

EL CULTURAL



3-9 de enero de 2001

EL IVAM MUESTRA SU COLECCIÓN
DE FOTOGRAFÍAS Y FOTOMONTAJES

**RETRATO DE UN
SIGLO ROTO**

**ISAIAH BERLIN INÉDITO:
EN TIEMPOS DE STALIN**

EL  MUNDO

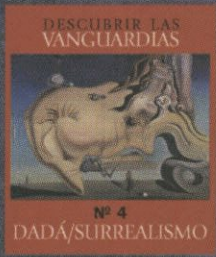
en enero en enero en enero en enero en enero en
enero en enero en enero en enero en enero en ene-
enero en enero en enero en enero en enero en
enero en enero en enero en enero en enero en



DESCUBRIR EL

ARTE

Año II • Número 23 • Enero 2001 • 500 ptas
Con CD-Rom: 1.250 ptas



Itinerarios del Arte
JERUSALÉN
la ciudad de los peregrinos

Exposición del mes
Tesoro sagrado
y monarquía

Entrevista
Eugenio Granell

El negocio del Arte

Guía para no perderse

- **El negocio del Arte**
Guía para no perderse
- **Itinerarios del Arte:**
Jerusalén, la ciudad de los peregrinos
- **Exposición del mes:**
Tesoro sagrado y monarquía
- **Entrevista:**
Eugenio Fernández Granell.
El último surrealista
- **Los Borja,**
Del mundo gótico al universo renacentista
- **Silencios y melancolías**
La mancha en la pintura contemporánea
- **Museo del mes:**
La Dulwich Picture Gallery,
el museo más hermoso del mundo
- **Y todo sobre Exposiciones y la Actualidad del Arte**

Más información en
www.ed-dolmen.com

La revista Arte le ofrece cada mes un apasionante recorrido por la historia y actualidad del Mundo del Arte. En el ejemplar de Enero encontrará más de cien páginas llenas de entrevistas, visitas a museos, nuevas exposiciones y el análisis de obras, autores y estilos por parte de los más prestigiosos especialistas nacionales e internacionales. Acompáñenos, descubra la revista Arte.

Y Además
Colección
Genios de la
Pintura III
en CD-Rom



La colección Genios de la Pintura III es de compra opcional. Solicítelos al adquirir su ejemplar de ARTE por sólo 750 ptas más.
Complete sus colecciones. Solicite los CD-Rom atrasados de Genios de la Pintura llamando al 902 15 89 97

OTRO CERO PARA EL 2000



El momento feliz en el que la mayoría de españoles empezamos a creer como un hecho cierto que Franco no iba a durar eternamente coincidió con la llegada masiva de libros escritos o traducidos por escritores sudamericanos y la transformación de Barcelona en capital literaria. No hubiera podido imaginar nacimiento más estimulante para mis deseos de convertirme en escritora. Tan catalana como española, europea, africana o latinoamericana, el concepto de identidad cultural era entonces una amalgama de anhelos a punto de ser reales y satisfechos. Murió la dictadura en España y llegó con risas y claveles rojos una nueva forma de vida que se parecía bastante al transfondo soñado por los mejores libros que leíamos. Hija de Borges, nieta de Kafka y amiga de Kafafis, me hice escritora pensando que la literatura podía cambiar el mundo. Cuanto menos, el mío ya lo estábamos cambiando para bien y muchísimo mejor los ciudadanos libres que votamos por una nueva democracia abierta, plural, libre, integradora, independiente.

Los adjetivos sobaban. Nos untábamos la boca con ellos. Mientras peleaba en silencio por transgredir el lenguaje y hacerlo propio, luchábamos en la calle por revolucionar las reglas. Todas. Sin excusa.

Fuimos feministas, revolucionarios, alternativos, izquierdistas, abortistas, poetas y ecológicos. Pudimos escribir y hablar en catalán, euskera, gallego, francés o valenciano. Elegí el castellano porque en esta lengua, también mía, mi verdad interior se sentía más rebelde y deslenguada.

Quería cambiarla. Descomponerla. Inventarla de nuevo para mi voz difusa. Tal vez también porque el español con sus infinitos matices hispanos era la lengua de los libros que leía.

Hija de este siglo, mi patria verdadera es la literatura. Pero vivo en un país pequeño, cansado y gastado por el uso de tanta palabra vana. Vivo en un país que es a la vez otro país inmenso con al menos dos lenguas y varias, muchas, literaturas. A ratos decimos Cataluña. Otras veces España.

Como si tuviéramos dos madres en lugar de ninguna. Apéndice de Europa, viejo corazón de América y rara mezcla de gitanería mora, este país es un conjunto de ricas y variadas diferencias que los puristas de razón y raza tratan de aniquilar a cada rato. Bombas terroristas de la banda ETA explotan casi a diario en España donde los muertos se suman a los muertos.

Escritores, profesores universitarios y periodistas están amenazados de muerte por ETA. Los demócratas de siempre se niegan a ser considerados héroes porque su única arma de lucha es la libertad de vida y de palabra pero viven secuestrados en el zulo de su causa.

Este país sería hermoso si mantuviera fresca la memoria de cuando soñó y pudo obtener en su mano la verdadera democracia. Si abriera la puerta al emigrante y hablase en la lengua de todos sus idiomas

Esto es una guerra quieta. No se ve a simple vista porque los periódicos que siembran en grandes titulares las desgracias también las ocultan o disfrazan. Atentados, asesinatos y cadáveres es la peor de las noticias.

Esta guerra mata también en el Estrecho, ahogados los africanos en pateras de hojalata. Esta es una frontera inhumana. Los políticos, en lugar de reinventar la vida y darle forma a las ideas, hacen su juego aparte. La mayoría de las veces sacan provecho partidista a las desgracias. Usurpan al ciudadano su derecho a manifestarse y se colocan ellos en primera fila de la fotografía que encabeza la manifestación semanal en repulsa a otro acto terrorista. Algunos políticos, si no todos, quieren una España dividida en mil partidos. Gobiernos nacionales y autonómicos sacan provecho de esta guerra. No es algo nuevo. Prefieren salir en la foto antes que perder prebendas pactando en favor de la paz y de la verdadera tolerancia. Los distintos gobiernos españoles y grupos parlamentarios dicen rechazar la violencia pero no la entierran. Dicen defender la libertad de derechos pero taponan la voz al ciudadano, expulsan de

plano al inmigrante o lo discriminan según sea su lugar de residencia. Un decreto lingüístico puede ser tan violento como el fracaso de una bomba lapa colocada en un coche que no explota.

A los defensores del bilingüismo y la pluralidad de ideas los nacionalistas acérrimos nos demonizan de españolistas y traidores. Ven su culpa en el ojo ajeno. Al que abre su puerta a un emigrante, la ley española lo sanciona con una multa inapelable.

Este país sería hermoso si mantuviera fresca la memoria de cuando soñó y pudo obtener en su mano la verdadera democracia. Si abriera la puerta al emigrante y hablase en la lengua de todos sus idiomas. Si sus políticos y gobernantes dijeran la verdad al margen de voluntarismos, demagogias e intereses de partidos. Si pactase con la verdad y no con la vergüenza. Si los madrileños leyeran a Carner y los catalanes a Unamuno. Si entendiera la paz como la inequívoca unidad de los demócratas. Si en vez de restar, prefiriera sumar y multiplicarse. Estos son mis mejores deseos para el nuevo año. Mucha paz y mejor literatura.

Nuria AMAT

PORTADA: "MANOS DE ALFARERO", 1933, FOTOGRAFÍA DE ANTON BRUEHL DE LA COLECCIÓN DEL IVAM. PRIMERA PALABRA, POR NURIA AMAT **3**
LETRAS JOSÉ SARAGAMO: LA CAVERNA **7** MANUEL MACHADO: IMPRESIONES: EL MODERNISMO **9** NORBERTO FUENTES: CONDENADOS DE CONDADO **10** EL CIELO RASO, PRIMERAS PÁGINAS DE LA ÚLTIMA NOVELA DE ÁLVARO POMBO **12-13** LAS LETRAS RUSAS BAJO STALIN, POR ISAIAS BERLÍN **14-16** ÁNGEL GONZÁLEZ GARCÍA: EL RESTO **19** LA ÚLTIMA PALABRA: SUSO DE TORO **21** **ARTE** LA COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍA Y FOTOMONTAJE DEL IVAM **22-23** JULIO GONZÁLEZ, ARTISTA "RARO" **24** DESDE EL PAÍS DE LA DIGNIDAD HUMANA **25** GOYA O LA METAMORFOSIS DEL HORROR **26** ESCENARIOS DOMÉSTICOS. LOS LUGARES DE LO COTIDIANO **29** ARQUITECTURA. EL ARTE DE CONSTRUIR VIVIENDAS DE JOSÉ LUIS GALLEGOS Y MARÍA JOSÉ ARANGUREN **30-31** PLAGIOS EN LA EDICIÓN GRÁFICA **32-33** **TEATRO** ENTREVISTA CON MARÍA RIBOT **34-36** DOS MONTAJES RECUPERAN A BERNARD-MARIE KOLTÈS **37** ALTERNATIVAS. "PONIENTE" EN ENSAYO 100 **38-39** "VÍA DE ACCESO", DE ROSANA BARRA **40** **CINE** ENTREVISTA CON NIGHT SHYAMALAN, QUE ESTRENA "EL PROTEGIDO" **41-43** "AUNQUE TÚ NO LO SEPAS", ÓPERA PRIMA DE JUAN VICENTE CÓRDOBA **44-45** **MÚSICA** XVII FESTIVAL DE MÚSICA DE CANARIAS **46-47** ENTREVISTA CON EL DIRECTOR RENÉ JACOBS **48-49** EL CUARTETO BORODIN, EN EL LICEO DE CÁMARA DE MADRID **50** ALICIA DE LARROCHA ACTÚA EN BARCELONA **51** DISCOS **52** **CIENCIA** ENTREVISTA CON EL FÍSICO CARLOS ALEJALDRE **53-55** "BIOCOMBUSTIBLES ALTERNATIVOS", POR JUAN E. CARRASCO **56-57** POR EL CAMINO DE UMBRAL **66**

www.elcultural.es

EL CULTURAL

Patrocinado por

Telefonica

Fundador
Luis María Anson
 Directora
Blanca Berasátegui

Jefes de Redacción: Gonzalo Alonso, Nuria Azancot, Javier López Rejas
 Jefes de Sección: Rafael Banús, Liz Perales, Elena Vozmediano

Redacción: Paula Achiaga, Avelino Alcaraz, María Isabel Falagán, Itziar de Francisco, Carlos Reviriego

Ilustración: Julián Grau Santos

Críticos

J. Arnaldo, D. Barro, Á. Basanta, J. Berlanga, K. de Barañano, G. Carnero, D. Castro, P. Castro, J. L. Clemente, A. Colinas, C. Cuevas, D. Doncel, L. Fernández, J. Gállego, J. L. García Martín, C. García-Osuna, D. Giralt-Miracle, Á. Guibert, J. A. Gurpegui, Abel H. Pozuelo, J. Hernando, B. Hernanz, J. Hontoria, L. Iberní,

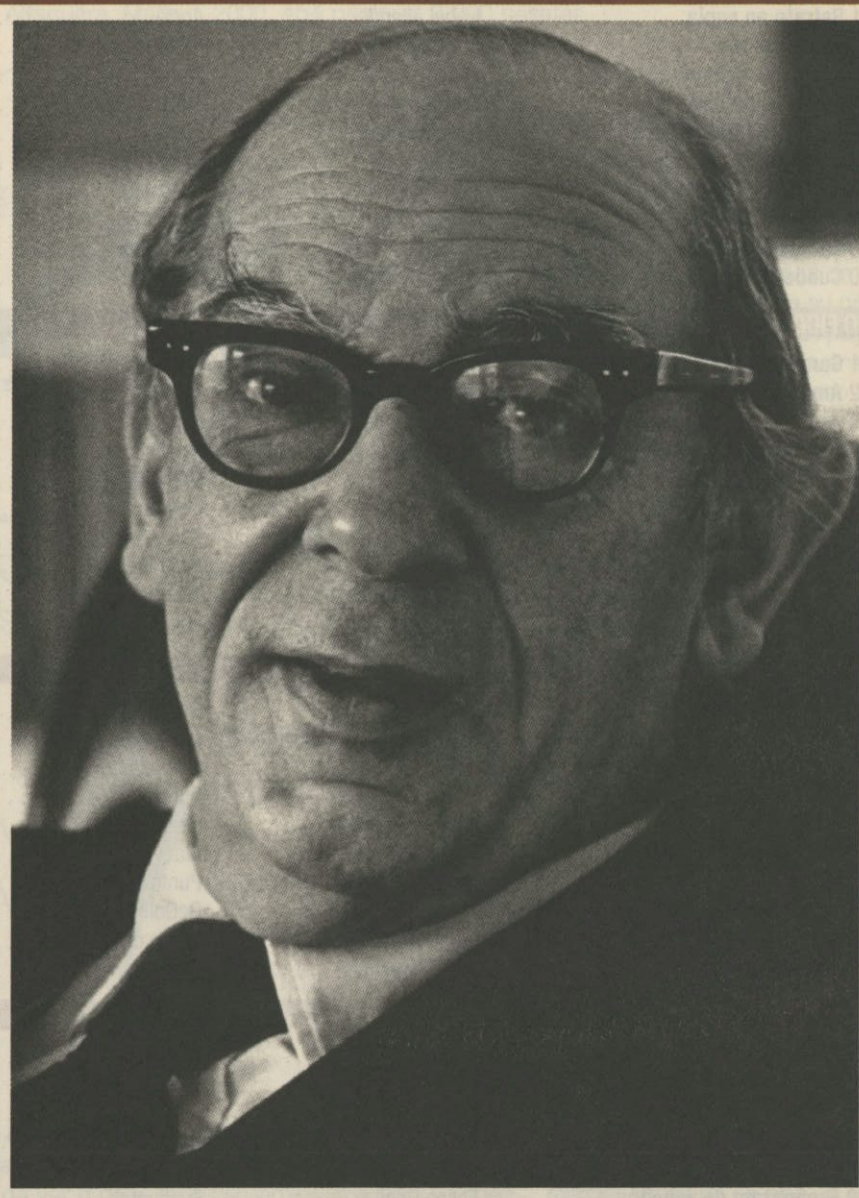
R. L. Blanco, J. Marco, J. Marín-Medina, J. Muñoz, M. Navarro, B. Palomo, J. M. Parreño, J. L. Pérez de Arteaga, R. Piña, D. Plácido, A. Reverter, G. Robles, S. Sánchez, L. Santana, C. Santos, B. Sarabia, S. Sanz Villanueva, R. Senabre, J. Siles, L. Suffield, G. Solana, C. Vidal, D. Villanueva, y L. A. de Villena

Edita Prensa Europea S.A. E-mail: elcultural@elcultural.es
 c/ Javier Ferrero, 9. Madrid-28002

EL CULTURAL se vende conjuntamente con el diario EL MUNDO
 Imprime Rotedic. Dpto. legal: GU452-98

ISAIAH BERLIN

INÉDITO
SOBRE
STALIN



“El cielo raso” de Álvaro Pombo

LETRAS

José Saramago: La caverna⁷ M. Machado: Impresiones⁹
Norberto Fuentes: Condenados de Condado¹⁰ Primeras
páginas de “El cielo raso”, de Álvaro Pombo¹²⁻¹³ Las letras
rusas bajo Stalin, por Isaiah Berlin¹⁴⁻¹⁶ Ángel González
García: El resto¹⁹ La última palabra: Suso de Toro²¹

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 Retrato en sepia	Isabel Allende	Areté	2	9
2 El oro del rey	A. Pérez-Reverte	Alfaguara	1	4
3 Mientras vivimos	Maruja Torres	Planeta	3	7
4 Solsticio de invierno	Rosamunde Pilcher	Plaza & Janés	5	9
5 El viaje de Baldassare	Amin Maalouf	Alianza	4	9
6 Harry Potter y la piedra filosofal	J.K. Rowling	Salamandra	7	17
7 La novia de Matisse	Manuel Vicent	Alfaguara	8	7
8 Un largo silencio	Ángeles Caso	Planeta	6	11
9 La fiesta del Chivo	M. Vargas Llosa	Alfaguara	-	37
10 Cuaderno de viaje	Salvador Compán	Planeta	-	1

NO FICCIÓN

1 Garzón. El hombre que veía...	Pilar Urbano	Plaza & Janés	1	4
2 Amarga victoria	Pedro J. Ramírez	Planeta	2	7
3 Juana la loca	M. Fernández Álvarez	Espasa	6	12
4 El árbol y las nueces	San Sebastián/Gurruchaga	Temas de hoy	3	12
5 Vivir es un placer. Memorias	Sara Montiel	Plaza & Janés	7	4
6 The Beatles. Antología	The Beatles	Ediciones B	10	9
7 Joaquín Sabina, perdonen...	Javier Menéndez Flores	Plaza & Janés	9	14
8 Más Platón y menos prozac	Lou Marinoff	Ediciones B	4	17
9 Teoría de los sentimientos	C. Castilla del Pino	Tusquets	-	1
10 Morir de glamour	Boris Izaguirre	Espasa	8	7

BOLSILLO

1 Hija de la fortuna	Isabel Allende	DeBolsillo	2	35
2 Los pilares de la tierra	Ken Follet	Plaza & Janés	1	25
3 El último judío	Noah Gordon	Suma de letras	6	7
4 ¿Qué me quieres amor?	Manuel Rivas	Punto de lectura	3	23
5 El ocho	Katherine Neville	Punto de lectura	5	34
6 Las cenizas de Ángela	Frank McCourt	Maeva	7	61
7 Memorias de una geisha	Arthur Golden	Punto de lectura	4	26
8 Luna de lobos	Julio Llamazares	DeBolsillo	-	8
9 La piel del tambor	A. Pérez-Reverte	Punto de lectura	8	33
10 Ensayo sobre la ceguera	José Saramago	Punto de lectura	-	6

POESÍA

1 Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	1	60
2 Fragmentos de un libro futuro	José Ángel Valente	Círculo/G. Gutenberg	8	4
3 Poesía reunida	Jon Juaristi	Visor	4	13
4 Poemas eróticos	Bertold Brecht	Hiperión	10	7
5 Inventario	Mario Benedetti	Visor	5	17
6 Escaparate de venenos	Felipe Benítez Reyes	Tusquets	7	36
7 Rincón de haikus	Mario Benedetti	Visor	2	48
8 Las moras agraces	Carmen Jodra	Hiperión	3	61
9 Veinte poemas de amor y una...	Pablo Neruda	Alianza	9	7
10 El sexto día	Luis García Montero	Debate	-	11

LIBROS DE CONSULTA, GUÍAS...

1 Diccionario de la lengua española	R. A. E.	Espasa	-	8
2 Soluciones naturales...	T. Alfaro/T. Ramos	Plaza & Janés	8	46
3 Diccionario del español actual	Seco, Andrés y Ramos	Aguiar	3	56
4 Es fácil dejar de fumar...	Allen Carr	Espasa	7	11
5 ¿Quién se ha llevado mi queso?	Spencer Johnson	Urano	1	6
6 Ortografía española	R.A.E.	Espasa	6	59
7 Mapa oficial de carreteras de...	VV.AA.	Ministerio de Fomento	10	41
8 Guía internet de Gomaespuma	Gomaespuma	Aguiar	-	4
9 Diccionario del uso del español	María Moliner	Gredos	9	9
10 1080 recetas de cocina	Simone Ortega	Alianza	2	43

Librerías consultadas

Albacete: Herseo. Alicante: Manantial. Almería: Cajal. Ávila: Serien. Badajoz: La Alianza, Universitas. Barcelona: Bosch, Casa del Libro. Bilbao: Casa del Libro. Burgos: Mainel. Cáceres: Cerezo. Cádiz: Manuel de Falla. Castellón: Plácido Gómez. Ciudad Real: Manantial. Córdoba: Luque. La Coruña: Arenas. Cuenca: Juan Evangelio. Gerona: Pla Dalmau. 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, Manzano, Rubiños. Vips. Málaga: Rayuela. Melilla: Mateo. Murcia: Diego Marín. Palencia: Alfaz. Palma de Mallorca: Signo. Las Palmas: Canaima. Pamplona: Gómez, Universitaria. Pontevedra: Seoane. Salamanca: Cervantes, Plaza Universitaria. Santa Cruz de Tenerife: La Isla. Santander: Estudio. San Sebastián: Internacional. Segovia: Vallés. Sevilla: Repiso. Soria: Las Heras. Teruel: Senda. Valencia: Soriano. Paris-Valencia. Vitoria: Study. Zaragoza: Central.

ALEMANIA

- 1 Harry Potter und der Feuerkelch
J.K. Rowling (Carlsen)
- 2 Harry Potter und der Gefangene...
J.K. Rowling (Carlsen)
- 3 Harry Potter und der Stein des...
J.K. Rowling (Carlsen)
- 4 Libesfluchten
Bernhard Schlink (Diogenes)
- 5 Das Schweigen des Glücks
Nicholas Sparks (Heyne)

ARGENTINA

- 1 Retrato en sepia
Isabel Allende (Sudamericana)
- 2 Presentimientos
Sidney Sheldon (Emecé)
- 3 El Príncipe
Federico Andahazi (Planeta)
- 4 ¿Quién se ha llevado mi queso?
Spencer Johnson (Urano)
- 5 Camino de independencia
Jorge Bucay (Sudamericana/N.E)

ESTADOS UNIDOS

- 1 Timeline
Michael Crichton (Ballantine)
- 2 The House of Sand and Fog
Andrew Dubus III (Vintage)
- 3 False Memory
Dean R. Koontz (Bantam)
- 4 Maestro: Greenspan's Fed and...
Bob Woodward (Simon & Schuster)
- 5 The Beatles anthology
The Beatles (Chronicle)

FRANCIA

- 1 Harry Potter coffret 3 volumes
J.K. Rowling (Gallimard)
- 2 Harry Potter et la coupe de feu
J.K. Rowling (Gallimard)
- 3 Largo Winch, Tome 11
Jean Van Hamme (Dupuis)
- 4 Trois jours avant Noël
Carol Higgins Clark (Albin Michel)
- 5 Ingrid Caven
Jean-Jacques Schuhl (Gallimard)

MEXICO

- 1 Retrato en sepia
Isabel Allende (Plaza & Janés)
- 2 Harry Potter y la cámara secreta
J.K. Rowling (Emecé)
- 3 Harry Potter y la piedra filosofal
J.K. Rowling (Emecé)
- 4 ¿Quién se ha llevado mi queso?
Spencer Johnson (Urano)
- 5 Fox & Co. Biografía no autorizada
Miguel Á. Granados (Grijalbo)

Medios consultados

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

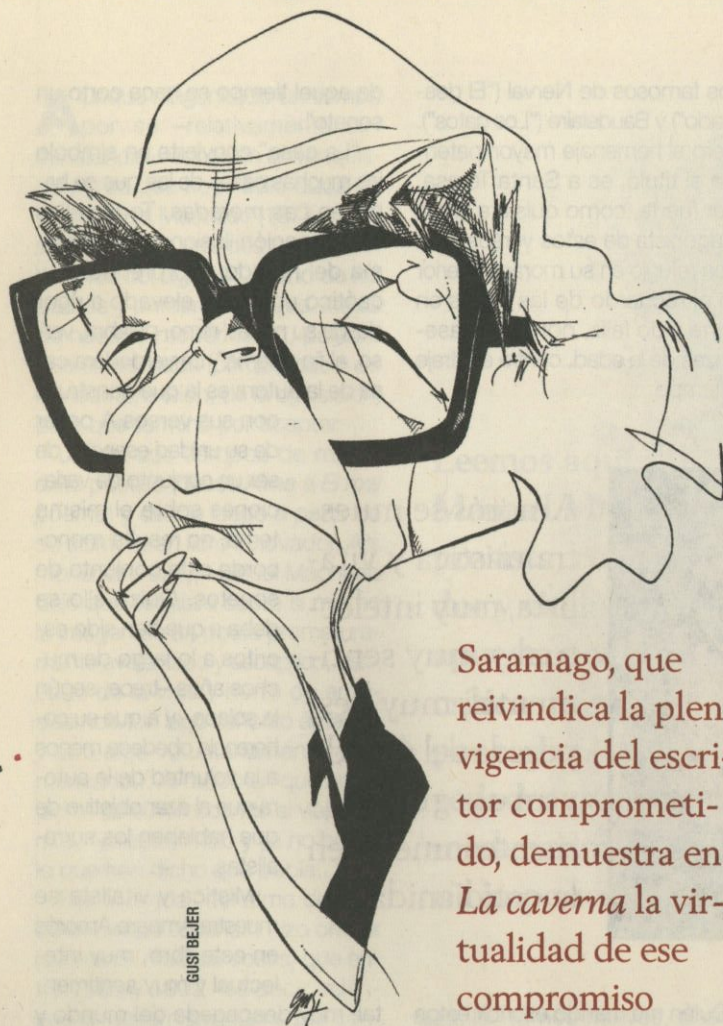
LA CAVERNA

JOSÉ SARAMAGO

Traducción de Pilar del Río. Alfaguara. Madrid, 2000. 454 páginas, 3.200 pesetas

Este libro, que nos llega en el umbral del nuevo milenio, se encuadra en una etapa también novedosa para su autor, no en vano José Saramago ofrece con *La caverna* su primera novela posterior al premio Nobel de Literatura que tan mercedamente obtuvo en 1998. Aún tratándose, como en su caso, de un escritor ampliamente reconocido, la canonización que este premio representa marcará tanto la trayectoria posterior del novelista como lo hizo con los otros Nobel que hubieron de luchar con denuedo, por otra parte, en el intento de sobrevivir a los fastos consiguientes. Sabemos por testimonio del propio Saramago que, no obstante, el esbozo de esta obra última estaba ya en su telar antes de 1998, y no faltan patentes rasgos de identidad entre el sentido de *La caverna* y el de las dos novelas anteriores de su autor, *Ensayo sobre la ceguera* y *Todos los nombres*. Hay, pues, continuidad en la línea creativa, pero la recepción de la obra será ahora distinta, inevitablemente.

Leyendo *La caverna* no con más fruición y complicidad que en el caso de que Saramago no fuese todavía premio Nobel, pensaba yo, sin embargo, que el público fiel a la novela se ve inmerso en estos tiempos en un horizonte igualmente novedoso, condicionado por la mera combinación entre las características de algunos subgéneros novelescos y el propio desarrollo de la cronología. Me refiero a que leyendo ya prácticamente en el siglo XXI, debemos interpretar a la fuerza como un entorno realista lo que era un universo de anticipación en aquellas grandes novelas de Huxley, Orwell o Bradbury consagradas a dibujar la evolución futura de la sociedad. Bien es cierto que esa sensación de estar introduciéndonos realmente en el escenario anticipatorio de novelistas como los mencionados y tantos más era ya previsible, cuando menos, desde 1984, pero ello no empece que con la aceleración brutal de los tiempos históricos producida a partir de la caída del muro berlinés podamos leer hoy relatos veristas y contemporá-



Saramago, que reivindica la plena vigencia del escritor comprometido, demuestra en *La caverna* la virtualidad de ese compromiso

neos que nos instalan en la órbita de los falsos mundos felices.

Ése es, a mi modo de ver o de leer, el contexto de *La caverna*, una novela que evita las concreciones excesivas en cuanto a la ambientación local de una historia simple, con un limitado elenco de protagonistas, y con una significativa carga de ideología a la hora de interpretar alguna de las manifestaciones más patentes de la deshumanización en curso. José Saramago reivindica la plena vigencia del escritor comprometido, y en *La caverna* demuestra la virtualidad de ese compromiso en lo que a la novela se refiere cuando proliferan tantos y tantos textos efímeros que arrastran el género hacia la vacuidad. Incluso en el momento en que se dan por fenecidas las grandes ideologías –sobre todo una de ellas–, el Nobel portugués nutre su último texto tanto del sentido profundo como de una de las

realizaciones estéticas que se inspiran en la gran derrotada. En efecto, el pensamiento de Marx y Engels incorporaba también un humanismo que conforma aquí todo el desarrollo narrativo. En la batalla entre un imponente Centro Comercial y un modesto alfar, conflicto que consagra el triunfo de “las estúpidas mentiras de plástico” (pág. 33) y la condena del protagonista Cipriano Algor, se pierden los supremos valores del trabajo humano, y ese predominio del cambio sobre el uso determina la total alineación de las personas. Pero una excesiva proximidad al drama particular de Cipriano Algor y la familia que comparte su destino, teñiría en exceso la narración de un sentimentalismo literariamente anacrónico y de nula eficacia comunicativa. Por ello Saramago recurre a un distanciamiento deliberado que si a Brecht le exigía acomodar sus planteamientos

dramáticos a patrones fundamentalmente narrativos, al escritor portugués le inspira fórmulas como la del “ensayo con personajes”, útil para definir cabalmente *La caverna*.

La dimensión filosófica de esta novela es notoria desde su propio título. Incluso al final de sus páginas aparece una caverna física, en donde Cipriano Algor y su yerno Marcial Gacho encuentran el estímulo necesario para dar un quiebro radical a sus vidas. Pero uno de los aciertos de Saramago proviene, a lo que creo, de la ambigüedad que en su novela adquiere este mito de la caverna. En gran parte se identifica con el espacio abrumador del gran Centro Comercial, que “como perfecto distribuidor de bienes materiales y espirituales que es” acaba participando “de la naturaleza de lo divino” (págs. 378-379). Su autosuficiencia parece obedecer al designio de que los nacidos en su seno, como podría serlo el futuro hijo de Marcial Gacho y Marta Algor, no pudieran agotar todas sus ofertas aun viviendo 80 años y “no habiendo salido nunca al mundo exterior” (pág. 401). En semejante caso se cumpliría, sin embargo, con bastante exactitud el sentido filosóficamente genuino de la caverna platónica, pues el universo de vivencias y percepciones que el Centro Comercial ofrece no es sino un simulacro, una sombra de la realidad humana más consistente de la que el viejo alfarero participaba. Ésta es la pérdida que Saramago denuncia en *La caverna*, como un hecho que está al alcance de nuestra mano.

El distanciamiento y la carga ideológica no anulan, con todo, la veta de poesía que el novelista es capaz de introducir aquí con maestría. Su narrador presenta a los personajes y conduce la historia ante los lectores con un reiterado “escrúpulo de objetividad y de rigor informativo” (pág. 403). Pero en determinados momentos, sobre todo en los relacionados con el idilio entre el protagonista e Isaura, se alcanza una combinación cabal entre ideología, objetividad, lirismo y lenguaje.

Darío VILLANUEVA

LAS MORADAS

AMPARO AMORÓS

Calima Ediciones. Palma, 2000. 266 páginas, 1.500 pesetas

Como aparente confirmación de la tesis expuesta por Jesús Muñárriz en su *Un siglo de sonetos en español*, publica ahora Amparo Amorós un libro compuesto íntegramente de sonetos. No es la primera vez que lo hace —aunque Muñárriz prescindiera de ella en su antología—, pero su anterior conjunto, *Quevediana* (1988), tenía un tono bienhumorado, satírico y lúdico que contrasta con el carácter elegíaco de la nueva entrega.

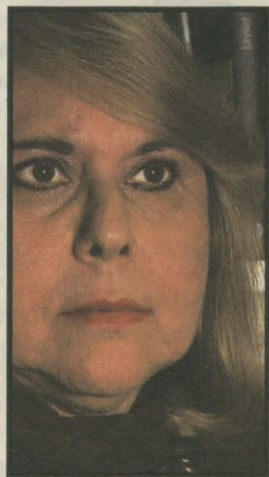
Amparo Amorós se toma algunas libertades —no muchas— con la disciplina del soneto (que no encadena, sino que desencadena, como dijo otro poeta): añade con frecuencia un estrambote (raro en los sonetos líricos), coloca los dos tercetos entre los cuartetos, deja sin rimar un verso... El resultado es una obra a la vez muy personal y con algo de cuaderno de ejercicios. "El secreto" replica al "Divertimento"

cernudiano, un soneto sonetil cuyo último verso dice: "No me escribas, poeta, y calla en prosa".

"La casa de los libros", uno de los poemas más conseguidos del conjunto, puede considerarse como una variación, muy libre, del quevediano "Retirado en la paz de estos desiertos". En raras ocasiones el amor a los libros ha alcanzado una tan atinada formulación. Se homenajea también a Espronceda y Machado, y se traducen so-

netos famosos de Nerval ("El desdichado") y Baudelaire ("Los gatos").

Pero el homenaje mayor, patente en el título, es a Santa Teresa, mujer fuerte, como quisiera ser la protagonista de estos versos, que busca refugio en su morada interior y en el recuerdo de las casas en que ha sido feliz, contra las asechanzas de la edad, contra el ultraje del tiempo.



Amorós se muestra mística y vitalista, muy intelectual y muy sentimental, muy despegada del mundo y muy gozosamente inmersa en la cotidianidad

"Quién me mandó escribir estos sonetos/ sin ánimo y enferma la cabeza", comienza el libro, un libro que es también todo él una oración a un dios sin rostro, "señor de los cuarzos transparentes". El siguiente poema vuelve al tiempo sin tiempo de la infancia, recupera una dirección a la que es imposible volver: "La amistad se llamaba Plaza de Nules, dos". A pesar del alejandrino, a pesar del estrambote, el poema queda sin cerrar: "Para hablar

de aquel tiempo se hace corto un soneto".

"La casa" convierte en símbolo las muchas casas de las que se habla en *Las moradas*. Todas ellas son "creación ilusionada", emblema del mundo, "sorprendente y caótico universo/ elevado a rigor desde su nada:/ ritmo, palabra, verso, al fin poema". La verdadera casa de la autora es la que construye con sus versos. A pesar de su unidad esencial, de ser un conjunto de variaciones sobre el mismo tema, no resulta monótono este conjunto de sonetos. Quizá ello se deba a que han sido escritos a lo largo de muchos años —trece, según la solapa— y a que su coherencia obedece menos a la voluntad de la autora que al azar objetivo de que hablaban los surrealistas.

Mística y vitalista se muestra Amparo Amorós en este libro, muy intelectual y muy sentimental, muy despegada del mundo y muy gozosamente inmersa en la cotidianidad. A veces su lenguaje parece alambicarse un tanto y no raras veces condesciende con el rípi, pero todo lo salva la pasión inteligente, el fervor doliente con que hace recuento de su vida y la convierte en signo y símbolo de la vida de todos, sin que deje de ser sólo suya.

José Luis GARCÍA MARTÍN

LA AMPLITUD DEL LÍMITE

RAMÓN ANDRÉS

DVD. Barcelona, 2000

60 páginas, 1.200 ptas.

"En no ser recordado está mi recuerdo", con este verso comienza este poemario Ramón Andrés (Pamplona, 1955), escritor multifacético que tiene en su haber libros como el ensayo *Tiempo y caída* (1994), ediciones de clásicos, traducciones de autores como Dylan Thomas, William Blake, o títulos sobre música. Como poeta ha publicado con anterioridad *Imagen de mudanza* (1987) y *La línea de las cosas* (1994). Como el lector podrá percatarse, tiene una sólida trayectoria que en este libro, *La amplitud del límite*, se consolida como una voz lírica que no sigue los dictados de las modas poéticas. Porque las fuentes que surten a sus versos proceden desde los clásicos grecolatinos hasta los poetas visionarios ingleses.

El poeta indaga en la existencia humana, parte de su experiencia vital, de las lecturas que pueblan su historia personal, de una naturaleza que no es sólo el paisaje que exalta su sensibilidad, sino un espacio donde "sucede" la vida. En la poesía de Ramón Andrés los objetos, los animales y las plantas están en íntima relación con las vivencias del poeta, porque la mirada de Andrés amplía los límites que la realidad objetiva ofrece, y es esa perspectiva abierta la que confiere unidad al poemario.

De esta manera, la eternidad de las cosas adquiere una trascendencia que plasma de manera indagatoria en los versos, que busca a través del símbolo y la metáfora el significado de un tiempo y un lugar, de una palabra que humaniza. El mundo así "va perdiendo meridianos" y el ser humano se entrelaza y adquiere su sentido en esa comunicación poética.

La palabra recorre ese mundo sensorial y las emociones que suscita se mezclan con la existencia hasta hacerse una conciencia. El poeta adquiere así la certeza de sí mismo, de su levedad, de la fragilidad de las cosas, de la propia vida.

Beatriz HERNANZ

Premio Alfonso García-Ramos

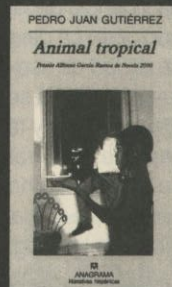
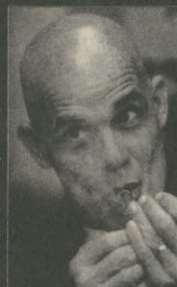
PEDRO JUAN GUTIÉRREZ

Animal tropical

Por el autor de *Trilogía sucia de la Habana* y *El Rey de la Habana*



ANAGRAMA



CLARÍN NÚMERO 30

El año 2000 se cumplió el décimo aniversario de la muerte de Jaime Gil de Biedma, así que, como homenaje, la revista Clarín recupera, como tema principal, una entrevista inédita que Ricardo de la Fuente mantuvo con el poeta, ya seriamente enfermo, en 1987. Otros temas que resaltan en este número son el artículo que Juan Lamillar dedica a Joaquín Romero Murube, un relato de Luis Muñoz-Henna (*Cuaderno de Tánger*)- y, en la sección Las cartas boca arriba, la carta-poema que Álvaro Valverde dirige a Joseph Brodsky, a raíz del hundimiento del Kurks.

LA MANZANA POÉTICA NÚMERO 4

La mujer toma la palabra, la palabra poética. Desde este número se rinde homenaje a la mujer, sin aires reivindicativos, pero sí de acercamiento a una igualdad aún no lograda. Ángeles Aparici, M^a Ángeles Hermosilla y Concha García hablan del papel de la mujer en el ámbito literario, y de iniciativas como los encuentros de mujeres poetas. El grueso del número lo componen una serie de poemas inéditos de autoras contemporáneas de la importancia de Carmen Jodra, María Victoria Atencia, Clara Janés, Beatriz Herranz, Esperanza López Parada, Concha García o Juana Castro.

LA ESTAFETA LITERARIA NÚMERO 13

El poeta Eladio Cabañero es el protagonista del último número de la Estafeta Literaria. Manuel Ríos Ruiz, Antonio Hernández, Juan López Martínez y Joaquín Benito de Lucas rinden homenaje a este autor manchego, recientemente fallecido, en unos artículos que ensalzan por igual la figura del escritor y del hombre. El número se completa con la sección habitual de Nuevos Libros. E. D.

IMPRESIONES: EL MODERNISMO

MANUEL MACHADO

Edición de Rafael Alarcón Sierra. Pre-Textos. Valencia, 2000. 499 páginas, 4.000 pesetas

Aunque ninguneado un tiempo por su –relativamente circunstantial– adhesión al franquismo, creo que hoy nadie duda de que Manuel Machado (1874-1947) es uno de los grandes poetas españoles del siglo XX. Y uno de los padres y primeros actores vitales de nuestro *modernismo*, palabra que él recusaba (porque nació de la incompreensión, de la oposición) pero que terminó por aceptar.

Desde sus tiempos de mayor éxito poético (desde *Alma* a *El mal poema*) y desde luego a partir de su último gran libro innovador, *Ars moriendi* (1921), Manuel Machado dejó que circulara sobre sí mismo la imagen de un poeta prematuramente avejentado y escéptico, cansado de la vida y horro de entusiasmos. Un algo señorito antañón y otro algo voluntariamente aflamencado... Al modo en que había dicho de sí, remedando al viejo Zorrilla, “ya estoy malo y ya no bebo/lo que han dicho que bebía...”

Esa leyenda “del alma de nardo del árabe español”, hizo olvidar (con otras muchas cosas) que entre 1899 y 1909 –es decir, mientras el modernismo luchó por consolidarse, y hasta su pleno y rotundo triunfo– Manuel Machado no fue un apático infecundo, sino un bravo y decidido luchador por la causa de todas las novedades artísticas y morales, y muy especialmente por la renovación (conseguida) de la prosa y del verso españoles, que aquel movimiento acarrearba. El talante de Manuel ya estaba en ello, pero los casi dos años que vivió en París le volvieron decididamente ya “novador” y “moderno”.

Los textos, nunca recogidos en libro, que aúna la estupenda edición, minuciosamente prologada y anotada, de Alarcón Sierra, dan cuenta precisamente (con otros ya conocidos) de la sana guerra literaria que Manuel Machado libró, desde París y Madrid, en aquellas decisivas fechas. *Impresiones: El Modernismo*. (Artículos, crónicas y reseñas) busca su título en una de las palabras-clave de lo nuevo contra lo viejo: la impresión la lige-

Leemos aquí a un Manuel Machado prosista, renovador y vitalista, que apuesta por una crítica nueva y por todas las novedades que el modernismo quería imponer

reza, los ritmos nuevos, el anarquismo como personalismo literario.

Dentro de esta colección de artículos –publicados en periódicos o revistas, entre 1899 y 1909– hallamos crónicas de la vida de París y de Madrid (crónicas impresionistas) en las que Manuel Machado no deja de tomar como alabado modelo a Enrique Gómez Carrillo, el guatemalteco parisién. Y encontramos apuntes (algunos editados con pseudónimo, como los *Cintarazos*) contra la vida y política nacionales, que al Manuel Machado anticlerical de 1901 le parecen anticuadas y polvorientas... Pero acaso lo más importante –desde la estricta literatura– sean las reseñas y la conferencia (“Los poetas de hoy”) en que Manuel Machado defiende al modernismo y a los modernistas, extrañándose –con razón– de que en España fuera una polémica viva lo que, en otros muchos lugares de Europa, andaba ya resuelto: las novedades

del parnasianismo y del simbolismo y de sus autores emblemáticos, como Heredia o Verlaine. Machado defiende a Villaespesa (que fue un modernista de avanzada, el de *La copa del rey de Thule*), defiende a Juan Ramón Jiménez, la prosa de Gómez Carrillo, y el arte poético-escultórico de su amigo Antonio de Zayas (sobre todo en sus *Retratos antiguos*, 1902) antes de que ese Zayas (muy de derechas) concluyese volviéndose antimodernista...

Leemos aquí a un Manuel Machado prosista, renovador y vitalista, que apuesta por una crítica nueva (una crítica que vaya por delante, no por detrás de los acontecimientos) y por todas las novedades que el modernismo quería imponer en un país atrasado y viejo. En 1909 el modernismo había triunfado ya –tarde, claro es– pero las cosas tenían que ser distintas. Una prosa vivacísima, atrapadora.

Luis Antonio de VILLENA

CONDENADOS DE CONDADO

NORBERTO FUENTES

Seix Barral. Barcelona, 2000. 186 páginas. 2.200 pesetas

SIRENA SELENA VESTIDA DE PENA

MAYRA SANTOS-FEBRES

Mondadori. Barcelona, 2000
266 páginas, 1.700 pesetas

El escritor cubano Norberto Fuentes, que cuenta con una de las más interesantes y azarosas biografías que nos irá siendo desvelada, ha añadido a la edición cubana de este volumen de relatos, publicado en 1968 y posteriormente censurado, un Prefacio que describe la reacción de Fidel Castro tras su lectura: "La primera reacción [...] fue energética y liberadora de abundante adrenalina. Producto del impacto de *Condenados de Condado* contra una pared, quedó desencuadrado y convertido en una bandada de hojas que descendieron aleteando hasta el piso de terracota". Sin embargo, visto el libro con la perspectiva del tiempo, puede considerarse como una auténtica obra maestra del relato corto.

Norberto Fuentes actuó como corresponsal en lo que Fidel denominó "la lucha contra bandidos", contrarrevolucionarios que resistieron durante cerca de seis años en una pequeña zona de la Sierra del Escambray (en la edición se reproduce un mapa a pequeña escala). Pese a que Fuentes vive ahora en el exilio, no duda en culpar a Eisenhower de las operaciones anticomunistas: "El mencionado [Programa de acción encubierta contra el régimen de Castro], suscrito por Eisenhower sólo arrojó tragedia y sangre. [...] No hay datos exactos de las bajas del bando contrarrevolucionario. Pero de los 3.995 alzados en todo el país, los muertos en combate y, fundamentalmente, los fusilados después de su captura se acercan a los 3.000. La cantidad de bajas no es comparable con los estándares europeos y ni siquiera con los de la Guerra de Secesión, pero eran números dramáticos para la entonces población cubana de casi 7 millones".

Con tales condicionantes históricos, Norberto Fuentes trazó breves e intensos cuadros de los hechos de guerra. Inmediatamente su obra se relacionó con la de Isaac Babel y Hemingway. Para

justificar el éxito literario que alcanzó, precisa que logró encontrar el "tono" literario adecuado. Quizá podamos añadir algo más: la utilización del lenguaje popular ha obligado al editor español a incluir un Glosario que resulta mucho más que la mera aclaración de algunos cubanismos, ya que se definen determinadas expresiones de la época e, incluso, circunstancias puntuales de la historia. Los veinticinco relatos

algo más que mero testimonio: en requisitoria contra la muerte gratuita e innecesaria, a favor de unos hombres sencillos que desconocen el sentido de su lucha. Pero la expresividad de su lenguaje es modélica, próxima, pese a un realismo descarnado y testimonial, en ocasiones, al "realismo mágico". Los diálogos resultan expresivos, cortados, propios de gente de poca labia que se juega la vida. Contribuyen, por su

Los relatos poseen la intensidad de lo vivido y de lo narrado con los mínimos recursos. Las historias están construidas con un cañamazo de humor negro

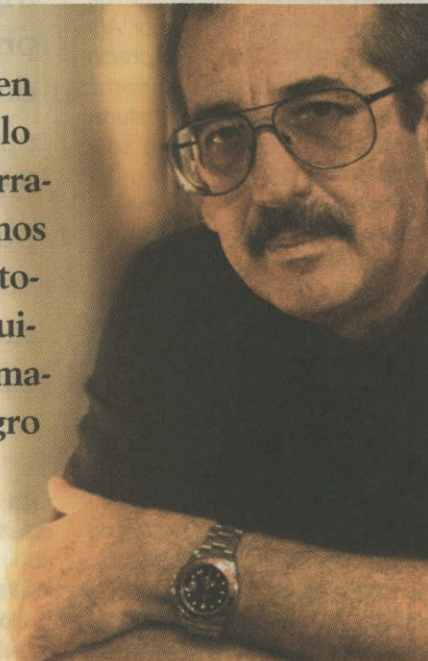
poseen la intensidad de lo vivido y de lo narrado con los mínimos recursos, casi todos ellos de naturaleza verbal. Sin embargo, las historias están construidas con un cañamazo de dramatismo y de humor negro y sin referencias políticas. Tampoco carecen de ternura, de un amor a la vida que se combina con sentimientos como el honor, el heroísmo o la pasión y la nostalgia.

No falta tampoco, como en cualquier lucha fratricida, alguna complicidad entre los dos bandos y, por encima de todo, la crueldad irracional que constituye su resorte fundamental. De ahí, probablemente, la ira de Castro.

Norberto Fuentes ha sabido convertir la experiencia vivida en

brevedad, a dotar al conjunto de la necesaria intensidad. No deja de ser significativo el uso de los nombres de las diversas armas que se utilizan. Éstas se integran en el relato. Los soldados las miman, las acarician, hacen uso de ellas también como signo de alegría. Condado no es una tierra mítica y las historias poseen hoy ya la pátina del tiempo, pero responden a seres y a hechos reales, como los "contras" que se designan con apodos. Los escritores decimonónicos hubieran calificado el libro como "apuntes del natural". Recuerdan los *Diarios* de Martí. He aquí un conjunto sorprendente y recomendable.

Joaquín MARCO



ROBERTO KOLTUN

Mayra Santos-Febres (1966) es una autora reconocida en su país, Puerto Rico, a cuya Universidad está vinculada desde hace algunos años. Autora de dos poemarios y dos colecciones de cuentos, ésta, su primera novela, es también su primer libro publicado en España. En ella se nos narra la historia de Sirena Selena, un travestido puertorriqueño, cantante de boleros, en su búsqueda del reconocimiento y el éxito. Una búsqueda que, a menudo, acaba teniendo lugar en la sordidez de mundos tan al límite como el de la prostitución o la droga. Mundos de perdedores, porque Selena es también, y desde siempre, una perdedora para quien las penurias que halle por el camino no importan si alcanza por fin algún éxito.

La caracterización del personaje —de los personajes, porque los secundarios son magníficos: Miss Marta, Leocadio, Hugo...— da en la diana, tal vez porque se adivina que, en el fondo de Selena, laten algunos protagonistas reales de ese submundo de la noche y la música.

Con todo, lo más remarcable de esta novela es su estilo: exuberante, rico en descripciones sensuales, muy deudor de la oralidad. La autora escribe a partir del habla de la calle, que en su país es también exuberante y mestiza. Así, abundan en la novela anglicismos perfectamente integrados en el discurso —*take-off*, *teenager*, *check-in*, *spotlight*, *lounge*...— y americanismos tan sonoros como: *saltimbancar*, *discotequear*, *bemba*, *changuería*, *catimba*, y un largo etcétera. Incluso se permite la autora insertar un capítulo completo escrito en inglés.

Desde luego, si algo no es el Caribe es puro. El mestizaje crea el espejismo de que nada es lo que parece. Quizá por eso allí están tan cerca los sueños, aunque a veces sólo sean de cartón-piedra.

Care SANTOS

BELLÍSIMAS PERSONAS

ANDREU MARTÍN

Premio Ateneo de Sevilla. Algaida. Sevilla, 2000. 395 páginas. 2.900 pesetas

En esta ocasión, el premio Ateneo de Sevilla no ha recaído precisamente en un autor desconocido o minoritario. Andreu Martín (Barcelona, 1949) tiene en su haber una nutrida producción de novelas, relatos breves y cuentos, todos ellos, además, pertenecientes a una modalidad temática de gran aceptación: la que, entre otras variantes, aparece clasificada como novela criminal o novela negra. Más que en la línea del relato de misterio tradicional, centrado en una intriga cuyo descubrimiento no se produce hasta las últimas páginas, los relatos de Andreu Martín se sitúan en la estela de Hammet y Chandler, e incluso en derivaciones como la "hard boiled novel" de autores como Mickey Spillane. En este terreno cuenta el autor con logros notables, como *Prótesis*, (1980) *Si es no es* (1983) o *Jesús en los infiernos* (1990).

No es, sin embargo, Andreu Martín un autor de obras de quiosco. Lo alejan de la literatura de consumo el cuidado en la caracterización psicológica de los personajes, el fuerte acento de crítica social que rezuman las historias y la complejidad del relato, donde a menudo se yuxtaponen perspectivas y voces diferentes o se desarrollan peripecias paralelas. Así ocurre en *Bellísimas personas*, que es a la vez la historia de unos crímenes contemplados desde ángulos diversos y la narración del desarrollo de la novela que Nuria Masclau está escribiendo veinte años después acerca de aquellos sucesos y que plantea incluso cuestiones teóricas a propósito de la inevitable ficcionalización que toda reconstrucción narrativa imprime a los hechos relatados. Algo semejante había tanteado el autor en obras anteriores, como *La camisa del revés* (1983), pero *Bellísimas personas* ofrece una densidad mucho mayor. En ciertos aspectos, la novela parece la desembocadura natural de ciertos motivos surgidos ya en obras previas del autor, e incluso lleva a mayor perfección algunos artificios narrativos que ahora reapar-

recen, justificados por el planteamiento de los hechos—esto es decisivo—y no como simples alardes de técnica constructiva.

Martín armoniza con gran habilidad las distintas informaciones que el lector recibe sobre los crímenes. Existe, por un lado, lo que podrían considerarse datos objetivos, función asignada a las noticias de prensa y cartas de los lectores que se reproducen, hasta con un tipo de letra diferente y a dos columnas, así como los informes psiquiátricos o el fallo condenatorio del tribunal, también con su tipografía peculiar. En el lado de la máxima subjetividad se encuentran los fragmentos de la autobiografía escrita por el criminal para una revista, y en un estrato intermedio habría que situar la reconstrucción —¿cronística, novelesca?— que Nuria Masclau va componiendo, llena de conjeturas y apreciaciones personales y mezclada con vivencias propias, desde su condición de madre soltera hasta el agobio que soporta por la tensa relación que existe entre sus padres. Por otra parte, los móviles del secuestrador asesino —cuyo intento de pedir rescate según los modelos cinematográficos resulta grotesco— son de naturaleza social: el trabajo precario, la explotación, la angustia ante la falta de medios económicos, la aspiración a unas formas de vida estimuladas por la propaganda...

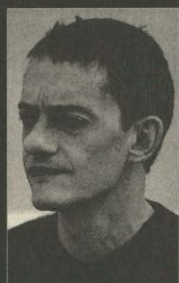
Como en casi todas las narraciones de Andreu Martín, la ciudad de Barcelona no es sólo el marco urbano de las acciones,



Estas páginas se elevan por encima del nivel perceptible en narraciones de este tipo. El juego con los diversos estratos temporales obedece a un diseño literario que poco tiene que ver con la literatura de mero entretenimiento

sino auténtica representación de una sociedad mediocre y llena de lacras. Este aspecto, así como el retrato de la propia narradora, alcanzan mayor hondura que la historia criminal —aunque todo se halla fuertemente imbricado—, y gracias a ello las páginas de *Bellísimas personas* se elevan por encima del nivel perceptible en narraciones de este tipo. El juego con los diversos estratos temporales de la historia, el vaivén entre pasado y presente y entre tiempo revivido —las crónicas y los documentos— y tiempo reconstruido o recreado —la novela en gestación— obedecen a un diseño literario que poco tiene que ver con la literatura de mero entretenimiento y sin ambición estética alguna. Y ni siquiera faltan los guiños del lector (piénsese, por ejemplo, en el hecho de que dos policías se llamen Láinez y Reverte, como dos conocidos cultivadores del género). Un lenguaje directo, eficaz, atento a la variedad de los registros coloquiales, ayuda a podar cualquier exceso de grandilocuencia que la historia pudiera suscitar. Sólo algunos usos rechazables disuenan en una prosa por lo general correcta: "un pasillo a cuyos ambos lados" (pág. 212), "las personas con quien conviven" (pág. 261), "expresión [...] tan o más despaavorida [...] que" (pág. 388), "hacer el aperitivo" (pág. 202, por "tomar"), o el uso reiterativo de "igual como" por "igual que" (págs. 163, 165, 266, etc.).

Ricardo SENABRE



PREMIO HERRALDE

LUIS MAGRINYÀ

Los dos Luises

"Inteligente y divertida, además de oportuna y excitante...
Sin duda uno de los mejores escritores de la narrativa española actual"
(Ignacio Echevarría, *El País*)

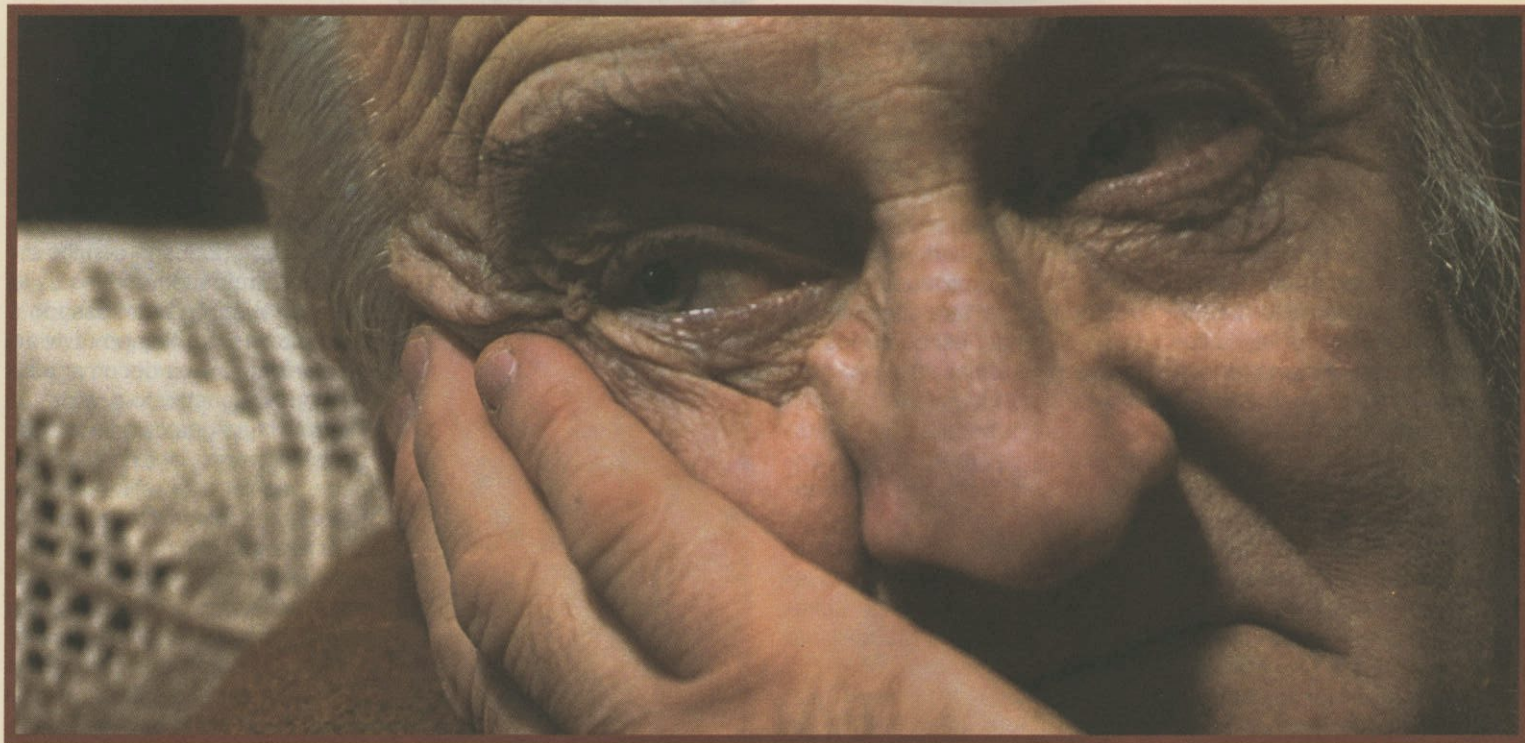


ANAGRAMA



ADDELANTO ÁLVARO POMBO PUBLICA UNA NOVELA SOBRE EL AMOR

EL CIELO RASO



MERCEDES RODRÍGUEZ

Álvaro Pombo (Santander, 1939), uno de los narradores más originales e inquietantes del adocenado panorama literario español, está a punto de publicar su última novela, *El cielo raso* (Anagrama). Cuajada de contradicciones, se trata de una historia sobre la justicia y el amor, el sexo y la libertad, sobre el deseo, el destino y la corrupción. Un relato en la que el Bien y el Mal vuelven a enfrentarse. Literatura. Buena, gran literatura. Así comienza...

Lo primero que Gabriel Arintero recuerda es un sentimiento de intenso placer al besarse con un primo de su edad. Recuerda el lugar, recuerda la hora, pero recuerda sobre todo la delicia aquella de ser abrazado, acariciado, besado y masturbado. Y también una sensación de intensa intimidad con su primo, un haber pensado que a partir de aquel momento sí que de verdad eran amigos e iban a serlo para siempre. Aquella sensación de placer contenía la ternura como un termómetro contiene mercurio en su cubeta y esa ternura ascendía velozmente desde el principio hasta el final, hasta correrse los dos casi a la vez, sudorosos, jadeantes. Galopaba el corazón como al correr los tres

mil metros. Al terminar se suspiraba placenteramente: unos diez, quince minutos de placer y de ternura que para Gabriel Arintero nunca dejaron de ocupar el primer lugar de sus recuerdos cada vez que hacía memoria. Cincuenta años después sigue ahí esa imagen indiscutible y vibrante como una frase certera, como un dato absoluto. Todo lo demás que después vino —mucho tiempo después, tal vez un año entero— pareció estrellarse contra aquel placer, recubrirlo, ahogarlo, cambiarlo de significación, pero fue en vano. Lo que vino después —que vino ya con nombre y apellidos grabados en la frente—, el sentimiento de vergüenza, el sentimiento de pecado y el de culpa, no obstante desde un princi-

Aquella sensación de placer contenía la ternura como un termómetro contiene mercurio en su cubeta y esa ternura ascendía velozmente desde el principio hasta el final

pio reclamarse parte de aquel intensísimo placer de las masturbaciones y los besos, nunca tuvo análoga importancia en su conciencia o análoga energía. Por más que la vergüenza, el pecado y la culpa, una vez que aparecieron, de inmediato coparon todo el mundo exterior de Gabriel Arintero —desde los familiares y la casa hasta los amigos y sus casas, pasando por el colegio, con sus aulas y sus patios y su gigantesco eucalipto y los váteres y los cigarrillos fumados en los terraplenes de atrás, que llegaban a las huertas primero y después a los desmontes y a la playa—, por más que la vergüenza, el pecado y la culpa formarían parte de la educación y los desfiles y el amor a la patria y a la Virgen

del Pilar, y a la vocación atlantista y a la voluntad de imperio de todos los alumnos de los escolapios, por más que por culpa de la vergüenza y el pecado y de la culpa de Gabriel Arintero murió Cristo en la cruz y llovió lluvia de fuego sobre la Sodoma y la Gomorra y el colegio de los padres escolapios, nunca fueron la vergüenza, ni el pecado, ni la culpa tan sencillos e infantiles y profundos como aquel placer —que quizá llegó a durar un año— de besarse, abrazarse y masturbarse Gabriel Arintero con un primo de su edad.

El único otro sentimiento tan poderoso como aquel sentimiento de placer, tan resplandeciente y tan vivo como aquel sentimiento de placer, fue, bien entrada ya la madurez de Gabriel Arintero, el sentimiento o la voluntad de rebelión contra aquellos sentimientos de vergüenza, de pecado y de culpa que habían pretendido y casi conseguido desalojar la gracia del placer de su lugar de gracia. Entre ambos acontecimientos, sin embargo, entre el ingenuo placer de la infancia y la reflexiva rebelión de la juventud contra el pecado y la culpa, pasaron muchos años. Años que por supuesto no pasaron en vano, y que, al recordarlos Gabriel Arintero cuando ya alcanzaba casi la madurez, le parecieron malbaratados, inservibles, y también desdibujados, incluso en sus rasgos positivos o felices, por una continua, muda e imperdonable cobardía. El otro sentimiento que Gabriel asociaba con su niñez y con el año de sus primeros besos y masturbaciones con su primo, era un sentimiento religioso: el fervor. Y este fervor aparecía en la memoria de Gabriel Arintero claramente del lado del placer amoroso, a la par del intenso deseo de amar y ser amado por su primo, y por completo separado —al menos en principio— de los sentimientos (que suelen considerarse específicamente religiosos en el mundo cristiano) de vergüenza, de pecado y de culpa. Placer y fervor se alzaron juntos en el patio infantil, en los desmontes y las playas infantiles de la niñez de Arintero, libres de la enredadera de la culpa, la tiña del pecado y el rosáceo amargor de la vergüenza. En un mismo acto fervoroso cabían Dios y su primo Manolín. Con Manolín se sintió Arintero tan feliz como, según decían, se sienten con Dios los propios santos.

Ni aquel fervor ni aquel placer —que eran de la niñez— podían ser de muy larga duración y no lo fueron. Gabriel Arintero no iba a olvidarlos nunca, pero con la adolescencia se quedaron larvados entre los repentinos juncos y cizañas del pecado mortal y la vergüenza. La vergüenza se diferenciaba del pecado por su origen, que era, en el caso de Gabriel Arintero, familiar. De pronto, toda una serie de comentarios que el padre de Gabriel hacía con frecuencia y que hasta entonces a Gabriel le habían aparecido jocosos, empezaron a parecerle serios y, a poco que se descuidara, peligrosamente dirigidos a él mismo. Su padre había tenido una juventud exaltada, deportiva, parte de ella en colegios ingleses y franceses. De ahí y de su madre, la abuela de Gabriel, venía todo un aire internacional, mundano, desenfadado, y en ocasiones cruel. Una parte de la sabiduría paterna parecía provenir de su juventud anglófila y francófila, empastada al regresar a la península y

Placer y fervor se alzaron juntos en el patio infantil, en los desmontes y las playas infantiles de la niñez de Arintero, libres de la enredadera de la culpa, la tiña del pecado y el rosáceo amargor de la vergüenza

a la alta sociedad provinciana donde vivían por una serie de prejuicios hispánicos: “Estas dos son de la acera de enfrente —comentaba su padre—. Nunca se las ha visto con un hombre. Siempre las dos del brazo. Viven juntas.”

En una ocasión, almorzando con sus padres en el náutico, Gabriel se dio cuenta de que su padre miraba fijamente a tres comensales sentados a una cierta distancia. Tenían un aire extranjero. Un señor y una señora de mediana edad que parecían matrimonio, y un hombre más joven, aunque no ya un muchacho, bronceado, muy guapo y, sobre todo —pensó Gabriel—, muy bien peinado. Su padre cuchicheó excitado al oído de su madre: “¿Sabes quién es ese? Fermín Aguirre. Cómo está. No ha cambiado nada. Éstos no envejecen nunca.” Aquel almuerzo se convirtió en un entrecortado retrato de aquel joven Aguirre: que era uno de éstos, pero en un grado, además, exagerado, público y notorio. Siempre estaba a todos dando abrazos. A los chicos, a las chicas,

exageradísimo además. Hasta que tuvo que irse porque le vieron en el parque abrazado al mancebo de Ultramarinos La Española. Nadie dió por él la cara. ¿Quién la iba a dar? Ser así era un verdadero compromiso para los amigos. Su padre oyó que se fue a París, a Niza y a París. Ahí se toleraban más cosas así. A veces en Francia las parejas protegían a chicos como éste. Por esnobismo, por placer, por lo que fuese. Todos éstos se conservaban eternamente jóvenes. Como Aguirre, decía su padre. Gabriel se sintió incluido en el “todos éstos” de su padre. Tener que dejar a sus amigos, tener que irse de donde vivía, unido, como por compensación, al don de la eterna juventud, le parecieron fascinantes características a Gabriel. Pensó, casi estuvo a punto de decir: Como Aguirre, así voy a ser yo. Pero no lo dijo porque en conjunto, el tono de su padre era despreciativo. Ser así era una lacra o una mancha que una vez encima de cualquiera se volvía indeleble, te

sambenito lo devoraba todo, lo interrumpía todo y lo concluía todo.

Gabriel Arintero recordaba con toda claridad otra escena: un domingo a mediodía, en el dormitorio de sus padres: su padre, recién bañado y afeitado, en bata de seda y chancletas. Gabriel recordaba sus fuertes piernas blancas y el olor del agua de colonia que su padre se echaba en la cara y en el cuello, por la cabeza que ya empezaba a calvear. Era un espectáculo masculino, enérgico, un poco repulsivo. Gabriel le había estado contando historias del colegio, y se le escapó en el ardor del relato —porque Gabriel era charlatán, le encantaba contar cosas y lo hacía con gracia—, se le escapó que a un chico del colegio le llamaban mariquita. Su padre fue al cuarto de baño y volvió, y mientras se arreglaba la corbata ante el espejo preguntó:

—¿Qué has dicho que le llaman a ese chico?

—Pues los que se lo llaman son unos mierdas ellos. Hijos de puta yo les llamo —dijo Gabriel.

—¡Da igual lo que ellos sean! Tú repite qué le llaman a ese chico.

—Lo que le llaman es insulto.

—Has dicho que le llaman mariquita, y sí, es insulto. Pero además de insulto, si es verdad, es el sambenito peor que puede caerte. Así que lo mejor, por si acaso, con ese chico más vale que no vayas.

Ahí quedó la cosa. Y fue entonces cuando Gabriel Arintero juró vengar la infamia del sambenito aquel alguna vez. Le pareció a Gabriel que el que no hubiese apelación, el que a su padre le bastara con la simple sospecha para que, sin preguntar más, le recomendaran no frecuentar al chico aquel, era una infamia y una injusticia. Sentirse él mismo en peligro a riesgo de tener que avergonzarse él mismo por haber sido mariquita con su primo Manolín (a Gabriel no le quedaba por entonces duda de ser mariquita), sólo alimentaba su deseo de venganza y su deseo de hacer justicia: vengarse algún día de todos ellos sin saber, claro está, ni cuándo, ni dónde, ni contra quién: vengarse de aquellos que le hubieran sambenitado a él o a todos los que eran como él.

Isaiah Berlin

Las letras en Rusia bajo Stalin

En este informe, inédito en español, y escrito después de un viaje por la URSS, Isaiah Berlin, uno de los grandes pensadores del siglo, revisa la literatura rusa del siglo XX y la dramática situación de los escritores con Stalin. El texto, del que ofrecemos un fragmento por cortesía de la revista mexicana "Letras Libres" y autorización del albacea de Berlin, Henry Hardy, termina en 1945, con la ilusión de que el fin de la Guerra Patria acabaría con la represión. La existencia del Gulag revelaría lo contrario...

La escena literaria soviética es peculiar, y pocas analogías con Occidente son útiles para entenderla. Debido a una variedad de causas Rusia ha llevado, en tiempos históricos, una vida hasta cierto punto aislada del resto del mundo, y nunca ha formado una parte genuina de la tradición occidental; en efecto, su literatura siempre ha arrojado la evidencia de una actitud peculiarmente ambivalente sobre la relación inestable entre ella y Occidente, tomando la forma ora del deseo violento e insatisfecho de ingresar y formar parte de la vida europea común, ora de un desprecio resentido ("escita") por los valores occidentales, de ninguna manera confinado a los eslavófilos declarados, sino más frecuentemente como la combinación no resuelta de estas corrientes de sentimiento mutuamente opuestas.

La Revolución de Octubre aisló a Rusia incluso más, y su desarrollo se volvió forzosamente más introvertido e inconmensurable frente al desarrollo de sus vecinos. No es mi propósito rastrear la situación históricamente, pero el presente [otoño de 1945] es particularmente inteligible sin al menos una oteada a los sucesos previos, y tal vez sería conveniente, y no demasiado desorientador, dividir su desarrollo reciente en tres escenarios principales: a) 1900-1928; b) 1928-1937; c) 1937 al día de hoy.

El primer cuarto del presente siglo fue una época de tormentas y presiones durante la cual la literatura rusa, particularmente la poesía (al igual que el teatro y el ballet), principalmente bajo la influencia francesa y, en cierta medida, alemana (aunque a uno no se le permite decir eso hoy), alcanzó su mayor altura desde la época clásica de Pushkin, Lermontov y Gogol. Sobre esto la Revolución de Octubre tuvo un impacto violento,

pero no obstruyó la creciente marea. Una preocupación absorta e infatigable por temas sociales y morales es tal vez la característica más llamativa del arte y el pensamiento rusos como un todo; y esto en gran medida le dio forma a la gran Revolución, y después de su triunfo llevó a una larga y cruenta batalla entre, por un lado, aquellos rebeldes primordialmente artísticos que acudían a la Revolución para asumir sus posturas más violentamente "antiburguesas" y, por el otro, aquellos hombres de acción primordialmente políticos que deseaban inclinar toda actividad artística e intelectual hacia los fines sociales y económicos de la Revolución.

La rígida censura, que cerró puertas pero seleccionó cuidadosamente autores e ideas, y la prohibición o el desaliento de muchas formas de arte no políticas automá-

Hubo cacerías de brujas; la herejía, tanto a la derecha como a la izquierda, era continuamente "desenmascarada" con horribles consecuencias para los herejes condenados

ticamente centraron la atención del público lector en obras nuevas y experimentales, llenas —como solía suceder en la historia de la literatura rusa— de sentidas y a veces pintorescas y extravagantes nociones sociales. Tal vez porque los conflictos en las obviamente más peligrosas aguas de la política y la economía podían fácilmente pensarse como muy alarmantes, las guerras literarias y artísticas se convirtieron (como lo hicieron en los países alemanes un siglo antes, bajo Metternich) en el único campo de batalla de las ideas genuino; incluso hoy las publicaciones literarias, tan domadas como necesariamente lo son, por esa razón ofrecen una lectura más viva que la pren-

sa diaria, monótonamente conformista y puramente política.

El combate principal de principios y mediados de los años 20 fue peleado entre los experimentadores literarios, libres y algo anarquistas, y los fanáticos bolcheviques, con fracasados intentos de tregua impulsados por figuras tales como Lunacharski y Bubnov. Esto culminó, entre 1927 y 1928, primero con la victoria, y después, cuando a las autoridades les pareció demasiado revolucionaria e incluso trotskista, con el colapso y purga (en los 30) de la notable Asociación Revolucionaria de Escritores Proletarios, liderada por el más intransigente fanático de una cultura proletaria estrictamente colectivista, el crítico Averbakh. Luego sobrevino, durante el periodo de "pacificación" y estabilización organizado por Stalin y sus colaboradores de mente más práctica, una nueva ortodoxia, dirigida principalmente contra la emer-

gencia de cualquier tipo de idea que pudiera distraer la atención de las metas económicas planteadas. Esto llevó a un punto muerto universal, al cual el único autor clásico sobreviviente de los grandes

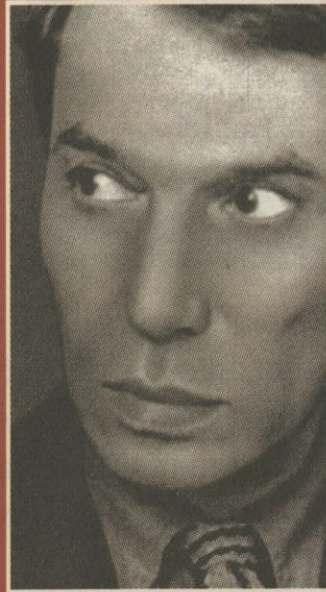
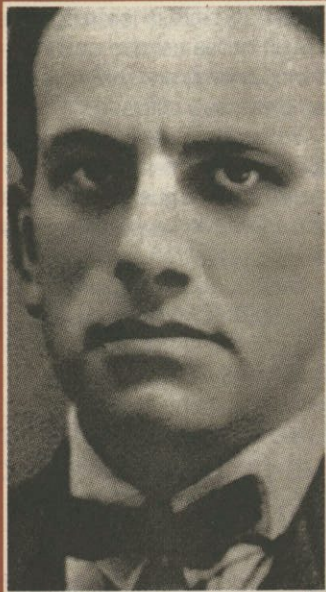
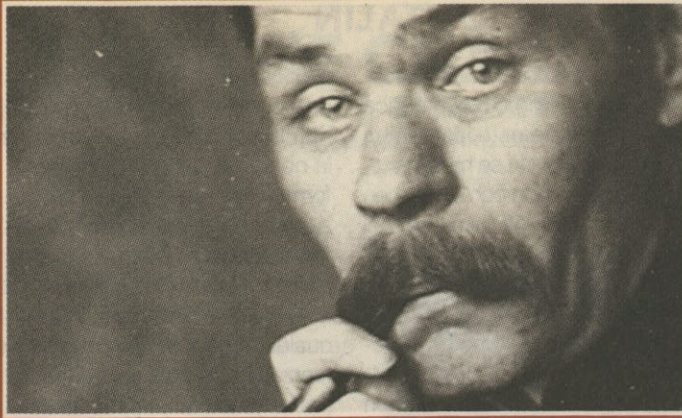
días, Máximo Gorki, finalmente —y, según algunos de sus amigos, con reacia desesperanza— le otorgó su bendición.

La nueva ortodoxia, que finalmente se estableció después de la caída de Trotski en 1928, puso un punto final al periodo de incubación durante el cual los mejores poetas, novelistas y dramaturgos soviéticos, y, de hecho, los compositores y los cineastas, produjeron sus obras más memorables y originales. Marcó el final de la turbulenta segunda mitad de los años 20, cuando los visitantes de Occidente se asombraban y a veces indignaban frente a los escenarios de Vakhtangov; cuando Eisenstein, que todavía no hacía cine, dirigía sus im-

presionantes experimentos futuristas en escenarios descubiertos en los desusados palacios de comerciantes moscovitas; y cuando el gran director de escena Meyerhold, cuya vida artística es una especie de microcosmos de la vida artística de su país, y cuyo genio sigue siendo reconocido tan sólo secretamente, condujo sus más audaces y memorables experimentos teatrales. Ocurrió, antes de 1928, una vasta agitación en el pensamiento soviético, que durante esos tempranos años estuvo genuinamente animada por el espíritu derevuelta contra, y frente a, las artes de Occidente, concebidas como el último esfuerzo desesperado del capitalismo, que debía ser derribado en el frente artístico, al igual que en cualquier otro frente, por la fuerte, joven, materialista y terrenal cultura proletaria, orgullosa de su simplicidad silvestre y de su cruda y violenta nueva visión del mundo, que la URSS, atormentada pero triunfante, estaba dando a la luz.

El heraldo y principal fuerza inspiradora de este nuevo jacobinismo era el poeta Maiakovski, quien, con sus discípulos, formó la famosa asociación FIA (Frente de Izquierda para el Arte). Aunque debe haber habido mucho de pretensión, falsedad, tosquedad, exhibicionismo, infantilismo y mera tontería en este período, también había una gran vitalidad. No era, como regla, didácticamente comunista tanto como antiliberal, y tenía en ese respecto puntos de semejanza con el futurismo italiano anterior a 1914. Este fue el período de las mejores obras de poetas como el famoso "tribuno" Maiakovski, quien, si no fue un gran poeta, fue un innovador y emancipador literario radical de prodigiosa energía, fuerza y, sobre todo, influencia; la época de Pasternak, Ajmátova (hasta su silencio en 1923), Selvinski, Aseev, Bagritski, Mandelstam; de novelistas como Alexei Tolstoi (que regresó de París en los 20), Prishvin, Kataev, Zoshchenko, Pilniak, Babel, Ilf y Petrov; del dramaturgo Bulgakov; de críticos y estudiosos literarios establecidos como Tinianov, Eichenbaum, Tomashevski, Shklovski, Lerner, Chukovski, Leonid Grossman. Las voces de artistas emigrados como Bunin, Tsvetaeva, Khodasevich y Nabokov se escuchaban vagamente. La emigración y regreso de Gorki es otra historia.

El control del Estado fue absolu-



La muerte de Gorki (arriba) acabó con la protección de los intelectuales. Genios como Maiakovski (abajo, a la izquierda) fueron asesinados, y otros como Pasternak (derecha), silenciados

to. El único período de libertad durante el cual no existió censura en la historia moderna de Rusia fue de febrero a octubre de 1917. En 1934 el régimen bolchevique ajustó viejos métodos al imponer varias etapas de supervisión —primero con la Unión de Escritores, luego con el comisario designado por el Estado, finalmente con el Comité Central del PC. El Partido impuso una "línea" literaria: primero el notorio Proletkult, que exigía un trabajo colectivo sobre temas soviéticos por cuadrillas de escritores proletarios; luego la alabanza de héroes soviéticos o presoviéticos. Sin embargo, los escritores llamativos y originales no siempre fueron, hasta 1937, dominados por el Estado omnipotente. Algunas veces, si estaban preparados para tomar los riesgos suficientes, podían convertir a las autoridades a la consideración de un acercamiento heterodoxo (como lo hizo Bulgakov); a veces a la heterodoxia, siempre y cuando no estuviera directamente

dirigida contra la fe soviética, se le otorgaba cierta libertad de expresión, como un condimento no rechazable, a veces excesivamente picante, de la ración diaria de la vida soviética rusa. Por supuesto, no se permitía que aquello llegara lejos o que ocurriera con demasiada frecuencia, pero la posibilidad siempre estaba presente, y el genio de los escritores se veía hasta cierto punto estimulado por el propio grado de ingenuidad que debían ejercitar para expresar ideas no convencionales sin romper el armazón de la ortodoxia o incurrir en abiertas condenas y castigos.

Esto continuó durante algún tiempo después del ascenso de Stalin al poder y la imposición de la nueva ortodoxia. Gorki murió en 1935, y mientras vivió algunos escritores distinguidos e interesantes fueron librados, hasta cierto grado, de una excesiva regimentación y persecución, dada la inmensa autoridad personal y prestigio de aquél; Gorki des-

empeñó conscientemente el papel de "conciencia del pueblo ruso" y continuó la tradición de Lunacharski (e incluso de Trotski) protegiendo a artistas prometedores de la influencia opresiva de la burocracia oficial. En el campo del marxismo oficial, un intolerante y estrecho "materialismo dialéctico" sí estableció su dominio, pero era una doctrina respecto a la cual se permitían disputas internas, entre, por ejemplo, los seguidores de Bujarin y los de los más pedantes Riazanov o Deborin; entre varios tipos de materialismo filosófico; entre aquellos "menshevistas" que veían a Lenin como un discipulodirecto de Plejanov y aquellos que subrayaban sus diferencias.

Hubo cacerías de brujas; la herejía, tanto a la derecha como a la izquierda, era continuamente "desenmascarada" con horribles consecuencias para los herejes condenados; pero la propia ferocidad de tales disputas ideológicas, la incertidumbre sobre qué lado iba a ser condenado a la liquidación, le comunicaba una cierta vida a la atmósfera intelectual, con el resultado de que durante este período tanto el trabajo creativo como el crítico eran raramente aburridos, e indicaba un estado de continua agitación en todas las esferas del pensamiento y el arte. Bien podría el compasivo observador de la escena soviética comparar favorablemente tal actividad con la lenta decadencia de escritores de una generación más vieja emigrados a Francia, como Viacheslav Ivanov, Balmont, Merezhkovski, Zinaida Gippius, Kuprin y otros, aunque en ocasiones se admitió, incluso en Moscú, que su técnica literaria era muchas veces superior a la de un buen número de pioneros soviéticos.

Entonces sobrevino la gran debacle que para todo escritor yartista soviético es una especie de Noche de San Bartolomé —una noche oscura que pocos de ellos parece que olvidarán completamente, y de la cual hoy se habla poco salvo en un susurro nervioso. El gobierno, que evidentemente sentía sus fundamentos endeble, o temía una guerra mayor en, y posiblemente con, Occidente, atacó a todos los elementos supuestamente "dudosos", además de innumerables personas inocentes e inofensivas, con una violencia y minuciosidad que sólo encuentra paralelosremotos en la In-

ISAIAH BERLIN: LAS LETRAS BAJO STALIN

quisición española y la Contrarreforma. Las grandes purgas y juicios de los años 1937 y 1938 alteraron la escena literaria y artística hasta hacerla irreconocible. El número de escritores y artistas exiliados y exterminados durante este tiempo —particularmente durante el Terror de Ezhov— fue tal que la literatura y el pensamiento rusos emergieron en 1939 como un área devastada por la guerra, con algunos edificios espléndidos aún relativamente intactos, pero solitarios entre tramos de nación devastada y arruinada.

Hombres de genio como Meyerhold y Maiakovski, y de talento como Babel, Pliniak, Yashvili, Tabidze, el entonces recientemente llegado de Londres príncipe D. S. Mirski, el crítico Averbakh (por sólo mencionar los nombres más conocidos) fueron “reprimidos”, esto es, asesinados o eliminados de una u otra forma. Lo que ocurrió después de eso hoy nadie parece saberlo. Ni un rastro de alguno de estos escritores y artistas ha sido hallado por el mundo exterior. Hay rumores de que algunos de ellos aún viven, como Dora Kaplan, que le disparó e hirió a Lenin en 1918, o Meyerhold, de quien se dice que dirige obras teatrales en la capital de Kazajastán, Alma-Ata; pero esos rumores parece que se hacen circular por el gobierno soviético y son, casi con certeza, falsos. Uno de los corresponsales británicos, cuyas simpatías eran evidentes, intentó persuadirme de que Mirski estaba vivo y escribiendo de incógnito en Moscú. Era obvio que él no creía eso. Y yo tampoco.

Marina Tsvetaeva, que regresó de París en 1939 y cayó en la desaprobación oficial, se suicidó, probablemente a principios de 1942.

El joven y exitoso compositor Shostakovich fue criticado tan ásperamente en 1937 por “formalismo” y “decadencia burguesa”, que durante dos años no se le interpretó ni mencionó, y después, habiéndose arrepentido lenta y dolorosamente, adoptó un nuevo estilo en concordancia más cercana con las exigencias soviéticas oficiales del momento. En dos ocasiones desde entonces ha tenido que ser llamado al orden y arrepentirse; también Prokofiev. De un puñado de escritores jóvenes desconocidos en Occidente, de quienes se dice que eran prometedores durante este período, no

se ha vuelto a saber nada; difícilmente sobrevivieron, aunque nunca se sabe. Antes de esto los poetas Yesenin y Maiakovski se habían suicidado. Su desilusión con el régimen es todavía negada oficialmente. Así seguimos.

La muerte de Gorki había acabado con el único protector poderoso de los intelectuales, y con el último vínculo con la anterior tradición de arte revolucionario relativamente libre. Los sobrevivientes más eminentes de este período hoy se sientan en silencio y nerviosos por miedo a cometer algún pecado fatal contra la línea del Partido, que de cualquier modo no era del todo clara durante los años críticos previos a la guerra, ni después. Le fue peor

Las grandes purgas de 1937 y 1938 alteraron la escena literaria y artística hasta hacerla irreconocible. El número de exiliados y exterminados fue tal que la literatura y el pensamiento rusos emergieron en 1939 como un área devastada

a aquellos que estaban en contacto más estrecho con Europa occidental, es decir con Francia e Inglaterra, ya que al alejarse la política exterior soviética de la política de seguridad colectiva de Litvinov, y al acercarse al aislacionismo simbolizado por el Pacto Ruso-Alemán, se comprometía a individuos vistos como enlaces con países occidentales en el descrédito general de la política pro-occidental.

El hecho de inclinarse frente a la autoridad excedió todas las fronteras hasta entonces conocidas. A veces sucedía demasiado tarde para salvar al hereje marcado para la destrucción; en cualquier caso dejó tras de sí recuerdos dolorosos y humillantes de los cuales los sobrevivientes de ese terror difícilmente se recuperarán del todo. Las proscripciones de Ezhov, que mandaron a varias decenas de miles de intelectuales a la muerte, para 1938 habían llegado demasiado lejos incluso para la seguridad interna. Un alto fue finalmente ordenado cuando Stalin dio un discurso en el que declaró que el proceso de purificación se había excedido. Siguió un espacio para respirar. La vieja tradición nacional readquirió respetabilidad; los

clásicos fueron nuevamente tratados con respeto, y algunos viejos nombres de calles reemplazaron a la nomenklatura revolucionaria. La formulación de fe final, que comenzaba con la Constitución de 1936, fue completada con la *Pequeña historia del Partido Comunista* de 1938. Los años 1938 a 1940, durante los cuales el PC hizo aun mayores esfuerzos para reforzar y centralizar su poder y autoridad— ya bastante reforzado antes de esto—, permanecieron, durante la lenta convalecencia de las heridas de 1938, en blanco en lo que se refiere a las artes creativas y críticas.

Entonces estalló la guerra y el panorama se alteró de nuevo. Todo se movilizó por la guerra. Los autores que sobrevivieron a la Gran Purga y

lograron preservar su libertad sin hacerle demasiadas reverencias al Estado parecieron reaccionar a la gran oleada de sentimiento genuinamente patriótico si acaso más profundamente que los escritores soviéticos ortodoxos, pero evidentemente habían pasado por demasiadas cosas para ser capaces de convertir su arte en el vehículo de expresión directa de la emoción nacional.

Los mejores poemas de guerra de Pasternak y Ajmátova se disparaban desde el sentimiento más profundo, pero eran demasiado puros artísticamente para ser considerados como poseedores del adecuado valor de propaganda directa, y fueron, en consecuencia, observados con recelo por los mandarines literarios del Partido Comunista, quienes guiaban los destinos de la oficial Unión de Escritores.

Esta desaprobación, con matices de duda sobre su lealtad fundamental, finalmente se depositó de tal manera en la personalidad de Pasternak que este artista incorruptible de hecho produjo un puñado de piezas —cercanas a la propaganda directa de guerra— que le habían sido obviamente exprimidas, pobres

y poco convincentes y que fueron criticadas por débiles e inadecuadas por los reseñistas del Partido. Tales *pièces d'occasion*, como el *Meridiano Pulkov* de Vera Inber, su diario de guerra del sitio de Leningrado, y el trabajo más talentoso de Bergholz, fueron mejor aceptados.

Pero lo que sí emergió, posiblemente ante la sorpresa tanto de las autoridades como de los autores, fue un aumento poco común en la popularidad, entre los soldados en los frentes de batalla, de la poesía más puramente lírica y personal, y menos política, de Pasternak (cuyo genio poético nadie aún se ha aventurado a negar); de poetas tan maravillosos como Ajmátova entre los vivos, y Blok, Belli, e incluso Briusov, Sologub, Tsvetaeva y Maiakovski entre los muertos (posrevolucionarios). Los trabajos no publicados de los mejores poetas vivos circulaban de forma privada como manuscritos entre los amigos, copiados a mano y propagados entre los soldados en el frente con el mismo fervor y sentimiento profundo que los elocuentes artículos de Ehrenburg en la prensa soviética diaria, o que las favoritas novelas patrióticas de ese período. Escritores distinguidos pero hasta la fecha aún algo sospechosos y solitarios, especialmente Pasternak y Ajmátova, comenzaron a recibir un alud de cartas desde el frente citando sus obras publicadas y no publicadas, pidiéndoles autógrafos, la confirmación de la autenticidad de sus textos —algunos de los cuales sólo existían como manuscritos— y sus posturas sobre tal o cual problema.

Esto eventualmente no podía dejar de impresionar a los líderes responsables del Partido, y la actitud oficial hacia esos escritores se ablandó un poco. Era como si su valor como instituciones de las que el Estado tal vez estaría orgulloso algún día comenzara a ser asimilado por los burócratas de la literatura, y en consecuencia su estatus y seguridad personal mejoraron. Sin embargo, esto no es probable que dure: Ajmátova y Pasternak no son queridos por el Partido y sus comisarios literarios. Para no ser propagandista y sobrevivir hay que ser indiscernible: Ajmátova y Pasternak son demasiado célebres para evadir las sospechas.

Isaiah BERLIN

FINAL DE NOVELA EN PATAGONIA

MEMPO GIARDINELLI

Premio Grandes Viajeros 2000
Ed.B. Barcelona, 2000. 236 págs

José Ovejero obtuvo en 1998 el primer premio Grandes Viajeros con *China para hipocondríacos*, Luis Reyes lo obtuvo el año pasado con *Viaje a Palestina*, y ahora ha sido el argentino Mempo Giardinelli con *Final de novela en Patagonia*, una obra decepcionante. Que Rosa Montero vea "oro puro" en ella o Luis Sepúlveda (amigo del autor y miembro del jurado) afirme que supera la de Chatwin, nos deja perplejos. Una de tres: o los grandes viajeros ya no existen, o escriben tan mal que no pueden ganar premios, o no escriben. Luego este premio queda para escritores, grandes o simplemente correctos, que cuentan su viaje a la nevera. A alguien le podrá parecer original este título, que refleja el planteamiento absurdo de un viaje por Patagonia en busca del final de una novela que Giardinelli tenía atragantada.

Patagonia es lo de menos en este libro, amenizado por suerte con sueños del autor, relatos, recuerdos, y por desgracia con retales de esa novela de carretera y reflexiones sobre la escritura. En la novela de marras una pareja, Clelia y Victorio, huye de la policía como Thelma y Louise. Giardinelli emprende su viaje con un amigo, en su viejo Ford Fiesta rojo, obsesionado con olvidar los libros clásicos leídos sobre Patagonia (Chatwin, Arlt, Bayer, Sepúlveda) y con las antenas detectoras de nazis bien desplegadas. Confiesa querer vivir su Patagonia, pero se lleva a cuestas una novela que le hurta esa libertad. Y también a nosotros. No conocemos gran cosa del lugar. No captamos la magia y la belleza que le suponemos. Parece escrito rápido este libro, sin depurar. Un inicio que aprovechara la historia del tío Bob podría haber sido de antología, y habría puesto el escenario en el primer lugar, que es lo que un lector de esta clase de libros espera. Giardinelli recitó poemas de Alberti al mar mirando el desierto patagónico. Ése fue el problema.

Román PIÑA

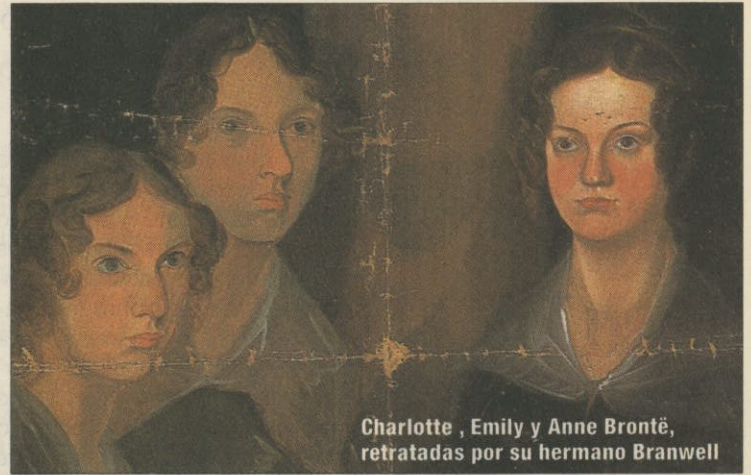
VIDA DE CHARLOTTE BRONTË

ELISABETH GASKELL

Traducción de Ángela Pérez. Alba. Barcelona, 2000. 634 páginas. 4.800 pesetas

Las hermanas Brontë pertenecen por su literatura, y por las oscuras circunstancias de sus biografías, a esa estirpe de seres huérfanos, exiliados incluso de sí mismos. Se podría poner el acento en su sentimiento de orfandad, pero, sobre todo, cabe rastrear en la vida y la obra de Charlotte, un profundo extrañamiento, un tanto inmisericorde, como si la escritora se hiciese fuerte en ese vaciamiento apasionado de su destierro en la rectoría del sombrío pueblo de Haworth. La historia de las Brontë no ha dejado de espolear la curiosidad de sucesivas generaciones de biógrafos desde Elizabeth Gaskell publicase en 1857, a sugerencia del reverendo Patrick Brontë, *Vida de Charlotte Brontë*, a los dos años de la muerte de la escritora.

Elizabeth Gaskell, otra eminente autora victoriana, que tras el éxito de su novela *Mary Barton* fue contratada por Dickens para publicar en un periódico Household Words, los primeros capítulos de Cranford, su novela más popular, parecía la persona adecuada para el proyecto; por un lado, estaba su relativa amistad con Charlotte, por otro, el hecho de que la Brontë poseía todas las cualidades para ser la sufridora heroína de una novela de Elizabeth Gaskell: la responsabilidad de cuidar a un padre viudo y problemático, la desdicha de haber visto morir a todos los miembros de su familia, incluido el hermano descarrado, y, pese a todo ello, la abnegación y fortaleza para seguir trabajando en las circunstancias más alentadoras. Para Gaskell, que cuando conoció a Charlotte comentó a una amiga: "no tenía ni idea de que pudiera existir una vida como la de la señorita Brontë", el empeño consistía en plantearse los aspectos de veracidad y discreción, pero contaba, a su favor, con ingente material documental y cercanía de los hechos. Su relato, construido con esa prolija amenidad victoriana, pone el acento en el carácter aleccionador de Charlotte como hija y hermana



Charlotte, Emily y Anne Brontë, retratadas por su hermano Branwell

ejemplar pero deja de lado la construcción de Brontë como novelista y sólo sobrevuela el posible amor por el profesor belga Heder (esos aspectos son relevantes en la biografía más reciente de Lyandall Gordon). A grandes rasgos, hemos escuchado la cotidiana tragedia que nos cuenta Elizabeth Gaskell muchas veces. El padre, el vicario metodista Patrick Brontë, se instala con su familia en la parroquia de Haworth, en Yorkshire, lugar conocido por sus páramos salvajes y la hostilidad de sus habitantes. A los pocos meses del traslado a la casa parroquial, muere de cán-

Novelista y biógrafa, Elizabeth Gaskell (1810-65) se convirtió en una celebridad literaria tras la publicación de su primera novela, *Mary Barton* (1848), retrato de la opresión laboral que padecían los trabajadores de Manchester. También resultó muy controvertida su siguiente novela, *Ruth* (1853), que trataba de una madre soltera y que fue censurada en muchos hogares victorianos. Sin embargo, sus obras maestras son *Wives and Daughters* (adaptada para televisión por la BBC hace poco), y esta biografía de su amiga Charlotte Brontë.

cer la madre, Marie Branwell, dejando a cinco niñas Brontë y a un varón al cuidado del severo reverendo y de la tía Elizabeth Branwell. Las dos niñas mayores, María y Elizabeth, morirán de tuberculosis unos años más tarde, tras sufrir los rigores de la escuela Cowan Bridge para las hijas de los clérigos, un siniestro internado en Lancashire, con dietas insuficientes y condiciones insalubres (Charlotte se desquitaría años después al describir las penurias de Lowood, en *Jane Eyre*). Hasta aquí uno más de los muchos relatos tristes de la época. Lo que no resultó tan común fue el hecho de que aquellas mujeres condenadas a casarse con vicarios rurales o a colocarse de institutrices para ganarse el sustento, acabasen escribiendo novelas en las que parecía arder un fuego secreto y que han perdurado hasta nuestros días, circunstancia difícil de prever por la señora Gaskell. Emily y Anne apenas pudieron disfrutar del éxito de sus obras. En septiembre de 1848 muere Branwell, en diciembre, fallece Emily, y en mayo del siguiente año morirá Anne. Todos de tuberculosis, todos en brazos de Charlotte que sólo sobrevivirá seis años más, y que morirá a los nueve meses de su boda con el coadjutor de su padre, el reverendo Arthur Bell Nicholls.

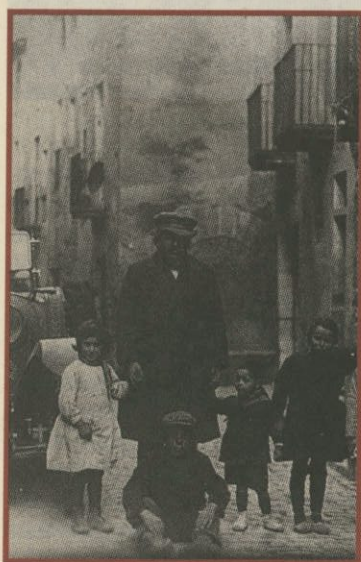
Lourdes VENTURA

HISTORIA DE LA MATEMÁTICA

JULIO REY PASTOR Y JOSÉ BABINI

2 vols. Gedisa, 2000. 215 y 230 págs. 3778 ptas. D. Wells: EL CURIOSO MUNDO DE LAS MATEMÁTICAS. Gedisa. 320 págs. 1990 ptas.

Fue J. Rey uno de los más activos y emprendedores artífices del salto que nuestra matemática tuvo que dar en los primeros años del siglo XX para, saliendo de un letargo secular, intentar acercarse a las posiciones en que se desenvolvía la matemática europea



El curioso mundo de las matemáticas es una colección de textos científicos, fragmentos de biografías, anécdotas y comentarios. En la imagen, Einstein con unos niños en el pueblo catalán de Esplugas de Francolí, el 23 de febrero de 1923

Año Mundial de la Matemática fue declarado por la Unesco el año 2000, y esto nos ha traído un cúmulo de actividades, ciclos de conferencias, publicaciones, coloquios, exposiciones, acercamiento en fin de la matemática a la sociedad, a veces mediante jornadas tan representativas como las organizadas por el Congreso y el Senado. No sé hasta qué punto habrán calado en el público no matemático estos esfuerzos en que muchos nos hemos visto involucrados pero de que se haya intentado da fe incluso un detalle tan anecdótico pero tan popular como la emisión de un sello de correos dedicado a esa celebración y cuyo motivo principal es la efigie todavía juvenil —unos treinta años— de la figura seguramente más valorada de nuestros maestros: don Julio Rey Pastor.

Precisamente —y me atrevo a pensar que algo habrá tenido que ver la dedicación del año 2000 a la matemática, como así ha sido en otras publicaciones—, nos llega la reedición de una de sus obras que había visto la luz en Buenos Aires en 1951. Se trata de una feliz iniciativa que sin duda habrá complacido a no pocos estudiosos o aficionados a nuestra ciencia. Don Julio ha sido muy recordado durante este año y se echaba de menos una obra inencontrable ya pero con amplias resonancias entre los que la habíamos o bien manejado o bien solamente oído hablar de ella.

Fue Rey Pastor uno de los más activos y emprendedores artífices del salto que nuestra matemática tuvo que dar en los primeros años del siglo XX para, saliendo de un letargo secular, intentar acercarse a las posiciones en que se desenvolvía la matemática europea. No sé si acabaría satisfecho del resultado, porque en él la actitud crítica solía ser casi siempre fus-

tigante y acerba, pero lo que no admite duda es que no escatimó esfuerzos para lograrlo. Y no sólo en España: a principios de los años veinte se trasladó a la Argentina y, alternando su labor allí y en Madrid, una nómina de discípulos suyos testimonian la consecución de sendas escuelas.

Discípulos en España fueron, entre otros, Ricardo San Juan y Sixto Ríos y en Argentina algunos españoles que allí arribaron, como Santaló y Pi Calleja, y argentinos otros, como González Domínguez o Calderón. Rebasada la etapa de investigación puramente científica se sumerge con igual empeño en problemas de la enseñanza, que entendía tan urgentes, dada nuestra precaria situación, y todavía, llevado de inagotable curiosidad, se adentra en temas tan variados como navegación, cosmografía, cartografía, filología o historia. Y aquí está para corroborarlo esta *Historia de la Matemática* que escribió en colaboración con su discípulo argentino José Babini.

Hoy tenemos a nuestro alcance bastantes y diferentes modelos que últimamente han proliferado de la historia de nuestra ciencia. No era así para muchos de nosotros cuando apareció la de Rey y Babini y por eso volvemos a saludarla con el gozo de reencontrar un viejo amigo. Y ¿cómo es? Desde luego no un recorrido exhaustivo por todos los detalles, nombres, teorías, desarrollos, biografías ni acumulación de datos. Es fundamentalmente una historia de las ideas matrices que han marcado decisivamente el desarrollo de la matemática. Casi podría tomarse por un manual que se lee sin esfuerzo por la concisión, claridad, precisión y elegancia que distinguen su composición. Para quien desee alguna información más específica sobre determinados puntos clave, unas

notas complementarias los desarrollan con suficiente extensión; quizá es la parte más sustanciosa para el consultante que sea matemático. En cuanto a su recorrido, abarca desde los comienzos históricos hasta el primer tercio del siglo XX: Rey Pastor murió en 1962 y no pudo tener perspectiva mayor para una época más próxima; y si en la edición actual hay algunas referencias posteriores, véase en ello la mano de Babini. Felicitémonos, en conclusión, por este regalo que el año nos ha traído.

La misma editorial nos ofrece otro libro, *El curioso mundo de las matemáticas*, una abundantísima colección, recopilada sin sujetarse a ninguna norma clasificatoria, de textos científicos, fragmentos de biografías, anécdotas, dichos, problemas, paradojas, curiosidades, comentarios más o menos relacionados con las matemáticas, casi un fichero del que se puede echar mano bien para propia meditación como para ilustrar un tema, dar amenidad a una lección o verse estimulado a adentrarse en la lectura de un texto o el estudio de un problema. Habría, eso sí, que recomendar la corrección de algunas erratas y, sobre todo, la adaptación a la nomenclatura matemática en español de algunos de los términos aquí empleados.

Choca, por ejemplo, la traducción de nombres propios, como llamar “funciones de Fuchsian” a las fuchsianas o de Fuchs, y titular a Fhurston “medallista de campos” por haber sido merecedor de una “medalla a Fields” cuando Fields aquí no es “campos” sino el nombre de un matemático canadiense creador de un premio que se considera comparable al no existente Nobel en Matemáticas.

José Javier ETAYO

EL RESTO. UNA HISTORIA INVISIBLE DEL ARTE

ÁNGEL GONZÁLEZ GARCÍA

Edición de Miguel Ángel García. Museo de Bellas Artes de Bilbao y Centro de Arte Reina Sofía, 2000. 560 páginas, 4000 pesetas

González escribe siempre a favor o en contra, armado de razones y de intuiciones inesperadas. Y una vez leídas, imprescindibles. Combinación de

erudito y enfant terrible, un talante irremediabilmente polemista gobierna sus textos tanto como su personalidad

En el texto titulado "Donde se asegura que un piso no es una casa", al comentar cómo Mario Praz abrumaba con su erudición a quienes se burlaban de su buen gusto, Ángel González escribe: "...es como decir que la discontinuidad en que la belleza consiste ya no tiene muchas fuerzas para resistirse a la continuidad que la Historia impone". Esta es una frase a la que es fácil asentir, aunque estaríamos bien dispuestos a dejarnos convencer de lo contrario. Y a punto estamos de ello leyendo los escritos de Ángel González recogidos en este volumen, en que una subjetividad penetrante enhebra esas discontinuidades en un hilo de acero. Y no precisamente ahorrándose la Historia en ellos, aunque la Historia esté puesta del derecho y del revés, como quien recorta páginas impresas para hacer un collage. Nada de collage, por más que en ocasiones uno también se pregunte: "qué pinta esto aquí" o "de dónde lo habrá sacado". Si algo caracteriza a la escritura de González es la multiplicidad de enfoques y referencias, digresiones e interpolaciones entre las que se abre paso su pensamiento con la seguridad urgente del agua desbordada. Recuerda el autor al escribir sobre Alcolea el libro de Boschini (1660) *Carta de navegación de la pintura*, un buen título también para este libro. Multiplicidad de enfoques y referencias, escritura que se desarrolla en círculos cada vez más amplios en torno al tema en discusión, y que finalmente acaban por absorberlo como un agujero negro. Los textos críticos de Ángel González no clarifican la obra, la oscurecen, pero esas sombras nos incitan con vehemencia a mirar por nosotros mismos. No he utilizado más arriba la palabra "discusión" a la ligera. González escribe siempre a favor o en contra, armado de razones y de intuiciones igualmente inesperadas. Y una vez leídas, imprescindibles. Combinación de erudito y "enfant terrible", un

talante irremediabilmente polemista gobierna sus textos tanto como su personalidad, y a él se debe en parte la huella dejada en tantos artistas y colegas. Su actividad como historiador del arte, crítico y "agitador" configura una parte sustancial de esa generación que surge a finales de los setenta. Este interés como documento se suma al intrínseco de los textos. Ángel González (Burgos, 1948) ha acompañado desde siempre su labor docente con la de organizador de cursos y exposiciones, ha sido miembro del consejo asesor del Museo Reina Sofía, ha escrito crítica para periódicos y revistas y ha publicado media docena de libros, entre ellos (en colaboración con Calvo Serraller y Marchán) *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, todo un alivio para quien lo leyó en 1979, su fecha de publicación.

El Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo, es también un libro poco común. Por tratarse de una coedición del Museo de Bellas Artes de Bilbao y el Museo Reina Sofía (a Miguel Zugaza, director del primero, y a Miguel Ángel García Hernández, editor de los textos, responsabiliza el autor de haberle convencido para acometer el libro). También porque consiste en quinientas sesenta páginas espléndidamente editadas, con una selección fotográfica que acompaña a la lectura,

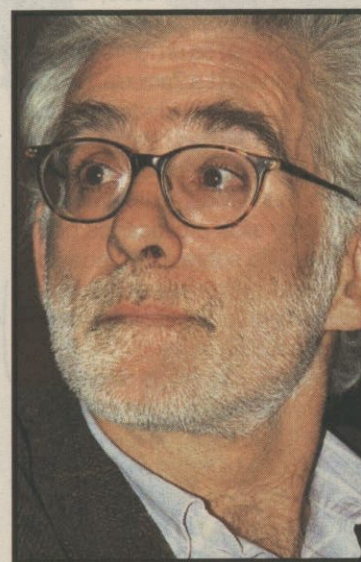
Ángel González (1948) confiesa en el prólogo del libro que durante años se había resistido a reunir en un volumen "lo que iba publicando o contando" [...] hasta que "llegó Miguel Zugaza, tan arrojado y generoso como suele, y entre él y Miguel Ángel García Hernández maquinaron este libro." Que no es el único de este crítico, de cuyas obras destacan *Escritos de arte de vanguardia Fin de siglo y formas de la modernidad* o *Reflexiones al paso*.

amplias notas, índice onomástico y un sustancioso prólogo de García Hernández, que acaba logrando sintetizar el pensamiento del autor respecto del arte y de su crítica.

Algo que enseguida salta a la vista del lector de estos escritos de (originalmente conferencias, textos del catálogo, artículos en revistas como *Arena*, *El Paseante*, *Arte y Parte*, *SubRosa*, *Creación* o *Revista de Occidente*, más algún inédito), es su rara intensidad. Intensidad que no es un resultado final sino que se manifiesta con idéntico brío a lo largo de cada una de sus líneas. Ángel González escribe apasionadamente, por más que no trate de emociones. El calor está en los argumentos, las traslaciones históricas, la elegancia con que presenta a los artistas y con la que trata al lector. En descripciones como la de Carlos Alcolea plantado ante *La Pietà* de Tiziano, balanceándose ligeramente. "A mí me recordaba el movimiento de los labios en algunos lectores primerizos: las palabras todavía llenan su boca. Luego, con los años, la lectura se vuelve más penetrante pero menos conmovedora".

A estas treinta y cinco intervenciones concurren Manet, Malevitch, Miró, Dalí, De Chirico, Byars, Beuys, Pazos, Nauman, Alcolea, Navarro Baldeweg o Kounellis, la fotografía surrealista, las vanguardias rusas, el coleccionismo... Un elenco que a primera vista hace difícil entender que su autor considere esta "historia invisible" como una "vindicación y reivindicación de lo excluido, de lo expulsado. De los residuos, del resto, de lo que falta". Pero no se engañe el lector pensando que se refiere a una pandilla de artistas olvidados. Ángel González nos indica dónde está esa parte maldita del arte, esa parte excluida; al declarar que el arte es una pérdida, la pérdida por excelencia de cuanto retiene y aglomera el capital.

José María PARREÑO



Si algo caracteriza a la escritura de González es la multiplicidad de enfoques y referencias, digresiones e interpolaciones entre las que se abre paso su pensamiento con la seguridad urgente del agua desbordada

EL PRÍNCIPE

JOSÉ APEZARENA

Plaza & Janés. Barcelona, 2000. 655 páginas, 3.300 ptas.

SOFÍA

FERNANDO RAYÓN

Presentación de Carmen Iglesias. Taller de Editores. Madrid, 2000. 270 páginas, 2.500 pesetas

El periodista José Apezarena reinicia en ocuparse del heredero de la Corona de España y después de publicar en 1993 *Así es el Príncipe*, en colaboración con Carmen Castilla, ofrece ahora una nueva biografía más documentada. El nuevo intento lo ha realizado con destreza y el resultado es muy positivo: *El Príncipe* es una descripción muy completa de la vida y de la personalidad de Felipe de Borbón, de su educación, de sus ideas, de sus amistades, incluidas las "peligrosas", y también es un relato de la vida cotidiana en La Zarzuela, de muchas de las actividades de sus padres los Reyes, de acontecimientos y también de los problemas que se han vivido en la familia, algunos de ellos provocados por la información sobre actividades del Rey o por problemas ocurridos en la Casa que culminaron con relevos de sus responsables.

Apezarena no rehuye ningún problema y los trata con serenidad pero con claridad, lo que le obliga a veces a escribir en un tono que nada tiene que ver con las biografías complacientes. Un ejemplo: al referirse a sus amigos, afirma que el Príncipe ha salido más a su padre que a su madre y que "ha reunido alrededor de él toda una verdadera 'Corte', o al menos un grupo de cortesanos, que en algunos casos están sacando auténtica tajada a esa condición de 'favoritos'" (pág. 449).

Además de sus propios datos, procedentes de conversaciones con el biografiado y de sus actividades profesionales -Apezarena, director de Informativos de la COPE, ha sido enviado especial en muchos viajes de los Reyes-, el autor ofrece un extraordinario aparato documental procedente de casi todas las obras referidas a la familia real que se han publicado aquí. El libro está trabajado con tal minuciosidad que en él se puede encontrar todo lo que afecta al heredero.

¿Será un buen Rey? Se lo pregunta también el autor, para dar una respuesta matizada: "Desde luego, se ha preparado a conciencia". Se puede apreciar cómo ha recibido una educación muy completa, cómo

se le ha inculcado sentido del trabajo, patriotismo y tolerancia. El ejemplo de su padre a la hora de marcar el rumbo de España desde el lugar en que la dejó Franco no ha podido ser más positivo. De ello ha podido aprender mucho el Príncipe, que aparece ya, cuando está a punto de cumplir los 33 años de edad, como el hombre preparado para tomar el relevo en el momento en que sea necesario. Queda por resolver el asunto de su matrimonio -en esto su padre le aventajó pues se casó a los 24 años-, pero cuenta con la preparación y la edad adecuadas para más altos destinos. El pueblo español, además, le conoce bastante. Este libro es una buena ayuda para conocerlo más a fondo.

Justino SINOVA



A veces, un buen recurso para describir eficazmente la realidad es la sencillez. Este libro es un ejemplo. A mitad de camino entre la historia y el periodismo, la biografía que ha escrito Fernando Rayón es un repaso por la vida de la Reina -y también por los acontecimientos de que ha sido testigo o protagonista- escrito con un lenguaje conciso, cercano al de una agencia informativa, que debe informar de modo que todos entiendan.

Tiene una virtud que se agradece: la de no ser empalagosamente cortés con la protagonista, cosa que algunas biografías, más palaciegas que profesionales, no logran evitar. Pero no es un libro que se sitúa en el extremo opuesto. Es, al final, un libro amable, aunque eso no quiere decir que no cumpla con su objetivo informativo, pues el personaje de la Reina no tiene las aristas que otros biografiados ofrecen para analizar con más severidad.

La Reina ha ocupado durante los veinticinco años de reinado un lugar preferente sin llamar demasiado la atención. Ha cumplido con su deber de estar junto al Rey, en los momentos felices y en los momentos difíciles, sin ser la figura principal, pero desempeñando un papel insustituible. Por eso, en par-

te, su biografía discurre junto a los grandes acontecimientos de la historia de este final de siglo en España.

En muchos de ellos se ve su influencia, que ha de sugerirse más que afirmarse terminantemente, como en todas las actitudes tan sutiles; pero sobre todo se ve en los acontecimientos familiares, en especial en las relaciones del príncipe Felipe. El autor se refiere a muchos de ellos -por ejemplo, a su amistad con Isabel Sartorius- pero lo hace con suma discreción, en algunos pasajes sugiriendo más que afirmando.

El libro repasa la infancia de Doña Sofía, su noviazgo con Don Juan Carlos, las dificultades de sus primeros años en Madrid -como cuando se negó a ser madrina de Alfonso de Borbón-, las relaciones con Franco -decía Carmen Polo, la mujer del dictador, que se lo había ganado-, el arranque de la democracia, las relaciones con la derecha y con la izquierda, su apoyo al Rey... Todo ello con relato breve, sin adornos, a veces demasiado escueto, pero adecuado para que un lector se informe sin esfuerzo de la vida y el trabajo de una persona que tanto ha influido y seguirá influyendo en la vida de los españoles. **J. SINOVA**

Argumentos

José Antonio Marina
María de la Válgoma



La lucha
por la dignidad

Tercera de la Felicidad política

ANAGRAMA
Colección Argumentos

El gran relato de la Humanidad, la genealogía de nuestra grandeza común: fundamento vivo y palpitante de la ética y un método para su enseñanza



ANAGRAMA

SUSO DE TORO

“Mi escritura no hace concesiones a la cursilería gilipollas ni al costumbrismo pequeñoburgués”

Pregunta: En el viaje que emprende la protagonista va perdiendo sus pertenencias. ¿De qué le sería a usted imposible desprenderse?

Respuesta: En mi vida lo único imprescindible son las personas que quiero, afortunadamente bastantes.

P: ¿Ha realizado alguna vez el periplo que vive la protagonista?

R: Todo escritor recorre los caminos de sus personajes; el autoconvenimiento, en concreto, lo empecé a hacer de joven e inevitablemente sigo andándolo con mis personajes.

P: ¿Y cuál ha sido el resultado?

R: Te haces más resabido, lúcido, cínic. Hay que compensarlo intentando recuperar inocencia, mito, creencia. Si no se muere uno de nihilismo.

P: ¿De qué tienen forma los monstruos que le acechan a usted?

R: La virilidad aterroriza a portador y a la presa. También me aterroriza la imperceptible pero constante pérdida de substancia de nuestro vivir.

P: ¿Ha aprendido algo de esta mujer que usted mismo ha creado?

R: Quizá a ser implacable llegado el momento.

P: ¿Qué le separa de ella y en qué se asemejan?

R: Me separa su modo radical de actuar. Nos asemejamos en que los dos queremos soldar nuestro presente con el pasado.

P: La novela se traza como un viaje del presente al pasado. ¿Por qué es necesario hacer este viaje?

R: Es el viaje del conocimiento. Se hace uno adulto cuando desvela la historia familiar.

P: ¿Qué ha aprendido con la escritura de esta novela?

R: Que puedo hacer una escritura tensa y ambiciosa sin perder la atención del lector ni aburrir. Tenía miedo a que no me saliese.

P: ¿Cuál es el viaje literario que tiene pendiente Suso de Toro?

R: Seguir caminando y atravesar a continuación la novela de ideas, algo que hasta hoy he desconsiderado pero que ahora me apetece.

P: Hasta el momento, ¿cuál ha sido el viaje más importante de su vida?

R: A las raíces de mí mismo.

Tras las gafas de sol oculta dos espías que revelan a la mano creadora el misterio celta y el peso del pasado.

Suso de Toro desvela una vez más su escritura en *No vuelvas* (Ediciones B), una novela a sangre fría sobre la maldad y que huele, cómo no, a la Galicia más profunda.

P: ¿A qué no hace concesiones su literatura?

R: A la cursilería gilipollas ni al costumbrismo pequeñoburgués. Desprecio la literatura muelle y mediana de clase media que refleja al lector medio. Escribo lo que quiero para gente que quiere vivir una experiencia literaria. El arte no tiene nada que ver con el buen gusto.

P: ¿Qué novela suya le ha costado más sudor?

R: *Tic-Tac*.

P: ¿Y alguna lágrima?

R: También *Tic-Tac*.

P: ¿Qué le llevó a escribir?

R: De niño me dijeron que se me daba bien, luego hallé así un modo de expresar mi mundo emocional y mis fantasmas. Más tarde un medio de ganarme la vida y un modo de vivir.

P: ¿Qué ha descubierto en sus viajes al pasado de la cultura celta?

R: Me he hecho un poco celta, un poco más libre, irracional que antes.

P: ¿Qué le deben sus novelas a los sueños? ¿Y al cine?

R: El cine es un sueño comprado en taquilla. Las novelas son de la substancia del sueño o una ensoñación. El escritor cultiva sus sueños y los vende.

P: ¿Qué le debe a Joyce?

R: Le debo mucho, tanto que me esforcé en librarme de su sombra. Joyce es un océano proteico para sí mismo, no creo que sea una buena influencia para otros autores.

P: Un escritor gallego para no olvidar.

R: El Castelao que escribe un libro delicioso, *Cousas* (Cosas), y la Rosalía de *Follas Novas* y *En las orillas del sar*.

P: ¿Cuál es la esencia de Galicia?

R: Un cuerpo lacerado y un alma vieja e infantil falta de cariño, creo.

P: ¿En qué sentido Galicia determina su escritura?

R: Todo lo que imagino dentro de la palabra Galicia es una parte fundamental de mi destino. Galicia me nutre de cosas remotas y fuertes.

P: ¿Su Galicia está más cerca de la del Marqués de Bradomín que de la de Rosalía de Castro?

R: Amo a Rosalía con amor impúdico y apasionado. Aunque reconozco parentesco inevitable con Valle.

P: ¿Cómo definiría a la literatura gallega que se está produciendo en estos momentos?

R: Tengo la manía de leer sólo la obra de los que ya han muerto. Creo que todos lo hacemos lo mejor que podemos.

P: ¿Qué le separa de la escritura de otros colegas como Rivas o Casares?

R: Uno no se asemeja necesariamente a sus

vecinos. Yo me miro en gente muerta en otras tierras, Clarice Lispector, Faulkner, Rilke, Highsmith....

P: Cuál es la mayor aportación de las letras gallegas a la literatura de nuestro país?

R: Desgraciadamente la cultura española no siente ni tiene por suya a las literaturas distintas de la castellana. Y los lectores se pierden libros como *La Parranda* (A Esmorga, de Blanco Amor).

P: Un pequeño ejercicio crítico. ¿Qué cree que todavía no ha alcanzado en su escritura?

R: No he alcanzado lo que temo alcanzar, y espero no padecerlo nunca, esa cosa que llaman madurez. Tengo miedo a dejar de buscar porque me sienta saciado y hastiado.



Ninguna obra que dura es madura. Todas tienen su punto de locura, imperfección.

P: ¿Y a dónde sí ha llegado?

R: Para bien o para mal no puedo mejorar, sólo deseo seguir cambiando y experimentando.

P: Y una última pregunta, ¿Por qué siempre aparece con las gafas de sol y en qué situaciones se las quita?

R: Tengo la intuición primitiva de que la fotografía, que tanto me fascina, es un poder terrible que arranca un pedazo de aura y que su multiplicación a través de los "media" levanta un fantasma que me sustituye. Quien ve allí es un personaje actuando.

Itziar de FRANCISCO

La colección de fotografía y fotomontaje del IVAM **22-23** Julio González, artista "raro" **24**
Desde el país de la dignidad humana **25** Goya o la metamorfosis del horror **26** Escenarios domés-
ticos. Los lugares de lo cotidiano **29** Arquitectura. El arte de construir viviendas de José
González Gallegos y María José Aranguren **30-31** Plagios en la edición gráfica **32-33**

Grete Stern: *Sueño n°20, Perspectiva*, Buenos Aires, 1949. Gelatina de plata sobre papel, 50 x 35



UN SIGLO ROTO

Fotografía y fotomontaje en la colección del IVAM. Fundación ICO. Zorrilla, 3. Madrid. Hasta el 25 de febrero

Desafortunadamente, no existe en España ningún museo dedicado a la fotografía. Si tenemos algunas colecciones importantes, públicas y privadas, como la del Museo Nacional de Arte de Cataluña, una selección de cuyos fondos pudimos ver hace poco en Madrid (en el Centro Cultural Conde Duque), o la del IVAM, que nos trae ahora, al Museo Colecciones ICO, una pequeña (en comparación al total) representación que da idea de su riqueza y de su valor, idea que se ve corroborada y muy aplicada cuando se pasan las páginas de los dos magníficos libros que el IVAM (que se ha caracterizado por su interés en la fotografía también en sus programas expositivos) ha editado recogiendo un número muy superior de obras –fotografías y fotomontajes– que integran la colección. Con texto de Josep Vicent Monzó, responsable de esta colección desde la creación del museo valenciano, se convierte en destacadísima herramienta de aproximación y estudio.

La carencia de espacios museísticos consagrados a esta parcela artística tiene mucho que ver con el desconocimiento por parte de los aficionados al arte, e incluso de los entendidos, de figuras y de momentos clave en la historia de la fotografía. Exposiciones como ésta son tremendamente valiosas porque contribuyen a paliar esa ignorancia, pero, dado que existen las colecciones –el proceso suele hoy ser el inverso: crear un museo para ir llenándolo después– sería de agradecer que se mostraran de forma continuada estas obras de arte tan importantes para la cultura visual contemporánea.

Con cerca de 70 obras, la exposición pretende trazar una resumida “historia lineal de la fotografía”, que arranca en 1844, con un calotipo de William Fox Talbot y llega a la actualidad. En este recorrido encontramos algunos de los nombres clave de la fotografía, junto a otros mucho menos conocidos pero siempre interesantes. El momento fuerte, mejor

representado, corresponde a las vanguardias de los años veinte y treinta, con obras que son también más conocidas por los espectadores madrileños, puesto que muchas de ellas se expusieron hace tres años en las Salas del Ministerio de Educación y Cultura,

en la muestra *El tiempo de las vanguardias en la colección del IVAM*. En este brillante capítulo encontramos un fiel reflejo de la historia social y política de la Europa de entreguerras: los anhelos revolucionarios rusos del constructivismo, la obsesión por lo urbano, la

industria, el deporte, el dinamismo, la feroz crítica política, la propaganda bélica, los ensueños surrealizantes... Entre los artistas más destacados en este momento, algunos de los cuales fueron también, e incluso sobre todo, pintores, figuran George Grosz, Raoul Hausmann, Gustav Klucis, El Lissitzky, Alexander Rodchenko, John Heartfield, Walker Evans, Arranz Bravo y al mismo nivel de calidad, dos españoles, Josep Renau y Nicolás Lekuona, seguidos a corta distancia por Pere Catalá Pic. Las preocupaciones más puramente formales se agrupan en una pequeña sala, en la que sobresalen los experimentos de André Kertész, Duchamp y las fotografías de su estudio de Brancusi.

Los años centrales del siglo XX tienen una buena representación española, con la generación de Catalá Roca y Cualladó; pero en este momento sobresalen los montajes fascinantes de Grete Stern. Los sesenta son los años del pop, con dos buenas obras de Richard Hamilton y de Antonio Saura. Ya en los ochenta se ha construido una escena internacional con fotografías de Baldessari, Rauschenberg, Richard Prince o Cindy Sherman y una pequeña muestra de los mejores fotógrafos españoles de las últimas décadas, como Joan Fontcuberta o Chema Madoz, junto a obras fotográficas de pintores como Jorge Galindo o Dis Berlin.

En conjunto, no puede decirse que la exposición constituya una “historia lineal de la fotografía” más que de manera muy parcial, sólo como una pequeña y meritoria muestra. Conceptualmente, hay que subrayar el enorme peso del montaje en el arte contemporáneo, que pasó del collage a la fotografía y de allí a otras disciplinas artísticas. La fragmentación y la recomposición de las imágenes es una característica insoslayable del arte del siglo XX, un siglo roto y reconstruido.

Elena VOZMEDIANO



A la izquierda, Raoul Hausmann: *El actor*, 1946. Gelatina de plata, fotomontaje original, 24 x 18. Abajo, George Grosz: *Sigue sonriendo*, 1932. Collage de materiales impresos y tinta sobre cartón, 60 x 43,5



JULIO GONZÁLEZ, ARTISTA "RARO"

Galería Leandro Navarro. Amor de Dios, 1. Madrid. Hasta el 30 de enero. De 1.800.000 a 32.000.000 pesetas

Barba y bigote, hacia 1933-1934. Bronce, 2/8, 20, 5 x 10,3



Paisaje catalán, hacia 1906. Óleo sobre cartón, 50 x 40



La búsqueda de obras de Julio González (Barcelona, 1876 - Arcueil, Francia, 1942) está fácil ahora para quien acuda a Madrid, pues la galería Leandro Navarro ha conseguido presentar en su sala 14 dibujos, tres óleos y un conjunto de bronce procedentes de la Sucesión González. Habida cuenta de la escasez con la que salen al mercado español piezas originales del autor de la *Montserrat* es muy de celebrar la apertura de este nuevo circuito para los coleccionistas. Pero la exposición interesará también a los no coleccionistas, pues ofrece ocasión de ver obras estupendas, en particular el óleo de 1906 *Paisaje catalán* y la docena de dibujos de los años treinta, que es la sección más singular. Entre ellos está *Personnage à la main percée I*, realizado en 1939, y otro dibujo del mismo año igualmente excelente, en los que se descarga toda la fuerza expresiva del González conmocionado por la guerra.

En la historia del siglo XX González, cuya fortuna crítica se ha ido engrosando espectacularmente, figura como

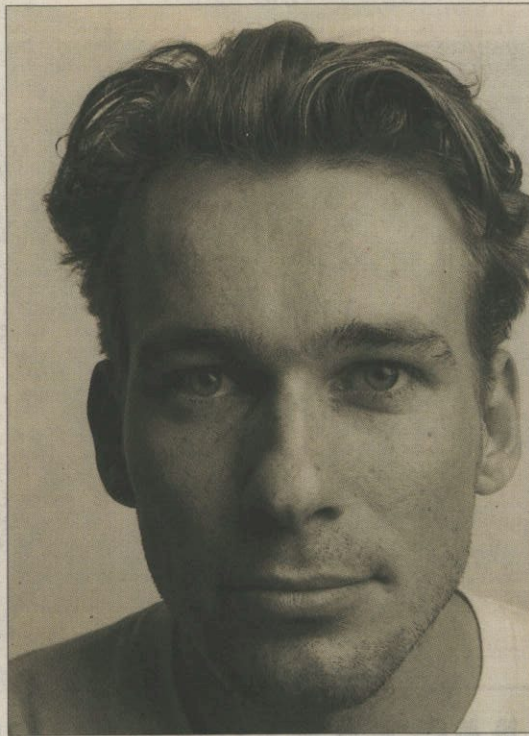
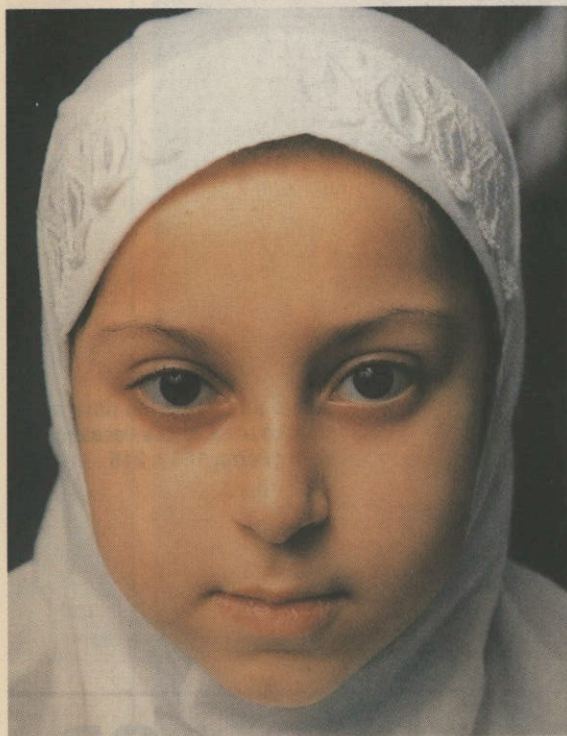
uno de los más extraordinarios escultores. Es ésta una valoración que su obra se ha granjeado, pese a tratarse verdaderamente de un artista "raro" y ascético, con una trayectoria muy independiente, atípica y poco ruidosa, dueño de una proverbial modestia y con un espectro creativo complejo, en el que se suceden la orfebrería, la pintura y la escultura, el ornamentismo y su contrario, para desesperación de los historiadores, y en el que maduran lentamente las realizaciones que más fama le han dado. En su poética se juntan la ternura religiosa y la ironía angélica con un lenguaje muy ceñido a lo esencial y a los requerimientos de una construcción distante y de nada fácil elocuencia. Nuncá hace ostentación de su virtuosismo técnico, sino más bien al revés. El silencio es siempre el fondo sonoro de su obra. Sobre él aparecen discretamente las figuraciones y los temas como presencias ganadas, para su percepción, al vacío, y que vienen a coincidir con la vida más inmediata: rostros, maternidades, paisajes, *toilettes*, toros, escenas de amor.

A cada ocasión de ver obras del artista catalán corresponde una renovación de la mirada y un nuevo acercamiento a su poesía, tan quintaesencial y ocultada como palpables y hasta fastuosos son sus arabescos. En el recorrido por esta exposición las ediciones en bronce de *Barba y bigote*, *Cabeza llamada "El túnel"*, *Cabeza de la aureola*, *Mujer sentada III* y otras esculturas, cuyos originales son de hierro forjado, crean la atmósfera perfecta para ver los dibujos con la atención que merecen. Los dibujos son muchas veces esculturas en potencia, espejos de una imaginación que piensa siempre en el espacio, que, si se fija en los planos, los intuye como recortes plásticos de un volumen o como su límite. En el dibujo *Maternidad*, una especie de mujer-paraguas, vemos cómo las varillas de éste sirven para proteger la fertilidad del vacío.

Javier ARNALDO

DESDE EL PAÍS DE LA DIGNIDAD HUMANA

De la condición humana. Retratos íntimos. Canal de Isabel II. Santa Engracia, 125. Madrid. Hasta el 4 de febrero



De izquierda a derecha, Céline van Balen: *Muazez*, 1998; Koos Breukel: *Willen de Zwijgerlaan 372*, 1989; y Rineke Dijkstra: *Tia*, *Amsterdam*, 1994.

Frits Giertsberg, comisario de la exposición *De la condición humana. Retratos íntimos*, organizada por el Nederlands Foto Instituut (Instituto Holandés de la Fotografía), enumera en un breve texto del catálogo las razones que le han guiado durante su realización. En primer término, la necesidad de ver al "otro" —nuestro semejante, nuestro hermano— en una época en que ha dejado de ser un compañero para convertirse en un competidor. En segundo lugar, su convencimiento de que las fotografías, mediante la experiencia estética de su contemplación, pueden implicarnos en las historias personales de sus protagonistas; "lo que significa —dice— que la foto es considerada aquí documento y visión".

Los fotógrafos que ha reunido, Hellen van Meene (1972), Céline van Balen (1965), Wout Berger (1941) / Noor Damen (1949), Rince de Jong (1970), Albert van Westing (1960), Rineke Dijkstra (1959), Corinne Noordenbos (1950), Koos Breukel (1962), Bertien van Manen (1942) y Romy Finke (1961) afrontan el género del retrato con un afán de búsqueda, de ampliación

de sus límites y de profundización en sus significados. "En cierto sentido —escribe Giertsberg— su trabajo nace de la implicación en el destino del individuo en la sociedad actual, la preocupación por la existencia de los demás, no sólo por piedad, sino por la belleza, la humanidad del otro, su carácter propio y su dignidad. Sus retratos se dirigen a la existencia antes que a la esencia del otro".

En esa preferencia por la existencia antes que por la esencia descansa, a mi juicio, el interés de lo que aquí se ha reunido, pues, descreyendo de que haya algo que es permanente y necesario en la persona para que corresponda a la idea que comporta su nombre, habremos de ver lo que la contingencia de vivir obra en los distintos seres que somos. Así: las inquietantes adolescentes de Van Meene, que todavía exhiben infantiles gestos caprichosos, bajo los que asoman, como los pechos tras de sus camisas, las inquietudes sensuales de la juventud; su contraste, quizás, en las muchachas islámicas vestidas con el hiyab, de Van Balen. En un extremo diferente estaría la fría recep-

ción de los rostros que hace Romy Finke.

El diario íntimo esbozado sin artificios por Berger y Damen, al que se contraponen, por las distintas manipulaciones que efectúa en la imagen original, el recogido por Van Westing y, también, por su carácter descarnado, la serie *Hombres*, de Van Manen.

Las parturientas de Rineke Dijkstra —única autora a la que conocía previamente— conjugan a la perfección esa paradójica muestra de belleza, fealdad, fragilidad y capacidad protectora que suponemos alienta en el amor.

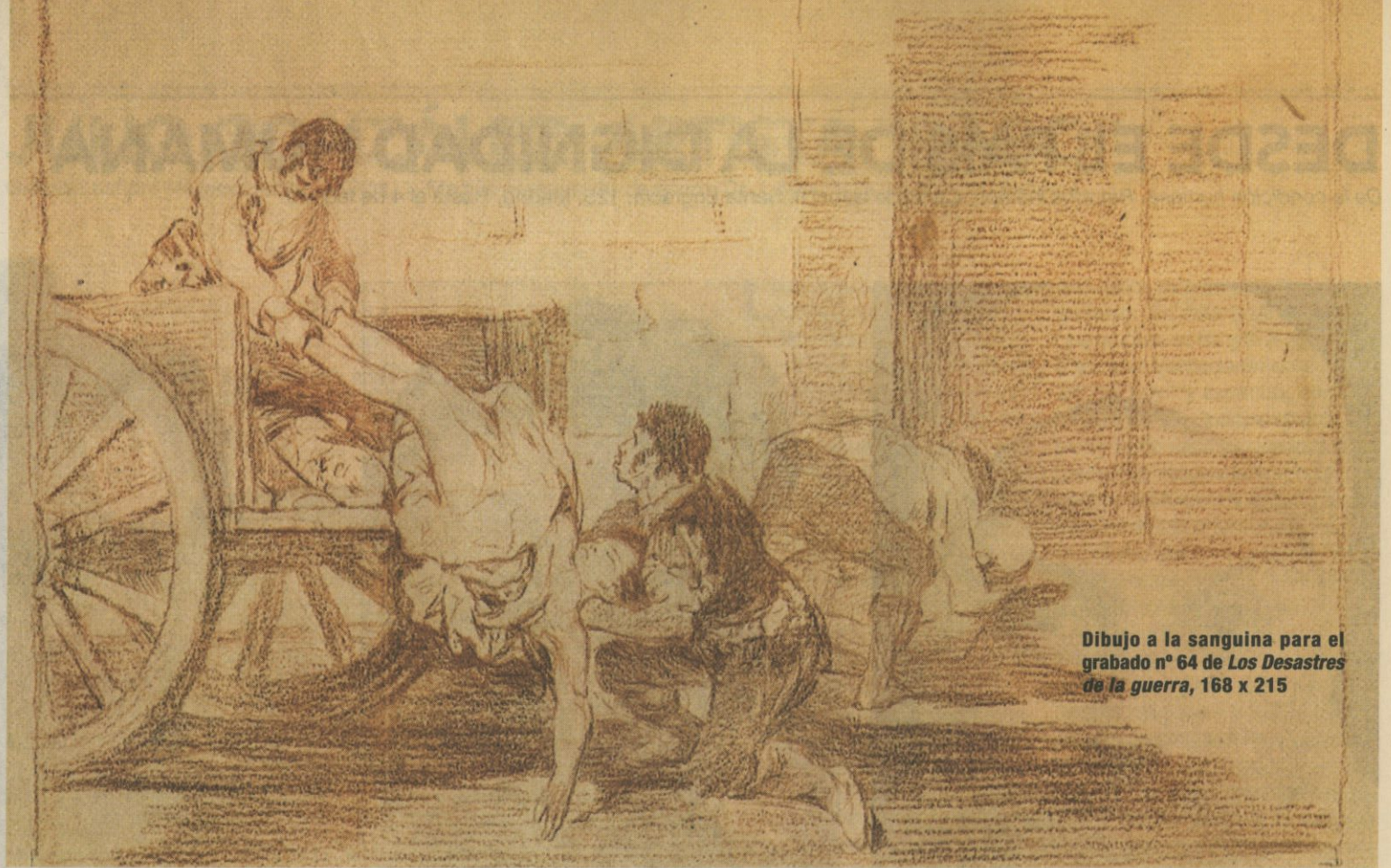
Los ancianos dementes retratados por Rince de Jong y los enfermos de Alzheimer de Corinne Noordenbos —reducidos a un encuadre que sólo toma sus ojos, su nariz y su sonrisa vacía— nos remiten a una sociedad que, como demuestra en su legislación y en su tolerancia cívica, no sólo entiende la enfermedad como problema sanitario, sino como circunstancia humana que precisa de remedios curativos más extensos que la farmacopea.

Una actitud que tiene su paradigma en las series que Koos

Breukel dedicó respectivamente al actor Michael Matthews, fallecido a consecuencia del SIDA —que tituló *La piel tiene mente*— y a su amigo Eric Hamelink, fallecido en 1998 por un tumor cerebral, y aquí expuesta con el título *El soñador*. Fundamentos fotográficos en memoria de Eric Hamelink.

Esa actitud humanista y humanizadora es la que le da dimensión a la muestra. Para decirlo claramente, son fotografías nada voyeuristas, están en una posición personal antípoda a la que adoptan, por ejemplo Nan Goldin, Wolfgang Tillmans y, también, Jana Leo. No es que la acidez de Goldin, el desenfado de Tillmans o la impudicia de Leo no resulten igualmente reveladores de la existencia humana, si no que la ausencia de espectacularidad a la vez que la carga de profundidad de cada una de las "historias" contadas por estos fotógrafos holandeses conduce, inevitablemente, a que nos afecten directamente a cada uno, no a que las veamos como "historias de otros".

Mariano NAVARRO



Dibujo a la sanguina para el grabado nº 64 de *Los Desastres de la guerra*, 168 x 215

GOYA O LA METAMORFOSIS DEL HORROR

Desastres de la guerra. Museo del Prado. Paseo del Prado, s/n. Madrid. Hasta el 11 de marzo

Los *Desastres de la guerra*, las imágenes más violentas y más desesperadas que produjo el siglo XIX, serán objeto en los próximos meses de tres exposiciones sucesivas en el Museo del Prado (con la colaboración de la Calcografía Nacional y la Biblioteca Nacional). La primera de ellas está consagrada a la génesis de la serie, al proceso que conduce desde los dibujos preparatorios hasta la primera edición de los grabados. Las dos exposiciones siguientes se dedicarán respectivamente a la variedad iconográfica de los *Desastres* y al grupo de los que el propio Goya denominó "caprichos enfáticos". Acompañando a estas exposiciones, el Museo ha editado *El libro de los Desastres de la guerra*, con abundante documentación e ilustraciones.

Goya comenzó a llevar al cobre las terribles escenas de la Guerra de la Independencia en 1810. En ellas, el rostro de la guerra aparecía por primera vez despojado de cualquier máscara sublime. Lejos de los ideales caballerescos, la guerra moderna convertía en soldados y víctimas

a toda la población civil. En las estampas, aparte de algunos episodios aislados de heroísmo, desfilan los horrores de una violencia ciega. Goya denuncia la guerra en nombre de los ideales de la Ilustración, pero señalando los límites del optimismo ilustrado: la crueldad, expresión pura de lo irracional, no es un mero accidente histórico, sino el destino ineluctable de la humanidad. Más allá de su declarado propósito didáctico, los *Desastres* se recrean en la obscenidad de la violencia, en lo que "no se puede mirar", como reza uno de los títulos. Hay en ellos un afán de llevar la imagen hasta el extremo de lo soportable.

La actual exposición reúne algunas muestras reveladoras de las metamorfosis sufridas por los *Desastres*, desde los dibujos originales a las primeras pruebas y de éstas a las estampas de la primera edición. Al trasladar al cobre los dibujos preparatorios, Goya prescindía de los elementos superfluos, simplificaba la composición, acentuaba la eficacia expresiva de la luz. Más tarde las imágenes sufrirían otro género de modificaciones, ya no debidas a la mano del artista. Los *Desastres* no fueron publicados en vida de Goya, sin duda por razones políticas; la primera edición (incompleta) la realizó la Academia de San

Fernando en 1863, pero introduciendo graves alteraciones en las mismas planchas y en la técnica de estampación. Según podemos comprobar aquí, en las pruebas "antes de la letra" realizadas por Goya se había usado el aguafuerte desnudo para destacar las siluetas contra los fondos vacíos. En la edición de la academia se aplicó el "entrapado", la práctica de cubrir la lámina con un velo de tinta, que confería un tono uniforme a la composición, a costa de su expresividad. Otra de las secciones de la exposición está dedicada a las pruebas de estado que Goya hizo de sus planchas, y que a veces revelan cambios significativos. Por ejemplo, en la célebre *Nada. Ello dirá*. En la prueba de estado de esta imagen aparece una figura alegórica de la justicia con su balanza; en la estampa definitiva, Goya sepultó esa figura bajo una confusa asamblea de monstruos, como anunciando la desaparición del orden moral del mundo y la muerte de Dios.

Guillermo SOLANA



Dibujo a la sanguina, preparatorio para el grabado nº 18 de *Los Desastres de la guerra*, 185 x 236



ZUSH

Unos meses después de su exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, Zush traslada su laboratorio creativo, ahora bajo el título de *Tecura*, al Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, donde permanecerá hasta el 4 de marzo, día que en Zush desaparecerá como personaje. Más de doscientas obras dan cuenta de la prolífica actividad artística de este creador heterodoxo, desde los primeros dibujos y libros de los años sesenta hasta la actualidad, con un fuerte componente participativo. En la ilustración: *Heroína III*, 1975 (técnica mixta sobre papel, 22 x 27).

EL RETRATO ELEGANTE

Museo Municipal de Madrid.
Fuencarral, 78.
Hasta febrero

He aquí una exposición mal pensada, mal ejecutada y, probablemente, por completo innecesaria. Una de esas exhibiciones que parten de un tema accidental, la disección de la elegancia, tan válido como cualquier otro. *El retrato elegante* es la muestra pública de una reunión de pinturas (con el aderezo de alguna escultura) que tienen en común el ser retratos de personajes dotados de una presunta singularidad elevada en el ser, en el comportarse y en el vestir. Lo que se pretende aquí es revisar el sentido de la excelencia y su cambio a lo largo de un tiempo pasado a través de modos artísticos soterrados, pero lo que se consigue es un apilamiento de obras que, en gran parte de los casos, describen sin ningún tipo de potencia plástica la distinción vulgar y calcada de lo exterior de las clases acomodadas españolas en el tiempo que va desde el último cuarto del XIX hasta los años de la segunda república. Con lo cronológico como único –aunque tampoco muy claro– sistema de clasificación, esta exposición del Museo Municipal de Madrid es como un saldo artístico con olor a formol de los grandes almacenes navideños, y una manera de comprobar que, en materia de exposiciones, a poco que alguien se lo proponga, el horror no tiene forma. **Abel H. POZUELO**

Sorolla: *Aureliano de Beruete*, 1902



Antón Pulido: *Desnudo azul*

ANTÓN PULIDO

Casa de Galicia. Madrid.
Casado del Alisal, 8.
Hasta el 8 de enero

Una treintena de obras entre pinturas y papeles trae Antón Pulido a Madrid, con su verbo expresionista de rotundos perfiles en los que la mancha va definiendo las figuras y otros ámbitos menos telúricos, donde el color se dilapida como un río de sangre que inunda el soporte de sensaciones. En otros cuadros el magma de las formas y los cálidos cromatismos embadurna nuestras retinas, quebrándose los cuerpos deseados en las noches de contorsiones imposibles, flotando como líneas dramáticas por las que circulan los inenominables, aquellos que anónimos van dejando la vida en un pedazo de tela roturada de sueños y pesadillas. En la muestra hay una obra que merece un comentario específico. Se trata de *Desnudo azul*, una composición de raíz picassiana, en la que una mujer ofendente mira hacia las estrellas buscando una patria para su desasosiego, haciéndonos partícipes de su soledad. Pulido, que ha ostentado diversos cargos públicos y ahora es docente en un instituto de Vigo, fusiona la figuración y la abstracción en sus cuadros, que se nutren tanto de una vertiente primitivista como de cierto apego a las formas cantadas por el colectivo Cobra. **Carlos GARCÍA-OSUNA**

PAUL RESIKA

Galería Metta. Madrid.
Marqués de la Ensenada, 2.
Hasta el 23 de enero.
De 1.600.000 a 10.000.000 ptas.

Paul Resika (Nueva York, 1928) lleva toda su vida navegando contracorriente. Desde que saliera del taller del artista Hans Hoffman ha mantenido una posición sincera y austera ante una pintura al mar-

gen de todos los movimientos que se han venido desarrollando desde mediados de siglo. Resika viajó a Europa para estudiar a los clásicos y cuando regresó a América retomó el camino naturalista esquivando los contundentes embates del expresionismo abstracto. Es, ante todo, un colorista nato. Los cuadros que componen esta su primera exposición en España, todos ellos realizados en la última década, reflejan esa pasión por el color en escenas marítimas y en vistas de sus zonas más frecuentadas como la recurrente costa de Cape Cod. Se desprende, asimismo, esa visión romántica de los barcos, protagonistas únicos en todos los cuadros en exposición, unas veces representados con firme y rotunda rigidez lineal y otras en las que la pintura aparece más diluida, al borde de una abstracción que derrocha torrentes de un lirismo entumecedor, con colores vibrantes sobre superficies neutras que constituyen las composiciones más sugerentes del conjunto. **Javier HONTORIA**

S. BASTERRECHEA

Centro Cultural Torrente Ballester.
Concepción Arenal, s/n. Ferrol.
Hasta el 14 de enero.

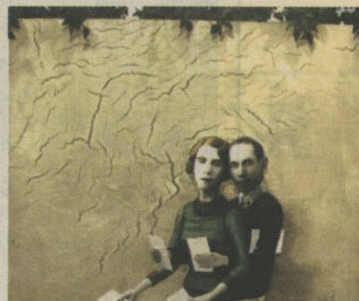
Si bien se ha definido a Suso Basterrechea (Ferrol, 1968) como heredero, en parte, del legado minimalista, sus piezas se suscriben a una sintaxis más abierta y generosa, aunque son integradas en grandes instalaciones que funcionan por sí mismas, actúan como pequeños elementos dentro de un paisaje, violando así el todo indivisible minimalista; efectivamente, hay repetición de un mismo elemento, pero aquí las partes individuales sí son relevantes en su lógica. Además de envolver de teatralidad sus propuestas, con cálidas bombillas que de manera inmediata nos recuerdan a Boltanski, las varillas industriales tienen para el artista connotaciones naturales. En concreto, serían árboles que hay que proteger del tránsito urbano. La estructura, lo externo, funciona así como dispositivo de resistencia, como refugio que le independiza de su entorno. Vinculado en un primer instante al mundo de la pintura, pronto exhibe unos sistemas cons-

tructivos que revelan un interesante discurso acerca de la fragilidad de lo natural frente a lo construido, rozando las ideas del nacimiento y el confinamiento en un atractivo duelo de dualidades (madera/hierro, luz/sombra...) que se integra perfectamente en el espacio positivo. **David BARRO**

GINO RUBERT

Galería Senda. Barcelona.
Consell de Cent, 337.
Hasta el 10 de enero.
De 30.000 a 950.000 pesetas

Gino Rubert es un *rara avis*, esto es, un creador que no es equiparable a ningún otro artista, ni se puede relacionar con cualquier otra experiencia. Su universo personal escapa a clasificaciones y paralelismos y, sin embargo, es de una especial intensidad. Entre el collage y la pintura, sus obras poseen



Gino Rubert: *El burócrata*, 2000

un registro ambiguo, muy particular, motivado especialmente por la fricción violenta entre fotografía y pintura. Pero no se trata simplemente de una cuestión de técnicas o materiales. El mundo de Gino Rubert es también un mundo ambiguo, denso e inquietante. Sus personajes y sus escenografías *naïves*, las historias familiares y las relaciones de pareja, sus alusiones al sexo –metafóricas o evidentes– poseen aquel carácter dramático y espeluznante que nos provocan las marionetas o las casas de muñecas. Más aún cuando a nadie escapa que se trata de una especie de autorretrato del propio artista cuyo rostro se puede identificar entre las piezas. Y es que en unos interiores desolados y en unos espacios vaciados de las fantasías que poblaban sus series anteriores, Rubert nos cuenta la historia de una resaca amorosa: vacío, engaño, frustración... **Jaume VIDAL OLIVERAS**

LOS LUGARES DE LO COTIDIANO

Escenarios domésticos. Koldo Mitxelena Kulturunea. Urdaneta, 9. San Sebastián. Hasta el 10 de febrero

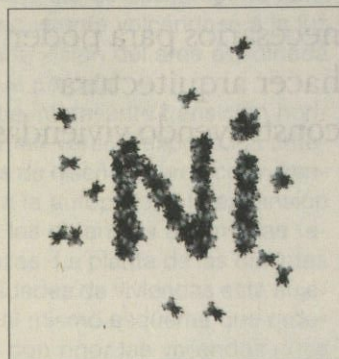
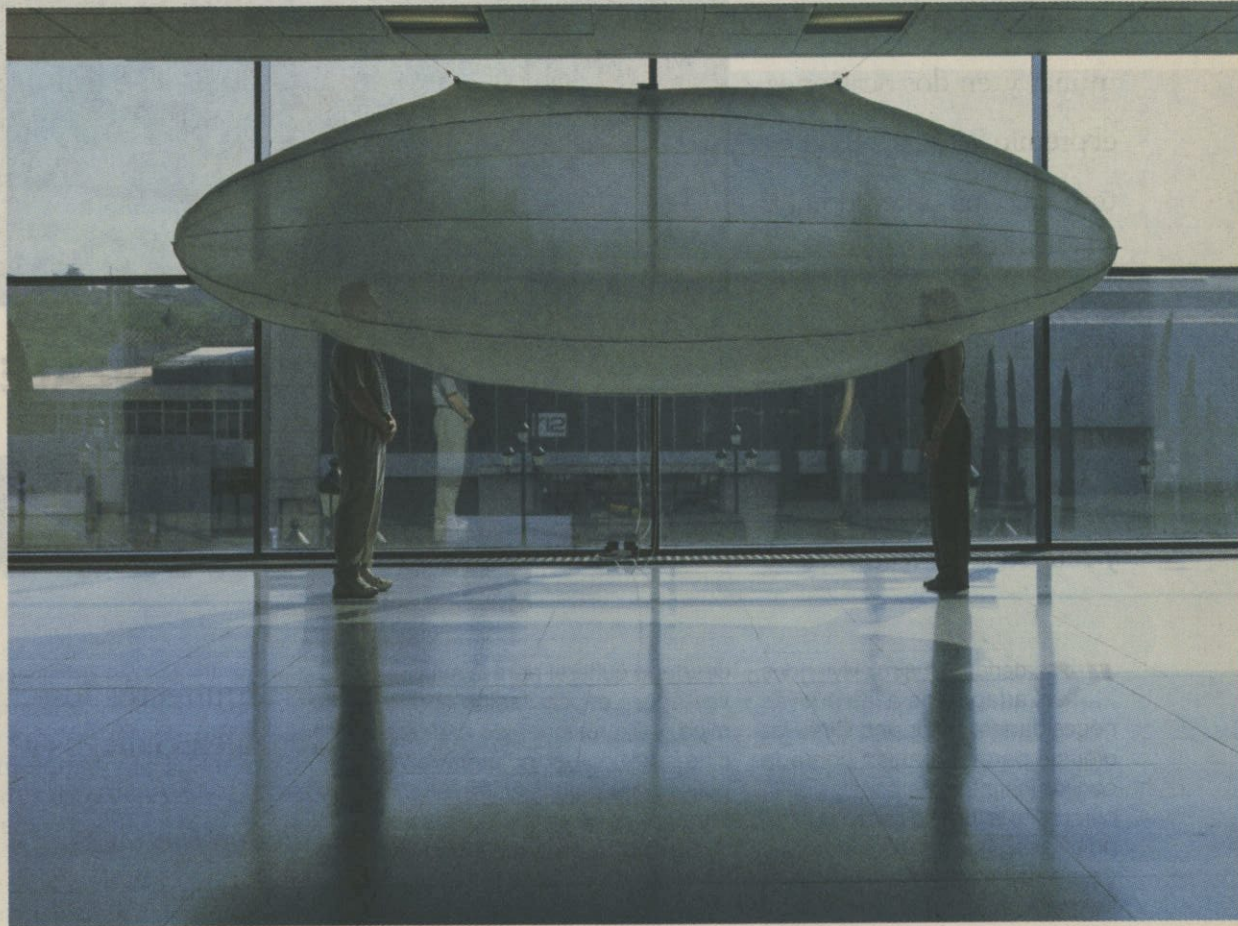
En el sentido de facilitar el acceso a las nuevas corrientes de artistas jóvenes que incorporan asuntos del existir cotidiano y espacios domésticos y urbanos a la iconografía del arte, con el espíritu de aproximar el arte y la vida hasta el punto de que no se evidencie separación entre realidad y representación, entre acontecer y simulacro, estamos asistiendo a una serie de exposiciones protagonizadas por los aspectos más diversos e inmediatos de la sociedad actual, una "sociedad de individuos" en cuyo seno los seres humanos funcionamos aislados e indeclinables, flotantes en redes globalizadoras, y cada vez más proclives a las tensiones de la alienación y la soledad. Entre las más recientes de estas muestras cabe destacar las tituladas *Miradas impúdicas*, comisariada por Rosa Olivares para la Fundación "la Caixa" (Barcelona, 2000), y *Figuraciones de Barcelona. Partículas sociales*, comisariada por Teresa Blanch para la Obra Social de Caja Madrid (Madrid, 2000), a las que se suma ésta, que, comisariada por Menene Gras Balaguer para Koldo Mitxelena de San Sebastián, está centrada sobre la temática de los *Escenarios domésticos*. Para estas exposiciones rige el principio de que "la representación del hombre comporta hoy la representación de lo social", llevando esa representación a sucesos de lo íntimo, de la convivencia familiar o vecinal, donde no siempre resulta fácil descubrir parámetros sociales. La dificultad de descubrimiento se acrecienta cuando los espacios y géneros del arte se alteran, mezclan y tecnifican, como ocurre en esta apasionante muestra, en la que la instalación (vídeo-instalación, escultura-instalación, instalación "de ambiente", instalación tecnológica) se establece como la práctica predominante.

Los artistas representados son Antoni Abad (Barcelona), con un ensayo sobre la objetivación o construcción del yo (*Ego*), letrismo que configura y luego elimina un enjambre de moscas, posándose y levantando el vuelo sobre una pan-

talla; Ana Laura Aláez (Bilbao), con una puesta de escena de un ámbito perverso (*El burdel*), "tan doméstico como la familia"; Chema Alvargonzález (Jerez), con uno de sus "juegos" de maletas convertidas en cajas de luz; Akane Asaoka (Tokio), con una instalación "de interior", tan confortable como reconcentrada en melancólica sole-

dad; Neus Buirra (Lleida), cuyos *Diarios* se presentan como una obra "en proceso", sin punto final; Nuria Canal (Briviesca), con una intervención (*Cosas, memoria, ficción*), en que la ropa y los objetos se significan como emblemas de las edades de la vida; Daniel Canogar (Madrid), con su conocido y magnífico *Bringing down the House*, es-

puesta de arte participativo, de su amplio proyecto *Milutown*; Enrique Marty (Salamanca), con su teatral y asfixiante instalación *La familia*, que preside la triple imagen de la madre: en la cama, sentada y en la tele; Mireya Masó (Barcelona), con una de sus sutiles y excelentes intervenciones en cerámica, *Vasos comunicantes*; Pedro Mora (Sevilla),



Arriba, Pablo Reinoso: *La parole*, 1999. Instalación; tela y ventiladores. Sobre estas líneas, Antoni Abad: *Ego*, 1999. Proyección informática

pacio de imágenes fotográficas resueltas por soporte de fibra óptica; Raimon Chaves (Bogotá), con *La desaparición*, el último de sus mapas-collage políticos; William Engelen (Rotterdam), con una soberbia instalación (*11 floors*), en que la arquitectura y el diseño fagocitan lo escultórico; Alicia Framis (Barcelona), cuyo vídeo *Interior Landscape* trata de la palabra como medio de construcción de casa y ciudad; Pello Irazu (Andoain), con su ya conocido artefacto mobiliario *De nadie*; José M^a Martín (Barcelona), con una divertida pro-

con la desoladora instalación *Lab I y II*, unidades de habitación con instrucciones de montaje de mobiliario para el usuario; y Pablo Reinoso (México), cuyo poético artefacto hinchable *La parole* hace de alegoría sobre las estrecheces de la comunicación humana. En definitiva: una panorámica estupefanda, contra el arte históricamente constituido, y en favor del principio —de Greenberg— de que "todos los valores, artísticos o no, son, en definitiva, valores humanos".

José MARÍN-MEDINA

José González Gallegos y María José Aranguren forman un equipo de arquitectos con amplio reconocimiento. Profesores en la ETS de Arquitectura de Madrid y en el Centro de Estudios San Pablo (CEU) han merecido el premio Camuñas y, en dos ocasiones, el premio European. Recientemente han obtenido uno de los galardones del Ayuntamiento de Madrid por estas viviendas en el Encinar de los Reyes, un ejemplo de cómo conjugar funcionalidad y calidad arquitectónica.

"Querían construir viviendas adaptadas a las nuevas necesidades, erigir una *Cité Radieuse*, pero no habían contado con los instintos mercantiles de la burguesía, la cual no perdió el tiempo en arrogarse las teorías de ellos y en solicitar sus servicios con el fin de ganar dinero. Muy pronto la utilidad se convirtió en sinónimo de provecho y la austeridad de línea en pobreza de forma".

Así exponía Claude Schnaidt a mediados de los setenta las contradicciones en la sociedad neocapitalista que se habían consolidado en las ciudades en nombre del método científico y de la estética funcional que impuso el racionalismo. La imposibilidad del arquitecto "moderno" de estudiar las posibilidades del lugar, de proponer espacios no normalizados que no obtuvieran un máximo aprovechamiento del espacio y de los recursos urbanísticos, fue la

coartada cultural para la más devastadora especulación económica, y expresiones de preferencias estéticas condicionaron la política y la planificación urbana, paralizando otras líneas de investigación arquitectónica respecto a formas de vivienda.

La arquitectura "de autor" se demanda institucionalmente para la justificación política del buen hacer arquitectónico como mero valor añadido a la necesidad. Este panorama, que representa una de las asignaturas pendientes del conocimiento humano —la ciudad— supone una gran maquinaria desacompasada que impulsa a borbotones el crecimiento de las periferias acorde a períodos de bonanza económica. La tecnología industrial y financiera, los criterios de reducción de costes y la estricta regulación zonal son normas de juego para el desarrollo de la arquitectura. La poca de-

Los arquitectos José González Gallegos y María José Aranguren conocen bien los requerimientos contemporáneos necesarios para poder hacer arquitectura construyendo viviendas

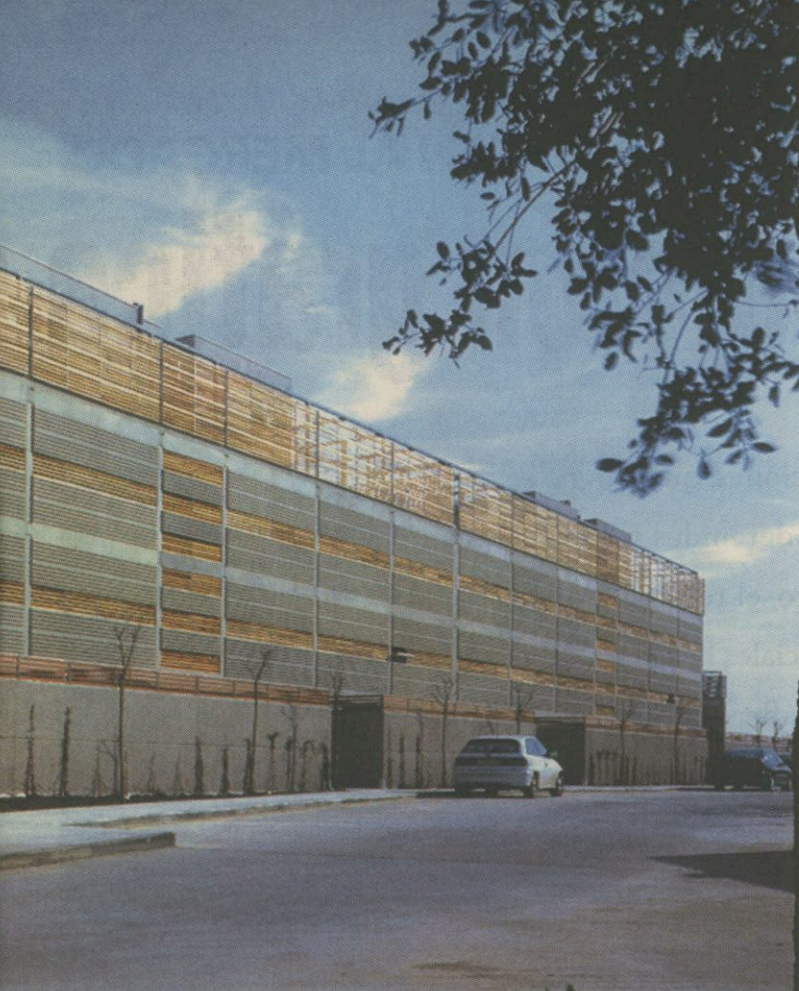
manda de viviendas con calidad arquitectónica hacen aún más valiosos los logros de arquitectos que se enfrentan a poderes públicos y promotores privados para el desarrollo de concepciones nuevas a través de proyectos con cualidades espaciales no predefinidas por dichos códigos edificatorios.

El arquitecto español Alejandro de la Sota afirmaba que la arquitectura es la construcción popular o intelectual, lo demás es negocio. Le Corbusier, en *Vers une architecture* iba más lejos, en 1923, ahondando en la inquietud social: arquitectura o revolución. En las viviendas que se construyen hoy, aunar idea y negocio es el reto que desde la educación de los clientes y de los usuarios deben afrontar los arquitectos para ofrecer nuevas formas de vida que el pensamiento burgués asimila con dificultad.



JOSÉ GONZÁLEZ GALLEGOS Y MARÍA JOSÉ ARANGUREN

El arte de construir



JOSÉ ARANGUREN

Arquitectura de viviendas

Los arquitectos madrileños José Gohzález Gallegos y María José Aranguren conocen los requerimientos contemporáneos necesarios para poder hacer arquitectura construyendo viviendas, desarrollan y perfeccionan interesantes ideas aplicadas a diversos programas habitacionales con soluciones constructivas y reflexiones de modos de habitar que en estas viviendas del Encinar de los Reyes podemos ver plasmadas, demostrando que todo el esfuerzo investigador de estos años de competición comienza a fraguarse en edificación.

El emplazamiento de las viviendas en el Encinar de los Reyes de Madrid es el resultado de procesos expansivos de la ciudad en sus capas de periferia, acorde a la estructura radial de Madrid. La ubicación tangente a una vía rápida ha sido condicionante en el diseño. Los arquitectos disponen

los distintos bloques de viviendas transversalmente a la vía creando dos frentes que orientan longitudinalmente sus fachadas norte/sur, diferenciando su identidad. El frente norte es un cuerpo hermético que se desarrolla en un volumen vertical de elementos servidores a las viviendas; la fachada sur se descompone horizontalmente volcándose a la luz y a la visión del área ajardinada de la parcela.

La interesante transición horizontal/vertical expone los criterios de diseño: la protección frente a la autopista, y la expansión de las estancias en amplias terrazas. La planta de las distintas unidades de viviendas está sujeta al mismo esquema que ordena con rigor las viviendas cuya diversidad responde a distintas solicitudes del programa con idénticos criterios arquitectónicos de continuidad con el espa-



Tres vistas de las viviendas del Encinar de los Reyes de Madrid proyectadas por los arquitectos José González Gallegos y María José Aranguren

cio exterior: viviendas bajas a patio, viviendas intermedias a una amplia terraza, y viviendas ático con solarío. Las referencias formales y constructivas tienen presente los apantallamientos acústicos que acompañan las autopistas así como la iconografía de los carteles publicitarios de los que estos áridos planos son soporte y fondo. Con la misma solución estriada que genera una buena protección acústica, panean la fachada trasera creando una vibración horizontal continua en todo el alzado. De este volumen trasero salen los cajones contruidos con módulos prefabricados de hormigón y separados entre sí por franjas corridas de madera, creando incisiones de sombra en un conjunto de gran pureza volumétrica e impecable construcción.

Hannes Meyer escribía en 1928: "Todas las cosas del mundo son

producto de la fórmula función/tiempo/economía, de modo que ninguna de estas cosas es una obra de arte. Todo arte es composición y por lo tanto resulta inadecuado para un fin particular. Toda vida es función y por lo tanto no es artística; pero ¿cómo diseñar el plano de una ciudad o el plano de una vivienda? ¿Competencia o función? ¿Arte o vida?"

José González Gallegos y María José Aranguren resuelven con eficiencia económica, racionalización y estandarización constructiva la demanda de espacio de consumo doméstico acorde con un lenguaje elaborado que expresa sus inquietudes estéticas, habiendo sido galardonados recientemente en los premios del Ayuntamiento de Madrid 1999.

Antón GARCÍA-ABRIL

Plagios en la edición gráfica

El sector de la obra gráfica ha salido estos días a la palestra de los medios debido a una negra noticia: la falsificación para la venta de ediciones de algunos de nuestros artistas más internacionales y de otros extranjeros. No es frecuente que salgan a la luz casos de este tipo, por lo que los profesionales de este campo se muestran sensiblemente afectados. Por otro lado, y como varios de los expertos consultados han manifestado a EL CULTURAL, no viene mal que se sepa que también aquí hay quien da gato por liebre y que los compradores deben tener los ojos bien abiertos y, sobre todo, no fiarse de las gangas. El bajo precio en un artista internacionalmente cotizado es motivo suficiente de alerta.

Además, el hecho de que la obra gráfica sea múltiple, no única, suscita ciertas sospechas para algunos coleccionistas que no saben, a ciencia cierta, qué ha sido de la plancha matriz o cuántos ejemplares se han reproducido de una obra concreta. Éstas son las preguntas más frecuentes en un sector en el que lo más importante es la confianza que se tiene en el vendedor, galerista o editor.

Los más plagiados

Hay que tener en cuenta que los artistas más falsificados son siempre los más cotizados, y no sólo en la obra gráfica. Por eso, entre los artistas españoles preferidos por los falsificadores —de los que, por supuesto, hay obra incautada en esta "Operación artista", que así se llama este último trabajo policial— son Picasso, Miró, Tàpies y Chillida. Entre los extranjeros, Warhol, Chagall o Lichtenstein figuran entre los más plagiados. El de Dalí es un caso distinto, ya que, además de las falsificaciones al uso, hay obras firmadas por él pero de las que se duda de su autenticidad.

Y de todos ellos lo más sencillo de falsificar son las litografías y las serigrafías, realizadas en planchas de aluminio: "La litografía es, en

Más de un año de investigaciones, que aún no se han dado por terminadas, once detenidos y 3.000 obras requisadas, son, de momento, el resultado de una de las mayores operaciones policiales llevadas a cabo contra la falsificación de obra gráfica. EL CULTURAL ha querido tomar el pulso de este sector a través de los profesionales del grabado en España y analizar así los problemas y los riesgos a los que se enfrentan tanto los vendedores como los compradores.

realidad, el procedimiento manual del offset, por lo que si se realiza una copia en offset la diferencia no es, a simple vista, apreciable. Aunque, cuando ha intervenido el offset, aparece una trama de puntos y desaparece el relieve que la plancha tallada deja sobre el papel. Pero para ver todo esto es imprescindible hacerse con un cuenta hilos, tocar el papel, darle la vuelta", dice Javier de Blas, subdelegado de la Calcografía Nacional. "Los profesionales del grabado ponemos mucho celo en nuestro trabajo ya que este tipo de noticias tienen un efecto negativo importante en cuanto a la consideración de la obra gráfica. Desde la Calcografía se imparten cursos dedicados a la identificación de la obra gráfica que pueden enseñar al comprador a no equivocarse", continúa De Blas.

El control de la tirada

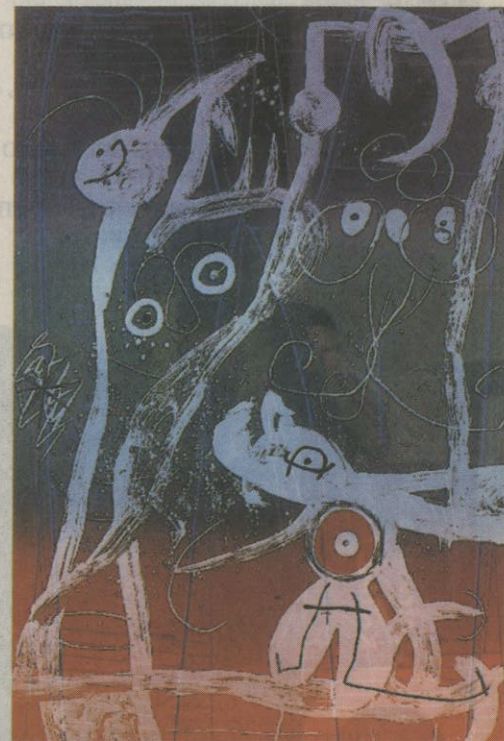
Los riesgos son muchos, ya que la obra pasa por muchas manos: el artista, el taller, el editor, el galerista; y deja muchos rastros: las planchas, las pruebas de taller, las de artista. Por eso es necesario trabajar con gente de total confianza. "El control de la tirada es la base de la credibilidad de nuestro trabajo", dice Fernando Cordero, director de la galería La Caja Negra, especializada en arte gráfico y también dedicada a la edición. "Nosotros solemos tirar las planchas una vez utilizadas, cuando finalizamos toda la tirada. Creo que los editores de obra gráfica hemos cuidado muchísimo este aspecto. La honradez ha sido exhaustiva", asegura el galerista. Históricamente las planchas se rayaban para impedir así futuras utilidades y eso mismo hace en la actualidad Toni Tàpies, también galerista y editor en Barcelona, además de hijo de Antoni Tàpies, uno de los afectados por esta red de falsificadores ahora desmantelada. "Las planchas en nuestro taller se marcan y se devuelven al artista. Yo tra-



Busto de mujer con sombrero (1962) grabado en color de Picasso, cuyas litografías más sencillas han sido siempre las preferidas por los falsificadores



La figura de Marilyn de Andy Warhol (a la izquierda, *Cuatro Marilyns*, de 1962) es una de las más copiadas por los falsificadores. Arriba, la litografía de Antoni Tàpies *La clau del foc*, de 1973, del mismo año que alguna de las obras copiadas incautadas por la policía. La Fundación Miró levantó la liebre al recibir algunas litografías falsas del artista; a la derecha *Le couturier*, litografía de Miró editada por Maegh en París



bajo directamente con los artistas por lo que también así se evita el riesgo que implican las terceras personas. En cualquier caso, sobre la dificultad o no de copiar grabados, no es lo mismo una serigrafía que un grabado que utiliza tres o cuatro planchas, collage, relieve y otros elementos que dificultan el plagio", comenta. "Siempre ha habido falsificadores —continúa el editor— pero hay que tener en cuenta que para copiar un grabado se necesita una imprenta, la tecnología adecuada, conocimientos suficientes. Es decir, es un trabajo que requiere cierta sofisticación y que no puede hacer cualquiera". Además, el hecho de que la obra pase por tantas manos también dificulta el trabajo de los falsificadores ya que hacen falta muchos cómplices, mucha gente de acuerdo para falsificar.

"Es cierto que ha estado saliendo al mercado obra sospechosa, sobre todo de Miró", comenta Pilar Serra editora y directora de la galería Estiarte, de Madrid, una sala que expone habitualmente a algunos de los artistas más plagiados, como Picasso. "La obra gráfica se presta a estas falsificaciones en parte, por eso hay que comprar siempre en sitios seguros, nosotros lo hacemos siempre a los editores

Los editores recomiendan a los coleccionistas comprar en sitios de su confianza, exigir el certificado de autenticidad y, si es posible, tocar el papel, ver el reverso, comprobar el relieve

originales o a sus herederos. A la hora de editar, los talleres también han de ofrecer todas las garantías", dice Serra.

Certificado del editor

"Está claro que todo esto crea desconfianza en el público, pero también está bien que se sepa que hay falsificaciones para que la gente se acostumbre a comprar exigiendo el certificado de autenticidad, un seguro que sólo el editor puede firmar", comenta Juan de Muga director de Ediciones Polígrafa y de la galería Joan Prats, de Barcelona. "En el certificado debe constar la tirada, incluso las pruebas de artista o de taller. Claro que hay que tener en cuenta que ahora se numera todo pero antes (como en el caso de Miró o Picasso) hay incluso grabados sin numerar, por lo que un control de esto es más difícil. A Polígrafa ha llegado gente para que le autenticásemos obras de Miró que eran falsas y que, supuestamente, habían salido de

nuestro taller", explica De Muga.

De hecho fueron los grabados falsos de Miró los que levantaron la liebre. "A la Fundación Miró nos llegaron grabados de Miró que resultaron ser falsos. Fuimos a la policía que, después de más de un año de investigaciones han encontrado un foco de falsificadores, no sólo de Miró, sino también de otros artistas", cuenta Rosa María Malet, directora de la Fundación que, por supuesto, es la máxima autoridad para emitir certificados de la obra de este artista. "Nosotros no podemos tomar más medida que la de aconsejar que no se compre nada sin certificar", concluye.

Las copias de Miró encontradas por la policía son sobre todo de los años 60 y 70 y, según asegura Rosa María Malet que emitió el peritaje para la policía, y son falsificaciones de buena calidad, que pueden sin duda llevar a engaño.

También a Miquel Tàpies, director de la Fundación Tàpies, le llamaron a jefatura: "Había unas 15

litografías de Tàpies y me pareció que estaban copiadas del original. La principal diferencia con las obras buenas es el color, la litografía falsa tiene los tonos cromáticos mucho más apagados y la firma es visiblemente falsa", dice. "Cualquiera puede traer aquí su obra de Tàpies para que emitamos un certificado. Estamos para eso", añade el director.

Las recomendaciones

En definitiva, las recomendaciones que emiten los profesionales para que los coleccionistas no resulten engañados son sencillas: mirar el papel de cerca, comprobar si hay relieve, exigir el certificado de autenticidad y, sobre todo, sospechar de las gangas.

Paula ACHIAGA

MARÍA RIBOT HABLA SOBRE LA GIRA

“La danza en

La punta de un gran iceberg. Eso es María Ribot. La Ribot. Puede decirse que la danza española contemporánea se “desvía” con su trabajo, con un talento reconocido hace muy poco con el Premio Nacional. Recién estrenado el 2001, recién abierto el nuevo milenio, La Ribot conversa con EL CULTURAL en su casa de Londres para hablar-nos del futuro de la danza, de su futuro, que pasa inevitablemente por la gira *Still distinguished*.



"STILL DISTINGUISHED" TRAS EL PREMIO NACIONAL

España está muy sola"

La bailarina y coreógrafa María Ribot, más conocida como La Ribot, ha sido galardonada recientemente con el Premio Nacional de Danza aunque no lo parezca. Su vestimenta informal y la sencillez con la que trata el arte que practica facilita el acercamiento. Recibe a EL CULTURAL en Londres, en su residencia, donde crea y trabaja con entera libertad.

—¿Se ha "recuperado" ya del impacto del Premio Nacional?

—Sí, aunque creo que es un reconocimiento a una trayectoria, a muchísimos años de trabajo, no solamente a mí, sino a todo un

grupo de gente (de Madrid especialmente) dedicado a la danza que empezó en los años 90 haciendo un trabajo más marginal. Un trabajo basado en el formato de baile de solos y dúos.

—¿Cómo explica esta tendencia?

—Tiene muchos matices. Primero porque era una forma de buscar un lenguaje, y segundo porque teníamos una situación muy precaria desde un punto de vista económico. Y es que hasta ahora se ha tenido muy poca consideración a este tipo de danza, aunque en este sentido he tenido más apoyo. Por decirlo de algún modo, soy un poco como la punta de un gran iceberg, a lo mejor la más internacional, la que ha hecho más trabajo. El Ministerio me da un millón todos los años, no es que dé para mucho, pero también es cierto que sin ello no hubiese hecho ni la mitad.

—Volvamos al premio. ¿Lo considera algo aislado?

—No creo que se trate de una cosa puntual, sino que realmente han empezado a reconocer mi trabajo, no sólo el mío, sino el de muchas otras personas que están intentando renovar la danza

"Un cuerpo desnudo no tiene ninguna connotación, es neutro, pero es muy político, tiene muchos significados y da más juego que vestido"

contemporánea. Y es que todavía existen muchas compañías como Diez y Diez que llevan años luchando. Mantener una compañía de muchos bailarines es duro si no tienes ningún apoyo. Esta es la razón por la que la gente trabaja en dúos, para eludir el "problema" de la compañía, y es que... ¡no hay apoyo, no hay apoyo!

—¿Puede decir que la falta de medios supedita el tipo de forma artística?

—En mi caso, como en el de otros compañeros, mi trabajo artístico nunca ha estado aislado de mi situación económica. Por ejemplo la serie *Piezas Distinguidas*, que empecé en el año 93, o incluso el *Strip-tease* que empecé en el 91, todo responde a una búsqueda por encontrar la estructura que no tengo. En el caso de *Piezas Distinguidas* se trata de un trabajo conceptual. Son unas piezas que tenían que venderse como si fueran obras de arte, por lo tanto reducía el tiempo, las creaba yo sola, las interpretaba yo sola, y las vendía yo sola, de manera que me convertía en mi propia galerista, y si vendía alguna me permitía producirme a mí misma. Todo esto no se me ocurrió solamente por un problema artístico, sino también por una situación de falta de medios. Y es que todavía la gente de la danza en España estamos, bueno, están, porque yo ya me siento fuera, están muy solos, la gente trabaja sola, es muy grave, no hay dinero.

—¿Ha sido ésta una de las causas principales por las que se trasladó a Londres?

—Pues sí, es una pena, pero sí. En el año 97 yo acababa de tener un hijo y se me presentó la oportunidad de venirme a Londres, intentar buscarme la vida en otro lugar y no lo dudé, porque pensé que si mi hijo crecía en Madrid me iba a ser mucho más difícil moverme. Gilles [el coreógrafo Gilles Jobin es su actual pareja y padre de su hijo Pablo] se había mudado a vivir conmigo a Madrid y estaba muy desilusionado con la falta de estructuras y de ayudas.

—La presencia de Blanca Calvo ha sido una constante en su vida profesional. ¿Cómo definiría esta relación tan importante?

—La verdad es que Blanca es la

MARÍA RIBOT

persona con la que he hecho los mejores trabajos y los más importantes empezando con *Bocanada*, que trató de reunir a todos nuestros amigos bailarines, músicos etc, algo que tuvo su importancia en Madrid. Y lo cierto es que aunque lo que se hacía no era tan genial, sí que en aquel contexto creó una plataforma para que saliesen artistas, coreógrafos, compañías, en fin, que fue un impulso que mucha gente siguió.

»Por ejemplo, Diez y Diez, se formó después de *Bocanada*. Tras aquello, en 1995, nos reunimos seis coreógrafas: Ana Buitrago, Blanca Calvo, Elena Córdoba, Olga Mesa, Mónica Buitrago y yo, y creamos la UVI, que era un grupo de investigación capaz de organizar talleres gratuitos para poder tener bailarines con los que trabajar luego. Todo se hizo de una manera muy bohemia. Pero como Blanca y yo éramos las menos bohemias de aquel grupo decidimos que, a parte de UVI, teníamos que sacar adelante una programación que pudiera mostrar aquellos trabajos. Y entonces, en 1997, decidimos hacer *Desviaciones*, que se acabó convirtiendo en un festival que remueve y renueva los cimientos de la danza contemporánea en Madrid. Era un sitio donde no solamente se acepta la danza bailada, que toma el cuerpo como imagen, sino que también hay cabida para la que habla del no-movimiento. Y ahora llevamos cuatro años con el festival.

Difícil clasificación

—Su danza ha sido incluida en otras disciplinas, como por ejemplo el mimo, por el que recibió el premio Mimos 99 en Francia, ¿cómo definiría sus referentes?

—La verdad es que este ejemplo de Mimos es muy ilustrativo porque fue la primera vez que pensé que era muy bueno el no poder ser clasificada. Yo hasta ahora he jugado a eso, a no definirme porque es lo que me interesa, me gusta esa ambigüedad... Pero en cambio otras veo que para la danza contemporánea es importante que se me defina como tal porque creo que políticamente es esencial que me consideren danza. Por eso este premio es

vital. Respecto a lo del mimo, en el momento de conseguir el premio me hizo gracia, pero cuando me reivindican como artista de mimo, eso ya no me gusta. En cambio sí que juego a que me recuperen los mundos que mueven la danza.

Teatro visual

»Aunque a fin de cuentas todas estas clasificaciones de teatro, mimo, danza, música, empiezan a desaparecer, y todo se convierte en teatro visual, teatro danza, arte visual performance, artes escénicas... Me parece que empiezan a ser más flexibles con el término danza, algo que me parece definitivo para este arte.

—¿En estas nuevas tendencias, en esta forma transgresora de ver el movimiento, se considera una pionera en España?

—No. Me parece que ocupo el mismo lugar que mucha otra gente, como por ejemplo Olga Mesa, Mónica Valenciano, etc, en definitiva la mayoría de personas que han pasado por *Desviaciones*.

—Su trabajo en *Piezas distinguidas* está lleno de ironía, humor, y en ocasiones es chocante, brutal... ¿Existe una intención o mensaje detrás de todo ello?

—En general no puedo explicar las piezas, aunque en algunas lo pueda hacer más que en otras. Se

“Hasta ahora se ha tenido muy poca consideración con la danza contemporánea. En este sentido, yo me considero sólo la punta de un gran iceberg”

trata de un trabajo de asociación, de collage, de músicas, visiones, movimientos, de objetos, textos, etc, todo a un mismo nivel.

—¿Cómo sigue el proceso de creación de la serie completa de 100 piezas?

—Bueno, pues ahora estoy haciendo la tercera serie de piezas, que se llaman *Still Distinguished*, y en concreto la número 34, que se llama *Pa amb tomaquet*, en la que he quebrado muchas de las reglas establecidas. En principio eran piezas de entre 30 segundos y 7 minutos. Primera excepción: la pieza 34 dura 12 minutos, yo no estoy de cuerpo presente ya que se trata de un vídeo. Segunda excepción: existen cuatro versiones diferentes, o sea que de hecho no debería ser una pieza distinguida, aunque sí que lo es. Lo curioso es que en esta tercera serie me doy cuenta de que estoy empezando a madurar y empiezo a entender el trabajo de otra forma. Si en un principio se trataba de una negación de la danza (era un trabajo muy estático) ahora empiezo a no negar tanto al movimiento y eso me gusta, porque me parece que es como si estuviese completando algo. En esta última serie es mucho más escultural. El problema es que con *Pa amb tomaquet* por primera vez me enfrento a una pieza distinguida tangible y eso me ha tocado muchos resortes internos.

—Me gustaría que nos explicase cual es la idea de utilizar el cuerpo desnudo como una constante en su trabajo.

—La verdad es que no sé la razón, o es que quizás hay muchas. En primer lugar, si yo em-

piezo a negar el movimiento lo que me da más peso como bailarina es el cuerpo, el cuerpo como medio, y si quiero negarle algunas cosas tengo que desnudarlo, tengo que neutralizar la base sobre la que trabajar. Por ello me parecía que con el desnudo no tengo ninguna connotación, no hay colores, es un lienzo neutro. El cuerpo también es muy político, tiene muchos significados, da mucho más juego un cuerpo desnudo que vestido. El cuerpo de una mujer desnuda habla y significa muchísimo.

Lo más distinguido

—¿Qué proyectos tiene para este 2001?

—Pues en principio tenía muchos proyectos, uno de ellos era hacer *Los Juanes*, con Juan Oriente y Juan Domínguez, que son con las dos personas que he trabajado mejor en escena. Y por ello un día pensé que tendríamos que hacer algo juntos, y en principio lo íbamos a hacer en 2001, pero la verdad es que siento una necesidad horrible de parar un poco, de bajar el ritmo de trabajo. Y estoy cansada, necesito leer, alimentarme un poco más, y es que además con *Still Distinguished* y *El gran game* he llegado a comprender algo, no me preguntes el qué, pero he llegado a comprender algo.

»Es como si todo un proyecto lanzado a principio de los noventa estuviese cerrándose o completándose en mi cabeza. Y es como si me hiciesen falta menos cosas, pero más ricas, y por ello creo que necesito parar, pensar un poco. Así que mi idea para el 2001 era simplemente ir de gira con *Still distinguished* a sitios que me interesasen, y de repente al llegar el premio, me ha dado la garantía absoluta de que voy a poder hacerlo. Desde hace unos años, tengo la sensación de que la vida sonrío, que todo va apareciendo como me viene bien, que solamente es un problema de confianza, y eso me pasa desde que vivo aquí. He ganado seguridad, tengo un trabajo con muchas más estructuras a mi alrededor. En este sentido creo que he conseguido hacerme un hueco.

María BORDONABA



A. A.

Dos montajes en Madrid rescatan este mes la obra del autor Bernard-Marie Koltès: *Roberto Zucco*, en la Cuarta Pared, dirigido por Jesús G. Salgado, y *En la soledad de los campos de algodón*, en el Círculo de Bellas Artes, de Michel López. Este último, profesor del Théâtre National de Chaillot de París, analiza para EL CULTURAL las claves del dramaturgo francés.

Koltès

la belleza como placer y moral



Tristán Ulloa y Manuela Paso en el montaje del *Roberto Zucco* de Jesús G. Salgado

Bernard-Marie Koltès (1948-1989) nos dejó una obra sofocante, magnífico testimonio del final de siglo. Es el triunfo de los escritores-poetas, que no solamente dicen aquello que nos concierne a todos, sino que lo hacen con un lenguaje de tal belleza musical y tan lleno de imágenes que excita nuestro deseo.

Una vida y una obra interrumpida en el umbral de la embriaguez por esa enfermedad signo de nuestros días, el sida, pero que, sin embargo, se nos muestran plenas y llenas de fuerza, con la seguridad de trascender el momento presente para convertirse en referente de las dudas, necesidades, obsesiones e ilusiones del ser humano a través del tiempo.

Un tiempo que en su teatro aparece concentrado, como si ya nadie tuviera tiempo, tiempo de reaccionar, tiempo de vivir, como si fuera necesario llenar al máximo el tiempo de subsistencia que aún le resta a cada uno. Quizás pudiéramos interpretar en ello una referencia autobiográfica pero va

más allá. Es también la lección de los clásicos, con Racine a la cabeza. Clásicos de los que también estudia meticulosamente el uso del lenguaje. Casi podríamos hablar de una relación musical. Koltès mismo afirma: "Escribo como quien escribe música, es decir, de manera abstracta a partir de emociones concretas. Muy lejos de la reproducción del lenguaje hablado". La escritura de Koltès se encaja pues por propia voluntad entre dos exigencias antitéticas: por una parte la escritura del poeta, por otra, la escritura más directa, accesible a todos. No olvidemos su pasión por culturas como la africana y la latinoamericana, su deseo de comunicación directa con esas culturas y su rechazo por lo "occidental". Guatemala, Nicaragua... fueron verdaderos refugios para un Koltès deseoso de librarse de esos "occidentales asesinos en potencia. Dispuestos literalmente a matar en un embotellamiento". Deseoso de librarse de ese odio que él considera contrario a la pasión necesaria para vivir.

Necesidad de un mestizaje que condena cuando se reduce a mero objeto de folclore pero que encuentra fecundo cuando se hace real en la búsqueda del "otro". Necesidad de la presencia del otro, de la mirada del otro sobre uno o de la propia sobre el otro. Aprender al otro como un conocimiento nuevo, aprender al otro como un objeto del amor. Deseo del otro a falta de amor.

El punto de partida, el origen de todo, es la soledad. En el universo de Koltès, la soledad es el alimento de toda sensibilidad, cruce de caminos de la experiencia vivida, la filosofía y la creación. "Nacemos solos... y morimos solos... y vivimos completamente solos, claro". La soledad, una filosofía y una elección: "Incluso en pareja la gente está terriblemente sola, eso no resuelve el problema... Volver a casa por la noche y encontrar a alguien, es algo por lo menos... yo, prefiero salir a la noche para encontrar a alguien".

Búsqueda, pues, del otro, de

otras culturas, de otros deseos, en la que compromete a su vez al espectador de su teatro, empujando también a buscar, a no contentarse con las evidencias, a reconocer lo grotesco de nuestras vidas, factor clave en el humor de su teatro, y a despertar una conciencia, quizás también adormecida por nuestra existencia cotidiana.

Para acabar, el efecto que, ante todo, desea producir en el espectador es el "placer", como dice Brecht, pero sobretudo el placer de la belleza: "Belleza es lo que debemos producir (incluso si, dice también, cada día son menos a los que les interesa). Yo creo que la única moral que nos queda es la de la belleza. Y no solamente la belleza del lenguaje, sino la belleza como tal. Sin belleza no valdría la pena vivir: entonces defendamos esa belleza, incluso si algunas veces no es muy moral. Pero yo creo que la belleza es la única moral".

Michel LÓPEZ

AGENDA

■ La compañía Caracola (Mónica García Ferreras, Paula Galimberti, Luis García y Natalia Mateo) recalca en la sala Triángulo de Madrid a partir de mañana con el montaje *Carol y Lola* dentro del Festival de Invierno de Café-Teatro. La obra recoge las situaciones que viven dos chicas de veinte años a partir del momento en que deciden salir a divertirse...

■ La sala Moratín de Valencia programa, a partir del día 9 de este mes, *Altres Veus*, una obra de Harold Pinter que sube al escenario Iguana Teatre. El montaje nos introduce en el amargo mundo de Pinter a través de tres actores capaces de diseñar sobre las tablas un libre juego escénico.

■ En la Sala Grande del Teatre Nacional de Catalunya todavía puede contemplarse, hasta el 11 de febrero, *Terra baixa*, de Àngel Guimerà. Dirigido por Ferran Madico, es una ocasión espléndida para contemplar uno de los clásicos del teatro catalán.

■ El Teatro Talía valenciano recupera, a partir de mañana, de la mano de Arden Producciones, el clásico de Platón *El Banquete* para proponer una sutil crítica de la realidad cuestionando los valores de una sociedad que consideran en crisis y carente de toda identidad.

■ Puesto que la mágica Noche de Reyes está al caer, el Centro Cultural de la Villa de Madrid programa hasta el 7 de enero una particular interpretación del popular *Pinocho*, de Carlo Collodi, en una versión libre de Cesáreo Hernández. Dirige el montaje Paloma Moreno y la butaca cuesta 1000 pesetas.

■ El próximo 11 de enero llega al Teatro Principal de Valencia el *Daaali* de Albert Boadella. La gira de Els Joglars está recogiendo uno de los triunfos más importantes de la más reciente escena española. La vida del pintor catalán pasada por el tamiz de la ironía y de la provocación.



María P. Bosch y Jerónimo Cornelles en una escena de *Poniente*

Dogma llega a escena

El cine es una enfermedad y la compañía valenciana Bramant ha contraído el síndrome del celuloide. Si no lo creen, comprueben sus efectos en *Poniente*, obra vertiginosa al estilo "Dogma" que dirige Jerónimo Cornelles y protagonizan María P. Bosch, Ramón Blanco y el mismo Cornelles. La sala Ensayo 100 de Madrid acoge este montaje desde mañana hasta el próximo 27 de enero.

Lars von Trier no sólo ha creado escuela dentro del cine. Sexo, violencia, ambientes lúgubres, personajes cerrados, historias sin luz y finales desesperanzadores ya no son propiedad exclusiva del celuloide. El teatro se empapa del lenguaje cinematográfico, de sus últimas corrientes y el "Dogma" nórdico ordena y manda también en la escena. Un ejemplo: Jerónimo Cornelles y la compañía Bramant. Valencianos, sobrepasada la veintena de edad, actores y director han crecido al calor del imperio de la imagen, sobre todo del cine. Y su teatro rezuma eso, imagen. Imágenes contundentes articuladas, verbigracia, del lenguaje teatral que es donde más cómodos se sienten creando. Su último montaje, *Poniente*—escrita hace un año y medio—, es un ejemplo de hasta dónde llegan los tentáculos del celuloide, sin que por ello el teatro pierda calidad.

Escuela de calor

Tres personajes—dos chapeiros y una asesina—, escasa presencia de objetos, tres colores cargados de simbolismo y una acérrima oscuridad envolviendo el escenario son los materiales con los que el dramaturgo, director y actor Jerónimo Cornelles ha modelado el cuerpo de este montaje, que ya ha sorprendido en Valencia. Ahora tendrá que enfrentarse al público madrileño curtido en propuestas arriesgadas, aunque se dejó ver fugazmente en la capital hace varios meses.

Cine y teatro clásico se mezclan en esta obra, la segunda parte de la "Trilogía del calor" escrita por él y formada por *39 Grados* y la aún en ciernes *La fie-*

bre de Thomas. "En *Poniente*—asegura Cornelles— al igual que en las otras hay calor extremo que rezuman los días de verano, porque lo que refleja es, precisamente, situaciones extremas. El viento de poniente anuncia lluvias y tormentas, que es lo que pasa en escena".

El montaje, que pretende ahondar en las relaciones entre opresor y oprimido, encierra también una reflexión sobre el lado oscuro de las personas y "el abuso del poder que se refleja en las relaciones de sumisión". Para ello, Cornelles, ha basado su dirección—éste es su tercer montaje tras *Historia de un Soldado* y *39 Grados*— en la interpretación de los actores. El joven valenciano bebe directamente de las fuentes clásicas y afirma que lo más importante que hay en escena es la interpretación. "Yo recorro al teatro clásico porque creo que toda obra debe tener una estructura, unos cimientos. Esto no se tiene en cuenta normalmente, y quizás por eso lo que hay en cartel es poco interesante. Cualquier propuesta debe tener unos personajes definidos, llenos de matices y desenlaces no previsibles".

Cornelles se aburre en la mayoría de los montajes que ve de teatro. Dice que no se investiga, que no hay afán experimentador y que se arriesga poco. Por eso entiende—aunque a disgusto— que no se profundice en géneros como el suspense o el terror. Y quizás sea ese afán de remover y sorprender en la escena lo que le ha llevado a plantearse en *Poniente* un estilo que absorbe el jugo del cine, que es donde, asegura, se ha criado su generación. "Hay una crisis en el teatro actual y creo que se necesi-

ta remover sus cimientos. La gente no se cree lo que ve, por eso yo quiero hacer algo más cercano, de corte cinematográfico, porque curiosamente la gente sí se cree lo que ve en cine. Y esto lo digo con la mayor honestidad y sin presunción. Creo que el teatro puede evolucionar sin perder lo verdadero".

El poder del Dogma

Cine y más cine. El de Tarantino, el de Lars von Trier, incluso el de Hitchcock—aquí también se respira suspense—. De Tarantino ha tomado la violencia física y verbal, los diálogos rápidos que caminan hacia el humor absurdo, los tiros. Pero es de la "escuela" del Dogma de donde más ha aprendido Cornelles. Los movimientos rápidos de cámara, la ausencia de efectos especiales, la precariedad de medios—que no de ideas—, la música original emulando una banda sonora y la búsqueda a toda costa del realismo sin artificios caracteriza este montaje de *Poniente*. Aunque si hay que poner un título como referente claro, ese es *Funny Games*, de Haneke.

Cine dentro del teatro, metateatro, y referencias a creadores como Rafael Calatayud o Sidera son los recursos a los que acude este director de 24 años para poner en pie un montaje que ya ha recibido los premios U.P.V al mejor texto, mejor montaje, actriz y actor y el premio Emislata. La compañía Bramant es un ejemplo de cómo lo que empezó como un divertimento universitario—en el 96 y con veinte integrantes más— en algo más que un proyecto estudiantil para pasar el tiempo libre.

I. de FRANCISCO

LA COMPAÑÍA

SEXPEARE

Director: Rulo Pardo

Intérpretes: Fele Martínez, Rulo Pardo, Santiago Molero y David Penreiro,

Ciudad: Madrid

Año de fundación: 1995

La RESAD fue el escenario en el que se conocieron estos cuatro amigos de edades comprendidas entre los 26 y los 28 años, y en estos cinco años no han parado: el desarrollo de un trabajo de investigación teatral ecléctico, cercano al que Peter Brook denominó "teatro tosco", les ha llevado por toda España, participando en festivales, como el de Logroño en 1996. Incluso Fele Martínez, a pesar del tiempo que le quita el cine, sigue participando en los montajes de la compañía.

En su puesta en escena pueden notarse influencias de lo más variadas, desde Woody Allen a Marilyn Manson, destacando la presencia del absurdo, la televisión y el cine. Rulo Pardo define su estilo como "sketch de cabaret", donde la ciencia-ficción y el sexo tienen un papel protagonista. En sus montajes, puede verse ese ritmo frenético que tanto les atrae de la ciencia-ficción, en una línea que se acerca bastante a la "no realidad" que según Pardo "se da hoy en día".

En 1997 conocieron al grupo Yllana en un casting para el espectáculo *Glub-Glub*, Pardo se presentó a la selección y "de ahí surgió la amistad, teníamos un rollo semajante", ambos grupos coinciden en una línea de actuación que consiste en "observar la ciencia-ficción desde fuera", siendo lo más objetivo posible, mezclándola con el cine de serie B y la paranoia ficticia. E. D.



ROSA BARRA ESTRENA "VIA DE ACCESO" EN MADRID

Teatro de vida y confusión

"A ún tus propios brazos, profundamente dentro de tu cuerpo, se sienten extraños, sienten que no te pertenecen." Tatsumi Hijikata, el genio de la danza japonesa que basaba sus espectáculos en la violencia, el sufrimiento y la desintegración del cuerpo, es una de las referencias de la innovadora propuesta de la compañía Iberoamericana Cuerpo Transitorio titulada *Vía de acceso*.

Rosana Barra dio a luz la idea de un montaje que aunase la danza y el teatro y ella misma lo conduce e interpreta, a través de unos movimientos sutiles, lentos, llenos de gestos que contienen la esencia misma de un rito y, finalmente, conllevan la perversión de la palabra; según Barra, "cuando un texto se lee, se pervierte y lo mismo ocurre en lo que respecta a la escenografía".

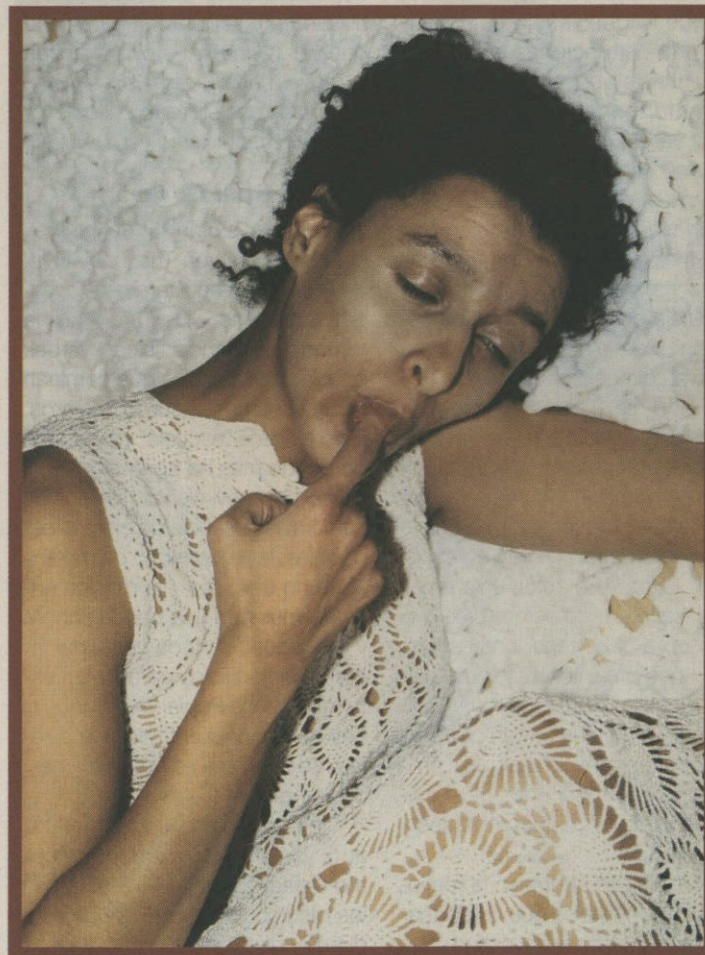
El conflicto entre la mujer-esencia y la mujer-muñeca, es decir entre la mujer misma y el disfraz que muchas veces ella misma asume, se transporta a escena yendo de una a otra constantemente, pasando de espacios oníricos a entornos realistas. "*Vía de acceso* es una mujer, está sola en un lugar bañado por la niebla, blanco. Es una muñeca. Ya no carne, sólo plástico y goma".

La mujer y sus etapas vitales

Para Rosana Barra, "todos estamos en un camino que es la vida, pero esta carretera no es una línea recta, se trata de espirales entrelazadas". La transición en la vida, centrándose en la mujer y sus distintas etapas vitales, es el tema central de este montaje. Barra matiza: "No se trata únicamente del paso de la niñez a la madurez, sino de todos y cada uno de los momentos que atraviesa la persona en la vida".

De Tatsumi Hijokata, dice haberse inspirado en su faceta personal, sus formas de entender la danza se identifican, "hay una frase bellísima de Hijitaka que dice 'a veces cuando estoy parado me

La actriz Rosana Barra funde danza y teatro contemporáneo en la obra *Vía de acceso*, que se estrena mañana en la sala El Canto de la Cabra. Confusión vital, nostalgia y pasiones son los elementos que componen el hilo conductor de una historia donde la mujer está considerada como referente universal del ser humano.



Rosana Barra, en un momento de la interpretación de *Vía de acceso*

confundo, no sé que pierna mover primero'. A mí me sucede igual".

Esa confusión en la técnica la lleva Barra a la temática de *Vía de acceso*, entendiendo que todos estamos en una carretera, en una "vía", con muchas curvas y que lo que el ser humano pretende siempre es llegar al centro mismo de

los lugares, no quedarse en la periferia". Y siguiendo esta línea, Barra ha incorporado el público como un elemento más del espectáculo, mediante la colocación de espejos en distintos puntos de la sala, consigue que el espectador pueda ver todas las partes del cuerpo en movimiento, explotan-

do la inclinación de "voyeur" que, para Barra, tenemos todas las personas: "La gente viene a mirar, le provoca mirar cosas que no debería ver, se siente atraída por lo prohibido"; pero estos espejos tienen una doble función, además de servir de "ojos" al espectador, involucran al público en la historia, convirtiéndoles en "actores", personajes gracias al reflejo.

Un estilo propio

Cuerpo Transitorio nació en 1996 a raíz del montaje *Espaços Miudos*; Rosana Barra y Fedora Fonseca decidieron crear una compañía con un estilo propio e innovador que trabajase sobre la integración natural de la danza y el teatro, así como sobre la mezcla de culturas y otras maneras de acercamiento al público. Fonseca no está presente "físicamente" en *Vía de acceso*, pero a través de la proyección de diapositivas, como apoyo virtual, su imagen se convierte en un personaje más.

La síntesis teatro-danza se consigue a través del empleo de textos y situaciones teatrales, "en el montaje hay momentos en los que hablo directamente al público, esto es un recurso teatral que he querido incorporar al montaje", dice Barra. Los textos, escritos por la propia Rosana, muestran el carácter ecléctico del montaje, reuniendo desde recetas de cocina a la historia de una mujer medieval, ilustrando a la perfección esa pintura de espirales entrelazadas, donde encontramos fragmentos de vida, miedos, nostalgias y algunas pasiones.

La intención de Barra con este proyecto "es la de mostrar que no todos pasamos por los mismos procesos en la vida, no todos crecemos de la misma forma", mediante la danza y el teatro esta artista brasileña, representa todas esas opciones vitales, las posibilidades y conflictos de la mujer en su camino por la vida.

Eloísa de DIOS

SHYAMALAN



“El fenómeno de los superhéroes resulta imposible en estos tiempos mediocres”

Night Shyamalan, autor del *El sexto sentido* (una de las películas más taquilleras de la historia), vuelve otra vez a la carga con *El protegido*, un misterioso título que se estrena este mes en nuestro país y en el que se incluyen claves tan personales como la “resolución final”,

el suspense y los sofisticados retratos de sus personajes, encarnados por un desconocido Bruce Willis y Samuel L. Jackson. Shyamalan ha recibido a EL CULTURAL para hablar de su nueva entrega y de proyectos como el guión de un nuevo Indiana Jones para Steven Spielberg.

El cineasta hindo americano Night Shyamalan habla sobre *El protegido* y sobre sus proyectos más inmediatos 41-43 Entrevista con Juan Vicente Córdoba, que estrena su ópera prima *Aunque tú no lo sepas* 44-45

CINE

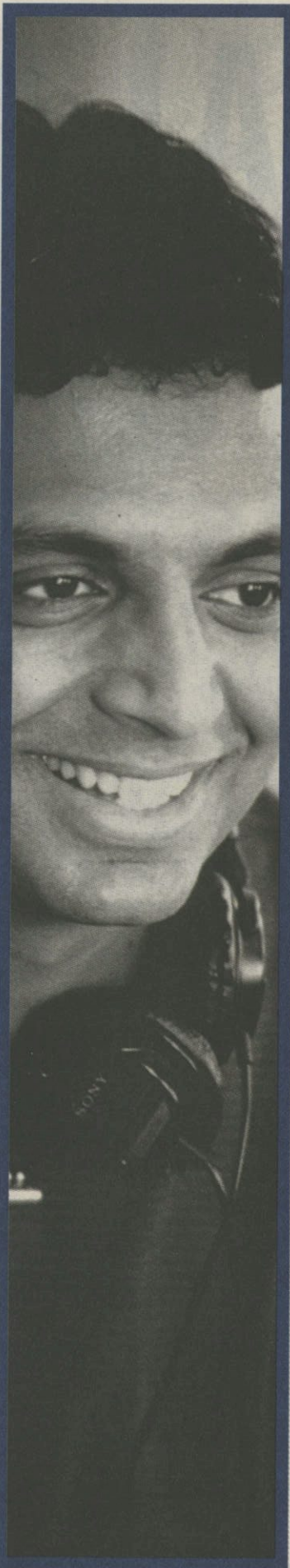
Night Shyamalan ha logrado superar su angustia al espacio cerrado que le provoca el avión para cruzar el Atlántico y presentar en Europa su cuarta película, *El protegido*, anunciada escuetamente como "escrita y dirigida por el autor de *El sexto sentido*". Se trata de su tercer y anterior filme cuyo éxito mundial le erigió en un fenómeno paracinematográfico. Y es que el tímido Shyamalan, un hindio americano de Filadelfia de apenas 30 años, hace poco que dejó de ser un desconocido para —tras estrenar la película sorpresa de 1999 en Estados Unidos y la más taquillera de 2000 en España— erigirse en uno de los niños mimados del último Hollywood. De hecho, la industria cinematográfica norteamericana le ha concedido privilegios (elección de actores, elevado presupuesto, final cut) que raramente no sólo no se otorgan a principiantes sino incluso a los maestros veteranos.

Sentado confortablemente en un mullido butacón del lujoso hotel Dorchester de la Park Lane londinense, con una voz tan intensa como sus oscuros ojos y un cierto tono autoirónico, el director se aviene a comentar detalles de *El protegido*, aunque solicita que ciertas sorpresas y giros de la historia queden velados a los lectores para garantizar la "virginidad" del público.

Los segundos finales

Y es que la resolución de *El protegido* (título castellano del original *Unbreakable*, es decir, *Irrompible*) continúa la tradición de los asombrosos 50 segundos finales de *El sexto sentido*. Aquel ya legendario último minuto que no sólo lograba sorprender al público, sino que le daba un giro de 360 grados a una película que en el instante final cobraba un nuevo sentido, mayor emoción y una rara profundidad.

¿Cuáles han sido las razones para la enorme resonancia de aquella película concebida como una originalísima historia de terror y cuento de fantasmas? El director se muestra muy seguro, a un año y medio de la eclosión del fenómeno que logró seis nominaciones al Oscar, resucitó la moribunda carrera de Bruce Willis y



lanzó a Haley Joel Osment, aquel niño doliente que "veía muertos": "He pensado mucho en este tiempo en por qué hubo gente que fue a ver *El sexto sentido* hasta cinco veces. Y he llegado a la conclusión de que la historia respondía a muchas preguntas básicas que nos hacemos los seres humanos ante la desaparición de un ser querido. ¿Qué nos ocurre cuando morimos? ¿O qué le ocurre al ser querido que amo y muere? ¿Acaba todo con la muerte, no hay nada más? La película venía a decir que la muerte no es el final y que hay algo más, una respuesta que transmitió una sensación de calor y esperanza".

Lugares nunca imaginados

Shyamalan responde inmediatamente a la cuestión de los elementos en común compartidos por *El sexto sentido* y *El protegido*. Y amplía la respuesta: "La noción de que una vez que eres capaz de transportarte mental y anímicamente a un nuevo sitio de tus creencias, todo se abre ante ti de una manera nueva e inesperada y te lleva hasta lugares casi nunca imaginados".

En *El protegido* hay más signos de identidad de su anterior cine, naturalmente. Está de nuevo el carismático Bruce Willis, esta vez en el rol del vigilante y experto en seguridad David Dunn, un actor que entrega de nuevo un trabajo minimalista y preñado de angustiado desasosiego. Se recrea también otra vez una densa atmósfera poética de maldición sobrenatural, lograda gracias al trabajo de diseño de su íntimo colaborador Brick Mason y la fotografía sombría de Eduardo Serra.

También y como es costumbre en él, M. Night Shyamalan realiza un breve trabajo interpretativo, como en sus anteriores películas: primero fue un fantasma en *Praying with Anger*, un médico en *El sexto sentido* y en *El protegido* ha elegido ser un traficante de

drogas al que el personaje de Bruce Willis "intuye", interroga y expulsa del estadio universitario que vigila.

Desde sus tiempos de estudiante de medicina y cineasta compulsivo en formato Super 8 en el suburbio de Conshohocken, en su natal Filadelfia (donde ahora posee las oficinas de su pequeña productora Blinded Edge Pictures), M. Night Shyamalan sólo ha escrito y dirigido películas basadas en sus propias experiencias. Así ocurrió con los cuatro cortometrajes que rodó antes de cumplir 17 años, *Praying With Anger* (1992), la historia de un joven indioamericano que regresaba a su país de origen para sentirse un completo extraño y *Los primeros amigos* (1997), la peripécia de un niño católico que trataba de continuar la relación con su abuelo, una vez muerto éste.

Ambas se fundamentaron "en miedos, obsesiones y vivencias propias de mi infancia y adolescencia". De nuevo, *El protegido* —del que confiesa haber escrito hasta nueve guiones diferentes— presenta también un origen altamente personal. El cineasta y productor lo relata: "Sufrí una grave lesión en la rodilla jugando un partido de baloncesto con unos amigos. El dolor fue casi imposible de resistir. Fue la primera vez en que sufrí herida tan severamente grave. Aquel sufrimiento me condujo al redescubrimiento de mi frágil condición humana. Aquello finalizó con una intervención en que se me tuvo que reconstruir quirúrgicamente la rodilla por completo. Lo consideré un hecho muy importante en mi vida. Así que use la dolorosa experiencia para el arranque de mi historia".

De hecho, M. Night Shyamalan comenzó a escribir el guión de *El protegido* hace tres años, con sólo 27, mientras rodaba *El sexto sentido*. Entonces concibió otra historia hipnótica acerca de eventos que bordean lo casi inexplicable.

"El tercio final de la película cambia con respecto al resto; podría decirse que se trata de algo alejado del gran público"

Todo gira alrededor de dos personajes, Elijah Price y David Dunn, interpretados por Samuel L. Jackson y Willis.

El primero es un hombre frágil como el cristal aquejado de una enfermedad ósea conocida como osteogénesis imperfecta que provoca la constante rotura de sus huesos y al que desde su torturada infancia le apodan Señor Cristal. El segundo trabaja como vigilante de seguridad del estadio universitario de Filadelfia. Superviviente único de un apocalíptico accidente ferroviario (rodado con extremo virtuosismo), la película narra la relación distópica que establecen ambos con un fin: descubrir un don secreto del segundo que le revelaría como un superhéroe real —“algo casi imposible en estos tiempos mediocres”, como define su autor—, aunque erigido sobre la mitología, iconografía (Willis se reviste de una capa con capucha para la lluvia, que le convierte en la sombra de un ángel vengador) y tradición del cómic.

Por todo ello, *El protegido* —título tomado de un cómic titulado *El centinela*, que juega una baza clave en la narración— vuelve a responder a varias preguntas. Según su autor son: “¿Qué le ocurriría a un hombre si lentamente descubriera poderes que le convierten en un ser sobrehumano? Se trata de alguien que sale vivo sin un rasguño de un horrible accidente. Y comienza a preguntarse: ¿Fue suerte? ¿Fue algo más? Se trata de un hombre normal que rehúsa descubrir sus dones, pero que finalmente cede, los afronta y trata de ajustarse a ese nuevo orden de cosas. La película trata el tema del potencial de cada ser humano y de su descubrimiento”.

Elementos autobiográficos

Al igual que en su obra anterior, M. Night Shyamalan revela su obsesión por los temas del aislamiento, así como de las exigencias y tensiones de las relaciones y vínculos familiares, todo ello adornado de numerosos elementos autobiográficos. Forjado en el estudio de cineastas como Alfred Hitchcock, David Lynch, Wes Craven, William Friedkin, Nicolas

“El tema de ‘El protegido’ analiza minuciosamente el potencial que tiene cada ser humano y de su descubrimiento”

Roeg, Tarkovsky y el Michael Mann de *Manhunter*, sus películas muestran la capacidad de fusionar el minimalismo con la exageración, mientras sus personajes caminan por la delgada línea que separa la acción decidida de la irresolución ambigua de la duda.

Resolución final

En su cuarto largometraje hay también una sorprendente resolución final que pide no se desvele, aunque tras reconocer la fuerte influencia de las escenas

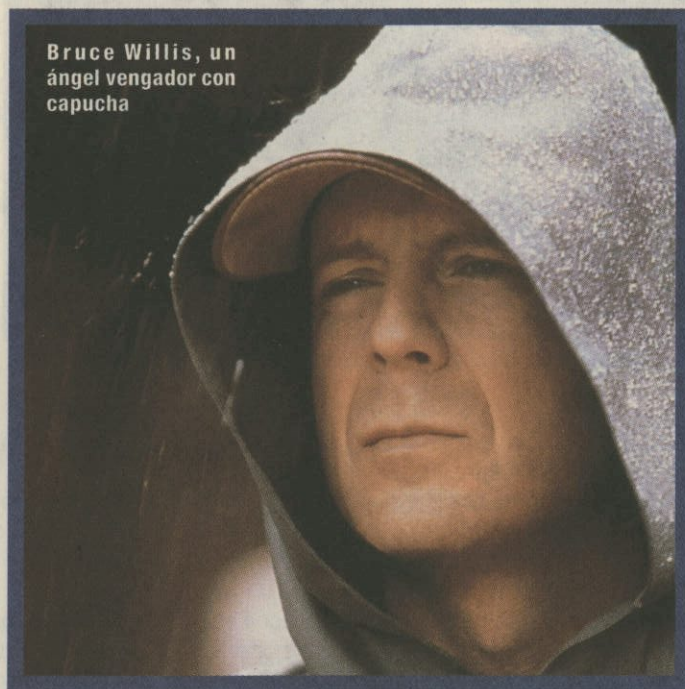
uno de los raros privilegios que le concedió el estudio Disney —y un lujo carísimo a la hora de revisar los costes de producción—, y que fue que el cineasta pudo rodar la película de nuevo en Filadelfia y en orden cronológico (rodando desde la página primera del guión hasta la última, secuencia a secuencia) que le permitió a él, al equipo técnico y a los actores “compartir juntos la fascinante experiencia de vivir la progresión de los personajes, de hacer juntos el viaje emocional de unos indivi-

duos al encuentro de unas dotes extraordinarias que poseen y se resisten a reconocer”. El futuro del cineasta es más que excepcional. Nacido en el seno de una familia de médicos, banqueros y técnicos (“yo fui la excepción familiar, el soñador”, dice), conocido por el apelativo infantil de Night (Noche), Manoj Shyamalan afirma querer seguir los dictados paternos y escolares que han forjado su personalidad y obra: “Disciplina, control y una cierta rutina”, confiesa sonriendo. Es lo que aplicó para la escritura por encargo del guión de la deliciosa fábula infantil Stuart Little para una película “que pudieran ver mis hijas”. El cineasta está casado con Bhavna Vaswani y tienen dos pequeñas de cuatro años y once meses.

Nuevo Indiana Jones

Ahora, elabora ya un guión para Steven Spielberg destinado a la cuarta entrega de Indiana Jones, a la mayor gloria de Harrison Ford. Y también ha hecho las veces de script doctor para *A.I.*, un guión de Stanley Kubrick que Spielberg acaba de dirigir con Jude Law y el niño de *El sexto sentido*, Haley Joel Osment.

Tras el éxito de *El sexto sentido*, M. Night Shyamalan recibió una de las pagas más elevadas de la industria: diez millones de dólares por escribir y dirigir *El protegido*. La Factoría Disney quiso firmar dos proyectos más, pero él rechazó la multimillonaria oferta: “No quiero firmar acuerdos prenupciales”, dice con cierta sorna. Sin embargo, el todopoderoso Willis, aliado con Samuel L. Jackson, le presiona para que escriba una tercera historia que podría completar la trilogía de películas de contenidos sobrenaturales del cineasta hindú-americano, pero éste se resiste. De hecho, escribe ya dos historias más cuyos contenidos, sonriendo y disculpándose cortésmente, se resiste a desvelar.



Bruce Willis, un ángel vengador con capucha

que clausuran *Psicosis*, de Hitchcock, apunta: “El tercio final cambia absolutamente de tono respecto a la película vista hasta entonces. Se podría decir incluso que se trata de una completamente distinta. Y el protagonista se aproxima a su propia realización, que es mi idea de una resolución final, aunque la reconozco alejada de la convención y, quizá, de las expectativas del público”.

El estatus privilegiado del director obtenido tan sólo a partir del formidable éxito de su tercera película queda subrayado por

“Sufrió una grave lesión de rodilla. Tomé conciencia de la fragilidad de la vida y lo utilicé para el arranque de mi historia”

Beatrice SARTORI

JUAN VICENTE CÓRDOBA ESTRENA "AUNQUE TÚ NO LO SEPAS"

A la alegría por el dolor

Aunque tú no lo sepas es la primera película de Juan Vicente Córdoba, una cinta lírica e intimista que narra la historia de amor de dos personajes y sus encuentros y desencuentros a lo largo de los años. Andrés Gertrúdx, Gary Piquer, Cristina Brondo y Silvia

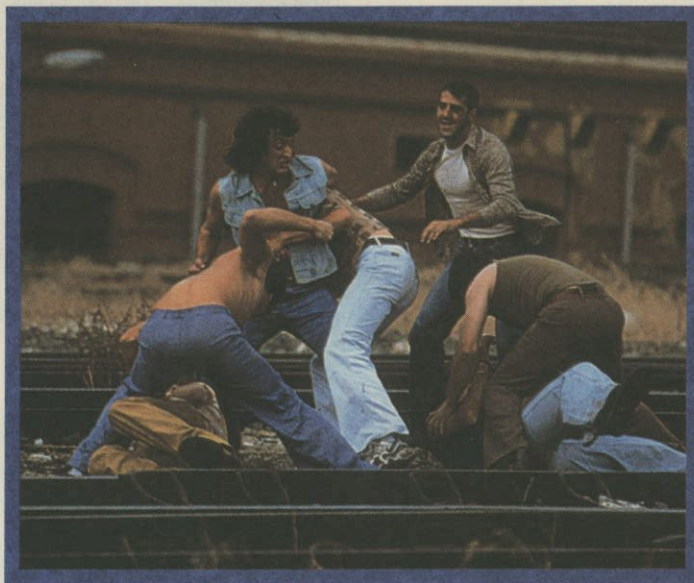
Algunas películas nacen en los despachos de producción, otras en el recorte de un periódico, otras de una canción, de un poema o de un café con amigos, incluso pueden nacer desde la azarosa revelación de una imagen difusa (como los últimos filmes de José Luis Garci y Joel Coen). Otras, sin embargo, se llevan escritas en la sangre durante años y basta un detonante, un simple gesto, para que el torrente de ideas y personajes acumulado en los sentidos se decida a romper el muro de la voluntad. Se puede decir que este tipo de películas —que por desgracia escasean— nacen del fondo del corazón. *Aunque tú no lo sepas*, la ópera prima de Juan Vicente Córdoba, es una de ellas.

"Esta película es mi aullido frente a muchos años de mentira, de ocultamiento y de frustración", sostiene el director madrileño casi parafraseando a Ginsberg. ¿Cuál fue el detonante? En realidad fueron dos: un relato de Almudena Grandes (*El lenguaje de los balcones*, incluido en el volumen *Modelos de mujer*) y un poema de Luis García Montero —"Aunque tú no lo sepas, yo te he visto/cruzar la puerta sin decir que no,/pedirme un cenecero, curiosear los libros,/responder al deseo de mis labios/con tus labios de whisky,/seguir mis pasos hasta el dormitorio"—.

Aunque tú no lo sepas es la his-

Munt son los protagonistas de un filme, basado en un relato de Almudena Grandes y en un poema de Luis García Montero, que se estrena el próximo viernes.

El realizador, cuyos recuerdos se mezclan con la ficción en esta obra, ha hablado con EL CULTURAL.



Córdoba dirige un filme de barrio marginal, cargado de tintes autobiográficos

toria de Juan y Lucía, dos jóvenes que se necesitan sin saberlo, que sólo se conocen a través de miradas furtivas de un balcón a otro, que se inventan un amor para sobrellevar el desasosiego de los días, y a los que la inercia del destino (ella es de familia burguesa, él es de un barrio obrero) une y desune poniendo a prueba el poder de sus voluntades para cambiar el curso de sus vidas, tanto en la adolescencia (años setenta) como en la edad adulta (tiempo presente).

Pasar por el dolor

"En la historia queda claro que el amor es doloroso, y no sólo el amor, sino cualquier cosa que se quiera conseguir. Para alcanzar un sueño o un deseo es necesario pasar por el dolor. Es algo de lo que estoy convencido porque lo he vivido así... quiero decir, todo lo que de verdad he querido y conseguido, sobre todo por las vivencias marginales de mi adolescencia, ha

sido sufriendo mucho", confiesa el director.

"A la alegría por el dolor", escribió Goethe con la convicción de un mandamiento hace ya doscientos años; y Juan Vicente Córdoba es de esos tipos que podría poner su vida en manos de un verso como ese. Del mismo modo que los versos del granadino García Montero, especialmente del poemario *Habitaciones separadas*, recorren el esqueleto lírico de *Aunque tú no lo sepas*. "Mi intención ha sido la de transcribir los silencios de su poesía a la imagen, de modo que permito que la historia se empape de cierto lirismo", explica.

El universo de frustraciones y abandono que sufren ambos personajes —aunque Juan (Andrés Gertrúdx en la adolescencia y Gary Piquer en la treintena) con más intensidad que Lucía (Cristina Brondo y Silvia Munt)— hunde sus raíces en el sentimiento autobiográfico de Juan Vicente Córdoba, que auto-

máticamente se sintió identificado con "El Macarrón" (apodo despectivo de Juan) cuando leyó el relato de Almudena Grandes hace seis años: "La historia me pareció maravillosa, muy emocionante y romántica, y tenía todo un torrente de ideas que podía verter sobre el personaje y el tipo de vida en los barrios marginales durante los años setenta. En realidad, fue una especie de terapia que me hizo bucear en muchos recuerdos desagradables, pero que no puedo rechazar porque soy lo que soy gracias a ellos".

El apoyo de los escritores

Conseguir la complicidad —y hasta amistad— de Almudena Grandes, y más tarde la de su pareja García Montero, no fue tarea complicada. "Al principio se mostró reacia debido a sus experiencias anteriores con el cine, que no han sido muy agradables para ella, especialmente con Bigas Luna, pero al notar mi pasión por la historia y lo mucho que tenía que ver conmigo, no dudó en ofrecermelo todo su apoyo". De hecho, es la primera vez que la escritora madrileña participa en la promoción de un filme basado en textos suyos (*Las edades de Lulú*, de Bigas Luna y *Malena es un nombre de tango*, de Gerardo Herrero, representan sus experiencias anteriores).

Pero a pesar del "apoyo incon-

dicional" que ha recibido desde el sector literario, Córdoba ha querido dedicar su primer largo (desde 1985 ha escrito, dirigido y producido casi una decena de cortos) al autor del poemario en celuloide compuesto por la trilogía *Blanco, Rojo y Azul*: "Krzysztof Kieslowski fue mi gran revelación. Admiro su lenguaje poético y su universo de silencios, pero especialmente me atrapan los personajes que logró dibujar, siempre solitarios, con un enorme mundo interior y los sentimientos a flor de piel. Ante todo, me interesan las personas. Intento de alguna forma ser un buen alumno del cineasta polaco".

Efectivamente, las elipsis argumentales, los personajes solitarios (el cabecilla del barrio, interpretado por Daniel Guzmán, es el prototipo de la soledad acompañada), los sentimientos ocultos mostrados en clave de símbolos visuales y sonoros (nada sería lo mismo para Juan y Lucía sin la música de Serrat), fluyen por las aguas de *Aunque tú no lo sepas* como la tragedia discurre por ríos románticos. "Me considero un romántico recal-

citrante. Es algo que no puedo negar. Aunque el *leit motiv* de la película es la historia de amor, el reencuentro de una pareja después de años de ausencias, también están presentes la lucha de clases, la amistad, el orgullo de barrio. Al comenzar el guión, que me llevó un par de años de trabajo, me importó mucho todo lo que tiene que ver con las oportunidades perdidas y el hecho de saldar cuentas con el pasado", recapitula el realizador.

Pionero del cine de barrio

Córdoba se enorgullece de ser el primero en abordar el nuevo cine localizado en barrios marginales con *Entre vías* (1995), un corto que soñó en una noche de diciembre, y que recibió una nominación a los premios Goya. Después le seguirían las cintas de Fernando León (*Barrio*), Salvador García Ruiz (*Mensaka y El otro barrio*), Benito Zambrano (*Solas*), Carlos Saura Medrano (*Tú qué harías por amor*) o Achero Mañas (*El bola*). "Comulgo mucho con este tipo de películas, más que con las realizadas en los setenta por directores como Eloy

de la Iglesia, José Antonio de la Loma o Carlos Saura, que estaban más asociadas con la delincuencia que con la marginación. Yo soy un chico de barrio —añade Córdoba—. Durante toda mi adolescencia, las clases altas me lo han hecho pasar muy mal. He sido un chico marginado durante muchos años, tanto en mi entorno, porque era demasiado sensible para que me aceptaran, como fuera de él, porque no tenía el nivel económico necesario para entrar en otros ambientes. En los años setenta decir que vivías en Vallecas era hasta peligroso, te trataban directamente de delincuente y los taxis ni siquiera te llevaban a casa. Así que con esta película creo que saldo viejas cuentas pendientes, igual que mis personajes".

Preguntado sobre el pudor del artista a dejarse conocer en su obra, Juan Vicente Córdoba replica sin atisbo de dudas: "En una primera película, donde te estás jugando tanto, qué mejor que tratar el material que más conozco: mi vida". Tanto es así, que el personaje de Daniel Guzmán, Santi, es la pro-

longación ficticia de uno de sus mejores amigos, para más datos también llamado Santi; mientras que los padres de Juan son sus propios padres. "En todo cine debe haber algo más que el puro entretenimiento, debe existir una mirada personal y hasta un juicio sobre la condición humana. No tengo otra manera de concebir el cine. Sobre todo me interesa la gente sencilla, la que es capaz de conmovirse con el aliento trivial y al mismo tiempo extraordinario de la vida, la que antepone su voluntad a la inevitabilidad del destino".

Al menos siempre podrá quedar esa lección aprendida después de comprender los mundos dibujados en *Aunque tú no lo sepas*. Y en cuanto a las imágenes conmovedoras... ¿es que alguien puede detener la emoción si recibe un libro con esta dedicatoria: "Si alguna vez la vida te maltrata, acuérdate de mí, que no puede cansarse de esperar aquel que no se cansa de mirarte"? Lucía, por supuesto, no puede.

Carlos REVIRIEGO

"Me considero un romántico recalitrante. Aunque el *leit motiv* de la película es la historia de amor, también están presentes la lucha de clases, la amistad, el orgullo de barrio", dice Córdoba



XVII Festival de Música de Canarias 46-47 Entrevista con René Jacobs 48-49
El Cuarteto Borodin y Elisabeth Leonskaya en el Liceo de Cámara de
Madrid 50 Alicia de Larrocha interpreta a Granados en Barcelona 51 Discos 52

MUSICA



Boulez dirigirá dos programas diferentes

MARION KALTER



Nancy Gustafson, en una escena de *Jenufa* de Janacek en el Châtelet de París

TENERIFE Y LAS Canarias

El próximo domingo, Víctor Pablo Pérez y Misha Maisky abren la XVII edición del Festival de Canarias, que además de ser el primer certamen musical por orden cronológico tiene la peculiaridad de que todos sus actos se celebran en las dos capitales. Por él pasarán hasta el 12 de febrero, entre otros, artistas como René Jacobs, Pierre Boulez, las hermanas Labèque o Ivo Pogorelich.

Casi cuarenta conciertos, entre programas sinfónicos, óperas y veladas de cámara, integran la presente edición del Festival de Música de Canarias, que tendrá sus principales sedes en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife y en el Auditorio Alfredo Kraus y el recientemente remozado Teatro Cuyás de Las Palmas. La sesión inaugural, a cargo de la Sinfónica de Tenerife y su titular, Víctor Pablo Pérez, incluirá el estreno de una de las obras encargadas por el Festival, *El mar de las calmas*, de Antón García Abril, completada por el *Doble concierto* de Brahms, con dos solistas de excepción: el violinista Christian Tetzlaff y el chelista Mischa Maisky. Este último ofrecerá, en solitario y en dos veladas, las seis *Suites* de Bach, en la controvertida versión que ya ha presentado en diversas ciudades de nuestra geografía.

La excelente orquesta tinerfeña y su no menos valioso titular prosiguen con la *Tetralogía* wagneriana y llegan a la segunda jornada del ciclo, Sigfrido, que contará con las firmes voces de Nadine Secunde, Birgitta Svendén, Jon Frederic West y Esa Ruuttunen,



M. N. ROBERT



SUZIE E. MAEDER

Mischa Maisky abrirá el Festival con el *Doble concierto* de Brahms

PALMAS ACOGEN LA XVII EDICIÓN DEL FESTIVAL

la mejor música en invierno

entre otros. El apartado lírico cuenta también con un *Orfeo* de Gluck, dirigido por René Jacobs al frente de la Orquesta Barroca de Friburgo y el Coro de Cámara RIAS y protagonizado por la estupenda mezzo Bernarda Fink, y un título más raro por estos pagos, *Jenufa* de Leos Janacek, cuya interpretación se ha encomendado a la Filarmónica de Gran Canaria y su titular, Adrian Leaper, y a una serie de cantantes muy duchos en este lenguaje: Nancy Gustafson, Eva Urbanova, Peter Straka, Herbert Lippert o Libuse Marova.

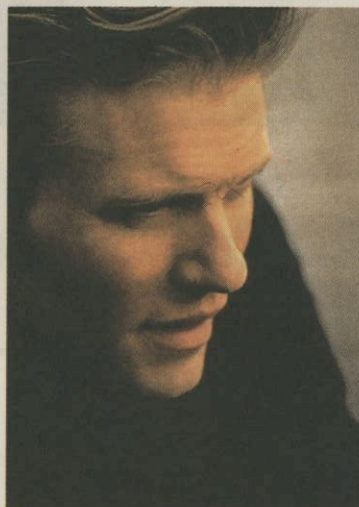
Estrenos y homenajes

A mencionar, igualmente, el concierto de la Filarmónica de Helsinki y su patriarcal director musical, Leif Segerstam, con páginas de *Tristán e Isolda*, *Parsifal* y *El ocaso de los dioses* de Wagner, en las que intervendrá el poderoso bajo finlandés Matti Salminen. En la segunda parte se escuchará la rutilante *Cuarta sinfonía (Poema del éxtasis)* de Alexander Scriabin. El otro programa de esta notable agrupación incluye otro de los estrenos previstos, el *Concierto para piano n.º 1 (Atlántico)* de Zulema

de la Cruz, con el canario Guillermo González como solista. La *Fantasia para un gentilhombre*, con Manuel Barrueco, en el centenario de Joaquín Rodrigo, y la suite de *El pájaro de fuego* de Stravinski flanquearán la nueva composición de la autora madrileña.

El tercer encargo ha sido realizado al vienés Friedrich Cerha, un nombre de gran interés, fundador del grupo de música contemporánea Die Reihe. Se trata de *En el nombre del amor*, una pieza para voz solista y orquesta sobre textos del poeta Peter Turrini. Aquí estará defendida por el muy estimable barítono danés Bo Skovhus y la Real Orquesta Danesa, dirigida por Michael Schoenwandt, que proponen además la obertura *En el sur (Alassio)* de Edward Elgar y la *Primera sinfonía* de Jan Sibelius. Su segunda intervención incluye el *Concierto para violín* de Beethoven (con el ruso Nikolaj Znaider como solista) y la *Tercera sinfonía (Expansiva)* de Carl Nielsen.

El apartado sinfónico se completa con otras dos intervenciones de la Filarmónica de Gran Canaria con Adrian Leaper —la primera, con las *Danzas de Galanta*



Skovhus cantará en el estreno de Cerha

de Kodály, el *Concierto para viola* de Bartók con la excelente Kim Kashkasian y la *Segunda sinfonía (Pequeña Rusia)* de Chaikovski; y la otra, fuera de abono, con un repertorio popular a base de grandes éxitos de Rimski-Korsakov, Rodrigo, Chabrier, Falla y Ravel—, y otras dos a cargo de la Sinfónica Nacional de la RAI de Turín con el siempre interesante Eliahu Inbal, que clausurará el Festival con la *Cuarta sinfonía* de Mahler (con la

soprano María Orán), el *Segundo concierto* de Rachmaninov (con el imprevisible Ivo Pogorelich) y la *Patética* de Chaikovski.

Pero es, sin duda, el compositor y director de orquesta francés Pierre Boulez, quien aún sigue con las celebraciones de su 75 cumpleaños, la estrella del Festival. En la primera faceta, y con la fascinante soprano alemana Christine Schäfer, brindará dos de sus obras más emblemáticas, *Pli selon pli* y *Portrait de Mallarmé*, mientras en la segunda se pondrá al gobierno de la Orquesta de París para un monográfico Bartók (*Suite de danzas*, *Dos retratos* y la versión completa de *El mandarín maravilloso*).

Señalemos, por último, a las hermanas Katia y Marielle Labèque, que con los percussionistas Jean-Pierre Drouet y Sylvio Gualda brindarán su espectacular versión de la *Sonata* de Bartók, y con otro grupo de excelentes músicos *El carnaval de los animales* de Saint-Saëns, con narración de Alessandro Baricco. O al Trío Mompou, que ejecutará partituras de Bonnin, Hidalgo o Álvarez.

Rafael BANÚS

RENÉ JACOBS

“No me hubiese importado nada dirigir *Celos...* en el Teatro Real”

Son contados los cantantes que han conseguido subirse al podio y ser respetados. Jacobs se ha ganado el aprecio de intérpretes y críticos gracias a su capacidad para rescatar el repertorio olvidado y dotarlo de una vivacidad excepcional. El director belga se muestra un profundo admirador del *Orfeo* de Gluck, “que haremos a partir de la versión de Viena, posiblemente la más pura. En ella se ve ese compromiso con la idea de reforma de la ópera, con la necesidad de que el texto y la música tengan una evidente unidad. Es verdad que la intriga es simple, que apenas hay tres personajes. Pero, a pesar de ello, resulta más compacta que las óperas barrocas. Que conste que la utilización de tres cantantes argentinas (Bernarda Fink, Verónica Cangemi, María Cristina Kiehr) es pura y simple casualidad. A lo mejor viene determinado por ese color tan bello de las voces latinas”.

—Es curioso que se decante por una voz femenina para *Orfeo*.

—No me importa el sexo del cantante, sino lo que transmita con su voz. No conozco ni un solo contratenor que pueda hacer lo que consigue Bernarda Fink. Durante un tiempo la voz de contratenor se ha visto beneficiada por eso que podríamos llamar carácter “exótico” pero el *Orfeo* va mucho más allá de sus arias. Y que conste que habla un contratenor que ha hecho esta ópera y que la ha grabado”.

»El *Orfeo* de Viena está escrito para un *castrato* como Guadagnini, que tenía más fuerza en los graves, si se analiza bien la partitura. Pero hay un detalle muy importante. Cuando Gluck o Haendel no disponían de *castrati* o el protagonis-

Uno de los momentos más esperados del Festival de Canarias es la versión de concierto de *Orfeo ed Euridice* de Gluck que René Jacobs ofrecerá al frente del Coro RIAS, la Orquesta Barroca de Friburgo y un excelente trío solista. Será el día 11 en Las Palmas y el 12 en Tenerife, aunque antes, el 8 de enero, se interpretará en el Palau de Valencia. EL CULTURAL ha conversado con el célebre contratenor, erigido en los últimos años en uno de los mejores directores especializados en la música barroca.

ta se ponía enfermo, siempre lo sustituían con mujeres. Esto puede chocar porque Haendel estaba en Londres, donde existía una técnica falsetista muy desarrollada y, sin embargo, nunca acudió a contratenores, porque eran cantantes de iglesia, usados exclusivamente en el ámbito litúrgico. El contratenor sólo ha sido una estrella de la ópera en la segunda mitad del siglo XX debido a los directores de escena, que aspiran a mayor verosimilitud con un hombre que con una mujer. Pero, cuando Berlioz hizo su versión del *Orfeo* de Gluck, siempre pensó en una mujer.

La voz de los *castrati* ..

—Usted ha trabajado la voz barroca como pocos. ¿Cómo sonarían los *castrati*?

—Es difícil hacerse una idea. Está ese disco de 1906, que circula en múltiples ediciones, del último cas-

trato de la Capilla Pontificia, pero da muy pocas pistas porque en aquella época resultaba muy difícil reproducir adecuadamente la voz. Además, era al final de su vida, con un registro muy agotado. Lo único que constatamos es su mal gusto por el abuso de portamentos. Había *castrati* sopranos y altos, e incluso algunos como Farinelli que eran las dos cosas a la vez. Debían tener un sobregado sólido y seguro, pero también graves impresionantes, lo cual es lógico porque el armazón de su voz está completo, mientras el contratenor sólo usa la extremidad de la cuerda vocal, que es la parte que vibra. Los fuertes y fortísimos por ello son más débiles frente a lo que debieron ser esos seres fascinantes.

—Usted es uno de los casos excepcionales en los que un cantante se ha hecho director de orquesta con éxito.

—Bueno, siempre he tocado el piano o el órgano. Tenía una formación musical más completa de lo habitual. También me ha interesado la investigación musicológica. De hecho, cuando grabé el *Orfeo* con Kuijken, me encargué de preparar los materiales. A veces se piensa que los cantantes somos casi bestias, pero no siempre es así (se ríe). Mi perspectiva de cantante me permite comprender tanto las posibilidades como las dificultades del señor que está en la escena. Hay muchos directores que tienen ideas de marciano con respecto a las voces y por eso las machacan con la orquesta. Por otro lado, al ser cantante tienes una mayor visión de la horizontalidad de la partitura, que a veces puede verse perjudicada por la verticalidad con la que trabajan algunos maestros. Hay que pensar que, en la época de Gluck, el cantante era el jefe, la estrella absoluta y los compositores creaban con esta idea.

Del Barroco a Mozart

—Su reciente *Così fan tutte* ha sido todo un éxito. ¿Qué le ha aportado trabajar la ópera de principios del XVII para dirigir a Mozart?

—Cuando abordo a Mozart o Rossini veo claramente la influencia preclásica. A veces se olvida que Mozart estuvo muy determinado por la música barroca y preclásica.

—¿Cómo acercarse con cierta coherencia a sus óperas serias?

—Hay que saber en qué consiste la ópera de Haendel, la de Hasse o Scarlatti, con sus arias *da capo*, para saber qué es el *Mitridate* o el mismo *Idomeneo*. Ayuda a comprender el tratamiento de Mozart



ALVARO YANEZ

“Muchos directores tienen ideas de marciano respecto a las voces y por eso las machacan con la orquesta”

en *Così*, que es casi una máquina de relojería, donde el conjunto se impone a las voces solistas.

—Parece embarcado en la difusión del repertorio desconocido. Su *Croesus* de Keiser ha tenido un gran impacto internacional.

—Mi batalla es hacer comprender que hay una ópera antes de Mozart, y amarla. De hecho, la época más fértil de la historia de la ópera es precisamente ésa. Se escribía muy rápidamente porque, también hay que decirlo, era todo menos complejo. Pero el público mayoritario olvida que la ópera surge con Monteverdi, y que es en ese momento cuando se acuña el término *dramma per musica*. En un principio era una obra de teatro con música. Después cuando se descubre el recitativo, los recursos evo-

lucionan. En un primer momento se usa poca orquesta porque no era necesaria. Progresivamente irá adquiriendo un talante más sinfónico y acabará perdiendo sus raíces. Para mí, las más claras están en los modelos venecianos del XVII con Cavalli o Cesti, que además brindan un gran interés al público moderno.

Repertorio español

—Usted hizo algo de barroco portugués, ¿no le interesa el español?

—Sé muy bien que el patrimonio debe ser muy rico. Tengo la partitura de *Celos...*, que se acaba de hacer en el Real, y no le niego que no me hubiera importado hacerla. El problema es que yo no hablo español. Que conste que, en cuanto consiga medio año sabático, me

lanzo a aprenderlo. Pero acercarse a cualquier ópera de esta época sin conocer el idioma es un error.

—Como director y como cantante, ¿dónde ve más dificultades?

—Hay claras diferencias. El cantante siempre está solo, su trabajo es básicamente individual, mientras el papel de director de orquesta es más social, te puedes apoyar en la formación y transmitir el entusiasmo requerido.

—Usted ha sido uno de los puntales de la nueva Staatsoper de Berlín. Sin embargo, sus proyectos, tan alabados por la crítica internacional, parece que van a terminar debido a la crisis berlinesa.

—No se sabe qué va a pasar. Las decisiones tenían que haberse tomado hace tiempo. Parece que Barenboim no se va, y eso me afec-

ta, ya que nuestra orquesta está en principio para cubrir las etapas en las que la Staatsoper está de gira. Y es probable que los miniciclos de ópera barroca que se han hecho se acaben por falta de dinero. El nuevo Berlín está llenándose de fastuosos edificios, pero la música se va a ver perjudicada.

Elogiada labor

—No obstante, usted ha hecho una labor muy aplaudida.

—Precisamente, a lo mejor es por eso. En la Staatsoper, los espectáculos mejor acogidos en los últimos años han sido los barrocos. Yo no puedo acudir a la Staatskapelle para este repertorio. Mi exigencia de unos músicos especializados es lógica. Los músicos modernos no están capacitados para ello. De todos modos, y con la boca pequeña, tengo la sensación de que, como estos montajes han sido un éxito, es inevitable que surjan los celos.

—La recuperación de este repertorio obligará a cambiar las infraestructuras de las compañías.

—El estreno de la obra de Keiser ha producido un *shock* porque se han dado cuenta de que existía la ópera en alemán antes de *El rapto en el serrallo*. Ahora lo hará la Ópera de Stuttgart con músicos modernos, y no sé cómo irá. Por muy buenos que sean, la mayoría no está preparada para hacer cosas que no están en la partitura, como improvisar y ornamentar. Y apenas hay tiempo para ensayar. Otra cosa son esas orquestas modernas que ya saben de qué va el repertorio barroco, como en su país la Orquesta de Granada, que tiene una vinculación permanente con músicos especializados.

—Sus discos se venden muy bien.

—La música antigua es la excepción en la actual crisis del disco. De *Croesus* se vendieron en Francia, en 6 semanas, 12.000 ejemplares. El público aspira a cosas nuevas, a un repertorio no demasiado trillado. Hacer algo nuevo con Beethoven es casi imposible, y el aficionado ni se molesta en acercarse a las nuevas grabaciones de las sinfonías. Sin embargo, en este repertorio descubre una belleza que lo acaba enganchando.

Luis G. IBERNI

REGALOS DE REYES

Los Reyes Magos, que saben lo necesitada que anda por aquí la cultura y en particular la música, con cada vez menos horas de dedicación en la escuela primaria, donde debe empezar todo, me han pedido que les envíe mis deseos para alguna gente relacionada con la música y me han prometido su atención. Así que ahí vamos. Pido para:

Pilar del Castillo: un negro, inmigrante regularizado, buen asesor y mejor modisto.

Los chicos de primeras enseñanzas: una biodramina para que no se mareen con tanto cambio y una pandereta, casi lo único que podrán escuchar de música en el futuro. Al menos recibirán con ella a Sus Majestades.

A algunas ministras y ejecutivas de varios partidos: que vuelvan a las tertulias de radio y televisión, donde parecía que sabían algo.

Alberto Ruiz Gallardón: unas nuevas lentillas que le permitan ver y escuchar lo que de él dicen supuestos amigos cuando él no está.

El representante de la CAM en el Teatro Real: un marco con las leyes de Peter y Murphy para que lo coloque en su despacho, es decir, en el de Cambreleng.

Juan Cambreleng: otro despacho en donde tenga cuerda para rato y en el que Rato asessore en la salida a bolsa de "Musiespaña".

Humberto Orán: una gira con la ONE por Segovia.

Rafael Frühbeck: los muchos kilos que podría perder al cambiar la gira de EE.UU. a Segovia. La casa de discos Calando: un nuevo *hit* en el próximo diciembre. Esta vez con Zaplana.

Helga Schmidt: unas sábanas nuevas para la cama que le están haciendo entre varias "carpinteras".

Prior del Monasterio de El Escorial: el título de Gran Inquisidor del tercer milenio y un guardamuebles para esconder en él cuanto hay en el Monasterio.

Vía Digital: un suscriptor más que se sume a los doscientos que compran las retransmisiones del Liceo.

Liceo: *La vida breve*, acompañada "lógicamente" por *La serva padrona*, con Pedro Halffter a la batuta, durante agosto.

Fantasma de la ópera: un altavoz en el exterior del Real para que proclame al viento quién dirige realmente en el interior.

Teatro Real: la serie de *Vacaciones en el mar*, para que la vean en agosto.

Pedro Halffter: el DVD de título *En el nombre del padre*.

Emilio Casares: una habitación con vistas, mínimamente aceptables, en la Complutense.

Mi jefe: un DVD de *Fitzcarraldo*, aquél que se hizo un teatro lírico en medio del Amazonas, y lucidez para que piense si merece realmente la pena que siga dando la cara por mí.

Para mí: más mala leche por unos pocos meses y luego un billete de vuelta a Munich de un solo trayecto. **BECKMESSER.COM**

El valor de lo cristalino



Bonney cantará a Schumann, Liszt y Mahler

Si hiciésemos una encuesta para definir la voz de Barbara Bonney (Montclair, New Jersey, 1956) la mayoría incluiría la palabra cristalino a la hora de describir su timbre. No nos encontramos ante una voz privilegiada, de extraordinaria pureza—incluso está aquejada de cierta guturalidad—, de una belleza singular, pero sí ante un espectro sonoro sugerente, dotado de la apariencia de un cristal translúcido, delicado pero corpóreo, dotado de una especial penetración.

Con el tiempo la otrora soprano ligera ha ido adensando su timbre y ha pasado al terreno de las lírico-ligeras para empezar a adentrarse en el de las líricas. En esta ocasión, dentro del ciclo de lied del Teatro de la Zarzuela-Fundación Caja de Madrid, el 8 de enero, y con la colaboración del sólido pianista escocés Martin Martineau, aborda un programa muy enjundioso, con *Dichterliebe* de Schumann—habitualmente oído, como parece más lógico, por una voz masculina—, lieder de Liszt y del ciclo *Des Knaben Wunderhorn* de Mahler.

Un equilibrio duradero

Más de 50 años lleva en activo el Cuarteto Borodin. Fundado en 1945 por estudiantes del Conservatorio de Moscú, el único de los creadores que permanece desde entonces es el violonchelista Valentin Berlinski. Las demás plazas las ocupan actualmente los violinistas Ruben Aharonian y Andrei Abramenkov y el violista Igor Naidin.

La calidad sonora, la potencia y la intensidad de los arcos, junto a la conjunción general, son cualidades que han adornado siempre a este grupo, que sigue dando pruebas de su equilibrio, aunque puede que las ex-

quisiteces tímbricas de antaño y la exactitud de ataques no posean ahora idéntico nivel.

Dos sensacionales programas, los días 9 y 10 de enero, ofrecerá este formidable Cuarteto dentro del Liceo de Cámara que se desarrolla en el Auditorio Nacional de Madrid, ambos con la excelente pianista también rusa Elisabeth Leonskaja. En el primero, *Las siete Palabras de Cristo en la Cruz* de Haydn, en la versión para cuarteto de cuerda avalada por el propio autor, y el *Quinteto con piano* de Shostakovich; en el segundo, otro plato fuerte: el *Quinteto con piano* de César Franck.

El Cuarteto Borodin, con Dimitri Shostakovich, en el Conservatorio de Moscú (1958)





A.M.P.

Gianandrea Noseda dirigirá obras de Stravinski y Chaikovski

La OSG con Unicef

Durante el presente mes de enero, la Sinfónica de Galicia presenta una programación de alto interés. Mañana, jueves, en el Palacio de la Ópera, el milanés Gianandrea Noseda –director principal de la Orquesta de Cadaqués desde 1998, así como principal batuta invitada en el Teatro Mariinski de San Petersburgo y la Filarmónica de Rotterdam– ofrecerá un programa a beneficio de Unicef, con *El pájaro de fuego* de Stravinski (en la versión de 1945) y el *Concierto*

para violín de Chaikovski, con la magnífica instrumentista rumana Silvia Marcovici.

El día 12, el holandés Ton Koopman brindará, sin duda, apasionantes versiones de la *Serenata nocturna K. 239* y la *Sinfonía Júpiter* de Mozart, además del *Concierto en re* de Haydn con el chelista Steven Isserlis. Y el 26, el italiano Carlo Rizzi dirigirá la *Sinfonía para instrumentos de viento* y *La consagración de la primavera* de Stravinski y la *Música para cuerdas, percusión y celesta* de Bartók.

El poso de las esencias

Doblada hace tiempo la barrera de los 70, Alicia de Larrocha continúa siendo un referente ejemplar de nuestro piano. La forma en la que esta artista barcelonesa, discípula de Frank Marshall, entiende el piano español es única por su técnica casi infalible, su dominio –pese a luchar con una mano pequeña–, su vigor, la crudeza de sus texturas, la violencia racial de sus ataques, la luminosidad de su tímbrica. Es un pianismo directo que no desconoce el lirismo, pero que introduce nuevas luces y no disimula las aristas de músicas nacionalistas de la raigambre de las de Isaac Albéniz –sus varias grabaciones de *Iberia* son modélicas–, Manuel de Falla o Enrique Granados.

Es, precisamente, con pentagramas de Granados, y con el ciclo *Goyescas* como



CHRISTIAN STEINER

Larrocha tocará a Granados en Barcelona

centro, con los que se presenta una vez más en su ciudad natal, en el ciclo Palau 2000, el día 8 de enero. **Arturo REVERTER**

Filadelfia se abre a Falla

La Orquesta de Filadelfia, uno de los más grandes conjuntos sinfónicos norteamericanos, acoge en las próximas semanas un pequeño festival en torno a Manuel de Falla. Así, los días 4, 5 y 6 de enero pondrá en sus atriles las *Noches en los jardines de España*, con el pianista francés

Pierre-Laurent Aimard y bajo la dirección del maestro estadounidense David Robertson (este concierto se repetirá en Nueva York el día 9 de enero). Y los días 12, 13 y 16, Rafael Frühbeck de Burgos comandará otra de las obras más célebres del compositor gaditano, el ballet *El amor brujo*.

LA MÚSICA DEL AIRE

■ **Miércoles 3.** A las 15'40 en Canal Clásico, documental *La vida de Verdi: infancia y juventud*, una panorámica de los primeros 18 años de vida del gran operista. A las 23'00, también en Canal Clásico, Michael Tilson Thomas dirige a James Galway y Marisa Robles en el *Concierto para flauta y arpa* de Mozart, con comentarios sobre el autor, la obra y sus dificultades de ejecución a cargo del actor Dudley Moore.

■ **Jueves 4.** A las 03'08 en Canal Plus, comienza un ciclo de conciertos nocturnos protagonizados por Sir Simon Rattle y dedicados a la música del siglo pasado, o sea, el XX. El episodio inaugural se titula *Bailando sobre el volcán*, y cuenta con música de los pioneros vieneses: Schoenberg, Berg y Webern.

■ **Viernes 5.** A las 14'00 en Canal Clásico, la Sinfónica de RTVE interpreta *Soledad (para cuerda)* de Zulema de la Cruz, dirigida por Enrique García Asensio. A las 17'50 en Canal Clásico, biografía de Luigi Boccherini, compositor italiano de nacimiento y español de ejercicio.

■ **Sábado 6.** A las 08'00 en La 2 de TVE, la *Misa en si menor* de Bach que Helmuth Rilling dirigió la semana pasada en el Auditorio Nacional a la Orquesta y Coro de RTVE. Hoy se da la primera parte y mañana, a la misma hora, la segunda. A las 16'00 en Radio Clásica, programa especial dedicado a la música de Óscar Esplá con ocasión de los 25 años de su muerte.

■ **Domingo 7.** A las 18'25 en Canal Clásico, Neville Marriner y Rafael Orozco actúan con la Orquesta Sinfónica de RTVE. En programa, el *Concierto Emperador* de Beethoven y la *Quinta sinfonía* de Chaikovski. A las 19'00 en Radio Clásica, el XIV Concurso Internacional de Guitarra Infanta Doña Cristina, que tuvo lugar el pasado mes de noviembre. Los tres primeros premios muestran sus habilidades.

■ **Lunes 8.** A las 17'00 en Canal Clásico, actuación del célebre trompista Radovan Vlatkovic, con obras de Richard Strauss, Olivier Messiaen y Johannes Brahms. A las 19'55 en Radio Clásica, transmisión en directo del recital que ofrece Barbara Bonney en el Teatro de la Zarzuela, con lieder de Schumann, Liszt y Mahler.

■ **Martes 9.** A las 12'00 en Radio Clásica, madrigales de Monteverdi en interpretación de Les Arts Florissants. A las 20'00 en la misma emisora, programa dedicado al 75 aniversario de dos compositores estadounidenses de estilo singular: Morton Feldman y David Tudor. A las 21'00 en Canal Clásico, *Siete cantos de España*: documental sobre la infancia de Falla.

Álvaro GUIBERT



JOHANN S. BACH: *El arte de la fuga*. Grigory Sokolov. 2 CD Opus 111 OPS 52-9116/17 DDD

Sokolov es un pianista muy personal y no suele dejar indiferente a quien lo escucha. Posee una técnica depurada capaz de conseguir sorprendentes pianísimos e infinidad de colores distintos, y un criterio musical sólido, aunque no ajeno a las nuevas corrientes musicales e interpretativas de la música antigua. Así, su *Arte de la fuga*, aunque personalísimo, no es en absoluto romántico. El uso del pedal es más que moderado, no hay rubatos ni alteraciones de los *tempi*. Y nada hay gratuito: cada *legato*, cada *staccato*, cada matiz están meditados y pensados. Tienen una razón de ser. El contrapunto bachiano cobra en manos del pianista ruso una claridad meridiana. Hay planos, matices, una gran riqueza expresiva y expositiva.

El Bach de Sokolov puede gustar o no, pero lo cierto es que estamos ante uno de los pianistas más interesantes del momento; ante un intérprete poseedor de una técnica prodigiosa y de un control del sonido aún más asombroso. Su visión de este magno compendio del contrapunto es, repito, muy personal, como todo su pianismo, pero también es simplemente sensacional. **A. MATEO**



ANNA MOFFO: *Arias de Mozart*. Testament SBT 1193 ADD

La soprano italo-norteamericana Anna Moffo, además de ser una de las cantantes más guapas del siglo que acaba de terminar, fue una artista de una gran musicalidad y extremadamente versátil, que llenó con su talento muchas noches del Metropolitan de Nueva York, en un repertorio que abarcaba desde Violetta en *La traviata* y Margarita en *Fausto* hasta la Manon de Massenet o la Mimí de Puccini.

Sin embargo, en sus primeros años de carrera, Anna Moffo estuvo muy centrada en Mozart (recordemos su Zerlina en Aix-en-Provence con Rosbaud o su Susanna discográfica con Giulini). En este recital, efectuado originalmente para EMI en 1958, aborda una serie de arias y ópera y concierto del genio salzburgués con un timbre mórbido y sensual y gran conocimiento del estilo, así como la necesaria dosis sensualidad o trascendencia, según los casos. El acompañamiento de la Orquesta Philharmonia al mando de Alceo Galliera es impecable, y el reprocesado sonoro de alta calidad.

R. BANÚS



ARNOLD SCHÖNBERG: *Pelleas und Melisande*. Christian Thielemann. DG 469 008-2 DDD

Estos pentagramas, en los que el cromatismo es empleado a conciencia buscando la lacerante expresividad, convienen a las capacidades directoriales de Thielemann, un director que parece ser uno de los últimos herederos de la gran tradición germana. Las grandes y apasionadas frases, el extenso y enarrecido discurso de *Pelleas*, un gigantesco poema sinfónico, solamente un año posterior (1903) a la ópera de Debussy sobre la misma obra literaria de Materlinck, el girar continuo de la música en su tejer y destejer sin fin, encuentran en sus manos un excelente traductor.

Espléndida introducción hasta el primer gran *crescendo* y buen tino a la hora de exponer las cálidas oleadas de notas y de aclarar el complejo contrapunto. Quizá la batuta no posee el grado de matización superior o la densidad poética de un Karajan, pero consigne en todo caso una interpretación de altura a la que la orquesta berlinesa se pliega con entusiasmo. Menos convincente nos parece la recreación del *Idilio de Sigrifido* de Wagner, música a la que hay que dejar respirar y a la que hay que otorgar una mayor amplitud dinámica. **A. REVERTER**

UN ANILLO PARA LA HISTORIA

RICHARD WAGNER: *El anillo del nibelungo*. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth. Hans Knappertsbusch. 14 CD Golden Melodram GM 1 0048 ADD

Un apunte de entrada para los que desconfían de las grabaciones históricas en directo y, muy especialmente, de las de hace 40 años. El trabajo de los ingenieros para esta producción mítica del Bayreuth de 1957 es absolutamente sensacional. El sonido nada tiene que ver con el ya conocido en las publicaciones previas, no sólo por la calidad, que es espléndida, sino también porque finalmente se presenta sin los cortes que, por ausencia de fuentes, dejaban coja esta *Tetralogía*.

Se trata sin duda de una versión de absoluta referencia, con un Knappertsbusch que plantea un drama coherente desde la primera a la cuarta jornada. No estamos hoy acostumbrados a lecturas de este calibre. Los directores de hoy posiblemente no tienen tiempo para profundizar y lograr una unidad tan difícil a lo largo de tantas horas y prefieren ir a los detalles. ¡Qué gran lección la de "Kna" al plantear la música tal como es, sin brillantes baratías! Hasta los errores orquestales, que los hay, aportan un grado de realidad y proximidad infrecuente en nuestros días.

El plantel de cantantes reúne lo mejor de aquellos días gloriosos. Hotter demuestra lo que es saber despedirse de Brunilda, una Varnay gloriosa, y Vinay aporta un perfil heroico poco común a Siegmund (aunque la voz no era ya lo que fue), acompañado por la Sieglinda de lujo de Nilsson. Aldenhoff puede en lo vocal con Siegfried, que ya es bastante. Su dúo con Varnay enseña lo que de verdad encierra a los desgraciados que hayan tenido que soportar a la pareja del pasado año en Bayreuth. Hasta en papeles como Hunding o Woglinde hallamos a artistas de la categoría de Greindl o Siebert.

Una joya que todo wagneriano ha de tener y guardar como oro en paño, porque lamentablemente no podremos volver a escuchar una *Tetralogía* así en vivo. **Gonzalo ALONSO**



LA UE ESTUDIA ESTE MES EL FUTURO DE LA FUSIÓN EN EUROPA

CARLOS ALEJALDRE

“Si pudiésemos embotellar el sol
dominaríamos la energía del universo”

El próximo día 19 el comisario Busquin de la UE ha convocado a todos los ministros de Investigación de la Comunidad para hablar del futuro del ITER (Reactor Experimental Termonuclear Internacional) y del Programa de Fusión Europeo. Carlos Alejaldre, director del Laboratorio Nacional de Fusión por Confinamiento Magnético del CIEMAT y presidente del Comité Europeo de Tecnología de Fusión, habla con El CULTURAL sobre el prometedor futuro de esta energía.

Carlos Alejaldre, en el interior del reactor TJ-II del CIEMAT

MERCEDES RODRÍGUEZ

CIENCIA

Carlos Alejaldre, ante la reunión de la UE sobre fusión 53-55 “La alternativa renovable. Biocombustibles líquidos”, por Juan E. Carrasco 56-57

El científico Carlos Alejaldre no abandona ni un momento la realidad pese a su obstinada dedicación por atrapar la energía que mueve nuestro planeta. El futuro de la fusión, las nuevas energías, la construcción del ITER en Europa o la celosa dedicación a la máquina experimental española TJ-II son algunas de sus máximas preocupaciones.

—¿Cual es su opinión ante la reciente crisis del petróleo? ¿Va siendo hora de dar la alternativa a la fusión nuclear?

—Independientemente del análisis que una coyuntura concreta exija, lo que parece inevitable es que el precio del barril de petróleo mantenga una tendencia al alza a medio/largo plazo. Las reservas de este combustible son finitas y aunque no se conozca con exactitud la magnitud de las mismas, es un hecho documentado que desde hace unos años, el ritmo de descubrimiento de nuevos yacimientos es inferior al ritmo de consumo y por lo tanto hemos empezado a vaciar la despensa. Por otra parte parece irresponsable que en unas pocas generaciones consumamos unos recursos que han necesitado millones de años para producirse e impidamos a nuestros descendientes encontrar nuevas aplicaciones para una materia prima como el petróleo.

—¿Puede sustituirse, entonces, el petróleo por la fusión nuclear?

—La capacidad de generar energía utilizando los procesos de fusión nuclear es prácticamente ilimitada, si bien debe decirse que la única forma que imaginamos ahora mismo de materializar ese potencial es mediante la transformación de la energía de fusión en energía eléctrica. Por ello, la fusión podrá sustituir al petróleo, de forma directa y transparente para el consumidor, en la generación de electricidad pero no directamente como combustible para automoción. Para que así fuera deberían desarrollarse tecnologías que permitieran, bien el uso generalizado de motores eléctricos para locomoción o bien la utilización de combustibles como el hidrógeno, que puede ser fácilmente obtenido (del agua) utilizando energía eléctrica. En cualquier caso, lo que parece inevitable es que te-

nemos que encontrar un sustituto al petróleo y en general a los combustibles de origen fósil. Es un deber moral de la sociedad aportar los recursos necesarios para desarrollar todas aquellas tecnologías energéticas capaces de solucionar o mejorar el problema. Y en esta reflexión incluyo no sólo a la fusión sino también a las llamadas "energías renovables" como hidro, biomasa, eólica o solar, a la energía nuclear convencional y a los modos "limpios" de quemar fósiles. Probablemente la solución será una combinación inteligente de todas ellas.

Sociedad electrificada

—¿Qué repercusiones tendría una iniciativa así? ¿Podrían acabar con el efecto invernadero?

—Si la fusión llega a materializarse como fuente de energía pri-

maria, la primera repercusión es que pasaremos a una sociedad mucho más electrificada de lo que ya está. Por otra parte, su impacto medioambiental será mínimo: la fusión no produce ningún tipo de gas contaminante o inductor de calentamiento en la atmósfera, intrínsecamente no produce residuos radioactivos de ningún tipo y estamos trabajando para que la activación inducida en los materiales estructurales sea tan pequeña que al cabo de sesenta o como máximo cien años, todos los materiales utilizados en la construcción de la planta sean totalmente reciclables. Si hablamos de capacidad energética, piense que, potencialmente, con tan sólo 25 gramos de combustible (extraído esencialmente del agua) se puede generar toda la energía que necesitará una persona en España a lo largo de toda su vida.

—¿Podrían conseguirse resultados en los próximos 50 años? ¿Es clave el impulso del proyecto del Reactor Experimental Termonuclear Internacional (ITER)?

—Cincuenta años es un período largo y estoy seguro de que con unas inversiones más intensas podría acortarse. Para demostrar la viabilidad tecnológica de la fusión debemos construir el prototipo ITER y debido a su magnitud y complejidad no parece que sea posible hacerlo en un plazo inferior a los 8-10 años. Evaluar su comportamiento llevará otros 5-7 años como mínimo. Por lo que nos encontramos que necesitamos al menos 13-17 años para acometer con confianza el diseño de la primera planta productora de electricidad por fusión. Naturalmente un gran descubrimiento puede ocurrir en este tiempo, pero la ventaja que tenemos con respecto a otros periodos de la historia de esta fuente de energía es que no es necesario que esto ocurra. Con los conocimientos que ya tenemos

yuntura por la que atravesaba Rusia y en menor medida Japón, así como la indecisión Europea para proponer un emplazamiento, hizo que los tres socios restantes (con Canadá como parte de Europa) decidieran por un lado continuar con el proyecto y por otro rebajar los objetivos tecnológicos del ITER e intentar reducir el precio del diseño en al menos un 40%. El diseño de este nuevo ITER estará terminado en julio de este año y su prediseño indica que será capaz de generar 500 Millones de Vatios con un factor de multiplicación energético de 10 y con una inversión de 3.500 Euros. Quizá lo más importante es que, gracias a los avances científicos y tecnológicos de los últimos años, la comunidad científica, incluida la norteamericana, respalda este diseño de ITER sin fisuras. La prueba de

“En julio tendremos un diseño sólido capaz de demostrar la viabilidad tecnológica de la fusión y desde luego mi deseo sería que el ITER se construyera en Europa”

y los prototipos existentes, hemos demostrado que es posible obtener 16 millones de vatios (térmicos) por unos segundos (aunque en este experimento se necesitaron 23 para conseguirlo) y la tecnología de ITER no es más que una "mera" extrapolación de los prototipos existentes, por lo tanto la confianza en el éxito de este experimento es muy elevada, aunque no debemos perder de vista que estamos intentando confinar en una "botella magnética" los mismos procesos que suceden en el centro de nuestras estrellas...

El impulso español

—Precíseme qué papel juega España en este proyecto ITER.

—Desde el impulso inicial dado por Reagan y Gorbachov al proyecto, éste ha sufrido muchos altibajos y quizá el momento más duro fue cuando Estados Unidos se retiró del proyecto en 1998, justo después de terminar un diseño cuyo coste estaba entorno a los 8.000 M\$. La decisión norteamericana, unida a la difícil co-



ello es que, contrariamente a lo que sucedió en 1998, ya existen al menos tres propuestas informales, de Canadá, Japón y desde hace unos meses Francia, para su emplazamiento.

La puja de Francia

»De lo que estoy seguro es de que en julio tendremos un diseño sólido capaz de demostrar la viabilidad tecnológica de la fusión y desde luego mi deseo sería que se construyera en Europa. Francia es un buen candidato pero la decisión no está ni mucho menos tomada y cabe preguntarse si sería interesante para nuestro país ofrecer al proyecto ITER que se instale en nuestro territorio. Desde luego no creo que sea imposible encontrar unas condiciones que hagan atractivo para el proyecto instalarse en España y al mismo tiempo sean beneficiosas para el país. Esta instalación de alta tecnología, dada su magnitud, tendrá un fuerte impacto en el desarrollo tecnológico del país receptor en prácticamente todos los campos: superconductividad, materiales, electrónica, softwares, sin

olvidar el campo de las comunicaciones ya que está previsto el desarrollo de salas de control remotas para el resto de los socios. Dado el desarrollo científico, tecnológico e industrial logrado por el programa de Fusión en España, no es descabellado pensar en la posibilidad de competir en la búsqueda de un emplazamiento Europeo para ITER.

—¿Qué tipo de empresas empezarían a beneficiarse a corto plazo de la fusión nuclear? ¿Podría ser el sector del transporte el primer beneficiario? ¿Qué papel juega el reactor español TJ-II?

—A corto plazo, las industrias que se están beneficiando del desarrollo de la fusión son las suministradoras de componentes de alta tecnología. Si tomamos como ejemplo el stellarator TJ-II, cuyo presupuesto de construcción fue de 5.000 millones, el 60% de las inversiones revirtieron en empresas españolas que nunca habían participado en proyectos de fusión y que desde entonces han obtenido contratos en otros laboratorios europeos que superan con creces lo realizado en TJ-II. Naturalmente a largo plazo las empresas eléctricas deberían ser los grandes clientes de fusión. En este sentido existe una gran diferencia entre la cultura europea y la japonesa, donde es habitual ver en los laboratorios de fusión totalmente mezclados al personal científico con el de Hitachi o Mitsubichi.

—Es la energía que utilizó el universo para formarse, ¿cómo podemos llevar al ámbito doméstico algo que en teoría sólo se maneja a gran escala en el ámbito científico?

—Realmente la fusión es la energía que permite la propia existencia de la vida en nuestro planeta, sin el reactor que tenemos a 150 millones de kilómetros, el Sol, la vida no sería posible. Cuando lo consigamos "embotellar" habremos dominado una de las fuentes de energía más fundamentales del

“Parece irresponsable que en unas generaciones consumamos unos recursos que han necesitado millones de años para producirse”

Universo y a través de la electricidad producida la fusión penetrará en todos los aspectos de nuestra vida.

Protagonismo magnético

—¿Qué sistema considera más efectivo, el confinamiento magnético (tokamak y stellarator) o el inercial mediante láser?

—En lo puramente científico, yo diría que los logros del confinamiento magnético e inercial son similares, aunque le concedería una ligera ventaja al magnético con la demostración realizada en JET en los experimentos en que se obtuvieron 16 Mvatios. La diferencia está, en mi opinión, en el desarrollo tecnológico de ambas opciones como fuente de energía, que es muy superior en el caso magnético. Mientras que el programa magnético es impulsado por el objetivo de crear una planta productora de energía, el programa inercial está financiado en los países más importantes que realizan esta investigación, Estados Unidos y

Francia en Europa, fundamentalmente por sus departamentos de Defensa cuyas prioridades tecnológicas son otras. La polémica tokamak-stellarator no existe en realidad. Es innegable que el sistema que ha obtenido los resultados más espectaculares, JET por ejemplo, ha sido el tokamak, ITER es un tokamak, pero lo que no está en absoluto decidido es que la planta productora de energía sea un tokamak. Los stellarators, como TJ-II, a pesar de estar menos desarrollados como concepto, gracias a su similitud con los tokamak, pueden aprovecharse de los desarrollos realizados en ellos y utilizando las ventajas técnicas que ofrecen los stellarators diseñar reactores más eficientes y baratos. En cualquier caso como TJ-II está demostrando, a través de la comparación entre los experimentos realizados en ambos conceptos se obtiene una información más rica sobre los aspectos fundamentales del confinamiento magnético que nos permitirán diseñar mejores "botellas".

—¿Sería posible decir que la física puede salvar al ser humano de sus problemas medioambientales y energéticos?

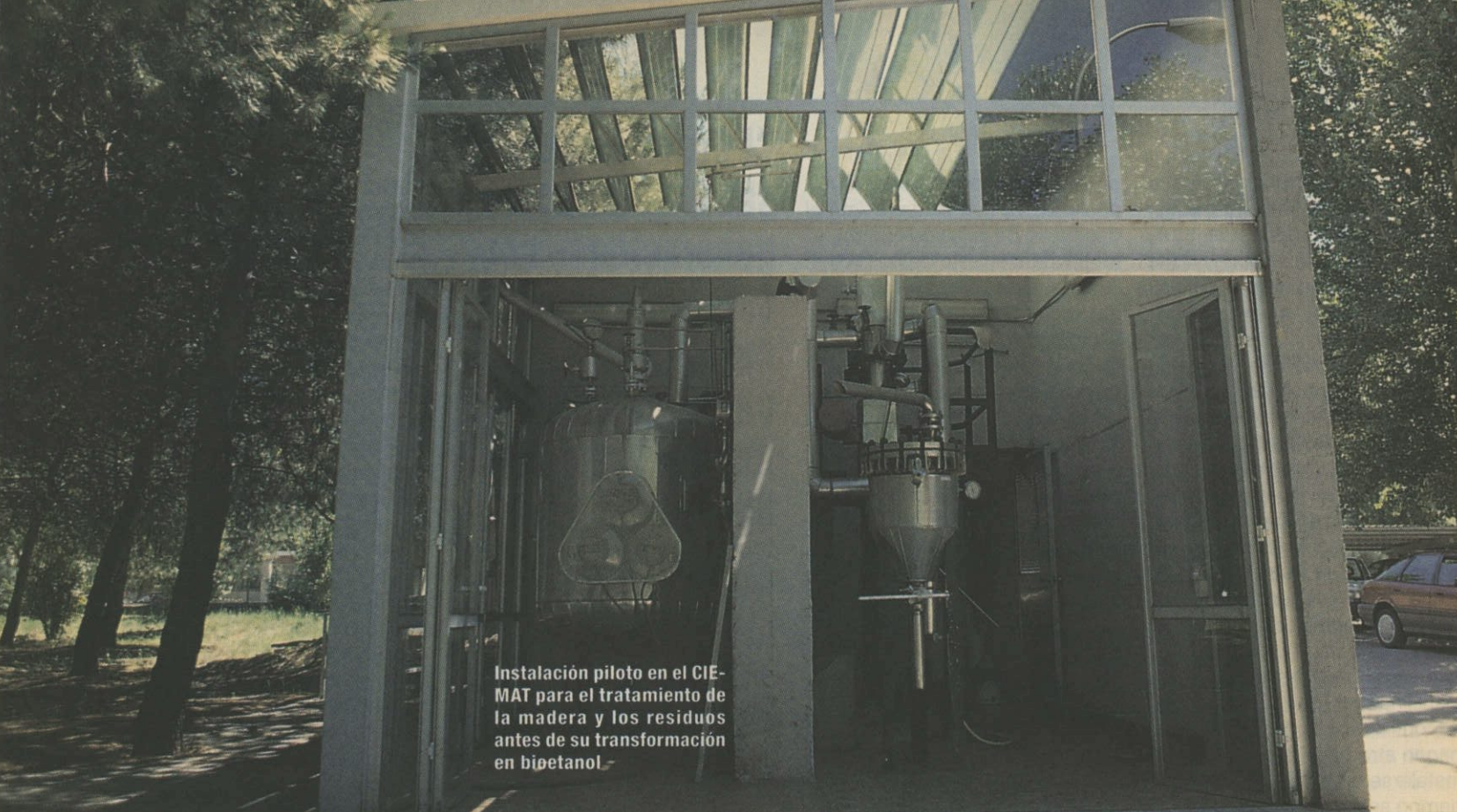
—Si lo pensamos detenidamente, los niveles de confort que disfruta un ciudadano medio de un país como el nuestro son infinitamente superiores al que disfrutaban los reyes de hace unos pocos años y este avance ha sido posible gracias al uso y disfrute de unas fuentes de energía cada vez más sofisticadas y potentes que nos permiten calentar, enfriar, alumbrar y movernos a nuestro antojo. Nos encontramos en un momento en el que este avance puede poner en peligro el relativamente frágil equilibrio planetario, pero yo confío plenamente en la capacidad creadora del ser humano y su positiva capacidad de reacción ante los desafíos.

Javier LÓPEZ REJAS

“La fusión podrá sustituir al petróleo, de forma transparente para el consumidor, en la producción de electricidad pero no directamente como combustible para la automoción”



M.R.



Instalación piloto en el CIE-MAT para el tratamiento de la madera y los residuos antes de su transformación en bioetanol

SITUACIÓN Y DESARROLLO DE LAS ENERGÍAS RENOVABLES

Biocombustibles alternativos

El sector del transporte es hoy en día el principal causante de las emisiones atmosféricas de origen antropogénico en los países industrializados, a la vez que uno de los de mayor crecimiento mundialmente. Por esto, el desarrollo de alternativas más limpias a los combustibles tradicionalmente utilizados en este sector, gasolina y gasóleo, es de gran importancia, no sólo para asegurar la demanda creciente de carburantes fósiles, sino para lograr disminuir el gran impacto ambiental causado por los mismos.

Por otra parte, la situación mundial del mercado de materias primas agrícolas está produciendo el abandono, voluntario o no, por los agricultores de grandes zonas de cultivo que no son rentables en el mercado alimentario y están dedicadas a la producción de excedentes. Esta situación está afectando de manera especial a países como el nuestro y a los de la cuenca mediterránea en general, en los que la rentabilidad de los grandes cultivos de oleaginosas y cereales es inferior al del resto de los países de la Unión Europea.

En este contexto, los biocombustibles líquidos constituyen una de las posibilidades más viables para conseguir una menor dependencia de los productos fósiles y disminuir significativamente las principales emisio-

La reciente propuesta del Gobierno de reducir para este año los incentivos a las llamadas energías renovables ha abierto un serio debate en un sector que se abre camino cada vez con mayor fuerza. El jefe del Programa de Biomasa del Departamento de Energías Renovables del Centro de Investigaciones Energéticas, Medioambientales y Tecnológicas explica para EL CULTURAL en qué consisten los biocombustibles líquidos y su impacto en los distintos sectores de la sociedad contemporánea.

nes de los vehículos, a la vez que una alternativa viable para paliar los efectos negativos que sobre la supervivencia de la población rural de grandes áreas está ejerciendo la progresiva globalización de la producción agraria. Los biocombustibles líquidos, también denominados biocarburantes, son unos productos que se están ya empleando en diferentes países como sustitutos de la gasolina y del gasóleo de vehículos y que son obtenidos a partir de materias primas de origen agrícola y, por tanto, renovables. Existen dos tipos de biocarburantes. De un lado, el bioetanol (o bioalcohol), que es el alcohol producido por fermentación de productos azucarados tales como la remolacha y la caña de azúcar.

También se obtiene de los granos de cereales como el trigo, la cebada y el maíz, previa hidrólisis o transformación en azúcares fermentables del almidón contenido en ellos. Asimismo, pueden utilizarse en su obtención otras materias primas menos conocidas como el sorgo dulce y la patata. El bioetanol se utiliza en vehículos como sustituto de la gasolina, bien como único combustible o en mezclas con la misma que, por razones de miscibilidad entre ambos productos, no

deben sobrepasar el 5-10% en volumen de etanol en climas fríos y templados, pudiendo llegar a un 20% en zonas más cálidas. El empleo del etanol como único combustible debe realizarse en motores específicamente diseñados para el biocombustible. Sin embargo, el uso de mezclas no requiere cambios significativos en los vehículos, si bien, en estos casos el alcohol debe ser deshidratado a fin de eliminar los efectos indeseables sobre la mezcla producidos por el agua.

Un biocarburante derivado del bioetanol es el ETBE (etil ter-butil eter) que se obtiene por síntesis del bioetanol con el isobutileno, subproducto de la destilación del petróleo. El ETBE posee las ventajas de ser menos volátil y más miscible con la gasolina que el propio etanol y, como el etanol, se aditiva a la gasolina en proporciones del 10-15%. La adición de ETBE o etanol sirve para aumentar el índice de octano de la gasolina, evitando la adición de sales de plomo. También se utilizan ambos productos como sustitutivos del MTBE (metil ter-butil eter) de origen fósil, que en la actualidad se está empleando como aditivo de la gasolina sin plomo.

Finalmente, es interesante reseñar los trabajos que se están llevando a cabo para utilizar el etanol en mezclas con el gasóleo, para lo que se requiere el empleo de compuestos coadyuvantes. El éxito de estas investigaciones puede incrementar notablemente el futuro mercado del bioetanol. El biodiesel, también denominado biogasóleo o diester, constituye en realidad una familia o grupo de biocarburantes que se obtienen a partir de aceites vegetales por todos bien conocidos, fundamentalmente soja (mas interesante en Estados Unidos), colza y girasol, que son los dos principales cultivos de oleaginosas en la Unión Europea. En concreto los biodiesel son metilesteres de los aceites vegetales obtenidos por reacción de los mismos con metanol, mediante la denominada reacción de transesterificación, que produce glicerina como producto secundario.

Los metilesteres de los aceites vegetales poseen muchas características físicas y físico-químicas muy parecidas al gasóleo con el que pueden mezclarse en cualquier proporción y utilizarse en los vehículos diesel convencionales sin necesidad de introducir modificaciones en el diseño básico del motor. Sin embargo, cuando se emplean mezclas de biodiesel en proporciones superiores al 5% es preciso reemplazar los conductos de goma del circuito del combustible por otros de materiales como el vitón, debido a que el biodiesel ataca a los primeros. A diferencia del etanol, las mezclas con biodiesel no modifican muy significativamente gran parte de las propiedades físicas y físico-químicas del gasóleo, tales como su poder calorífico o el índice de cetano.

En este sentido, ¿cuáles son las ventajas de la producción y uso de los biocombustibles lí-

quidos? Tal y como se está demostrando en los programas existentes para el desarrollo de biocarburantes, su producción y uso presenta importantes ventajas. En primer lugar, medioambientales. El empleo de biocarburantes como únicos combustibles o en mezclas con los derivados del petróleo es eficaz para disminuir de forma notable las principales emisiones de los vehículos, como son el monóxido de carbono y los hidrocarburos volátiles, en el caso de los motores de gasolina, y las partículas, en el de los motores diesel. Por otra parte, la producción de biocarburantes supone una alternativa de uso del suelo que evita los fenómenos de erosión y desertificación a los que pueden quedar expuestas aquellas tierras agrícolas que, por razones de mercado, están siendo abandonadas por los agricultores. Pero, fundamentalmente, la utilización de biocombustibles líquidos supone un ahorro de entre un 25% a un 80% de las emisiones de CO₂ producidas por los combustibles derivados del petróleo, constituyendo así un elemento importante para disminuir los gases invernadero producidos por el transporte.

Existen también ventajas sociales. La producción de las materias primas agrícolas que dan lugar a los biocarburantes constituyen una alternativa de gran interés para favorecer el empleo en el medio rural, así como para mejorar y diversificar los ingresos de los agricultores, proporcionándoles una alternativa válida para aquellas tierras que, por diferentes razones, no puedan ser dedicadas a cultivos alimentarios. Otro aspecto es el económico. La utilización de biocarburantes obtenidos de materias primas de origen endógeno puede ser un instrumento muy útil para equilibrar la balanza de pagos de los países productores, así como para regular los precios de materias primas en el mercado alimentario. La producción de biocarburantes puede resultar de gran interés para los países consumidores de petróleo a fin de regular los precios máximos de los productos petrolíferos. Lo que contribuiría a paliar las crisis que periódicamente afectan a este mercado.

El consumo mundial de biocarburantes se cifra en torno a 17 millones de toneladas anuales, correspondiendo la práctica totalidad de la producción y consumo al bioetanol. Brasil, con alrededor de 90 millones de toneladas anuales y Estados Unidos, con una producción estimada para este año de casi 50 millones de toneladas, son los países más importantes en la producción y uso de biocarburantes. En Brasil el bioetanol se obtiene de la caña de azúcar y su utilización se realiza principalmente en mezclas al 20% con la gasolina. En Estados Unidos el bioetanol se produce a partir del maíz y se emplea en mezclas con gasolina, generalmente al 10%. En la actualidad, este último país ha sustituido casi el 2% de su gasolina por bioetanol.

Juan E. CARRASCO

DEL CINE AL ORDENADOR

Microtek ha desarrollado el scanner FilmScan 35, capaz de digitalizar imágenes desde una película de 35mm al ordenador. Su elevada resolución óptica de 1.800 x 1.800ppp y una profundidad de color de 36 bits reales, permite que las imágenes se almacenen con la máxima nitidez y claridad posibles. Además, es válido para cualquier sistema operativo, tanto en Macintosh como en Windows. Se vende por 39.900 pesetas conjuntamente con software de digitalización y diversos programas de manipulación fotográfica. Más información en www.microtekeurope.com.

NEUMÁTICO INTELIGENTE

El control de la tracción y sistema de antibloqueo en los frenos se basa en unos sensores colocados en diversas partes del coche. Pero un nuevo neumático desarrollado por Continental/Teves proporciona esta información en el mismo punto en que el neumático entra en contacto con el terreno. Este neumático inteligente se sirve de una fuente magnética en las paredes laterales de la rueda para calibrar su fuerza longitudinal y lateral. Lo que se consigue es un sistema ABS mucho más preciso que el actual. No se comercializará hasta el 2002.

AVISADOR PERSONAL

Es el dispositivo perfecto para que el paciente esté en permanente contacto con su asistente médico o enfermera. Completamente autónomos, un emisor en forma de medallón, que se puede colgar del cuello, lleva un botón que al ser accionado emite una serie de bits cortos en el dispositivo receptor. Éste puede colgarse en la pared, colocarse en un mueble o ajustarse con una pinza en el cinturón. Su precio es de 8.400 pesetas y se puede adquirir llamando a Planet Security (91 804 90 33)

RATÓN SENSORIAL

Al pulsar el ratón ya no habrá que adivinar si se ha seleccionado correctamente el enlace o la función deseada. El ratón Feel MouseMan de Logitech permite sentirlo. Gracias a la tecnología TouchSense, lleva incorporado un micromotor que activa una respuesta táctil en el momento en que se presiona el botón, de modo que extrae menús de herramientas automáticamente así como sensaciones táctiles si el software ha sido programado para ello. Más información en www.logitech.com.

La calderilla del corazón



El contenido de mi corazón, cuando suena, no es más que calderilla. Jamás escribiré un libro como el de Rosales. Ni como la mayoría de los libros que me han gustado en esta vida

Parecía buen chico. No he vuelto a oírle, no recuerdo cómo cantaba. Luego, más tarde, si me acuerdo, pondré algún disco suyo, por ver.

Hay noches en que tengo palpitaciones, pero si me levanto a cambiar de pijama desaparecen. A lo mejor el que tiene palpitaciones es el pijama. Hay días en que me tomo el pulso y tengo arritmias

—Nervios— dice la doctora Rábago, la señorita Rábago, a quien he traído un libro mío dedicado. Lo mismo me decía su padre, en tiempos. Y otro médico, una vez, fue más explícito:

—Sólo pasa que tiene usted un corazón nervioso.

Para que luego digan los reporteros que soy un señor tranquilo, lento, sin nervios. Las poetisas norteamericanas estuvieron muy de actualidad en los cincuenta, cuando todo lo que llegaba de América era mágico, como consecuencia de Rubén y Neruda. Tengo amigas que siguen encontrando muy mágico a Vargas Llosa.

A mí me lo parece, mayormente como escritor, en los ensayos, que son de una prosa inteligente, bella de leer y certera. Al salir del hospital pensé en mi amigo amarillo, el icterico, y me pareció que no había sido justo con él, que me merecía más amistad. Era como si hubiese dejado todo el Tercer Mundo encerrado tras las grandes verjas del hospital. ¿Le quitarían los médicos el color amarillo? Porque un chino no podía ir a la mili española, y él parecía un chino. *El contenido del corazón*. Luis Rosales hizo un bello libro de prosa con ese título. Salía mucho su madre. Creo que lo leí por entonces, cuando la mili, y me gustó más que las hispanoamericanas.

El contenido de mi corazón, cuando suena, no es más que calderilla. Jamás escribiré un libro como el de Luis. Ni como la mayoría de los libros que en realidad me han gustado en esta vida. A la salida del hospital la ciudad era más bonita, como más grande.

Francisco UMBRAL

Me mandan hacer un electrocardiograma y tengo ocasión de asomarme a la ventana negra que da a las profundidades de mi pecho, a ese patio de luces en que palpita el corazón como una paloma en el interior, como un gato escondido, como un rebelde y municipal gorrioncillo. La doctora Rábago, lista, joven y deslizante, me lo dice con la sencillez de las buenas noticias:

—Tiene usted un corazón sano.

—¿Y las palpitaciones?

—Nervios.

—¿Y los extrasístoles?

—Nervios.

—¿...Y?

—Nervios.

El doctor Casado, que es inteligente y minucioso, mira mis electros como si fuesen una colección de acuarelas aburridas, monótonas y tirando a vulgares:

—Nada, todo normal.

Siempre me he llevado mal con mi corazón, que por lo visto va bien. A mí es que me suena a calderilla. No hice el servicio militar alegando el corazón, recuerdo (y entonces no se libraban ni los muertos). Estuve tres días en el

hospital militar, leyendo a poetisas hispanoamericanas. Alfonsina Storni y todo eso.

Cuando ya estaba a punto de convertirme en poetisa argentina, me dieron de alta, servicios auxiliares, libre total, en realidad, nunca más volvieron a llamarme, mi vida es una larga deuda con el Glorioso Ejército Español, pero supongo que a estas alturas, y con el pelo blanco, ya no van a quererme para ir al Golfo. En aquellos tres días coincidí en una gran sala con unos mozallones de la provincia que se masturbaban como endemoniados precisamente cuando pasaba la monja. Había un icterico que me cogió cariño y se me pegaba en la comida, en el jardín, en la lectura. Yo tenía miedo de que me pegase su amarillo, y además no me dejaba leer: Juana de Ibarbourou y todo eso.

Era un tomito de Aguilar, forrado en plástico. Ahora que se ha muerto Carlos Cano, con la valerosa aorta luchando contra la velocidad de las alturas, me ha entrado el miedo del corazón y prometo no volver a subirme ni al Puente Aéreo.

Carlos Cano vino una vez a casa, a pedirme disculpas. El caso es que yo había hecho un artículo denunciando un disco suyo, donde había, para mi gusto, una excesiva comercialización de García Lorca. Carlos era grandote y soso. Nos hicimos amigos y no teníamos nada de que hablar. Menos mal que lo de la aorta no le dio en mi dacha, por cuya piscina navegan libros a velocidades muy moderadas. Ahora le he escrito un poema por la radio, a Carlos Cano, con lo de su muerte, pero no me da para una columna de periódico. No es que fuera malo ni antiguo ni nada. Es que no me da. Eso sólo lo sabe el propio columnista.

—Yo he venido a verte, Umbral, porque quiero que seamos amigos y...

O estaba tímido o lo era. Se fue y quedamos amigos, pero apenas volvimos a vernos. Se conoce que Carlos Cano sólo sabía decir las cosas cantando, y claro, tampoco se iba a poner en plan copla en mi biblioteca, que los libros imponen mucho a los pocos habituados. Pobre Carlos Cano.

CO

BEDAT

GENEVE



zuspinger geneve

Nº7
BEDAT & Cº

Nº7 CHRONOPOCKET, DE PLATINO, ORO O ACERO.

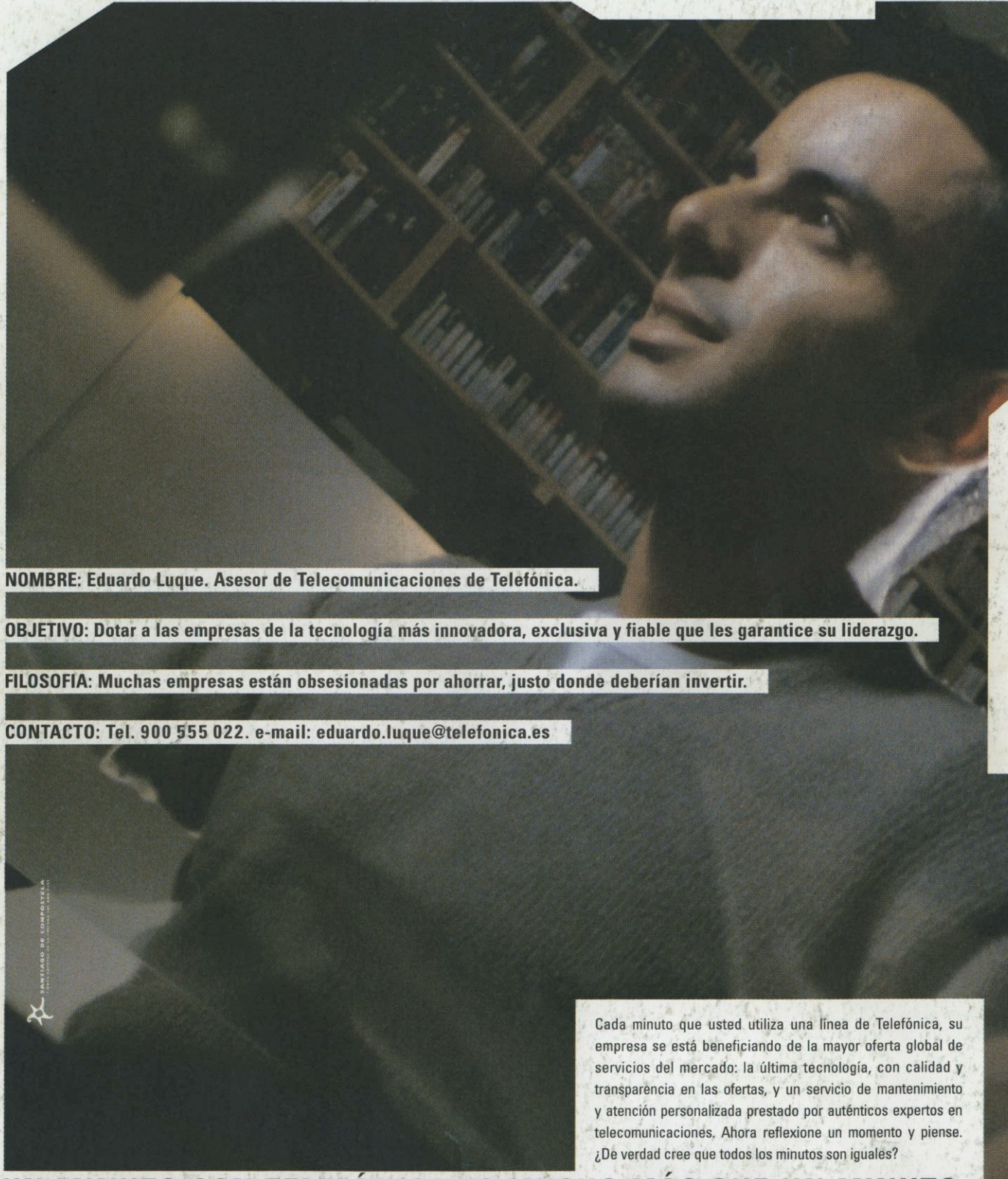


GRASSY

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





NOMBRE: Eduardo Luque. Asesor de Telecomunicaciones de Telefónica.

OBJETIVO: Dotar a las empresas de la tecnología más innovadora, exclusiva y fiable que les garantice su liderazgo.

FILOSOFIA: Muchas empresas están obsesionadas por ahorrar, justo donde deberían invertir.

CONTACTO: Tel. 900 555 022. e-mail: eduardo.luque@telefonica.es



Cada minuto que usted utiliza una línea de Telefónica, su empresa se está beneficiando de la mayor oferta global de servicios del mercado: la última tecnología, con calidad y transparencia en las ofertas, y un servicio de mantenimiento y atención personalizada prestado por auténticos expertos en telecomunicaciones. Ahora reflexione un momento y piense. ¿De verdad cree que todos los minutos son iguales?

UN MINUTO CON TELEFÓNICA ES MUCHO MÁS QUE UN MINUTO.

www.telefonicaonline.com/empresas

Telefónica