante la plural vida.

Pedro TEDDE DE LORCA



Sus extensos conocimientos; su ingenio agudo; su invariable inconformismo, no reñido con posiciones de responsabilidad política con el oficialismo, hacen de Estapé una figura compleja e irreplicable

JOSÉ JIMÉNEZ LOZANO

# "ME IRRITA EL PAVONEO DE GENIALIDAD DE LOS ESCRITORES"

**Pregunta:** ¿Cuáles son los lugares por los que más le ha gustado transitar en esta geografía moral y social de España que es *Un hombre en la raya*?

**Respuesta:** No es precisamente placentero lo que se cuenta en esta novela. Pero la geografía física que se pinta ahí es para mí muy querida.

**P:** ¿Hay algún páramo olvidado de esa geografía que desearía que se recuperara?

**R:** La sociedad del pasado ofrece aspectos deplorables y aspectos positivos. Una cierta seriedad en el vivir no le iría mal a nuestra sociedad.

**P:** ¿Cuáles son las zonas oscuras de esa "España más profunda" que retrata el libro?

**R:** Sus zonas oscuras son esa pobreza e incluso miseria que debía avergonzar a la sociedad entera, pero, ética y culturalmente hablando, no veo de qué tenga que avergonzarse respecto a la España no profunda y satisfecha.

**P:** El protagonista de la novela oculta un secreto. Usted, como escritor ¿oculta algún secreto que se pueda revelar aquí?

**R:** Éste es un oficio muy modesto y de habas contadas. Se ocupa uno de la vida humana, se pone toda la carne en el asador para tratar de apresarla, asomarse al lado de atrás de la realidad y de lo que aparece. Y luego se enfrenta uno a un papel en blanco.

**P:** Entonces, ¿no hay nada que desvelar?

**R:** El narrador puede saber el secreto de sus personajes, pero si ellos se callan, él debe callarse también.

**P:** ¿Para ser escritor hay que guardar mucho silencio?

**R:** Desde luego. Es oficio de gente sentada y silenciosa éste de la escritura.

**P:** ¿En qué se diferencia su silencio del avisado estruendo de otros compañeros de profesión?

**R:** Usted se refiere a lo que podríamos llamar "vida social de la literatura". Hay a quien le gusta hacer ruido y a quien no le gusta hacer ruido. Es así de sencillo.

**P:** Beneficios de ese silencio.

El retiro también es tierra transitada por escritores. Desde ella, José Jiménez Lozano, autor sigiloso y constante, ha recorrido los caminos pasados y presentes de una España a la que "cierta seriedad en el vivir no le iría mal". El resultado es su última novela, "Un hombre en la raya" (Seix Barral).

**R:** En el plano social e incluso económico ninguno. Pero esto no tiene que ver nada con la literatura.

**P:** ¿Cuál es la lección que ha aprendido con esta novela?

**R:** Cuando se escribe una narración, hay que vivir las vidas que se narran. ¿Le parece poco?

**P:** Estos personajes, respecto a los de sus primeras obras, ¿en qué han crecido?

**R:** Cada personaje es él y no otro. Yo siempre pregunto a los lectores si viven realmente, si tienen presencia. Pero no creo que pueda haber evolución. O hay o no hay personajes.

**P:** Se define como escritor privado. ¿Por qué?

**R:** Porque ambiciono que mis libros acompañen a alguien y ese alguien me tenga por su escritor, como si hubiera escrito sólo para él. Y también en el sentido de que no he pensado nunca en salir a la palestra pública a disputar lectores. Prefiero encontrarlos.

**P:** ¿Qué le tentaría para convertirse en público?

**R:** Pese a ese anhelo, un escritor es siempre un escritor público; y está expuesto ahí a cualquier cosa. A lo mejor y a lo peor. Es así el oficio.

**P:** Todo escritor alberga un compromiso literario. ¿Cuál es el suyo?

**R:** El escritor no debe tener otro compromiso que el de hacer lo que hace lo mejor que pueda y sepa.

**P:** Ha vivido mucho, tanto como ha escrito. ¿Qué le queda todavía por contar?

**R:** Los rostros de los hombres, la aventura humana, lo trunco y la gloria de la vida, la belleza del mundo, el horror y las esperanzas de la historia.

**P:** ¿Hay mucha contradicción en vivir media vida de periodista y la otra media como escritor?

**R:** No. Ninguna. El periodismo tiene que ver bastante con lo de mirar, analizar, asumir, y escribir.

**P:** ¿Qué es lo que le ha enseñado el periodismo?

**R:** A callar y esperar hasta que se pueda contar con todo rigor en vez de cacarear cualquier cosa. Y tam-

bién a no tener compromisos.

**P:** Más que de vocación, habla de atracción. ¿Por qué y hacia qué?

**R:** Hacia la escritura, el periodismo, la medicina etc. El porqué a veces es difícil de explicar, y no hay por qué rebañarse los sesos en hacerlo. Porque sí es una buenísima razón.

**P:** ¿Cuál es la historia destinada a ser contada por el escritor Jiménez Lozano?

**R:** Aquella que se le mete a uno en el ánimo, y sus personajes le hablan, y le da vueltas y vueltas allá dentro.

**P:** Se dice que es un escritor no alineado... ¿a qué?

**R:** A alguna cofradía ideológica o política, y porque no me pongo en fila india y alineadito a las órdenes de lo que sea.

**P:** ¿Cuál es su máxima ambición literaria?

**R:** Escribir algo hermoso y verdadero; llegar a los adentros de alguien.

**P:** ¿Alguna vez ese silencio del que hace gala se ha hecho insostenible?

**R:** No creo que lo que le ocurra a un escritor en tanto que escritor tenga ningún nivel trágico. Me irritan las jeringuillas de los escritores tanto como su pavoneo de genialidad, pero de éste se ríe uno de muy buena gana, y con las lamentaciones se ofende a los seres de desgracia; y esto es intolerable.

**P:** ¿Cuál ha sido la última tentación literaria de Jiménez Lozano?

**R:** Muchas, si se refiere a la tentación de escribir esto o lo otro. Pero no se escribe lo que se se quiere, tratándose de una narración. Le viene a uno impuesto.

**P:** ¿Tiene algo que envidiar su obra narrativa de la poética o ensayística?

**R:** Pues no lo sé, y no sé tampoco si puedo saberlo.

**P:** ¿Qué ve desde esa lejanía en la que se ha instalado?

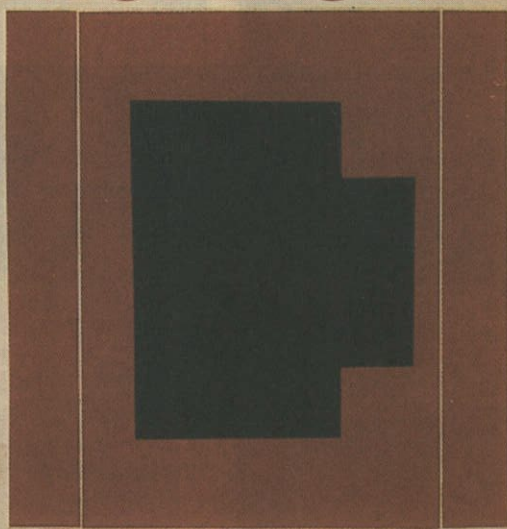
**R:** Yo creo que estoy en medio del mundo, y no en una torre de marfil. Otra cosa es que no ande por ahí de jarana. Cuestión de carácter, y una cierta manera de entender este oficio de escribir.



Itziar de FRANCISCO

LAS OBRAS DEL ARTISTA NORTEAMERICANO LLEGAN A BARCELONA

MULLICAN



Alfabeto imaginario



*Sin título 1978,  
de Matt Mullican,  
cuyas obras  
pueden verse en  
Barcelona,  
en la Fundación  
Antoni Tàpies*

ARTE

El mundo de Mullican 28-29 Alicia Martín 30 Romance rural de Antón Lamazares 30-31 Arturo Guerrero 31 Robert y Sonia Delaunay, pareja orfista 34-35 "Bretaña vista desde el norte", 1981, de Tony Cragg, por Gloria Picazo 36-37 Arquitectura 38-39 Fotobienal de Vigo 40

LOS SIGNOS DEL ARTISTA CALIFORNIANO PUEBLAN BARCELONA

# EL MUNDO DE MULLICAN

Más detalles de un universo imaginario. Fundación Antoni Tàpies. Aragón, 255. Barcelona. Hasta el 7 de enero

# MULLICAN

El esqueleto que da armazón y sostiene la obra de Matt Mullican (Santa Mónica, California, 1951) se gestó a mediados de los años setenta, y en él ha permanecido inserto el desarrollo de su trabajo durante un cuarto de siglo, por más que hayan variado hasta el infinito los materiales y soportes de los que se sirve el artista norteamericano. El título de una pieza de 1973 es suficientemente explícito sobre este punto: *Detalles de un universo imaginario*. Un universo que Mullican entiende como replicante inmediato del universo real y que reúne las mismas características de éste, especialmente su infinitud y su capacidad de expansión. Pero, un universo que es también, en el más estricto sentido del término, inteligible y moral, interior. Extendido o desplegado, al modo de entendimiento desprendido de la Edad Media, mediante una ciudad ideal y una cosmología que simbolizan el paso entre la vida y la muerte, entre las alturas del cielo y los abismos del infierno.

Allan McCollum equiparaba, en 1979, el intento de Mullican al proceso experimentado por los niños, que adquieren el sentido de la realidad por medio del lenguaje, habitando, como nosotros mismos, en un mundo de convenciones en el que la diferencia entre lo real y lo ficticio procede del acuerdo social y deja un amplio margen abierto a la ambigüedad y a lo provisional.

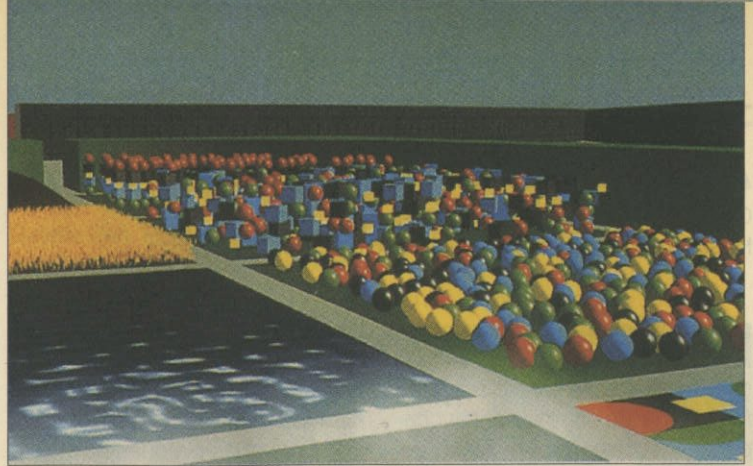
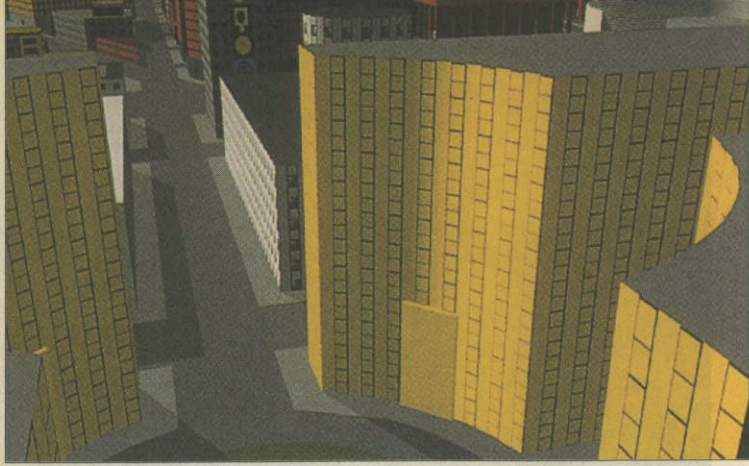
Para el trazado de su cosmología Mullican se sirvió, en primer térmi-

Sin título 1992.  
A la derecha, tres obras  
de la misma serie

# SUBJECT

# MULLICAN

# WORLD



A la izquierda y de arriba a abajo, de la serie Sin título 1989

no, de una especie de alter ego, el dibujo de un muñeco de palotes, al que bautizó como Glenn, ubicado en un estudio o taller de artista imaginario, sobre el que estableció todas las actividades, funciones, diferenciaciones anatómicas, etcétera, que constituyen la vida de los vivos, a cuyo término jugaba un papel determinante el hecho de la muerte (tanto real como imaginaria). Apunto esto último porque, como él mismo afirma, lo que le interesa es la ficción de lo imaginario, es decir, revelar lo que de ficticio existe en la representación imaginaria que nos hacemos de la vida.

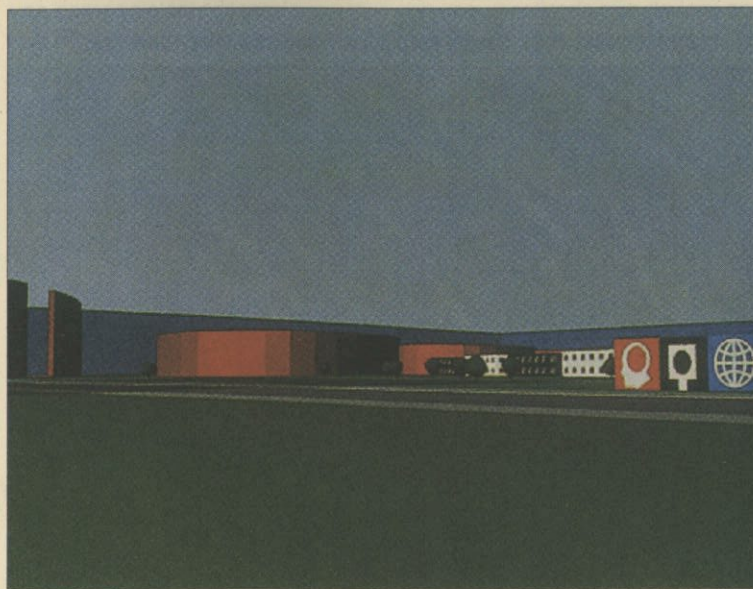
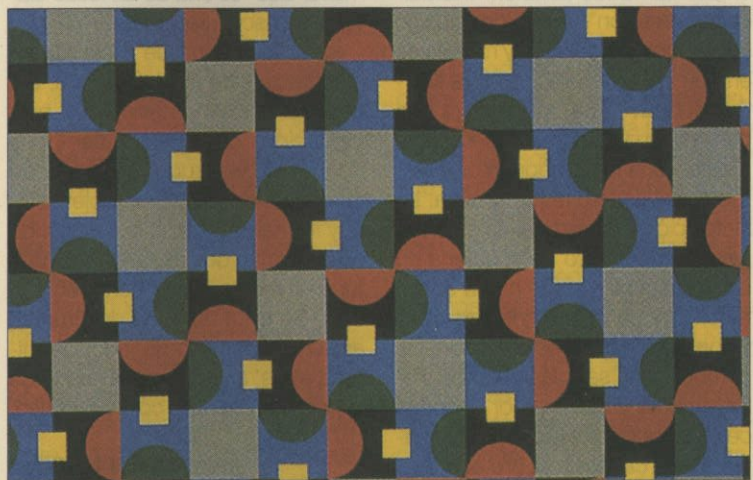
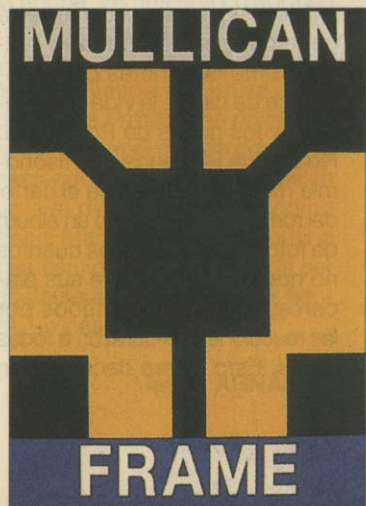
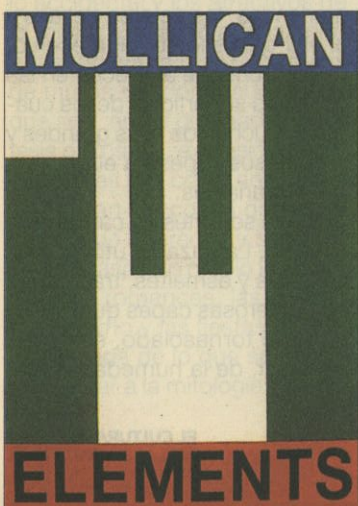
El grueso de su producción es un alfabeto de imágenes diseñadas a semejanza de las señalizaciones urbanas, pictogramas de accesibilidad inmediata, a la vez que extremadamente complejas en su capacidad combinatoria y que duplican, por así decirlo, el conjunto de representaciones internas mediante las que traducimos nuestra experiencia de lo real. Signos que "ocupan" un lugar real en la arquitectura real y que se amplifican hasta apoderarse del espacio o, en un afán enciclopédico, agrupan y clasifican los restos y huellas de lo existente como certificado de su presencia, o, incluso y más allá, con las herramientas de la infografía, extienden sus dimensiones imaginarias hasta edificar una ciudad virtual en la que todo lo que es, es símbo-

lo de su existencia e identidad.

Un "Mundo de Mullican" estratificado desde lo material hasta lo subjetivo, con escalas en el lenguaje y el arte. Un mundo deshabitado, en el que no existe el sujeto, pero en el que todo está destinado al espectador y en el que hasta los colores están codificados de acuerdo a un código de claves: el rojo es subjetivo, el negro es lenguaje, el amarillo son las artes, el azul el mundo y el verde los elementos. Expresado en palabras del propio Mullican: "No es el mundo que tú ves, es el mundo que yo veo al representar el mundo que tú ves. No me interesa tanto lo que vemos como lo que pensamos que vemos".

La Fundación Tàpies, con el Patrocinio de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, ofrece la segunda individual del artista en nuestro país, compuesta por su apabullante y excesivo *Proyecto Dallas*, en su versión de 1990 —que dadas las dimensiones de la sala resulta algo "apretado"—, el *MIT Project*, del mismo año, y dibujos, cajas de luz, infografías, vídeos e instalaciones que alcanzan hasta este mismo año. Una exposición que deja un doble recuerdo, la extrema frialdad, casi anonimato, de su realización y, a la vez, el exacerbado idealismo del artista, más volcado a la utopía que a la crítica puntual.

Mariano NAVARRO



# ALICIA MARTÍN

Galería Oliva Arauna. Claudio Coello, 19. Madrid.  
Hasta el 10 de diciembre. De 40.000 a 3.500.000 pesetas

Los "males" de la escultura española actual siguen siendo consecuencia de una excesiva actitud formalista y de una insistente vocación historicista, que la alejan del debate internacional. Ajenos a la complejidad de la trama conceptual en que hoy se cuestiona la nueva naturaleza de lo escultórico, nuestros jóvenes escultores siguen prefiriendo dos frentes de trabajo, ambos "de mirada atrás": el de las recuperaciones figurativas y el de la vuelta a los lenguajes formalistas de las vanguardias históricas. Frente a ese estado general de la cuestión, algunos escultores ofrecen verdadero interés, al ensayar sobre problemas de la "idea de escultura", la "escultura construida", la "escultura en extensión" y las "neo-instalaciones". Dentro del espíritu de estas últimas —llamadas también "instalaciones de salón"— están los trabajos sobre soportes librarios y mobiliarios en que viene trabajando Alicia Martín (Madrid, 1964), que ahora nos presenta su serie *Contemporáneos*.

Esta serie la componen una instalación y una suite fotográfica. La instalación convierte el ámbito expositivo completo de la galería en un "espacio invadido hacia su interior" por un cúmulo de libros cuya pesada masa presiona sobre las paredes de la sala, las abomba violentamente y termina por hacerlas ceder y abrirse en sus esquinas, cayendo en cascada sobre el suelo.

La serie fotográfica presenta imágenes detenidas de pilas de libros que se están derrumbando "permanentemente" sobre el espectador. En ambas propuestas el libro funciona como elemento nuclear, que a un mismo tiempo construye y destruye la estructura escultórica, a la vez que mantiene una fuerte carga cultural y simbólica. Como apunta la misma Alicia Martín, cada uno de los libros tiene su contenido diferenciado y representa a su propio tiempo, a la vez que todos ellos son contemporáneos por su forma; sin embargo, al caer y precipitarse en el espacio circundante, forman una unidad imprevista, un "todo" muy singular, al que la artista dota de una condición nueva, haciéndolo funcionar como un todo que destruye para hacer sitio. En efecto, "hacer sitio" es una de las ideas-clave de la escultura actual.

La correlación que Alicia Martín establece entre materia, forma, estructura, presión, movimiento, precipitación, caos, sitio, tiempo y concepto, va mucho más allá de cualquier especulación objetualista y formalista y sitúa lo escultórico en un campo de naturaleza más cultural —o mental— que meramente física. Se trata también de situarse así, en un dominio negado a la mirada atrás, asumiendo el riesgo de la invención creativa con radicalidad.

José MARÍN-MEDINA

*Contemporáneos II*, 2000. Detalle del díptico. Fotografía color, 160 x 124



## ROMANCE RURAL DE

Galería Metta. Marqués de la Ensenada, 2. Madrid. Hasta principios de

**P**ol en Adelán se llama el último trabajo de Antón Lama-zares (Maceira, Lalín, Pontevedra, 1954), un ciclo entero de pinturas, podría decirse un enorme políptico, compuesto de setenta piezas, que expone parcialmente la galería Metta. Pol es un habitante de Adelán y Adelán el pueblo de Pol. Todo lo que ocurre en las imágenes que se suceden en esta generosa serie de paneles ilustra, como las viñetas de un romance de ciego, la vida rural gallega y los goces de Pol en ella. No es que Pol tenga una fisonomía muy precisa, ni que el cartel del romance valga como un álbum de fotos de su finca. Los cuadros no nos sitúan sino ante sus placeres, que están formados por las reacciones del corazón a todas horas. Esto quiere decir que en

esos cuadros en los que pasan muchas cosas hay un poema visual con personajes y lugares que se reconocen sólo con un acoplamiento de nuestra vista a la mirada que los disfruta. La lumbré, el vino, las conquistas sexuales, los portalones, las canciones, los atardeceres, las nieblas, la gente, el carnaval, las meriendas, los colores del aire y el olor del estiércol, aparecen o, mejor dicho, se aparecen en las brillantes superficies de los cuadros, muchos de ellos grandes y caliginosos y, pese a ello, siempre entrañables.

Sobre soportes de cartón o de madera, Lamazares utiliza cola, barnices y esmaltes, trabajados en numerosas capas que nutren un brillo tornasolado, similar, por así decir, de la humedad visco-

# ARTURO GUERRERO

Galería Sen. Barquillo, 43. Madrid. Hasta el 24 de noviembre.  
De 255.000 a 1.230.000 pesetas



Estudio de bodegón, 1999. Óleo sobre lienzo, 51 x 61

*Tempo moucho I*, 2000. Técnica mixta sobre madera, 89 x 115

## ANTÓN LAMAZARES

diciembre. De 500.000 a 8.000.000 pesetas.

sa que realza los bisontes de Altamira. Todas las imágenes llevan ese centelleo que obliga a buscar entre las luces los sujetos de una historia, a notar cambios de color y a realizar encuentros con la imaginación. Esas pantallas preparadas para la leyenda aceptan muy bien todo lo accidental y los atractivos de lo tosco, lo mismo que las pinturas rupestres y las fotografías de muros desconchados, porque son, antes que nada, hipótesis pictóricas, expresión de los materiales y el color, en las que se revelan las cosas queridas, en las que aparecen y sorprenden con aspecto propio los campos, los romances, las nieblas del invierno y las fiestas del verano. Nada de lo que se puede incorporar a la mitología privada

de Lamazares, el romance de Adelán, escapa a los oros, plateados, verdes y grises, a las manchas sumarias y a las rugosidades del tablón. Distinguimos un mochuelo en el cuadro con la misma expectación inocente con la que habíamos descubierto uno de verdad en el silencio de la noche, vemos una culebra en una enorme viga esmaltada, volvemos a disfrutar del fuego y de la tertulia junto a una *lareira* cuando vemos *Palabras na noite e na casa*, un panel oscuro con la luz haciendo dibujos cambiantes en un aire denso. Y es que, como decía Manuel Rivas, con buena disposición, "gallego puede ser cualquiera". Lamazares nos tiende un pasaporte.

Javier ARNALDO

**P**inturas, titula Arturo Guerrero (Madrid, 1960) su exposición en la Galería Sen. Lo genérico del título está, en ese caso, justificado. A primera vista podrían parecernos otra cosa: desde frescos a cualquier técnica de impresión. Es ciertamente peculiar la textura visual de estos cuadros, que desde luego no resiste la prueba de su reproducción fotográfica. La luminosidad de los colores se combina con una ambigüedad de contornos que nos sugiere el recorte, la plancha entintada, el arañazo. Todo ello se alía con una composición ordenada, en la que la geometría tiende a imponerse. La formación de Guerrero como arquitecto no debe ser ajena a esta vocación de claridad. Tampoco su preferencia por objetos del entorno inmediato: libros, copas, puertas,

casas. Todo ello representado en curso de convertirse en abstracciones. Bien porque queda sintetizado en formas geométricas, o bien porque el punto de vista muy cercano de la representación nos distrae de una visión coherente de la totalidad. Hay en las composiciones que podríamos llamar "urbanas" una planimetría vertical que recuerda a Klee, aunque con formas de mayores dimensiones y colores más entonados. Frente a estos cuadros aparece otra sugerencia: la de la escritura, la de estar contemplando una imagen esquematizada que deviene en gramática de formas. La obra de Guerrero adquiere una dimensión épica: acomete la tarea de transformar la representación en palabra.

Para terminar, me gustaría señalar al visitante dos cuadros: *Estudio bodegón*, una composición aérea, casi transparente y por otro lado asentada en el espacio —se realizó hendiendo con un clavo la superficie pictórica—. El otro es *Piscina*, una visión personal de un icono del arte moderno. En ambas obras se conjugan mirada individual y atención hacia la historia de la pintura. En ese equilibrio y en todos los que antes he ido describiendo reside la encomiable calidad de este artista.

José María PARREÑO

**Alfredo Ramón**

DEL 7 AL 25  
DE NOVIEMBRE DE 2000

Inauguración:

Martes 7 de noviembre, a las 19,30 horas

**DURÁN**  
Exposiciones de Arte

NUEVA DIRECCION:

Villanueva, 19 - 28001 Madrid • Tel. y fax: 91 431 66 05  
Horario: martes a sábado: 10.30 - 14.00 horas y 17.00 - 20.30 horas. Lunes 17.00 - 20.30 horas.



Baselitz: *Knabe Friedrich*, 1999

## BASELITZ

Galería Estiarte. Madrid.  
Almagro, 44.  
Hasta el 30 de noviembre.  
De 185.000 a 1.275.000 pesetas

En España se conoce la pintura y la escultura de Baselitz (1938) pero poco se sabe de su obra gráfica. Esta muestra llena en parte esa laguna y lo hace con obras recientes. Las piezas expuestas son valiosas por sí mismas pero además permiten asistir a un nuevo impulso en la creación del artista. En ellas parece haberse buscado un nuevo compromiso con el reto creativo para acabar hallando un raro equilibrio entre inmediatez y sosiego, atrevimiento y desnudez formal, tensión y profundidad. El singular y apropiado tratamiento de los temas (familiares como el de su perro, prosaicos como el de los cuerpos y rostros breves, en mente de todos como el erotismo y llenos de memoria histórica e intención irónica como en las distintas series que recrean el icono de Arkadi Plastov *Un fascista pasó volando*) manifiestan un hondo conocimiento técnico y de la historia del arte pero, sobre todo, dan cuenta del especial equilibrio alcanzado por Baselitz entre ello y un nuevo e irrefrenable impulso primitivo por arañar el muro de la caverna. **Abel H. POZUELO**

## JUAN CORREA

Galería May Moré. Madrid.  
General Pardiñas, 50.  
Hasta el 2 de diciembre.  
De 100.000 a 700.000 pesetas

Tiene la pintura de Juan Correa (1959) un punto de nostalgia. En las telas que ahora presenta se aprecian huellas de un recuerdo imborrable, vestigios de sensaciones vividas que unas veces se asoman a la superficie del lienzo y otras se intuyen. Son lienzos de variados formatos que presentan, unas veces entre trazos agitados de colores encendidos y otras entre gamas más opacas de ocres y tierras, fragmentos de una memoria evanescente de arquitecturas medievales que parecen querer abrirse paso entre los trazos enérgicos que dispone el pintor. También se encuentran imágenes de espacios deshabitados, como recién abandonados, envueltos, igualmente, en una atmósfera incierta, que rezuman el inquietante aroma de la ausencia. Dispersas en las composiciones aparecen alusiones a instrumentos y herramientas propias del artesano, elementos relacionados con las obras de ingeniería de un tiempo ya lejano que son tratados desde una perspectiva que destila cierta resignación y añoranza, mientras golpes de espátula actúan como fogonazos de nuestra realidad diaria, como devolviendo al espectador a su cotidianeidad. **Javier HONTORIA**

## HERNÁNDEZ PIJUAN

La Caja Negra. Madrid.  
Fernando VII, 17.  
Hasta el 28 de noviembre.  
De 70.000 a 150.000 pesetas

Las treinta aguatinas grabadas sobre planchas de cobre que cons-

tituyen el conjunto titulado *De Fariones* conforman un universo donde lo material adquiere categoría simbólica. En la vasta soledad del papel se perfilan casas esquemáticas, flores densas, apilamientos de líneas que sugieren los montículos de tierra que en Canarias protegen las vides. Se trata pues de paisajes reducidos a un solo elemento y, sin embargo, el tratamiento de las superficies blancas, llenas de calidades máticas, crea un entorno que acoge su proyección y extiende su aislamiento. Es importante destacar el valor de estos espacios vacíos, para nada neutros. Es gracias a ellos y a la concisión de las representaciones que éstas trascienden lo circunstancial y surgen como imá-



*Hipomea II*, 2000. Aguatinta, 100 x 84

genes primordiales, pictogramas de una lengua materna ya olvidada. Joan Hernández Pijuan (Barcelona, 1931) trabajó el grabado desde los primeros momentos de su carrera. Aprendió sus técnicas con ventipocos años en París, donde entró en contacto con el informalismo en el que el artista se movió hasta finales de los años sesenta. No queda nada de él, podemos pensar contemplando esta serie de grabados. Sin embargo, ese magma de arañazos blancos

sobre el blanco en el que se alzan concisas construcciones de significado no deja de aludirlo. De señalar el sustrato inconsciente del que necesariamente extraemos las hebras con que dibujar los pensamientos. **J.M. PARREÑO**

## XAVIER GRAU

Galería Luis Adelantado. Valencia.  
Bonaire, 6.  
Hasta finales de noviembre.  
De 175.000 a 4.300.000 pesetas

Tras ocho años de espera desde que realizara en esta misma galería su primera individual en Valencia, regresa Xavier Grau, por fin, con su última obra. Frente a la colorista pintura que caracterizara su brillante obra anterior, en la que la abstracción dejaba pequeños huecos para que encontrara acomodo una figuración de perfiles primarios, Xavier Grau (Barcelona, 1951) detiene ahora los pinceles en un conjunto pictórico más homogéneo, más reposado. No le falta, sin embargo, el gesto, ni el vigor que siempre han permanecido a lo largo de toda su trayectoria, si bien ha desaparecido la abigarrada agitación de todo tipo de elementos que desbordaban sus composiciones, en favor de una abstracción más depurada. Aun cuando han desaparecido las obras monocromas como las que se reunieron en la extraordinaria serie *Plaça de Sant Miquel* y el color ha ido apagándose, éste sigue llevando la voz cantante, mientras los acrílicos se han ido ensuciando y diluyendo en multitud de chorretones, al abrigo de unas tramas más esquemáticas y una geometría más definida. Con ello, Xavier Grau parece volver a empezar a través de planteamientos pictóricos sugeridos antes, en los que reafirma la integridad de su pintura. **José Luis CLEMENTE**

De venta en: A Coruña, Barcelona, Bilbao, Burgos, Cádiz, Castellón, Córdoba, Granada, Huelva, Huesca, Jerez, Las Palmas de Gran Canaria, Lleida, Madrid, Murcia,

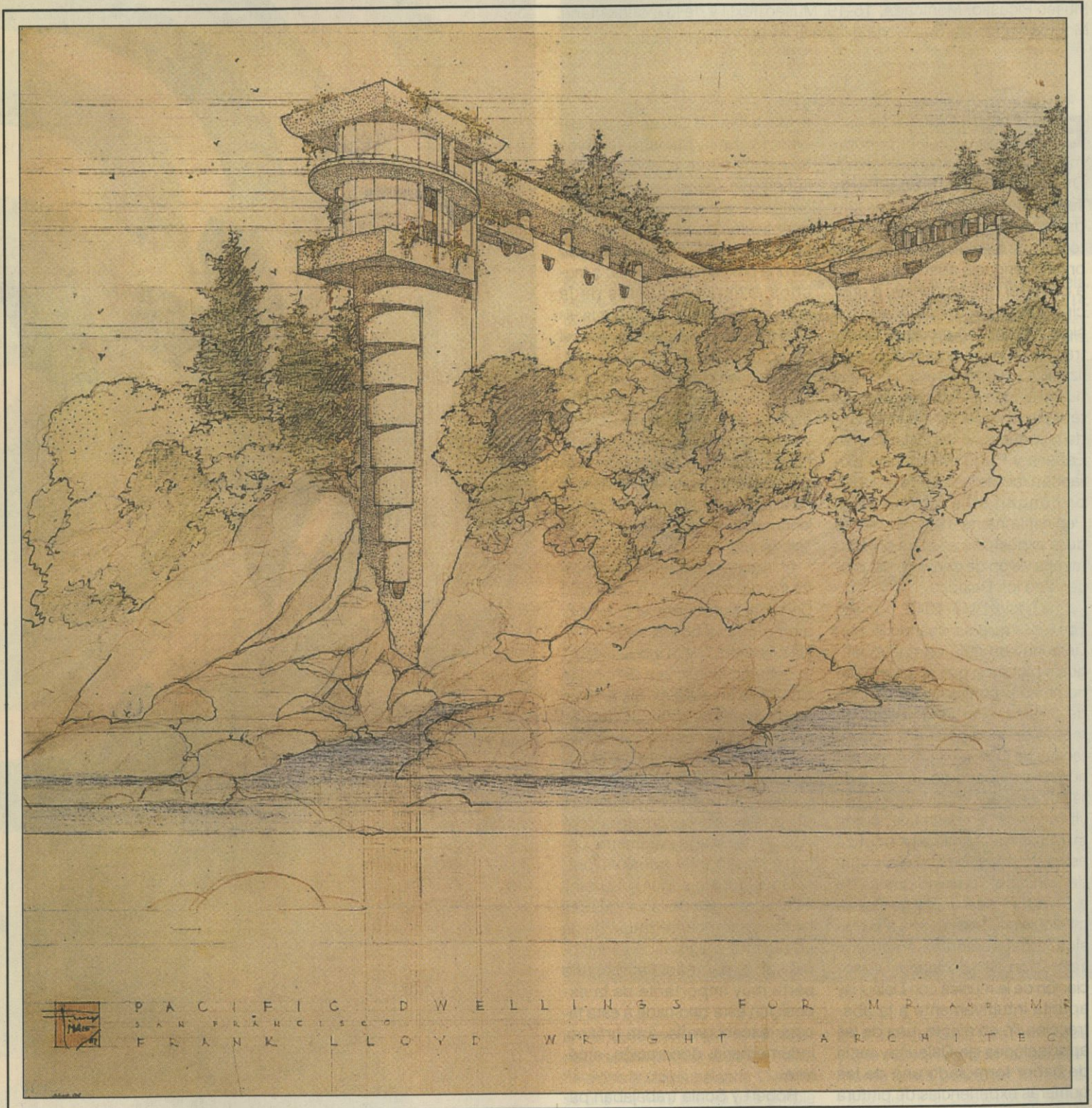


EL PERIODICO DEL ARTE

Oviedo, Palma de Mallorca, Pontevedra, Salamanca, Santa Cruz de Tenerife, Santiago de Compostela, Sevilla, Teruel, Valencia, Valladolid, Vigo, Zaragoza.

La publicación imprescindible en el mundo del arte

Si quiere conocerlos, solicite un ejemplar gratuito: Zurbano 15, 28010 Madrid; Tél.: 91 700 49 40; Fax: 91 310 08 44. [periodicoarte@retemail.es](mailto:periodicoarte@retemail.es)



## FRANK LLOYD WRIGHT

Organizada por el Vitra Design Museum, la muestra *Frank Lloyd Wright y la ciudad viviente* llega, tras su paso por el IVAM de Valencia, a la Fundación Pedro Barrié de la Maza de La Coruña, donde estará hasta el 7 de enero. La exposición exhibe maquetas, fotografías, muebles y dibujos de proyectos (como éste de la casa de V. C. Morris, San Francisco, 1944-46) del que ha sido uno de los maestros de la arquitectura contemporánea. Entre las obras más célebres de Lloyd Wright (1867-1959) está el Museo Guggenheim de Nueva York (1959) y la Casa de la Cascada, Bear Run, Pennsylvania (1935).

ROBERT Y SONIA DELAUNAY

# PAREJA ORFISTA

Museo Picasso. Montcada, 15-19. Museo Textil y de la Indumentaria. Montcada, 12-14. Barcelona. Hasta el 21 de enero

Esta dilatada exposición presenta una completa panorámica sobre los esposos Robert Delaunay (1885-1941) y Sonia Terk (1885-1979), dos figuras fundamentales de la vanguardia histórica que formularon un nuevo y original lenguaje abstracto, ajeno a cualquier otra tendencia, a principios de la segunda década del siglo XX. Grosso modo la muestra presenta los orígenes, la realización y posterior evolución del nuevo lenguaje. Además, se hace referencia específica a la fecunda presencia de los Delaunay en España y Portugal, cuando exiliados a raíz de la I Guerra Mundial, prolongan su estancia en la Península hasta 1921. El mérito de la exposición es el de presentar una visión de conjunto del proceso de los Delaunay.

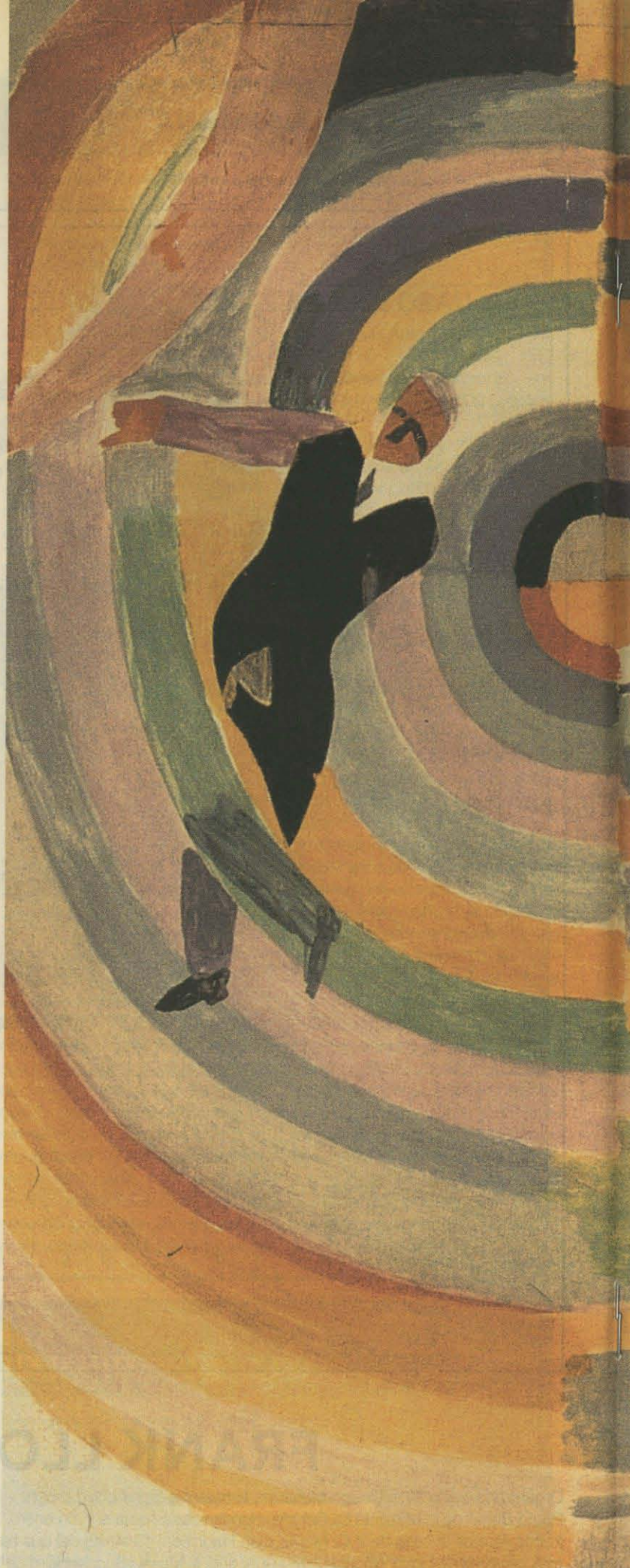
Fue hacia 1912-1913, con sus *Formas circulares*, cuando Robert Delaunay articuló un nuevo lenguaje pictórico que él mismo denominaba "contraste simultáneo de colores". Partiendo especialmente de las investigaciones y teorías de Chevreul, Delaunay entiende el color como un juego de relaciones que motivan ritmos y vibraciones; en definitiva, como movimiento. Apollinaire bautizó estas experiencias con el nombre de "Orfismo", término que alude a Orfeo, el personaje que en la mitología griega se asocia a la música. Independientemente de la valoración de Apollinaire, la asociación de la música con Delaunay apunta intuitivamente a la abstracción. Y, en efecto, una de las aportaciones de Delaunay es la de haber formulado una de las primeras experiencias de pintura abstracta o pura, que a partir de la segunda década del siglo XX empieza a florecer en Europa.

Llegar a este lenguaje de color puro fue un largo proceso del que es inseparable su esposa Sonia Terk. Fragmentariamente, la exposición descubre el origen: las influencias del neopresionismo,

el fauvismo, de Cézanne, del cubismo... En la muestra también se exhibe algún ejemplo de sus series *Les Tours*, *Saint-Séverin*, *Fenêtres* que marcan momentos de inflexión en su investigación. Más aun, Delaunay se hace eco de una problemática común a muchos artistas inquietos de la época: la preocupación por la visión simultánea de los objetos, el carácter dinámico de la ciudad, el movimiento aéreo... Delaunay articula una síntesis de todos estos aspectos para llegar a una nueva visión, su pintura de color puro. Falta saber cuál es su significado. ¿Se trata de una experiencia idealista o por el contrario de un lenguaje sensual y retórico? Es difícil decirlo.

En algunas ocasiones, en el proceso de formación, Robert Delaunay sobrepone el color, por ejemplo, a la figura de la Torre Eiffel —símbolo de la modernidad—, lo que hace intuir una dimensión simbólica en el color. Sin embargo, la trayectoria de los dos artistas, tanto Robert como Sonia, así como la aplicación de la reflexión "contraste simultáneo de colores" en el ámbito del diseño y la publicidad, confirman la convicción de un arte puramente óptico y plástico. Su trabajo expresa aquel tópico según el cual las investigaciones de la vanguardia histórica son canalizadas hacia un registro pragmático y funcional con el paso del tiempo; una parte muy importante de la exposición esta dedicada a esta faceta: escenografía, arte gráfico, indumentaria, decoración, etcétera.

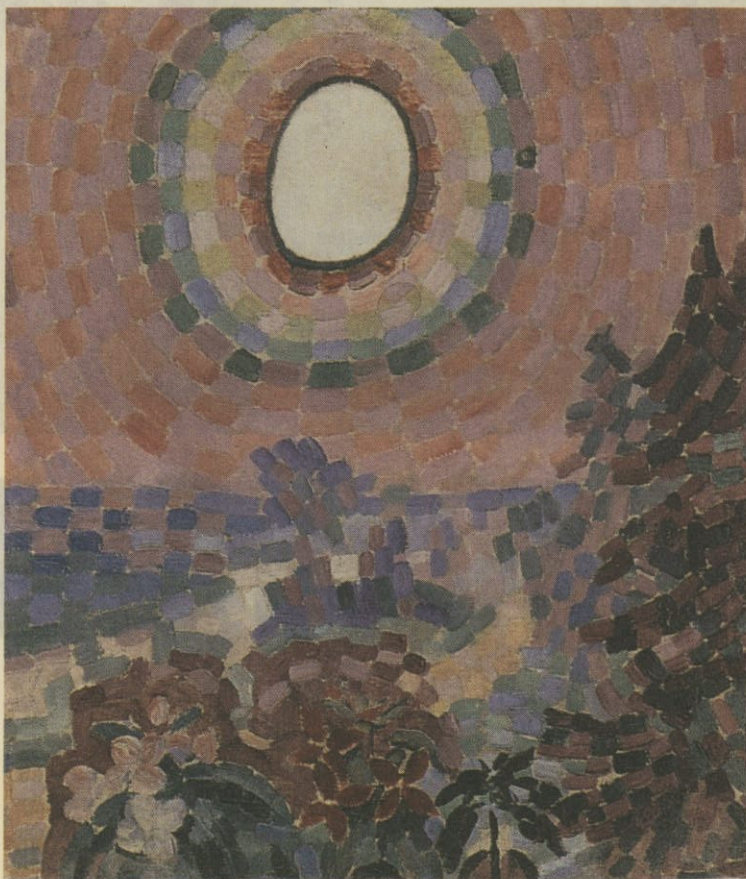
Robert y Sonia trabajaban paralelamente, pero a Robert se le atribuye un papel más preponderante en la articulación del nuevo lenguaje, mientras que a Sonia se le responsabiliza más de la aplicación de este lenguaje a lo cotidiano. La aplicación al diseño y las variaciones posteriores del "contraste simultáneo de co-



ROBERT DELAUNAY



Sonia Delaunay: *La muchacha de las sandías*, 1915. Pintura a la cola sobre tela. Museo de Bellas Artes, Lyon. A la izquierda, Robert Delaunay: *Drama político*, 1914. Óleo y collage sobre cartón. National Gallery of Art, Washington. Abajo, Robert Delaunay: *Paisaje con disco solar*, 1906-1907. Óleo sobre tela. Centre Georges Pompidou, París.



lores" es la parte menos estudiada y sobre la cual todavía no se ha dicho la última palabra. Cuando se analice más allá de una simple aproximación impresionista, posiblemente deparará sorpresas. Por el momento es un mundo por descubrir. Ahora conocemos bien el origen del lenguaje de los Delaunay gracias a los trabajos de Pascal Rousseau —especialista y comisario de la exposición del año pasado sobre este tema

en el Centro Georges Pompidou y que ha participado tangencialmente en la presente muestra. Falta cubrir el posterior el desarrollo del "contraste simultáneo de colores" en el mundo de la moda y el diseño; la instrumentalización de la reflexión de la vanguardia es un capítulo pendiente que necesariamente nos hará revisar el concepto de vanguardia.

**Jaume VIDAL OLIVERAS**



Tate Gallery. Londres

1981

# TONY CRAGG

## Bretaña

**E**n 1986, con motivo de la exposición *Entre el objeto y la imagen. Escultura británica contemporánea*, presentada primero en Madrid y posteriormente en Barcelona, se escogía como portada de la edición del catálogo en español la obra de Tony Cragg *Bretaña vista desde el norte*. La espectacularidad de la pieza seleccionada como imagen visible de la muestra, así como el gran impacto que la misma produjo en nuestro país, y en especial entre las generaciones más jóvenes de escultores, vienen a confirmar el buen momento escultórico que se produjo en Europa, y en especial en las Islas Británicas, durante la primera mitad de la década de los ochenta.

Tras asistir al Royal College of Art de Londres, y entrar en contacto con los principales representantes de la escultura británica del momento, entre ellos Barry Flanagan, Gilbert & George y Richard Long, Tony Cragg inicia una serie de trabajos relacionados con la naturaleza. Se trataba de pequeñas intervenciones con todo tipo de materiales naturales, que en cierta manera retomaban la tradición del paisaje inglés, pero que pronto serían sustituidas por un creciente interés por los objetos que la sociedad actual produce industrialmente. A finales de la década de los setenta, Cragg empezó a recorrer y observar la ciudad, para recoger aquellos elementos que conforman

nuestro paisaje urbano, acumularlos y ordenarlos, ofreciendo nuevas visiones sobre nuestra cultura industrial. Él mismo cuenta cómo en esa época su proceso de trabajo se basaba en viajar, pensar y hacer. A raíz de sus exposiciones se trasladaba a una ciudad y empezaba a localizar todo tipo de materiales para realizar sus obras, gracias a lo cual tenía la posibilidad de absorber su atmósfera y podía acercarse a lo que le interesaba a la gente de la comunidad. De este procedimiento de trabajo surgieron piezas, hoy tan significativas para la evolución de la escultura en la segunda mitad del siglo XX, como *New Stones - Newton's Tones* (1978) o *Self-portrait with Sack* (1980). Quizá esta última

sea la que mejor recoja conceptualmente los intereses de Tony Cragg en ese momento: la silueta del propio artista realizada con todo tipo de fragmentos de plástico, procedentes de objetos cotidianos, junto a su petate repleto de esos mismos objetos.

Se puede asegurar que tras la obra de Tony Cragg existe un profundo interés por la naturaleza, a la vez que el deseo de establecer una relación real con los objetos y los materiales que le rodean, y ello es algo sensiblemente evidente en las obras llevadas a cabo en este período que cubre la primera mitad de los años ochenta. La singularidad de sus propuestas le proporcionaron pronto una gran acepta-



Tony Cragg (Liverpool, 1939) encabeza el gran resurgir de la escultura británica en los ochenta. Un temprano interés por las ciencias le llevó a trabajar, entre 1966 y 1968, como técnico en un laboratorio de bioquímica, antes de asistir al Gloucester College of Art and Design de Cheltenham y al Royal College of Art de Londres. En ese periodo trabajó en una fundación y comenzó a interesarse por la escultura, en un momento de predominancia del minimal, el conceptual y el arte povera, con el que coincidía en su interés por los materiales "pobres" hallados en la naturaleza primero y en las calles después. En 1977 se trasladó a Wuppertal, Alemania. En la primera mitad de los ochenta desarrolla este interés por los objetos encontrados y, a mediados de la década, utiliza materiales más tradicionales, como el bronce, el hierro, la escayola, la piedra o el cristal, a menudo interesado por los contornos biomorfos y por las superficies, y siempre con una creatividad formal sorprendente y un gran sentido del humor.

Gloria Picazo, crítica y comisaria de exposiciones, ha colaborado con el Capc de Burdeos y con el MACBA de Barcelona, donde en 1991 comisarió la muestra de esculturas de la primera mitad de los 80 de Cragg. Actualmente es responsable de artes plásticas del Ayuntamiento de Lérida.

Gloria PICAZO

# vista desde el norte

ción internacional, y el resultado fue su selección para asistir a la Documenta VII de Kassel en 1982, cuando contaba con poco más de treinta años.

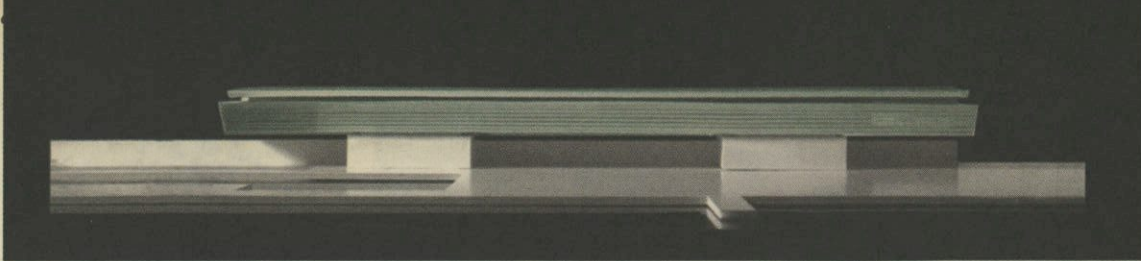
Con obras monumentales como *Bretaña vista desde el norte* o *Multitud* (1984), una acumulación de numerosos personajes multicolores con su propio autorretrato encabezando el grupo, Tony Cragg desafiaba los aspectos tradicionales de la escultura, situándose en un plano muy cercano a lo pictórico.

La escultura abandonaba el "pedestal" convencional, para desplegarse en el espacio, evitaba los materiales tradicionales para inclinarse por aquello que la misma sociedad está acostumbrada a rechazar, escudri-

ñaba la ciudad y el paisaje industrial como antes había admirado el paisaje bucólico, tan propio de la cultura inglesa, e iniciaba algo que nos atreveríamos a llamar como una "estética del contenedor", de la que se podían desprender muchas posibles lecturas: desde un interés objetivo e inmediato por el entorno en el que vivimos a un respeto por el mismo, que ahora, con la perspectiva del tiempo transcurrido, casi podríamos definir con cierta conciencia ecologista.

Así mismo, las obras realizadas en este período por Tony Cragg, y en especial *Bretaña vista desde el norte*, están teñidas de una buena dosis de humor e ironía, algo nada extraño si nos detenemos un instante

a pensar en tantos ejemplos significativos de la literatura inglesa. Se trata, en definitiva, de la confirmación visual de estas palabras del artista: "El arte es la celebración de la vida, existe para alegrar nuestras vidas y para que la sepamos apreciar, y al mismo tiempo nos sirve para prepararnos para el futuro". Con el paso del tiempo, la obra de Cragg se ha expandido en numerosas propuestas muy diferentes entre sí, pero siempre todas ellas han puesto de manifiesto su deseo insistente de utilizar el arte como un instrumento personal para conseguir un conocimiento cada vez más profundo sobre el mundo.



Maqueta del edificio del Centro de Vela y Actividades Subacuáticas, Barcelona

## ARANDA/PIGEM/VILALTA Y LA AMPLIACIÓN DE BARCELONA

La prolongación de la Diagonal de Barcelona es uno de los retos urbanísticos que afrontará la Ciudad Condal en los próximos años. El equipo de arquitectos Aranda/Pigem/Vilalta ha sido uno de los ganadores del concurso para la construcción de 24 proyectos que constituirán los edificios públicos del Foro Universal de las Culturas, la ambiciosa propuesta impulsada por el Ayuntamiento barcelonés. Los tres jóvenes arquitectos ya tienen las maquetas de lo que será, en 2004, el Centro de Vela y Actividades Subacuáticas, situado al final del paseo marítimo.

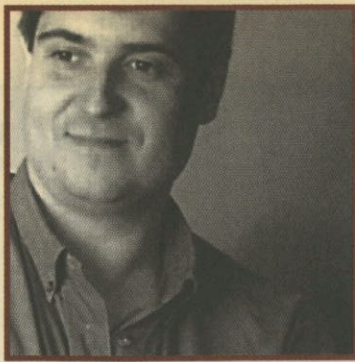
**H**oy la arquitectura paga una antigua deuda contraída al separarse el espíritu de las obras de lo físico. Las razones que imperan para hacer de la producción arquitectónica meros brotes, muy efectivos, de novedad imprevisible, no permiten construir el puente entre los campos de experiencia que pertenecen a las dimensiones espirituales y físicas e impiden abrir un diálogo científico y estético con la naturaleza. Lo moderno, según Gropius, es "el inevitable producto lógico de la condición intelectual, social y técnica de nuestra época", y Mies van der Rohe transplantaba esa convicción pidiendo que la arquitectura fuese exclusivamente construcción. La "construcción" engloba todo el enten-

dimiento del gran proyecto de la cultura occidental que es el entender la naturaleza, sin confundir este diálogo con el control. La arquitectura desarrollada en los últimos años por el equipo Aranda/Pigem/Vilalta esta concebida con la autenticidad de las obras que se han liberado de la idea misma de autenticidad, y desde el rigor abordan sus proyectos con un discurso fluido, concreto y profundo. Sus formas y estructuras entablan una relación directa y autosuficiente con su lugar, siendo el parque natural de La Garrotxa, en Gerona, uno de los privilegiados entornos donde han construido. El paisaje circundante junto con el sutil lenguaje arquitectónico del Pabellón de

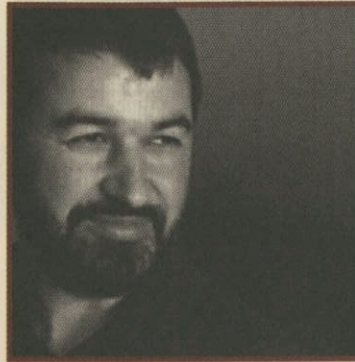


# El elogio de la horizontalidad

Baño construido por los arquitectos ofrece un elevado contrapunto entre el fondo vertical de la naturaleza y la tensión horizontal que equilibra sus obras rítmica y asimétricamente. Leves deformaciones de su geometría nos indican que el edificio acompaña el fluir del río sobre cuya ribera se asienta y que su silbido penetra entre los intersticios de su composición. Los arquitectos sitúan un cristal construido en un lugar entregado, de materialidad abstracta, en silencio. Un cristal es una estructura en equilibrio, pertenece a la naturaleza y se conserva en el vacío. Una ciudad muere si se aísla, su estructura depende de su funcionamiento. Los arquitectos conocen bien las enseñanzas de Mies en la Casa Farnsworth, y afrontan ahora el reto de construir en la ciudad, en la prolongación de la Diagonal de Barcelona que se esconde detrás de la ampliación urbanística que supone la construcción del Foro Universal de las Culturas, una valiente propuesta impulsada por el Ayuntamiento de Barcelona que pretende ser un



Rafael Aranda. Abajo, Ramón Vilalta y Carmen Pigem, el equipo ganador de uno de los concursos de Barcelona



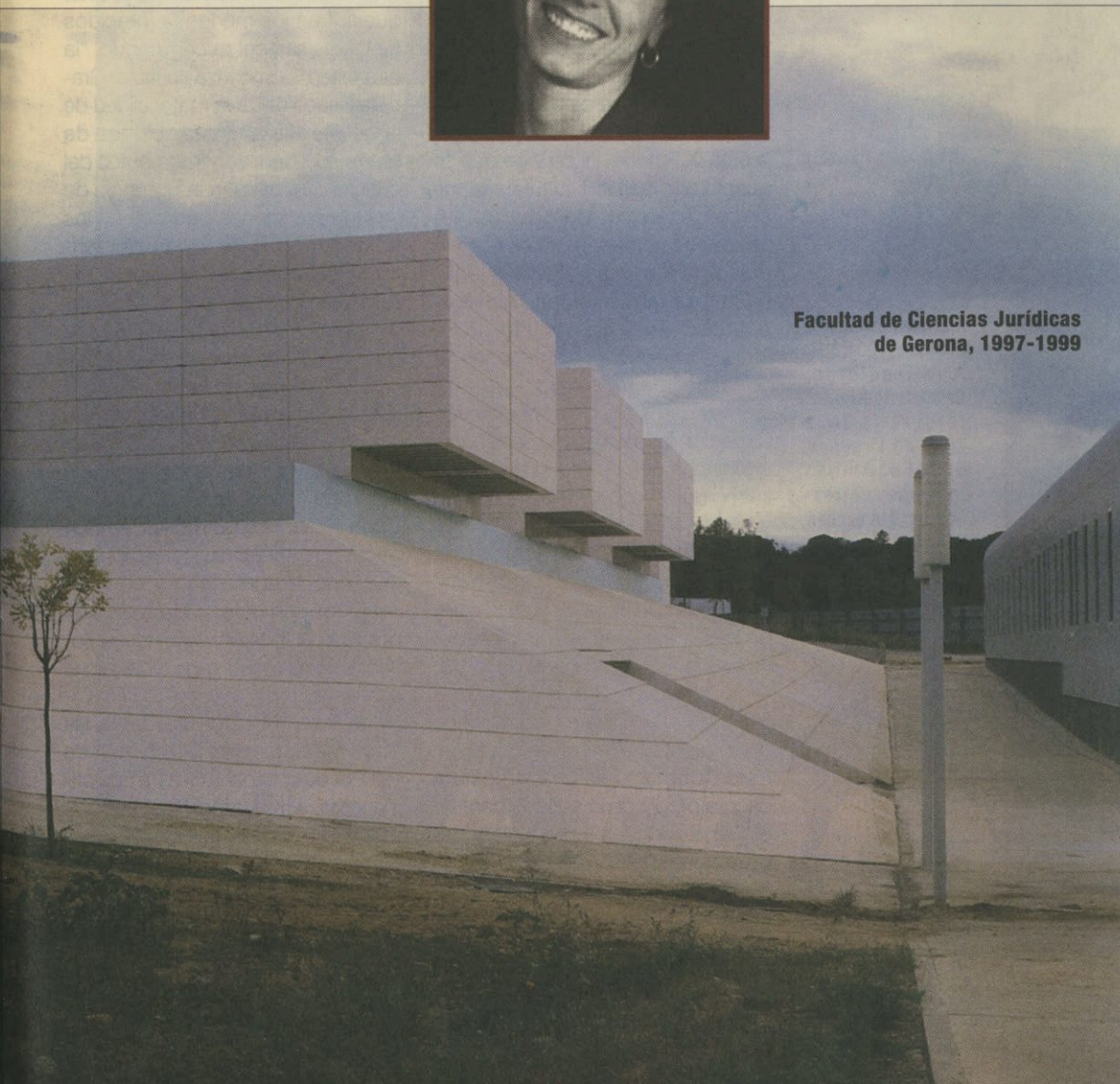
Pabellón de Baño, 1998, una de sus obras construidas en Olot (Gerona)

punto de encuentro, reflexión y celebración de la sociedad. Los equipamientos que serán necesarios para la celebración, que tendrá lugar en 2004, han requerido la convocatoria de diversos concursos de arquitectura. Se presentaron más de 800 propuestas para 24 proyectos y fueron juzgadas por el arquitecto jefe de Barcelona, Antonio Acebillo junto con otros

profesionales. Entre los arquitectos ganadores cabe destacar a Josep Lluís Mateo, Eduard Bru, Elías Torres, Clotet & Paricio, Alejandro Zaera, Abalos & Herreros, así como los equipos extranjeros MVRDV y Herzog & De Meuron, que junto con Aranda/Pigem/Vilalta construirán los edificios públicos del Foro. El resto de edificación será de tipo residencial, habiéndose propuesto la construcción de más de 1.000 viviendas que han recaído principalmente en arquitectos jóvenes entre los que destaca Manuel Gausa.

El proyecto adjudicado a Aranda/Pigem/Vilalta se sitúa al final del paseo marítimo y refuerza la direccionalidad del muelle en la desembocadura del río Besós. El edificio ubicará las dependencias del Centro de Vela y Actividades Subacuáticas, así como hangares y escuelas y oficinas de la Federación Catalana de Vela. La propuesta eleva sobre dos soportes un volumen de 185 metros de eslora que acompaña paralelamente el muelle, ofreciendo una importante fachada marítima cuya línea de flotación libera las visuales del parque situado en su fondo. Una propuesta rotunda cuya sección traza dos costados inclinados con un pantoque escamado que ofrece una amplísima borda mirando al frente marítimo. El edificio toma del mundo marino algunas referencias formales pero, sobre todo, evoca desde su imponente composición la horizontalidad, flotabilidad y transparencia del paisaje que acompaña.

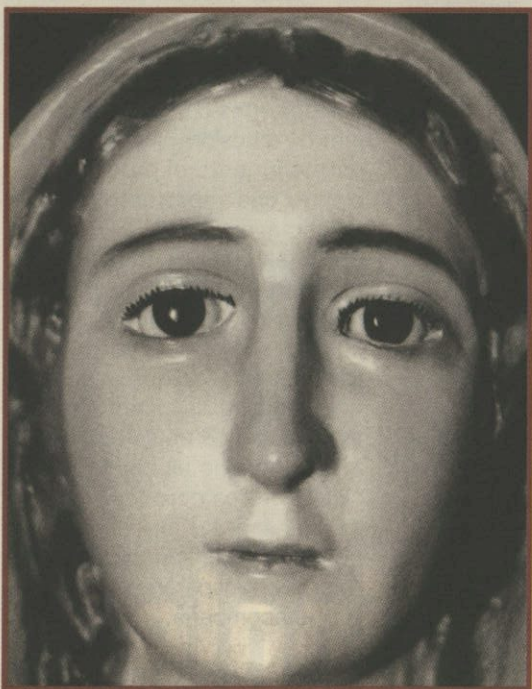
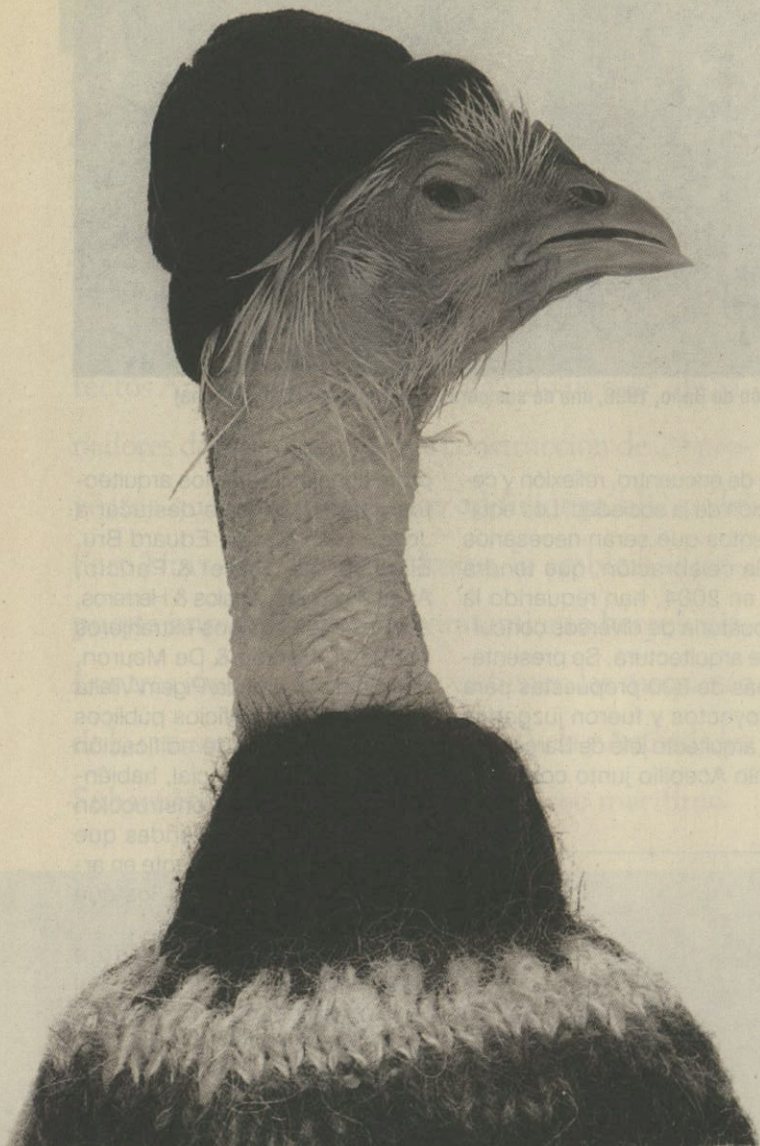
Facultad de Ciencias Jurídicas de Gerona, 1997-1999



Antón GARCÍA-ABRIL

# IX FOTOBIBLIOTECA DE VIGO, BUEN SABOR

Casa de las Artes, Caixa Galicia, Caixaanova, COAG, Casa Gallega de la Cultura, Sala dos Peiraos. Vigo. Hasta el 17 de diciembre



**Maruxa Fernández:**  
Sin título, 100 x 135.  
**A la izquierda,**  
**Cristina Rodríguez:**  
fotografía de la  
serie de *Virgenes*,  
50 x 60. Ambas  
imágenes corres-  
ponden a la exposi-  
ción *Identidades*

Es indiscutible la importancia que los festivales y certámenes fotográficos tuvieron a la hora de colocar lo visual en lo más alto del discurso estético contemporáneo; ése fue el sentido de los primeros de estos ejemplos. Hoy nadie duda de su estatus, de su relación con el resto de las artes. Por eso no podemos compartir posturas puristas respecto a la fotografía, actuaciones restrictivas que hagan de ésta un ente independiente separado del ecléctico camino pluridisciplinar y amplitud técnica que hoy la domina. ¿Acaso es la única postura correcta la denominada *straight photography*? Sin duda, la vertiente documental o la temática de género social es una pequeña muestra de lo que hoy entendemos como fotografía, y es en este punto donde advertimos cierto inmovilismo en esta Fotobiblioteca, auspiciada bajo los definidos perfiles de sus dos comisarios Manuel Sendón y Xosé Luis Suárez Canal.

Pero si bien optamos por miradas más abiertas que actúen desde los márgenes, en resumen, no tan direccionales, tenemos que señalar el buen sabor que, en su conjunto, deja esta IX Fotobiblioteca de Vigo que se adapta a la realidad cultural gallega sin caer en tópicos innecesarios. Así, proyectos como *Vigovisiones*, acerca a creadores de distintos lugares a trabajar desde Vigo sus propuestas. En este sentido, José Manuel Fors recupera imágenes de principios de siglo para legar ambientes cargados de memoria, Antoine d'Agata revela experiencias cotidianas que se sitúan en lo más íntimo de la noche, en la sexualidad y lo marginal, y Ana Teresa Ortega continúa reflexionando sobre la superinformación que recibimos para componer unas atractivas imágenes que recuperan –dentro de unas vallas publicitarias– parte de la historia literaria de Galicia en los rostros de Rafael Dieste, Luis Seoane o Ánxel Fole, entre otros. La joven Belén Gómez crea una atmósfera oscura propia de lo soñado para insinuar realidades industriales, negras como las formas abstractas que la peruana Milagros de la Torre vacía del Museo Etnográfico. Por último, tenemos a Julian Germain

que retrata a la manera de la fotógrafa holandesa Rineke Dijkstra aunque sin la intensidad de ésta, quedándose en meros documentos sociales que recortan distancias entre el espectador y desvelan identidades, como en el caso de los jugadores del Celta.

Interesante es, a su vez, la sección dedicada al arte emergente, que este año trabaja alrededor de la identidad y del retrato. Lo vemos en las gallinas de Maruxa Fernández, en las ciegas sonrisas de Zoraida Marqués, en el mudo grito de Roberto Ribao, en los virginales primeros planos de Cristina Rodríguez, en las tarjetas de identificación de Belén Liste y, sobre todo, en el acertado arrebato de sinceridad de Andrea Costas que se revela, aún trabajando con estrategias conocidas, como uno de los nombres a seguir con mayor detenimiento.

En la muestra central se abordan los problemas sociales y políticos que sufren los menos favorecidos de los países del tercer mundo, "la otra mitad" como reza su título. Graciela Sacco utiliza la materialidad de la heliografía en instalaciones de gran visualidad; son fragmentos del cuerpo que pierden la potencia de sus intervenciones públicas en los territorios urbanos, que caracterizaron su trabajo de los noventa. Gilles Peress instala su libro *Le Silence* sobre el genocidio de Ruanda que ya se pudo ver en el Centro Georges Pompidou en 1996. Si bien la calidad técnica es indudable, de menos interés gozan los trabajos de Eric Larrayadieu y el fotógrafo de *Magnum* y *Time* James Nachtwey, quien presenta unas copias láser en papel, que reflejan su inclinación por el mundo de la información en prensa. Otros como Jean François Joly nos acercan personas sin hogar, Susan Meiselas y Ad van Denderen el problema turco, el proyecto No Olho da Rua a los niños brasileños, las fotos realizadas por el régimen de Pol Pot en la cadena S-21 a sus prisioneros, y tres fotógrafos gallegos (Teniente, Villarino e Iglesias) los problemas de Mozambique, Turquía y el pueblo saharai.

David BARRO



# BROOK

Publica sus memorias y estrena **"Le costume"** en el Festival de Gerona

Peter Brook, uno de los directores de escena de más prestigio del último siglo, es noticia este mes por partida triple.

Los días 10 y 11 estrena en España su último montaje, *Le costume*

(*El traje*), en el Festival

Temporada Alta 2000 de

Gerona. Su autobiografía,

*Hilos de Tiempo*,

acaba de ser publicada

en nuestro país

por la editorial Siruela y

el próximo 28 de noviembre,

dentro del Festival d'Automne de

París, estrena la cuarta versión que hace

de *Hamlet* con su compañía.

# TEATRO

Vuelve Peter Brook con dos montajes y sus memorias<sup>42-43</sup> La censura en el Reino Unido<sup>44-45</sup> Censura en España<sup>46</sup>

## PETER BROOK

Le *costume* es, por el momento, la última producción de Peter Brook y su compañía del Théâtre des Bouffes du Nord de París. Su estreno en España, los días 10 y 11, tiene lugar en el Teatre de Salt, dentro del Temporada Alta 2000 de Gerona, festival que tras nueve años de andadura se confirma como la cita otoñal del teatro catalán. No es para menos, la presencia de Peter Brook es una muestra de la calidad de las producciones que aquí se dan cita. Su nivel, según cuentan los organizadores, impulsan a los barceloneses a desplazarse hasta aquí para disfrutar de un festival del que la ciudad condal carece en estas fechas.

Brook llega en esta ocasión, y antes de que se vea el *Hamlet* que en estos momentos ensaya para el Festival d'Automne de París, con una adaptación de la novela del escritor sudafricano Can Themba, adaptada a la escena por Mothobi Mutloatse y estrenada el pasado año en Francia con traducción de Marie Hélène Estienne. Allí ha tenido un recibimiento clamoroso por parte de la crítica, que ha llegado a calificar el espectáculo de "lo más Brook".

### Fiel al espacio vacío

El director sigue fiel a su interés por descontextualizar el teatro de los referentes europeos al elegir, en primer lugar, a Themba, escritor de Johannesburgo, exiliado de su país durante el apartheid en Swazilandia y que murió en la miseria más absoluta. Y fiel también a su tradición del espacio vacío, Brook muestra la escena sin decorados, simplemente dibujada con la luz, algunos accesorios, una cama, una mesa, dos sillas. Escenario listo para para que un narrador, un anciano de Johannesburgo, cuente una trágica historia, ocurrida hace tiempo en un barrio miserable de los creados por el apartheid, Sophiatown: Matilda y Filemón están casados, pero ella sucumbe a la tentación de un amante pasajero. De repente, su marido se presenta en casa y sorprende a los amantes en la cama. El amante huye rápidamente, salta por la ventana abandonando su traje gris. Filemón, desesperado y lleno de rabia, inventa un juego terrible para vengarse: Coge el traje y lo cuelga

frente a la cama. "Tenemos un visitante que va a compartir todo con nosotros", le dice a su mujer. "Como no tenemos habitación de invitados, deberá dormir con nosotros. Es preciso que tu le atiendas bien porque si se va, desaparece o le ocurre algo, tú, Matilda, morirás".

La pieza está interpretada por un elenco distinto al que inicialmente la estrenó: Tanya Moodie, en el papel de Matilda, Hubert Koundé en el de Filemón, y uno de los habituales de Brook, Sotigui Kouyate, en el del narrador. Su representación en Salt es en francés con subtítulos en catalán.

Según cuenta Brook en *Afrique du Sud, Théâtre des Townships*, (en Actes-Sud Papier, colección donde se publicó el texto de Themba), el autor sudafricano era uno de los animadores de Sophiatown, barrio donde se daban cita escritores blancos y negros, ladrones, putas y músicos, donde se podía escuchar jazz y olvidar por un momento las atroces condiciones de vida. Para recrear el ambiente de este barrio, (que acabaría arrasado por los bulldozers del gobierno blanco desplazando a la población a otro township más fácil de controlar, Soweto), Brook se ha servido de una música que domina la acción, con temas de Myriam Makeba, Hugh Masekela, Ella Fitzgerald y The Manhattan Brothers.

## Estrenada el pasado año en París, *Le Costume* ha tenido un recibimiento clamoroso por parte de la crítica, que ha llegado a calificar la obra de "lo más Brook"

Respecto a la nueva producción que prepara de *Hamlet*, cuyo estreno está previsto para el 28 de noviembre y que se prolongará hasta el 12 de enero en el Théâtre Bouffes du Nord de París, poco ha trascendido por el momento. Esta nueva versión, la cuarta que Brook dirige, coincide en París con la que presenta Peter Zadek, director apátrida alemán formado en Inglaterra que ha elegido para el papel del príncipe danés a una actriz, Angele Winkler.

A Brook le sobran razones para reincidir por cuarta vez en el texto de Shakespeare. El director expli-

ca que si intentamos detener a alguien por la calle para preguntarle qué conoce de Shakespeare, lo más probable es que responda con la frase "ser o no ser". "¿Por qué esta pequeña frase se ha hecho inmortal?", se pregunta. "*Hamlet* se ha montado por todo el mundo, se le ha presentado de vagabundo, de campesino, de mujer, de pobre tipo, de hombre de negocios... *Hamlet* es inagotable, no tiene límites, cada década nos ofrece un nuevo análisis, una nueva concepción y es por esto que *Hamlet* se convierte en un misterio fascinante, es como

una bola de cristal que gira en el aire. Sus facetas son infinitas, la bola gira y nos muestra en cada instante una nueva faceta. Siempre podemos redescubrir esta pieza, hacerla revivir".

### Su cuarto Hamlet

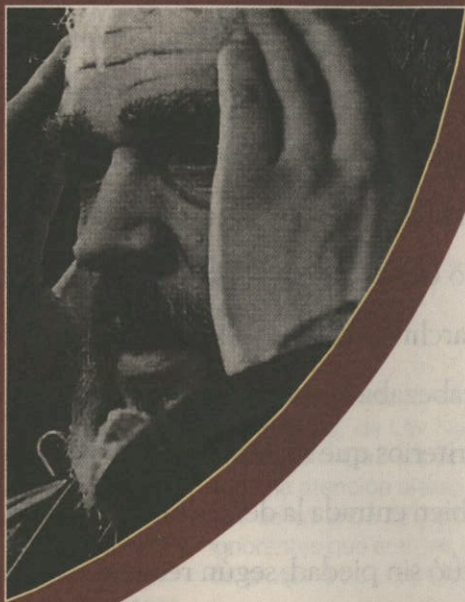
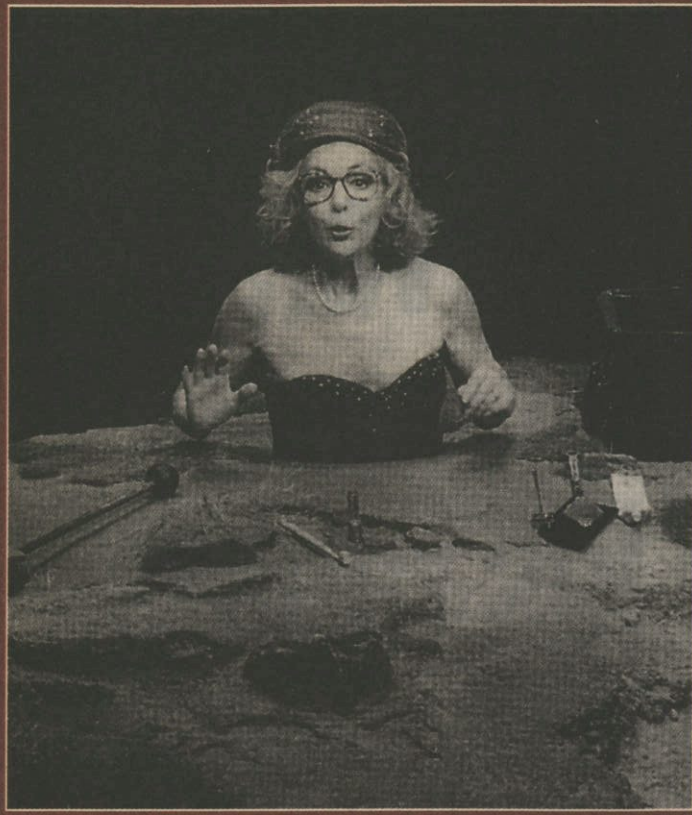
Adaptada por el propio Brook, esta versión se presenta en inglés, en su lengua original, porque en su opinión "la vida misma de la pieza está contenida en la música de sus palabras".

En el equipo, los miembros habituales del Centro Internacional de Investigaciones Teatrales, es-



Arriba, el director y su esposa Natasha con Castro; a su derecha, escena de *Oh qué hermosos días*; abajo, de izquierda a derecha, escenas de *Tell me lies*, *Mahabharata* y *King Lear*, todas ellas dirigidas por Brook





pecie de laboratorio fundado por Brook hace 26 años para investigar sobre el arte de la interpretación. Jeffrey Kisson, Bruce Myers, Natasha Parry, Adrian Lester, Shantala Shivalingappa, Rohan Siva integran el elenco, un grupo de diversa procedencia con el que el director quiere investigar "debajo de la superficie de esta obra que oculta un mito, una estructura fundamental que vamos a intentar explorar en conjunto". Asistido por Marie-Hélène Estienne, la música es de Toshi Tsuchitori y el vestuario y atrezzo de Chloé Obolensky.

La relación de Brook con Shakespeare viene de lejos. En sus inicios, el director destacó por la gran libertad con que llevó a escena obras del dramaturgo inglés, piezas en su mayoría "secundarias". Pero también versiones que alcanzaron gran fama internacional como el *Rey Lear*, con Paul Scofield, *Tito Andrónico* con Laurence Olivier o *La Tempestad*. Luego codirigió con Peter Hall la Royal Shakespeare Company de Stratford. Todo esto y más lo cuenta Brook en *Hilos de Tiempo* (*Threads of Time, a memoir*), memorias recién publicadas en

**"Para los actores, ese sentido de la convicción procede de su propio sentido interno de la realidad, no de la obediencia a las ideas de un director", dice en *Hilos del tiempo***

España por la editorial Siruela aunque aparecidas en Inglaterra hace tres años. En ellas, por ejemplo, Brook explica que hasta los años 60 "nuestro propio teatro de Shakespeare se representaba cómodamente para turistas de modo tranquilizador, pero en muchos de nosotros existía una tenaz sospecha de que aquello distaba mucho del atrevimiento de la era isabelina, con su apasionada investigación de la experiencia individual y social y su sentido metafísico del terror y la sorpresa".

### Memorias originales

*Hilos de tiempo* no es un libro de memorias al uso en el que su autor relate episodios personales de su familia y amigos. Nada más lejos. Como el propio Brook avisa ya en el comienzo, estas memorias podrían haberse llamado "falsos recuerdos", pues es imposible rescatar el pasado íntegramente, la memoria rescata impresiones, fragmentos aislados que cobran vida gracias a la imaginación.

Por eso, y más en la línea de sus obras anteriores (*El espacio vacío*, *El punto de inflexión* y *La puerta abierta*), la obra recoge las siempre lúcidas y nada dogmáticas reflexiones filosóficas de Brook sobre el teatro al hilo de las más de 60 producciones que ha dirigido en su vida y lo hace siguiendo una evolución más o menos cronológica, desde su niñez a el momento en que leyó *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, (obra que le llevaría a montar *Je suis un phénomène*, 1998). El valor de la obra aumenta para aquellos que quieran obtener un relato esclarecedor del teatro del siglo XX, situar a los hombres y mujeres que se han significado en la escena europea de la pasada centuria, y conocer a los maestros de Brook como Jane Heap y Gurdjieff.

Dividida en tres capítulos, Brook habla de sus trabajos iniciales en la Royal Shakespeare Company, en la Royal Opera House, en el

West End londinense, de su viaje a Berlín donde conoció a Bertolt Brecht ("Él era elocuente y ameno pero yo no me quedé nada convencido" "mi temprano encuentro con Brecht me había dejado una fuerte aversión a todo lo didáctico).

En la segunda parte aparecen episodios como su viaje al Afganistán en busca de lo sagrado, que le dio a conocer Persépolis donde años después estrenaría *Orghast*; la creación del Teatro de la Crueldad como grupo de investigación teatral y sus opiniones sobre el teatro político ("Si democracia significa respeto por lo individual, teatro político auténtico significa confiar en que cada individuo del público, hombre o mujer, sacará sus propias conclusiones"); y sus vivencias durante mayo del 68 en París. La tercera parte está dedicada a los últimos 30 años, cuando se instala en París ("En Inglaterra la experimentación artística siempre se mira con recelo, mientras que en Francia forma parte natural de la vida artística") y funda el Centro Internacional de Creación Teatral que hoy dirige junto con Stephan Lissner. Es este el período en el que Brook se interesa por descubrir textos épicos de otras culturas no europeas. Viaja a África, a Oriente Próximo, a la India. De aquí surgirá Mahabharata, que les llevó más de diez años de preparación.

Nadie que se dedique al teatro puede escapar al trabajo de Brook. Su interés por ofrecer un teatro depurado es casi una obsesión: "La sencillez no es fácil de lograr; es el resultado final de un proceso dinámico que abarca el exceso y el paulatino marchitarse del exceso". Y a los intérpretes, ofrece más que consejos: "Para los actores, ese sentido de la convicción procede de su propio sentido interno de la realidad, no de la obediencia a las ideas de un director".

Liz PERALES

# La perversa censura de las tablas

Hasta en el país que más se vanagloria de contar con la democracia más antigua se ha ejercido la censura. Así se pone de manifiesto en *Politics, Prudery and Perversion – The Censorship of the English Stage 1901-1968*, (*Política, gazmoñería y perversión – La censura en la escena inglesa 1901-1968*), obra de Nicholas de Jongh que acaba de aparecer en el Reino Unido. Por primera vez, su autor ha tenido acceso a los archivos privados de Lord Chamberlain, la figura que encabezaba la censura del teatro británico, para desvelar los criterios que regían los escenarios hasta 1968. En España, y bien entrada la democracia, también el yugo mutilador actuó sin piedad, según recuerda Javier Villán.

El autor de *Politics, Prudery and Perversion*, Nicholas de Jongh

**S**i bien en España poco nos sorprende saber que cualquier manifestación artística estuvo sometida a las garras de la censura durante hasta algo después de la dictadura franquista, una cuestión diferente es descubrir el grado de censura y control que sufrieron los escenarios teatrales británicos hasta una fecha tan entrada en el siglo XX como es 1968. Y es que a fin de cuentas, y en lo que se refiere al terreno político, el Reino Unido siempre se ha vanagloriado de contar con la democracia más antigua, además de uno de los sistemas parlamentarios más abiertos y transparentes del mundo. Y sin embargo, tal y como

revela el interesantísimo libro recién publicado por la editorial Methuen, *Politics, Prudery and Perversion- The censorship of the English stage 1901-1968*, obra del crítico de teatro del diario Evening Standard, Nicholas de Jongh, los criterios que regían los escenarios ingleses mucho distaban de esta presunta democracia.

## Archivos secretos

Tal y como explica el autor en una entrevista con EL CULTURAL, De Jongh ha sido el primer periodista en tener acceso a los archivos privados de Lord Chamberlain, la figura que encabezaba la censura en el Reino Unido. "La ver-

dad es que los archivos se abrieron en 1991, aunque yo ya estaba interesado desde hacía tiempo. En concreto, había un asistente de Lord Chamberlain, en la última etapa de su existencia, que estaba jubilado y que había abierto los archivos para escribir un libro, me imagino que omitiendo todos los detalles que no quería que el público averiguase sobre las prácticas del departamento. Cuando fui a entrevistarle, de forma muy generosa, me informó de cuándo los archivos se iban a trasladar a la Biblioteca Británica, para acceso general del público. Y digo que fue muy generoso, porque yo en aquella época trabajaba en The

Guardian", asegura De Jongh.

Los orígenes de la figura del Lord Chamberlain datan de 1737, año en que se decretó *The Stage Licensing Act*, por la cual el texto de cualquier obra que se fuera a representar en los escenarios del Reino Unido tenía que pasar por las manos del Lord Chamberlain, cargo que siempre recaía en manos de un miembro de la alta aristocracia, y por lo tanto cercano a la casa real. Uno de los problemas principales con que se enfrentaban los representantes del mundo del teatro era la imprecisión del texto legal de la mencionada ley, que lo único que especificaba en cuanto a los poderes

de Lord Chamberlain era que éste podía prohibir o censurar una obra "tan a menudo como lo creyese necesario". Y por si fuera poco, tampoco existía la posibilidad de apelar la decisión del censor.

### El Examinador de Obras

Cada obra de teatro que se quería llevar a los escenarios tenía que ser leída por un Examinador de Obras, de los cuales había dos a partir de 1930 y varios a partir de 1952. El Examinador escribía un resumen en el que subrayaba palabras, frases o escenas que había que suprimir para conseguir la licencia necesaria. En caso de que el Examinador tuviese importantes dudas, pasaba su informe a la oficina del Comptroller o del Assistant Comptroller, antes de ir a parar en última instancia al propio Lord Chamberlain que, en ocasiones muy raras, pasaría la cuestión al monarca, al Primer Ministro, al Arzobispo de Canterbury o a uno de los miembros del gabinete del gobierno.

—Con un marco jurídico tan vago e impreciso, ¿qué criterios aplicaban los miembros de la oficina del Lord Chamberlain?

—Respondían a su propia visión e ideales políticos y sociales. Por ejemplo el Chamberlain de la época victoriana creía en un teatro ejemplar para todas las clases sociales y que diese una versión agradable y bonita de la vida moderna, sin ninguna referencia a la política. Sin embargo, más adelante temas contemporáneos como el aborto, la independencia de la mujer, la homosexualidad, la sexualidad, actos indecentes, emplear un lenguaje vulgar, o desnudos etc... se añadieron a la lista de temas prohibidos.

—¿Qué le ha resultado más interesante de las prácticas del Lord Chamberlain? ¿Qué obras y autores sufrieron mayores mutilaciones?

—La verdad es que aunque ya conocía las prácticas de censura gracias a un libro publicado en los años 60, lo que encontré tan interesante como sorprendente fueron los detalles e información de cómo ésta se llevaba a cabo. La primera cuestión que me sorprendió fue descubrir los innu-

merables obstáculos que, en 1907, tuvo que superar una nueva versión de *Edipo Rey*, de Sófocles, porque podía 'conducir a la corrupción del público'. Otro caso fue descubrir en el informe referente a la obra de Strindberg, *La señorita Julia*, que habían prohibido en 1952 porque existían demasiados problemas con el servicio doméstico en aquel momento. En otras palabras, obras que amenazaban la estabilidad de clase y rango tenían que ser censuradas. También consideraron que la obra *El Vórtice*, de Noël Coward, era peligrosa porque animaba al odio entre clases y exponía los vicios y debilidades de las clases altas, además de tildarlas de ridículas. Podría continuar con una lista infinita de estos ejemplos sorprendentes de obras tan cruciales y clásicas que sufrieron censura, como *La profesión de Mrs Warren*, de Bernard Shaw; *Los espectros*, de Ibsen; *Seis personajes en busca de*

**"La señorita Julia, de August Strindberg, fue prohibida en 1952 porque existían demasiados problemas con el servicio doméstico en aquel momento"**

*autor*, de Pirandello; *El poder de las tinieblas*, de Lev Nikolaievich Tolstoy, etc. Otro aspecto que me llamó la atención al leer los archivos de los años 50 y 60 fue ver lo ignorantes que eran los miembros de la oficina de Lord Chamberlain.

### Hecha la ley, hecha ...

—La respuesta de los censurados siempre ha sido la de intentar encontrar vías de escapatoria y burlar este control de una manera más o menos sutil. Pero, ¿qué épocas fueron las más perseguidas por la censura y que autores tuvieron que avivar más su imaginación?

—Contrariamente a lo que puede parecer, la figura del Lord Chamberlain encontró una oposición en los círculos teatrales de la época final victoriana y principio del periodo eduardiano que le siguió, mucho más profunda que la de sus colegas del siglo XX. Y es que hay que tener en cuenta que las dos primeras etapas mencionadas contaban con algunos personajes muy activos y grandes agi-

tadores como Bernard Shaw, Granville-Barker, el movimiento de las sufragistas, los sindicatos, era un periodo bastante radical. En cambio después de la Primera Guerra Mundial, a pesar de que se introdujeron ciertos valores más liberales entre los sectores ingleses, especialmente los bohemios y socialistas, los sectores que controlaban los escenarios del país eran muy conservadores, por lo menos en lo que se refiere hasta 1950.

### Osborne, figura clave

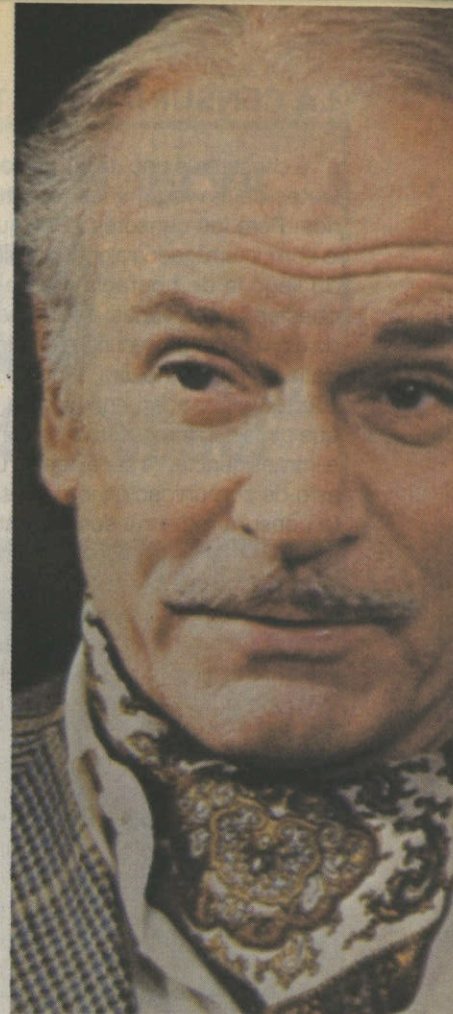
Con la llegada de la generación de los jóvenes airados se inició el camino irreversible hacia el final de tan nefasta y contraproducente figura para el teatro. Y especialmente la llegada de la obra de John Osborne, *A Patriot for me*, en 1965, contribuyó indiscutiblemente a ello. La batalla sobre los derechos de poder representar la homosexualidad en los escenarios teatrales se recrudeció con la

obviedad de que el tipo de obstáculos que lo impedía eran demasiado obsoletos y reaccionarios para ser aceptados por el gobierno laborista. El primer gran enfrentamiento entre gobierno y

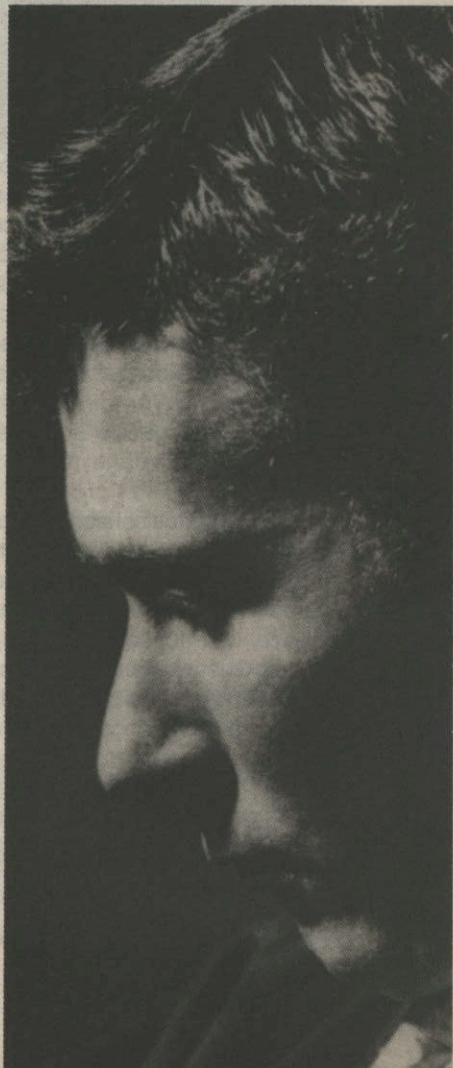
Chamberlain, tuvo lugar cuando este último intentó enjuiciar al Royal Court Theatre, que con tal de burlar la censura y poder representar la obra de Osborne, se transformó en un teatro sólo para socios. La negativa del gobierno a dar el visto bueno a la petición del Lord Chamberlain, puso en evidencia la credibilidad del censor.

Esta persecución contra la obra de Osborne se mantuvo incluso cuando en 1966 Laurence Olivier intentó ponerla en escena en el National Theatre, del que era primer director. En contraste, en ese mismo año, la obra de Frank Marcus, *The Killing of Sister George*, cuyas protagonistas eran lesbianas, consiguió la aprobación, abriendo una brecha para que en 1967 se llevase a los escenarios la primera obra de referencias homosexuales, *Fortune and Men's Eyes*, de John Herbert, pocos meses antes de la desaparición de Lord Chamberlain.

**María BORDONABA**



Laurence Olivier (arriba) no pudo escenificar *A patriot for me*, de Osborne (abajo), obra prohibida por su temática homosexual



La censura es uno de los soporíferos de los regímenes totalitarios. Pero los censores ¿Por qué lo son? Interrogados algunos cuando llegó la democracia, las respuestas fueron varias: sobresueldo a un salario de penuria, o sentido de la moral; e, incluso, amor a la libertad: ocupaban un lugar en el que otros habrían puesto más saña e intransigencia. Al ser el teatro un arte de comunicación inmediata, la censura extremó sus precauciones. Tras los trámites burocráticos había un ensayo especial, el último y definitivo, en el que el censor autorizaba o no la función. Caso ominoso hubo como el de *Historia de unos cuantos*, de Rodríguez Méndez, dirigida por García Moreno. El censor sentenció: "hermoso espectáculo, pero no lo puedo autorizar", medió el Director General de Teatro Mario Antolí, que asumió responsabilidades con una condición: que no apareciera la bandera republicana; la obra transcurría el 14 de abril de 1931.

La identidad de los censores ha estado siempre blindada. No hace mucho José María García Escudero, codificador en 1963 de los criterios censoriales declaró: "tan obsesivo y pernicioso es el que ahora destapa, como el que antes tapó". Pero él mismo dio nombres y con profusión. Lo mismo que Amilibia los había dado en Pueblo años antes; o la revista *Pipirijaina*, que en julio del 78 publicó una lista de censores que compatibilizaban ese ejercicio con la crítica, la autoría o la dirección. Si del campo escénico alguien quiere pasarse al general puede consultar los libros *Literatura fascista en España*, de Rodríguez Puértolas, *Los intelectuales bonitos*, de Amando de Miguel o *Censura y creación en España*, de José Abellán.

Hasta el 63 los censores actuaban por intuición medioambiental. La anarquía censorial podía cargarse sin más *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre, dirigida por Gustavo Pérez Puig en el 53. Fue tal el éxito que, tras dos únicas representaciones en el María Guerrero, se pensó que sustituyera a *El Jefe*, de Calvo Sotelo, que iba de capa caída. Alguien acusó a la obra de Sastre de antimilitarista y se dio carpetazo a la sustitución. La censura tenía este tipo de apoyos logísticos. Por ejemplo,

cuando un empleado del Cómico reconvino a un grupo que estaba reventando los *Los inocentes de la Moncloa*, éstos le enseñaron los carnés de policías. En el 74 José Luis Gómez puso en el Lara *La resistible ascensión de Arturo Ui* y fueron los guerrilleros de Cristo Rey los que tomaron cartas en el asunto. A veces se dio el caso insólito de que un autor impusiera la suspensión: Peter Weiss con *Marat-Sade*, que había adaptado Alfonso Sastre bajo el seudónimo de Salvador Moreno Zarza. Sastre había empezado hacía tiempo su calvario. Alguien le dijo a Valls que

Carrillo, Lister, El Campesino y... Arrabal.

Albert Boadella, y su grupo Els Joglars, tampoco escaparon a los conflictos con la autoridad. Puede alardear de ser el único autor español encarcelado en democracia, a causa de *La torna*. Y de haberse escapado de la cárcel en una rocambolesca huída.

Un censor de TVE llamado Francisco Ortiz Muñoz la había tomado con los finales de beso intenso. Hasta que Pérez Puig, sobre el hecho real del matrimonio de María Luisa Merlo y Carlos

labras, y algunos menos en *Luces de Bohemia*. Cuando en democracia, Lluís Pasqual montó ésta, Tamayo —con fama de haber toreado hábilmente a los censores, como Alonso Millán en temas de alta temperatura erótica— preguntó si era censura o criterio personal la desaparición de la siguiente frase: "¿Y el príncipe?. Un babei-ca, como todos los príncipes". Que las alusiones dinásticas se refieran a reinados de otros tiempos, no quitaba gravedad a la cosa. Por ejemplo, en el 78 hubo presiones para que el CDN no se inaugurara con *Noche de Guerra en el Museo del Prado* pues iban a asistir los Reyes de España y sonaba mal que, refiriéndose a Carlos IV, alguien gritara: "Muera el Rey de las Españas y la gran puta". Tanto Marsillach como Salvat y Alberti aceptaron ciertas sugerencias.

El Lliure en cambio se rompió y extinguió en 1980 porque una parte no aceptó sustituir *Concilio de amor*, de Oscar Panizza, por un texto de Molière que les aseguraba la subvención.

Tampoco el teatro universitario se veía libre de la plaga. En el certamen nacional de Sevilla del 64, a Hormigón le prohibieron *Las Galas del difunto* y *La hija del capitán*. Según testimonio de un miembro del jurado, Alberto de la Hera, la orden la dio el capitán general. Una tesis de Berta Muñoz, dirigida por Ángel Berenguer, estima que no se libró de las tachaduras ningún texto, eso alcanzó, incluso a Buero Vallejo, que metía señuelos y cebos en sus obras para que la censura sólo se fijara en lo evidente. *La camisa*, de Lauro Olmo, se prohíbe en el 60 y se autoriza en el 62. Y a *Aventura en lo gris*, de Buero, se le niega el plácet en el 54 y se le otorga en el 63. Un informe, sin embargo, dice: "carece de sentido religioso y no ofrece peligro político". Berta Muñoz estudia sólo veinte autores, entre ellos Miras, Romero Esteo, Fermín Cabal, Alonso de Santos, Jesús Campos, Nieva... Autores había que reaccionaban irónicamente ante las prohibiciones. Jesús Campos, por ejemplo, que tras la prohibición de *Furor*, escribió *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*.

Javier VILLÁN

# España: Los años sombríos



Escena de *Escuadra hacia la muerte*, de Sastre

en España se fusilaba por las calles y las plazas y quitó el permiso. Cuando se convenció de que si se fusilaba no era tan al descubierto, rectificó y volvió a autorizarla; entonces Fraga dijo que nones. Puede que Sastre sea el autor más censurado, junto a Arrabal. Estableció la teoría del teatro imposible y, obra tras obra, los censores se la han ido corroborando con auténtico entusiasmo. Del 69 al 76 las obras de Arrabal ni siquiera se admitían a trámite. En el 76 se le prohíbe *El arquitecto* y *el emperador de Asiria*, y se le incluye en la lista de seis nombres que no pueden regresar a España: la Pasionaria, Alberti,

Larrañaga, montó para la ficción la teoría del beso conyugal. El hombre tragó, mas su aversión a los besos motivó que un día el genial Tip lo abrazara y oscureara, fingiendo confundirle con un primo lejano. La cólera de Ortiz Muñoz fue homérica, y aumentó cuando al encontrarse otra vez con Tip éste se lanzó de nuevo al besuqueo gritando: "querido primo hace poco he visto a un señor tan igualito a ti que lo confundí contigo". Este Ortiz fue el mismo que muerto Franco presentó a Pérez Puig un escrito en defensa de la libertad de expresión. Pérez Puig lo mandó a la mierda. A Tamayo le hicieron un centenar de cortes en *Divinas pa-*

"CAPITANES DE ABRIL" ABRE EL FESTIVAL DE HUELVA

# MARÍA DE MEDEIROS

"El cine portugués se hace desde la resistencia"



El Festival de Huelva, considerado el mejor escaparate de cine iberoramericano, ha querido apostar en su 26 edición –que se celebrará del 10 al 18 de noviembre– por los filmes de habla portuguesa. Procedentes de Portugal, competirán los últimos trabajos de Manoel de Oliveira (*Palabra y utopía*) y Joao Pedro Rodrigues (*O fantasma*), mientras que de tierras cariocas entrarán en liza por el Colón de Oro –con mayor dotación que nunca– filmes de Ruy Guerra (*Estorbo*) y Zelito Viana (*Villa-lobos*). Además, la ópera prima de María de Medeiros inaugurará el certamen este viernes. La actriz y directora explica a EL CULTURAL la situación del cine portugués y reflexiona sobre *Capitanes de abril*.

La ópera prima de María de Medeiros, *Capitanes de abril*, es quizá el mejor ejemplo del tipo de cine que el Festival de Huelva viene apoyando desde hace un cuarto de siglo. Además de cumplir sobradamente su condición de "producto exportable" –su directora es una actriz de fama internacional, que ha trabajado con cineastas como Philip Kaufman, Quentin Tarantino o Gonzalo Suárez–, se trata de una coproducción entre cuatro países del entorno iberoamericano (Portugal, Francia, España e Italia), y además aborda una temática centrada en la histo-

# CINE

Entrevista con María de Medeiros, que inaugura el 26 Festival de Cine de Huelva 47-49 Arturo Ripstein habla sobre "La pérdida de los hombres" y "Así es la vida" 50-51 Estreno de "El halcón inglés", de Steven Soderbergh 52-53 Festival de Alcalá de Henares. 30 años de cortos 54

## MARIA DE MEDEIROS

ria más reciente del entorno latino.

De Medeiros, que participa en el festival como miembro del Jurado, centra su filme en el relato de las 24 horas que duró el levantamiento militar pacifista protagonizado por las tropas lisboetas en la noche del 25 de abril de 1974 para derrocar el régimen de Salazar e instaurar la democracia, y que recibió el nombre de la Revolución de los Claveles. No cabe duda de que este filme, protagonizado por Stefano Accorsi, Joaquín de Almeida, Fele Martínez y la propia María de Medeiros, será la sorpresa más esperada por los 50.000 espectadores que llenarán las ocho salas del festival desde el viernes hasta el 18 de noviembre.

### Un proyecto vital

—La mayoría de las óperas prima tienen bajo presupuesto y un carácter muy intimista. ¿Cómo se decidió a realizar un filme histórico con estética de superproducción?

—Creo que en el fondo, a pesar del tema, la película tiene mucho de ópera prima, en el sentido de que fue una necesidad vital para mí llegar a realizarla. La Revolución de los Claveles la viví con apenas nueve años, y el impacto que dejó en mí fue muy intenso, así que el filme tiene que ver con mis afectos de la infancia, mis recuerdos... Partí de la base de contar cosas muy íntimas, y todo lo épico se añade a la historia. Me di cuenta de que había sido una suerte increíble para mí asistir a ese período histórico.

—Quizá el germen del filme está

en sus recuerdos, pero se adivina un importante trabajo de recreación histórica apoyado en mucha documentación, ¿no es así?

—Mi madre era periodista política y tenía acceso a las personas que protagonizaron el levantamiento. Yo conocí a muchos de esos hombres, los había visto de niña y rememoré todo lo que había quedado de esa época. Empecé leyendo algunos textos del auténtico capitán Maia, el protagonista de *Capitanes de abril*, en los que principalmente hablaba de su experiencia en la guerra colo-

por su visión cinematográfica de los hechos —se consideraban héroes— y por el tono comedidamente cómico, que he tratado de reflejar en el filme. Más tarde contacté con los protagonistas de la historia, para ser lo más fiel posible a su perspectiva. Cuando se habla de la revolución portuguesa, todo el mundo tiene su propia versión, y hay algo muy subjetivo al tratarse de un acontecimiento tan reciente. Pero yo tuve claro que quería mantener la visión de los capitanes.

—Para la escritura del guión contó con la ayuda de la guionista Eve

—Yo sabía que al tratar un período de la historia tan reciente, el filme iba a levantar cierta polémica, pero no imaginé que fuera tanta. Las reacciones fueron muy curiosas. Por una parte, los historiadores y periodistas políticos defendieron la película, mientras que los críticos de cine y los sectores de la extrema derecha criticaron mi labor alegando que, debido a mi edad, no tenía derecho a hablar de ese capítulo de la historia, porque no lo había vivido con una edad madura. También me di cuenta de que, en general, la gente ignoraba muchos elementos importantes de lo que realmente ocurrió.

—A pesar de hacer referencia a unos hechos muy concretos acaecidos en su país, usted defiende el carácter universal de la historia...

—Este levantamiento militar tuvo algo tan especial y tan moderno, en el sentido de pacifista, que me resultó muy interesante contarlo como un ejemplo para el mundo. En el planeta se vivía una situación de Guerra Fría, pero este golpe de Estado sorprendió a todos porque se hizo con gran pureza, desde una convicción ética contra la guerra y sin ideologías de por medio. De hecho, después del levantamiento, muchos de los militares implicados buscaron a los intelectuales para adjetivar políticamente lo que habían hecho, porque realmente no tenían muy claras las repercusiones. La prueba está en que depositaron el poder en el pueblo, en lugar de quedárselo, como suele ocurrir con los golpes de Estado.

## “Siento una gran admiración por Manoel de Oliveira. Es un creador único, que tiene el elixir de la juventud, porque a sus 92 años sigue experimentando”

Deboise, ¿cómo se concretó esta colaboración?

—Aunque sí tenía experiencia como realizadora en cortos y medimétrajes, mi experiencia como guionista era prácticamente nula. Así que llegó un momento en el que me sentí muy sola manejando tanto material. Por este motivo conté con la ayuda de Eve, para darle forma al guión y que ella aportara la experiencia que a mí me faltaba.

—¿Cómo han sido las reacciones en Portugal después del estreno?

Deboise, ¿cómo se concretó esta colaboración?

—Aunque sí tenía experiencia como realizadora en cortos y medimétrajes, mi experiencia como guionista era prácticamente nula. Así que llegó un momento en el que me sentí muy sola manejando tanto material. Por este motivo conté con la ayuda de Eve, para darle forma al guión y que ella aportara la experiencia que a mí me faltaba.

—¿Cómo han sido las reacciones en Portugal después del estreno?

## EL CINE IBEROAMERICANO A CONCURSO

La propuesta del Festival de Huelva sigue, un año más, intacta. Y no es otra que servir de puente entre el cine iberoamericano y el europeo. Este año, la gran apuesta es el cine portugués y brasileño. De las trece películas que conforman la sección oficial, cuatro son de habla portuguesa.

■ *Palabra y utopía*, de **Manoel de Oliveira**. Para algunos es el mejor cineasta europeo. A modo de ficción, el director portugués evoca la vida y drama del padre Antonio Vieira (1608-1687). El filme, una reconstrucción biográfica del per-

sonaje desde la cuna a la sepultura, está protagonizado por Lima Duarte, Luis Miguel Cintra, Ricardo Tropa y Leonor Silveira.

■ *O fantasma*, de **Joao Pedro Rodrigues**. Esta ópera prima está llamada a remover los lenguajes esteoreotipados del cine. Ricardo Meneses da vida a un joven homosexual que protagoniza un viaje al infierno en una historia recalcitrante que el propio realizador define como su “particular indagación en la brutalidad del deseo”.

■ *Estorbo*, de **Ruy Guerra**. Con siderado uno de los pioneros del “Ci-

ne Novo” brasileño de los años sesenta, Guerra presenta una obra basada en un texto del escritor Chico Buarque. El filme reproduce la pesadilla existencial de un vagabundo (interpretado por Jorge Peruggioria) que se siente perseguido por la ciudad, creando un argumento que se mueve en los territorios del suspense.

■ *Villa-lobos*, de **Zelito Viana**. De tierras cariocas llega otro experimento cinematográfico de manos del veterano Viana. El filme cuenta la historia de un genio musical a través de los recuerdos que tiene du-

rante su último concierto. El genial músico, que durante todo el filme se debate en los abismos que separan la locura de la genialidad, está interpretado por Antonio Fagundes.

■ *Los días de la vida*, de **Francisco D’Intino**. Producción argentina y tercer largometraje del autor de *El cóndor de oro* (1985). El filme narra la reconciliación de una familia desunida, al tiempo que ofrece su peculiar punto de vista sobre los conflictos de identidad que sufre un joven consumidor de alcohol y marihuana.

En su vigesimosexta edición, el certamen de Huelva apuesta en su sección oficial por el cine de habla portuguesa, tanto el producido en Portugal como en Brasil. Entre ambos países presentan cuatro películas de las trece llamadas a competir por el Colón de Oro (que este año ha aumentado su valor a los cinco millones de pesetas), dirigidas por cineastas tan distintos como los portugueses Manoel de Oliveira y Joao Pedro Rodrigues, y los brasileños Ruy Guerra y Zelito Viana.

—¿Qué opina de la situación actual del cine portugués?

—Principalmente, la cinematografía portuguesa es una cinematografía sobreviviente, que se hace desde la resistencia. A pesar de las dificultades financieras y de la escasez de medios, sigue haciendo un cine muy creativo, que trata de compensar la falta de medios con las dosis de creatividad. Durante muchos años ha sido un cine que ha obedecido a patrones estéticos bastante reconocibles, pero ahora se está diversificando, y se abren nuevos caminos y posibilidades.

—¿Cree que la "selección portuguesa" realizada por el Festival de Huelva es representativa de esta diversificación?

—Sin duda alguna. Siento una gran admiración por Oliveira. Creo que es un creador único dentro del cine, y a mis ojos posee el elixir de la juventud, a pesar de su edad. Su cine busca constantemente nuevas formas de expresión, y resulta sorprendente que con 92 años siga ex-

perimentando. Por otra parte, Joao Pedro Rodrigues es muy joven y provocador, por lo que resultará interesante tener esos dos puntos de vista (además del mío) como baluartes del cine portugués actual: la provocación de la juventud frente al modernismo de un veterano. Sin duda, creo que ha sido una selección muy acertada.

### Lejos de Hollywood

—Seguramente fue la escasa financiación que pudo conseguir en Portugal el motivo por el que *Capitanes de Abril* sea una coproducción a cuatro bandas.

—Para mí fue muy importante que participaran otros países, pero no sólo por motivos económicos. Una producción de 4 millones de dólares (800 millones de pesetas) exige la entrada de otros productores, pero a mí me pareció perfecto, porque ese espíritu universal que quería transmitir en la película, estuvo muy presente durante el rodaje.

—Su evolución como actriz la ha llevado de Portugal a Hollywood, ¿ocurrirá lo mismo en su evolución como directora?

—Francamente, no tengo ningún interés especial por dirigir en Hollywood. Antes me gustaría dirigir en muchos otros lugares del mundo, sobre todo por la importancia que le doy a la lengua. Me siento más cómoda rodando en portugués o español que en inglés. Creo que es así porque mi mayor referencia la encuentro en la literatura, y yo de-



BEGONIA RIVAS

avoro literatura hispana.

—¿Con qué referencias contó para realizar *Capitanes de abril*?

—No demasiadas.

Fueron sobre todo cinematográficas, aunque en Portugal no se había realizado ningún filme de ficción que tratara el tema directamente. Del poco material que encontré, rescataría un largometraje documental titulado *El buen pueblo portugués*, que me sirvió de gran ayuda.

—¿Cómo ha sido la experiencia de dirigirse a sí misma?

—Mi idea inicial fue la de no participar como actriz en la película. En un filme con tanto protagonista masculino, tenía ganas de filmar rostros

femeninos que no fueran el mío. Sin embargo, por necesidades de coproducción terminé interpretando el papel. Ahora, lógicamente, me alegro de haberlo hecho, porque creo que es un personaje muy apetecible para cualquier actriz.

—La presencia del cine iberoamericano en Europa es todavía muy pobre. ¿Qué medidas cree que podrían tomarse para incrementar su penetración en los mercados?

—Creo que queda mucho por hacer en la rama de la distribución. Sólo los productos norteamericanos tienen una distribu-

ción universal, y ni siquiera entre los propios países del entorno latino hay intercambio de productos. Me resulta todavía increíble que en España no se estrenen películas portuguesas y viceversa. Lo lógico sería que las películas conquistaran su mercado natural, que no es otro que el de su propia lengua y sus orígenes culturales e históricos. He estado recientemente en Lima asistiendo a un festival de cine iberoamericano, parecido al de Huelva, y me he encontrado con películas interesantísimas, que por su calidad e importancia deberían tener un hueco no sólo en Europa sino en Estados Unidos. Creo que el problema principal reside en la distribución, porque se ruedan historias muy exportables.

Carlos REVIRIEGO

■ *Una noche con Sabrina Love*, de **Alejandro Argesti**. Comedia y reflexión a través de una producción argentina centrada en la aventura de un joven de diecisiete años que ha ganado en un sorteo la posibilidad de pasar una noche con la actriz porno del momento, Sabrina Love, interpretada por Cecilia Roth.

■ *Las aventuras de Dios*, de **Eli-seo Subiela**. El director argentino sorprende con un guión propio que se enmarca dentro del thriller metafísico, y que cuenta en su reparto con Pasta Dioguardi y Flor Seballella.

■ *Ciudad de M.*, de **Felipe Degregori**. Procedente de la factoría cinematográfica peruana, Degregori rueda con originalidad y mirada moral el descenso de un joven de clase humilde a la violencia callejera y al turbio negocio del tráfico de drogas.

■ *Coronación*, de **Silvio Calozzi**. Desde Chile hasta Huelva viajará este filme intimista sobre el derrumbamiento psicológico de un hombre de 58 años, último heredero de una familia acaudalada.

■ *En un claroscuro de la luna*, de **Sergio Olhovich**. México estará

representada por esta película, el último largometraje de Olhovich después de cinco años de silencio. Se trata de una historia de altura épica, que investiga en las raíces del amor y de la guerra.

■ *La toma de la embajada*, de **Ciro Durán**. Colombia acude con un trabajo que reconstruye los hechos acaecidos durante el mayor secuestro de diplomáticos del que se tiene noticia, ocurrido en Bogotá en febrero de 1980.

■ *Oro diablo*, de **José Ramón Nova**. El cine venezolano presenta como estandarte de su cinemato-

grafía una coproducción hispano-venezolana que combina elementos sobre la degradación infantil y la masacre del medio ambiente para construir un fresco del odio y la venganza.

■ *Tercera vida*, de **Fernando Huertas**. Se trata de la única producción absolutamente española a concurso, y es el segundo largometraje de Fernando Huertas. Interpretada por Santiago Ramos, Manuel Alexandre, Luisa Martín y Encarna Paso, el filme desciende a la cotidianidad de unos supervivientes en el Madrid actual.

RIPSTEIN HABLA SOBRE "LA PERDICIÓN DE LOS HOMBRES" Y "ASÍ ES LA VIDA"

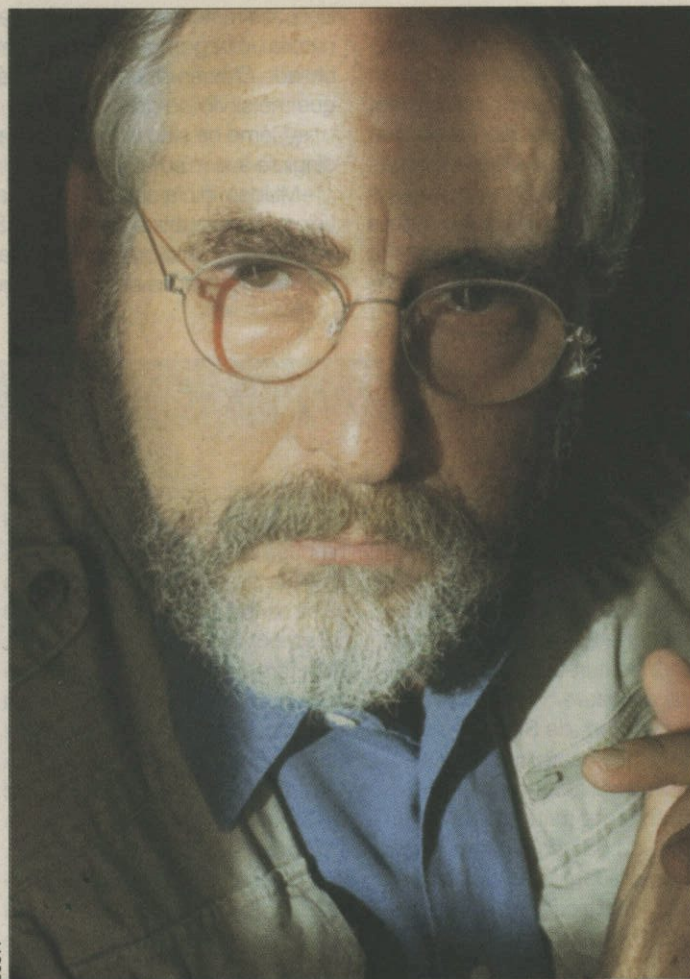
# Las razones del absurdo

Superando un ataque de tos provocado por uno de los enormes puros con los que castiga sus pulmones cada día, Ripstein habla de su primera experiencia en el género de la comedia: "Mire, en la vida y en el cine me asusto poco y me río mucho. Por eso siempre quise entrar en el territorio de la comedia, pero nunca se había dado la situación. Me sigue pareciendo el género más noble, y en *La perdición de los hombres* me ha permitido una penetración más exacta tanto en los personajes como en la historia y ambiente cinematográfico requeridos. Me ha permitido llegar hasta el absurdo, algo frecuente en el acontecer cotidiano mexicano. Y yo vivo en pleno absurdo".

Ripstein leyó hace 30 años la noticia de que dos amigos habían lapidado hasta la muerte a un tercero y velaron su cadáver. Cuando le ofrecieron la realización de un corto, recordó aquella historia y escribió con su mujer, la guionista Paz Alicia Garcíadiego, el guión de *Dos deudos*. Más tarde, ambos decidieron añadir las causas y el desenlace del sangriento hecho. Así, en *La perdición de los hombres*, Ripstein se adentra también en el absurdo y la sinrazón: "En todas mis películas casi todo está predeterminado. Teníamos ganas de jugar a todo lo contrario, con lo azaroso y lo cotidiano. Con lo azaroso un poco a la manera de Tolstoi... es decir, lo cotidiano narrado como una sucesión de eventos que suceden porque la vida está llena de sinrazones. He querido abundar en lo ridículo, tan profundamente humano, para ver cómo la sinrazón y la tragedia nacen en la comedia".

Este contraste se agudiza aún más frente a su título anterior (también de próximo estreno), *Así es la vida*, un filme que guarda con *La perdición de los hombres* muchos elementos en común. Ripstein lo establece así: "La una es el reverso de la moneda de la otra. *Así es la vida* es una tragedia con una serie de momentos de humor. Y *La perdición de los hombres* es

Un total de 24 largometrajes en 38 años de carrera cinematográfica (iniciada con Luis Buñuel para *El ángel exterminador*) han convertido a Arturo Ripstein en el director más importante del cine mexicano y latinoamericano de las últimas tres décadas. En plena cumbre de sus facultades artísticas y en un momento de cambio radical, Ripstein tiene a punto de estreno dos películas rodadas en video digital, *La perdición de los hombres* (el próximo viernes), doble vencedora en San Sebastián, y *Así es la vida*, adaptación libérrima de la *Medea* de Séneca que la veremos en 2001.



JUSTY

una comedia con varios momentos de tragedia". También hay varios actores comunes —Patricia Reyes Spíndola, Luis Felipe Tovar, Martha Aura—, el hecho de haberlas escrito con Garcíadiego y coproducido con España, rodado en formato de cine digital (sus dos primeros experimentos con esta tecnología revolucionaria) y la utilización de los medios de comunicación —la televisión en la primera, la radio en la segunda— a la manera de coros griegos. En *La perdición de los hombres* va incluso más lejos: la voz de la radio es la del mismísimo Dios.

"Elegí un páramo desolado y polvoriento como referencia a México. Se trata de un lugar perdido, un ámbito rural estancado en el siglo XVII... El protagonista es un hombre abandonado y solitario, y esto convierte a la radio en una obsesión y, después, en Dios. Para interpretar a Dios elegí al actor Ernesto Yáñez, que tiene una voz de terciopelo, pero también muy cachonda".

## Una opción estética

El director de *El lugar sin límites* (1978), *Profundo carmesí* (1996) y *El coronel no tiene quien le escriba* (1999), entre otras, ha rodado por vez primera en casi cuatro décadas en blanco y negro, una opción estética que explica remitiéndose a sus inicios en la profesión como hijo del productor Arturo Ripstein, Sr.: "Cuando empezó mi vocación de cineasta, no había Escuela de Cine en México. Todo se aprendía leyendo libros y viendo películas. Yo tuve la fortuna de estar dentro de los foros cinematográficos y de poder aprender directamente viendo cómo se hacía. Todo el cine que había podido ver durante el aprendizaje del oficio era en blanco y negro, y desde entonces me pareció de una belleza inaudita. En *La perdición de los hombres*, me decidí por una gama de grises, que es la tonalidad de la tristeza de los personajes de esta comedia".

En lo formal, está también la utilización de la tecnología digital en ví-

deo, su segunda experiencia tras *Así es la vida* (la primera película de ese formato en América Latina, hinchada después a 35mm). Para el director, se trata de una tecnología llamada a revolucionar el cine del futuro. Pero, en primer lugar, es ya una herramienta de democratización. Y lo desarrolla así: "El vídeo democratizará el cine, porque ya no estará en manos de un puñado de iniciados, sino de todo aquel que pueda permitirse la inversión de una cámara y una máquina de edición. Esta tecnología evita el farrago de conseguir financiamiento. Y en mi caso, que no soy un director exitoso, se me ha quitado de encima el peso de decirme «no podré trabajar nunca más a no ser que tenga un éxito». Y el único éxito es esa cosa triste de vender".

Podría decirse que este formato digital ha abierto una nueva etapa en la carrera de Arturo Ripstein, iniciada en 1965 con *Tiempo de morir*, un curioso western escrito por Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez. Tras dirigir *Juego peligroso* (1966) y *Los recuerdos del porvenir* (1968), fue su cuarta película, *El castillo de la pureza* (1972), basada en su primer guión propio, la que le consagró definitivamente como un autor con predilección por ambientes densos y opresivos. Otro de los hitos de su filmografía —la adaptación de *El lugar sin límites*, de José Donoso— marca el comienzo de la traslación de diversas piezas literarias hasta que con *El imperio de la fortuna* (1986), basada en la obra de Juan Rulfo, se marca su encuentro y primera colaboración con Paz Alicia Garciadiego, con la que desde entonces ha creado diez largometrajes en la que podría ser considerada una nueva etapa artística.

Ambos fueron premiados en el último Zinemaldia donostiarra con el galardón al mejor guión y la Concha de Oro a *La perdición de los hombres*, una película cuyo título extrajeron de una ranchera: "Es el verso final de una canción de seducción, una especie de lamento nacional en el que un hombre doliente le viene a decir a una mujer que si no está sola, la acompañará. Resulta que más tarde me encontré el mismo tema en la copla *Yo soy esa*, de Isabel Pantoja, que se hizo en España en película. ¿La recuerdas? Vaya, fue ahí cuando descubrí que es un título muy fácilmente exportable".



Arriba, distintos fotogramas de *La perdición de los hombres*, historia basada en un hecho real que Ripstein rodó en blanco y negro para "pintar" el carácter triste de los personajes. Abajo, imagen de *Así es la vida*, el contrapunto a su anterior filme



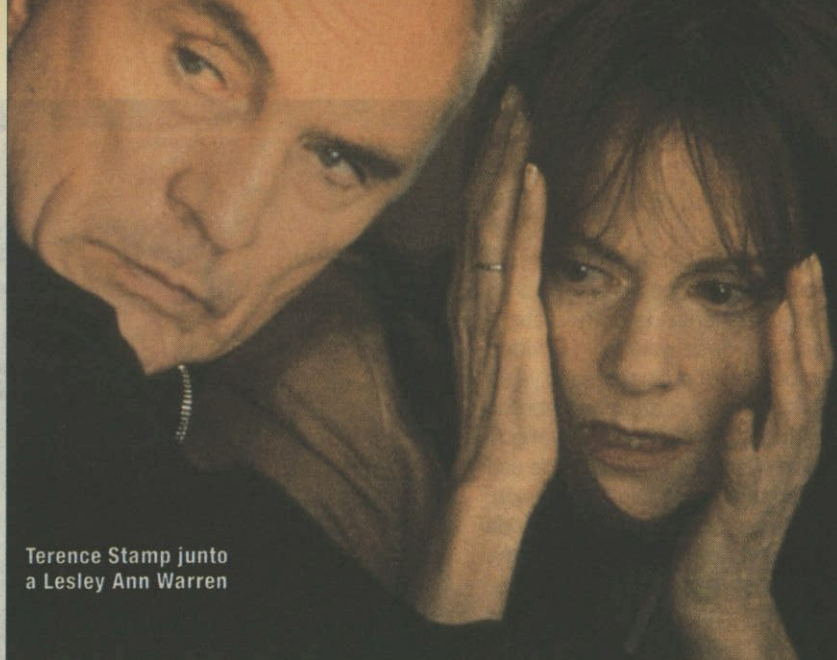
*La perdición de los hombres* se divide en tres segmentos: dos hombres matan a un tercero, las dos mujeres del difunto se disputan su cadáver en la morgue y eventos sucedidos durante un partido de béisbol rural arrojan luz sobre las razones del crimen. ¿Por qué eligió el juego del béisbol como motivos del homicidio? "Por el absurdo. En México se han dado un par de beisbolistas a los Estados Unidos, pero nada más. Enclavar ese juego en un ámbito rural perdido mexicano me sirve para mostrar una lacra de nuestro tiempo: la integración de la globalización en la nada, la cultura del poliéster que penetra hasta en los ámbitos más empobrecidos, la corrosión de la modernidad..."

### Palabras inventadas

Una de las exploraciones más radicales realizadas en la película por Ripstein y Garciadiego es la del lenguaje, con diálogos estructurados en endecasílabos, la utilización de un mexicano arcaico en desuso (heredado por Paz Alicia de su abuela) y la introducción de palabras totalmente inventadas. La película fue proyectada en el Festival donostiarra con subtítulos en inglés, algo que ayudó definitivamente a la comprensión de los diálogos. Sobre este particular, Ripstein se muestra partidario: "Cuando México era una poderosa industria cinematográfica que dominaba el mercado del cine en español, en tiempos del blanco y negro, en las películas se usaba un español muy neutro, que se entendía muy fácilmente. Pero con la llegada del color, el cine se acercó más a la realidad y al lenguaje, que es una de las realidades más inmediatas. Entonces, en las películas se comenzó a utilizar argot y localismos de más difícil comprensión. Y lo mismo ocurre en las demás cinematografías que usan el español. Mire, ahora, en México no se entiende lo que se dice en las películas cubanas y en Argentina no comprenden lo que se habla en las películas colombianas. Ví hace poco en México dos películas muy interesantes e importantes, la colombiana *La vendedora de rosas* y la argentina *Mundo grúa*, pero casi no entendí una palabra. Por eso, yo creo que algunas películas deberían ser estrenadas con subtítulos en español, para que los modismos y arcaísmos se entiendan".

Beatrice SARTORI

Ha tenido en sus manos una Palma de Oro y ha sufrido lo indecible para que le financiaran una película. Una vez situado en el podium de los directores rentables, el incombustible Steven Soderbergh sigue haciendo de las suyas: la última, *El halcón inglés*, que nos llega más tarde que su célebre y taquillera *Erin Brockovich*, a pesar de haberse realizado con anterioridad. Encontramos un thriller seco, fragmentado y desconcertante que se declara enemigo de la extendida indiferencia.



Terence Stamp junto a Lesley Ann Warren

EL INCANSABLE STEVEN SODERBERGH ESTRENA EL VIERNES "EL HALCÓN INGLÉS"

# La venganza será terrible

**S**teven Soderbergh: extraño artista ecléctico. Veamos: después de una Palma de Oro en Cannes a los 26 años, la cuesta hacia abajo es el único camino posible hacia la gloria. Unos cuantos años de ostracismo para un director desconcertante, escurridizo, que huye de la etiqueta de "autor" como de la peste bubónica, que escapa de la secta del llamado cine independiente americano como quien niega a Dios después de hacer la comunión. Negar a Dios, negarse a sí mismo: Soderbergh siempre parece buscar una nueva forma de expresarse, en un intento de romper no sólo con las expectativas de público y crítica sino también con lo que un niño prodigio espera de su propio talento. No hay más que repasar los cuatro últimos títulos de su filmografía para darse cuenta de su habilidad para moverse en una industria, la del cine yanqui, que no perdona a los fracasados. En 1996, dirige *Schizopolis*, un autorretrato irónico y despiadado cuyo estreno fue relegado a sesiones de culto y museos de arte moderno. En 1998, *Un romance muy peligroso*, protagonizada por George Clooney y Jennifer López, revisita la literatura de Elmore Leonard a la manera, lú-



Peter Fonda, hundido en sus propias cenizas

dica y referencial, del thriller de los setenta. En 1999, *El halcón inglés* le devuelve al terreno de juego del cine increíblemente extraño, reinventando el montaje dialéctico que Eisenstein y Godard llevaron hasta lunáticos, marcianos extremos creativos. En el 2000, la fallida pero interesante *Erin Brockovich* lanza a Julia Roberts en un ejercicio de estilo telefilmico mucho más cínico de lo que puede parecer a simple vista. Especialista en ejercicios de estilo. Un curioso trampantojo.

## Un lenguaje discontinuo

Lo apuntaba, casi sin querer, el crítico británico Geoff Andrew en su capítulo dedicado al director norteamericano en su libro *Strangers than Paradise. Mavericks Filmmakers in recent American cinema* (Prion). Hablando de *Schizopolis*, afirmaba que el tema rector de tan excéntrico filme era, en realidad, el lenguaje. Y es, en realidad, el lenguaje el centro

neurálgico de *El halcón inglés*, película que llega a nuestras pantallas empujada por la fuerza taquillera de *Erin Brockovich*. Hay en este extemporáneo thriller una premeditada voluntad de adelgazar la línea argumental para privilegiar: 1) El trabajo estilístico y 2) La profundidad de unos personajes que, por otra parte, hablan el mismo idioma con acentos y matices distintos (uno, el ladrón interpretado por el enigmático, azulado Terence Stamp, es británico, mientras que el otro, el productor discográfico y traficante de drogas que encarna Peter Fonda, es yanqui), y pertenecen a una época extinta, que vive hundida en sus propias cenizas y ha perdido la capacidad de comunicarse con su entorno.

El argumento, sencillo: ladrón inglés sale de la cárcel, se entera de que su hija ha muerto en extrañas circunstancias, viaja a Estados Unidos para investigar, localiza al cul-

Soderbergh utiliza todos los recursos lingüísticos a su alcance para convertir su historia en un puzzle que deja la aridez expositiva de *A quemarropa*, su evidente modelo, en paños menores

## EXTRAÑO Y NÓMADA

A los 26 años ganó la Palma de Oro en Cannes por *Sexo, mentiras y cintas de video*. Muchos de los asistentes al certamen se hicieron la misma y sencillísima pregunta: ¿quién es Steven Soderbergh (Baton Rouge, Louisiana, 1963)? Lo del cine le gustaba desde niño, pero fue tomando prestado el equipo de Super 8 de los estudiantes de la Louisiana State University como empezó a hacer sus pinitos en el formato del cortometraje. Pasó de la facultad para irse a Hollywood. Allí encontró trabajo como montador mientras escribía guiones. Se volvió a casa, a Baton Rouge, frustrado y cansado. A través de un amigo conoció a los miembros del grupo de rock Yes y rodó una de sus giras. Del material en bruto surgió *9012 Live*, que ganó un Grammy. Una relación sentimental desastrosa le inspiró *Sexo, mentiras y cintas de video* (1989), rodada en Louisiana con un presupuesto de un millón doscientos mil dólares. Lo demás, extraño y nómada: *Kafka* (1991), *El rey de la colina* (1993), *Bajos fondos* (1995), *Schizopolis* (1996), *Gray's Anatomy* (1996), *Un romance muy peligroso* (1998), *El halcón inglés* (1999) y *Erin Brockovich* (2000).

pable y quiere vengarse. Para ilustrar tan simple desarrollo narrativo, Soderbergh utiliza todos los recursos lingüísticos a su alcance para convertir su historia en un puzzle que deja la aridez expositiva de *A quemarropa*, evidente modelo de *El halcón inglés*, en paños menores. Flash-backs y flash-forwards que evocan y/o adelantan la información que el espectador necesita saber para seguirles el hilo a los personajes, montaje discontinuo y fragmentado, secuencias desincronizadas, fotogramas de super 8... Todo ello contribuye a que este extraterrestre *film noir* —y no es la primera vez que Soderbergh juega con los tiempos narrativos de la literatura policiaca: véase, si no, la subestimada *Bajos fondos*— sea algo más que un entretenimiento inteligente. Es, por encima de todo, un espléndido estudio sobre las posibilidades del lenguaje cinematográfico.

### Juego de espejos

Soderbergh incorpora la propia vida profesional de los dos protagonistas, iconos de una contracultura que duerme el sueño de los justos, en un insólito juego de espejos entre pasado y presente, enfrentando a dos lenguajes que han dejado de entenderse. Así las cosas, el pasado de Wilson el ladrón es ilustrado con imágenes de *Poor Cow*, película de 1967 en la que Ken Loach dirigió a Terence Stamp interpretando a un joven ladrón británico que se llamaba... Wilson. Después de haberse convertido en un símbolo del "swinging London", solicitado por los autores más reputados y "modernos" del momento (Pasolini en *Teorema*, Fellini en *Historias extraordinarias*), Stamp desapareció del mapa para volver, como quien regresa de un paraíso perdido, con la piel y el espíritu nuevos, con el pelo níveo y angelical y los ojos tan azules como una piscina de Beverly Hills. Un regreso que coincide con una ausencia de nueve años del personaje de Wilson. Por su parte, un espléndido Peter Fonda, mito de la generación de *Easy Rider*, destierra la nostalgia de unos años, la década de los sesenta —"los sesenta fueron el 66, o el 67, y nada más..."—, en los que "se tenía la impresión de viajar por países lejanos en los que se conoce el idioma de inmediato". Valentine, o Fonda en *El halcón inglés*, atropelló a una cierva mientras cabalgaba su moto contracultural, y ahora se ha con-

*El halcón inglés* es el particular comentario del autor de *El rey de la colina* sobre la industria norteamericana del cine. ¿Venganza acerada?

vertido en productor discográfico, atormentado por la muerte de una chica que le veía más como reflejo americano de su padre británico —Wilson— que como amante. Wilson y Valentine son el mismo personaje crepuscular, roto en los pedacitos de pasado que Soderbergh les permite recordar.

¿Qué hay en común entre esa amarga comedia de sexo posmoderno que era *Sexo, mentiras y cintas de video* y este thriller cínico y desencantado? Volvamos a Geoff Andrew hablando de la ópera prima de Soderbergh: "El uso del vídeo le permite al cineasta jugar con las expectativas que tiene el espectador en relación a la narración cinematográfica y forzarle a darse cuenta de su status de voyeur". En su deliberada y hábil utilización de las elip-

sis, Soderbergh estaba ocultando información al público: siempre había un momento en que lo que Graham (James Spader) filmaba con su cámara de vídeo dejaba fuera de campo la verdad absoluta de la secuencia. Del mismo modo, en *El halcón inglés* el uso de todo tipo de recursos expresivos que, engañosamente, recuerdan al cine de los setenta —lo que ya ocurría en la más convencional *Un romance muy peligroso*—, nos introducen en un universo abstracto en el que, a priori, nos cuesta reconocer lo que ha pasado, lo que pasa y lo que pasará. La confusión de tiempos verbales es, también, un modo de manipular las expectativas que tiene el público sobre lo que le están contando. O un modo de convertir a ese individuo que ha pagado una entrada a un vagabundo en busca de una historia con la que identificarse. Esto es, alguien parecido al Kafka que protagonizó la segunda película de Soderbergh.

Por último, *El halcón inglés* es el particular comentario del director de *El rey de la colina* sobre la industria del cine. ¿Venganza acerada? Tal vez cuando Peter Fonda ve a George Clooney en la televisión y desea cambiar de canal inmediatamente, Soderbergh esté haciendo una sutil broma autorreferencial —Clooney, que, por otra parte, es un actor extraordinario, era el protagonista de *Un romance muy peligroso*— que funciona como justificación de una carrera que ha esquivado los obstáculos que le colocó su propio éxito primerizo en el cine independiente. Montado en el dólar a raíz de su experiencia en el mundo de la gente corriente de la América profunda —léase *Erin Brockovich*— Soderbergh sabe que, hoy por hoy, la única manera de hacer una película como *El halcón inglés* es aceptar, de vez en cuando, las leyes impuestas por Hollywood. No en vano, sus dos próximas películas serán *Traffic*, con Michael Douglas y Catherine Zeta-Jones, y un remake de *La cuadrilla de los once*. Cabe esperar que, tarde o temprano, Soderbergh vuelva a casa (lo que se entiende por cine personal) del mismo modo que Wilson vuelve a Inglaterra: con la serenidad suficiente para explicar su historia de auge y caída y auge mientras bebe un bourbon sentado en un avión transoceánico.



Terence Stamp vuelve al paraíso perdido

Sergi SÁNCHEZ

## EL VIERNES EMPIEZA EL FESTIVAL DE CINE DE ALCALÁ DE HENARES

## 30 años de cortos

Una de las citas imprescindibles para los incondicionales del corto, el Festival de Alcalá de Henares, celebra su 30 aniversario. Desde el viernes, y hasta el 18 de

noviembre, 40 cortometrajes a concurso, 20.000 espectadores y más de cinco millones de pesetas en premios servirán para celebrar el cumpleaños de un certámen que ha dado a conocer importantes directores del cine español.

Con 5.025.000 pesetas en premios, el Festival de Alcalá de Henares cumple treinta años esta semana. Desde el próximo viernes y hasta el 18 de noviembre, cuarenta cortometrajes pasarán durante esta edición por el certámen que este año superará los 20.000 espectadores. Además, el festival va a publicar un libro dedicado a estudiar el fenómeno del cortometraje en los noventa, sin duda los años cruciales para los directores del género y en los que el corto se ha desarrollado como producto más comercial (si no para obtener beneficios sí para ayudar a los realizadores a darse a conocer) y menos experimental.

## Lo mejor de la temporada

De hecho, cada vez son más las películas protagonizadas por actores ya consagrados, que narran historias que bien podrían ser el principio o el final de un largo. Pero, si la experimentación ha quedado en un segundo plano, los cortos han ganado en calidad y esto es algo que queda muy claro en Alcalá. Entre las cuarenta cintas de la sección oficial están ya las mejores de la temporada –según jurados de otros certámenes–: *15 días*, de Rodrigo Cortés (director de *Yul*, una de las películas triunfadoras de la temporada pasada); *El figurante*, primer trabajo de

Rómulo Aguillaume; *El olvido de la memoria*, de Iñaki Elizalde; *Podría ser peor*, de Damián Perea; *Positivo*, el documental nominado al Goya de Pilar García Elegido; o el también nominado en el apartado de corto de animación *Smoke City*, de Edu Martín, Mario Tarradas y Víctor Fernández.

*73 37* es el original título de la cuarta película de Sergio G. Sánchez, uno de los estrenos del festival: Marta Belaustegui es la joven maestra que llega a un pueblo asturiano durante la Guerra Civil. Y no es Belaustegui el único

rostro conocido en las películas a concurso: en *Lo básico*, José García Hernández dirige a Pilar Bardem y Santiago Ayuso en una historia de secuestrador y secuestrada. Fernando Ramallo ha trabajado con Indalecio Corugedo en su último cortometraje, *Paréntesis*, y Chete Lera lo ha hecho con Oskar Santos en *Torre*.

Entre los ocho estrenos previstos durante estos días, hay también dos películas subtituladas en castellano: la de Miguel Álvarez, *Bevor es dunkel*, una película en alemán, y la de Guido Jiménez

Cruz, *Heart of Gold*, en inglés. Y en Cuba ha rodado Diego Urgoiti-Moinot, *Una llamada particular*, producción de la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños.

## Nueva York independiente

Uno de los apartados más interesantes de esta 30 edición del festival es el dedicado a las escuelas de cine de Nueva York. Y es que, frente a la industria hollywoodiense, son estas escuelas –la Tisch School of the Arts y la Universidad de Columbia, entre otras– las que forman a los directores más independientes del cine norteamericano. Dividido en tres secciones, el ciclo pretende mostrar cortos de directores ya consagrados que han pasado por estos centros; los trabajos de escuela de directores españoles que han estudiado allí (Jorge Torregrosa, Félix Viscarret o José Barrio); y una selección de las mejores cintas salidas de estas aulas en los tres últimos años.

También se podrá ver estos días una selección de la mejor animación mundial. Cortos de Alemania, Australia, Bélgica, Estados Unidos, Francia, Italia, Polonia, Letonia y de doce países más en una semana en la que Alcalá se viste de luces para celebrar sus treinta años exhibiendo cortometrajes.

Paula ACHIAGA



Arriba, Pilar Bardem en *Lo básico*, de José García Hernández. A la izquierda, *Mujeres en un tren*, de Jorge Torregrosa. A la derecha, *Hormigas*, de Víctor Hernández



# TOMÁS MARCO

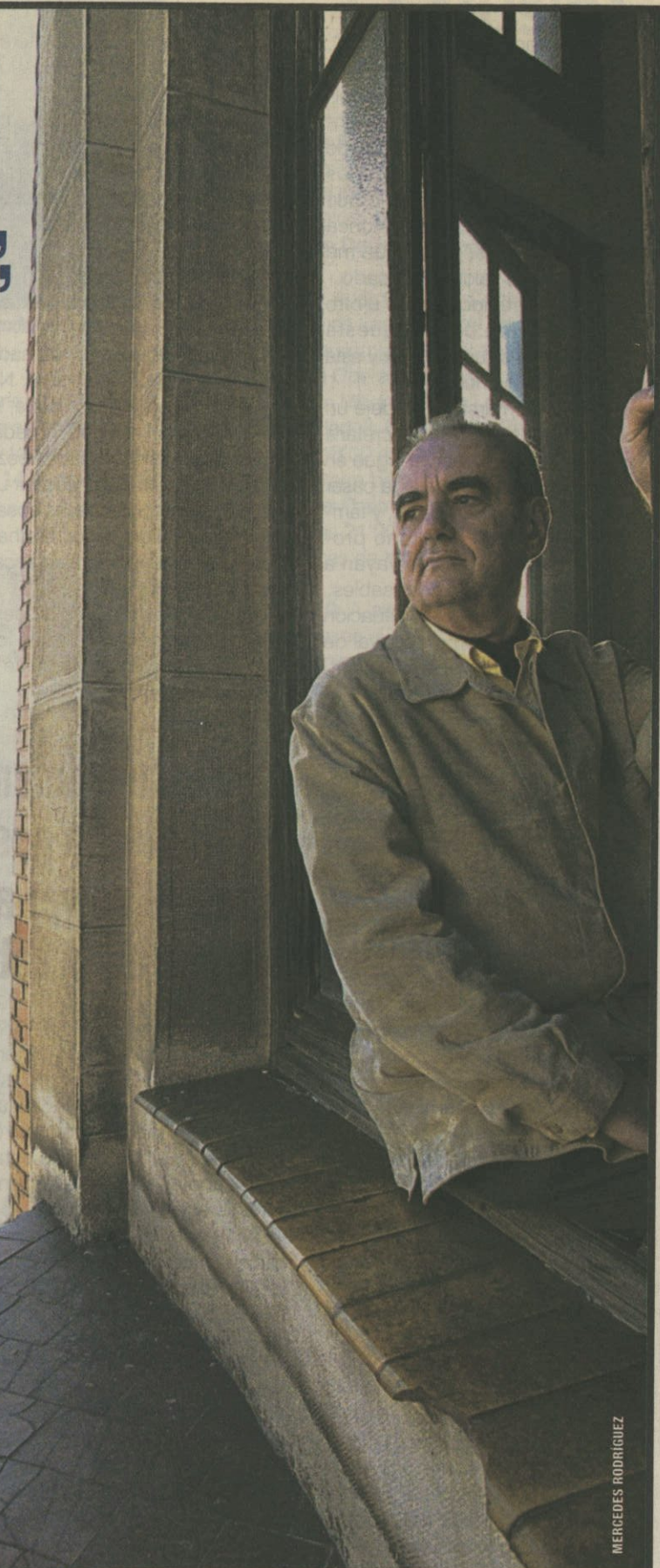
## “No me siento perseguido, sólo me juzga la Historia”

Tomás Marco está de plena actualidad artística. El 17 de noviembre estrenará en Sevilla su obra *América*. Dos días después, presentará en Madrid *Ritos de paso*. El ex director del INAEM habla con EL CULTURAL sobre su necesidad de componer y su actual rechazo a asumir cualquier puesto de gestión.

Nadie duda de que la historia de la música española dedicará un lugar señalado a Tomás Marco. Hasta sus mayores enemigos ven en él un caso especial, ya que ha sido el único compositor que ha llegado a la dirección general del INAEM con el PP, después de haber ocupado importantes puestos de responsabilidad con el PSOE. Pero, en los últimos tiempos, su estrella parece palidecer. En tándem con Miguel Ángel Cortés, sus ataques contra Juan Cambreling se estrellaron hasta volverse en su contra. El Festival de Alicante y el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, niñas de sus ojos, están de capa caída. La Orquesta Nacional, sobre la que se proyecta su sombra, está a punto de ponerse en huelga. Cansado de estar en el candelero, ha colgado los hábitos con la

intención de dedicarse únicamente a componer.

Alto, con una arrogancia que parece construida para ocultar una timidez crónica, este compositor, gestor y escritor nacido en Madrid en 1942 es un hombre que siempre marca distancias. “He cubierto mis etapas”, afirma rotundo a EL CULTURAL. “Si lo han valorado o no, ya no estoy seguro. Pero el problema de la música en España no es tanto de políticos en particular, con nombre y apellidos, sino de la sensibilidad general de la clase política, que prácticamente no existe. Por ello me siento razonablemente tranquilo entre lo



MERCEDES RODRÍGUEZ

# MÚSICA

Entrevista con Tomás Marco 55-56 Streicher  
recibe la Encomienda de Alfonso X 58 Las  
Óperas de Berlín, en guerra 59 Discos 60

que debía hacer y lo que pudo ser”.

—¿Cómo valora su gestión?

—Hay cosas que eran tan utópicas que simplemente ni me las planteaba, tanto en lo que depende de condicionantes presupuestarios como de otro tipo. Se hizo lo que se pudo. Que conste que nunca suelo mirar atrás, por lo que me cuesta mucho valorar el pasado.

—Usted ha regido, en uno u otro puesto, la vida de la Orquesta Nacional, que sigue sin titular y está al borde de una huelga.

—Antes de marcharme, dejé un plan en la mesa de la Subsecretaría que, me da la impresión, sigue en el mismo sitio. Lo que pueda pasar ahora ya no depende de mí, y tampoco me parece oportuno pronunciarme sobre lo que vayan a hacer sus actuales responsables.

—Pero no negará que la situación es negra. Como en el Festival de Alicante, con críticas por doquier.

—No suelo ocuparme demasiado de las cosas que dejo, y por ello no entro a enjuiciarlas. Sí es cierto que cualquier cosa debe adaptarse a la altura de los tiempos. Por ejemplo, cuando se puso en marcha el Festival de Alicante no había orquestas, la vida musical era diferente, tanto en la ciudad como en el resto de España, a la que pueda darse ahora. Pero no sé en qué medida los esquemas de funcionamiento actuales son los más adecuados o no porque estoy muy desconectado. Depende de sus actuales responsables.

—¿Tanto le preocupan las reacciones a sus respuestas?

—No me preocupo demasiado de las cosas que se dicen por ahí. Al asumir un cargo público, lo mismo que al presentar tus creaciones, estás sujeto a la crítica y debes ser consciente de ello. Claro que me molesta que se digan mentiras flagrantes.

### Hacer balance

—¿Se atreve a establecer un balance, tanto en lo positivo como en lo negativo, de su amplia gestión?

—No tengo la sensación de poder hacerlo de un modo muy detallado. Lo único que me satisface plenamente es no haber dejado de componer en ningún momento. Creo que habré acertado al llevar a cabo determinadas cosas y, desde luego, estoy muy seguro de tomar la decisión correcta cuando he optado por retirarme. No me

queda ningún resquicio de interés en volver a nada. En cuanto a los errores, procuro ver el aspecto positivo, que siempre me han sido útiles para aprender de mí mismo. Es posible que me haya equivocado, más que en cosas concretas, en algunas personas.

### Desinterés por la gestión

—¿No le picará el gusanillo de volver a la planificación?

—En este momento no hay nada que me apetezca gestionar. No tengo interés en volver a nada, ni a ningún festival, ni teatro, ni nada. Lo único que tengo en la cabeza es componer, a lo mejor escribir un libro, dar algún curso, esas cosas que no he podido hacer. Me han ofrecido dirigir una ópera americana y he dicho que no.

—Algunos dicen que es un despilfarro prescindir de uno de los pocos gestores profesionales de la música en España...

**“En este momento no hay nada que me apetezca gestionar. No tengo interés de volver a nada. Lo único que tengo en la cabeza es componer”**

—Hasta ahora la gestión ha tenido más que ver con la improvisación y con la vocación individual que con adecuadas estructuras de formación, pero las cosas están cambiando. El gran inconveniente viene de que las instituciones musicales dependen demasiado de los organismos que las patrocinan. Eso les genera una cierta rigidez en sus estructuras y una tendencia a los lugares comunes.

—¿Tampoco quiere volver a escribir?

—Quiero ampliar, y así se lo he planteado a Alianza, y llegar a cubrir hasta el 2000 el libro sobre *La historia de la música española del siglo XX*. En cuanto a la prensa diaria, ya en 1970 dije en Brujas que la crítica musical que se hace en estos medios es totalmente inútil. Hay muy pocas personas preparadas para hacerla en condiciones e, incluso, en estos casos, ¿qué se puede contar en dos líneas?

—Usted ha pedido la jubilación

como trabajador del organismo RTVE. Es de suponer que no estará muy satisfecho de la política musical del ente público.

—La música está infravalorada en los medios audiovisuales. La televisión la cuida menos que hace treinta años. Creo que es por desconocimiento, porque a los responsables no les gusta. He oído en más de una ocasión aquello de “si no me interesa a mí, no le interesa a la gente”, una auténtica falacia. La prueba es que, cuando estuvo al frente Pilar Miró, la música se cuidó.

—¿Esto es fruto de una realidad social?

—En muchos responsables periodísticos, que son los que acaban rigiendo las televisiones, es evidente su falta de sensibilidad hacia la música. Su desprecio va paralelo al de esos grandes intelectuales o literatos, que están sordos ante el fenómeno sonoro.

Lo hago continuamente, como una necesidad. Me planteo problemas técnicos, estéticos, sobre los que desarrollar el trabajo. Siempre hay algo interno que me lo demanda.

—Parece que internet va a ponerles a ustedes en el paro, porque a este paso les va a merendar los derechos de autor.

—Yo creo que se está exagerando. Será otro medio más de difusión. Los comentarios me recuerdan mucho a cuando se pensaba que la música electrónica iba a comérselo todo. Es posible que pueda afectar en mayor medida a la obra comercial, a aquella dirigida a las masas. La nuestra es mucho más artesanal, muy alejada de esos grandes números.

—Cuando compone, ¿tiene en cuenta a quién va dirigida su obra?

—En el subconsciente, a lo mejor sí. Pero no conscientemente. Nadie sabe, de hecho, para quién compone. No se sabe quién, cómo y por qué va a escuchar su obra. Por ello, debe hacerla como él cree. Tampoco suelo ponerle ojos al intérprete. Bueno, en algunas ocasiones, sí, caso de María José Montiel o Jesús Villa Rojo.

### El para qué de la música

—¿Ya ha descubierto para qué sirve la música?

—Para reflexionar sobre el ser humano, para hacer evolucionar al que la hace, la toca y la escucha. La música no está hecha para que se hable de ella.

—Usted escribe con gran facilidad, pero raramente retoma obras pasadas. ¿No siente la necesidad de volver a aquellas obras que no le han dejado contento?

—Si hay una obra que no te satisface lo mejor es escribir otra. Algunas envejecen mejor que otras, pero eso le pasa a todo el mundo.

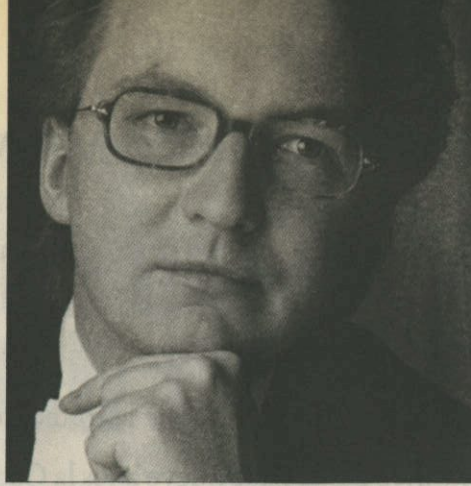
—¿Se siente un hombre, un compositor, un gestor comprendido?

—No sé si me han comprendido, porque no cultivo la nostalgia y soy poco dado a la autocompasión, que es muy habitual en el mundo de la creación. Ni me siento incomprendido, ni perseguido, ni tampoco que me hayan tratado mal por cosas que a lo mejor no he hecho. A uno le juzga la Historia, que es una señora que no estuvo y que, por eso, dice lo que quiere. Lo mejor es no pensar en ello.

**Luis G. IBERNI**

## SABOR A MAR

La 53 Temporada de Ópera de Oviedo llega a su ecuador con *El holandés errante*, una ópera netamente romántica de 1843 con la que Wagner empezó a encontrar los caminos que le llevarían hacia su obra de arte total. La antigua leyenda nórdica, con sus tempestades, sacrificios y redenciones fue puesta en música de forma muy amena por el compositor alemán. El protagonista ha de ser un bajo-barítono de muchos quilates, que quizá no sea el más bien opaco Robert Hale, el fantasmal personaje en esta producción del Festival de Savonlinna. Eva Johansson puede ser una excelente Senta, Gösta Winbergh un



Friedrich Haider dirigirá *El holandés errante*

discreto Erik y Hans Tschammer un suficiente Daland. Friedrich Haider se enfrentará al Coro Filarmónico Checo y la Sinfónica del Principado los días 10, 12 y 14 de noviembre.

## EL PRIMER PUCCINI

El Festival Puccini del Palau de Valencia llegará a su fin el próximo sábado con la interpretación en concierto de los dos primeros títulos escénicos del maestro de Lucca: *Le Villi* (Las abandonadas), representada por vez primera en el Teatro dal Verme de Milán en 1884, y *Edgar*, estrenada en La Scala en 1889. Las versiones contarán con la experimentada batuta del titular de la Orquesta de Valencia, Miguel Ángel Gómez Martínez, y tendrán como solistas más destacados a la soprano Elisabete Matos, el bajo Giorgio Surian y el tenor Vicente Ombuena en la primera de ellas, mientras en la segunda la veterana Mara Zampieri compartirá cartel con la mezo Francesca Pedacci, el tenor Emil Ivanov y los españoles Miquel Ramón y Stefano Palatchi.

## KOWALSKI EN EL LICEO

Jochen Kowalski causó gran sensación con *Il Mucio Scevola*, un *pasticcio* representado en el Festival Haendel de Halle en 1982, al que siguieron actuaciones en la Ópera Cómica de Berlín, el Festival de Salzburgo o el Metropolitan, con un repertorio que va desde el barroco (la *Poppea* de Monteverdi, *Giulio Cesare* de Haendel) hasta el siglo XX (*El sueño de una noche de verano* de Britten, *Libertad para Medea* de Liebermann), sin olvidar su Orlofsky en *El murciélago* de Johann Strauss.

El próximo domingo, el contratenedor alemán ofrecerá un recital en el Liceo de Barcelona, formado por canciones de Chaikovski, Beethoven y Schumann.

## EL NIÑO MALO

La Nacional viste sus mejores galas para recibir a una de las más bellas óperas cortas de la historia: *El niño y los sortilegios* de Ravel. El músico de Ciboure supo crear alrededor de este niño malo una atmósfera nocturna llena de sugerencias, de guiños, de bellísimas sonoridades, desarrollados en un lenguaje preciso y precioso, con efectos populares, de jazz, de ragtime, entrelazados hábilmente por la mágica y colorista mano del autor. Esta singular obra maestra sobre libreto de Colette, estrenada en Montecarlo en 1925, se podrá escuchar los días 10, 11 y 12 de noviembre en el Auditorio Nacional, con la conocedora dirección y habitual delicadeza de Antoni Ros Marbà. La mezo inglesa Diana Montague encabeza un reparto vocal en el que figuran también, entre otros, Isabel Monar, Ann Taylor, Claire Powell y Francisco Vas. El programa se completa con la *Sinfonía nº 2* de Beethoven, que el catalán suele moldear con acierto. **Arturo REVERTER**



Partitura de *El niño y los sortilegios*

## LA MÚSICA DEL AIRE

■ **Miércoles 8.** A las 21'35 en Canal Clásico, la música de Bach vista en vez de oída: documental sobre los manuscritos de Juan Sebastián. A las 23'00, las *Variaciones Goldberg* en las manos de Daniel Barenboim.

■ **Jueves 9.** A las 02'38 en Canal Plus, segunda parte de *Las bodas de Fígaro* de Mozart, en la versión grabada el año pasado en la Metropolitan Opera de Nueva York, dirigida por Jonathan Miller y James Levine y cantada por Cecilia Bartoli, Bryn Terfel y Renée Fleming. A las 18'00 en Canal Clásico, recital de vihuela y guitarra barroca de José Miguel Moreno desde el Patio de los Arrayanes, en la Alhambra. A las 21'00 en Muzik, *La Pasión según San Lucas* de Krzysztof Penderecki.

■ **Viernes 10.** A las 20'00 en Radio Clásica, en directo desde el Teatro Monumental de Madrid: la Sinfónica de Euskadi, con su maestro Venzago, viene como invitada al ciclo de la Orquesta de RTVE. Marta Zabaleta toca con ellos el *Concierto para la mano izquierda* de Ravel.

■ **Sábado 11.** A las 07'45 en La de TVE, el Cuarteto Keller se enfrenta a *El arte de la fuga*, de Juan Sebastián Bach. A las 18'00 en Canal Clásico, la *Misa de los pobres* de Erik Satie, grabada en Cuenca, en la Semana de Música Religiosa, por la Orquesta Internacional de Italia dirigida por Caludio Desderi. A las 20'00 en Radio Clásica, en directo desde el Gran Teatro del Liceo de Barcelona: Eva Marton canta *La mujer sin sombra* de Richard Strauss.

■ **Domingo 12.** A las 08'00 en La 2 de TVE, popurrí Bach, con trozos de *El clave bien temperado* en las muy diferentes versiones de Angela Hewitt, Joanna McGregor, Andrej Gavrilov y Nikolai Demidenko, seguidos de un programa Bach a cargo de las hermanas Labèque e Il Giardino Armonico.

■ **Lunes 13.** A las 10'00 en Radio Clásica, programa titulado *Poulenc y sus contemporáneos* grabado por el Cuarteto Renoir y otros solistas para Radio France. A las 22'30 en Radio Clásica, el *Cuarteto con piano en mi bemol mayor* de Schumann interpretado por Glenn Gould y el Cuarteto Juilliard.

■ **Martes 14.** A las 22'00 en Radio Clásica, dúos de excepción: Perlman y Zukerman tocan el *Dúo K. 424* de Mozart y, después, Casals y Kempff tocan la *Sonata en fa mayor* de Beethoven. A las 23'25 en Canal Clásico, recital de Rafael Puyana, un clavecinista español de leyenda. Toca obras de Marchand y Bach en la Sala Juan de Villanueva del Museo del Prado.

Álvaro GUIBERT

# LUDWIG STREICHER RECIBE LA ENCOMIENDA DE ALFONSO X

## “Mehta es un pésimo contrabajista”

Creador de la escuela moderna del contrabajo y padre artístico de la mitad de los contrabajistas del mundo, Ludwig Streicher dirige desde hace nueve años la Cátedra de Contrabajo de la Escuela Reina Sofía. Ahora, el Ministerio de Cultura ha decidido recompensar sus servicios concediéndole la Encomienda de Alfonso X.

Ludwig Streicher cuenta la siguiente anécdota de Franz Simandl, uno de los patriarcas del contrabajo en el siglo pasado. Un ministro de Francisco José le dijo que el Emperador quería recompensar su arte con una condecoración o con una bolsa en metálico, y le dio a elegir. Simandl no lo dudó: “¡Las dos cosas!”, dijo, y las consiguió. “Ve usted: un contrabajista”, dice Streicher, y se muere de risa, pero inmediatamente se pone serio: “Es un honor y una gran alegría que el Ministerio español reconozca mi labor. A mis años no necesito trabajar, lo hago porque me gusta ayudar. Mire a ese chico, no tiene 18 años y ya toca la *Sonata Arpeggione*, ¿no es maravilloso? Todos mis alumnos en España tienen buenos puestos en las orquestas. Muchos se han casado y vienen a enseñarme a sus niños”.

Todo empezó en 1991, recién fundada la Escuela Superior de Música Reina Sofía. Paloma O’Shea se fue a Viena a ofrecerle la Cátedra de Contrabajo Banesto. Se lo había sugerido Zubin Mehta, asesor de la cátedra. “Conozco a Mehta desde niño”, dice Streicher. “Es un gran director, ¡y un malísimo contrabajista!”. Y de nuevo se pone serio para explicar su método, su posición para la mano derecha, la que lleva el arco, que es el alma del instrumento. “Con mi posición, el peso del brazo cae naturalmente. Hay que ir a favor del músculo, con el cuerpo, nunca en contra”.

### Vinculación con España

Lleva nueve años en Pozuelo, pero su relación con España es muy anterior. Vino por primera vez en 1945, con la Filarmónica de Viena dirigida por Knappertsbusch. En 1972, en plena carrera de solista internacional, tocó en el Palau de Barcelona, el Teatro Real y el Festival de Granada. Su *partenaire* en aquellas giras, dentro y fuera de España, era el pianista catalán Ángel Soler. Por entonces, Antonio Fernández-Cid le sugirió que hiciera una transcripción de las *Canciones populares* de Falla. Streicher lo hizo y las incorporó a su repertorio.

Pero lo que el niño Streicher quería, allá por los años 20, era tocar la trompeta, pero el médico se lo prohibió, alegando amígdalas. Su padre, director de orquesta, le puso entonces a tocar el violín, pero el adolescente Ludwig pronto empezó a criar dedos morcillosos. Así, por anginas y por manos grandes, se hizo virtuoso del contrabajo. En 1940, para librarse de la guerra, se fue a tocar

a la Ópera de Cracovia. Pero, como tenía tiempo libre, estudió violonchelo dos años y se ganó la plaza de ayuda de solista. Aún conserva el contrato que le liga doblemente a la ópera: como primer contrabajo y como segundo violonchelo. “En *Tosca* me gustaba tocar el violonchelo—recuerda—, pero en *Otello* prefería el contrabajo”.

### La lengua del corazón

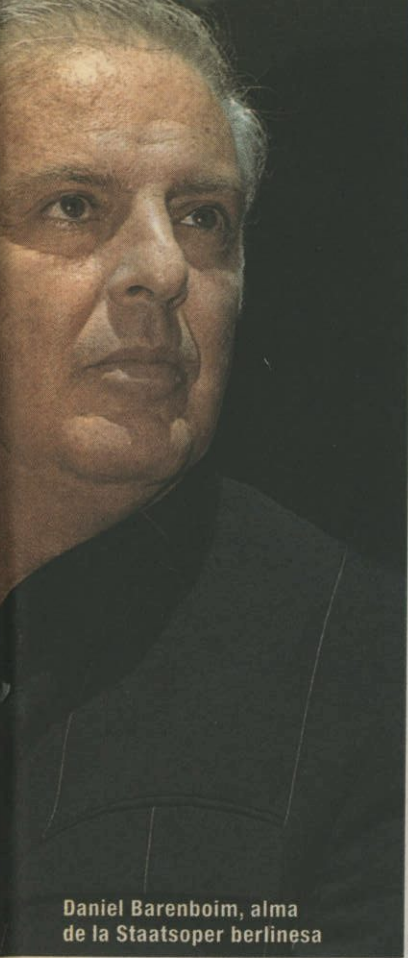
En los 60, el sello Amadeo grabó siete discos con él como solista. Sin embargo, no le gustan mucho los discos. “La música es otra cosa, tiene que ocurrir en directo. ¡Es la lengua del corazón, hombre!”, dice en castellano, torciendo el gesto y moviendo mucho la cabeza, como sorprendido de tener que explicar algo tan evidente. Basta verle dar cinco minutos de clase para darse cuenta de que, para Streicher, la música es un río de emociones.

De las historias de contrabajos y contrabajistas, las más jugosas son las relacionadas con el transporte. Cómo meter un contrabajo en un seiscientos (lo he visto), o dónde ponerlo en el avión. Streicher lo llevaba siempre arriba, en un asiento normal, con su cinturón abrochado. El billete lo compraba a nombre de Sra. de Streicher. En una ocasión le vinieron hasta cinco funcionarios de embarque y, con todos, el mismo diálogo de besugos: “Oiga, que yo he pagado el billete”, y el otro, “Sí, pero ¿dónde está la señora?”. Finalmente el embarcador jefe le dejó pasar, pero antes anotó en el billete: “¡Ojo!, no es una señora, es un contrabajo!”

Streicher conserva este billete, igual que conserva en la memoria mil historias grandes y pequeñas de la música de su tiempo. Las está ordenando, e igual algún día las vemos impresas. “¿Para qué?, ¿para que la gente se ría?”, se pregunta. Pues sí. Sobre todo si las anécdotas describen la forma de ser y de ensayar de Knappertsbusch, Strauss, de Sabata, Kleiber, Furtwängler o Karajan. Casi nada.

Álvaro GUIBERT





Daniel Barenboim, alma de la Staatsoper berlínesa

M.R.

Con la caída del muro de Berlín llegaron las libertades, pero también los problemas económicos de la reunificación y los problemas para la música. Dos ciudades se convirtieron en una sola y vieron duplicadas de la noche al día una buena parte de sus estructuras. Berlín este y Berlín oeste pertenecen al mismo *Land* —algo equivalente a nuestras comunidades autónomas— y al mismo Senado. Las mismas instituciones han de sufragar los gastos de tres teatros de ópera: la Deutsche Oper (Oeste), la Deutsche Staatsoper Unter den Linden (Este) y la Komische Oper (Este). Y no sólo eso, sino también cinco orquestas. En otras áreas de la vida berlínesa se había producido ya una racionalización. No en la música, la asignatura siempre pendiente a la que nadie se atreve a meter mano.

La situación ha venido siendo precaria en los últimos años y siempre se habla de la necesidad de una coordinación artística que nunca se ha producido. De hecho, podía llegar a verse un mismo título en la programación anual de las tres casas. A esto había quien respondía que cualquier título admite enfoques diferentes y que ello beneficia al desarrollo cultural. Por el contrario, hay quien manifiesta que no es más que un dispendio económico que el *Land* no puede permitirse.

# BERLÍN en guerra

El pasado 13 de octubre, el senador de cultura Christoph Stölzl tomó cartas en el asunto y fue más allá de cuanto se había pensado al proponer que los dos teatros de mayor tamaño, la Deutsche Oper y la Staatsoper, se fundiesen en una única institución. Sus planes, que deberían aplicarse a partir de enero de 2002, contemplan que la Staatsoper se centre en los clásicos y primeros románticos, mientras que los grandes títulos de Strauss, Wagner, Verdi, Puccini y el siglo XX se reservarían para la Deutsche. El Senado berlinés se ahorraría 20 millones de marcos (unos 1.800 millones de pesetas) con esta especie de fusión, que obligaría a los teatros a tener un equipo directivo común y programas complementarios. Los ahorros suponen también una drástica reducción en ambas de alrededor de 70 profesores y 30 coristas.

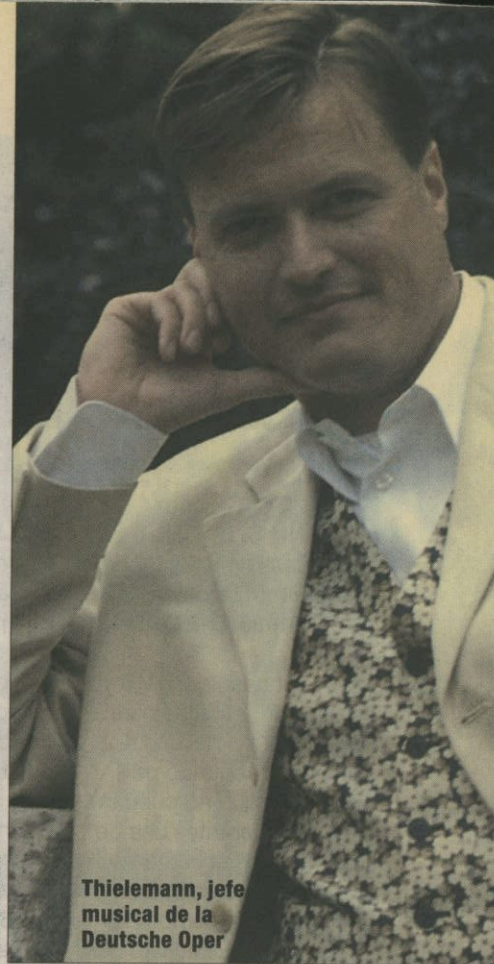
En la discusión han terciado los directores de las óperas de Munich y Zurich, planteando aquellas cuestiones en las que un político corto de miras no piensa. ¿Es comparable el elevado presupuesto de las óperas berlínesas al de otros teatros de tamaño similar? ¿El ahorro estimado de 10 a 20 millones de marcos compensa la destrucción de la personalidad de dos teatros y una orquesta de tanta solvencia como la Staatskapelle? ¿Puede conseguirse ese mismo ahorro por otras vías menos castradoras? Preguntas simples que han venido a poner al descubierto el desconocimiento cultural de los políticos, cuyas medidas racionalizadoras buscan sólo la economía sin entrar en el destroz cultural que pueden ocasionar. El senador Stölzl olvida por ejemplo que hay diferentes tipos de orquestas, que no es lo mismo una agrupación sinfónica que una lírica, que los repertorios exigen una especialización, etc. En esta ocasión los políticos —que miden los éxitos por los llenos de público, sin tener en cuenta que la calidad artística no conlleva

ni corre necesariamente paralela a la afluencia de público— han dado un paso más.

Estos matices, que son reales, no contemplan que las orquestas nacen y se desarrollan. ¿Es acaso la misma orquesta la Staatskapelle de Barenboim que la de hace dos décadas? El caso es que la polémica está servida y aumenta estos días al haberse unido en apoyo al director argentino un grupo importante de músicos como Domingo, Mehta, Boulez, Rattle o Sinopoli. Posiblemente haya sorprendido esta reacción de Barenboim, que había amenazado con abandonar Berlín una vez que finalizase su actual contrato si no se ampliaba la financiación para su ópera.

Sin embargo, era previsible para quienes recuerden su despedida de la Bastilla por desacuerdos con el ministro de cultura francés, entre manifiestos similares a los actuales. No sólo ha conseguido el apoyo de artistas, sino también de políticos como el ex ministro de Exteriores, Hans-Dietrich Genscher, que asistió la pasada semana al concierto-protesta que ofreció el director Michael Gielen en el Tacheles, centro berlinés de cultura alternativa. También de financieros como Peter Dussmann, dispuesto a apoyar con dinero e ideas la permanencia de Barenboim en la capital alemana. Hoy mismo Barenboim, que debía dar un recital en Madrid, dirigirá ante la Puerta de Brandeburgo un concierto, que se espera multitudinario, en apoyo a la permanencia individualizada de los teatros.

Curiosamente, la Deutsche Oper ha permanecido hasta ahora al margen de la polémica, como si Christian Thielemann encontrase en la situación un vehículo para hacer valer sus méritos y quizá convertirse en el *capo* de la entidad resultante en perjuicio de Barenboim. Este hecho



Thielemann, jefe musical de la Deutsche Oper

SUBESCH BAVAT

ha producido el enfrentamiento entre ambos directores y ha entrado en liza una nueva polémica: los supuestos sentimientos antijudíos de parte del mundo cultural berlinés.

Con todos estos ingredientes, el cóctel se encuentra a punto de explotar. Esperemos un poco de sentido común y que el Senado berlinés piense si la nueva capital de Alemania se puede permitir desarrollar la que ha sido y es una de las mayores tradiciones musicales del mundo. Es cierto que una buena parte de los artistas, los agentes y los muchos intermediarios de nuestros días encarecen la cultura innecesaria e injustificadamente, metiéndose el dinero en sus bolsillos sin pudor en nombre de un arte inexistente, y que habrán de tomarse medidas, pero no pueden significar pan para hoy y hambre para mañana.

Y una reflexión final. Berlín se halla a 3.000 kilómetros de Madrid, pero la situación empieza a parecerse: una gran ópera, el equivalente a la Komische Oper en la Zarzuela, y varias orquestas sinfónicas pendientes del presupuesto público (ONE, RTVE, JONDE, OSM, OCM, etc.). Existe un refrán que reza: "cuando las barbas de tu vecino..."

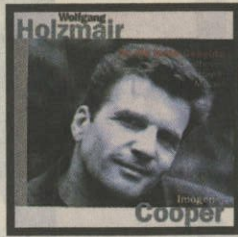
Gonzalo ALONSO



**JOHANN S. BACH:**  
*Cantatas BWV 6 y 66.*  
John Eliot Gardiner.  
Archiv 463580-2 DDD

Dos cantatas, la *BWV 6* y la *BWV 66*, escritas para un mismo día del año litúrgico, el segundo de Pascua, y que no pueden ser más diferentes una de otra. Éste es el contenido de uno de los compactos del peregrinaje emprendido por John Eliot Gardiner en este año de celebración bachiana, grabando cada cantata en una ciudad distinta (la última ha sido en Santiago).

El director británico nos ofrece unas versiones serenas, en las que ha cuidado todos los detalles. Cuenta en la orquesta con unos músicos muy eficaces, brillantes en las intervenciones a solo —especialmente el violín de Kati Debretzeni en la *Cantata 66*—. El Coro Monteverdi sigue poseyendo un color vocal bellísimo y un empaste excepcional. Y en cuanto a los solistas, no podemos dejar de destacar a los tenores Steve Davisslim, de timbre bello y bello canto, y Mark Padmore, siempre expresivo. El bajo Dietrich Henschel salva su aria de la *Cantata BWV 66* con corrección y seguridad, y Bernarda Fink está sencillamente espléndida en su aria de la *BWV 6*. Tan sólo se podría achacar una cierta ligereza o frialdad en el tratamiento general, en detrimento de una mayor intimidad, pero el resultado es de una gran belleza. **A. MATEO**



**WOLFGANG HOLZMAIER:**  
*Lieder de Haydn, Mozart y Beethoven.*  
Philips 454 475-2 DDD

Wolfgang Holzmaier pertenece a la joven remesa de liederistas masculinos que ha sucedido a nombres legendarios como Fischer-Dieskau, Prey o Schreier, y sigue a la generación intermedia de los Bär y Schmidt.

Frente a compañeros de cuerda como Goerne o Quasthoff, Holzmaier presenta una vía algo menos depurada pero más intuitiva. Sus versiones poseen una espontaneidad y una frescura que las hacen muy atractivas. En este disco se acerca a los orígenes del género, antes de que éste adquiriese su mayoría de edad con las obras de Schubert, pero con muestras tan decisivos como el ciclo *A la amada lejana* de Beethoven, de la que el cantante austriaco ofrece, al igual que de las piezas de Mozart, una versión basada en el buen gusto y la naturalidad.

Aunque quizá lo mejor del disco sean las ocho *Canciones inglesas* de Haydn, interpretadas con mucho desparpajo. La colaboración de la pianista inglesa Imogen Cooper es de gran interés. Su juego es variado, ágil e imaginativo. **R. BANÚS**



**JULES MASSENET:**  
*Manon.* Gheorghiu, Alagna, Pappano. 3 CD  
EMI 5 57005-2 DDD

Casi coincidiendo con las representaciones de la ópera en el Real se ha puesto a la venta una nueva versión de *Manon* de Massenet con Angela Gheorghiu y Roberto Alagna, de los pocos cantantes a quienes hoy las casas discográficas prestan más atención por sus nombres que por los títulos que desean grabar. Y es que la pareja vende. Vende y canta, al menos cuando no les da —y muy especialmente al tenor— por abordar papeles inadecuados a su voz.

*Manon* es un título que les encaja bien a ambos, poseedores de voces eminentemente líricas. La heroína de Meilhac ha sido encarnada en el pasado por casi todas las grandes sopranos, y lo mismo cabe apuntar del caballero Des Grieux. Pues bien, la pareja actual no desmerece de éstos. Especialmente ella, que posee un timbre de gran atractivo y un peculiar sentido dramático. Para colmo cuentan con una ayuda extra que no olieron los artistas del pasado, que habían de apianar y lograr las *messa di voce* por ellos mismos, mientras Alagna y Gheorghiu cuentan con técnicos de sonido que saben adelgazar las emisiones en los micrófonos y mezclas. ¿Qué habrá de real en nuestro mundo discográfico? **G. ALONSO**

## INTELIGENCIA Y TÉCNICA

**JOHANNES BRAHMS:** *Los dos conciertos para piano.* Maurizio Pollini. Orquesta Filarmónica de Berlín. Claudio Abbado 2 CD Deutsche Grammophon 457 837-2 DDD

Los conciertos para piano de Brahms son complejos, presentan muchas caras y están llenos de cosas, abarrotados de música. En consecuencia, tienen interpretaciones de muchísimos tipos. La de Pollini nos apabulla por la nitidez. Pollini nos lanza las ideas de Brahms iluminadas por una luz omnicomprendiva, la luz de su poderosa inteligencia musical reflejándose sobre su fantástica técnica.

La mente artística de Pollini analiza, separa, expone y, al final, junta de nuevo: consigue, como nadie, enseñarnos lo que el piano de Brahms tiene por dentro, sin por ello romper el sentido del conjunto. A veces, el oyente tiene la sensación de que el pianista ha ido demasiado lejos y que nos enseña las interioridades de la casa Brahms con impudicia porque, efectivamente, de las manos de Pollini lo oímos todo, el resultado y el método, la música y las capas sucesivas que la componen: tan nítidas se nos exponen las cosas que cualquier estudiante de solfeo podría anotar al dictado estos dos conciertos de estructura tan densa a partir del disco. No se entienda que la interpretación es fría o distante. Ocurre, sencillamente, que para lograr el impulso romántico Pollini no necesita emborronar las cosas.

En eso, que es lo fundamental, coincide con su paisano Claudio Abbado, y de ahí la coherencia global del disco. Las breves discordancias respecto del *tempo* no molestan porque se entienden como el debate artístico de dos grandes personalidades. La Filarmónica de Berlín está a la altura de su prestigio. Los técnicos de Deutsche Grammophon, no tanto. No es perfecta su toma en directo en una sala que conocen bien: la Musikverein. El piano de Pollini no les suena redondo y la orquesta se nos da demasiado inmediata, con un sonido que no ha terminado de cocerse en el aire de la sala. **Álvaro GUIBERT**



Imagen de la cadena de ADN que puede verse en la exposición "Gente y Genes" del Instituto de Cultura de Barcelona

BARCELONA REÚNE A LOS  
PRINCIPALES EXPERTOS EN  
GENÓMICA DEL MUNDO

# Sonata para cuatro moléculas

Coincidiendo con la exposición "Gentes y Genes" en el Instituto de Cultura de Barcelona, el Museo de la Ciencia de la Fundación Caixa acoge, el viernes y el sábado, el congreso *La larga aventura del genoma*, en el que los principales científicos europeos y americanos analizarán los más recientes avances en esta materia y sus consecuencias en el ser humano. El director de la institución catalana, Jorge Wagensberg, explica para EL CULTURAL los aspectos esenciales que se tratarán en el encuentro, el apasionante camino abierto por la reciente secuenciación del Genoma Humano y los retos que quedan por definir dentro del amplio campo que abarca el código genético. Además, adelantamos un fragmento de *Genes, organismo y ambiente*, que publicará en los próximos días la editorial Gedisa.

# CIENCIA

La aventura del genoma 61-63  
"Genes, organismo y ambiente",  
por Richard Lewontin 64 Inventos 65

## LA LARGA AVENTURA DEL GENOMA

Desde el principio del universo hasta hace bien pocos años, sólo se podía transmitir información útil de dos maneras: por vía genética, de ancestros a descendientes de cualquier especie, o por vía cultural, entre individuos de unas muy pocas especies. He aquí, de hecho, una buena definición de cultura: aquella información útil transmisible por vía no genética. La vía de los genes es tan antigua como la vida misma. La primera célula, la madre de todas las madres, la utilizó para generar la segunda célula y para iniciar así una línea germinal potencialmente inmortal que llega hasta nuestros días. Son varios miles de millones de años de experiencia.

La vía cultural, aunque de contrastada solera, es mucho más reciente, digamos que empezó con organismos pluricelulares hace unos centenares de millones de años. Por esta vía, la información acabó sirviendo para elaborar conocimiento abstracto y, desde hace tan sólo unos centenares de miles de años, existe la representación inteligible del mundo. Una forma de ésta echó a volar hace unos pocos siglos para dar lugar a la ciencia tal como hoy la entendemos. Y de la mano de la ciencia se ha producido, por primera vez, una improbable efemérides cósmica: las dos vías, la genética y la cultural, hasta entonces rigurosamente independientes, se han encontrado. Un chispazo tras casi cuatro mil millones de años... ¡y nos ha tocado vivirlo!

Todo empezó en los años cincuenta con el descubrimiento de la estructura del ADN por Watson y Crick; dio un salto de gigante poco después con la determinación del código genético y la trascendente contribución de Severo Ochoa; y estalla en 1973 cuando se consigue la primera quimera genética: la fusión de los genomas de dos virus. Acababa de

nacer la ingeniería genética. Después de conocer, intervenir. En el paleolítico sólo formábamos a la materia (dábamos forma); desde la Edad del Bronce hasta ayer mismo sólo transformábamos la materia (aleaciones, alquimia, química); pero ahora se inicia la era de inventar la materia, incluso la materia viva (decidir "a la carta" qué propiedades debe tener un pedazo de materia, en principio inexistente).

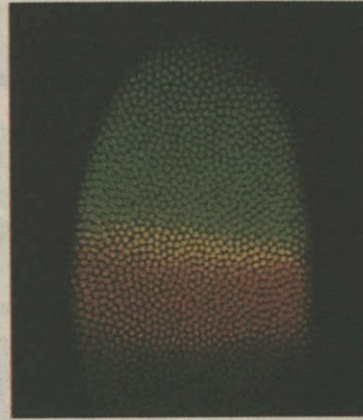


genoma es un texto escrito con un auténtico alfabeto de cuatro letras (cuatro moléculas llamadas bases) que se agrupan en palabras de tres letras. Son los nucleótidos. Hasta aquí leíamos sin conocer el idioma en el que está escrito el texto. El descubrimiento del código genético nos reservaba una sorpresa. Es único. Se puede decir que el idioma es el mismo para toda la vida conocida. Los seres vivos son novelas

vida, podría parecer ilusorio, impensable, mucho más arduo y fantástico que soñar, como haría Borges, con la Gran Biblioteca Universal de todos los volúmenes que se han escrito desde el comienzo de la escritura. Pero no.

### Genes tecnológicos

Quizá fuera algo así hasta hace muy poco, pero hoy no lo es porque paralelamente, y de forma independiente, se ha producido un



Secuencia cronológica de las distintas formas genéticas que adquiere el embrión de una mosca durante su gestación

Primero supimos que la identidad de un ser vivo está escrita en un texto llamado genoma, pero no lo sabíamos leer (lo que todavía nos ocurre con tantas inscripciones antiguas). Luego supimos leerlo, pero sin interpretar ni comprender (es lo que aún ocurre con la escritura íbera por ejemplo). Y ahora empezamos a comprender y, por lo tanto, también a buscar y a encontrar todo un universo de aplicaciones.

### Un breve alfabeto

Hemos sido testigos de un encontronazo brutal: el macrocosmos de unos ojos azules, de un rasgo de comportamiento o de una fragilidad respecto a tal enfermedad, con el microcosmos de secuencias de cuatro letras ordenadas de una forma que, en general, no es trivial ni arbitraria. El

distintas escritas todas en la misma lengua. El código revela qué aminoácidos, los ladrillos de las proteínas, induce cada nucleótido. Ya sabemos leer. Pero los aminoácidos, a su vez, ya no constituyen una escritura alfabética, son más bien conceptos. Las proteínas son poemas que se escriben con ideogramas, como en el antiguo Egipto o como en la China actual. Para comprenderlas hay que dar con su sofisticado significado. Son millones y millones de poemas relevantes a desentrañar. Es la tarea que nos queda por delante: escribir el Gran Diccionario Universal de las Proteínas.

Hasta ahora se han secuenciado los genomas completos de una veintena de bacterias y arqueas, de un microorganismo eucariota, de una levadura (el *Saccharomyces*) y de un animal (el gusano *Coenorhabditis elegans*) y llevan muy buen ritmo el genoma de la célebre mosca del vinagre (la *Drosophyla*) con unos 17.000 genes y el mismísimo genoma humano con quizá más de 100.000 genes. El empeño por la proeza de escribir el genuino libro de la

segundo chispazo destinado a conmover la cultura humana. Se trata de otro encontronazo, el de la propia genómica con la capacidad para almacenar, procesar y transmitir información mediante las nuevas tecnologías. También nos ha tocado vivir eso. En principio, el resultado de esta convergencia no tenía por qué ser necesariamente deslumbrador.

En física, por ejemplo, podemos encontrar también conexiones interesantes entre el macrocosmos de las percepciones humanas y el microcosmos de los sucesos fundamentales. La brisa nos roza la cara y sentimos bienestar. Así de sencillo. Es fácil decirlo. Pero se trata de una percepción macroscópica y global que integra un número colosal de sucesos intrincadamente relacionados entre sí. Pensemos sólo en la temperatura: un único número (dieciocho grados centígrados, por ejemplo) depende de la energía cinética de miles de cuatrillones de moléculas de aire que chocan contra la piel. Si la sensación general macroscópica es una función de los eventos fundamentales micros-

**De la mano de la ciencia se ha producido, por primera vez, una improbable efemérides cósmica: las dos vías, la genética y cultural, hasta ahora rigurosamente independientes, se han encontrado**

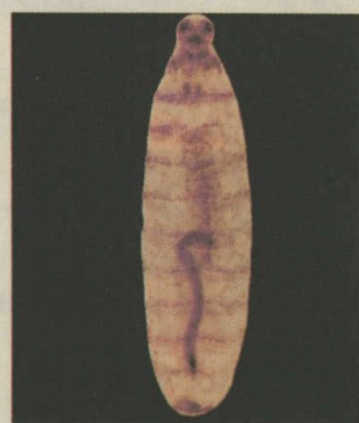
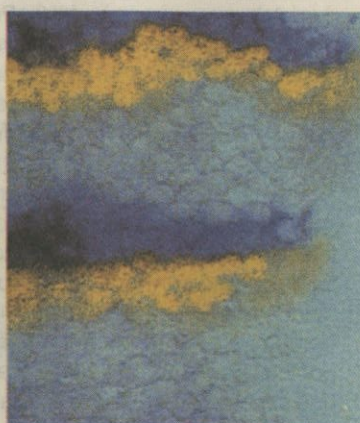
cópicos, alguien podría pensar (seguramente sería un físico) que se nos estafa mucha información cuando, en lugar de darnos todas las posiciones y todas las velocidades de todos y cada uno de los átomos que nos rodean (!), resulta que nos conformamos con el simple y único dato que proporciona el termómetro. Sin embargo, en este caso es fácil convenirse (el físico el primero) de que, en primer lugar, tan ingente infor-

**Hay todavía muchas preguntas pendientes. La medicina va a cambiar, la ética debe cambiar, el derecho tiene que cambiar, muchas disciplinas científicas están cambiando ya**

las redes de la información. El segundo chispazo, el choque entre la informática y la genómica sí resulta viable.

¿Y ahora? ¿Qué puertas se abren tras estos dos chispazos? La verdad es que va a ser una pena morir durante los próximos veinte años. Los que ya no estén aquí en ese futuro que sigue se van a perder mucho. Muchas son las preguntas pendientes que han de recibir nueva luz. Muchas serán

las preguntas nuevas que van a surgir de la oscuridad. La medicina va a cambiar, la ética debe cambiar (quizá arrancar de una vez), el derecho tiene que cambiar, muchas disciplinas científicas están cambiando ya. Ni la metafísica va a quedar al margen. Antiguísimas preguntas de la humanidad, que siempre han rebotado entre creencias, conocimientos y pasiones, ahora vibran expectantes. Por ejemplo: ¿cómo hemos llegado



mación no nos serviría para decidir si nos ponemos o no la bufanda, ni para predecir mejor el tiempo a más largo plazo. Y resulta, en segundo lugar, que tales datos son, por lo demás, sencillamente imposibles de obtener.

No hay el menor indicio que nuestras máquinas puedan llegar a alcanzar tan disparatada capacidad de cálculo... En física existen disciplinas como la Mecánica Estadística, la Teoría Cinética de los Gases o la llamada Dinámica Molecular, que conectan con éxito el micro y el macrocosmos en beneficio del conocimiento de la materia. Si embargo, no se trata de una conexión directa entre la información microscópica y la macroscópica; y lo que consiguen las computadoras es, a lo sumo, simular el devenir de unos centenares de partículas en condiciones muy limitadas. La buena noticia es que los sistemas complejos no manejan números que se expresan en cuatrillones, sino números del orden de simples millones. El genoma supone una larga aventura, pero una aventura al alcance de las nuevas prestaciones de

## REVISIÓN NECESARIA

La revolución biológica que seguramente se extenderá hasta bien avanzado el siglo XXI se inició en 1973, año en el que se desarrolló por primera vez una quimera genética: la fusión de los genomas de dos virus. Hasta el momento, se han logrado secuenciar los genomas completos del ser humano y de la levadura *Saccharomyces*, así como de una veintena de bacterias y arqueas, y también de un microorganismo eucariótico, y de diversos animales como el nemátodo *Coenorhabditis elegans* o la mosca *Drosophila*. Aunque la labor de investigación pendiente es todavía ingente, una vez que se concluya (es cuestión de tiempo), los seres humanos tendrán un conocimiento más profundo de la naturaleza, y se alcanzará un potencial de intervención genética sin precedentes, así como una orientación más precisa de la futura investigación biológica y médica.

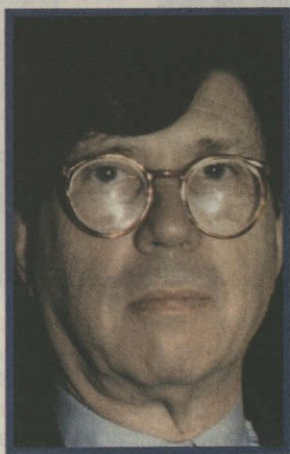
Las jornadas que se celebrarán en el Museo de la Ciencia de la Fundación La Caixa (Barcelona) durante los próximos viernes y sábado, reunirán a desatacados científicos europeos y americanos para presentar y debatir los últimos avances de la genómica. Entre los científicos llamados a participar, destacan las presencias de Mitchell L. Sogin, del Centro Comparativo Molecular Josephine Bay Paul (EE.UU); Patrick Forterre, del Instituto Genético y Microbiología de la Universidad Paris Sud (Orsay, Francia); Gregory J. Hinkle, de la empresa Cereon Genomics, y Samuel Ward, catedrático de la Universidad de Arizona. Algunos científicos españoles participantes serán Pere Puigdomènech, del Instituto de Biología Molecular de Barcelona; Alfonso Valencia, del Centro Nacional de Biotecnología, y Manuel Perucho, que trabaja actualmente en el Burnham Institute (California).

hasta aquí? La historia más bella del mundo que empieza con una molécula replicante y llega a un ente capaz de escribir una sonata para violín y piano, o a millones de especies vivas distintas, la historia del amanecer de los homínidos, la historia de las migraciones humanas sobre el planeta, y tantas otras historias sobre nuestros restos y rastros, nos deparan alguna sorpresa y reflexión, al abrir el periódico, durante más de un desayuno en el futuro.

Acabamos de entrar en una era en la que el científico no quiere ni puede estar solo. Es un requisito del sistema democrático de convivencia que nos hemos regalado a nosotros mismos. La larga aventura del genoma acaba de empezar. Todavía estamos a tiempo de que científicos y ciudadanos emprendan juntos el viaje. Esta es la idea de la convocatoria del Museo de la Ciencia de la Fundación "la Caixa": científicos y ciudadanos juntos en el mismo espacio para exponer y conversar. Igual se crea un hábito. Sería estupendo.

Jorge WAGENSBERG

# Las dimensiones de la genética



Richard C. Lewontin es profesor de investigación de la Universidad de Harvard y del Museo de Zoología comparada de Cambridge, Massachusetts. Es especialista en genética de la evolución y trabaja en los campos de la teoría matemática de la genética de poblaciones y de la determinación experimental de las estructuras genéticas de poblaciones naturales. Además investiga en el campo de la filosofía de la ciencia y ha escrito numerosos ensayos sobre la teoría de la evolución, dedicándose a relacionar la genética y la evolución con asuntos sociales. Durante mucho tiempo se ha dedicado a la cuestión de si ciertos rasgos del comportamiento humano son hereditarios o no, como el coeficiente de la inteligencia o el temperamento.

Uno de los problemas centrales de la biología, no sólo para los biólogos, sino también para el público en general, es la cuestión del origen de las semejanzas y las diferencias entre organismos individuales. ¿Por qué algunos son bajos y otros altos? ¿Por qué algunos son gordos y otros delgados, algunos inteligentes y otros tontos? ¿Por qué algunos tienen éxito y otros fracasan? Al comienzo de su vida cada uno de nosotros está constituido por una célula única, un óvulo fecundado que no es alto ni bajo, ni inteligente ni tonto. En virtud de una serie de divisiones celulares, de diferenciaciones y movimientos de los tejidos, gradualmente se va formando todo un organismo que tiene una parte anterior y una parte posterior, un adentro y un afuera y una serie de órganos que interactúan unos con otros de una manera compleja. Cambios de dimensiones, de formas y de función se verifican continuamente en el curso de la vida hasta el momento de la muerte. Con el paso del tiempo nos hacemos, al principio más altos y luego más bajos, nuestros músculos se fortalecen y luego se debilitan, nuestro cerebro adquiere más informaciones que luego parecen perderse. El término técnico para definir estos cambios que caracterizan la vida es "desarrollo" y el estudio de este proceso se llama "biología del desarrollo" [...]

La estructura de la teoría del desarrollo, entendido como realización de un programa genético predeterminado, influye grandemente en la explicación de las variaciones que se manifiestan entre los organismos. Si bien la biología del desarrollo no tiene un interés particular en las variaciones, la existencia de variaciones entre los individuos entra en su programa de investigación en virtud de mutaciones genéticas que tienen efectos fundamentales en el desarrollo. El método estándar para demostrar que un gen es importante, digamos, en el desarrollo de las alas de un insecto, consiste en hallar una mutación del gen que impida que las alas se for-

men o, cosa aún más interesante, que produzcan la formación de alas adicionales. La consideración de mutaciones genéticas significativas como instrumento primario de investigación es una manera de fortalecer una práctica que convenció ulteriormente a los biólogos de que cualquier variación observada entre los organismos debe ser resultado de diferencias genéticas. Este punto de vista se transmite también a la teoría biológica en general. Por más que en la construcción de la teoría del desarrollo no se tengan en cuenta tales observaciones sobre variaciones es evidente y notoria. En la especie humana esa variación puede tener consecuencias importantes, ya desde el punto de vista individual, ya desde el punto de vista social. Todas las diferencias de temperamento, de aptitudes físicas especiales o mentales, de salud y de enfermedad o de poder social piden una explicación. Actualmente prevalece la explicación genética. Gracias también a la observación del hecho de que algunas enfermedades humanas son el resultado de una mutación de genes claramente definida, se considera que todas las variaciones deben atribuirse a variaciones genéticas. Partiendo del hecho indiscutible de que las mutaciones genéticas como la Tay-Sachs, o anomalías cromosómicas, como el cromosoma de más que causa el síndrome de Down, dan todas origen a variaciones patológicas, se llega a la conclusión de que también las enfermedades cardíacas, la diabetes, el cáncer de mama y el síndrome bipolar deben ser variaciones genéticas. Y esta explicación general no se aplica sólo a variaciones patológicas; se aplica también a las variaciones en las preferencias sexuales, a las variaciones

en el rendimiento escolar, en la posición social, variaciones que se conciben como el resultado de diferencias genéticas. Si el desarrollo de un individuo no es otra cosa que la realización de un programa genético inmanente en el óvulo fecundado, las variaciones en los resultados del desarrollo deben ser la consecuencia de variaciones de ese programa.

El problema del esquema explicativo general contenido en la metáfora del desarrollo consiste en que aquí se trata de mala biología. Si tuviéramos la secuencia completa del ADN de un organismo y una posibilidad ilimitada de elaboración, de cualquier manera no podríamos

elaborar ese organismo, porque un organismo se elabora con sus propios genes. Una computadora que elaborase datos de manera aproximada, como hace un organismo partiendo de su "programa" genético, sería inmediatamente tirada a la basura y el fabricante sería denunciado por el comprador.

Naturalmente, es cierto que los leones son diferentes de los corderos porque tienen genes diferentes, y para dar una explicación satisfactoria de su diferencia no es necesario apelar a otros factores. Si queremos saber por qué dos corderos son diferentes uno del otro, una descripción de sus diferencias genéticas no es suficiente y algunas de sus características hasta podrían ser irrelevantes. Aun una computadora muy defectuosa hará un trabajo satisfactorio si sólo estamos interesados en cálculos de pocas cifras, pero en el caso de un cálculo preciso, por ejemplo, hasta la décima cifra decimal tendremos necesidad de una máquina diferente.

**Todas las diferencias de temperamento, de aptitudes físicas o mentales, de salud, de poder social piden una explicación. Hoy prevalece la explicación genética**

Richard C. LEWONTIN

## DESARROLLO RETRO



Las emisoras de radio de banda estrecha y baja potencia son generalmente difíciles de sintonizar correctamente. Salvar este obstáculo es el reto que se han planteado los fabricantes de Henry Kloss al desarrollar el aparato de radio Model One, que con un diseño retro y conservando el sonido mono, consigue sin dificultad tener acceso a esas sintonías difíciles. Además, su rueda de sintonización permite microajustar la emisora hasta conseguir un sonido perfecto. Su precio es de 100 dólares (20.000 pesetas) y se puede adquirir en la dirección Tivoli Audio, One Broadway, Suite 600, Cambridge MA 02142 (Estados Unidos).

## SELECTOR DE RUIDOS



Hasta ahora, los amplificadores de sonido no eran selectivos: ampliaban tanto el ruido del tráfico como la voz de un interlocutor. Por este motivo, Phnoak ha desarrollado el amplificador Claro, el primer dispositivo que mediante un sensor especial se ajusta automáticamente a cualquier entorno, desde el más ruidoso al más silencioso, equilibrando los ruidos. Por ejemplo, el dispositivo ampliará el sonido de la voz de su comensal al tiempo que disminuye el ruido de vasos y platos. Un reloj que se vende junto a los amplificadores permite al usuario ajustar la calidad de los sonidos a su antojo. Su precio es de 3.000 dólares (unas 600.000 pesetas) y se adquiere en [www.phnoak-us.com](http://www.phnoak-us.com).

## ORDENADOR MULTICOLOR



Se puede cambiar el color del portátil Compaq 1400 igual que varía el estado de humor. Sólo hay que escoger entre los seis sets disponibles, que se quitan y ponen en apenas unos segundos. El precio de cada set es de 40 dólares (8.000 pesetas). Además, a finales de año será el primero que permita reproducir archivos MP3 sin distorsiones. Su precio varía de los 1.500 a los 2.000 dólares (de 300.000 a 400.000 pesetas) dependiendo de la capacidad del disco duro.

## CONEXIÓN CONSTANTE

Los móviles tienden a estar cada vez más conectados a la red. El último paso lo ha dado Ericsson con su móvil R520, que incorpora tres bandas (GSM 900, 1800 y 1900 MHz) y el chip Bluetooth. Mediante este chip, el móvil está constantemente conectado a otros dispositivos de móvil que también lleven el Bluetooth. Además, gracias a su protocolo GPRS está también en permanente conexión con Internet. Las baterías tienen una duración de más de 7 horas en uso y de ocho días en espera. No se comercializará hasta el próximo año. Más información en la dirección de Internet: [mobile.ericsson.com](http://mobile.ericsson.com)



## PLANTACIÓN FÁCIL



El aparato Holey Moley Planter facilita la labor de plantación al perforar la tierra sin esfuerzo y al mismo tiempo añadir agua en el agujero creado. No hay más que conectar el original dispositivo con aspecto de taladradora a una boca de agua -igual que si fuera una manguera-, y el agua que despida irá ablandando el terreno para que el usuario perfore con comodidad y prepare el hoyo apropiado para la planta. Su precio es de 60 dólares (unas 12.000 pesetas) y se puede adquirir en [www.holemole.com](http://www.holemole.com).

## MANTA APAGAFUEGOS

Fabricada en fibras aislantes (la utilización de amianto no está permitida por sus riesgos para la salud del usuario), esta manta está específicamente diseñada para sofocar de forma inmediata fuegos producidos en el hogar. Su tamaño (1,1 x 1,1 metros) y facilidad de uso la convierten en un elemento casi imprescindible de seguridad doméstica. Para su utilización basta con tirar de unas cintas azules y extender sobre el fuego. Para adquirir por 5.500 pesetas, llamar al teléfono de Planet Security 91 804 90 33.



# JESÚS PUENTE

Estaba más o menos tirado por los divanes del Café Gijón, con su amigo Fernando Delgado (que anda como un poco desaparecido), esperando los dos que les llamasen de algún teatro para hacer un papel, sacar una lanza o pegarse una barba. Porque Jesús Puente tenía desde siempre el aspecto de actor teatral, que eso se nota enseguida, nada más entrar el tío en el café, que los que sólo hacen cine tienen el apresto de ga-

Había, orilla del café, una librería muy culta e internacional, donde paraba siempre Jesús Puente a la ida o a la vuelta para examinar las novedades y curiosear los libros, no sólo de teatro, que acababa llevándose a casa una parejita. De tanta lectura callada, nunca pedanteada en la tertulia, salió el gran actor, que sin ser un intelectual ni dejar de serlo (todo es peligroso para un cómico) llegaría a la suficiente finura mental como para interpretar a los clásicos, a los modernos, a la vanguardia y a los más infames. Insisto en que era teatralero de nacimiento, aunque sin duda hizo algunas películas, pero su rostro noble y judío, su estatura y su simpatía le otorgaban una cosa comunicacional que, según los críticos de antaño, traspasaba las candilejas.

**La muerte de Jesús Puente nos hace reflexionar sobre el problema del teatro español que está dilapidando a sus grandes figuras mediante ese cubo de basura transgénica que es la televisión**

Jesús Puente, con el tiempo, iría abandonando los divanes del café para hacer cada vez más papeles y mejores, como ese alcalde de Zalamea (la última vez que le vimos) donde no sólo se transparece un gran actor, pero un hombre inteligente y culto capaz de entender en vertical el personaje rudo y fino que está interpretando. Antes había hecho mucha comedia, naturalmente, pues que daba un galán más convincente por su versatilidad que por su apostura. Todo ese teatro comercialón no fue tiempo perdido, ya que el actor se hace en escena, aparte escuelas y stanislavskys. Cuando empezaba a ser un maestro del gran teatro decidió casarse con Licia Calderón, una exquisita mujer que había empezado en ese mundo revuelto y provinciano de los revistones, hasta transfigurarse en una gran dama del género pecador, como

una Venus de lentejuelas emergiendo de las playas confusas de los géneros infames.

Es cuando a Jesús le llaman de la televisión o, peor aún, de la publicidad, que me parece que anunciaba sardinas. No se trataba ni se trata de una elección puramente egoísta, sino de que el teatro cada día estaba más difícil y los cómicos sólo pueden vivir del serial o de la publicidad, como digo. Jesús Puente no iba a sacrificar su fuerte personalidad de actor a la simple mercadería de las sardinas, yendo y viniendo de Santurce a Bilbao. Más he aquí que principia a caerle el corazón al suelo y entonces, enfermo ya, se acoge a un trabajo más cómodo y mejor remunerado, como es la tele, porque difícilmente va a aguantar un Lope o un Calderón todos los días a las ocho.

lugar, que el teatro se ha quedado en un bulto muerto entre el espectáculo y la comedia de ocasión que apenas atrae a nadie por culpa de su pobreza escénica o intelectual. Y tenemos después que los actores madrileños encuentran en la televisión, los concursos y la publicidad una manera de vivir segura, burocrática y humillante. Tampoco les podemos pedir, en nombre de don Tirso de Molina, que se mueran de hambre. El remedio que se le ha buscado a esta desproporción cultural son las subvenciones o los teatros oficiales, pero las subvenciones se reparten mal y los teatros oficiales no pueden acoger a todo el mundo porque no son el arca de Noé ni una superproducción de Cecil B. de Mille. El remedio claro está en volver a meter al público en el teatro, para lo cual hace falta olvidarse de lo que triunfaba hace 40 años y poner el escenario al día.

Una gran obra de Francisco Nieva, como *Pelo de tormenta*, no debe presentarse como una ópera para señoras de visión, sino como uno de los máximo logros de la vanguardia española, que eso interesa a los estudiantes, a los intelectuales sin dinero y a mis queridos *snoobs*, tan adictos a la novedad por la novedad.

Durante unos años el teatro en Madrid ha sido Antonio Gala, lo que no me parece mal sino todo lo contrario. Que el teatro lo salve Antonio Gala y los toros los salve el Cordobés son dos formas de salvación tan discutibles como indiscutibles. Pero hoy no tenemos ni el gran autor comercial ni la vanguardia política y literaria de Gómez, que está sólo en su Abadía. En Broadway convive lujosamente el teatro con el ominoso cine. A eso tenemos que ir. Ally McBeal fue raptada del teatro por la televisión y, después de marcar un estilo diferente y genial de hacer la serie, vuelve a Broadway, que es lo suyo. A Jesús Puente le devoraron las sardinas que anunciaba.

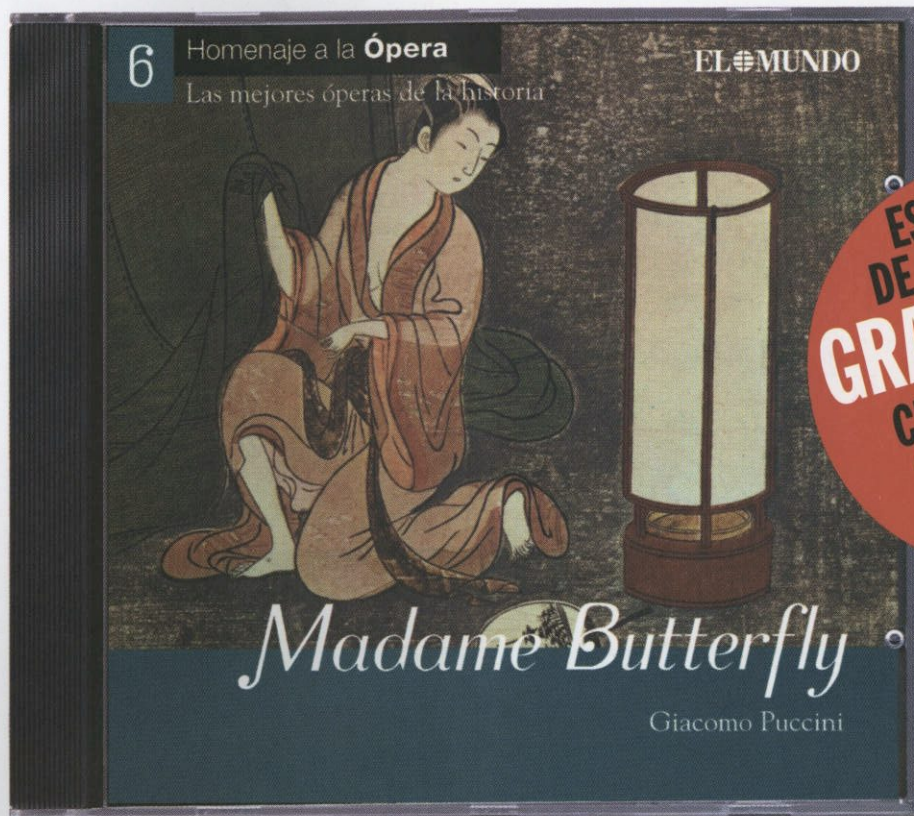
Francisco UMBRAL



lanes de Cifesa desde los 20 años. Parecían dos camastrones y resulta que eran dos actores cultos, cosa rara en la especie, si entendemos por esto la generación de Carlos Larrañaga, en la que sólo se hablaba del traje príncipe de Gales que había estrenado uno en Bilbao cuando llevaron allí la obra, la que fuese, que de esto precisamente, de los contenidos e intenciones del autor no se hablaba nunca, para qué, si el teatro sólo se hace desde los tiempos de Lope, para que estrene trapos la Tirana, María Guerrero o Alberto Closas.

# 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 6º  
CD DE ÓPERA  
"MADAME BUTTERFLY"

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.



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.\*



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, 28080 Madrid, y podrá ganar un viaje para dos personas, con todos los gastos pagados, al templo de la lírica.



## 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:

**TUR MADRID**



ES UN PRODUCTO DE MEDIASAT ESPAÑA, S.A.



► Por la atención |

► Por la tecnología |

► 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  
CENTRO OPERATIVO DE LA CULTURA DEL ABO 2001