

# EL CULTURAL

17-23 de enero de 2001



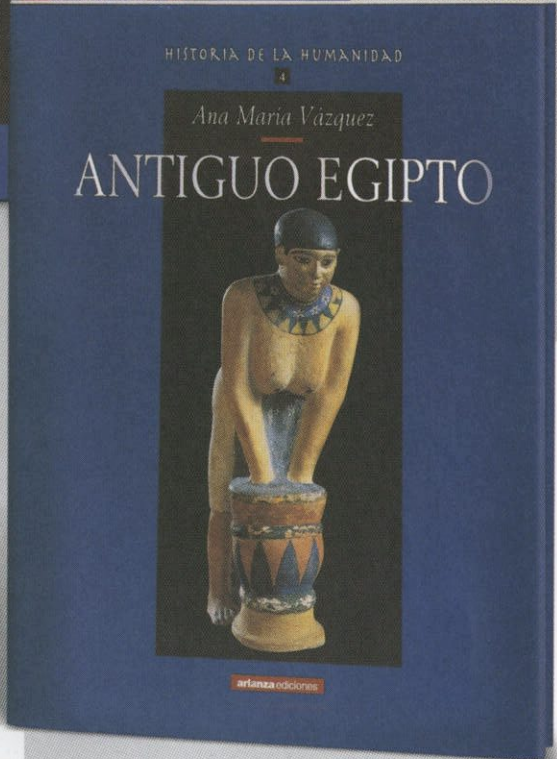
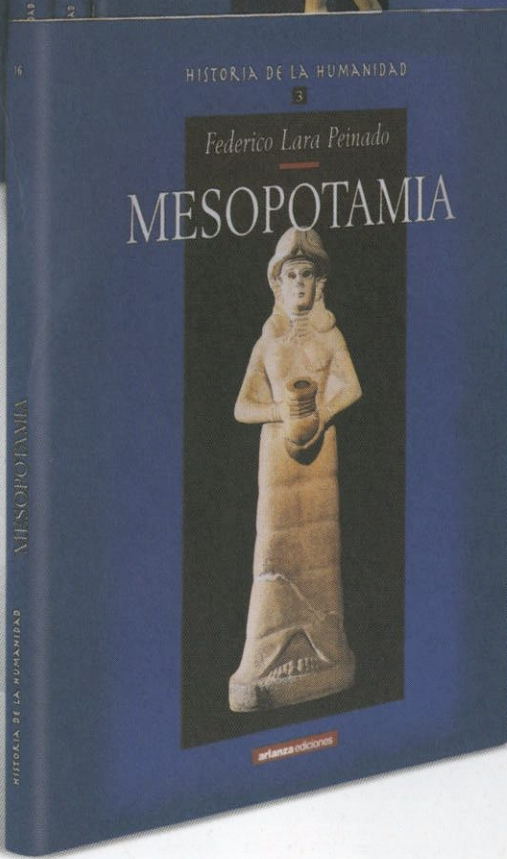
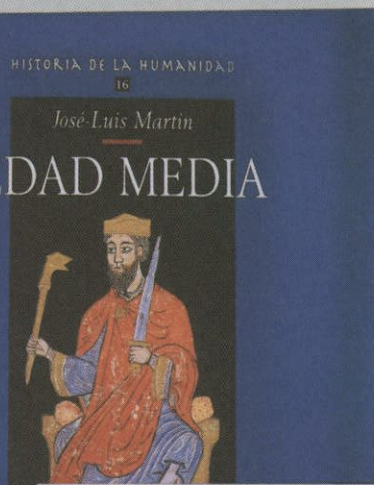
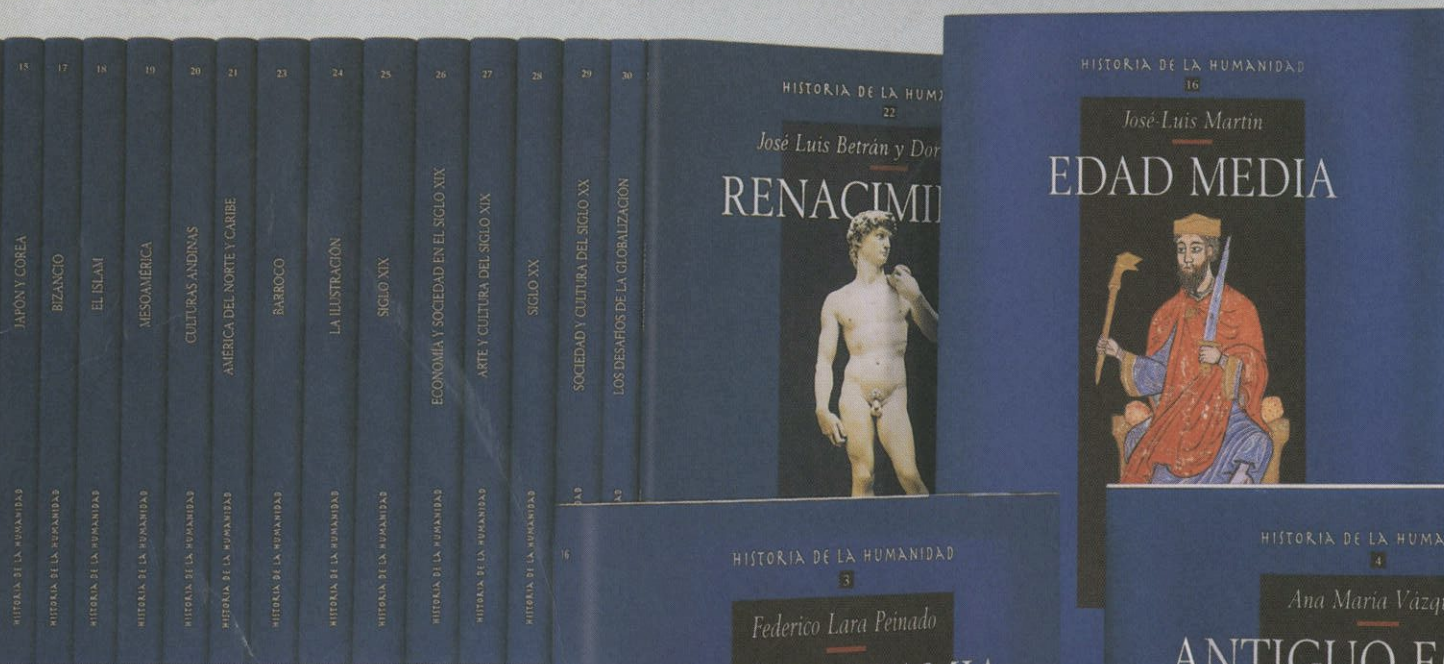
**ESTEBAN VICENTE**  
SOBRE EL COLOR Y LA PINTURA

**ARTURO PÉREZ-REVERTE**  
SOBRE PRADA, PORCEL, CELA Y BENET

## PLÁCIDO DOMINGO

“Es el momento de  
calentar el Real”

“Una gran obra en la que los hombres y mujeres de todos los tiempos son los verdaderos protagonistas de la Historia”



**PLAN DE ENTREGAS**

1 - MESOPOTAMIA - 15/02/01	17 - BIZANCIO - 31/05/01
2 - EGIPTO - 15/02/01	18 - ISLAM - 07/06/01
3 - PERSAS, PARTOS Y SASANIDAS - 22/02/01	19 - MESOAMÉRICA - 14/06/01
4 - ISRAEL - 01/03/01	20 - CULTURAS ANDINAS - 21/06/01
5 - PREHISTORIA I - 08/03/01	21 - CARIBE. AMÉRICA AUSTRAL. AMÉRICA DEL NORTE - 28/03/01
6 - NEOLÍTICO - 15/03/01	22 - RENACIMIENTO - 05/07/01
7 - GRECIA I - 22/03/01	23 - BARROCO - 12/07/01
8 - GRECIA II - 29/03/01	24 - ILUSTRACIÓN - 19/07/01
9 - GRECIA III - 05/04/01	25 - SIGLO XIX - 26/08/01
10 - ROMA I - 12/04/01	26 - DE SOCIEDAD RURAL A SOCIEDAD INDUSTRIAL - 02/08/01
11 - ROMA II - 19/04/01	27 - ARTE Y CULTURA - 09/08/01
12 - ROMA III - 26/04/01	28 - SIGLO XX: CONFLICTOS, DESARROLLO, CIENCIA Y TÉCNICA - 16/08/01
13 - INDIA - 03/05/01	29 - SOCIEDAD, IDEOLOGÍA, CREENCIAS Y CULTURA DEL SIGLO XX - 23/08/01
14 - CHINA - 10/05/01	30 - DESAFÍOS DE LA GLOBALIZACIÓN. ÍNDICES DE LA OBRA - 30/08/01
15 - JAPÓN Y COREA - 17/05/01	
16 - EDAD MEDIA - 24/05/01	

La más moderna y completa Historia de la Humanidad en 30 lujosos volúmenes.

Arlanza Ediciones tiene el privilegio de presentar una obra divulgativa de extraordinario valor. Una colección de 30 volúmenes dedicados íntegramente a la Historia de la Humanidad. Es, sin duda, el más completo análisis de la historia del hombre que jamás se haya realizado en nuestro país.

Descubra paso a paso, la cultura, la filosofía y la organización sociopolítica de las distintas civilizaciones de cada época en los cinco continentes. Creada gracias a la colaboración de más de 60 historiadores y catedráticos universitarios españoles de prestigio internacional y con una vocación marcadamente didáctica, la obra hace accesibles a los no expertos análisis históricos de irreprochable rigor científico.

**OFERTA DE LANZAMIENTO**

**Nº1 EGIPTO**

por sólo

**1.195**  
ptas.

+

**Nº2 MESOPOTAMIA**

**DE REGALO**

CADA SEMANA EN SU QUIOSCO UN NUEVO VOLUMEN

**arlanzaediciones**

# SOBRE LA PINTURA Y LOS PINTORES

*Es el Esteban Vicente más lúcido. Estos aforismos, absolutamente inéditos, han sido extraídos de sus Notas (1960-1978) y nos asoman a su universo pictórico y a su idea del arte y del artista.*

## Sobre la pintura

La pintura no es algo práctico. Uno pinta para descubrir algo.

Puede que uno tenga una intuición sobre la pintura que nadie ha tenido. El ojo está relacionado con el corazón y con la mente. Cézanne tuvo una visión: lo importante es tener visiones. La pintura es algo que tiene que ver con la visión de un hombre y con la cultura y el tiempo en que vive.

★

La pintura no se puede explicar; un espectador sensible puede ayudar a su comprensión. Lo mismo que con la música.

★

No pienses. Pintar no es pensar; es sentir. No pares, no pienses cuando estás pintando. La intuición es la guía.

★

La literatura tiene su lengua, el lenguaje, y su tema es siempre los problemas... de la vida, por eso es más inmediata que las artes plásticas -pintura y escultura- que tienen una lengua específica que hay que aprender.

★

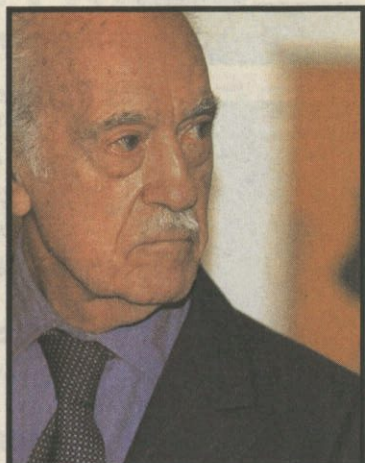
Los conceptos del dibujo y la pintura son los mismos. ¿Por qué, pues, esa idea de que el contorno es la forma? La línea es sólo un medio y los bordes son sólo los bordes de las formas. Es en este sentido en el que la pintura debe ser menos dibujo.

★

Al evolucionar como pintor se llega a un punto en el que el material se hace parte de uno; pasa por los dedos, y en las yemas hay una gran sensibilidad.

★

La pintura es una suerte de escritura, de caligrafía.



CARLOS MIRALLES

## Sobre el cuadro

Ir con calma y volver a mirar antes de dejar que la mano se vaya compulsivamente.

★

Lleva mucho trabajo mover los objetos, organizarlos, hasta que llegas a sentir algo sobre el cuadro. Lo que importa es la estructura y cómo las cosas se llaman unas a otras.

★

Se debe organizar el tema en el lienzo. Corot y Cézanne tienen un sentido de la escala. En Poussin y Derain un cuadro es una totalidad. La arquitectura es clara. Si no hay una sensación de totalidad, no es arte, porque el arte es orden. Se ha de ver el conjunto.

★

Las proporciones, las armonías, las distorsiones, las oposiciones... uno tiene que ser consciente de todo ello y de cómo se conectan y forman parte del conjunto.

★

Si no sabes por donde seguir, si estás inseguro, empieza otro cuadro. El cuadro tiene un problema, sea el que sea. Empieza otro.

★

Complejidad y complicación no significan lo mismo. Las cosas sencillas suelen ser complejas. La complejidad aparece cuando alguien expresa una idea de una forma muy precisa. Por eso lo sencillo es complejo. Mondrian: una enorme complejidad.

## Sobre el color

La cualidad del color es la luz.

El color en la pintura es la relación entre los colores.

★

Hay que tratar los pigmentos adecuadamente; dejar que el color funcione como tal. El color no debe ser mudo, el color debe también sonar.

★

Cuidado con el blanco: es un color muy complicado. Se debe utilizar el blanco con precaución. Los pintores pobres utilizan mucho el blanco. Es barato.

★

Si quieres emplear el gris, tienes que usar colores complementarios: naranja y azul, amarillo y violeta.

El efecto físico de los colores, no sólo con respecto al ojo, sino con respecto a los otros sentidos: una sensación física.

★

Rojo: solar, caliente, masculino, sulfuro. Blanco: lunar, frío, femenino, mercurio. Aligerar el negro y dar peso al blanco. El blanco es volátil. El negro es permanente.

## Sobre algunos pintores

Italia, Francia, Holanda, Alemania, tienen grandes tradiciones pictóricas. Gran Bretaña no tiene una tradición. Gran Bretaña inventó la acuarela para ser diferente.

★

Bacon es horrible, está lleno de trampas.

★

La única forma de luchar contra el aburrimiento es insistir en contemplar siempre la misma cosa; de esta forma verás cosas y desterrarás el hastío. Morandi llega a la esencia.

★

Andy Warhol sólo tiene una importancia anti-social. Lo que esos filisteos llaman pintura no lo es; es corrupción. No me sorprende.

★

El minimalismo se parece a los alimentos preparados. Menos no se puede ofrecer.

## Sobre el artista

La vida interior del artista: una necesidad mística.

★

Si estás despierto, puedes soñar. Y eso es lo que se supone que hace el artista. Si un artista no sueña, deja de ser un artista; es un fontanero.

★

La inseguridad de los pintores; te sientes rechazado por la sociedad. Te vuelves débil, haces cosas que van contra ti. Hay tentaciones de todo tipo, y la adulación es horrible, nadie es capaz de rechazarla y, por supuesto, ahí entra el ego.

★

Es difícil hablar sobre el arte que uno hace: siempre suena o pretencioso o falso. Es lo más difícil de todo. Es casi imposible hablar de ello. Cuando Van Gogh escribía sobre sus cuadros, lo hacía en privado, en las cartas a su hermano. Era algo íntimo, no para publicar. El artista ha de guardarse algo para sí, independientemente de que hable mucho o hable poco.

★

El gran error de muchos artistas posteriores a mi generación es que han cerrado sus ojos al pasado. Sólo ven lo que tienen delante. Creo que toda influencia de sus contemporáneos es perjudicial para el artista. Hay que resistirse a ella.

★

La pintura deriva de la pintura. Por eso no creo que se pueda vivir en el Sáhara y ser pintor. Como artista, tienes que estar en un lugar donde hay otros artistas. Y los artistas suelen estar en zonas determinadas. Por lo general necesitas el estímulo de los otros.

En el proceso creativo de las artes, la condición es la soledad. Soledad continuamente. Uno tiene que expresar su emoción solo.

★

Lo más importante es estar vivo.

**Esteban VICENTE**

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  
en enero en enero en enero

DESCUBRIR EL

# ARTE

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



DESCUBRIR LAS VANGUARDIAS



Nº 4  
DADÁ/SURREALISMO

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](http://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. Acompañenos, 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

PORTADA: PLACIDO DOMINGO FOTOGRAFIADO POR ZOË DOMINIC Y CATHERINE ASHMORE. PRIMERA PALABRA, POR ESTEBAN VICENTE<sup>3</sup> LA PAPELERA DE JUAN PALOMO<sup>6</sup>  
**LETRAS** ÁLVARO POMBO: EL CIELO RASO<sup>9</sup> GONZALO ROJAS: METAMORFOSIS DE LO MISMO<sup>11</sup> ADOLFO GARCIA ORTEGA: LOBO<sup>12</sup> RAMÓN PERNAS: BRUMARIO<sup>13</sup> ENTREVISTA CON ADELAIDA GARCÍA MORALES, QUE PUBLICA DOS NOVELAS<sup>14-15</sup> JAIME DE ARMIÑÁN: LA DULCE ESPAÑA<sup>17</sup> SERGE GRUZINSKI: PENSAMIENTO MESTIZO<sup>20</sup> MAX HAMMER: EINSTEIN AND RELIGION<sup>21</sup> LA ÚLTIMA PALABRA: ARTURO PÉREZ-REVERTE<sup>22</sup> **ARTE** ANTOLOGICA DE PIERRE BONNARD EN EL CENTRO CONDE DUQUE<sup>24-25</sup> XAVIER MASCARÓ, OBJETOS PERVERTIDOS<sup>26</sup> LAS CIUDADES DE MARCELO FUENTES<sup>26</sup> EL ÚLTIMO ÓSCAR DOMÍNGUEZ<sup>27</sup> EL ARTE DEL ESPACIO<sup>28</sup> GONZÁLEZ-HONTORIA<sup>29</sup> EL ORIGEN DE LA PINTURA BARROCA, EN LA ROYAL ACADEMY DE LONDRES<sup>30-32</sup> STEPHAN BALKENHOL, OBSESIÓN POR LA FIGURA<sup>34</sup> **TEATRO** ENTREVISTA CON BORJA ORTIZ DE GONDRA<sup>35-37</sup> LLEGAN AL TEATRO NACIONAL DE CATALUÑA "LAS VARIACIONES GOLDBERG"<sup>38-39</sup> EL ROMEO DE MURCIA ESTRENA UNA VERSIÓN DE "MISERICORDIA"<sup>40</sup> **CINE** FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ Y JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ ESCRIBEN SOBRE "LÁZARO DE TORMES". "UN TRABAJO AMOROSO", POR FERNANDO MÉNDEZ-LEITE<sup>41-43</sup> CHRISTOPHER NOLAN ESTRENA "MEMENTO"<sup>44-45</sup> **MÚSICA** ENTREVISTA CON PLÁCIDO DOMINGO CON MOTIVO DE SU 60 CUMPLEAÑOS<sup>46-49</sup> "MADAMA BUTTERFLY" EN BILBAO<sup>50</sup> MAXIM VENGEROV, EN JUVENTUDES MUSICALES<sup>51</sup> DISCOS<sup>52</sup> **CIENCIA** MARTE, EN VIVO. CARMEN ASCASO Y J. WIERZCHOS ESCRIBEN SOBRE EL METEORITO ALH84001<sup>54-55</sup> PRIMATES TRANSGÉNICOS, POR MIGUEL TORRES<sup>56-57</sup> POR EL CAMINO DE UMBRAL<sup>58</sup>

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

**EL CULTURAL**

Patrocinado por

*Telefónica*

Fundador

Luis María Anson

Directora

Blanca Berasátegui

Jefes de Redacción: Gonzalo Alonso, Nuria Azancot, Javier López Rejas

Jefes de Sección: Rafael Banús, Liz Perales

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

Ilustración: Julián Grau Santos

Críticos

J. Arnaldo, D. Barro, Á. Basanta, J. Berlanga, K. de Barañano, 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. G. 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, L. A. de Villena y E. Vozmediano

Edita Prensa Europea S.A. E-mail: [elcultural@elcultural.es](mailto:elcultural@elcultural.es)

c/ Javier Ferrero, 9. Madrid-28002

EL CULTURAL se vende conjuntamente con el diario EL MUNDO

Imprime Rotedic. Dpto. legal: GU452-98



# LA FLAUTA MÁGICA DE BARTOLO

**P**ues me aburrí en *La Flauta Mágica*. El Real aburre hasta con Mozart. Menos mal que de vez en cuando nos despierta con algo: amago de huelga, fuegos fatuos, broncas, etc. Ya lo dice Plácido en portada. A ver si se calienta un poco. Item más. Goytisolo utiliza su periódico para romper aguas, Saramago sigue con el chip del dogma, Cortés llama a su Doctor particular y Marisa Paredes quita los floreros de la Academia.

**B**uf, buf, buf. Cómo me gustó el artículo de **Juan Goytisolo** en *El País*, que empieza a ser ya en su totalidad el de las tentaciones. Era un texto un tanto viciadillo, reconózcanmelo, pero qué cosas veredes, querido hermano. Verdad es que ni el Mediterráneo ni el Atlántico siquiera descubriría, pero a uno le reconforta el debate en el coto vedado, tan calladito hasta ahora, y tan lanar. Ahora sí, Juan, ahora sí vamos a más. Y a ver si **Saramago** cambia el chip dogmático y entra en liza, que hay que poner los pies en la tierra, don José.

**L**os que van a más son **Miguel Ángel Cortés** y su asesor áulico, **Pepe Guirao**, en Exteriores. El ex secretario de Cultura sigue haciendo y contratando en su protectorado como si nada. Como si **Luis Alberto** y mi propia **Castillo** no hubieran torcido el gesto. Lo penúltimo es la incorporación de **Rafael Doctor**, antiguo responsable del Espacio Uno del Reina Sofía. Doctor, que parecía haberse adaptado a la nueva situación bajo **Bonet** en el Museo, al final ha preferido irse con sus amigos de antes. Todos juntos otra vez, con más presupuesto y mejor ambiente, ¿hay quien da más?

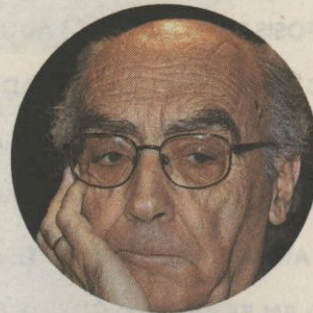
**T**ormenta perfecta es la que, a la chita callando, ha sacudido la adormecida Revista de Occidente. No había forma de que

**Magdalena Mora**, su antigua directora a todos los efectos, cogiera el portante. Dos años de tira y afloja para marcharse (money, money...), cosa inverosímil en la historia de la revista. Ahora va a ser **Ignacio Sánchez Cámara**, sabio y cabal donde los haya, quien se dedique a refrescar sus legendarias páginas.

**Q**ué pedazo de movida la de los teatreros de Madrid. Qué vértigo el de sus cismas y sus festivales. Me supera pero hay que reconocer algo: la escena española despierta y vuelven los grandes, como **Alfredo Mañas**, que se recupera de una trombosis. Lo único que le deseo es que pueda asistir al reestreno de *Misericordia*. Mucha mierda.

**Q**uien no parece que acepte la misericordia es el mítico ilustrador **Daniel Gil**, que se ha tomado a la tremenda su "mención" y de ustedes para mí que ha hecho algo el ridículo. Daniel, claro que te lo mereces, hombre, pero deja que sea yo el que ironice y defienda tu mérito al completo.

**Y** qué decir de los clásicos de ayer y de hoy. Me pregunto qué descuento estarán haciendo a los espectadores de anfiteatro en las funciones de *La flauta mágica*. Y me lo pregunto por aquello de las entradas con visibilidad reducida, porque desde allí no hay



José Saramago



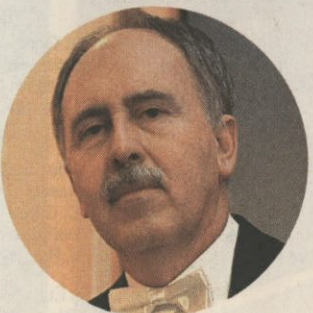
Juan Goytisolo



Miguel Ángel Cortés



Marisa Paredes



Jesús López Cobos

quien vea todo cuanto pasa en la pasarela superior que gravita sobre un cubo que muy bien podría haber diseñado **Moneo**. En Viena, de donde viene la producción, no hay anfiteatro con tanto número de filas escalonadas. Busquen, comparen, y si encuentran algo mejor...

**Y** ya que estamos con la Flauta y ya que hemos leído sus críticas, he de decir que me aburre. Me asombra que nadie haya puesto el dedo en la llaga. Porque esta flauta no pita, o más bien le pasa lo que a la de Bartolo, que pita por un agujero solo. ¿Se puede concebir que la Flauta sea aburrida? Pues lo es porque los propios intérpretes se aburren en escena y, lógicamente, no transmiten nada de nada. **Mozart** no tiene suerte en el Teatro Real. Esperaremos el *Cossi fan tutte* de **López Cobos**...

**B**ajo el lema "los débiles resistiremos", nuestra nueva presidenta en lides cinematográficas, **Marisa Paredes**, demostró ante la concurrencia que tiene algo más que presencia y buen trato para ocupar su sillón. En la presentación del informe anual sobre la industria cinematográfica española que elabora su institución, todo eran comparaciones con **Aitana**. ¿Será por eso que la Academia ha ampliado el mandato a tres años? ¿Será que han retirado los floreros de los despachos de la Academia? ¿Qué será, será, será?

**M**e hubiese gustado saber, a pesar de la parabólica internacional que he montado expresamente para el caso, qué se trató en la reciente reunión a la que asistieron el senador **Christoph Stözl** y los directores de la óperas de París, Zurich y Munich, señores **Gall**, **Pereira** y **Jonas**. Parece que el hueso de la conversación fue la problemática de Berlín y que van a formar un frente común de apoyo a la continuidad de la Deutsche Staatsoper Unter den Linden de **Barenboim**. Seguiré en sinfonía.

Juan PALOMO

LA PRÓXIMA SEMANA PUBLICA  
DOS NUEVAS NOVELAS A LA VEZ

# ADELAIDA GARCÍA MORALES

*“El sur ha sido una  
carga para mí”*

# LETRAS

Álvaro Pombo: El cielo raso<sup>9</sup> Gonzalo Rojas: Metamorfosis de lo mismo<sup>11</sup> Ramón Pernas: Brumario<sup>13</sup> Entrevista con Adelaida García Morales<sup>14-15</sup> Jaime de Armiñán: La dulce España<sup>17</sup> Serge Gruzinski: Pensamiento mestizo<sup>20</sup> La última palabra: Arturo Pérez-Reverte<sup>22</sup>

# LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 Retrato en sepia	Isabel Allende	Areté	2	11
2 El oro del rey	A. Pérez-Reverte	Alfaguara	1	6
3 Mientras vivimos	Maruja Torres	Planeta	3	9
4 El viaje de Baldassare	Amin Maalouf	Alianza	4	11
5 La caverna	José Saramago	Alfaguara	-	1
6 Solsticio de invierno	Rosamunde Pilcher	Plaza & Janés	5	11
7 Un largo silencio	Ángeles Caso	Planeta	6	13
8 Doble juego	Ken Follet	Grijalbo	-	10
9 La carta esférica	A. Pérez-Reverte	Alfaguara	-	36
10 Harry Potter y la piedra filosofal	J.K. Rowling	Salamandra	7	19

## NO FICCIÓN

1 Garzón. El hombre que veía...	Pilar Urbano	Plaza & Janés	1	6
2 Juana la loca	M. Fernández Álvarez	Espasa	3	14
3 Amarga victoria	Pedro J. Ramírez	Planeta	2	9
4 El árbol y las nueces	San Sebastián/Gurruchaga	Temas de hoy	4	14
5 Más Platón y menos prozac	Lou Marinoff	Ediciones B	8	19
6 The Beatles. Antología	The Beatles	Ediciones B	9	11
7 Joaquín Sabina, perdonen...	Javier Menéndez Flores	Plaza & Janés	5	16
8 Teoría de los sentimientos	C. Castilla del Pino	Tusquets	-	3
9 Nuestra felicidad	Luis Rojas Marcos	Espasa	10	7
10 Vivir es un placer. Memorias	Sara Montiel	Plaza & Janés	6	6

## BOLSILLO

1 Los pilares de la tierra	Ken Follet	Plaza & Janés	1	27
2 La piel del tambor	A. Pérez-Reverte	Punto de lectura	8	35
3 El ocho	Katherine Neville	Punto de lectura	9	36
4 Hija de la fortuna	Isabel Allende	DeBolsillo	2	37
5 Las cenizas de Ángela	Frank McCourt	Maeva	6	63
6 ¿Qué me quieres amor?	Manuel Rivas	Punto de lectura	7	25
7 Ensayo sobre la ceguera	José Saramago	Punto de lectura	5	8
8 El principito	A. de Saint-Exupéry	Alianza	-	20
9 Memorias de una geisha	Arthur Golden	Punto de lectura	4	28
10 El último judío	Noah Gordon	Suma de letras	3	9

## POESÍA

1 Poesía reunida	Jon Juaristi	Visor	1	15
2 Anicia	Blas de Otero	Visor	3	23
3 Poemas eróticos	Bertold Brecht	Hiperión	7	9
4 El sexto día	Luis García Montero	Debate	9	13
5 Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	2	62
6 Fragmentos de un libro futuro	José Ángel Valente	Círculo/G. Gutenberg	-	6
7 Rincón de haikus	Mario Benedetti	Visor	4	50
8 Las moras agraces	Carmen Jodra	Hiperión	-	50
9 Veinte poemas de amor y una...	Pablo Neruda	Alianza	6	9
10 Escaparate de venenos	Felipe Benítez Reyes	Tusquets	10	38

## LIBROS DE CONSULTA, GUÍAS...

1 ¿Quién se ha llevado mi queso?	Spencer Johnson	Urano	1	8
2 Diccionario del español actual	Seco, Andrés y Ramos	Aguilar	2	58
3 Soluciones naturales...	T.Alfaro/T.Ramos	Plaza & Janés	3	48
4 Tu poder mental	Anthony Blake	Martínez Roca	-	24
5 Es fácil dejar de fumar...	Allen Carr	Espasa	4	13
6 1080 recetas de cocina	Simone Ortega	Alianza	5	45
7 Mapa oficial de carreteras de...	VV.AA.	Ministerio de Fomento	7	43
8 Ortografía española	R.A.E.	Espasa	6	61
9 Duérmete niño	Estivill/De Béjar	Plaza & Janés	8	59
10 Guía internet de Gomaespuma	Gomaespuma	Aguilar	10	6

### Librerías consultadas

Albacete: Herso. Alicante: Manantial. Almería: Cajal. Ávila: Senen. 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, Rubinos. Vips. Málaga: Rayuela. Melilla: Mateo. Murcia: Diego Marín. Palencia: Alfár. 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. Soría: Las Heras. Teruel: Senda. Valencia: Soriano. Paris-Valencia Vitoria: Study. Zaragoza: Central.

## ALEMANIA

- 1 Harry Potter und der Stein des...  
J.K. Rowling (Carlsen)
- 2 Harry Potter und der Feuerkelch  
J.K. Rowling (Carlsen)
- 3 Harry Potter und die Kammer...  
J.K. Rowling (Carlsen)
- 4 Guinness word records 2001  
Guinness Buch der Rekorde (Guinness)
- 5 The Beatles anthology  
The Beatles (Ullstein)

## ARGENTINA

- 1 Retrato en sepia  
Isabel Allende (Sudamericana)
- 2 El Príncipe  
Federico Andahazi (Planeta)
- 3 La caverna  
José Saramago (Alfaguara)
- 4 Camino de autodependencia  
Jorge Bucay (Sudamericana/N.E)
- 5 ¿Quién se ha llevado mi queso?  
Spenser Johnson (Urano)

## ESTADOS UNIDOS

- 1 Roses are red  
James Patterson (Little, Brown)
- 2 The constant gardener  
John Le Carré (Scribner)
- 3 Prodigal summer  
Barbara Kingsolver (HarperCollins)
- 4 A short guide to a happy life  
Anna Quindlen (Random House)
- 5 Maestro: Greenspan's Fed and...  
Bob Woodward (Simon & Schuster)

## 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 Manual del guerrero de la luz  
Paulo Coelho (Grijalbo)
- 2 Debo, luego sufro  
Guadalupe Loeza (Océano)
- 3 El alquimista  
Paulo Coelho (Grijalbo)
- 4 ¿Quién se ha llevado mi queso?  
Spencer Johnson (Urano)
- 5 El reto de México: Tecnologías...  
Juan Enríquez Cabot (Planeta)

### Medios consultados

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

# EL CIELO RASO

ÁLVARO POMBO

Anagrama. Barcelona, 2001. 324 páginas, 2.375 pesetas

La aparición de una novela de Álvaro Pombo (Santander, 1939) es siempre un hecho reseñable, porque existe la certeza de que, acertada o no, la obra ofrecerá siempre una densidad intelectual muy superior a lo que suele ser habitual entre nosotros. Pombo, en efecto, no pertenece a esa estirpe de escritores de historias repletas de movimiento y acción exterior, que parecen surgir con todas las características necesarias para ser convertidas rápidamente en imágenes. La literatura de Pombo es una literatura con ideas; el movimiento de sus personajes es, sobre todo, mental. Esto nada quiere decir a favor o en contra de unos u otros modelos narrativos. De ambos pueden surgir obras notables o insignificantes. Se trata sólo de situar a Pombo en las coordenadas que le corresponden, que son las de la reflexión y el análisis psicológico. En *El cielo raso* se plantean varias historias en un ámbito temporal que abarca medio siglo: la de Carolina de la Cuesta y su hermano Leopoldo; la de su primo Gabriel Arintero, cuya condición homosexual lo distancia de su prima y determina en buena medida su salida de España y sus años de exilio voluntario, primero en Londres y luego en El Salvador; la de Esteban, ahijado de Leopoldo y víctima desafortunada de sus problemas afectivos. Hay otros personajes de menor presencia, pero en los que el autor intenta sumergirse con la misma profundidad que en los anteriores; así, los dominicanos Siloé y Virgilio, o el ex-carcelado Salva. Todos ellos ayudan a encarnar las ideas esenciales que sostienen el entramado de la historia: la homosexualidad, primero reprimida y oculta y luego declarada; la carencia de afecto en los años de formación del individuo, que conduce a una situación de sexualidad titubeante o bien a conductas que llegan hasta la infantilización y la coprofilia, e incluso al crimen. Si el amor de Gabriel Arintero por Oswaldo le permite extender su solidaridad a todos los seres oprimidos, la



La prosa de Pombo, aunque no se halle exenta de elecciones discutibles, es precisa y por momentos brillante. *El cielo raso*, con su escritura pulquerrima, es digna de lectura reposada

tensa ruptura entre Leopoldo y su ahijado y su distanciamiento posterior —que sugiere con nitidez la relación que pudo ser y no fue— desembocan en tragedia.

La riqueza y complejidad de ideas que poseen las páginas de *El cielo raso* no puede resumirse en unas breves líneas que sólo aspiran a señalar esta notable peculiaridad de la novela, nada sorprendente si se conocen las obras anteriores del autor. Los amigos de marbetes y encasillamientos no dudarán en alojar *El cielo raso* en el apartado de la llamada "novela intelectual". Pero este aspecto es precisamente el que

provoca la acumulación en el texto de rasgos que asfixian a veces los valores narrativos bajo un alud de reflexiones teóricas que el narrador, no sólo omnisciente sino libérrimo en sus planteamientos, intercala sin cesar. De este modo, hay páginas que parecen más propias de un ensayo que de una obra narrativa. Esto afecta incluso a las explicaciones relativas a estados de ánimo de los personajes, sustituidas por símiles y referencias intelectuales: "De Esteban podría decirse ahora exactamente lo mismo que la proposición XII de la tercera parte de la *Ética* de Spinoza decla-

ra en abstracto: la mente en la medida de lo posible procura incrementar aquellas cosas que incrementan o ayudan a su poder de actuar" (pág. 234). Por otra parte, los pensamientos y las reacciones de los personajes se hallan minuciosamente desarrollados por ese narrador omnisciente que no sólo suplanta a Dios —porque lo sabe todo y llega en sus análisis hasta los estratos más profundos de la personalidad—, sino que hace algo más grave en un plano estrictamente narrativo: suplanta al lector, le obtura su capacidad de análisis haciendo aflorar a la superficie del texto todos los resortes ocultos que mueven las acciones y descubren los repliegues últimos de cada individuo. Hay análisis psicológicos magistrales, pero no a cargo de los personajes, sino del narrador. El lector carece así de cualquier posibilidad de juzgar o entender por su cuenta a las criaturas que pueblan las páginas de *El cielo raso*. El texto se lo da todo resuelto mediante razonamientos de extremada sutileza. En estos casos nos encontramos también demasiado cerca del ensayo, teniendo en cuenta que lo que se nos ofrece es una narración.

La prosa es precisa y por momentos brillante, aunque no se halle exenta de elecciones discutibles, como "internalizar" (pág. 90) o "el entre dos luces del atardecer" (pág. 83) para nombrar lo que se llama crepúsculo o "lubricán". Tampoco son recomendables usos del tipo de "los sentimientos que sentía" (pág. 188), "tumbado en la tumbona" (pág. 155), "estoy pensando pensamientos brutales" (pág. 222). Y existen deslices abiertamente rechazables: "culpabilizarse" (pág. 312), "con estos es con quien tengo que estar" (pág. 321), "una de las cosas que sedujo a..." (pág. 164), "sin sentir [...] el menor hambre" (pág. 282). *El cielo raso*, con su escritura en general pulquerrima, hubiera necesitado algunos retoques también en este aspecto. A pesar de todo, es obra digna de una lectura reposada.

Ricardo SENABRE

# BAJO LA ÚNICA NOCHE

EDUARDO CALVO

Pre-Textos. Valencia, 2000. 77 páginas, 1.350 pesetas

LATINOAMÉRICA  
<http://www.poesia.com>

Hace treinta años, en 1971, se publicó en Madrid una antología de poesía española última, tal era el subtítulo, *Espejo del amor y de la muerte*. Pretendía ser una réplica a otra antología que, pocos meses antes, había aparecido en Barcelona con gran polvareda polémica: *Nueve novísimos poetas españoles*, de José María Castellet. Una réplica o un complemento. La poesía joven tenía entonces —como siempre tiene— muchos nombres; los más avisados se apuntaron en seguida a la moda reciente, esteticismo y culturalismo, y buscaron un mentor ilustre para darse a conocer. Desde hacía un cuarto de siglo, el preferido de todos era Vicente Aleixandre. *Espejo del amor y de la muerte* se inicia con unas vaguedades suyas, horas de pensamiento y de sustancia crítica, según solía ser costumbre en el maestro: “Un poeta joven es un milagro ardiente de la realidad”.

Treinta años después, ¿qué ha sido de aquellos jóvenes de 1971? Sólo dos de ellos alcanzaron muy pronto reconocimiento como poetas, y se han mantenido en la primera línea de la poesía española: Luis Antonio de Villena y Luis Alberto de Cuenca, de origen común —poetas doblados de eruditos—, pero de trayectoria muy distinta.

Los otros tres nombres —Javier Lostalé, Eduardo Calvo y Ramón Mayrata— han seguido una trayec-

*Bajo la única noche*, tercer libro de Eduardo Calvo, nos muestra una poesía que es culturalismo de línea clara, de sintaxis sencilla, que no se pierde en pomposos jardines léxicos

toria más guadianesca, con pocas y espaciadas publicaciones, sin que ninguno de sus libros posteriores parezca superar en resonancia a aquella su primera presentación en sociedad.

*Bajo la única noche*, tercer libro de Eduardo Calvo, nos muestra que su poesía, desde el desparpado culturalismo inicial (un culturalismo que no desdénaba la cultura de masas: cine y comic) ha seguido una evolución en bastantes puntos coincidente con la de Luis Alberto de Cuenca. Sigue habiendo culturalismo, pero es un culturalismo de línea clara, de sintaxis sencilla, que no se pierde en pomposos jardines léxicos. Comienza el libro con “Crepúsculo de la gloria”, un monólogo dramático que da el tono del conjunto: “No me arrepiento de los días/de entonces, de mis días./Del saqueo de las caravanas,/del sol en lo alto de los ojos,/de la emboscada y el degüello”. La rebuscada erudición de antes, el juego de adivinanzas con el lector, ha desaparecido; el personaje que nos habla declara expresamente su nombre y condición: “Yo, Dimas, salteador y matarife,/devoto del cuchillo/y de la luna,/me veo amarrado a la romana/cruz”.

Eduardo Calvo, con sobria palabra, recrea mitos clásicos, habla de Apolo y de Ulises, de las musas y de Proserpina; un famoso verso de Virgilio, que los tratados de poética suelen citar como ejemplo de hipálage, le sirve de lema: “Ibant obscuri sola sub note per umbram”. La lectura que Calvo hace de la tradición clásica, su manera de entremezclar historia y vida, le debe mucho a Borges. En algunos casos esa deuda resalta especialmente. En la técnica enumerativa de un poema como “Jerusalén”, por ejemplo: “Eres la ca-

sa de mis padres,/tapiz donde se cruzan/figuras de gentiles./Eres el placer/de un libro de conjuros./Eres una cierva joven/que huye ante la brusca zarza/en llamas”.

No menos evidente resulta el magisterio borgiano en los sonetos, algo titubeantes, con versos flojos (“ilumina los inciertos pedazos”), como primerizos ejercicios de taller literario. En el titulado “Flandes” hay un distante eco del Manuel Machado que nos habla de la guerra —humo y sangre— que baña “de rojo el holandés cielo plomizo”: “Lo que quise soñar: mi desventura,/mi horizonte, mi amparo, mi fortuna,/el acero en la garganta de la luna,/mi tumba y tu memoria, mi natura./Eres morir tan lejos de mi España,/entre sangrientas sombras, entre amigos,/con los dioses mejores por testigos/de mi error, de mi empeño, de mi hazaña”. Un eco muy distante, ciertamente. Con un bolero y un tango, recuerdo de la sensibilidad *camp* de los iniciales años setenta, se atreve también el poeta. Más conseguido resulta el segundo, que se acoge a una cita de Discépolo: “Aunque no venga la vida/a quebrarte/ni haya quien quiera engañarte,/aunque no crezca la herida/o la afrenta / al final de otra noche perdida...”

No falta quien se queje de la excesiva atención que antólogos y críticos prestan a la poesía joven. Hay una razón para ello: a los veinte años, incluso detrás de un mal libro puede estar un buen poeta. A los cincuenta, en cambio, no basta con publicar un libro simplemente correcto, con hacer bien —o ni siquiera eso— lo que otros han hecho mejor. A los veinte años la moneda está en el aire. A los cincuenta ya ha caído cara o cruz.

José Luis GARCÍA MARTÍN

La poesía latinoamericana y argentina tiene en esta web, de renovación trimestral, un completo foro, donde el visitante puede encontrar desde inéditos de poetas contemporáneos, antipos de textos de próxima publicación, reproducción íntegra de libros fuera de circulación o de difícil acceso a entrevistas con autores como Yanko González Cangas. Desde la página principal se puede enlazar con chats, concursos y foros de debate, así como con el periódico “Diario de poesía”. Algunos servicios interesantes son la posibilidad de publicar poemas en la red y la de escuchar en directo a poetas como Arturo Carrera y Marosa Di Giorgio, recitando sus versos.

## POESÍA INFANTIL

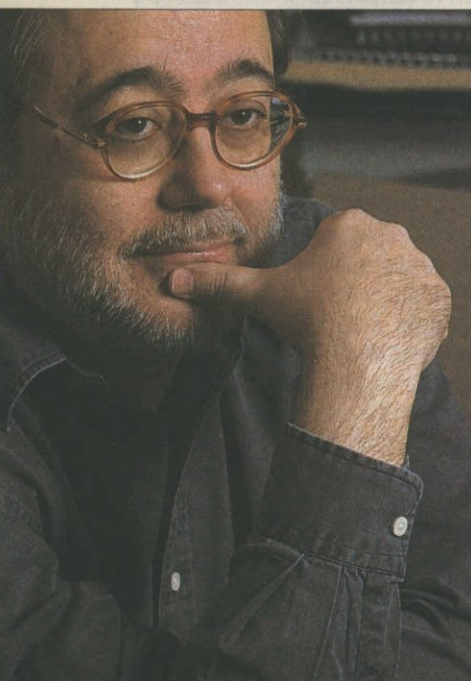
<http://poesia-infantil.com/ssndex.shtml>

Esta página, en español íntegramente, está dedicada a los niños y jóvenes con inquietudes literarias. Incluye poemas y fábulas de autores como Carmen Conde, Gloria Fuertes, Rafael Alberti, Espronceda o Juan Ramón Jiménez, pasando por clásicos como Quevedo o Lope de Vega. En la última actualización de la web se han añadido biografías de los autores y algunos poemas recitados.

## POESÍA SALVAJE

<http://www.labutaca.com/poesia-salvaje/indexdos.html>

Desde el valenciano Barrio del Carmen llega esta innovadora y provocativa propuesta vía internet, un espacio abierto de creación, en el que, a través de un tono desdenfado, se informa al visitante de las novedades del mundo poético y se le ofrece la oportunidad de leer poemas íntegros, contemporáneos, así como de poetas clásicos. Un foro abierto de noticias, propuestas y reflexiones y “el mercadito de azul”, sitio de intercambio entre visitantes, completan esta página.



M. R.

# METAMORFOSIS DE LO MISMO

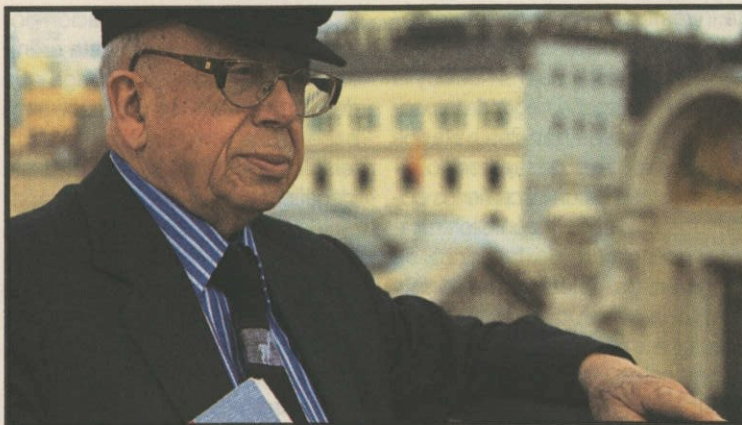
GONZALO ROJAS

Visor. Madrid, 2000. 613 páginas, 2.375 pesetas

Pese a que Gonzalo Rojas (nacido en 1917) es hoy uno de los poetas más representativos de Hispanoamérica y fue galardonado, entre nosotros, con el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en 1992, su obra no había sido suficientemente divulgada. *Metamorfosis de lo mismo* viene a cubrir en parte esta injusta ignorancia, como tantas otras que se producen en el ámbito de la creación. Se trata de la obra poética completa del autor reordenada por él mismo según determinados apartados temáticos: "Concierto", "El alumbrado", "¿Qué se ama cuando se ama?", "Historia, Musa de la muerte", "Materia de Testamento", "La risa" y "Vertiente en pobre prosa". Aconsejaría al lector que iniciara la lectura del volumen por esta última parte, donde se reúnen una serie de personales ensayos en prosa, que permiten iluminar el conjunto y prescindir de "Palabra previa", breve prólogo excusable.

Discípulo directo de Vicente Huidobro, Rojas se integró al tardío movimiento surrealista chileno a través del grupo que reunía la revista surrealista "Mandrágora" (1938-1941). Pero abandonará pronto la poesía "de escuela", sin llegar a practicar el surrealismo en el sentido más extremo o puro. Sin embargo, su obra tuvo que dialogar y situarse entre la de gigantes: Gabriela Mistral, a la que poco, mas algo debe; pero la atracción de la obra de Pablo Neruda le resultaría irresistible e inevitable, asimismo, pese a restar en otro escalón, la de Nicanor Parra y su "antipoesía", casi coetáneas. El lector podrá comprobarlo en "Gracias y desgracias del antipoeta" (páginas 540 y siguientes). Hacerse con una voz propia, admitiendo deudas de Vallejo, de Paz, de Borges, de Pablo de Rokha; aunque también de Ezra Pound, de Cesare Pavese, de los clásicos latinos y también de los griegos, de algún poeta español y de cuanto pudo ir descubriendo en una vida viajera y cosmopolita no podía resultarle sencillo. No lo fue ni siquiera para Enrique Lihn.

La poesía de Gonzalo Rojas admite en un texto sobre Borges: "Otra



cosa que habré dicho otras veces en cuanto al registro de influencias por demás necesario en mis interminables mocedades es ésta: Vallejo me dio el despojo y cierto balbuceo en diálogo con mi asma y mi tartamudez y desde ahí el descubrimiento del tono; Huidobro acaso el desenfado; Neruda cierto ritmo respiratorio que él aprendió en Whitman (tan caro a Borges) y en Baudelaire; pero yo gané el mío desde la asfixia. ¿Y Borges? El rigor, 'l'ostinato rigore' que dijo Leonardo. Y

**Se trata de la obra poética completa del autor reordenada por él mismo. Lo más recomendable son los personales ensayos en prosa de la última parte**

el desvelo. Un desvelo al que se llega sin prisa, por incesante crecimiento". Como Machado se planteaba desde la duda, es, a la vez, clásico y romántico; es decir, moderno y tradicional.

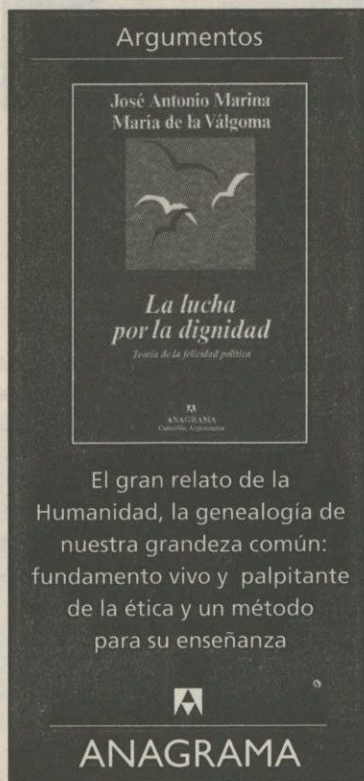
Hay abundantes muestras de metapoésia en su obra que, así reunida, pretende mostrarnos su unidad interior, su coherencia: una voluntad de afirmación. Los poemas más recientes, ya de vejez, tras la muerte de su esposa, resultan conmovedores y pueden entenderse como un canto interminable a la vida y a la juventud de un hombre que ha superado ya los ochenta con el corazón de veinte. Las divisiones resultan naturalmente forzadas. "La risa", por ejemplo, pretende reunir aquellos textos que mantienen un tono irónico, que buscan la sorpresa del lector mediante el humor, siempre inteligente y lúcido. Por ejemplo, "Del fulgor": "Como 7 fueron los libros que escribí sobre tus ojos, no/ publiqué ninguno, dejé/ que pasara el tiempo, que pasara/ la imantación de tus ojos por/ los ventisqueros y el que se encargara/ fuera Dios.// Tampoco Él hizo gran cosa, te dejó llorar..." que muy bien

podría formar parte de "¿Qué se ama cuando se ama?", porque el tema fundamental es amoroso.

Del mismo modo, otros poemas de este apartado son formalmente bien diferentes. Porque, como ya apuntábamos, pese a la deuda vallejeana, presente sin duda, Rojas alterna fórmulas irracionales, derivadas del Neruda más conocido y del menos, con otras de un Huidobro cuya materia básica es la palabra lúdica. Sin embargo, no acostumbra a desdeñar el tema, incluso la anécdota, en el poema. Pero podemos advertir, asimismo, la desnudez expresiva. No en vano mostrará su lógica admiración por la obra de San Juan de la Cruz.

Al margen de una poesía inspirada en sus experiencias, utilizará tal vez con mayor frecuencia materiales de carácter cultural: lecturas poéticas, experiencias musicales o cinematográficas. No deja de ser curioso para el lector español el poema "Tristana", dedicado al filme de Buñuel (inspirado en la novela de Galdós, que ya no se menciona), donde el lenguaje busca transmitirnos el mundo y algún título del constante surrealista aragonés, heterodoxo del movimiento, como Rojas. Su final sorprende: "...Dios quiere dioses, qué película/ tramara Luis Buñuel con nosotros: a ti/ por Vía Lactea te diera el papel de loba/ espléndida, a mi el de/ clown ciego por partidario/ de la botánica oculta:- Cámara,/ y transfiguración; a/ volar". También utilizará el lenguaje conversacional, el de la nueva tecnología, preocupado como Huidobro por la ciencia, y no desdeña, ni siquiera, aunque en contados poemas, el uso estético de chilenismos. *Metamorfosis de lo mismo* nos ofrece un poeta de considerable entidad, aunque lejos de la cumbre de un Neruda o un Huidobro. La reordenación de los materiales nos permite tener a mano, además, una perspectiva propia del autor. Ha incluido, asimismo, algunos poemas no editados anteriormente en libro. Y sus páginas en prosa finales resultan del todo recomendables.

Joaquín MARCO



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

# LOBO

## ADOLFO GARCÍA ORTEGA

Ollero & Ramos. Madrid, 2000. 188 páginas, 1.750 pesetas

Hay entre los últimos libros de Adolfo García Ortega (Valladolid, 1958) obras que revelan una trayectoria narrativa ascendente merecedora de una positiva recepción crítica más amplia de la que ha tenido. Pues si en *Los días rusos* (1996) se reunían tres novelas cortas de admirable escritura, en *Café Hugo* (1999) lograba una ambiciosa novela coral sobre los sueños y las frustraciones de unos seres atrapados en un espacio cerrado y agobiante de la provincia española en la posguerra, durante una noche de 1966 en una ciudad nombrada con la V de Valladolid. Ahora en *Lobo*, sin rebajar el cuidado de su escritura, aunque con menores pretensiones literarias, desarrolla una intriga apasionante que se centra en la historia de amor y horror protagonizada por un ser misterioso y huido que se debate entre los abismos del mal y su entrega amorosa, dominado por sus metamorfosis y licantrópia.

Todo comienza con un incendio en una estación del metro madrileño en noviembre de 1980. La posterior identificación de cadáveres lleva a los policías Miguel Batista y Ricardo Esquivel al hallazgo de un cuerpo calcinado y sin huellas que podría corresponder a un desaparecido llamado Federico Sambide.

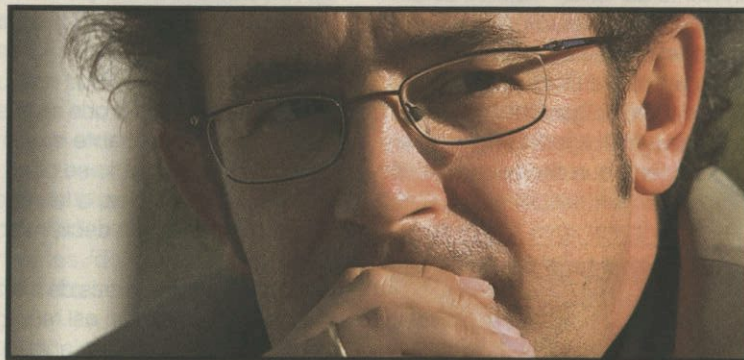
La investigación sobre este enigmático individuo arrastra a los agentes a un perverso viaje al horror y la locura en la España negra de la posguerra. Pues los papeles hallados en el domicilio del desaparecido reabren el caso de unos crímenes cometidos en 1959. Y con ello entramos en un sórdido laberinto de pasiones, de violencia reprimida y desatada, de alucinaciones y horrores, que representan una indagación sobre las inclinaciones más oscuras de la condición humana, desde la irrefrenable entrega de un necesitado de amor hasta la irresistible liberación de sus instintos animales, en un meticuloso proceso de extrañas metamorfosis que conducen a la licantrópia y sus sanguinarias consecuencias en las muertes de varias mujeres en el Re-

tiro madrileño. La investigación policial de los sucesos de esta crónica negra da lugar a un intriga que despierta la atención del lector, atrapado en las conjeturas que podrían relacionar el torso humanoide sin identificar con el individuo desaparecido y a los papeles de éste con los crímenes de hace más de veinte años. La suspensión de la intriga mantiene su interés hasta el final, con guiños y vericuetos, y no defraudará a muchos lectores.

Al mismo tiempo se hace hincapié en la duda entre la autenticidad y la impostura. A ello contribuye la misma organización constructiva de la novela, estructurada en capas concéntricas que ahondan progresivamente en el abismo del horror para acabar retornando a la narración externa de donde se habría

partido. La trama sigue un azaroso viaje de ida y vuelta en cinco secciones. El discurso comienza con la información del narrador externo en tercera persona. A continuación se adentra en una composición en profundidad que pasa por la narración epistolar del policía que investigó los crímenes de 1959 y se interna en el diario fragmentado del turbio sujeto con una doble personalidad (sugerida ya en algunas marcas lingüísticas) de vendedor y padre de familia que sucumbe ante el hombre lobo capaz de las mayores atrocidades. La narración, en sus dos últimas secciones, regresa al plano de partida, pues la parte cuarta continúa con el relato epistolar del mismo policía y la quinta descubre las dudas no resueltas del narrador omnisciente. Sólo en el breve epílogo se ofrece un resumen de los últimos hallazgos. Esta composición en planos concéntricos permite realzar con plena coherencia las dudas entre la realidad y la ficción, pues el diario del hombre lobo queda dentro de la narración epistolar del policía y todo ello está copiado por el misterioso desaparecido. ¿Es una impostura? ¿Dónde está la verdad? En este planteamiento reside lo mejor de la novela.

Ángel BASANTA



## ERA TAN BELLA

### FRANCISCO PEREGIL

Destino. Barcelona, 2000. 174 páginas, 2.100 pesetas

Viene avalada esta novela —la segunda del periodista Francisco Peregil (Huelva, 1967)— por una “mención especial del Premio Nadal 2000”. No es esto garantía de calidad, claro está, pero sí es una llamada de atención sobre un título digno de tal mención por, al menos, tres motivos. El primero, porque se trata de un relato colmado de gestos que no disparan a otras intenciones que a las de contar con sencillez una historia de emociones humanas expresadas con naturalidad y contención. La de “Yónatan” y amigos como “Dani” que con el tiempo dejaría de serlo, o “el Queque, el retrasado”, que no dejaría de serlo nunca; y la de “Yónatan” y el amor y el dolor que le produciría siempre el nombre de “Zahira”. Ellos

son los protagonistas de una trama que enredan las circunstancias, el paso de los años, y razones que sólo justifican el sentido de valores como el del compromiso y la amistad.

El segundo porque el autor, a través de una construcción narrativa forjada en secuencias encadenadas con el recurso de acertadas y rotundas elipsis para ofrecer las escenas que mejor cuentan esa historia de pasiones, deseos y afectos sugeridos desde el sentido evocador del título, logra presentar con sencillez un relato del que se desprenden lecturas no tan sencillas. También motivos que sirven vagamente al nudo de una acción que busca, con menos acierto, ambientarse con los males y “trápicos” de

la sociedad contemporánea. Pero estos, aunque aparecen desdibujados no lastran el conjunto; le sirven de respaldo al introducir “mazazos” que “convulsionan” al pequeño colectivo en el que viven los protagonistas: un pueblo cualquiera, donde las pasiones no se ocultan, los rencores se heredan, las cuentas se ajustan entre los que van quedando, que cada vez son menos. En él se entra de la mano de un tono narrativo que quizá sea el mejor acierto de esta novela, el tercer motivo de esa mención que ha destacado esta tremenda, y a la vez dulce y entrañable historia.

Pilar CASTRO

## LA LLUVIA DE PARÍS

LORENZO SILVA

Anaya. Madrid, 2000  
185 págs. 995 ptas.

En esta su tercera novela dirigida a un público joven, Lorenzo Silva retoma la ambientación y los personajes de sus dos anteriores entregas —la magnífica *Algún día, cuando pueda llevarte a Varsovia* (1997) y *El cazador del desierto* (1998)—: el Getafe contemporáneo —que es, además, la ciudad donde reside el autor— y la terna de amigas adolescentes Laura, Irene y Silvia, que alternan el protagonismo en cada una de ellas. En esta ocasión le toca el turno a Silvia, de las tres la peor estudiante y también la más guapa, una aspirante a actriz que tropieza con su gran oportunidad cuando un productor le ofrece convertirla en la estrella de su nueva película y poco menos que en la revelación del cine europeo. Con la finalidad de rodar un largometraje parte Silvia hacia París, donde descubrirá la grandeza del cine y las mieles del éxito, sí, pero también el desencanto, la hipocresía, la soledad del triunfo y, en definitiva, la cara amarga de todo ideal. No falta una apuntada historia de amor, con final abierto, ni la reflexión sobre cómo las circunstancias pueden a veces cambiarnos y nosotros a ellas.

Silva maneja con estilo sus armas de narrador: inserta la historia de Silvia en la trama principal —del mismo modo que lo hizo en las dos novelas precedentes—, cuida a los personajes secundarios, permite seguir la evolución psicológica de sus principales, y todo ello sin descuidar el lenguaje ni, sobre todo, el ritmo, tal vez su mejor baza, que sabe manejar muy bien.

Acaso lo único reprochable de esta novela sea su excesivo parecido, en cuanto a la forma, la evolución de la trama y el desenlace, con las dos anteriores. Se echa de menos algo más de ambición y riesgo por parte del autor. Pero qué duda cabe de que eso no impedirá a ningún lector disfrutar de una historia bien urdida y magníficamente contada.

Care SANTOS

## BRUMARIO

RAMÓN PERNAS

Espasa Calpe. Madrid, 2000. 185 páginas, 2.700 pesetas

En la otra novela de Ramón Pernas que conozco, *Paso a dos*, la acción, centrada en la guerra civil y sus consecuencias, se emplaça en un pueblecito gallego inventado, Vilaponte. Vuelven tanto la guerra como el pueblo a salir en *Brumario*, pero aquí no tienen un papel principal. La guerra es objeto de una expeditiva y reveladora condena. El escenario de la acción ahora se llama sólo Lugar, pero está al lado de Vilaponte, y hasta a él llegan ecos de otros espacios cercanos como Región o Celana.

Con estos datos queda bastante claro el interesante proyecto narrativo que parece guiar a Pernas: construir un espacio y un tiempo imaginarios, cercanos a la representación alegórica, pero no del todo abstractos porque cuentan con referentes identificables; y emplazar en ese ámbito unos sucesos que entrañan una suma de valores, sociales, políticos y morales.

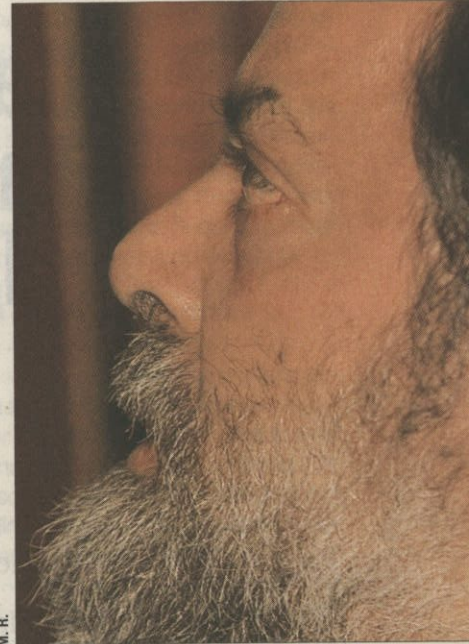
Este empeño se plasma en *Brumario* mediante la evocación de toda su trayectoria vital de un narrador y protagonista que la recorre desde una edad tardía para proponer un sentido de la vida, el que le ha guiado a él y que propone como modelo de comportamiento. Así se desprende de sus observaciones y se confirma en el capítulo final, el único contado en tercera persona. Ese protagonista deja sus bienes a un grupo de amigos para que éstos los conserven y difundan como recuerdo de alguien profundamente vital y honesto, que optó por una vida libre.

Sin llegar al relato intelectualis-

ta, numerosos datos apuntan a la configuración de una trama orientada más hacia la novela de pensamiento que de acción. Por ejemplo la simbología de los nombres. El mencionado personaje se llama Timón; los abuelos, Primero y Segunda; el hijo, León; los hermanos, Magnolia la chica y los chicos restantes como los cuatro evangelistas... También la denominación de la propia novela y de los capítulos, que se rotulan con el calendario revolucionario francés.

Este enfoque tiene un oportuno tratamiento en la forma de la novela. La anécdota se presenta por medio de una serie de círculos concéntricos que van añadiendo noticias familiares e históricas al eje central de la personalidad de Timón. El autor tiene el acierto de caracterizarlo con un rasgo que hace verosímil esa personalidad entregada a una existencia independiente y ética: Timón es un rentista que gracias a la sabia administración de su patrimonio no conoce preocupaciones materiales.

Y aún queda por subrayar otro factor de capital importancia. El relato se abre en todo momento a los misterios de la naturaleza. Comienza con un diluvio bíblico y sigue con una andadura poemática que, sin perder su voluntad reflexiva, da cualidad emocional (a veces muy dura, nunca ternurista) a toda la historia. En fin, una mención de pasada a Cunqueiro propone una última clave de la novela entera, un gusto por lo fantástico que tal vez provenga de una inclinación genética de los gallegos.



M. R.

Pero es curioso ese homenaje porque no puede haber distancia mayor que la que los separa. Cunqueiro se refugiaba muy conscientemente en la fantasía para hablar "de los sueños de los hombres" e ignorar los conflictos humanos más tangibles. Pernas, al revés, se lanza a lo imaginario para reivindicar unos valores, los del enciclopedismo ilustrado, como ideal de vida que tiene un claro alcance político. Esto es lo singular de Pernas, lo que le da un espacio propio, además, en nuestra narrativa actual: su apuesta por un relato de compromiso ético construido sobre un soporte inventivo y no a partir de un testimonio directo.

Santos SANZ VILLANUEVA



ELOY TIZÓN

*Labia*

El nuevo título de uno de los mejores escritores de su generación

JOSEFINA R. ALDECOA

*Fiebre*

Los mejores cuentos de la autora de "Historia de una maestra"



ANAGRAMA

LA ESCRITORA PUBLICA LA SEMANA QUE VIENE DOS NOVELAS

# Adelaida García Morales

**“La mujer es la reserva de la vida. El hombre ha jugado su partida con la existencia y la ha perdido”**

Parece que un nuevo norte guía la vida literaria de García Morales: la publicación de *Una historia perversa* (Planeta) el próximo día 23, y *El testamento de Regina* (Debate), el día 25, vienen a confirmarlo. Atrás queda *El sur*, obra de referencia en las letras españolas de los ochenta. Tan parca en palabras como dulce en maneras, García Morales habla de los caminos por los que transita su escritura, siempre nacida de estados interiores, llena de misterio, austeridad y amargura. Un camino que vuelve a discurrir paralelo al del lenguaje cinematográfico.

—Cómo y por qué nacieron estos dos libros? ¿Qué significan respecto a sus anteriores obras?

—El origen de *Una historia perversa* está en una noticia que vi en la televisión hace años sobre un renombrado escultor londinense que utilizaba cadáveres para sus esculturas. Como no volví a saber más del caso decidí hacer de ella una historia completa. Su escritura me llevó año y medio. *El testamento de Regina* la escribí hace cuatro años, es totalmente ficción y en ella intento presentar la vejez e indagar en ella. Es más romántica que *Una historia perversa*, pero aunque son muy distintas tienen algo en común: su lenguaje, muy austero, evitando que el lector se tropiece con las palabras. Es una forma muy clásica de escritura. Aunque sobre todo intento incorporar emoción y tensión dramática y concentrarme en contar una historia más que perderme en la experimentación. Respecto a otras obras mías, por ejemplo *El sur*, hay algunos cambios, porque ésa era una obra autobiográfica y sí había cabida para un lenguaje más lírico. Pero aquel lenguaje cambió

porque yo también cambié y para mí el lenguaje y la escritura dependen de un estado interior. Pero todas mis obras tienen en común la muerte, el amor pasional, la soledad... Supongo que es porque me gustan las situaciones límites, no las cotidianas. Yo no busco argumentos, sino que éstos surgen o los elijo según las etapas de mi vida.

—¿El hecho de que coincidan dos novelas es sintomático de que se encuentra en un buen momento? ¿Cuál es el motor de su literatura?

—Escribo desde la memoria, y nunca para publicar. El éxito y la publicación de mis novelas me dejan fría, no siento nada. Escribo desde el interior, lo que hago depende de mis estados internos, de lo que vivo y casi de lo que como. Ahora sí tengo ganas de escribir, pero el hecho de que aparezcan ahora estas

dos obras juntas es fruto del azar.

—¿Cuál ha sido el proceso de creación de estos libros y dónde quería llegar con ellos? En *Una historia perversa*, por ejemplo, parece que el torrente de la acción llega a superponerse a la reflexión pausada.

—*Una historia perversa*, que es mi preferida, surgió sola, aunque estuve más de un año para escribirla, que es lo que suelo tardar con todas mis obras. En *El testamento de Regina* quería indagar una etapa concreta de la vida. No pretendía contar nada especial salvo una historia entretenida que me atrapara cuando la escribiera, porque no me gusta introducir reflexiones filosóficas, sino contar algo. Confío la reflexión al lector, y tampoco quería que el lenguaje entorpeciera.

—Me gustaría que reflexionara so-

bre la relación que se da entre creador y público ya que está presente en *Una historia perversa*. ¿Cree que en la sociedad actual se mitifica demasiado al artista? ¿Tiene que mantener un compromiso con la sociedad o debe llevar una labor callada que no repercute en la sociedad sino a nivel individual?

—El protagonista pone el arte por encima de cualquier ley moral, lo sublima y lo concibe como un absoluto. En este sentido también creo que se sublima demasiado al artista como tal. El artista es alguien normal para quien el éxito es algo que viene de fuera. Su labor es interior y el compromiso debe ser una postura personal más que profesional. Su función es la de abrir un espacio fantástico a los lectores, que le ayude a vivir, a gozar.

—¿El arte tiene límites? ¿Palabras como ilícito, o injustificable tienen cabida en él?

—El arte no tiene límites, pero una cosa es crear algo y otra utilizar la vida para ello, como hace Octavio en *Una historia...* Sin embargo, sí creo que está por encima de la rutina, de la vida cotidiana. Tiene al-

**“El éxito y la publicación de mis novelas me dejan fría, no siento nada. Escribo desde el interior, lo que hago depende de mis estados de ánimo, de lo que vivo y casi de lo que como”**

go de excepcional. Y también es una forma de conocimiento, de comunicación y, por qué no, de vida.

—¿Se cometen muchas tropelías y atropellos en el nombre del arte? ¿Los premios contribuyen a ello?

—No lo sé, pero lo que sí tengo claro es que cada vez más la literatura y el arte en general se están convirtiendo en un objeto más del Mercado. Lo que importa ahora es el número de ventas y no la calidad.

### Una obra de cine

—¿Tiene la sensación de ser una autora más premiada que leída?

—No, todo lo contrario. Creo que soy bastante más leída que premiada. Aún así tampoco tengo la sensación de ser muy leída.

—Lo que sí es seguro es que sus obras atraen casi siempre el interés de los productores de cine.

—Es verdad. De hecho, Andrés Vicente Gómez tiene los derechos para el cine de *Una historia perversa* antes de que la escribiera. Y lo mismo ha sucedido con *Las mujeres de Héctor* y *Bene*. *El sur* suscitó interés en Erice sobre todo por la relación entre padre e hija.

—¿Por qué cree que sus obras son tan atractivas para el cine?

—Supongo que son fáciles de llevar a la gran pantalla porque son muy visuales y por los argumentos y la tensión dramática. Yo siempre escribo visualizando las imágenes.

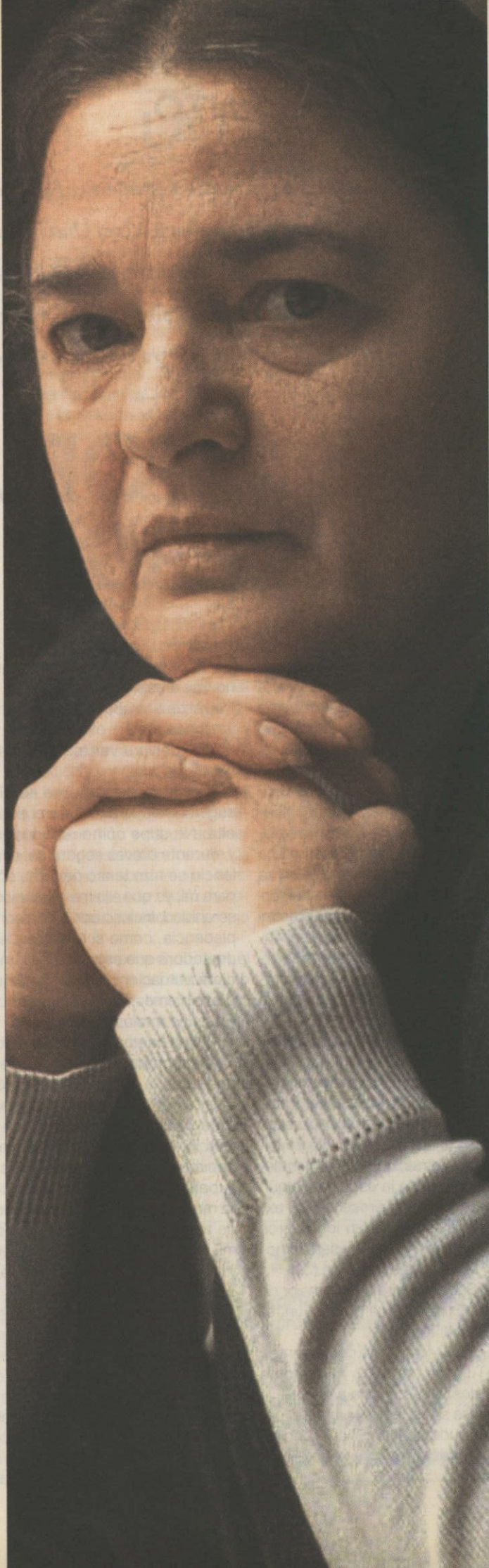
—Durante años el cine ha buscado sus fuentes de inspiración en la literatura y ahora parece que se da un proceso contrario: en la inspiración está antes la imagen cinematográfica que el verbo.

—Yo creo que esto no es algo nuevo, no tiene que ver con una cultura de la imagen. Más bien es la continuación de una literatura que siempre ha existido, en donde la imagen cuenta mucho, y ahí está *La Iliada* para corroborarlo.

—*Una historia perversa* es muy cinematográfica y está llena de suspense, a veces incluso recuerda a Hitchcock. ¿Ha querido hacer una novela de género?

—Sí. Y es curioso que mencione a ese cineasta porque es uno de mis preferidos.

—¿Cómo ve con la distancia del tiempo *El sur*; qué fue lo que el público vió en ella para suscitar tanto éxito? ¿Escribir una novela tan recordada más que una ayuda se puede convertir en un peso?



—Es una obra que me sigue gustando y su escritura fue para mí una terapia. Yo admiraba mucho a mi padre y al entrar él en una profunda depresión se produjo un distanciamiento, y cierta amargura. Esa angustia desapareció con la escritura del libro. Es uno de mis preferidos, aunque el que más me gusta es *Nasmiya*. Pero lo cierto es que *El sur* ha sido una carga, porque parece que ningún libro mío ha alcanzado la misma fama. En todo caso, eso no me influye. Si quisiera hacer obras magistrales no escribiría.

### El origen de la escritura

—¿Y por qué escribe?

—En el inicio de mi escritura está la imitación a mi madre, una mujer distante que se encerraba en una habitación con su máquina de escribir, pero que nunca llegó a publicar. Y luego, más adelante, la necesidad propia, interior.

—¿Ha habido algún momento en el que no haya tenido ganas de contar o no haya tenido qué contar?

—Sí que ha habido épocas de traumas fuertes en las que no he escrito nada, como sucedió entre *El silencio de las sirenas*, y *La lógica del vampiro*, a causa de un problema que tuvo mi hijo pequeño.

—En casi todas sus novelas las protagonistas son mujeres luchadoras. ¿Qué es lo que las mueve? ¿Cree que la literatura actual está necesitada de "heroínas" de mujeres protagonistas?

—Prácticamente ninguna tiene que ver conmigo, pero las elijo porque a los hombres los veo como algo oscuro, quizá con pocas cosas a las que asomarse, y me resultan difíciles. En cambio las mujeres, como mis protagonistas, son luchadoras, buscan algo. Creo que la mujer de mi generación ha tenido que romper más prejuicios que el hombre, es más luchadora, más dura, compleja, incorpora las emociones, las experiencias. Ahora le toca a la mujer participar, y hay que prestarle atención. El hombre ha jugado su partida con la existencia y la ha perdido, nos ha llevado a la catástrofe. La mujer es la reserva que le queda a la vida, por sus valores, por ser más altruista, aunque la sociedad, hasta ahora, nunca le haya pedido a la mujer ser alguien.

Con ritmo vertiginoso y una trama llena de misterio y suspense, Adelaida García Morales se adentra en el mundo del arte y de las fuentes de inspiración con *Una historia perversa* (Planeta). Su corte cinematográfico obliga a visualizar en primer plano los crímenes y la historia de amor al límite que encierran sus páginas. Los títulos de crédito ya los conocen, la banda sonora la pone el lector... Ésta es la primera secuencia de un metraje rodado sobre el papel.

### OCTAVIO

**E**l día en que cumplí los cuarenta años fue cuando Andrea apareció en mi vida, como si hubiera sido un regalo de la coincidencia o, tal vez, de unas manos invisibles que movían los hilos de su destino y del mío.

Nunca pretendí ser un innovador en la escultura ni en ninguna otra cosa. Me había dedicado al arte de esculpir con humildad, al menos eso creía yo sin vanagloriarme. No obstante, hacía ya unos doce años que había encontrado una técnica muy singular que lindaba con lo sagrado, y que me impuso un éxito que yo no había perseguido, un éxito que fue acrecentándose con el transcurso del tiempo. Jamás llegué a revelar a nadie esa técnica, siempre la mantuve en secreto hasta que Andrea la descubrió por azar y no supo interpretarla. Aún no había pasado un año desde que nos casáramos y ella deseó alejarse de mí para siempre. Sin embargo, yo disponía de un motivo importante y definitivo para retenerla a mi lado, aunque fuese de una manera forzada pues, al mismo tiempo, mantenía la esperanza de ganarme de nuevo su amor, incluso de que llegara a comprenderme. Trataba de expresarle a cada instante la intensidad de mis sentimientos, también con detalles nimios, como era el de enviarle con frecuencia sus flores preferidas, las rosas de tres colores, y otros regalos que ella siempre despreciaba.

Andrea, a sus treinta y siete años, tiene un cuerpo de adolescente y perfecto, y sus ojos pardos expresan la inmensidad, la paz y el misterio de un mar en calma. Para mí ha llegado a ser una suerte de mar-

tirio el no poder siquiera acariciar sus manos. Y, no obstante, fue ella la que se aproximó a mí, en una de mis exposiciones, para hablarme con entusiasmo de mis esculturas, concluyendo que mis obras eran tan extraordinarias que las modas actuales no podían alcanzarlas. Llegué a sentirme azorado con sus elogios, los cuáles me parecieron una adulación exagerada. Andrea no se cansaba de seguirme y de hablarme; aquella tarde se convirtió en mi acompañante, y yo no traté en ningún momento de deshacerme cordialmente de ella. Supe que era propietaria de una galería de arte desde hacía dos años (...).

Durante la cena, Andrea abandonó los elogios sobre mis obras para hablarme de otro modo acerca de ellas. Me confesó que le provocaba un gran desasosiego esos torsos con los brazos en alto y vueltos hacia atrás, como si pretendieran quitarse de la espalda a algún torturador, cuya presencia se expresaba asimismo en los rostros desenchajados, las miradas de horror, los ojos desorbitados (...).

—¿Sabes qué ha sido lo mejor de tu exposición?— me dijo con un repentino entusiasmo.

—¿Qué?— respondí parcamente.

—Tú— me contestó mirándome con descaro y dulzura a la vez.

No sé si llegué a ruborizarme, pero no pude ocultar mi desconcierto. Guardé silencio y esboqué una sonrisa.

# UNA HISTORIA PERVERSA

—No te preocupes, Octavio, que no voy a hablar de ti.

—¿Y de ti tampoco?— le pregunté ya sosegado.

—Si vuelvo a verte... Me gusta hablar de mí.

Pensé que, quizá, me estaba sugiriendo que acordáramos una cita. No supe cómo responderle y, durante breves segundos, el silencio se hizo tenso para mí, sólo para mí, ya que ella me miraba con serenidad, incluso con cierta complacencia, como si fuera una espectadora que esperase mi inmediata actuación. Y actué, aunque probablemente decepcionándola y, tal vez, molestándola.

—¿Nos vamos?— dije decidido.

A la mañana siguiente me desperté con la figura de Andrea dibujada con nitidez en mi imaginación. Hasta entonces, mis relaciones amorosas, o eróticas, habían sido siempre pasajeras o superficiales. No obstante, aquella mañana sentí un intenso deseo de tener a Andrea muy cerca de mí; aparecía como una luz nueva y cálida que alumbraba mi vida.

### ANDREA

**E**n cuanto me vi sola en el taxi recorriendo las calles de la ciudad me sentí expulsada de la vida de Octavio, ya que fue precisamente él quien, al salir del restaurante donde cenamos por primera vez, detuvo en el acto un taxi que se aproximaba. No me acompañó a mi

casa en su automóvil, y eso me pareció un gesto de descortesía y me indujo a perderme en conjeturas sobre su comportamiento al despedirme, lo que contrastaba de manera ostensible con la atención, el interés y la cordialidad que me había mostrado en su exposición

y mientras cenábamos. Según los comentarios que yo había escuchado acerca de él, podía ser huraño, hosco e incluso antipático, y también afable, atento, cordial, tierno... Pero yo no conocía a personas muy cercanas a Octavio; lo poco que sabía sobre él eran meros rumores. Y sólo le había visto en exposiciones, siempre desde cierta distancia. No sólo su obra logró impresionarme vivamente, sino también su aspecto, su mirada dura y atenta bajo unas espesas cejas negras, igual que su cabello, abundante, rizado y un poco largo. Solía deambular solo por las salas de exposiciones y, si se reunía con alguien, nunca era por mucho tiempo. No sé cómo me atreví a acercarme a él, a hablarle y a seguirle aquella tarde que, sin intuirlo en modo alguno, se introdujo en mi vida, que siempre fue tan apacible, lo que llegaría a convertirse en una cruel pesadilla.

Al día siguiente, a media tarde, Octavio Saló fue a visitar mi galería. Unas diez o doce personas recorrían las salas contemplando los cuadros de los tres pintores que habían expuesto en ellas. Yo me encontraba atendiendo a una señora que deseaba comprar un cuadro que representaba la imagen de una niña de unos tres años de edad con un lazo blanco en el cabello y una muñeca rota en una mano (...)

Adelaida GARCÍA MORALES

## AUTORRETRATO DE MOZART

PERE ALBERT BALCELLS

El Acantilado. Barcelona, 2000  
457 páginas, 3.900 ptas.

El mundo de la bibliografía musical en España parece dispuesto a darnos sorpresas. Frente a otros ámbitos como el anglosajón o el germano, aquí lo que se publica es poco y no siempre interesante. Por eso, no queda más remedio que sorprenderse ante un libro como el que viene a estas páginas. Y es que el autor ha querido acercarse al gran Mozart, que cuenta con aportaciones muy válidas en nuestro idioma.

Ciñéndonos al libro, el título es bastante representativo de lo que pretende, aunque no estamos muy seguros de que lo consiga. Quizá falla el planteamiento. Una vez más, Balcells, ya parte de un enamoramiento del personaje que le impide tomar aquella distancia imprescindible. La organización del volumen es un poco confusa. Y no se acaba de saber el cómo ha planteado el libro. Basta ver que entre los diferentes capítulos alternan "El humor" (sic) al lado de "La relación afectiva con el mundo" o "La evasión reflexiva". Y si bien no pretende ser una novela o un ensayo especulativo, tampoco acaba de materializarse en un estudio musicológico, al faltarle el rigor necesario en las fuentes. Se limita a señalar la procedencia —la edición completa de las cartas y notas que hiciera la Fundación Mozarteum, a cargo de Bauer y Deutsch— pero sin notas ni una bibliografía.

¿Con qué criterio debemos acercarnos a este volumen? Sencillamente, con un deseo de aprender algo más del Mozart hombre, servido en una buena lectura en castellano. Y si no acaba de lograr una profundización más válida de su personalidad, como obtiene Hildesheimer (Javier Vergara), en su formidable perfil psicoanalítico, al menos nos permite recorrer amplios pasajes de su vida y de su obra.

Volumen para refrescar nuestras impresiones y para completar algunos capítulos del músico "tocado por Dios". Y desde luego, suficiente como punto de partida para aquellos que aspiren a saber en qué consistió uno de los mayores fenómenos en la historia humana.

Luis G. IBERNI

# LA DULCE ESPAÑA

JAIME DE ARMIÑÁN

XIII Premio Comillas. Tusquets. Barcelona, 2000. 416 páginas, 3.500 pesetas

Conocido por su vinculación al cine, la televisión o el teatro, Jaime de Armiñán representa, sobre todo para la cultura cinematográfica española, un nombre casi imprescindible. Sus filmes mezclan la nostalgia y la crítica, la sátira y la reflexión en unos discursos siempre brillantes y sorprendentes. También de él puede decirse que es un espíritu indómito, siempre fiel a sus múltiples intereses creativos. Novelista, articulista, se le podría aplicar aquel dicho que corrió de Garibay: "Ni sube ni baja ni está quedo", como una definición aproximativa.

Con *La dulce España* amplía ahora sus intereses al campo de lo memorialístico, un campo del que, de una o de otra manera, se ha nutrido siempre. Memorias de iniciación, este libro relata la apropiación íntima y personal que Armiñán, en los dieciocho primeros años de su vida, hace del mundo familiar, histórico y cultural. Y nos trazan el retrato de un niño y de un adolescente que, desinhibiéndose de los conflictos que ocurren a su alrededor (o a pesar de ellos), es capaz de ir descubriendo su propia identidad.

Todo ocurre para él cuando el tiempo, como diría Lichtenberg, no tenía aún barba. Un tiempo que, en estas memorias, Armiñán ha querido excesivamente pausado, como si quisiera recoger en su demorado fluir toda la riqueza de aquella experiencia. No es que se describa, por ejemplo, sólo el cuadro familiar, sino que se construye la memoria pormenorizada y



hasta anecdótica de ese círculo, insertando en el relato páginas autobiográficas escritas por diferentes miembros de su familia. Barrios, vecinos, chascarrillos hacen que el libro desde esta óptica se pierda con frecuencia en el detalle intrascendente.

Esa forma de narrar, sin embargo, le permite ofrecernos, desde la perspectiva privilegiada de su padre (gobernador en la República y reportero en la guerra civil), una visión íntima y poco convencional de aquellos tiempos convulsos. Los retratos de Niceto Alcalá Zamora como cacique cordobés, ambicioso y resentido, o del general Aranda, ninguneando a Franco, son impagables. Algo parecido ocurre con el mundo teatral, al que pertenecía de forma destacada su familia materna, y del que tampoco se ahorran comentarios atrevidos. Son las mejores páginas. Todo esto hace que el retrato de "Paupico" Armiñán, con su lastre de hijo único y su soledad errabunda por ciudades prerrevolucionarias o en gue-

rra, sea un retrato moral y su devenir, un proceso de experiencia. Su aprendizaje es como un torrente desbordado que va anegando todos los campos: lo cotidiano, las mujeres, el amor o el sexo entrevistados, la amistad, las inquietudes culturales, sobre todo el cine de Hollywood. Su ingenuidad es una ingenuidad alerta, y sus fracasos son una forma despreocupada de vitalismo, aquello que durante tantos años le negó la enfermedad y que tendrá su punto culminante en sus vivencias por el París liberado de los años cuarenta.

Vastas y desmesuradas como decíamos, estas memorias de Jaime de Armiñán son un viaje sentimental donde, historia y biografía, familia y descubrimiento del mundo aparecen como un mosaico que queda atrapado en un ir y venir de vidas, en una odisea de identidades. Un viaje exterior y una aventura interior captadas por la mirada de un niño que se salva sin esfuerzo de todos los avatares de la tragedia circundante. Unas memorias que en su esfuerzo por reflejarlo todo, hacen de su narración algo excesivamente denso, desmembrado, con tramas secundarias que dañan la fluidez y la propia intensidad. Una desproporcionada autocontemplación hacen que nos acordemos de que el peligro de este género es convertirlo en una carrera bufa: la escritura va con la lengua fuera y no quiere dar la impresión de cansancio.

Diego DONCEL



**Proscritos**  
www.proscritos.com

informacion@proscritos.com  
Tel. 600 524 093

## ¿Escribes?

¿Te gustaría conocer la opinión de lectores profesionales sobre tu obra?

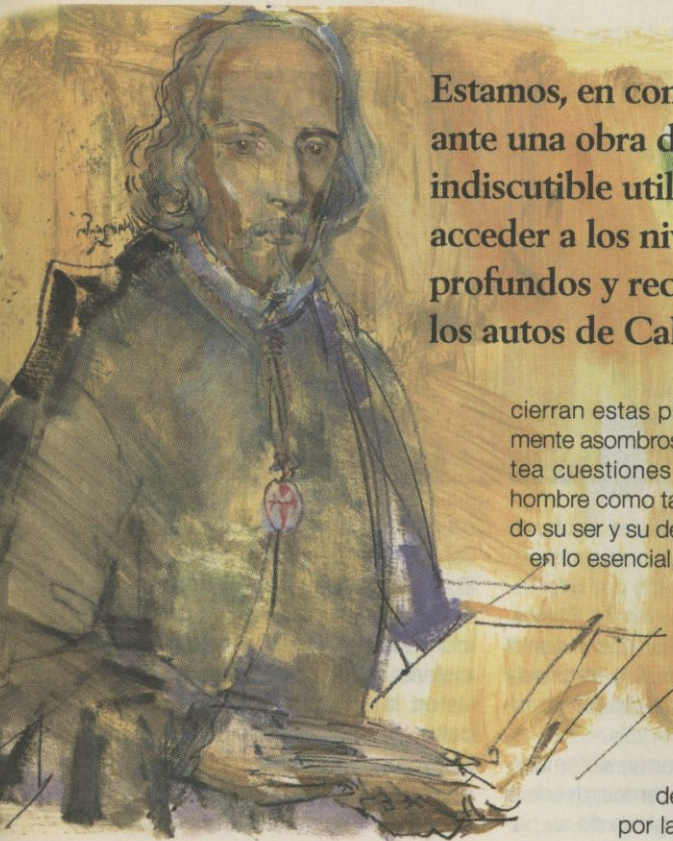
Analizamos narrativa y poesía. Valoramos en un informe los aspectos literarios y las posibilidades de tu trabajo en el mundo editorial.

**Tu asesoría literaria en Internet**

# DICCIONARIO DE AUTOS SACRAMENTALES

IGNACIO ARELLANO

Universidad de Navarra-Reichenberger. Kassel, 2000. 317 páginas



**Estamos, en conjunto, ante una obra de indiscutible utilidad para acceder a los niveles más profundos y recónditos de los autos de Calderón**

cierran estas piezas es sencillamente asombroso. Calderón plantea cuestiones que interesan al hombre como tal, comprometiendo su ser y su destino. De ahí que, en lo esencial, conserven su vigencia. Yo mismo he sido testigo el pasado 27 de octubre, en el marco de la catedral de Málaga, del éxito alcanzado por la Compañía Lope de Vega, dirigida por José

Tamayo, con la representación de *El gran teatro del mundo* (auto), seguida por un público multitudinario con un silencio entre maravillado y conmovido, roto al final por el aplauso estruendoso que sólo levanta el entusiasmo. Para unos espectadores ahitos de mediocridad y ahogados en reclamos publicitarios, el diluvio de belleza e idealismo que descargó sobre él ese auto insuperable supuso, como no podía ser menos, una formidable catarsis. En la neblina de la trivialidad diaria, su explosión de luz resultó deslumbrante.

Conscientes de la urgencia de rescatar para la contemporaneidad ese universo literario, el profesor Ignacio Arellano y un escogido grupo de colaboradores están publicando con ejemplar seriedad, desde 1992, en cuidadas ediciones críticas, esta parcela de la obra del dramaturgo madrileño. De los cerca de ochenta volúmenes de que va a constar la colección, han aparecido ya veintiocho. El último es el *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón* que hoy reseñamos. Su propósito es catalogar y explicar los prin-

cipales conceptos, imágenes y motivos de estos autos. Para hacerlo, han elaborado un extenso catálogo de palabras y expresiones que se consideran claves para la intelección de su aspecto histórico, cultural, lingüístico y literario. Una meditada valoración de las entradas regula la extensión de los artículos, pues en Calderón los conceptos, símbolos e ideas tienen una jerarquía objetiva que es preciso respetar. En cualquier caso, se prescinde sistemáticamente de lo obvio o irrelevante.

Dichos artículos reelaboran las notas a pie de página redactadas por los especialistas encargados de preparar la edición de los distintos tomos, sistematizando datos, evitando repeticiones y completando referencias. Como todo diccionario complejo, el presente requiere un estudio previo de sus mecanismos redaccionales —abreviaturas, remisiones, partes estructurantes, etc.—: sólo así se sacará todo el partido posible a sus posibilidades como instrumento de trabajo. El nivel general de los artículos es más que aceptable —así, los referentes y expresiones como “Norte, origen del mal”, o “Número, medida y regla”—. Alguno, en cambio, no puede resultar confuso para un usuario no especializado, como el titulado “Una a una”.

Estamos, en conjunto, ante una obra de indiscutible utilidad para acceder a los niveles más profundos y recónditos de los autos de Calderón. En este sentido, y siempre refiriéndonos a ellos, es un complemento ideal de las espléndidas *Concordancias* de H. Flasche y G. Hofmann (5 vols., 1980). Sólo nos queda esperar el cumplimiento de la promesa del profesor Arellano de que, cuando se complete la edición de este magno corpus dramático, el *Diccionario ...* será ampliado y reelaborado para que acoja los materiales que todavía no tienen cabida en su seno.

Cristóbal CUEVAS

## HISTORIA Y POLÍTICA NÚMERO 4

Los más sonoros escándalos políticos acaecidos en la España contemporánea, centran el último número de esta publicación semestral que dirigen los historiadores Mercedes Cabrera y Santos Juliá. El asunto Juan March sirve de punto de partida para un riguroso análisis de los escándalos de la Dictadura de Primo de Rivera y la posterior asunción de responsabilidades durante la República. Los casos “Straperlo” y “Tayá” ilustran la intrincada maraña de intereses y sobornos que reinó durante la Segunda República. Mientras que la más reciente situación vivida a este respecto en nuestro país es examinada a través del caso “Matesa”, bajo el régimen franquista, y, por último, mediante el estudio del impacto de la corrupción socialista en las elecciones de 1996, que ganó el PP. En la sección “Miscelánea” destacan los artículos dedicados a la configuración del Estado durante los primeros años del reinado de Felipe V, o la visión de “España” y “Estado Español” en el discurso político del nacionalismo gallego histórico.

## LATERAL NÚMERO 73

¿Qué reductos de la narrativa de la ciencia ficción quedan por explorar? Con este interrogante arranca el reportaje “El futuro no es lo que era”, donde autores consagrados como William Gibson y Jeff Noon intentan desvelar esta incógnita. El cuento “Turnurachip” de Juan Abreu, una selección de las mejores obras del género y una encuesta sobre los criterios para medir la calidad de estas narraciones, completan el dossier. “Letras hispánicas” recoge la entrevista al argentino Ricardo Piglia, a raíz de su más reciente *Plata quemada*. En la sección “Anacrónica” la revista rescata la polémica carta de renuncia a ingresar en la Academia Española del crítico argentino Juan María Gutiérrez. Destacan también los artículos “Rothko según Rothko”, donde el artista analiza su propia obra, e “Historia de un suicida fracasado”, que reivindica la crónica literaria.

# ÉBANO

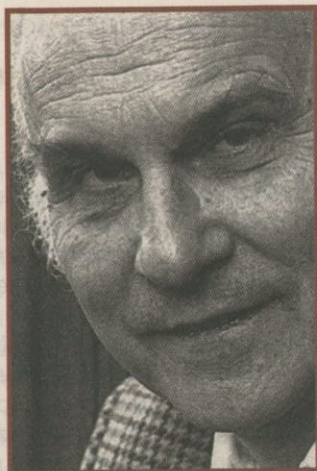
RYSZARD KAPUSCINSKI

Anagrama, 2000. 340 páginas, 2.500 pesetas

Este libro sobre África es auténtico viaje iniciático para el lector: nos sacude y nos transforma porque nos acerca una compleja y profunda realidad humana. Ryszard Kapuscinski es un periodista polaco a quien Stella Pende, de "Panorama", llamó "el escritor y ensayista más celebrado del mundo". Kapuscinski se lo jugó todo por África. Desafió la enfermedad, la malaria y la tuberculosis por poder hacer realidad su sueño: trabajar en África. Se comportó como esos pastores somalíes de los que nos habla en el libro: hombres que no quieren vivir si no es junto a su camello y en su desierto, aunque el destino que les aguarda sea la muerte de sus mujeres, sus hijos, sus camellos y al fin la propia bajo el sol. Esta entrega del autor a su causa es lo que dota a *Ébano*, un conjunto de relatos y crónicas sobre diferentes países africanos, de un valor especial. Su actitud es la del periodista "intencional", que aspira a cambiar el mundo. Al intentar explicarnos la compleja realidad africana se enfrenta a un verdadero gigante y coloca el listón para los colegas de profesión en lo más alto.

Kapuscinski no pierde el tiempo describiendo la belleza de los paisajes.

Todo su interés apunta a explicarnos qué larga y trágica historia esconden estos negros que hoy vemos cavando zanjas en nuestras ciudades, esas negras que se prostituyen en nuestras esquinas. Nuestra mirada sobre ellos cambiará tras conocer sus orígenes, la terrible historia de su tribu, sacudida por dictadores negros hoy, esclavistas blancos ayer. La primera reflexión que nos abre los ojos ante esta África incomprensible es la que nos hace asimilar que la esencia de las relaciones entre africanos y europeos es "la diferencia racial, el color de la piel". Que el pasado no es agua pasada, a pesar de que estos pueblos carezcan de historia escrita. Que África es una



Con un estilo eficazísimo, un acopio de datos necesarios y nunca tedioso, *Ébano* es un reportaje impresionante

comunidad humillada y acomplejada porque desde el siglo XV fue sometida a "emboscadas de los blancos", que esclavizaron a millones de africanos. El libro nos habla de los primeros activistas que consiguieron independizar sus países de las metrópolis europeas, y de muchas de las consecuencias de los nuevos regímenes, en manos de militares sanguinarios. Al heredar el África libre el sistema colonial, la lucha por el poder cobró enseguida un carácter extraordinariamente feroz y despiadado. Los nuevos caciques, procedentes de los llamados "bayaye", masa hambrienta que pulula en las ciudades, pasan de la noche a la mañana de la miseria a vivir en

palacios. Los "warlords", señores de la guerra en pequeños territorios, interceptan la ayuda humanitaria.

Uno de los capítulos del libro está dedicado al conflicto entre hutus y tutsis. Así nos enteramos de que esos miles de emigrantes que la televisión nos mostraba huyendo del machete enemigo, no hacían sino huir de sus propios crímenes, porque unos y otros no creen más que en el exterminio de la otra tribu. Con un estilo eficazísimo, un acopio de datos necesarios y nunca tedioso, Kapuscinski nos explica la raíz de los conflictos y su evolución. Nadie echa de menos florituras en una prosa que se ocupa de realidades tan descarnadas. Racismos y chovinismos de toda clase no sólo se producen entre blancos y negros, también dentro de una misma raza. El colmo de esta maldición lo ilustra lo sucedido con los americano-liberianos liberados el siglo pasado: devueltos a la tierra de sus antepasados, ahora libres, convirtieron en esclavos a sus hermanos habitantes de África. Un reportaje impresionante, necesario, es *Ébano*. Posiblemente el libro más triste que he leído nunca.

Román PIÑA

## SIN PECADO CONCEBIDO

JAVIER VILLÁN

Akal. Madrid, 2000. 135 páginas, 2.470 pesetas

Tras la muerte del general Franco se produjo en España un fenómeno social cuyo estudio está por hacer. En los primeros años de la Transición Política un buen número de curas y monjas colgaron los hábitos. El número de aspirantes al sacerdocio disminuyó de modo brusco y los seminarios se quedaron casi vacíos. Lo que resulta curioso es que casi ninguno del tropel de clérigos convertidos en laicos en esos años ha dejado vestigios escritos de su conversión. Los escasos textos publicados han tenido un tono más de venganza que de reflexión.

*Sin pecado concebido*, cuyo subtítulo no puede ser más expresivo, *Gozos y tribulaciones de un seminarista*, viene a llenar un vacío que estaba pidiendo a gritos una reflexión en torno a los seminarios de los años duros del franquismo. Nos encontramos aquí ante un libro que

narra la vida de un seminarista en la España que va desde la Guerra Civil hasta la llegada del turismo y la venta, en cantidad, de automóviles. El modo escogido por Javier Villán para escribir esta obra ha sido el de hacer hablar, en primera persona, a un personaje desde que es elegido candidato para seminarista hasta que abandona el seminario. Para hacer aún más eficaz su relato crea una trama amorosa entre el adolescente y una joven monja capillera. A la escuela de un pueblo agrícola de la meseta castellana llegan, como narra Villán, unas sotanas que con el apoyo de la maestra, unas cuentas y unas preguntas sobre Historia Sagrada preseleccionan a un muchacho de casa humilde que habrá de ir a la capital de la provincia a pasar el examen definitivo, con la esperanza de llegar a obispo o incluso, por qué no, a cardenal de la

Iglesia. Mientras tanto el lector es transportado al interior de la vida cotidiana de un seminario. Así se van perfilando los personajes y los hechos que dan estructura a la formación del seminarista. Al acierto de un contenido que con ironía, humor y medida desvela un mundo complejo y lleno de sutilezas se añade lo original de su presentación. Se le ha dado a este volumen un formato de libro escolar de la época. Su cubierta tiene tapa dura e ilustraciones de Sergio Ramírez y David Ouro. La calidad del papel y lo acertado de los dibujos, a modo de estampas que iluminan el texto, hacen de esta obra de Villán un objeto agradable a la vista y al tacto. Nostalgia para unos, historia para otros y magnífica escritura para todos.

Bernabé SARABIA

# EL PENSAMIENTO MESTIZO

SERGE GRUZINSKI

Paidós. Barcelona, 2000. 364 páginas, 3.230 pesetas

Este libro cuestiona la tendencia a oponer mestizajes e identidades que tanto prolifera en los estudios culturales, donde un difuso pluralismo postmoderno resulta invocado a menudo como rescate de la presunta originalidad incontaminada de voces indígenas



Creadores como el cineasta danés Lars von Trier (en la foto) o Peter Greenaway son algunos de los nombres propios a los que Gruzinski se refiere a la hora de hablar del mestizaje cultural

Frente a la ignorancia, estulticia y dogmatismo de quienes a estas alturas del curso histórico de las civilizaciones se empeñan en aposentarse en un territorio a solas consigo mismos y su RH negativo, este documentado trabajo de Serge Gruzinski, director de investigaciones del CNRS y de estudios del EHESS, invita a una sana reflexión sobre el inevitable componente de hibridación de toda cultura y el valor creativo de los mestizajes.

Experto historiador del nuevo mundo, Gruzinski no se limita a comprender los complejos procesos de mezcla cultural como un fenómeno de mera supervivencia adaptativa de etnias amenazadas por el irresistible empuje de potencias colonizadoras. Más incisivamente descubre en ellos una suerte de inversión dialéctica en virtud de la cual el mestizaje de modos de vida e imaginarios, antes que otra manifestación más de globalización, constituye una réplica activa, una modulación y una reformulación creadora de las relaciones de poder y saber surgidas del encuentro entre culturas diferentes.

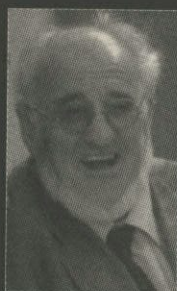
Para ilustrar sus argumentos, el autor recurre a ejemplos de mestizajes de la imagen que van desde la incorporación amerindia de tradiciones renacentistas como la de los grutescos hasta la obra de cineastas contemporáneos como Peter Greenaway, Lars von Trier o

Wong Kar-wai, cuya filmografía educa nuestra mirada en mecanismos de contaminación cultural que habitualmente no percibimos. Pero sobre todo se centra de modo preferente en la historia de Nuevo México, "resultado de cuatro siglos de enfrentamientos entre invasores europeos y sociedades indígenas, donde se mezclaron colonización, resistencias y mestizajes". Trata así en primer lugar de hacernos ver cómo la universalización de la cultura no es un fenómeno nuevo y privativo de nuestra coetánea aldea global, sino que surgió ya con la conquista de América y se propagó durante el Renacimiento. De hecho, la genealogía trazada aquí podría extenderse a tiempos más remotos e incluso modificar su óptica, puesto que en los propios inicios griegos de Occidente cabe reconocer la irrupción de formas de culto extranjero. Pero, al margen de la sabia profusión de muestras de creación mestiza, donde elementos indígenas y occidentales desbordan la mera yuxtaposición para configurar realidades culturales inéditas, quizá lo de menos en este libro sean los casos concretos elegidos. Lo más decisivo es el modo en que a través de ellos Gruzinski ha sabido componer su crítica al empleo excesivamente rutinario de unas categorías —cultura, identidad— que, en su rigidez, nos incapacitan para comprender los mestizajes como algo más que simples contamina-

ciones superficiales o desordenes puntuales en el margen de entidades estables (las culturas "en sí"), impecablemente estructuradas y con reputación de auténticas.

De este modo, *El pensamiento mestizo* cuestiona la tendencia a oponer mestizajes e identidades que tanto prolifera hoy día en el campo de los estudios culturales, donde un difuso pluralismo postmoderno resulta invocado a menudo como rescate de la presunta originalidad incontaminada de voces indígenas. En realidad, argumenta Gruzinski, las reivindicaciones identitarias locales no siempre son formas de rechazo del nuevo orden mundial y, con frecuencia, bajo su aparente denuncia de eurocentrismo, apenas se disimula el imperialismo subrepticio que destila un pensamiento como éste, firmemente establecido en las mejores universidades de Estados Unidos. Tal vez, por seguir con la metáfora de Prigogine presente en la obra, antes que empeñarnos en concebir nuestro mundo según el modelo preciso del reloj (incluso a costa de atrasarlo hasta las raíces del Cro-Magnon), convenga comenzar a pensarlo según el modelo fluctuante y permeable de la nube. Los mestizajes, como nosotros mismos, pertenecen más bien a este orden de realidad.

Manuel BARRIOS CASARES



ÁLVARO POMBO

*El cielo raso*

Una novela extraordinaria por "nuestro narrador más genial" (J.A. Masoliver Ródenas)



ANAGRAMA



# EINSTEIN AND RELIGION

MAX HAMMER

Princeton University Press. 279 páginas, 22'95 dólares

**El intenso sentido religioso de Einstein emanaba de la emoción que le producía el orden y la armonía del cosmos. Siempre le molestó ser considerado como ateo, refiriéndose a quienes así lo hacían para aprovecharse de su autoridad con expresiones duras**

Albert Einstein mantuvo una posición muy definida y original sobre la religión. Sus puntos de vista interesan más allá de su talla científica, por esa singular combinación de revolucionario intelectual e icono público que llevó a la revista norteamericana *Time* a nombrarle "Persona del siglo XX", como mejor representante de esta época maravillosa y horrible a la vez, este siglo turbulento y paradójico, "de degradación y progreso" en palabras de Milan Kundera. Entre los candidatos estaban Gandhi, Freud, Roosevelt, Watson y Crick, Picasso, Juan Pablo II y los Beatles.

El filósofo e historiador de la ciencia israelí Max Jammer, autor de libros clásicos como *La Filosofía de la mecánica cuántica* o *El concepto de espacio* y gran conocedor del pensamiento de Einstein, a quien llegó a tratar personalmente, ha escrito un libro profundo y aclarador sobre sus ideas religiosas. Las dos primeras partes, dedicadas a la influencia de la religión en su vida privada y a su filosofía de la religión, son de fácil lectura para cualquier persona interesada en el tema. La tercera trata de aspectos sutiles de la relación entre la física de Einstein y la religión, requiriendo un cierto conocimiento de filosofía y de física.

El intenso sentido religioso de Einstein emanaba de la emoción que le producía el orden y la armonía del cosmos. Durante una reunión social, alguien se extrañó de haber oído que era profundamente religioso. Einstein le respondió: "Sí, lo soy. Al intentar llegar con nuestros medios limitados a los secretos de la naturaleza, encontramos que tras las relaciones causales discernibles queda algo sutil, intangible e inexplicable. Mi religión es venerar esa fuerza, que está más allá de lo que podemos comprender. En ese sentido soy de hecho religioso". Y escribió en una

carta: "las leyes de la naturaleza manifiestan la existencia de un espíritu enormemente superior a los hombres ... frente al cual debemos sentirnos humildes".

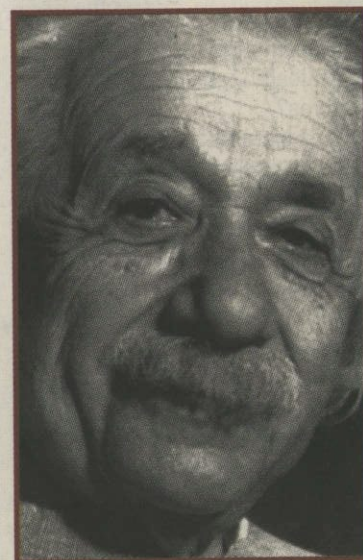
Einstein era un pitagórico creyente "en el Dios de Spinoza que se revela en la armonía del mundo, no en un Dios que se ocupa del destino y los actos de los seres humanos". Sentía una gran admiración por el filósofo Baruch Spinoza y cuya visión del mundo le resultaba próxima a la que él mismo había elaborado a partir de la física del siglo XIX.

Según él hay tres estadios de la experiencia religiosa. Primero la religión del miedo, propia de los hombres primitivos. Segundo, la religión moral caracterizada por la creencia en un Dios providente que ofrece vida tras la muerte. En el Cristianismo estas dos fases corresponden al Antiguo y al Nuevo Testamento. Tras ellas viene, en tercer lugar, lo que llamaba el sentimiento cósmico religioso, por el que el hombre percibe con asombro el sublime y maravilloso orden y armonía de la naturaleza que la ciencia moderna ayuda a comprender, al tiempo que siente la inutilidad y la pequeñez de los deseos humanos. Einstein creía que el sentimiento cósmico religioso aparece ya en los Salmos de David, en algunos profetas y en el Budismo. Han avanzado por esa vía y lo han sentido personas de estilos vitales muy diferentes; algunos han sido considerados santos, otros herejes o incluso ateos. Como ejemplos, menciona a San Francisco de Asís, a Spinoza y a Demócrito (sin duda por el amor a las criaturas de San Francisco, la fascinación por el mundo de Spinoza y la pasión por el conocimiento de Demócrito). A ese tercer estadio sólo se llega tras un proceso de ascesis personal que permite percibir el orden del cosmos como misterio, por eso Hans Küng lo relaciona en su libro *¿Existe Dios?* con las ideas de "nirvana", "vacío"

o "nada absoluta" de las religiones orientales. Aunque esa tercera fase le parecía a Einstein la más perfecta, no desdeñaba la segunda. "Yo nunca la criticaría [la fe en un Dios personal], pues tal creencia me parece preferible a la falta de toda visión trascendente de la vida" escribió en una carta comentando las ideas de Freud sobre la religión.

Como propio de Einstein, de su religión no se seguían consecuencias éticas, por su convicción de que nuestros actos están prefijados por un férreo determinismo universal, no pudiendo creer por ello en un Dios que premie y castigue a sus criaturas. Sin embargo, concedía gran importancia a la ética, lo que le llevó al compromiso con posiciones pacifistas. La contradicción parece evidente pues ¿qué sentido tiene intentar evitar una guerra que se producirá o no por pura necesidad, sin que nadie pueda cambiar el curso de los sucesos? La clave de esta contradicción está en que, en contra de la imagen habitual y de la revista *Time*, Einstein no fue el primero de los físicos del siglo XX, sino más bien el último de los clásicos. Su modo de pensar estuvo siempre enraizado en el determinismo del XIX y por ello se opuso frontalmente a la física cuántica, tras contribuir paradójicamente a crearla, por basarse en la existencia de un azar objetivo en el mundo microscópico. Según el juicio de la física de hoy, Einstein estaba equivocado sobre este punto. Cabe, por ello, preguntarnos qué pensaría Einstein sobre Dios y el misterio del mundo si hubiese llegado a aceptar el indeterminismo esencial de los constituyentes de la materia que hoy nos abre el camino a una síntesis del azar y la necesidad, los dos términos de Demócrito. Es una pregunta incitante, a la que nadie puede responder.

Antonio FERNÁNDEZ RAÑADA



Einstein tenía un gran sentido religioso. Era un pitagórico creyente "en el Dios de Spinoza que se revela en la armonía del mundo, no en un Dios que se ocupa del destino y los actos de los seres humanos"

ARTURO PÉREZ-REVERTE

# “¿Cela o Benet? No me toque los cojones...”

**Pregunta:** ¿Qué tal le ha ido a *El oro del rey* en la red?

**Respuesta:** No me puedo quejar.

**P:** Tras lo visto, ¿sigue decidido a no escribir directamente para Internet?

**R:** Una cosa es que también te publiquen tus cosas en Internet y otra distinta escribir para la red. Yo nací hace medio siglo y necesito oler tinta y papel. Si un día escribo directamente para Internet, desconfíen. Estaré más acabado que Baltasar Porcel. Lo digo por poner un ejemplo que se entienda.

**P:** Recomendó a sus lectores que le piratearan. ¿Le respondieron los lectores?

**R:** Los lectores no sé, pero los piratas se pusieron las botas. Más o menos como estaba previsto.

**P:** ¿Y le dieron las gracias en su editorial?

**R:** En mi editorial conocen muy bien su oficio. Sabían lo que iba a pasar. Y sabían que Internet no afectaría las cifras de ventas habituales.

**P:** Con todo, gracias a usted Alfaguara puede permitirse publicar esos libros de los que presume y que interesan bastante menos...

**R:** Está mal informada: Alfaguara presume muchísimo de mis libros.

**P:** Dice que le quedan diez años como escritor. ¿Por qué?

**R:** Nunca he dicho eso. Dije que tengo en la cabeza tres o cuatro novelas, lo que significa trabajo para unos diez años. Y que si después no se me ocurren más y me veo para los tigres, no seguiré patéticamente aferrado a la tecla.

**P:** ¿Cree que los lectores llorarán su ausencia?

**R:** Concédame que alguno lo lamente. Si no le molesta.

**P:** ¿Y quiénes se alegrarán más, algunos críticos o algunos colegas escritores?

**R:** No sé por qué atribuye usted a críticos y colegas tan viles sentimientos. Algunos son gente normal. Incluso una vez vi a García-Posada en el AVE, con la familia, y le aseguro que cuando no dice sandeces ni hace la pelota a nadie, gana mucho como persona.

**P:** Sin embargo, la verdad es que la crítica le trata con bastante consideración. ¿Quién ha cambiado o

Con *El Oro del Rey* conquistando la red y las librerías, dice Pérez-Reverte, pendenciero como siempre, que si algún día escribe sólo para internet será “síntoma de que estoy más acabado que Porcel, por poner un ejemplo que se entienda”.

mejorado, ellos o usted?

**R:** No tengo ni puta idea. Lo que sí está claro es que una portada del New York Times o de Le Monde hace milagros.

**P:** ¿Y después se dedicará sólo a navegar? Porque cuesta imaginarlo sin escribir...

**R:** Puedo imaginarme perfectamente sin escribir. Lo que no puedo concebir es mi vida sin leer ni navegar.

**P:** Con la crítica domada y retirado, ¿cómo va a descargar su agresividad y esa insolencia que le ha hecho famoso? ¿Va a sembrar el terror en cada puerto?

**R:** No sé. A lo mejor, para que no se me embote la navaja, escribo unas memorias que se titulen *Lo peor son algunos editores* y se las dedico a Mario Muchnik. No lo conozco, pero me da igual. Me asombra lo que le gusta salir en las fotos a ese bocazas.

**P:** Por cierto, para pendeñcias lo de Guadalajara.

¿Qué pasó en realidad?

**R:** Oiga. Yo voy a México una o dos veces al año, porque eso forma parte de mi trabajo. Y sobre todo porque es mi editorial la que, por los beneficios que obtiene de mi presencia allí, paga los gastos. Para lo de las pendeñcias pregúntele a los que fueron invitados por el Ministerio de Cultura.

**P:** ¿De qué cree usted que es síntoma lo sucedido?

**R:** De que en España hay más escritores en mesas redondas y buscando su nombre en suplementos culturales que sentados en su casa escribiendo, como es su obligación. Y si uno lo piensa, hay incluso escritores famosos de los que nadie ha leído absolutamente nada.

**P:** Elija y razone su elección. Juan



Manuel de Prada o Fernando Valls.

**R:** No tengo por qué elegir ni razonar nada. Juan Manuel de Prada es mi amigo, y además merece estar en cualquier lista. Por eso deseo que pierda menos el tiempo en polémicas y en chorradas, y haga de una maldita vez la novela espléndida que tiene la obligación de hacer.

**P:** Marías o Sánchez Dragó.

**R:** Javier Marías también es amigo mío. No tenemos casi nada en común, pero mataría por él. A Sánchez Dragó lo respeto y aprecio desde que hace treinta años leí *Gárgoris y Habidis*. No veo por qué uno y otro han de ser incompatibles para mí.

**P:** Delibes o Vicent.

**R:** Usted lo plantea todo en términos de guerra civil.

**R:** Cela o Benet.

**R:** Haga el favor de no tocarme los cojones.

**R:** Usted, sin embargo, sí estaba en ese canon. ¿Ya es políticamente correcto?

**R:** A mí me da lo mismo estar en el canon de Fernando Valls que en el de Marianico el Corto. Donde me interesa estar es en las librerías.

**P:** ¿Por qué la derecha tiene tan mala conciencia en lo cultural?

**R:** Porque viene de un pasado analfabeto aún reciente, y porque se pasa la vida intentando disimular que la derecha es de derechas.

**P:** Cuando en España algunos le ninguneaban, celebraban sus obras en el extranjero. ¿Son más listos o más libres?

**R:** Era extranjero, no sabían nada de mí. Me juzgaban por mis novelas. Aquí era distinto. Yo no era del ambiente, ni quería serlo.

**P:** Hablando de libertad, usted es una excepción por la que gasta. ¿Impunemente?

**R:** No se crea. A veces, el entrañable Juan Cruz me echa unas broncas espantosas. Me querría sociable, pacífico, prudente y benetiano.

**P:** Fue galardonado con el Jean Monnet de Literatura Europea. ¿Qué tiene que cambiar para que le premien aquí?

**R:** Lo del Monnet fue a traición. En cuanto a lo de aquí, estoy seguro de que nunca me pondrán en la incómoda situación de rechazar nada.

**P:** ¿Por qué le molesta que le consideren un autor de best-seller?

**R:** Se equivoca. Yo soy, en efecto, autor de novelas que suelen ser best-seller. Y me alegro mucho, porque no imagina usted las horas de trabajo que cuesta conseguir que lo sean. Lo que me molesta es que me lo pregunten pensando que me molesta.

**P:** En este mundo de globalizaciones e Internet, ¿es posible vivir aún aventuras mayores que llegar a fin de mes?

**R:** Se me ocurren varias. Identificar sujeto, verbo y predicado en una crítica de Juristo, por ejemplo. O leer *Larva* de Julián Ríos y no aborrecer la lectura para toda la vida.

Nuria AZANCOT

*Autorretrato, 1930. Acuarela, lápiz y aguada, 65 x 50. Colección particular. Es una de las obras de Bonnard que se puede ver estos días en el madrileño Centro Cultural Conde Duque*

**La Royal Academy  
expone el origen de  
la pintura barroca**

**ANTOLÓGICA EN EL CENTRO  
CULTURAL CONDE DUQUE**

**Bonnard**

**ARTE**

Antológica de Pierre Bonnard 24-25 Xavier Mascaró, objetos pervertidos 26 Las ciudades de Marcelo Fuentes 26 El último Óscar Domínguez 27 El arte del espacio 28 Javier González-Hontoria 29 El origen de la pintura barroca 30-32 Balkenhol, obsesión por la figura 34

# ANTOLÓGICA EN EL CENTRO CONDE DUQUE

## BONNARD SOLITARIO

Centro Cultural Conde Duque. Conde Duque, 9-11. Madrid. Hasta el 4 de marzo

Una exposición de Bonnard constituye siempre una fiesta y también un toque de atención sobre esa breve sucesión de artistas modernos solitarios que, eclipsados durante muchos años por haber practicado su arte de espaldas a las tendencias de vanguardia, se han convertido, sin embargo, en símbolos necesarios de la perennidad de la pintura desde finales del XIX hasta hoy. Hay, pues, que felicitar al Centro Cultural Conde Duque por sumarse con esta producción propia a la serie de exposiciones que en los dos últimos años vienen revisando críticamente y con entusiasmo la pintura y el concepto de arte de Pierre Bonnard (Fontenay-aux-Roses, 1867 - Le Cannet, 1947), desde la Tate Gallery de Londres y el MOMA de Nueva York, hasta la Fundación Gianadda en Martigny y La Fundación Maillol en París.

Titulada *Una mirada sobre Pierre Bonnard*, ¿desde qué punto de vista exactamente contempla esta exposición la larga trayectoria del artis-

El carácter de privacidad de la muestra lo subraya la temática de la obra, la inclusión de fotografías tomadas por el artista y el hecho de que los préstamos provengan de colecciones de los que fueron sus amigos

ta, desde su pertenencia al grupo de los nabis en la década de 1890 hasta su producción final realizada en su retiro de la Costa Azul? Decididamente, desde una perspectiva intimista, que constituye un acierto, dado el aislamiento en que se produjo Bonnard, que, no obstante ser admirado por los conocedores y coleccionado por una elite internacional, tuvo durante toda su vida una reputación más bien privada que pública. Ese carácter de

privacidad lo subraya la temática que predomina en la obra; un mundo interior consistente en rincones del estudio, retratos de familiares y amigos –con la insistencia de la imagen de Marthe, modelo y compañera del pintor–, la presencia de alguno de sus perros, escenas de jardín y del tocador, vistas desde las ventanas familiares. También contribuye a acentuar la sensación de intimidad la inclusión en la muestra de una serie de fotografías tomadas por el artista, como documentos y apuntes para su trabajo (fotos en las que se declara su atracción por las propiedades formales del encuadre, el espacio, la línea y las variaciones de tono, así como por la sensación de inmediatez intensa de las imágenes), e inclusive el hecho mismo de que los préstamos del fondo expuesto provengan de colecciones de los que fueron sus grandes amigos (a destacar el retrato que le hizo el más íntimo de ellos, Edouard Vuillard, las once piezas que ha prestado el Museo Departamental Maurice Denis –artista con el que compartió estu-

Abajo, *Paisaje del Sena en Vernon*, 1911. Óleo sobre lienzo, 50 x 69. Colección particular. A la derecha, *Thadée Natanson y Misia*, 1906. Óleo sobre lienzo, 130 x 84. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. En la otra página, *Desnudo de pie visto de espaldas*, 1913. Óleo sobre lienzo, 80 x 51. Colección particular





dio en París en su juventud-, así como las interesantes piezas pres-  
tadas por sus marchantes france-  
ses Bernheim-Jeune y Claude  
Bernard). En fin, a fomentar esa at-  
mósfera intimista contribuye aquí la  
aportación de numerosos dibujos y  
litografías (Bonnard fue uno de los  
entusiastas renovadores del graba-  
do "de artista" en los años de cam-  
bio de siglo), géneros que constitu-  
ían -como decía el pintor- su  
"gimnasia cotidiana" y en los que se  
mantienen vivas unas líneas y for-  
mas latiendo con el mismo ritmo de  
su vida diaria, del acontecer común,  
traducido a vibraciones de la mira-  
da y del sentimiento. Él decía que  
"el dibujo es la sensación, y el color  
es el razonamiento".

En muchos de esos dibujos  
-sobre todo, en los más inmateria-  
les- y, naturalmente, en la veinte-  
na de óleos de la exposición, se  
desarrolla ese concepto bonnar-  
diano sobre el color y la luz que re-  
fuerzan al dibujo -a veces, desma-  
ñado-, estudiando las relaciones  
tornasoladas de los tonos al apro-  
ximarse entre sí y plasmando la fi-  
nura de "la mancha coloreada vista  
a través de la sutil bruma parisina",  
preocupación siempre confesada  
por el maestro. Pintura, pues, que  
se establece sobre la sinceridad de  
una mirada ejercitada sin desmayo  
en penetrar y descubrir una y otra  
vez -siempre con placer, serenidad  
y ternura- la realidad "no natural"  
oculta en el universo inmediato, mi-  
rada que mantiene en ocasiones un  
gusto japonésista (como testimo-  
nia el célebre biombo litografiado  
*Paseo de niñas*. *Friso de coches*),  
mirada inventiva a la que le bastan  
para plasmarse en el cuadro unos  
toques de pincel como notas de  
color y de organización simultánea  
del plano y de la imagen. Así se  
mantiene, ajeno a la naturaleza y  
lleno de inventiva, frescura y fide-  
lidad a sí mismo, este arte solitario,  
llegado a nosotros cuando se cum-  
plen cien años de la visita que  
Bonnard hizo a España en 1901,  
acompañado de su íntimo Vuillard,  
reafirmando, desde el principio, que  
ellos, con Maillol, eran los tres ta-  
lentos extraordinarios que produjo  
el grupo efímero de los nabis.

José MARÍN-MEDINA

# XAVIER MASCARÓ, OBJETOS PERVERTIDOS

Galería Marlborough. Orfila, 5. Madrid. Hasta el 3 de febrero. De 560.000 a 12.275.000 pesetas

Él mismo llama a sus obras "artefectos perversos". Xavier Mascaró no se inventa los artefactos, sino que fija con hierro colado sus trastornos. Nos muestra, por ejemplo, un miriñaque abandonado, unas tiras sinuosas entreveradas en forma de puding, una herramienta de coque-tería pretérita que al-

guien olvidó en el suelo, y lo titula *Secret Garden*, como podría llamarse a las cuidadas terrazas de un monte ajardinado, ahora fósil, porque su propietaria lo dejó en barbecho. También construye un precario zigurat sostenido sobre patas, como un palafito, y tocado con bóveda baída, cual capilla; y esa estructura es el *Temple of Heaven*, con lo que, al pervertirse, la arquitectura sufre un proceso de aceleración de su transcendencia como poema-objeto.



*Secret garden III*, 1998. Hierro, 29 x 130 x 123

Los objetos de Mascaró, estu- pendo escenógrafo instalado en las últimas corrientes de la escultura, son restos de naufragios históricos en los que se juntan el aura de un deje mítico, sedimentado en la pátina rugosa de sus objetos, con la soflama carnavalesca. Restos, por ejemplo, de las guerras homéricas, entre los que encontramos yelmos y caballos de Troya que tienen algo del casco de un cabezudo y del caballo de un picador. También la mítica na-

cional aparece en el tema de los verracos y los toreros; y se funde con la imaginería cósmica en un híbrido monumental llamado *Year of the bull*, tan grande que no lo han metido en la galería, y en el que se pone la cabeza del Minotauro junto al cuerpo de un dragón chino.

La belleza es una ruidosa carcajada antigua, deformada al rebotar en hierros corroídos: la podemos escuchar aquí como en la banda sonora de *El Satiricón*. Los

artefactos de Xavier Mascaró, cuyos treinta y cinco años se distribuyen entre la época de Nabucodonosor y la España post-moderna, nos hablan de la estructura ósea de la mitocrítica. Uno de los objetos, *Departure I*, presenta las costillas del casco de una embarcación, que ciertamente debió servir

en la expedición de los Argonautas, con una esquemática cabeza de reptil a modo de mascarón, suficientemente pesada como para hundir el barco y lo bastante grácil como para hacer de las costillas de éste su propio esqueleto. El saurio fósil hace de nave y de útil épico en una verbena que celebran en su séptimo cielo, con vino oxidado, memoriosos naufragos.

Javier ARNALDO

# LAS CIUDADES DE MARCELO FUENTES

Galería Almirante. Almirante, 5. Madrid. Hasta el 22 de febrero. De 100.000 a 390.000 pesetas

Buena parte de esta muestra madrileña de Marcelo Fuentes está directamente extraída del bloc. Son dibujos de una rara perfección que podría llamarse acústica: vibraciones de líneas en emparejamientos, en grupos, en confiadas asociaciones donde no hay asomo de barroquismo. Estos apuntes del natural son apreciaciones válidas por sí mismas, es decir, se sostienen muy al margen de los motivos que parecen inspirarlos. No son sólo objetos posteriores a una observación detenida, son miradas al telar que los sostiene; al espacio en que habitan, sí, pero también a la necesidad y función con que se han construido.

Los motivos a los que nos referimos son paisajes urbanos, horizontes de grandes ciudades y de otras más reposadas con mayor

peso de la Historia. Grandes edificios, arquitecturas que se solapan en el vistazo desde la distancia, también otros más pequeños vistos de cerca. Asimismo hablamos de lugares que suelen ser expulsados de la definición de "Ciudad" pese a que forman parte

de ella como las viviendas o las calles; espacios más recónditos donde la vida se edifica: talleres, puertos, fábricas, almacenes...

El resto de la muestra está constituida por óleos. Directamente emparentados con los dibujos (mismos motivos), de ellos no puede

decirse que sean posteriores a lo dibujado sino que funcionan con una puesta en marcha distinta. Aquí el artista parece pintar lo inspirado por aquella vibración. Las ondas que aparecen registradas sobre papel se convierten, en los lienzos, en creación a través del color, índice musical de la luz transforma-

da en material plástico. A la manera de Morandi en la luz, y de Hooper en la sombra, los bloques arquitectónicos se desprenden de su carácter de masa para adquirir una cualidad sonora. Notas misteriosamente situadas en el espacio que evocan (nostalgia de lo contemporáneo, del tiempo en fuga) una cotidianidad desprovista de solemnidad que está más allá de lo físico.

Pintura como reconstrucción de la memoria, dibujo como singladura, los paisajes urbanos de Fuentes son retratos musicales de nuestra condición a través de sus actos, de su obra más pesada, más densa: la ciudad. La presencia humana es elíptica pero está ahí, viva en mitad del misterio.

Abel H. POZUELO



# EL ÚLTIMO ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Galería Guillermo de Osma. Claudio Coello, 4. Madrid. Hasta el 9 de marzo. Desde 500.000 pesetas

En la no muy numerosa, pero sí densa programación de Guillermo de Osma, la figura de Óscar Domínguez ha merecido atención especial y continuada. A la inclusión en algunas de sus muestras colectivas, añade, con ésta, si no me equivoco, cuatro exposiciones individuales, una sobre obra fundamentalmente de los años treinta, en 1994; la que en 1996 reunió sus decalcomanías surrealistas; la Colección documental Eduardo Westerdahl / Óscar Domínguez, que tuvo lugar a finales de 1999; y, por último, ésta, previamente inaugurada en la galería Oriol, de Barcelona, que aborda los años cuarenta y cincuenta.

Deber reseñarse, sin embargo, la importancia del preámbulo a ese más numeroso conjunto de obras, conformado por un objeto de funcionamiento simbólico y dos cuadros de 1939. El objeto, *Jeux*, ha sido tema, al parecer, de discusión en cuanto a la fecha exacta de su realización, cuestión que han de resolver definitivamente los expertos, por más que resulte razonable y comprensible su datación entorno a la segunda mitad de los años treinta, como ahora se propone. Como fuere, es una pieza extraordinaria, plena de sugerencias, que combina excepcionalmente la intensidad salvaje de su exótica apariencia, con la perversa insinuación de una violencia más sofisticada, propia del desvarío.

Los dos cuadros, *Paysage cosmique* y *Toros moribundos*, nos remiten a dos momentos significativos de ese último tramo de la década. La vertiente cósmica de su obra, que lo aproxima por primera vez a la abstracción, y que mereció los elogios más que encendidos de André Breton en su *Des tendances*

*les plus récentes de la peinture surréaliste*, publicado ese mismo año en la revista "Minotaure"; y el drama de la guerra civil española, escenificado, muy a la española, mediante su analogía taurómaca.

Al menos cinco de las piezas ahora expuestas formaron parte de la antológica que le dedicó el Mu-

seo Nacional Reina Sofía hace algo más de cuatro años; pertenecían entonces a colecciones particulares francesas y españolas. *Paysage cosmique* (1939); *Los caracoles* (1940); *Revólver au bilboquet* (1944); *Retrato de Jaroslav Solç* (de 1948, Solç fue un escultor checo al que conoció, segura-

mente, con motivo de la exposición *Arte de la España republicana*, que se celebró en Praga en 1946) y *Le bateau* (1950). Uno de los lienzos de mayor tamaño, *Maquina voladora* (h. 1946), procedente de la colección Henriette Gomes, de París, aparece igualmente reproducido en las páginas del catálogo.

La mayoría de las obras de esta exposición pertenecen a dos décadas de muy distinto significado en la trayectoria de Domínguez. La de los cuarenta, al menos en su segunda parte, fue una de las de mayor capacidad creativa y mayor tranquilidad existencial de Domínguez. También aquélla en que de modo más manifiesto se revela la influencia de Pablo Picasso en su obra. Ciñéndonos a las ahora expuestas parece indudable que el malagueño está detrás de propuestas como la del ya mencionado *Revólver au bilboquet*, *Crucifixión* (1946) o, de modo casi literal en sus citas, *Figuras en el estudio* (1949).

En los años cincuenta, que no vería concluir, pues se suicidó, como sabemos, en 1957, a un primer período que calificaría de ligero y formalmente nítido, transparente y copioso de color, le siguió una vuelta a la experimentación y a la combinatoria de procedimientos ya empleados en años anteriores, así la decalcomanía —que ahora mezclaba con intervenciones discretas y figurativas—. Se aproximó incluso, como era lógico a la vista de lo que hacían sus coetáneos, a la abstracción, de acuerdo a una vertiente más lírica que expresionista, más parisiense —pues parisiense fue el carácter más definitorio de su obra— que neoyorquina.

Mariano NAVARRO



A la izquierda, *Jeux*, h. 1937. 47 x 21. Abajo, *Figuras en el estudio*, 1949. 61 x 47



# EL ARTE DEL ESPACIO

*Espacios construidos.* Sala de exposiciones Almudín. Plaza San Luis Beltrán, 1. Valencia. Hasta el 28 de enero

El coleccionismo de arte contemporáneo sigue siendo en España una actividad peregrina que ha frustrado la normal relación del arte con el espectador. Sin apenas apoyo institucional y con escaso interés por parte de una burguesía ilustrada en lo *pompier*, el arte ha entrado, a trancas y barrancas, en colecciones muy desiguales y poco compactas. Si bien numerosas iniciativas –la creación apresurada de museos y centros de arte contemporáneo, la feria de Arco, la regulación de los estudios de Bellas Artes y la irrupción de galerías y publicaciones– han tratado de salvar en las últimas décadas esta situación de enquistamiento, la carencia de información y una educación no interesada en el arte, así como la falta de una ley de mecenazgo, hacen del coleccionismo una actividad marginal, sólo contemplada en los espectaculares fastos en los que apremia una rentabilidad política, al amparo de megalomanías culturales.

Al margen de esta situación, y guiada por el fino olfato de María Corral, la Fundación "la Caixa" ha sabido atesorar probablemente la colección de arte contemporáneo más importante de España. Como preludio de su esperada presentación permanente, se da entrada en la irregular programación de la sala Almudín a una selección de obras de quince artistas nacionales e internacionales, agru-

padadas en relación con dos temas esenciales en el arte del siglo XX: el espacio y la construcción. Miquel Barceló abre boca con la espléndida pintura *L'Amour fou* (1984), única obra puramente pictórica, perteneciente a una de las mejores series del pintor y con difícil acomodo en la exposición. Le siguen una brillante obra de Andreas Gursky y las sutiles derivas espaciales de Günther Förg, Thomas Struth, Thomas Ruff y Jordi Colomer, muestras del importante capítulo que ha escrito la fotografía en el arte contemporáneo. Dos espectaculares instalaciones de Richard Long y Mario Merz sirven de eje en una sala en la que se acompañan las magníficas casas para pájaros de Thomas Schütte, las ingeniosas naturalezas espaciales de Perejaume, la no menos sagaz instalación de Pello Irazu y una efectista instalación de Soledad Sevilla. Desde otra perspectiva, y como contrapunto, se sitúan obras de corte más escultórico en las piezas de Cristina Iglesias, Susana Solano y Miquel Navarro. Una selección ésta que –aún a pesar de las ausencias, de entre otros, Juan Muñoz, Montserrat Soto o Txomin Badiola, justificadas aquí por la falta de espacio– condensa uno de los múltiples extractos que nutren la savia de esta soberbia colección.

José Luis CLEMENTE

Richard Long: *Círculo catalán*, 1986. Mármol de Besalú, 740 cm de diámetro



Fotografía de Pérez Mínguez

## PÉREZ MÍNGUEZ

PhotoGalería. Madrid.

Alameda, 9.

Hasta el 31 de enero

Hablar de Pablo Pérez Mínguez (Madrid, 1946) es hacerlo de un tiempo y unos personajes concretos, los de la Movida madrileña de la década de los ochenta con la estética diferenciadora de aquellos años en los que se maridaba la frivolidad y la transgresión, nuevas versiones iconoclastas de una realidad que rompía los parámetros de la bien pensante sociedad de la época, añadiendo un toque libertino a las imágenes en las que el sexo –alusiones a la homosexualidad sin tapujos– era un valor tanto estético como plástico. Ahora, algunas de aquellas fotografías –junto a otras más recientes– se exhiben en esta muestra, encabezadas por la emblemática de Almodóvar en *Rock Ola*. Todas las fotografías destacan por su teatralidad de pose y de gesto en los modelos, por las insinuaciones en una estética de la provocación, muy próxima conceptualmente al pictoricismo de lo "pop", a la recuperación de los iconos cotidianos en unos seres en los que se confabulan los famosos y los anónimos que pasan por la vida mirando a la cámara de Pablo Pérez Mínguez. **Carlos GARCÍA-OSUNA**

## SANZ RUEDA

Galería Sen. Madrid.

Barquillo, 43.

Hasta el 17 de febrero.

De 75.000 a 275.000 pesetas

En esta última exposición de M. Sanz Rueda, una obra sobre tabla con alusiones a Schwitters y a otros

maestros del collage nos indica que estamos en la última parada de un largo trayecto. Es el final de un camino y el comienzo de otro que la artista emprende desde la observación apasionada del paisaje. Una veintena larga de óleos sobre lienzo componen una exposición que combina vistas de la costa empapadas de tristeza, marcadas por un cromatismo sobrio dispuesto en grandes capas de pintura, y paisajes de arquitecturas representativas del siglo XX, que, por el contrario, aportan cierto esmero en el detalle. Resulta curiosa la representación de dos obras con una misma temática (pantanos) que están tratados desde perspectivas diferentes. Mientras uno remite a la figuración norteamericana de un Hopper o un Katz, el otro responde a postulados decimonónicos. Pero entiendo que la característica común en todos estos lienzos es la melancolía que emanan. Con la introducción de efectos atmosféricos, los paisajes aparecen sacudidos por el viento o cubiertos por cielos grises y amargos. **Javier HONTORIA**



Sanz Rueda: *Bodegón*, 1998

## ANA GONZÁLEZ

Galería EFTI. Madrid.

Fuenterrabía, 4-6.

Hasta el 7 de febrero.

Precio único: 200.000 pesetas

Dice Ana González (1968) que, en sus fotografías, los paisajes muestran la interioridad de las personas y que los desnudos no son sino el caparazón que la protege. Vistas de ese prisma, podríamos decir que se trata de vidas solitarias y errantes, pues esos paisajes interiores reflejan un alto grado de aislamiento y soledad. Bajo el título de *12 Retratos* González presenta doce fotografías en las que

se distinguen dos registros. El de la izquierda muestra desnudos integrales representados frontalmente y el de la derecha un paisaje interior (habitaciones desordenadas que huelen a ausencia) o exterior (vistas de la gran ciudad). Es de suponer que la artista quiere incidir en la vulnerabilidad de las personas en el mundo, en su incomodidad ante lugares que no invitan al placer o al bienestar pues los paisajes evocan la frialdad y hostilidad de la urbe donde nuestra presencia parece poco menos que impensable. Ese clima de desorientación y exclusión se ve incrementado por la ansiedad que reflejan escenas como la de la carretera que se pierde en la noche, que no parece llegar a ninguna parte. **J. H.**



Ana González: *Retrato #4*

## PINTURAS ACADÉMICAS

Museo Nacional de Arte de Cataluña. Barcelona. Parque de Montjuïc, s/n. Hasta el 16 de abril

El origen de los grandes museos de Europa se encuentra en las colecciones reales. El Louvre o el Prado, por citar dos ejemplos emblemáticos, responden a este tipo. Sin embargo, la formación de la riqueza museística de Barcelona, sin corte propia desde el siglo XVI, se constituye a partir de lo que hoy denominaríamos sociedad civil. Su origen está en el modelo académico que se generaliza al final del siglo XVIII; se forman colecciones para dar ejemplos a los alumnos de bellas artes. Este patrimonio, enriquecido con el paso del tiempo, fue depositado en el actual Museo por la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge. De esta colección, no siempre accesible, se presenta ahora una selección de obras que van del siglo XVI al XIX. Como corresponde a su contexto de origen, se trata de un arte académico, alejado de la mirada moderna. Sin

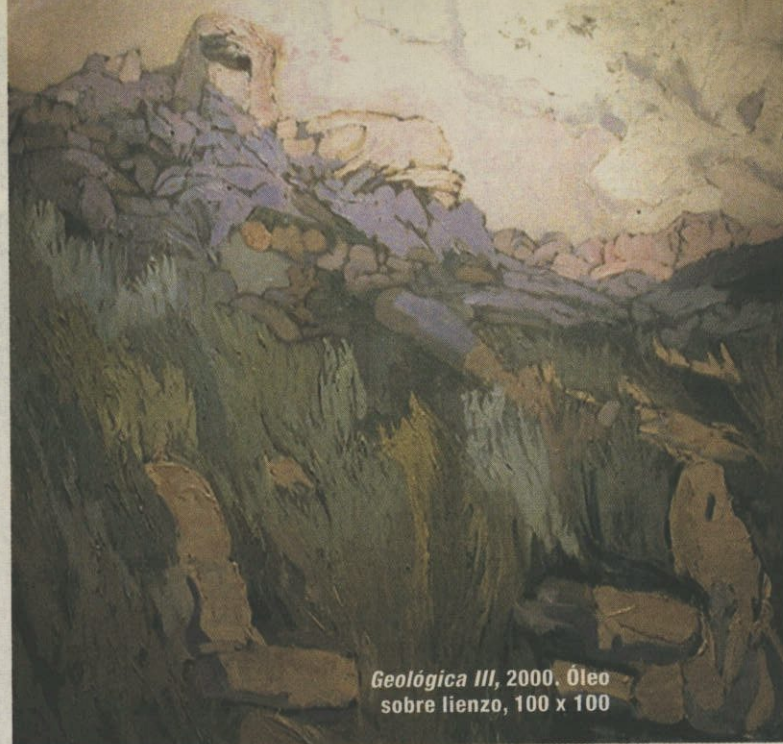
duda, la obra estrella de la exposición es la decoración mural de Anibale Carracci para la capilla Herrera de San Giacomo degli Spagnoli de Roma. Una obra que por avatares del destino se ha conservado por piezas entre Madrid y Barcelona, entre el Prado y el MNAC. **Jaume VIDAL OLIVERAS**

## OCAÑA

Galería Cavecanem. Sevilla. San José, 10. Hasta el 30 de enero

Ocaña (1957-1983) fue protagonista indiscutible de aquel momento apasionante que se vivió en España cuando los últimos estertores del franquismo. Marginal, provocador y transgresor, fue portador de una estética extrema que encerraba demasiados sinsabores existenciales. Sin embargo, no es la imagen exterior, pública y folclórica del personaje lo que ha interesado a Fernando Roldán al organizar esta exposición, sino el empeño por rescatar del olvido al Ocaña pintor, un artista completo con una obra tremendamente dispersa que ya va siendo hora de ver reunida e interpretada.

La obra que se presenta ahora en Cavecanem responde a los variados esquemas plásticos del artista, donde podemos reconocer las fórmulas de los maestros que marcaron las grandes rutas del arte del siglo XX. Se adivinan en ella gestos *fauves* y expresionistas; se presiente a Matisse, a Chagall, a Modigliani, pero con un sabor particularísimo, impregnado de esencias populares, en composiciones plagadas de símbolos de una España rancia, implacable y opresora. La exposición se estructura en torno a unos dibujos que dejan entrever sus filiaciones estéticas pero que rompen en felices manifestaciones llenas de sutilezas y aciertos compositivos y, sobre todo, en una pintura determinante, avanzada, poderosa e impregnada de todos los motivos y obsesiones de un Ocaña personal, inconfundible: sus vírgenes, sus amigos, sus increíbles indumentarias, su Cantillana natal y, especialmente, la muerte. La exposición servirá sin duda para recuperar la obra de un artista singular cuya obra no merece el olvido. **Bernardo PALOMO**



*Geológica III*, 2000. Óleo sobre lienzo, 100 x 100

## GONZÁLEZ-HONTORIA

Galería Alfama. Serrano, 7. Madrid. Hasta el 30 de enero. De 85.000 a 330.000 pesetas

Hasta ahora la pintura de paisaje de Javier González-Hontoria ha estado basada en una observación directa de la Naturaleza, combinada con una afirmación expresiva de los medios pictóricos, en especial de la pincelada, una pincelada larga y textural que, arrastrando el color sobre el plano —a la manera zuloaguesca—, sirve muy bien para subrayar el carácter de áspera y constructiva grandeza de los motivos paisajísticos a plasmar: viejas ciudades rodeadas de murallas y sembradas de monumentos pétreos, y también paisajes horadados por la erosión fluvial y de los vientos. Esa manera de concebir y realizar la pintura de paisaje presenta en esta exposición algunas de sus más recientes y logradas versiones, como la estupenda panorámica de *Albarracín*, el bello paisaje de las hoces del Duratón titulado *Cañón y río* y las dos vistas de *Se-púlveda*.

Sin embargo, esta exposición —que no en vano resulta ser una exposición movida, como testigo de una trayectoria que ha entrado en una etapa de cambio, de transición, es decir, de momento decisivo— presenta un conjunto de cuadros, casi todos ellos de configuración marcadamente geológica, que declaran un vira-

je acusado en el proceso del pintor. En estos lienzos —*Casa y rocas*, *Reflejos de otoño*, *Geológica I* y *Geológica II*— el género del paisaje impone ya sus exigencias “naturales” de abstracción progresiva de los motivos, al tiempo que González-Hontoria abandona la práctica de una pintura fuertemente formal, para afrontar unas maneras mucho más libres, haciendo predominar una textura aún más constructiva —que “talla” las formas del paisaje—, unos medios matéricos más ricos y sensuales, y la aserción del plano pictórico unificado.

De otra parte, la segunda sala de la exposición presenta por primera vez composiciones de figura de González-Hontoria, trabajos en los que destaca un fuerte sentido narrativo —subrayado en los propios títulos, que van incluidos en el plano pictórico, como pintura “escrita”—. Son obras en que el pintor plasma una “crítica con sonrisa” —como él dice— sobre la incidencia de los factores tecnológicos en nuestra vida diaria, y también una carga poética nuevo-romántica, evidente en el cuadro principal de la serie, *Un hombre corriendo por el bosque...*, con una fuerza visionaria hasta ahora imprevista en el pintor.

**J. MARÍN-MEDINA**

# EL ORIGEN DE LA

# PINTURA BARROCA

*The Genius of Rome 1592-1623. Royal Academy of Arts. 20 de enero-16 de abril de 2001*

Roma, 1600. Como en la época de Rafael y Miguel Ángel, la ciudad vuelve a ser la capital de las artes y el laboratorio de un nuevo estilo: el Barroco. Este es el tema de la gran exposición que se inaugura el 20 de enero en la Royal Academy of Arts de Londres y que reúne más de 145 pinturas de colecciones de todo el mundo, con obras excepcionales de maestros como Annibale Carracci, Caravaggio, Elsheimer y Rubens.



Caravaggio: *Los músicos*,  
h. 1595. óleo sobre lienzo, 92,1  
x 118,4. MOMA, Nueva York



## ROMA, 1592-1623

Hacia 1592 llegaba a Roma el joven Caravaggio. En la ciudad eterna arrastraría una vida miserable y comenzaría su carrera como un humilde ayudante en el taller del manierista Cavalier d'Arpino, pintando flores y frutas. Pero en la obra de Caravaggio brillaba ya un insólito poder de expresión directa, una capacidad inusitada para comunicar la presencia de los cuerpos más allá de cualquier pretexto alegórico o narrativo. Mientras Caravaggio iniciaba su fulgurante carrera romana, el joven cardenal Odoardo Farnese, vástago de una familia de grandes mecenas, encargaba la decoración de su palacio romano al pintor boloñés Annibale Carracci. Aquella comisión consagró a los Carracci (al propio Annibale, su hermano Agostino y su primo Ludovico); les atraería el gusto del público aristocrático y el entusiasmo de muchos artistas jóvenes.

Annibale Carracci y Caravaggio iban a ser las dos cabezas rivales de la revolución que se preparaba. Uno y otro ofrecían una salida al estancamiento del manierismo tardío, volviendo al estudio del natural e inventando un lenguaje pictórico más directo, más franco. Pero a pesar de sus afinidades, sus caminos eran divergentes. Annibale atemperaba su realismo temprano con la ambición de emular a Rafael y Miguel Ángel. Caravaggio, por su parte, no ignoraba a aquellos maestros, pero los trataba con rudeza y reinterpretaba los temas clásicos con figuras vulgares, populares, violando las convenciones del *decorum*. Annibale insistía en la disciplina del dibujo; Caravaggio pintaba sin esbozar previamente. Para los teóricos clasicistas del siglo XVII, Carracci sería el auténtico reformador de la tradición y Caravaggio, un falso mesías, un Anticristo de la pintura. Mucho más tarde, en el siglo XIX, se invertirían radicalmente las tornas: los boloñeses cayeron en desgracia y Caravaggio sería exaltado como precursor de la pintura moderna.

Carracci y Caravaggio fueron las dos caras, haz y envés, del primer Barroco pictórico. Los dis-

cípulos boloñeses de Carracci, como Domenichino, Guido Reni, y Guercino, con su naturalismo atenuado y su retórica de los *affetti*, impulsaron la línea del clasicismo académico. En la estela de Caravaggio, no menos dilatada, se encontraron, por ejemplo, el toscano Orazio Gentileschi (en esta exposición está su *San*

*Francisco con el ángel* del Museo del Prado) y el veneciano Carlo Saraceni (uno de cuyos cuadros en esta muestra, *Venus y Marte*, procede también de Madrid, de la colección Carmen Thyssen-Bornemisza) que enriqueció la sobriedad de Caravaggio con un cromatismo cálido y una poesía intimista. Nadie escaparía a la in-

Carlo Saraceni: *Venus y Marte*, h. 1600. Óleo sobre lienzo, 39,5 x 55. Col. Carmen Thyssen Bornemisza, Madrid



Bartolommeo Manfredi: *Alegoría de las cuatro estaciones*, h. 1610. Óleo sobre lienzo, 134 x 91,5. The Dayton Art Institute. A la izquierda, Maestro de la naturaleza muerta de Hartford: *Naturaleza muerta con flores*, h. 1593. Óleo sobre lienzo, 74 x 100. Wadsworth Atheneum, Hartford

fluencia de Caravaggio. Aunque el primer grupo caravaggista romano se dispersó hacia 1620, su espíritu se difundió por toda Europa; Orazio Borgianni, por ejemplo, lo trajo a España.

A los nombres indiscutibles de Annibale Carracci y Caravaggio, considerados desde siempre como los dos pilares del primer barroco romano, los organizadores de esta exposición han unido dos figuras más, venidas del Norte de Europa: Elsheimer y Rubens. (Por algo la comisaria, Beverly Louise Brown, es una acreditada estudiosa de las relaciones entre el Norte e Italia). El alemán Adam Elsheimer, instalado en Roma desde 1600, indagó los efectos luminosos en sus paisajes y especialmente en sus nocturnos impregnados de lirismo. En cuanto al joven Rubens, amigo de Elsheimer, sus estancias en Roma en la primera década del siglo le permitieron asimilar tanto los recursos de la gran tradición como las innovaciones más avanzadas.

Hacia 1600, Roma fue una encrucijada de caminos y, más aún, un inextricable laberinto. Para exponer los encuentros a veces inesperados entre artistas de origen y talante muy diverso, esta exposición se ha organizado en torno a ciertos temas específicos. Ante todo, las escenas de músicos, jugadores, adivinos o vendedores de fruta. Los bodegones de flores y frutas, realistas y exquisitos. El paisaje, en su doble vertiente: la idealizante de Carracci y Domenichino que culminaría en Poussin y Claudio de Lorena, y la verista y "romántica" de Elsheimer, que heredarían Rubens y Rembrandt. La exposición recorre también el retrato, el desnudo, la pintura mitológica. Y valora sobre todo la nueva vitalidad del arte religioso. El climax de la muestra es una instalación de 16 pinturas de altar que recrea la atmósfera de las iglesias barrocas romanas, donde los pintores desplegaron una elocuencia didáctica y conmovedora, fastuosa y deslumbrante.

Guillermo SOLANA



## ESTEBAN VICENTE

El próximo 20 de enero habría cumplido 98 años. El pintor Esteban Vicente (Turégano, 1903-2001), que falleció la semana pasada, era el último gran exponente vivo de la Escuela de Nueva York, compañero de armas de Willem de Kooning y otros maestros del Expresionismo abstracto norteamericano. Como homenaje a su vasta creación, traemos aquí una de sus espléndidas pinturas recientes, *Fragance* (1999) incluida en la exposición que con el título *Esteban Vicente: El color es la luz* se inaugura el próximo 8 de febrero en el Museo de arte contemporáneo Esteban Vicente de Segovia.

# BALKENHOL, OBSESIÓN POR LA FIGURA

Centro Gallego de Arte Contemporáneo. Valle Inclán, s/n. Santiago de Compostela. Hasta el 15 de abril

Supone un auténtico placer trazar un comentario crítico sobre una figura de la escultura contemporánea como Stephan Balkenhol (Fritzlar, Alemania, 1957). Su obra, siendo fácilmente legible, de sencilla morfología, figurativa y ejecutada en un material tradicional como la madera, es a la vez pura actualidad y destacado producto de nuestro tiempo, a pesar de rescatar y traducir poses de conocidas esculturas de la historia del arte. Todo consiste en variar su sentido, en desvirtuar su significado. Balkenhol conserva su apariencia, pero deslucé y profana esa especie de espiritualidad que emanan, mostrándose generoso a la hora de permitir las más variadas interpretaciones que escapan de los sentidos cerrados que las guiaban en su origen. Gracias a la omisión de toda expresión, se distancia de ese pasado histórico aún manteniendo sus mismas formas, simplemente al transformar su contexto. Balkenhol copia de las copias y de sí mismo, pero siempre con diferentes resultados. Lo hace en el ocaso de un siglo de constantes rupturas y génesis de nuevos soportes plásticos, validando lo co-

nocido en un arriesgado ejercicio independiente de modas de mercado que lo conduce a un peculiar estilo individual que permite reconocer su trabajo con facilidad.

Esa abstracción expresiva, que huye del retrato para representar la indiferencia de personajes carentes de cualidades distintivas, ya sean hombres, mujeres o todo tipo de animales, en grupo o de manera individual, produce sensaciones a medio camino entre lo conocido y lo misterioso, obviando cualquier tipo de referencia temporal o actitud definida. Son figuras que nos resultan familiares e invitan a crear ficciones detrás de la tranquilidad que respiran. Generalmente se presentan de pie, con ropas y peinados de lo más común, y a una escala diferente de la humana –mayor o menor–, disentiendo que abre las puertas a lo imaginativo. El gesto escultórico resulta palpable, dejando la superficie sin pulir. Éste es un claro punto de contacto de Balkenhol con su maestro Ulrich Rückriem, con quien también comparte un sentido de la medida y colocación de las pie-

zas, a pesar de las evidentes diferencias formales que les separan.

Advertimos así una rapidez de actuación y velocidad de trazo, un cierto aroma de improvisación que bien podría encontrar su origen en el conjunto de fotografías y dibujos que ahora se muestran por vez primera, unos trabajos que viajan paralelos a la escultura y que a veces, como reconoce el propio Balkenhol, nacen como simples anotaciones.

La figura como figura, sea humana o animal, constituye la gran obsesión de Balkenhol. Por eso esta primera retrospectiva en España, producida por el CGAC y comisariada por Miguel Fernández-Cid, se distribuye en torno a tres temas que se tocan



**Rinoceronte, 2000.** Madera de abeto policromada, 148 x 87 x 87. Galería Löhrl, Monche Gladbach

entre sí, como la figura humana, la animal y la vinculación hombre-arquitectura. En lo humano, cuando busca representar el prototipo de hombre de hoy, lo hace de manera abierta, abogando por la condición anónima de la figura, coqueteando con lo incierto y ocultando información para forzar la complicidad de la mirada. Las figuras aparecen siempre en intensa correspondencia con el espacio que las rodea, como en sus *Once parejas bailando*, excelente ejemplo del acer-

tado gusto para la instalación colectiva del artista alemán, que nos recuerda su ya célebre serie de *Pingüinos* de 1991. Ésta seduce con un mesurado sentido del humor, un carácter lúdico que escapa de la severidad de sus figuras humanas y que emerge en la combinación de éstas con animales. Por último, nos topamos con el contraste geométrico-no geométrico que se establece cuando sitúa la figura en elementos constructivos de estructura sencilla. Así, la figura se constriñe, como cuando se excava en el pedestal; más que ser sustentada es contenida, condensada, habita el mismo espacio. Balkenhol no busca construir monumentos; se interesa, como él dice, por *el concentrado*. "Todo lo quiero a la vez: sensualidad; expresión, pero no demasiada; vivacidad, pero ninguna verborrea superficial; instantaneidad, pero nada de anécdotas; ingenio, pero ningún chiste malo; autoironía, pero nada de cinismo. Y en primer lugar, una figura bella, silenciosa, conmovida, significativa e insignificante".



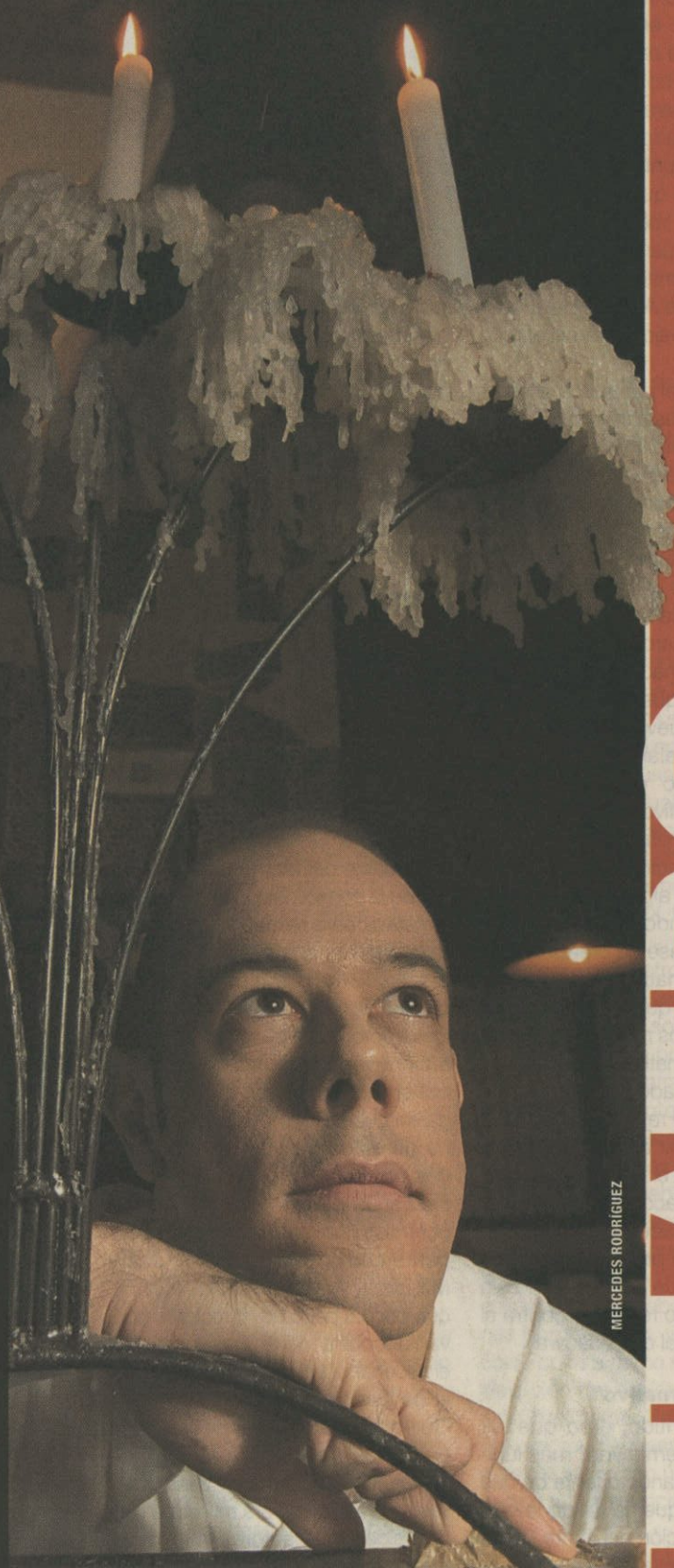
**Modelo arquitectónico, 1997.** Madera policromada, 63 x 125 x 157. Colección privada, Alemania

David BARRO

# BORJA ORTIZ DE GONDRA

“El teatro es el último arte político que nos queda”

El dramaturgo Borja Ortiz de Gondra ha puesto patas arriba la escena española contemporánea con dos títulos, *Dedos* y *Exiliadas*, y vuelve estos días con otros dos: la versión de *El huésped se divierte*, de Joe Orton, que se estrena el viernes en Alcalá de Henares bajo la dirección de Eduardo Vasco, y *Del otro lado*, con la que participará en el certamen Escena Contemporánea, que se inaugura el 25 de enero. Sobre el “compromiso” incluido en cada una de ellas y sobre la verdad del texto teatral habla para EL CULTURAL.



MERCEDES RODRÍGUEZ

Entrevista con Borja Ortiz de Gondra, que estrena *El huésped se divierte* y *Del otro lado* 35-37 Llegan al TNC *Las variaciones Goldberg* 38-39 El Remea de Murcia estrena una nueva versión de *Misericordia* 40

# TEATRO

**E**l autor vasco Borja Ortiz de Gondra (Bilbao, 1965) se ha consolidado como uno de los creadores más personales del teatro español contemporáneo. Mientras espera el estreno de *El huésped se divierte* (el día 19 en el Teatro Cervantes de Alcalá de Henares) y *Del otro lado* (20 de febrero en Cuarta Pared), prepara *Herida en la voz*, un texto que ha escrito por encargo de Alexandra Fierro para Pasionarte. Además, ha realizado una adaptación de *La Odisea* junto a ocho autores más (entre los que se encuentran Juan Mayorga, Yolanda Pallín y Sanchís Sinisterra) para El Brujo y, ya en el verano, retomará su habitual colaboración con Atalaya para desarrollar un trabajo en torno al mito de Fausto.

—¿Cómo ve el panorama alternativo con la que está cayendo? ¿Cree que es necesario un circuito menos comercial? ¿Se puede ser alternativo formando parte de una programación institucional?

—Las salas alternativas, que nacieron como una reacción al teatro que se hacía (institucional o comercial), han alcanzado una madurez y una consolidación que les obligará a buscar nuevas vías, so pena de instalarse en un "academicismo" de lo alternativo. "Alternativo" es un término que sólo puede enten-

derse por relación a otro: se es "alternativo" a algo, no alternativo "per se". Cuando ves que se produce un trasvase de creadores de las salas alternativas a los teatros institucionales, que la estructura teatral fagocita los mejores hallazgos del teatro alternativo, te das cuenta de que ha llegado el momento de que se paren y reflexionen sobre el camino a seguir a partir de ahora. En Nueva York, el "off-off Broadway" nació como reacción a la situación de autocomplacencia y estancamiento que se producía en el "off Broadway", que había nacido sin embargo como revulsivo contra el teatro comercial de Broadway.

#### Un giro "alternativo"

»En ese sentido, creo que los creadores "alternativos" más lúcidos se están dando cuenta de que esta fórmula, que ha traído la verdadera renovación del teatro español en los noventa, está necesitan-

do un giro. A mi modesto entender, este circuito es absolutamente necesario, porque sólo en él se pueden probar las cosas que estructuras más consolidadas no permiten; sería como un laboratorio donde hacer avanzar la creación dramática, cuyos hallazgos son luego recogidos por estructuras teatrales más convencionales.

#### Recuperación del texto

—Háblenos de las "nuevas dramaturgias" en las que se encuadra su obra dentro de Escena Contemporánea (de forma literal), sin atender a los rótulos de sección. ¿Existen aportaciones sólidas?

—Habría que distinguir: creo que hay dramaturgias textuales que se consolidan y dramaturgias desde la dirección escénica que empiezan a estar a la altura de lo que los autores exigen. Hoy todo el mundo está de acuerdo en que en la década de los noventa el fenómeno más

destacable del teatro español, junto con la consolidación del teatro alternativo, fue la recuperación del texto dramático, con el surgimiento de una solidísima nueva generación de dramaturgos. Pero, en mi opinión, los directores de escena, que habían innovado el teatro en los años ochenta, anduvieron muy a la zaga en cuanto a la puesta en escena de estos nuevos textos. Creo que hoy esos autores que han estado años experimentando han encontrado una madurez (y pienso en gente como Yolanda Pallín, Juan Mayorga, Antonio Álamo, etc.), y que poco a poco hay directores que van encontrando su traducción en el escenario. Un ejemplo: el montaje de *Cartas de amor a Stalin*, de Guillermo Heras, o el de *Nacidos culpables* de Moma Teatre. La riqueza, y la sabiduría de esas nuevas dramaturgias para mí está en su diversidad. Hay autores muy claramente críticos (como Rodrigo Gar-

cía, por ejemplo) y otros que practican una dramaturgia de lo cotidiano, lo pequeño, cuya crítica es mucho más sutil, menos fácil de apreciar. Lo cual ha llevado a críticos miopes y directores torpes a sostener a veces que esta nueva escritura "no tiene nada que decir". Vivimos tiempos de confusión, de mestizaje, de perplejidad, y estos nuevos autores no hacemos sino reflejar el mundo que vemos a nuestro alrededor. En mi caso, además, no entiendo qué quieren decirme con esa crítica: si hablar de la violencia terrorista, la exclusión o el SIDA es "no tener nada que decir", no sé qué narices quieren que diga.

—¿Qué propone en *Del otro lado*? ¿Cómo ha entendido el compromiso en este caso? ¿Puede cambiar el teatro algo en sociedades tan complejas como la existente en el País Vasco?

—*Del otro lado* es el texto más comprometido que yo he escrito

con rodeos". Es una obra necesaria, al menos para mí, para poder mirar un día a la cara a mis descendientes, para no tener que volver la vista cuando me digan "y tú, ¿qué hiciste?" Soy muy poco optimista en cuanto a las posibilidades del teatro para cambiar nada: su incidencia social es mínima. Pero sí me parece que, en esa mínima parcela, mi obligación moral, como creador, es tender un espejo a mi sociedad, sobre todo para contrapesar el discurso dominante, que impone un teatro de diversión que nada tiene que ver con lo que pasa en la calle. ¿A usted no le parece alucinante que el gran éxito del teatro vasco haya sido *El florido pensil*, un montaje en clave de comedia sobre ¡la escuela franquista!, cuando está muriendo una persona cada tres días en atentado terrorista, cuando la mitad de la población va a acabar llevando guardaespaldas para defenderse de la otra mitad, cuando todo intelectual o profesor que no comulgue con el dogma terrorista debe abandonar su tierra?

#### Interrogar la realidad

»A mí me parece gravísimo, y una muestra de la sociedad vasca: estamos empeñados en mirar para otro lado, en pretender que la vida es normal, y que el arte debe limi-

tarse a las comedias en el teatro y el escaparate del Guggenheim. Pero no es verdad: la vida no es normal, al menos para la mitad de la población, y yo quiero decirlo, utilizando el teatro, que es el último arte político que nos queda. *Del otro lado* sí es teatro político, o comprometido, pero (al menos, eso espero), no panfletario. Me explico: pretende ser una obra que se interroga en voz alta sobre lo que está pasando, o más bien, sobre cómo hemos podido llegar hasta aquí.

—Sin embargo, en la versión que ha realizado de *El huésped se divierte*, de Joe Orton, interviene la comedia, ¿qué ha visto en esta obra?

—La idea no fue mía, fue del productor, pero siempre me ha interesado Orton. Cuando la lees, refleja lo que nos pasa, es una comedia amoral con dos pilares: sexo y poder. Los personajes no tienen dis-

**"Quiero creer que hay gente que está harta de la zafiedad, de la bajeza y del circo aberrante con que nos bombardean. Para esa minoría trabajo con las armas del teatro, que son únicas"**

destacable del teatro español, junto con la consolidación del teatro alternativo, fue la recuperación del texto dramático, con el surgimiento de una solidísima nueva generación de dramaturgos. Pero, en mi opinión, los directores de escena, que habían innovado el teatro en los años ochenta, anduvieron muy a la zaga en cuanto a la puesta en escena de estos nuevos textos. Creo que hoy esos autores que han estado años experimentando han encontrado una madurez (y pienso en gente como Yolanda Pallín, Juan Mayorga, Antonio Álamo, etc.), y que poco a poco hay directores que van encontrando su traducción en el escenario. Un ejemplo: el montaje de *Cartas de amor a Stalin*, de Guillermo Heras, o el de *Nacidos culpables* de Moma Teatre. La riqueza, y la sabiduría de esas nuevas dramaturgias para mí está en su diversidad. Hay autores muy claramente críticos (como Rodrigo Gar-

nunca, y dudo que pueda ir más lejos. En general, en mis textos siempre se refleja una sociedad corroída por la violencia, excluyente para con quien es distinto, con quien no piensa como yo, en la que el silencio reemplaza a la palabra. Siendo yo vasco, mis obras siempre se entendían en ese marco, aunque yo he tratado siempre de universalizarlas, de hacerlas válidas en cualquier contexto (y no hay más que ver que *Dedos* se hizo con la misma acogida en Madrid, Buenos Aires y México). Me negaba a hablar claramente del País Vasco, con nombres y situaciones reconocibles. Pero a la hora de ponerme a escribir *Del otro lado*, en un momento en el que la situación allí es ya insostenible (en ese sentido, yo soy de los que piensa que lo que pasa hoy es exactamente lo mismo que en la Alemania de los años treinta: la dictadura del terror y el silencio), me dije: "Esta vez ya no puedes andarte



cernimiento moral, ni cortapisa para conseguir lo que quieren. Es una manera brillante de decir que para algunos lo único que importa es el triunfo. Orton hace un espejo de la sociedad actual, la sociedad del éxito. Es una comedia demoledora... y una gran perversión. Parece alta comedia de sofá (apartamento inglés, etc.) pero debajo hay una auténtica bomba. Orton es como Molière, un satirista.

—¿Qué puede decirnos de la polémica con Legaleón y su "interpretación" de *Dedos*?

—No creo que exista ni siquiera una polémica, sino una pura y simple apropiación indebida y utilización fraudulenta de un fragmento de una obra mía (y ésta es la demanda que presentaré en el juzgado). Para quien no conozca los hechos, los expondré brevemente: la compañía Legaleón lleva más de año y medio representando una obra realizada a base de fragmentos de diferentes autores, en la cual se incluye una escena mutilada y tergiversada de *Dedos*, y todo ello sin pedir mi autorización ni informarme jamás, pero utilizando mi nombre como reclamo.

#### Relación autor-director

»Hasta ahora, y salvo una excepción (que no me importa señalar: el montaje que Julie Brochen hizo de mi obra *À distance en Francia*), he tenido siempre una relación excelente con los directores con los que he trabajado. Porque como dramaturgo, creo en el trabajo con ellos, codo a codo, y siem-

## “Del otro lado es una obra necesaria. Lo que pasa hoy en el País Vasco es lo mismo que en la Alemania de los años treinta: la dictadura del terror y el silencio”

pre me integro en el equipo que hace el espectáculo. Pero las dramaturgias de mis textos las hago yo, y no el primero a quien se le ocurra.

—¿Se considera heredero de alguna tradición? ¿Qué autores le han influido especialmente?

—Me siento verdaderamente ecléctico, y creo que los escritores tenemos derecho a buscarnos una genealogía que nos acomode, más allá de la que nos dicte la cronología. En mi caso, me siento heredero de las vanguardias españolas de los años treinta, de todos los experimentos de teatro imposible (el Lorca de *El público*, el Alberti de *La gallarda*, el Gómez de la Serna de *Los medios seres*, Bergamín, o las experiencias de Rivas Cheriff...), saltando por encima de toda la tradición realista de los cincuenta-sesenta, o del teatro antifranquista,

corrientes ambas que a mí no me han influido nada. En cuanto a autores contemporáneos, los nombres que más me han marcado son Kol-tès, Tony Kushner, Genet, Pasolini, Berkoff, Bond, algo de Müller... Aunque si he de ser sincero, la mayor influencia contemporánea me viene no del campo de la escritura dramática, sino del teatro-danza: de quien más he aprendido dramaturgia contemporánea es de Pina Bausch, para mí la mayor creadora teatral de la segunda mitad del siglo XX.

—¿Qué piensa de la creación dramática en España? ¿Vive un buen momento? ¿Cuál es su futuro?

—El teatro español está en estos momentos en una situación de cambio de rumbo, con perspectivas que comienzan a asomarse en el horizonte, y otras que aún permanecen soterradas. Para empezar, se está produciendo un relevo generacional en todos los ámbitos (autores, directores, actores...) que trae aires nuevos a la escena española: a nadie le extraña ya que autores como Mayorga o directores como Vasco, que hasta hace un par de años eran frecuentes en el teatro alternativo, se hayan incorporado con toda normalidad a los públicos. Esas nuevas gentes, si no se acomodan y repiten los modelos de sus mayores, podrán cambiar muchas de las inercias de nuestras estructuras teatrales. No sé si la creación dramática vive o no un buen momento; lo que sí me parece es que refleja la situación social del país: hay una impresión general de


que el cambio de siglo va a traer un cambio de rumbo, de que las fórmulas están ya agotadas, y se perciben intentos dispersos de hacer algo nuevo.

#### “Digerir” el teatro

—¿Qué puede hacer el teatro para ganar público? ¿Existe alguna fórmula mágica?

—Le voy a responder con un ejemplo de algo que me ha ocurrido este año. He hecho un espectáculo, *Exiliadas*, con una compañía de Sevilla, Atalaya, de una exigencia y un rigor poco habituales. Es un espectáculo duro, sin concesiones, nada fácil de “digerir”, en el que pasamos revista a los horrores que nos ha traído el siglo XX. Pues bien, eso, que según nos cuentan los “gestores culturales” y otros listos, no interesa al público, está convirtiéndose, para mi sorpresa, en el espectáculo más popular y aplaudido de toda mi carrera. A mí se me ha acercado gente en Elche, en Manzanares el Real, en San Sebastián, a darme las gracias porque ‘por fin alguien habla de algo que nos interesa en el teatro’. Quiero creer que hay gente que está harta de la zafiedad, de la bajeza, de la incultura y del circo aberrante con que nos bombardean, y que pide otra cosa: cultura como reflexión, como elevación del espíritu, como diversión inteligente. Para esa minoría trabajo yo. Y en esa lucha, las armas del teatro son únicas: la imaginación y la presencia del actor.

Javier LÓPEZ REJAS



"LAS VARIACIONES GOLDBERG", EN EL TNC

# La Biblia según Tabori

El Teatro Nacional de Cataluña estrena mañana, por primera vez en tablas españolas, el texto de George Tabori *Las variaciones Goldberg*. Bajo la batuta de Àlex Rigola, esta obra del dramaturgo húngaro narra una historia de "teatro dentro del teatro" en la que, desde la parodia y la alegoría, se disecciona la dimensión intelectual de la religión, el sexo y la condición humana.

De izquierda a derecha, Gabina Sastre (Terese Tormentina), Joan Raja (Japhet), Genís Hernández (Masch) y Jordi Banacolocho (Raamah) en *Las variaciones Goldberg*.



Tal vez el dramaturgo húngaro George Tabori sea el ejemplo paradigmático del intelectual comprometido. De ascendencia judía, su teatro es un reflejo de todas las condiciones que en él conviven: su semitismo, su pasión profunda por el teatro, su crítica del mundo que creó la II Guerra Mundial y sus "padres" culturales, a los que admira desde la distancia de su personalidad y talento: Bertold Brecht, a quien en un sinnúmero de ocasiones ha rendido homenaje, y Lee Strasberg, el fundador del Actor's Studio. Con todos estos ingredientes, Tabori, que sigue en activo pese a sus 86 años, escribe un teatro de la inteligencia y la provocación. Un teatro que invita a hacerse preguntas. Y si una obra destaca de su producción, ésta es *Las variaciones Goldberg*, que ahora llega por primera vez a nuestros escenarios bajo la batuta de Álex Rigola, y en la sala Tallers del barcelonés Teatro Nacional de Cataluña.

Hace apenas dos temporadas, Carme Portacelli dirigió *Mein Kampf*, otra de las obras fundamentales del dramaturgo. Sin embargo, para Álex Rigola, un director tan joven como emergente, este dato no fue decisivo a la hora de escoger este texto: "¿Por qué *Las variaciones Goldberg*? Porque me gusta, sin más. Leo constantemente, y de vez en cuando me topo con obras que me arrastran. Me gusta, a posteriori, analizar el porqué de esa atracción. De esta obra me apabulló su inteligencia".

### Teatro dentro del teatro

La obra cuenta una sugerente historia de "teatro dentro del teatro". Una compañía se dispone a trabajar en un texto teatral. Mister Jay, el director, y Goldberg, el ayudante, dirigen a un equipo de actores donde se refleja con naturalidad el gran teatro del mundo, además del universo de las bambalinas profesionales. El espectáculo sigue todo el proceso de montaje de ese texto: desde el primer ensayo hasta el día del estreno. Alegóricamente, el espacio escénico, representado al principio por un escenario de madera desnuda, va llenándose de elementos a medida que se acerca el final. "En la compañía Kronos —explica el director— seguimos una premisa: todo lo que sea superfluo, pomposo, ha de ser inmediatamente eliminado. Y eso empieza con el gesto de un actor y termina con la escenografía. Por eso quisimos empezar un escenario vacío, que es como una página en blanco donde todo cabe, y dejar que a medida que avanza la obra se fuera lle-

**Rigola: "En la compañía Kronos seguimos una premisa: todo lo que sea superfluo ha de ser eliminado. Y eso empieza con el gesto de un actor y termina en la escenografía"**

nando de mierda. El escenario acaba hecho una auténtica porquería".

Algo similar sucede con la trama, ya que la historia que representa la compañía de Mr. Jay y Goldberg no es otra sino *La Biblia*. Tabori juega a confundir los planos de su discurso, de modo que las escenas representadas acaban mezclándose con las de los propios ensayos, hasta el extremo que el espectador no distingue unas de las otras. "Tabori no nos presenta *La Biblia* como un libro místico, sino como un conjunto legendario o mítico de tradición, en la que se fundamenta toda nuestra cultura, y que conjuga muchos tipos de religiones. A través de esta mirada crea dos mundos muy particulares: el de *La Biblia*, donde todas las pasiones se viven de una manera extrema, y el del teatro, donde sucede más o menos lo mismo. Da la sensación de que todo puede explotar de un momento a otro, como sucede también en nuestra sociedad. Y es que a eso va Tabori: a hablarnos de nuestra sociedad", argumenta Rigola.

Para el director, hay varias reflexiones en el texto. Por un lado, la que concierne a la propia condición humana: "La obra nos fuerza a preguntarnos cómo somos, pero no nos da soluciones, simplemente nos permite pensar. Está bien presente, además, el famoso «Matar al padre»: llega un momento en que el hijo ya no puede estar de acuerdo con su predecesor. Todos hemos tenido que matar a nuestros padres para crecer. Y es importante también preguntarse si el padre va a dejarse matar". En *Las variaciones Goldberg* la figura del padre no sólo está representada por el Dios bíblico, sino también por Mr. Jay, el director en la ficción teatral. El hijo, o Jesucristo, es Goldberg.

Desde luego que la mirada de Tabori desde la tradición judía es uno de los pilares de la obra. El autor es mucho más crítico con la figura de Jesucristo que con el vengativo dios del Antiguo Testamento. "Esto —explica Rigola— me sorprendió mucho, sobre todo cuando volví a leer *La Biblia*. Es una

historia muy salvaje, y en algunos momentos el dios del antiguo testamento puede compararse a Hitler: destruye a una civilización entera porque desapruueba su comportamiento. Y otro aspecto que me interesa mucho es cómo *La Biblia* explica, creo que magistralmente, la condición del ser humano. Es el manual perfecto de qué hay que hacer para pecar. Eso es magnífico. Tabori hace que Cristo parezca un fanático. Estoy seguro de que el peso que en la educación judía tiene la religión ha condicionado su escritura, de un modo parecido a como lo ha hecho con Woody Allen: es muy típico de los judíos parodiar su religión o reflexionar sobre ella".

### Rabiosamente contemporáneo

La dimensión literaria del texto original, junto con la dimensión intelectual de la propuesta, hizo a Rigola preocuparse especialmente por la versión de la obra. Así, sometió el original a su propia adaptación, que logró recortar unos veinticinco minutos del original. "Me preocupaba mucho que fuera un espectáculo ameno. Me esforcé por eliminar todo lo superfluo o repetitivo. No sólo porque no era necesario, también porque obedece a esa exagerada discursividad de los dramaturgos alemanes, a la que aquí no estamos acostumbrados".

El reparto escogido por Rigola es todo un lujo: Pep Cruz en la piel de Jay, el director-Dios. Lluís X. Villanueva es Goldberg. Mercè Arànegua, Gaviña Sastre, Jordi Banacolocha y Joan Raja, entre otros, completan la ficha artística. El vestuario es de Rafa Serra. "Esta es la primera vez, quizá, que no abordo en uno de mis montajes el tema del poder", comenta el director catalán, quien el año pasado cosechó algunos importantes premios de dirección por sus anteriores trabajos, *Titus Andronicus*, de Shakespeare, estrenado en el Grec 2000, y *Un golpe bajo*, de Richard Dresser, estrenado en la Sala Beckett. Hasta ahora ha llevado a escena textos de Eurípides, Kafka, Müller, Mamet o Dresser, aunque encuentra complicaciones a la hora de definir el tipo de teatro que le gusta dirigir. "Escojo textos que tengan algo que explicar. Prefiero el teatro rabiosamente contemporáneo, considerando, claro, que Shakespeare es de lo más contemporáneo que tenemos. Si nos referimos a la fecha de escritura, me da exactamente lo mismo que una obra esté escrita hace veinte años o veinte siglos".

Care SANTOS

MURCIA REESTRENA LA OBRA DE JOSÉ LUIS ALONSO

# Por “Misericordia”



De izquierda a derecha (y de arriba a abajo) Juan M. Ruiz, Lola Blanco, Juan C. Talavera, Concha Hidalgo, Pedro Forero y Maite Jiménez

MERCEDES RODRIGUEZ

El Teatro Romea de Murcia estrena el próximo viernes *Misericordia*, un montaje que pretende homenajear los diez años de la muerte de su autor, José Luis Alonso. El director, Manuel Canseco, explica para EL CULTURAL los avatares de su primer estreno, hace ahora 28 años, y explica el nuevo montaje, integrado en parte por el equipo inicial.

Nadie puede poner en duda que el teatro es un arte efímero, y que en ello está su grandeza seguramente por el grado de intensidad comunicativa que produce y la conexión permanente entre escenario y patio de butacas, y viceversa. Pero ello hace también que lo único que quede después de cada representación teatral sea el impacto que produce en la memoria del espectador en cuanto a ese acto concreto, único e irrepetible al que asiste. Respecto al montaje en general podemos echar mano de las críticas, las grabaciones de audio y de vídeo, del recuerdo de los actores y del recuerdo social acumulado del conjunto de los espectadores que la vieron. Tal vez esto último es lo que viene a definir el éxito de las puestas en escena. Y del conjunto de esos éxitos viene el prestigio, la consideración de un director.

Este es el caso de José Luis Alonso, director durante muchos años del Teatro María Guerrero, sede hoy del Centro Dramático Nacional, cuya trayectoria teatral es, sin duda, una de las más im-

portantes de nuestro país. En este año, inmersos ya en un nuevo milenio, estamos a punto de realizar una aventura teatral que no es frecuente, yo diría que posiblemente no se haya producido nunca, y es el hecho en sí de remontar una puesta en escena, realizada hace 28 años, a los diez de la desaparición de su principal responsable.

Para aquellos que conocimos muy de cerca a José Luis, y que tuvimos la suerte de trabajar con él durante tiempo, dejar de recordarlo en un año como este era punto menos que imposible. Y de ahí salió la idea de hacerlo a través de un homenaje.


*Misericordia* es uno de sus trabajos más originales porque fue naciendo de cero desde el propio texto galdosiano a través de la lúcida pluma de Alfredo Mañas y de la inestimable colaboración estética del pintor Manuel Mampaso. Las “discusiones”, la riqueza de los diferentes puntos de vista, el intercambio de ideas y la forma en que José Luis iba conduciendo todas estas aportaciones a su propia idea del montaje era todo un curso acelerado. Incluso era toda

una lección la forma en que iba soslayando aquellos momentos que podían ser conflictivos, a juicio de la entonces implacable censura, para colocarlos sin que impidieran el que fuera prohibida. No debemos olvidar el momento social y político que se vivía en España en la fecha de su estreno.

Todo ello nos condujo a uno de los mayores éxitos teatrales que yo he vivido en toda mi trayectoria profesional. Y el reflejo de ello es que llegó a reponerse cuatro veces y que sus actuaciones, que se iniciaron en 1972, se prolongaron hasta 1975, representando a España en el Festival de las Naciones de Varsovia y efectuando gira internacional. Y los nacionales de teatro a José Luis, por la dirección, María Fernanda D'Ocón y José Bódalo, por la interpretación, y Alfredo Mañas, por la adaptación.

Tomada la decisión, la pregunta inmediata era: ¿puede remontarse hoy aquel trabajo? Contábamos con algunos elementos a favor, tales como el hecho de mi participación en el montaje, el que María Fernanda D'Ocón fuera una de las más entusiastas, el que Francisco Hernández hubiera hecho el ciego Almudena en la última reposición que entonces se efectuó, y la participación de otros integrantes de aquella compañía, en los mismos papeles u otros que entonces hacían actores y actrices ya desaparecidos, de Julia Trujillo, José Segura, Luis Lorenzo, Concha Hidalgo, Carmen Segarra, Juan Miguel Ruiz, etc. Pero sobre todo nos pareció, y el actual proceso de ensayos nos lo ha confirmado, que la obra no sólo no ha perdido actualidad, sino que la ha ganado. Así, esta *Misericordia* de hoy nace del recuerdo del pasado esplendoroso de nuestro arte escénico, pero se aferra a la actualidad incorporando recursos técnicos que entonces no existían y se remozca con el entusiasmo de aquellos otros que no estuvieron en aquel acontecimiento. Ahora sólo resta que el público responda a la propuesta.

Manuel CANSECO



Rafael Álvarez, El Brujo,  
promotor y protagonis-  
ta de *Lázaro de Tormes*

FERNÁN-GÓMEZ Y GARCÍA SÁNCHEZ  
ESCRIBEN SOBRE "LÁZARO DE TORMES"

## Maestros de la picardía

Ha sido un rodaje problemático pero ha merecido la pena. Sobre todo después de las cinco nominaciones recibidas para los premios Goya. *Lázaro de Tormes*, trasunto del texto clásico del siglo XVI que Fernando Fernán-Gómez escribió en versión teatral para Rafael Álvarez, y más tarde convertida en guión de cine, por fin llega a nuestras pantallas el próximo viernes. José Luis García Sánchez recogió el testigo dejado por Fernán-Gómez cuando éste tuvo que abandonar el rodaje por motivos de salud, con lo que la dirección se convirtió en un fértil trabajo al alimón. Los cineastas narran para EL CULTURAL sus experiencias al frente de esta película.

# CINE

*Lázaro de Tormes*. Los directores Fernando Fernán-Gómez y José Luis García Sánchez narran sus experiencias al frente del filme 41-43  
*Memento*. El nuevo "film noir", de la mano de Christopher Nolan 44-45

# Protagonista en la sombra



**P**ara hacer justicia, hay que empezar dejando claro que esta película que, después de algún que otro contratiempo, se estrena el próximo viernes, no existiría sin la iniciativa y el trabajo de Rafael Álvarez. No ha intervenido directamente en el desarrollo del guión, ni tampoco en la elección de los actores (aunque es difícil encontrar peros a su interpretación), pero de él partió hace diez años la idea de hacer una película que tuviera como fundamento el monólogo de *Lazarillo de Tormes* que él representaba en su versión teatral. Por lo tanto, puede decirse con toda justicia que El Brujo es el padre de la criatura.

Seguramente es algo que ya se ha advertido, pero también hay que aclarar que la película no es una adaptación en el sentido estricto de la novela picaresca *Lazarillo de Tormes*, pues la mayor parte de su acción transcurre cuando Lázaro es ya un hombre mayor. Por este motivo se titula *Lázaro de Tormes*, y las referencias a Lázaro niño, *Lazarillo* (al que da vida magníficamente Manuel Lozano), son muy escasas.

En la historia de nuestro cine ya se han llevado a cabo con anterioridad acercamientos a la obra del siglo XVI. Las versiones de Florián Rey y César Fernández Ardavín, realizadas en 1925 y 1959 respectivamente, son las más conocidas; aunque ninguna de las dos me sirvieron de base o siquiera de ayuda para escribir el guión de *Lázaro de Tormes*. La primera de ellas por el simple hecho de que no la he visto, y la de Fernández Ardavín no habría sido útil para mi propósito, ya que se trata de una adaptación muy fiel del original.

Desgraciadamente, por motivos de salud tuve que abandonar a mitad de rodaje, cuando ya estaba todo en marcha. En un principio, mi intención era, además de dirigir la película, interpretar el breve papel de El ciego. Paco Rabal me sustituyó como actor, y el productor Andrés Vicente Gómez consideró adecuada la elección de mi amigo José Luis García Sánchez como sustituto en las labores de dirección. Con García Sánchez nos limitamos a tener unas conversaciones previas después de que él hubiera visto lo que ya se había rodado y antes de que se incorporase al trabajo. Fue un cambio de impresiones rápido en el que estuvimos de acuerdo en las líneas generales. Creo que, aparte de ese cambio de impresiones, García Sánchez ha trabajado con total libertad, tanto durante el rodaje como en la parte posterior del montaje. Lo que no ha podido, como es obvio puesto que se incorporó una vez iniciado el rodaje, es elegir el reparto, las localizaciones y aprobar o desaprobado la mayoría de los decorados. No sé hasta qué punto este "imprevisto" ha afectado al resultado final de *Lázaro de Tormes*, con el que debo decir es-

**Vicente Gómez me dijo que aceptó la idea porque todas las películas que había producido sobre temas de literatura clásica le habían dado buenos resultados**

toy muy satisfecho. De cualquier forma, me parece que es imposible saberlo.

**E**l deseo de reflejar la actualidad, así como el escaso interés que generalmente despierta en los cineastas actuales la adaptación de clásicos, o las dificultades de financiación para realizarlas, provocan que *Lázaro de Tormes* tenga un carácter insólito en la carterela nacional. Sin embargo, Andrés Vicente Gómez me dijo que aceptó la idea de Rafael Álvarez, entre otras razones, porque todas las películas que había producido sobre temas de la literatura clásica le habían dado muy buen resultado, de crítica y económico. En cualquier caso, obviamente no tengo ni la menor idea de cuál va a ser la respuesta del público a *Lázaro de Tormes*. Yo sé que al público le ha gustado mucho *Lo que el viento se llevó* y *Casablanca*, pero si me hubieran pedido, antes de los respectivos estrenos y tras enseñármelas en proyecciones privadas, mi opinión sobre la acogida que recibirían por parte del público, no habría sabido qué decir.

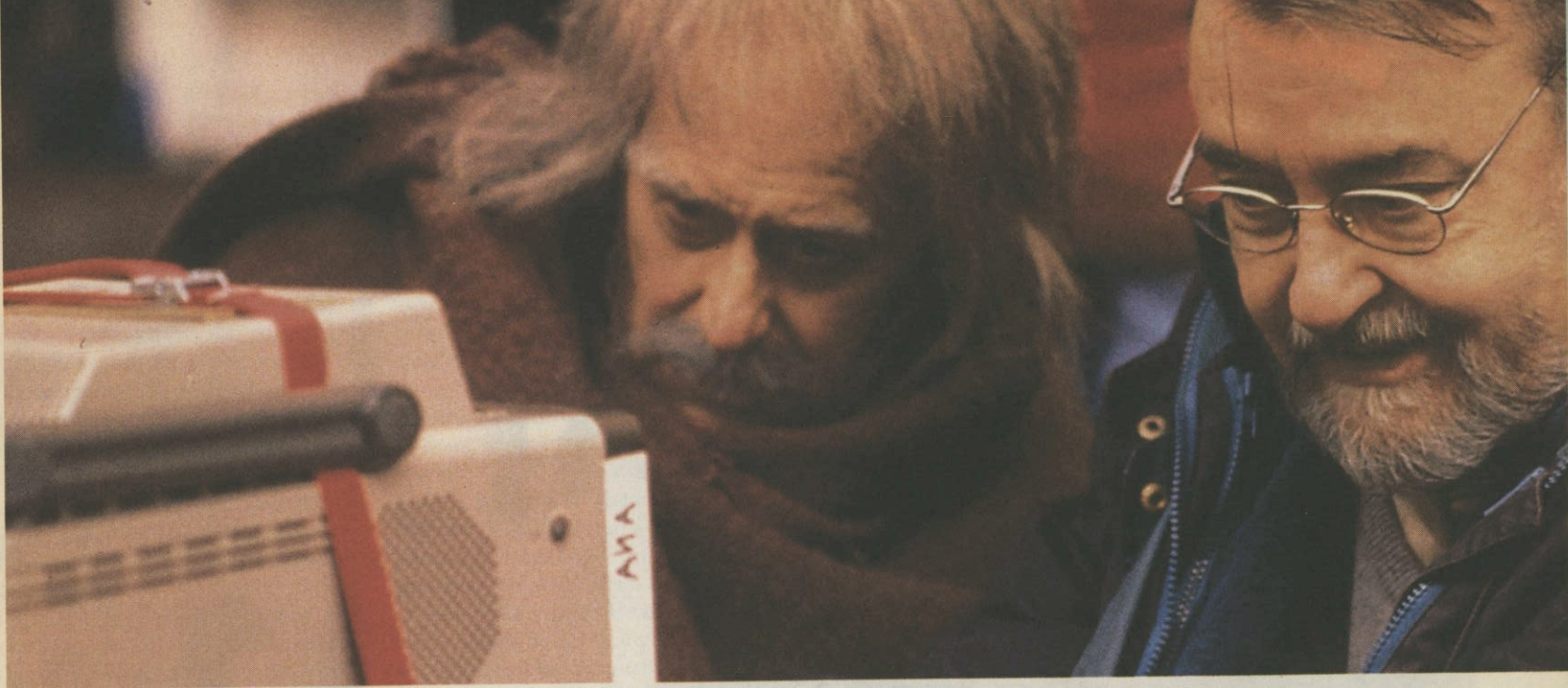
De momento esta es mi última película, y lo cierto es que no tengo ningún proyecto inmediato concreto sobre el que pueda hablar. Tenía uno, se trataba de la adaptación de la novela de Palacio Valdés *Marta y María*, que escribí por encargo de José Luis García. Él se iba a encargar de la producción y quería que yo dirigiera la película. Los dos estábamos de acuerdo. Pero posteriormente este proyecto fue rechazado.

**Fernando FERNÁN-GÓMEZ**

## Un trabajo amoroso

**L**ázaro de Tormes refleja la admiración de un cineasta —y un hombre de letras— hacia uno de los textos fundacionales de la literatura española, que ya había sido llevado a la pantalla por César Ardavín. El planteamiento de Fernando Fernán-Gómez es muy distinto

del de aquella versión, puesto que procede de un texto teatral escrito en forma de monólogo y abarca también la vida adulta del personaje, obviada en la película de Ardavín. El autor ha trabajado amorosamente sobre el original y ha inventado una estructura cinematográfica hábil y coherente para transmitir su espíritu. El atribulado Lazarillo, mezcla de ingenuidad y picardía, bondadoso aprendiz de malo, se aparece ante nuestros



## Una empresa endiablada

**E**n todos los cines del mundo —desde el americano hasta el chino— se adaptan novelas, poemas, noticias de periódico y hasta prospectos de farmacia. Hay algunos países que se sienten tan orgullosos de su pasado, de lo que escribieron guionistas antiguos, que permiten el negocio continuado de “lo clásico”. ¿Por qué España no va a empezar a sentirse a gusto con una nueva versión, la cuarta, de *La verbena de la Paloma*? ¿Y la primera de *El sí de las niñas*? ¿Y la segunda parte de *El Quijote*, de Manuel Gutiérrez Aragón? ¿Y las terceras “sonatas” de Valle-Inclán? Los textos clásicos no son un recurso para el cine, sino una obligación. Una obligación colectiva. De los autores y el público.

Como una obligación propia, además de un enorme placer, fue mi incorporación al proyecto y el hecho de compartir la dirección con Fernán Gómez. No sé cuál fue su motivo o el motivo del productor para que yo continuara con la dirección.

Pero en mi caso sólo hubo uno: la amistad. Este tipo de codirección es un fenómeno afortunadamente no frecuente, pero tampoco desconocido en la cinematografía. En este caso, la presencia de Fernán Gómez en la segunda fase del rodaje, cuando me incorporé, era impalpable, pero bien real. Su presencia estaba proyectada, primero, en su guión con bastantes anotaciones; después estaban sus actores, los que él había escogido, cómplices en muchas de sus obras anteriores, y, por último, su equipo técnico, con el que preparó la película (decorados, vestuario, planes de trabajo...). Pero, por encima de todo, funcionaba algo que no sé cómo definir, si como respeto, como miedo o como amistad reverencial.

El punto de vista de Fernando sobre la picaresca, sobre la moral oficial, sobre la capacidad corruptora del poder... era muy compartido por todos. Naturalmente, por mí el primero, sin la menor reserva. Sin du-

**El punto de vista de Fernando sobre la picaresca, sobre la moral oficial, sobre la capacidad corruptora del poder... era muy compartida por todos**

da en el resultado habrá que anotar una variedad de torpezas de las que soy el único responsable, pero espero que también aparezcan destellos de la genialidad de Fernán Gómez.

**C**omo fácil son de observar los destellos de genialidad de Rafael Álvarez que, desde el primer día, en el que tuvimos una conversación muy sincera, se convirtió en mi mejor colaborador para llevar adelante la endiablada empresa. Rafael no só-

lo ha sido el promotor de la película, sino en buena medida el celador de su acabado.

Cuando se estrene, como siempre habrá algún especialista que echará de menos éste o aquél episodio de la novela. Debo aclarar por ello que la película no es una adaptación de *El lazarrillo de Tormes*, de autor anónimo, sino de *Lázaro de Tormes*, versión libre del texto clásico hecha por Fernán Gómez para el teatro. Faltan cosas, pero espero que no sobre ninguna. Eso será algo que determinará, como siempre, el público. Ojalá tuviera capacidades adivinatorias. Lo que tengo es unos deseos enormes de que sea bien acogida. No sólo por el público, sino por el productor, los actores, mi familia y por ver si así se convierte la adaptación de los clásicos en nuevo filón para el cine español como en su día lo fueron el cine de niños, los cuplés o los vaqueros de Almería.

**Jose Luis GARCÍA SÁNCHEZ**

ojos en una esforzada actuación de Rafael Álvarez, *El Brujo*, en toda su esencia y como reflejo del entramado social de una época lejana, pero algunas de cuyas características resultan hoy dolorosamente vigentes.

La enfermedad de Fernán-Gómez obligó al gran cineasta a pasarle los trastos en las primeras semanas de rodaje a su colega García Sánchez, que acababa de terminar su magnífico *Adiós con el corazón* y que se tomó el en-

cargo con similar entusiasmo y sin más preparación que su intuición y experiencia. Rodeado de un equipo técnico estupendo —magnífica es la fotografía de Salmenes y muy cuidados los escenarios de Luis Ramírez, el vestuario de Artiñano y el montaje de Pablo G. del Amo—, García Sánchez ha sabido crear un mundo de intereses, mezquindades y carencias que cobran vida en imágenes de indiscutible veracidad, entre las que destacan las

que corresponden a la infancia de *Lazarillo*, interpretadas con encanto desarmante por Manuel Lozano. En el reparto aparecen excelentes actores veteranos, como Rabal, Álvaro de Luna, Galiardo, Lifante o Alexandre y una excelente actriz, Eva Serrano, que se come sus escenas con intuición. Detrás de todo se adviene la solvencia de una producción modélica.

**Fernando MÉNDEZ-LEITE**



El actor británico Guy Pearce  
en una escena de *Memento*

## EL NUEVO "FILM NOIR" LLEGA DE LA MANO DE CHRISTOPHER NOLAN

# El lenguaje de la memoria

La memoria miente y engaña. Los recuerdos no importan, sólo cuentan los hechos. La traición y la desconfianza son una mera cuestión de lenguaje. *Memento*, segundo filme del británico Christopher Nolan (*Following*), que se estrena el próximo viernes, plantea todos estos enigmáticos aforismos reinventando la estructura narrativa del "film noir": no en vano, está contada al revés. Con las magníficas interpretaciones de Guy Pearce, Carrie Anne Moss y Joe Pantoliano, el cineasta británico completa un thriller insólito y vanguardista.

## RESURRECCIÓN DEL "NOIR" BRITÁNICO

¿Qué es un "memento mori"? Traducida del latín, esta frase significa "recuerda que debes morir". Es, también, un objeto o símbolo pictórico asociado con la muerte, muy corriente a finales del siglo XIV, cuando la peste negra infectó el pensamiento religioso de ilusiones apocalípticas. Este objeto podía estar decorado con calaveras, huesos, ataúdes, cipreses, tumbas, ángeles exterminadores, gusanos y lechuzas, toda la fauna habitual de una cultura anclada en esa iconografía católica que disfruta mirando a la muerte a los ojos. No es extraño, pues, que en la extraordinaria *Memento*, del británico Christopher Nolan, su protagonista, Leonard Shelby (magnífico Guy Pearce), lleve tatuado en su pecho un tanático aforismo que, como las oraciones satánicas, está escrito al revés y sólo puede leerse al reflejarse en el espejo. "John G. violó y asesinó a tu mujer". Eso dice su pecho. Shelby, como el espectador, está desconcertado. Shelby es su propio "memento mori", su propia sentencia de muerte, un símbolo bípedo de caos y catástrofe. Sufre un peculiar tipo de amnesia: como los peces, es incapaz de recordar lo que le ocurrió hace cinco minutos. Sólo recuerda lo que pasó antes de que alguien entrara en su casa, matara a su esposa y le pegara un golpe en la cabeza. Lo demás, su memoria, es historia. Por eso necesita seguirse la pista, apuntar todos sus actos cotidianos, toda la información de un mundo que no entiende, en el anverso de las Polaroids que toma sin descanso, antes de que llegue la desconfianza y el olvido.

### Un crucigrama irresoluble

*Memento* empieza con un asesinato –Shelby dispara a Teddy (Joe Pantoliano) después de leer una de sus notas: "No creas sus mentiras. Es él. Mátale"– que se rebobina como una cinta de video. Es un aviso, un prólogo necesario a los métodos narrativos que Nolan, inspirándose en un argumento de su hermano Jonathan, utiliza durante este extraño, fascinante "film noir". Asistimos al final de la historia, y a partir de nuestro testimonio, que es el de Shelby, la película se cuenta hacia atrás. Como ocurría en *La flecha del tiempo*, la novela de Martin Amis, *Memento* plantea un problema narrativo difícil de resolver, un reto pa-

Aún hay esperanzas para la resurrección del "noir" británico. Lejos quedan *Asesino implacable* de Mike Hodges o *La venganza* de Stephen Frears, ejemplos de una contundente, árida manera de enfrentarse a los estereotipos del detective y el ratero común. Lo más "negro" que ha producido el cine inglés en el crepúsculo del siglo XX ha sido *Lock & Stock* y *Snatch*, dirigidas por Guy Ritchie. Por ese motivo, la llegada de Christopher Nolan (Londres, 1970) resulta tan estimulante: su manera de entender el cine negro es oblicua, abstracta y difícil, un reto para el espectador más prejuicioso. Nolan empezó a rodar películas con la cámara de super 8 de su padre, a la tierna edad de siete años. Estudió Literatura Inglesa en la University College de Londres, donde cambió el super 8 por los 16 milímetros. Su cortometraje *Larceny* participó en el Cambridge Film Festival de 1996. Muy pronto, se comió la vergüenza y saltó al largo: *Following*, rodada a lo largo de un año en fines de semana y con un presupuesto ínfimo, le convirtió en realizador de culto. Ganó en Rotterdam y en Slamdance. *Memento* es, hasta la fecha, su primera película protagonizada por actores conocidos –Guy Pierce, Carrie Anne Moss– y filmada fuera del circuito "underground".

ra artistas atrevidos: mostrar la consecuencia antes que la causa, empezar la casa por el tejado. Así las cosas, el fin es el principio, el cómo y el porqué sustituyen al quién, y el espectador es obligado a ocupar el lugar del amnésico investigador para una compañía de seguros que busca venganza. Como si se tratara del master de un perverso juego de rol, Nolan nos obliga a perdernos por el laberinto de la confusa memoria de su protagonista para tenernos cogidos por las solapas desde el primer minuto de proyección. En ese sentido, la sensación de desasosiego que despierta *Memento* se parece mucho a la que provocaba *Carretera perdida*, de David Lynch, con su repentino, inexplicable cambio de actor y personaje a mitad de metraje. El espectador es un ser débil, es un esclavo del autor; aunque, en el transcurso de ese combate de boxeo metalingüístico, Lynch liberaba sus más torturados fantasmas en favor de la más lógica de las ilógicas, mientras que Nolan recorta y pega las piezas de su rompecabezas con la inexorable frialdad de un psiquiatra adicto a las lobotomías. Algo de crucigrama irresoluble tiene *Memento*: como *Sospechosos habituales* (Bryan Singer), es un ejercicio de estilo propio de un cartógrafo experto. No importa tanto resolver el enigma como disfrutar del vértigo del viaje.

Sin embargo, todo lo que en la película de Bryan Singer había de tramposo e inteligente, casi de juvenil divertimento, en *Memento* es

reflexión sobre las posibilidades del lenguaje, de la fragmentación de la voz y el punto de vista, de las infinitas posturas que adopta la realidad cuando las puertas están cerradas y la luz apagada.

### El espectador perverso

En realidad, Nolan no hace otra cosa que seguir el camino que muchos de los padrinos de la metaficción americana –Robert Coover, John Barth, Thomas Pynchon– transitaban en los sesenta y setenta. Coover lo describía muy bien en *El hurgón mágico*, hablando de Cervantes: "El universo para usted, Maestro, estaba abriéndose: ya no podía describirse con números mágicos ni tampoco quedar contenido en una esfera compacta y de diseño maravilloso. La ficción narrativa (...) se convirtió en un proceso de descubrimiento y hasta hoy autores jóvenes parten hacia la ficción como pícaros majestuosos (...) para descubrir, una y otra vez, su humanidad". Nolan es uno de esos pícaros: más allá de la experimentación es-

*Memento* plantea un problema narrativo difícil de resolver, un reto para artistas atrevidos: mostrar la consecuencia antes que la causa

tructural de *Memento*, el objetivo del joven cineasta es entrar de puntillas en la trastienda (humana, inquietante, perturbadora) de la confusión del hombre contemporáneo. De puntillas, pero sin concesiones: como ocurría en *El club de la lucha* –filme que practicaba el terrorismo conceptual sin coartadas genéricas–, *Memento* se revela como un filme de horror sobre la desesperación, sobre la ceguera en la era de la ultramodernidad. En *Following*, la ópera prima de Nolan, un hombre corriente sucumbía a los infiernos de su peor obsesión: seguir, por la calle y por azar, a gente que se cruza en su camino. *Following* era, también, un juego de combinatorias narrativas cuya estructura iba de atrás hacia adelante y viceversa, dividiéndose en un catálogo de mundos posibles que se fundían, finalmente, en uno solo. *Memento* suaviza los métodos de *Following* para reflexionar, de paso, sobre los códigos del "film noir" y el thriller psicológico.

En este sentido, la amnesia es uno de los grandes temas del cine negro: como señala la revista "Sight and Sound" en su inteligente crítica de la película, hay varios títulos amnésicos en la historia del "noir", desde *La dalia azul* hasta *Suture*, pasando por la célebre *Recuerda*. La pérdida de memoria es un eficaz recurso dramático cuya única función es subjetivar una ficción objetiva. A Shelby no le interesan los recuerdos sino los "hechos": sin embargo, eso obliga al espectador a ver la realidad a través de sus ojos desmemoriados. Esa paradoja transforma a *Memento* en una película sobre la desconfianza y la desubicación: el espectador, como Shelby, no podrá confiar en nadie que no sea él mismo. Si Flaubert era Madame Bovary, usted es el protagonista de esta película. Lo que quiere decir que, cuando llegue el final e intuya que es un traidor o un mentiroso o un malvado, entenderá que el hecho de ver cine, el hecho de ser espectador, es un acto íntimamente perverso. No es habitual que de una película de bajo presupuesto, rodada en 25 días, se puedan extraer tan estimulantes conclusiones. Es por ese motivo que *Memento* no debe pasar desapercibida. Es, en un sentido estricto, la primera película de vanguardia estrenada este siglo XXI.

Sergi SÁNCHEZ

# Plácido Domingo

## “No quiero terminar mi carrera sin interpretar a Simon Boccanegra”

Plácido Domingo cumplirá sesenta años el próximo 21 de enero. Es una edad a la que pocos tenores han llegado conservando un repertorio tan denso y fuerte como el suyo. Lo celebrará con una gala en el Metropolitan neoyorquino en la que participarán artistas amigos y habituales del teatro con un programa de arias, romanzas y dúos, para terminar con el último cuadro de *Il trovatore*, con el propio homenajead en escena. EL CULTURAL ha aprovechado este aniversario para que el tenor analice su trayectoria y reflexione sobre distintos aspectos de la problemática musical en una amplia entrevista.

**P**lácido Domingo llega a su sesenta aniversario tras batir todos los récords. Ha superado hasta al mítico Caruso al inaugurar por decimoctava vez las temporadas del Met. Ha cantado papeles tan extremos como el rossiniano Conde de Almaviva, el Ferrando mozartiano y el Siegmund de Wagner. Ha recibido ovaciones de cuarenta y cinco minutos. Ha arrasado junto a otros dos tenores, Pavarotti y Carreras, en convocatorias únicas de público y ganancias. Reunió a 400.000 personas, él solito y a pesar de la lluvia, en Central Park. Hay un Airbus 321 de Spanair que lleva su nombre. Posee un restaurante en Nueva York que sirve comida española y mexicana.... Y, sobre todo, sigue cantando para admiración de una gran mayoría y consternación de unos pocos, que cuando cantó *Otello*, en los años 70, le auguraron una breve carrera.

—Está cantando aún frente a lo que muchos, quizá usted mismo incluido, pensaron, y puede cantar todavía varios años. Pero, haciendo balance hasta aquí, ¿de qué cosas se siente más satisfecho?

—En general, de haber podido tener versatilidad para abordar diferentes estilos y compositores. Como músico ha sido mi obligación —y además, una tentación muy grande—, no encasillarme. Desde el principio, al ver la facilidad con la que aprendía, me dije: voy a hacer todo lo que encuentre que tenga calidad y que se adapte a mis condiciones vocales. Así Verdi, Puccini, el ve-

risimo, los franceses, Mozart, Wagner, los rusos, y ahora mismo, también las óperas españolas. Lógicamente, de acuerdo con las diferentes etapas de mi carrera.

### Papeles predilectos

—De todo este repertorio, ¿qué es lo que más le ha gustado cantar?

—Es muy difícil decirlo, pero si hemos de seleccionar algo de todo ello, me quedaría con el *Otello* dentro de Verdi, de los veristas con *Francesca da Rimini*, el Siegmund de la *Walkiria* entre los papeles de Wagner y *La dama de picas* entre los rusos. De las óperas españolas, me gusta mucho *Margarita la tornera*, aunque no la he hecho lo suficiente como para saber todo lo que puede dar de sí.

—A lo largo de una vida siempre hay fechas o decisiones claves. ¿Cuáles de ellas recuerda especialmente?

—Por ejemplo, cuando en Estados Unidos tuve la suerte de inaugurar la New York City Opera con *Don Rodrigo* de Ginastera, una obra de la que no tenía ni idea. Fue un acontecimiento porque de la noche a la mañana, a los veinticinco años, dijeron “ha nacido un tenor y lo hemos descubierto con esta obra”.

—Y, al revés, siempre hay alguna vez que uno se dice: ¿por qué hice tal cosa?

—Todo han sido experiencias positivas, de alguna forma. Con ocasión de algún aniversario especial hice obras que después no volví a hacer. Por ejemplo, canté una vez el

Almaviva de *El barbero de Sevilla*, porque eran los cien años del teatro de Guadalajara. El Ferrando de *Così fan tutte* lo canté cuatro o cinco veces... Son partes que hice muy poco, como el mismo Duque de Mantua de *Rigoletto*, que lo canté como diez o doce veces.

—Pero no ya óperas, sino, digamos, decisiones en la vida de las que hoy se preguntan: ¿por qué me metí en aquel fregado?

—Todo ha sido experiencia, repito. Incluso mi primer *Lohengrin* en Alemania. Fue un gran éxito cuando lo canté, pero me quedé un tiempo algo ‘tocado’. Me acuerdo que tenía a continuación unas funciones de *Tosca* y estuve tres o cuatro meses donde se rompía un poquito el sonido. No era un gallo, que puede ser un accidente, sino algo así como un pequeño ‘clic’, lo cual era más preocupante. Tenía yo entonces 27 años, y decidí que había sido prematuro abordar el papel y lo arrinconé por bastantes años.

### Renunciar a Tristán

—¿Y esos papeles que le habría gustado hacer y que ya sabe que no van a llegar?

—Creía que no abordaría Tristán iba a ser una gran tristeza, pero después de todo me he dado cuenta de que no lo es. El tercer acto masacra de tal forma al cantante que creo que has de tener las condiciones vocales exactas para él, y yo no las tengo. Tan sencillo como eso. Así como no dudé en hacer *Otello* muy joven, a los 34 años, con la

Plácido Domingo como Don Juan en *Margarita la tornera* de Chapí, en el Teatro Real

## PLÁCIDO DOMINGO

aceptación total de la crítica mundial en Hamburgo, con el Tristán esperé y esperé y, hoy en día, la verdad es que no podría cantarlo. Pero sí lo voy a grabar, concretamente este año. O sea que tampoco me he quedado con ganas de hacer ninguna obra. Tengo ganas de completar la grabación del repertorio pucciniano con *Edgar*, y también grabar *La Gioconda* y *Manon*, que quizá son las únicas dos grandes óperas del repertorio que me faltan. Y, por supuesto, las cuatro partes de tenor del *Anillo*, Loge, Siegmund y los dos Sigfridos, pero sólo en grabación.

### Desvelar un secreto

—Voy a revelar un secreto bien guardado, pero dado que adiviné que existía un papel que sin duda habría de entusiasmarle dadas sus características, no me crea un remordimiento de conciencia. El personaje de Simon Boccanegra es un gozo para cualquier cantante. Lo malo es que Verdi lo escribió para la cuerda de barítono...

—Efectivamente, estoy encaprichado con él. No es que quiera hacer una carrera de barítono, porque no será así y yo me retiraré siendo tenor, pero el último año de mi carrera me entusiasmaría hacer el Simon. Y lo cantaré si puedo encontrar el suficiente color tímbrico.

—¿Qué le mueve a meterse en el repertorio español a estas alturas de su trayectoria?

—Son mis raíces, mi cuna. Soy hijo de cantantes líricos dedicados toda su vida a la zarzuela. La música española siempre me ha apasionado. La primera música que escuché fue la zarzuela. Y esos mismos compositores han compuesto también óperas. En los últimos tiempos he cantado o grabado *Margarita la tornera*, *La Dolores* y *Merlín*, y hay mucho más material. Desde luego algún misterio tiene que haber, porque no es posible que la música española, tanto la lírica como la sinfónica, no tengan el reconocimiento internacional que merecen. Creo que es obligación de los que tenemos la posibilidad de hacerlo dar a cono-

cer al público este repertorio.

—De esas tres obras mencionadas, ¿qué es lo que más destacaría en ellas?

—Las tres son totalmente diferentes. No hay nada que las una. *La Dolores* tiene un fortísimo sabor español, una magnífica instrumentación y un gran sentido dramático. *Merlín*, que es de una alta calidad musical, no pretende en absoluto sonar española porque aborda un tema medieval inglés, pero se delata. Lo mismo pasa con *Margarita la tornera*. Utiliza al principio, en mi entrada, elementos de zarzuela, y después se va a una inspiración operística muy interesante. Luego, el único momento que trata lo español es la zarabanda, que tiene mucho de pre-Falla. El único problema que pueda tener es el libreto, y es una pena porque la obra de Zorrilla tiene bastante más fuerza. Ahora, musical y orquestalmente es fantástica. Ha sido una experiencia hermosísima haber hecho estas tres óperas casi simultáneamente.

### Regreso a Bayreuth

Plácido Domingo volvió el pasado verano al Festival de Bayreuth, donde ya había interpretado *Parsifal*, para participar en la segunda jornada de la nueva producción del *Anillo*, y también acudió a Salzburgo. En este caso para celebrar, con una *Dama de picas* en versión de concierto, los 25 años de su debut en el festival. Ambos certámenes se hallan en el punto de mira de todo el mundo musical por los cambios que pronto habrán de abordar.

—¿Cómo ve el problema de Bayreuth y su sucesión?

—En este momento hay una cabeza ahí que todavía, a pesar de sus 80 años, tiene una energía increíble, y es un especie de dictador... vamos a decir que noble, pero es una dictadura al fin y al cabo. Ahí se hace lo que Wolfgang quiere, y además lo sabe hacer por toda la experiencia que tiene. No es, por otro lado, un festival muy difícil de realizar, porque está basado únicamente en las obras de Wagner y las producciones duran años y años. Él

sabe que lo tiene todo vendido, da igual quién cante. El que yo sea Plácido Domingo, un artista internacional, no le importa, sabe que Wagner y el festival se venden por sí solos. Por eso mismo me da mucho gusto que pensase en mí para el Siegmund.

—¿Volverá allí el año próximo?

—No, Wolfgang es muy caprichoso y sólo quiso firmar contrato por un año, probablemente para ver qué sucedía. Luego, durante el verano, me pidió que volviese pero había tres fechas de ensayos de escena que yo ya tenía comprometidas para dirigir el concierto final de temporada de la Filarmónica de Berlín. Tanto Sinopoli como Flimm, los directores musical y escénico, aceptaron cambiarlas, pero Wolfgang no.

—¿Cómo cree que va a evolucionar Bayreuth?

—La solución es difícil, y la familia Wagner está tan dividida que lo mismo no toma ella la decisión sino otros. Mi opinión es que la persona más capacitada para continuar sería Eva, la hija de Wolfgang, a quien conocí en Viena y traté en el Covent Garden antes que a su padre. Es mi parecer personal, y creo que compartido por bastantes de los que estamos en la profesión.

—Tras Parsifal y Siegmund, ¿hay algún otro héroe en cartera?

—Me gustaría cantar allí Lohengrin o Tannhäuser, pero hay un par de pasajes que me resultan demasiado tirantes en la actualidad y que, aunque en muchos teatros se corten, no es política de Bayreuth hacerlo. También pensé en Sigfrido, pero finalmente el personaje no me interesa demasiado. En el fondo no pasa de ser un tonto a quien engaña todo el mundo.

—Otro festival que también está en época de transición es Salzburgo. ¿Cómo valoraría el período Mortier y qué espera del próximo?

—Yo creo que Mortier, un hombre muy sagaz y muy inteligente, quiso establecer una diferencia total con la época Karajan. Para mí hizo cosas muy positivas pero se fue al otro extremo. Lo que venga a hacer ahora Ruzicka tiene que ser algo en-

tre ambas filosofías y compatibilizar la tradición que existía en Salzburgo con los requerimientos de hoy. Han de programarse estrenos y ciertos compositores, pero que hay que darle mayor gusto al público. La realidad es que con Karajan no se encontraban localidades, y con Mortier puedes ir tranquilamente a ver cualquier espectáculo.

—¿Tiene ya apalabrada alguna actuación con Ruzicka?

—Cantaré en un concierto durante su primera temporada, en 2002, pero confío en hacer una ópera enseguida.

### Sobre el Real

En algunas ocasiones se ha hablado de Plácido Domingo como nombre en la recámara para dirigir el Teatro Real, aunque él lo ha desmentido continuamente. Su labor al frente de las direcciones artísticas de Washington y Los Ángeles le deja muy poco tiempo libre para pensar en nuevos teatros. Sin embargo, tanto desde la faceta de gestor como desde la de cantante y director tiene opiniones claras sobre qué habría que hacerse en el Real y sobre algunas de las modas, como la amplificación acústica, que amenazan la integridad de la lírica.

—¿Cómo ve la actual situación en el Teatro Real? ¿Qué repertorio tendría que hacerse, que cambios habría en la organización?

—Creo que Juan Cambreleng y García Navarro se encontraron con un paquete explosivo entre las manos y lo han sabido solucionar, porque había muy poco tiempo. Los resultados han sido positivos desde el punto de vista de que los abonados llenan el teatro. El teatro está funcionando bien y por eso es el momento de animarlo más. Creo que ese es el único problema que hay. Se hacen estrenos, como el *Quijote* de Halffter, y recuperaciones, como *Margarita la tornera*; se presentan obras de tipo, digamos, intelectual, como *Lady Macbeth* de Shostakovich, y muchas producciones escénicas de calidad, pero creo que ha llegado el momento de ofrecer dos o tres óperas seguidas

**“Cambreleng y García Navarro se encontraron en el Real con un paquete explosivo entre las manos y lo han sabido solucionar. Los resultados han sido positivos”**

de gran popularidad, poder alternar compañías y que la gente entre en el Teatro Real fuera de abono.

»Habría que montar una especie de festival, en una parte de la temporada, para calentar el público y luego seguir adelante con los planes. Hay un público de abono que no ama especialmente la ópera, que va por otros motivos, y hay que dar entrada a toda esa gente que de verdad está interesada y habitualmente no puede acceder. Aplaudo de una manera muy positiva el hecho de darle importancia a la ópera española, ya sean estrenos o recuperaciones. Creo que se va por buen camino. Juan y Luis Antonio han cumplido con todo pero, repito, creo que ahora es el momento de calentar el teatro.

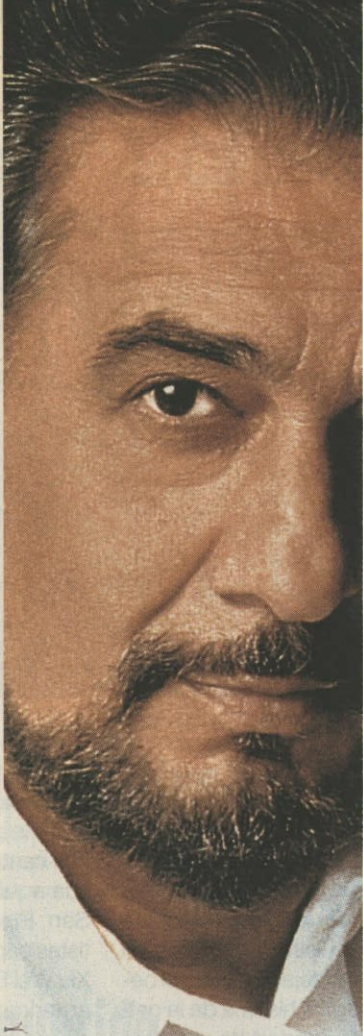
—La ópera es un género carísimo. Cada vez hay menos dinero para la cultura, porque además se pagan menos impuestos. Por otro lado, las óperas contemporáneas se estrenan, se guardan en un almacén y nunca más se supo. Ves que en las óperas de siempre, las de repertorio, la solución es buscar gente que de repente cambie la escena y haga cosas nuevas para atraer al público. Por otro lado, en los teatros apenas caben unas dos mil personas, cada vez hay más medios audiovisuales...

—Creo que acaba de llegar al meollo. El problema más grande que tenemos es la limitación de aforo en los teatros. Y esto algún día se solucionará, aunque todavía esta muy lejos. Hace falta construir teatros de 3.500 a 4.000 personas que no sean un monstruo, que suenen bien y permitan intimidad. Habría también que abaratar el precio de las entradas.

### Contra la amplificación

—¿Eso podría significar, digamos, un paso más en el avance que se está dando a la amplificación del sonido en los teatros?

—No lo creo. Creo que hay que llegar a ello sin la amplificación. No es legal en la ópera. Hay que seguir las reglas de juego que se establecieron al principio. Yo no estaría en contra de una especie de amplificación en Verona, sobre todo en la orquesta, porque sufre mucho, pero no en un teatro tradicional. Las voces de ópera deben cantar de una manera normal, poder pasar



por encima de la orquesta. El Metropolitan, con sus 4.200 localidades, tiene una buena acústica. Ahí está la prueba de que se pueden construir teatros más grandes y conservar la tradición.

—En su faceta de director de orquesta habrá comprobado que también el mundo sinfónico padece muchas dificultades. Los directores y los solistas resultan carísimos y, sin embargo, los profesores de orquesta ganan cuatro duros. El presupuesto se va en solistas y no en mantener las orquestas, y éstas van desapareciendo...

—Eso no es justo. Es importante que el músico esté bien pagado, porque esta es una profesión muy dura, que exige una gran dedicación. El músico es, frecuentemente, una persona que ha querido ser un solista en su instrumento y que ha acabado en una orquesta. Las orquestas han de tener un nivel artístico muy grande, y ese nivel artístico debe estar bien pagado.

—¿Cree que eso es posible? Porque una cosa es que sea justo, y

## “Estoy en contra de la amplificación. No es legal en la ópera. Hay que seguir las reglas de juego establecidas”

otra muy distinta que pueda solucionarse esta situación.

—Yo pienso que sí. No puedo decir que a los directores de orquesta se les pague mucho, porque no viene al caso. Lo que pasa es que, a veces, el número de orquestas es tan grande que es muy difícil mantener un buen nivel. Quizá sería más interesante tener menos orquestas y de mayor calidad.

### Atención a las orquestas

—¿Qué le parece que en Madrid vivan de presupuestos públicos la Orquesta Nacional, la de RTVE, la JONDE, la Sinfónica, la de la Comunidad y alguna otra menor, y que —y esa es la cruda realidad— ninguna de ellas despunte internacionalmente?

—Pues que quizá, efectivamente, sean muchas y que probablemente sería mejor tener menos, mejores y poderles prestar mayor atención.

—Durante su última estancia en España, concretamente en Sevilla, se desató una tremenda polémica sobre una supuesta oferta del Teatro de la Maestranza para que usted se convirtiera en su asesor artístico. ¿Qué hay realmente de ese ofrecimiento?

—Nada de nada. No tengo ni idea de dónde salió la noticia, porque en ningún momento nadie me ha ofrecido nada. Quizá porque comenté que estábamos estudiando que cantase *Fedora*, *La dama de picas*, *Sly* y *La Walkiria*, que es con la que me gustaría volver. Desde luego me habría halagado la oferta, pero mis compromisos con Los Ángeles y Washington no me lo hubieran permitido. Como no me permitieron hacerme cargo del Teatro de la Zarzuela, que sí me fue ofrecido.

—¿Qué le parecieron las opiniones que se vertieron sobre la conveniencia de su incorporación a la Maestranza? Se llegó a decir que sólo serviría para hacer una *Bohème* más.

—No tengo ganas de entrar en polémica. Acepto las críticas cuando están razonadas y vienen de perso-

nas que unas veces te valoran positiva y otras negativamente, pero hay que defenderse de quienes llevan 27 años siempre maltratándote. Sólo le mencionaré algunas de las cosas hechas en mis cinco años en Washington y en el primero de Los Ángeles, y proyectos en cartera para que se vea si me dedico simplemente a “programar una *Bohème* más”. En Washington hemos representado *El Guarany* de Gomes, *La balada de Baby Doe* de Douglas Moore, *El Gato Montés* de Penella, un Mozart tan poco frecuente como *La finta giardiniera*, *Simon Boccanegra*, *Elektra*, *Doña Francisquita*, *Tristán*, *Sly* de Wolf-Ferrari, *Julio César* de Haendel, *Susannah* de Floyd, *The Crucible* de Robert Ward y, ahora mismo, *El cónsul* de Gian Carlo Menotti, con el propio autor dirigiendo la escena a sus 90 años.

»En Los Ángeles hemos empezado con un *Peter Grimes* de John Schlesinger, haremos un programa doble con *El castillo de Barba Azul* y *Gianni Schicchi* con puesta en escena de William Friedkin, director de *El exorcista* y *French Connection*; celebraremos los 50 años de la muerte de Schoenberg con un *Moisés* y *Aarón* en concierto, tendremos un *Lohengrin* con Maximilian Schell... Y estoy muy satisfecho de contar con Kent Nagano como director habitual. En fin, que hasta Luciano Berio colaborará en un triple proyecto: un final nuevo para *Turandot*, una nueva orquestación para la *Poppea* de Monteverdi y una nueva ópera que estrenaremos nosotros. También contamos con estrenos de John Williams y Debora Rattler. Son muchas las cosas, además de *Bohèmes* y *Trovadores*.

—Y, entre ellas, una *Tetralogía* con el ya mítico George Lucas...

—Efectivamente. Él y su compañía, Light and Magic, están trabajando ya en los bocetos de *El oro del Rin*. Es un proyecto carísimo, pero ambas partes estamos interesadas en completarlo entre 2003 y 2004.

Gonzalo ALONSO

## LA MÚSICA, EN HUELGA

**D**ifícil cuestión esta de los derechos de huelga. Los melómanos hemos sufrido tres recientemente: la de la Orquesta Nacional de España, la del INAEM y la del Real, aunque esta última se quedó en agua de borrajas. Muchos aficionados, yo mismo entre ellos, estábamos hasta la gorra y con razón. Sin embargo una noche de lluvia, tras el plantón por un concierto extraordinario de Navidad que nunca llegó a tocarse, algo me hizo ver que quienes nos habían dejado con la miel en los labios también podían tener una parte de razón o, cuanto menos, estaban convencidos de ello. Vi llorar a más de una corista de la OCNE. Lloraban de impotencia. Eran lágrimas de frustración. Durante nueve días habían estado preparando un precioso concierto. Pero el niño no llegó a nacer, antes hubo un aborto provocado. Provocado por la madre, porque el padre se negaba a reconocer al niño. El INAEM, ese órgano del Ministerio de Cultura que ya no puede funcionar esté quien esté a su frente, había estado burlándose de la madre desde hacía mucho tiempo y la madre se había cansado y, en su desesperación, sólo alcanzó a ver el aborto como solución. Y un aborto anunciado con media hora de anticipación. Así se sentían los huelguistas, alguna parte de razón han de tener y deben de ser atendidos.

Pero tampoco las cosas pueden ser así, aunque sucedan al amparo de no sé qué cláusula de no sé qué convenio. No puede avisarse al público con media hora de antelación, cuando se han desplazado hasta el local desde la manzana de al lado, desde un pueblo a 50 km. o incluso desde otra provincia. Y no es cuestión de devolver el importe de las localidades y aquí no ha pasado nada. No, quien firmó aquel convenio se cubrió de gloria y lo primero que hay que hacer ahora es arreglar el desahogado para que no vuelva a suceder lo mismo. ¿Se imaginan una huelga de pilotos al amparo de una norma similar? El piloto decidiría media hora antes de despegar el avión si lo hacía o se quedaba todo el mundo en tierra. A los pasajeros, la devolución del billete. ¿A que es imposible pensar algo así? Pero, claro, el arte es otra cosa...

Sí, pero no para todos. Porque la del Real se solucionó sin un retraso de cinco minutos. ¿Sería porque Cambreng es más competente que Amorós? ¿O, más bien, porque en la Administración se piensa que hay espectadores de primera –los banqueros, presidentes de multinacionales, ministros, secretarios de Estado, presidentes de comunidades y amos de diarios que acuden a las primeras del Real– y espectadores de tercera –los tenderos de provincias que acuden a la Zarzuela–, y que sería un escándalo tenerles esperando bajo la lluvia, como en el Auditorio, y mandarles luego a su casa? **BECKMESSER.COM**



La soprano coreana Xiu Wei Sun como Cio-Cio-San

## Fragancias de oriente en Bilbao

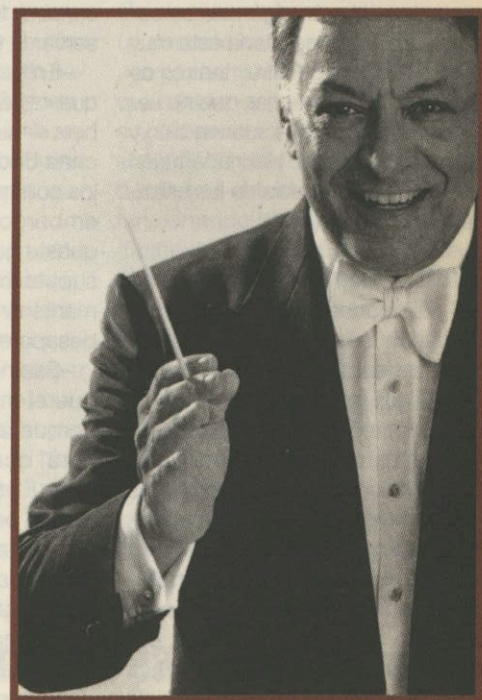
**V**uelve al cartellone de la ABAO, los días 20, 23 y 26 de enero, *Madama Butterfly*, que es, junto con *La bohème* y *Tosca*, la ópera más popular de Puccini. Desde su estreno en La Scala en 1904 no ha dejado de enternecer al gran público la trágica historia de la geisha que se enamoró de verdad de un marino americano y se hizo el hara-kiri al comprobar que para él todo había sido un juego. En el escenario del Palacio Euskalduna no van estar desde luego ni Rosina Storchio, ni Giovanni Zenatello, ni Giuseppe de Luca, los tres gran-

des cantantes que la crearon. De todos modos, sus equivalentes en los papeles de Cio-Cio-San, Pinkerton y el cónsul Sharpless, son artistas capaces de ofrecer una prestación digna. Xiu Wei Sun, coreana, y Stephen Mark Brown, americano, son sin duda muy aptos. El mexicano Jorge Lagunes, Puck en *Las Golondrinas* del Real de hace dos temporadas, será Sharpless y la china Ning Liang, Suzuki. José Ruiz hará, una vez más, y seguro que bien, Goro. Roberto Tolomelli, discreto conductor del último *Ernani* en Madrid, estará en el foso.

## Falstaff abre el año Verdi en Munich

**T**odos los teatros de ópera se disponen a festejar el primer centenario de la muerte de Verdi. Munich estrena hoy mismo una nueva producción de *Falstaff*, último y maravilloso logro del autor, que tiene lujosa envoltura en la puesta en escena de Eike Gramss, que ha trabajado sobre decorados y figurines de Gottfried Piltz y luces de Manfred Voss. El actual director musical del Teatro, Zubin Mehta, siempre avasallador y mandón, gobierna el foso con su seguridad proverbial –veremos si con la ligereza y claridad que requieren los ritmos y las delicadas texturas– y presta apoyo a un equipo de cantantes muy lustroso sobre el papel.

El panzudo lo incorpora el veterano barítono alemán Bernd Weikl, que debuta en el papel, sustituyendo por enfermedad al gigantón galés Bryn Terfel. Lucio Gallo, Rainer Trost, Adrienne Pieczonka, Elisabeth Futral y Marjana Lipovsek son los otros nombres importantes del reparto. Este título se alterna en la Ópera Estatal de Baviera con otras óperas del compositor como *Aida*, *Don Carlo*, *La traviata* y *Otello*.



Zubin Mehta dirige la última ópera de Verdi

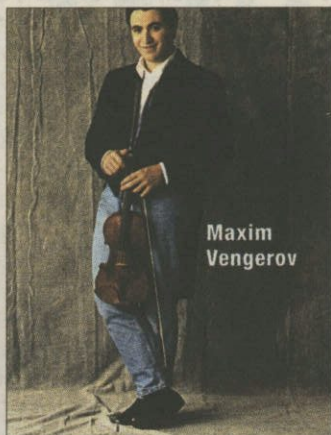
## Nuevos horizontes

El zaragozano Víctor-Carlos Rebullida no es precisamente un jovencito, ya que nació en 1963, pero sí un compositor que aún está creciendo y allanando caminos, lo que inició en el Conservatorio de su ciudad con Agustín Charles. Como éste, es un acaparador de premios: Tolosa en 1990 (*Dies irae*), tercero de la SGAE en 1992 (*Jarcha*), Reina Sofía en 1994 (*In memoriam*), Luis de Narváez en 1996 (*Soneto*), primero de la SGAE en 1998 (*Nocturnales*), Real Academia de San Fernando en 1999 (*Movimiento para orquesta*). Su carrera puede cristalizar con el estreno en la serie de la ONE de esta última partitura los días 19, 20 y 21. El programa incluye además *Las Hébridas* de Mendelssohn, el *Concierto para piano* de Grieg —con el sensible Enrique Pérez de Guzmán, poco activo últimamente en nuestro país— y *El mar* de Debussy, que no sabemos si el solvente Günther Herbig acertará a plasmar.

## Un violinista muy querido

El violinista siberiano Maxim Vengerov (Nobosivirsk, 1974) es ya uno de los artistas más apreciados por el público español, madrileño en particular, gracias a los oficios de Juventudes Musicales, que nos lo trae cada año.

La nitidez de su arco, la seguridad de sus ataques, la calidad aterciopelada de su instrumento, la elegancia de su dicción y el notable colorido que otorga a sus interpretaciones, siempre enfocadas de una manera fiel desde el punto de vista estilístico, lo han convertido en una primera figura mundial en muy



Maxim Vengerov

THOMAS MÜLLER

poco tiempo, aunque su sonoridad no sea demasiado amplia. Pero la especial vibración que concede a sus sobreaugudos, la intensidad de su vibrato lo convierten en un superclase.

Este año ofrece, el 23 de enero, en la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional, un programa en el que Mozart (*Sonata K 454*) se alterna con Strauss (*Sonata*), Schubert (*Fantasia*) y, para concluir de

forma muy desenfadada, Kreisler (*Capricho vienés*, *Schon Rosmarin* y *Tambourin chinois*). **Arturo REVERTER**

## El Concurso Viñas

El Concurso Internacional Francisco Viñas es el más importante certamen de canto desarrollado en nuestro país. En esta edición concurren 248 aspirantes, de los que nada menos que 56 corresponden a una de las más recientes invasiones del mundo occidental, la de los aplicados y usualmente poco relevantes coreanos. España, con 32, se sitúa como segundo país. El jurado, presidido por Josep Caminal, gerente del Liceo, incluye algunos nombres muy relevantes, como los de las antiguas sopranos Joan Sutherland, Virginia Zeani —que, en sustitución de la ya muy anciana y habitual Magda Olivero, ha dado un espléndido curso sobre técnica vocal— y la catalana Enriqueta Tarrés. Junto a ellas el que fue extraordinario barítono norteamericano Cornell MacNeil, que protagonizará un encuentro. La final tendrá lugar en el Liceo el día 19; y el 21, en el mismo escenario, será el concierto de premiados.

## LA MÚSICA DEL AIRE

■ **Miércoles 17.** A las 12'00 en Canal Clásico, biografía de la bailarina Carla Fracci contada por ella misma. A la vez que oímos sus palabras, vemos sus movimientos en piezas clave de su carrera: *Chéri*, *Romeo y Julieta*, *Las síffides*. A las 19'25 en Radio Clásica, transmisión en directo del recital con obras de Joaquín Rodrigo que interpreta el violinista Agustín León Ara en la Fundación Juan March de Madrid.

■ **Jueves 18.** A las 10'00 en Radio Clásica, desde la Sala de Ceremonias de la Academia Húngara de Ciencias, el Cuarteto Bartók interpreta algunas obras de su compositor titular, dentro del pasado Festival de Primavera de Budapest. Suenan los *Cuartetos 1, 2, 5 y 6*.

■ **Viernes 19.** A las 23'50 en Canal Clásico, documental sobre la vida y la obra de Manuel de Falla realizado por Miguel Sarmiento. A las 19'55 en Radio Clásica, *Gala Lírica Europea*. La Orquesta de RTVE amplía el ámbito de su ya tradicional gala de jóvenes cantantes y recibe este año a recientes ganadores de los grandes concursos vocales europeos.

■ **Sábado 20.** A las 21'00 en Muzzik, *Horowitz en Londres*. Grabación del recital que el gran pianista ofreció en el Royal Festival Hall en 1982. Toca música de Scarlatti, Chopin, Schumann, Rajmaninov y Scriabin, y se deja entrevistar en el entreacto. La realización es de Kirk Browning. A las 19'00 en Radio Clásica, ópera en directo desde el Metropolitan de Nueva York. James Levine dirige el *Doctor Fausto* de Ferruccio Busoni, con el barítono americano Thomas Hampson como protagonista.

■ **Domingo 21.** A las 11'30 en Radio Clásica, transmisión directa del concierto de abono de la Orquesta Nacional de España. El zaragozano Víctor Rebullida estrena obra y el pianista Enrique de Guzmán interpreta el *Concierto en la menor* de Grieg. Dirige Günther Herbig.

■ **Lunes 22.** A las 00'00 en Radio Clásica, *Senderos de un minuto*. Es un recital dado por el pianista y compositor Carlos Galán en el Círculo de Bellas Artes de Madrid que incluye más de 30 micropiezas de compositores españoles, todas de alrededor de un minuto de duración.

■ **Martes 23.** A las 21'50 en Muzzik, excursión a la *Selva moral y espiritual* de Claudio Monteverdi. El Ensemble A Sei Voci, que dirige Bernard Fabre-Garrus, interpreta esta colección de 40 piezas monteverdianas. Empieza por cinco madrigales morales que pintan la fugacidad de la vida y sigue con obras religiosas cantadas en latín.

Álvaro GUIBERT

## Una cantante con misterio

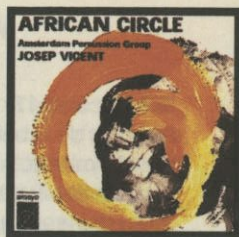
La voz de contralto es sin duda uno de los timbres más singulares e inquietantes que existen. Nathalie Stutzmann recibió las primeras lecciones de canto de su madre, la soprano francesa Christiane Stutzmann, y prosiguió sus estudios en el Conservatorio de Nancy y la Escuela de la Ópera de París con Michel Sénéchal, así como en clases magistrales con Christa Ludwig y Hans Hotter, quienes le transmitieron la pasión por el lied. El próximo martes, esta voz profunda y misteriosa se presentará en el Palau de la Música de Barcelona, acompañada al piano por Inger Södergren, en un programa formado por páginas de Franz Schubert, Richard Strauss, Maurice Ravel y Francis Poulenc.



**J. S. BACH: Sonatas para viola de gamba. J. Savall, T. Koopman. Alia Vox AV9812 DDD**

Una combinación fantástica: Savall y Koopman juntos de nuevo para interpretar las tres *Sonatas para viola de gamba y cembalo* de Bach, una música de belleza sin igual. Y a estas tres se suma una cuarta que no es sino una adaptación, realizada por el propio Savall, de la *Quinta sonata* para órgano del compositor alemán. Esta grabación rezuma frescura. Ambos intérpretes se escuchan, dialogan, no compiten en ningún momento. No puede hablarse del protagonismo de la viola, ni de la preponderancia del clave. Es asombrosa la conjunción y la compenetración de dos músicos que, a pesar de haberse encontrado en ocasiones, no suelen reunirse a menudo, pues siguen, ambos con éxito, carreras separadas. Y es asombroso también el concepto similar que ambos tienen de aquello que interpretan: los dos son dinámicos por igual, líricos por igual, intensos por igual.

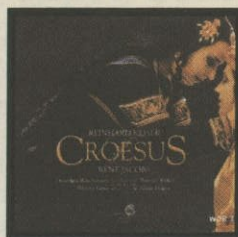
La música que hacen está llena de vida, de intención, de frescura. En el libreto que acompaña al disco se añaden, como simpática curiosidad, las visiones recíprocas que tienen uno del otro. Ambos forman un excelente equipo. **A. MATEO**



**JOSEP VICENT: African Circle. Amsterdam Percussion Group. Ensayo CD 9809 DDD**

Los instrumentos imprimen carácter. Así como ser cantante es ser de determinada manera, ser percusionista tiene también lo suyo. Aun antes de verles trajinar con trípodes y baquetas, a los percusionistas se les distingue a distancia por su apasionada vocación. No crean que eso les pasa a todos los músicos.

Josep Vicent, el excelente percusionista valenciano afincado en Amsterdam, es un ejemplo de vocación desbordada. Este disco reúne algunos de sus trabajos y de sus obsesiones. Tiene, como casi todos los *percutas*, obsesión por las dos Áfricas, la africana y la americana del sur. Le atrae también la composición repetitiva, que es como una tercera África, europea o yanqui, elegante y sosa. El disco vale la pena aunque sólo sea para contagiarse de las obsesiones de Vicent, y para oírle jugar con la sanza en su *Círculo africano* o con el vibráfono en el *Go Between* de Ruud Wiener, o con su marimba y otras dos en *Akadinda* de Sejourne. Vicent dirige, además, al grupo una ordenada y bella *Ubangui Djembé* de Rafa Reina, otro español amante de África, estrenada hace unos años en Alicante por Juan Iborra, otro percusionista vocacional. **Á. GUIBERT**



**REINHARD KEISER: Croesus. René Jacobs. 3 CD Harmonia Mundi HMC 901714.16 DDD**

Dentro de las recuperaciones que últimamente inundan el mercado llega una publicación en la que la obra y el autor son desconocidos en nuestros días. Un ejemplo de lo efímera que puede ser la gloria puesto que Keiser, contemporáneo de los grandes compositores del barroco alemán, fue un autor muy valorado en su época, considerado por algunos "el compositor más grande del mundo". Pero nadie se ocupó de preservar sus obras, ni siquiera de transmitirnos su retrato.

*Croesus* presenta la historia de un rey que pierde su reino frente a un pueblo enemigo cuando se hallaba en lo más alto de su gloria. Lo recuperará tras aprender lo fugaz que puede ser ésta. La partitura no es mala, incluso presenta algunos momentos magníficos, pero resulta larga y poco diferenciable de tantas obras de la época.

René Jacobs, a quien hay que agradecer su gran labor en la recuperación de obras olvidadas, promovió su representación en Berlín hace unos meses. Su lectura, viva como siempre, ayuda a destacar lo positivo de la obra, en especial su orquestación, y hacerla atractiva para los oídos actuales. **G. ALONSO**

## BUCEANDO EN LA MEMORIA

La última remesa presentada por EMI dentro de su línea de grabaciones históricas denominada *Références* incluye una serie de registros líricos de un valor indiscutible. Destacan, muy en primer lugar, los títulos de Verdi registrados por Tullio Serafin al frente de los conjuntos de la Ópera de Roma y las voces más granadas de la época. *Un ballo in maschera* (1943) sigue siendo una de las versiones más valiosas de la obra, con un Beniamino Gigli pletórico de facultades, bien rodeado de un reparto de primeras figuras entre las que brilla la joven Fedora Barbieri como Ulrica.


El tenor italiano es también, con su canto expansivo y natural, su fraseo generoso y la riqueza de su instrumento, una de las estrellas de la *Aida* de 1946, dirigida con autoridad y excelente pulso teatral. No le va a la zaga en cuanto a calidad tímbrica y solidez en el acento la soprano Maria Caniglia, si bien en el aspecto expresivo resulta más anticuada. No así la vehemente Amneris de la espectacular Ebe Stignani, ni los magníficos Amonasro y Ramfis, a cargo, respectivamente, de Gino Bechi y Tancredi Pasero.

El maestro también empuña la batuta en un *Requiem* llevado a los estudios en 1939, en el que además de acompañar admirablemente a un imponente cuarteto (Caniglia, Stignani, Gigli y Pinza) deja que la música respire con un discurso tan fluido como elocuente.

Las otras dos realizaciones verdianas no alcanzan la misma altura —un *Don Carlo* de 1954 y un *Simon Boccanegra* de 1957—, principalmente a causa de la visión más rutinaria de Gabriele Santini, aunque en ambos destacan las fuertes personalidades de Boris Christoff y Tito Gobbi (y, en la segunda, la Amelia de un supremo lirismo de Victoria de los Ángeles).

No podemos terminar reseña sin referirnos a los dos recitales de Elisabeth Schwarzkopf: el antológico álbum Schubert con Edwin Fischer al piano, de 1952, y el hermosísimo programa straussiano que reúne los *Cuatro últimos lieder* y la escena final de *Capriccio* con Otto Ackermann, de 1953, y los fragmentos de *Ara-bella* con Lovro von Matacic, de 1954. **Rafael BANÚS**





LOS INVESTIGADORES DEL ALH84001  
REVELAN SUS HALLAZGOS

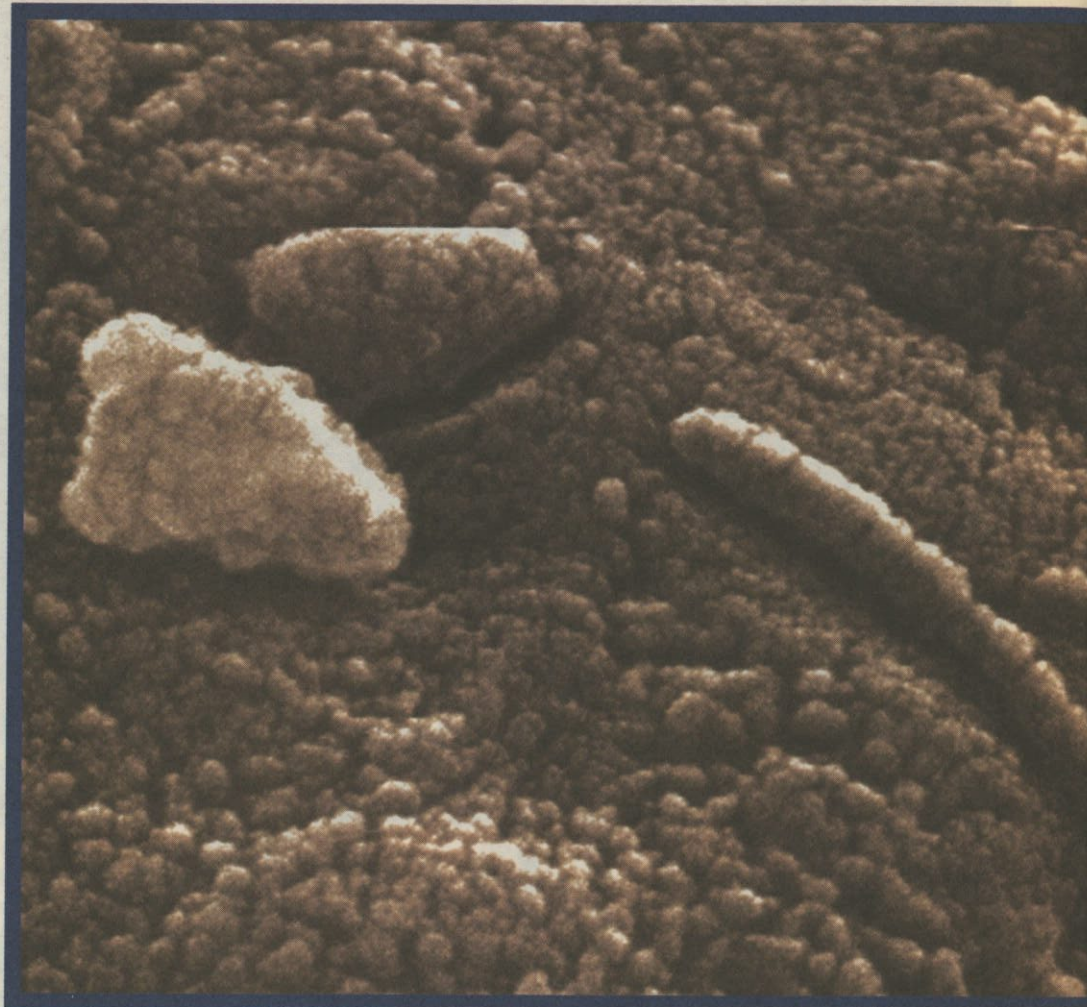
# MARTE, EN VIVO

Cadena de magnetita inmersa  
en los glóbulos de carbonato  
presentes en el ALH84001

# CIENCIA

Carmen Ascaso y Jacek Wierzchos  
escriben sobre sus investigaciones del  
ALH84001 53-55 "¿Hacia los humanos  
transgénicos?", por Miguel Torres 56-57

El meteorito ALH84001 se ha convertido en el único testimonio de que en Marte posiblemente existió vida. Carmen Ascaso y Jacek Wierzchos, directores del Servicio de Microscopía Electrónica del CSIC y de la Universidad de Lérida, respectivamente, han tenido el privilegio de investigar durante tres años la roca marciana. Su investigación se ha desarrollado en paralelo a otro estudio realizado por científicos norteamericanos. Ambos investigadores desvelan a EL CULTURAL sus recientes hallazgos.



Desde agosto de 1996 han sucedido algunos hechos relativos al meteorito marciano ALH84001. En primer lugar, el citado meteorito, que se llama así por haberse encontrado en la zona de la Antártida llamada Alan Hills (por una geóloga llamada Roberta Score) en el año 84, se ha hecho muy famoso, y son pocas las personas que no han leído, escuchado, o visto en televisión alguna noticia relacionada con el ALH84001.

Aunque hay más de una docena de meteoritos marcianos, éste es el más conocido por una imagen que salió en los medios de comunicación en agosto de 1996 y porque desde entonces está siendo estudiado con mucha profundidad en distintos laboratorios del mundo. También es cierto y resulta curioso que muchos científicos hablan y opinan sobre el citado meteorito, y pocos son los que lo han tenido en sus manos y lo han investigado. Esto posiblemente acabe creando algo de confusión.

La imagen de una presunta bacteria fosilizada, fotografiada en el ALH84001 por investigadores del Johnson Space Center (Houston) ha sido sin lugar a dudas una de las imágenes que más veces se han podido ver. Cuando se habla de una bacteria fosilizada, los científicos se están refiriendo a una bacteria cuyo "cuerpo" se ha mineralizado, es decir se ha endurecido y por ello ha persistido en el tiempo.

Se puede decir que la imagen es relevante porque parecía presentar lo que podría haber sido una pequeña bacteria (¿nanobacteria?) que pudo existir en Marte hace millones de años. Dicha imagen que presenta un objeto de forma alargada, que recuerda el aspecto de las bacterias terrestres denominadas bacilos, ha sido muy publicada y publicitada y es muy fácil de recordar. Sin embargo ha sido muy cuestionado por una parte importante de la comunidad científica internacional, que dicha imagen represente realmente una bacteria fosilizada.

La presunta bacteria marciana tiene un tamaño de unos 0,2 micrómetros de longitud, es decir un tamaño muy inferior al de una bacteria terrestre. Una bacteria normal tipo bacilo, tiene una longitud de entre 1 y 2 micrómetros (aunque hay bacterias un poco más pequeñas y también existen bacterias más grandes) y para entendernos se puede decir que caben unas 5.000 a 10.000 bacterias ordenadas en fila en 1 cm. Inmediatamente que apareció en la prensa empezaron las discusiones científicas en torno a ella y algunas

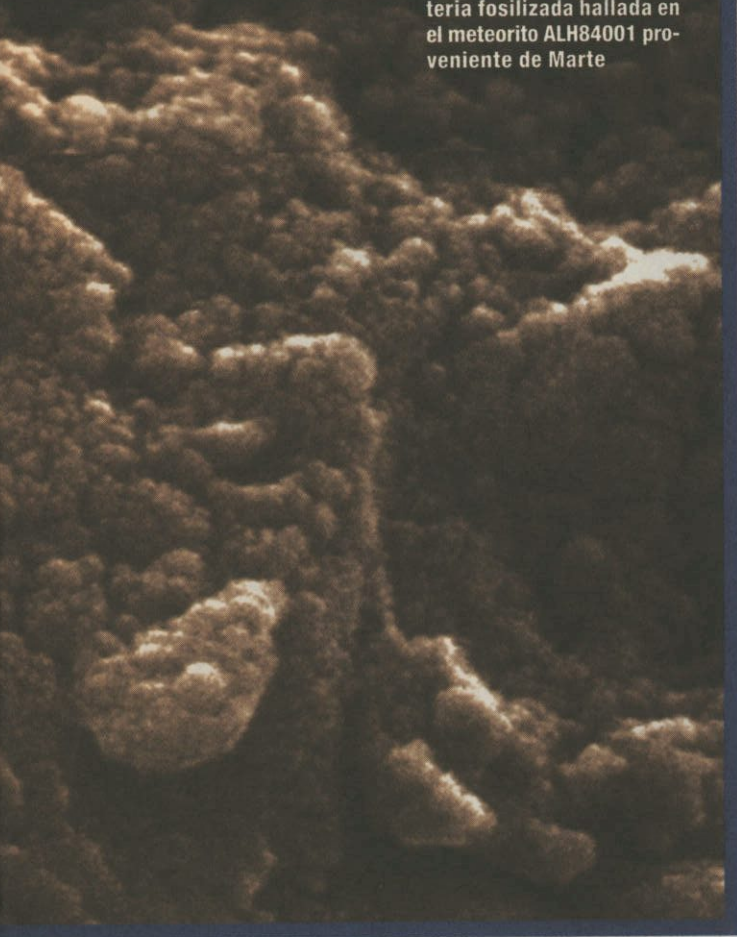
voces más o menos autorizadas afirmaron que también en nuestro planeta existían bacterias así de pequeñas a las que deberíamos llamar nanobacterias. La discusión sobre la existencia o no de nanobacterias en la Tierra ha hecho correr ríos de tinta en revistas especializadas, pero de momento se puede decir que la existencia de nanobacterias en la tierra es un tema poco aclarado y más bien confuso.

#### Nanobacterias marcianas

Volvamos, pues, al punto de partida: en el meteorito ALH se encontraron unas estructuras que por su forma podrían ser bacterias o mejor "nanobacterias" marcianas fosilizadas. A los dos días de producirse la citada noticia, nos llamó el profesor Friedmann de la Universidad de Florida (USA), que nos proponía que hiciéramos una planificación de cómo se podría investigar el ALH84001 con las más modernas técnicas de microscopía electrónica, ya que probablemente iba-

Los indicios son alentadores de que pudo haber vida en Marte, pero hay que seguir trabajando hasta conseguir la evidencia

Imagen de la presunta bacteria fosilizada hallada en el meteorito ALH84001 proveniente de Marte



ron existir en Marte. Cuando las bacterias terrestres forman en su interior cadenas de magnetita, éstas no pueden ser consideradas ni el esqueleto de la bacteria, ya que no tiene esqueleto, ni el excremento de las bacterias, ya que las bacterias no producen excrementos en el sentido castellano del término.

### Intactas en los sedimentos

Las cadenas las fabrican apostando las bacterias magnetotácticas terrestres, con la finalidad de orientarse en el campo magnético terrestre cuando están vivas. Cuando las bacterias mueren, el "cuerpo" de la bacteria suele desaparecer pero las cadenas de magnetita quedan bastante intactas en los sedimentos. Cuando un investigador encuentra cadenas de magnetita en un sedimento terrestre y las cadenas reúnen una serie de características, el investigador inmediatamente deduce que en dicho lugar estuvieron presentes previamente bacterias. Así pues las cadenas de magnetita actúan como una señal de que hubo vida anteriormente, es decir como un biomarcador.

Meses después de nuestro descubrimiento de las cadenas en el ALH, tuvimos conocimiento que los

otros además de ver las magnetitas aisladas, éramos capaces de verlas dentro del meteorito ordenadas en cadenas. El grupo americano ha seguido durante estos dos años profundizando en el análisis de los cristales de magnetitas aislados del ALH y han publicado recientemente un trabajo firmado por K. Thomas-Keprta donde detalla características de los cristales de magnetita del ALH, que da la coincidencia de que se parecen mucho con las características de cristales de magnetita de bacterias terrestres. Esta noticia saltó a la prensa a mediados de diciembre de 2000. Nosotros ya presentamos los resultados de las cadenas de magnetita en el LPI Workshop Martian Meteorites celebrado en Houston en noviembre de 1998 y desde entonces hemos seguido investigando y profundizando en la organización en cadena de las magnetitas del ALH.

Llegado a este punto, el lector puede estar haciéndose la siguiente reflexión: los cristales de magnetita del ALH se parecen mucho a los cristales de magnetita que se encuentran en algunas bacterias terrestres, además, según la investigación de los españoles, las magnetitas del ALH están ordenadas

en cadenas, lo cual les hace todavía más parecidas a las magnetitas de bacterias terrestres, entonces ¿constituye todo esto una evidencia de que hubo este tipo de bacteria en Marte hace millones de años?.

Nosotros pensamos que los resultados sobre las magnetitas aisladas de Thomas-Keprta y co-

laboradores constituyen un buen indicio de que pudo haber bacterias en Marte. Nuestros resultados con observación de las cadenas de magnetita constituyen un indicio aún más importante. Pero aunque las evidencias se soportan sobre indicios, una simple suma de indicios puede no acabar siendo una evidencia. Los indicios son alentadores de que pudo haber vida en Marte, pero hay que seguir trabajando hasta conseguir la evidencia.

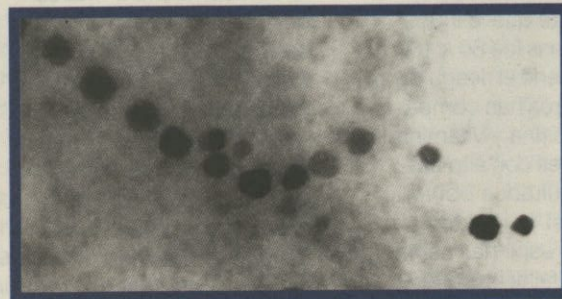
C.ASCASO / J.WIERZCHOS

mos a disponer de un fragmento de meteorito ALH en nuestros laboratorios del CCMA (CSIC) en Madrid y de la Universidad de Lleida. En diciembre de 1997 el citado profesor nos entregó un fragmento del ALH de 2,7 gramos.

A primeros de 1998 pudimos empezar a investigar el ALH en nuestros laboratorios. Nuestra primera intención fue tratar de observar las estructuras de las presuntas bacterias fosilizadas que tan grande polémica habían abierto en la comunidad científica internacional. Pero la verdad es que en aquellos primeros meses no observamos nada en el ALH que nos recordara a verdaderas bacterias fosilizadas. Tengo que decir sin embargo, que no hay que olvidar que "la ausencia de pruebas no prueba la ausencia". El que nosotros no hayamos encontrado de momento restos de bacterias fosilizadas, no es prueba suficiente de que no existan en el ALH. Únicamente al día de hoy, tenemos que afirmar que en nuestra opinión

las estructuras que observamos no pueden ser interpretadas como bacterias fosilizadas.

Sí encontramos, sin embargo, en el ALH cadenas de magnetita inmersas en los glóbulos de carbonato que están presentes en el mismo. Cuando empezamos a comentar con Friedmann este descubrimiento, él lo recibió con gran entusiasmo, ya que es de sobra conocido que hay bacterias terrestres que forman en su interior cadenas de magnetita. Cuando las bacterias desaparecen las magnetitas que contenía en su interior suelen quedar intactas (como muestra la imagen pequeña). Es decir, cuando nos pusimos a trabajar con el ALH observamos que no se veían restos de la estructura completa de bacterias fosilizadas en el ALH, pero se veían unas partículas de magnetita en cadena que bien pudieran haber sido formadas por bacterias que pudie-



Cadena de magnetitas producida por una bacteria terrestre

investigadores del Johnson Space Center, habían "abandonado" el estudio o la búsqueda de nanobacterias fosilizadas en el ALH. Sin embargo continuaban trabajando con el meteorito, habían destruido algunos glóbulos de carbonato del ALH y habían visto partículas de magnetita. Así pues, ellos y nosotros estábamos haciendo una investigación que apuntaba en la misma dirección. Ellos veían que el ALH contenía unas magnetitas que una vez aisladas e investigadas, presentaban unas determinadas características, y nos-

# ¿Hacia los humanos

## ARMAS BIOLÓGICAS

Un grupo de investigadores australianos ha creado casualmente un virus asesino de ratones mientras trabajaban en la creación de anticonceptivos biológicos para detener plagas de ratones y ratas. Desde diversos sectores se ha interpretado la creación de este virus mortal como el primer paso en la creación de armas biológicas. El virus creado artificialmente es inocuo para los humanos, pero sus creadores reconocen que con la misma técnica se pueden crear enfermedades letales para el ser humano.

## PUNTO DE NO RETORNO

La mayoría de los astrónomos cree en la existencia de agujeros negros, pero como su naturaleza no es fotografiable no existen pruebas tangibles. Investigadores de la NASA, sin embargo, recientemente han hallado nuevas evidencias. Observando latidos de luz ultravioleta generados por concentraciones de gas caliente, éstas se arremolinaron en torno al objeto celestial masivo Cygnus XR-1. Los latidos se desvanecieron al acercarse al objeto, mientras que lo normal hubiera sido que ardieran al entrar en contacto con él. La única explicación que encuentran es que se trate un punto de no retorno.

## ASPIRINA CONTRA INFARTO

Un equipo de científicos italianos ha determinado recientemente que la ingestión controlada de aspirinas (de 80 a 100 miligramos al día), previene el riesgo de infarto. Los investigadores han comparado los efectos de aspirina y vitamina E en casi 5.000 pacientes con alto riesgo de infarto, y los resultados obtenidos muestran que en el grupo de pacientes que ha ingerido aspirinas se ha reducido el número de fallecimientos y ataques cardíacos. Esto es así porque la aspirina previene la creación de coágulos de sangre.

## CAPA DE OZONO

El agujero en la capa de ozono empezará a menguar dentro de diez años y estará completamente restablecido en cincuenta, según un grupo internacional de científicos. Los esfuerzos globales por detener la emisión de gases que dañan a la capa de ozono están teniendo éxito, y según datos de la estación Cape Grimm en Tasmania, los niveles de contaminación están disminuyendo por primera vez desde que se iniciaron las investigaciones en 1985.

La obtención de ANDi, el primer mono transgénico, ha abierto puertas a los ensayos terapéuticos. Puesto que el primate comparte con el ser humano el 98% de sus genes, todos los resultados que se obtengan en ensayos contra enfermedades degenerativas serán a partir de ahora mucho más fiables. Miguel Torres, científico titular del Departamento de Inmunología y Oncología del CSIC, explica en EL CULTURAL la importancia de este hito científico.

Científicos de la Universidad de Ciencias de la Salud de Oregon, USA, anunciaron la semana pasada la obtención del primer primate modificado genéticamente. El método utilizado, conocido como transgénesis, consiste en la transferencia de material genético (ADN) proveniente de otro organismo. El vehículo utilizado en la transferencia es un virus incapaz de realizar ciclos infectivos, pero también capacitado para insertarse al azar en algún lugar de la dotación normal de ADN del animal. El ADN introducido proviene de una medusa y codifica la producción de una proteína fluorescente (GFP) que se considera inocua.

El objetivo del experimento fue el de utilizar la GFP como mero "marcador", cuya detección indicase el éxito de la transferencia del material genético y la información que codifica. El avance conseguido representa un progreso técnico que se produce dos décadas después de la obtención del primer mamífero transgénico, el ratón, y cuando la transgénesis en otros mamíferos de interés económico o biotecnológico —vaca, cabra, oveja— es ya habitual.

A pesar de la facilidad con que se puede modificar la dotación genética del ratón, y de que muchos de los modelos en este animal son ya de gran importancia para el entendimiento de la fisiología normal y patológica del organismo, la distancia evolutiva entre hombre y ratón es excesiva para una aplicación médica directa de los resultados obtenidos. Aspectos como el envejecimiento, enfermedades neurodegenerativas, funcionamiento del sistema inmune o comportamiento, difícilmente pueden ser extrapolados del ratón a seres humanos.

La importancia de la transgénesis en primates reside pues en la proximidad del mo-

delo empleado al ser humano. Con el resto de primates compartimos el 98% de la dotación genética y la mayoría de las enfermedades que sufrimos pueden ser estudiadas de manera extrapolable en nuestros parientes evolutivos más próximos. Mediante la transgénesis se abre la posibilidad de introducir genes responsables de enfermedades y así obtener familias de primates que desarrollen sistemáticamente patologías como el Alzheimer, Parkinson, enfermedades autoinmunes, trastornos de comportamiento, etc. En estos modelos se podría ensayar la eficacia, tanto de medicamentos clásicos como de medicamentos biotecnológicos o protocolos de terapia génica. Si el rango de posibles aplicaciones es amplio, no lo es menos el terreno que queda por recorrer, ni las dificultades por superar, antes de que alguna sea factible.

En primer lugar, el empleo de vectores virales no es adecuado por el peligro de efectos indeseados no predecibles en las células receptoras. Además, el método empleado se revela extremadamente ineficiente

**La transgénesis en primates representa un avance cualitativo pero, por el momento, es más importante por las perspectivas de futuro que por su utilidad inmediata**

—sólo un individuo transgénico viable a partir de 224 oocitos procesados— y el método de incorporación del ADN, por inserción al azar, se sabe deletéreo para la dotación genética endógena desde que se realizaron los primeros experimentos en el ratón. La solución previsible a estos problemas será la aplicación de técnicas de recombinación homóloga mediante las cuales, en vez de simplemente añadir ADN por inserción, se podrá modificar limpiamente y de manera dirigida la dotación genética endógena. Esta forma de modificación imitaría de manera precisa las mutaciones naturales que conducen

# EN LAS APLICACIONES TERAPÉUTICAS transgénicos?



ANDi, el primer mono transgénico

a situaciones patológicas. En el ratón, modelo de referencia experimental, la recombinación homóloga se consiguió por primera vez hace una década y la repercusión que ha tenido en biología y biomedicina es extraordinariamente superior a la de la transgénesis convencional.

**S**in embargo, la posibilidad de realizar modificaciones genéticas por recombinación homóloga en primates, pasaría por el establecimiento previo de la clonación por transferencia nuclear o por la obtención de líneas de células madre embrionarias totipotentes, ambas todavía por conseguir. Un problema no menor que las limitaciones técnicas es la disponibilidad de recursos económicos para utilizar los modelos de primates de manera extensiva. En el presente, la mayor parte de los medicamentos que son ensayados en pruebas clínicas en humanos, debido a limitaciones presupuestarias y a una legislación permisiva en este aspecto, no han sido probados previamente en primates convencionales.

No es previsible, por tanto, que se puedan utilizar de manera masiva los modelos de primates transgénicos, mucho más costosos. Por otro lado, el sufrimiento animal provoca-

do se hace muy evidente en el caso de los primates por su similitud física y fisiológica con el ser humano, haciendo valer de manera especial las objeciones éticas habitualmente esgrimidas en defensa de los derechos animales. Un último aspecto destacable es la posibilidad de utilización terapéutica de la transgénesis o recombinación homóloga en primates. Al igual que estas técnicas se pueden emplear para provocar una enfermedad, se podrían usar también para corregir un defecto genético con finalidades eugenésicas.

Si bien la modificación genética de la línea germinal humana está prohibida por la legislación vigente, y excluida como posibilidad por la comunidad científica, cualquier avance en la erradicación de una enfermedad genética en primates abriría de inmediato el debate de su posible aplicación a pacientes humanos.

En conclusión, la transgénesis en primates representa un avance cualitativo importante en la posibilidad de aplicaciones terapéuticas de la transgénesis animal, pero, por el momento, es más importante por las perspectivas de futuro que promete que por su utilidad inmediata.

Miguel TORRES

## SEGADOR SOLAR

El Solar Mower desarrollado por Husqvarna, que se comercializará en la próxima primavera, es una segadora tecnológica que funciona de modo independiente, es decir, sin la acción del hombre. Unas placas solares localizadas en la parte superior activan el funcionamiento del aparato, que automáticamente se pone en marcha para segar el jardín. Si en su camino se encuentra con un obstáculo, lo intenta hacia otra dirección. Un cercado de alambra impide que se salga del recinto. Más información en [www.husqvarna.com](http://www.husqvarna.com).

## DETECTOR DE MOVIMIENTOS

Planet Security (91 555 56 67) comercializa un nuevo concepto de seguridad en edificios y hogares. Mediante una cámara que se encuentra oculta en el interior de un detector de movimientos por infrarrojos, será fácil grabar sólo aquellos acontecimientos que interesen, ya que se activa cuando el dispositivo detecte actividad dentro del área protegida. Dispone de óptica pin-hole 3,6 mm, 380 líneas de resolución, micrófono y capacidad de grabación con baja resolución. El detector cubre un ángulo de 110 grados a 10 metros. Su precio es de 37.250 pesetas.

## APISONADORA DE NIEVE

Hasta el momento, sólo había dos opciones para elegir una máquina apisonadora para la nieve: baratas pero de bajo rendimiento o maquinaria pesada pero también de altos precios. La compañía Tori ha desarrollado el término medio: la apisonadora Snow Comander. Con un motor de siete caballos, el chasis está fabricado en material ultraligero, fácil de maniobrar y con un ancho de 24 pulgadas. Su precio es de 800 dólares (aproximadamente 150.000 pesetas) y se puede adquirir en [www.toro.com](http://www.toro.com).

## LECTOR DE GLUCOSA

Los diabéticos deben examinar su nivel de glucosa varias veces al día pinchándose el dedo para obtener sangre. Una nueva técnica viene a sustituir este irritante y doloroso proceso. Se trata de una unidad de ultrasonido portátil con un monitor. Aplicando los parches de ultrasonido a zonas específicas del brazo, éstos envían la información de los niveles de glucosa en la sangre a un reloj que el paciente llevará puesto. Aún no existen planes concretos de producción y comercialización.

# Un ser de lejanías

**"E**l hombre es un ser de lejanías". La definición de Heidegger es muy compleja y no vamos a desmembrarla ahora, sino sólo a explicar por qué yo me la adjudico, al menos en lo que me concierne. Umbral, ser de lejanías. ¿Qué lejanías?

La primera lejanía del ser humano es el nacimiento. Nada recordamos de nuestra vida prenatal, aunque conservemos muchos tics y calorías de aquellos meses, como, por ejemplo, la tendencia a la postura del feto o el uso del pulgar como chupete; que en algunos adultos sigue vigente. Pero, en puridad, la lejanía de la prenatalidad y la primera infancia es una lejanía insondable para uno mismo: se empieza a tener recuerdos conscientes a partir de los tres o cinco años.

¿Y qué se puede fundar sobre esta ignorancia? Somos dubitativos toda la vida porque no sabemos de dónde venimos, ni cómo, sino de una lejanía que puede remontarse años o siglos. En efecto, también la herencia secular nos deja muchos estigmas.

El hombre nunca llega a completar su personalidad, porque es una figura donde le faltan el principio y el fin. O sea la muerte. ¿Cómo será nuestra muerte, qué sabemos de ella, cómo nos la imaginamos, o no nos la imaginamos siquiera? Tampoco se puede fundar ni fincar nada en el espacio de 70 u 80 años de una vida, ignorando el principio y el fin.

Todo lo que ignora, el hombre tiende a suplirlo por una indefinible distancia. Esta es una tendencia que nunca nos han explicado los psicólogos, pero ignorancia es lejanía. No se le puede exigir al hombre que erija nada entre dos lejanías, y lo más que erige es una religión, una superstición, nada.

El hombre cabal no es más dogmático porque no

**Lo primero que tiene que entender el escritor y el artista es que escribir en presente es condenarse al pasado. El espacio natural del creador es el pasado, porque el creador sí que es un ser de lejanías**

sabe nada de sí mismo. Y quien no se resigna a esto se inventa un putrefacto religioso o político. Así pues, el ser de lejanías puede y debe asumir su lejanía, y desde ella mirar y pastorear el mundo, por utilizar otro verbo muy caro a Heidegger.

**F**rente a estas lejanías liminares, ¿es el presente una cercanía, una inmediatez, una realidad tangible? Quizá tampoco, porque el presente es otra lejanía,

algo que vivimos como presente y mañana ya es pasado. Un presente que viene gestándose, si es festivo o triunfal, pero que luego pasa entre dos copas de champán. El champán tiene más presencia, continuidad y sentido que el presente. Las burbujas del presente se dibujan ya en el pasado, como el fuego de la chimenea se adelgaza en el humo dormido del cielo. Estamos condenados a la lejanía, antes y más y mejor que al infierno. Nos aproximamos a la tribu compleja de la realidad, del presente, del día de hoy, y nuestra sola presencia, nuestra sola memoria lo hace futuro, algo que se transmuta en pasado mientras lo miramos. Es lo que yo he llamado la "memoria simultánea", con sus magias.

En principio todos somos seres de lejanías, salvo los animales, que viven un presente absoluto (y por eso los amo tanto). Y lo mejor que se puede hacer con esta situación es convertirla en una condición creadora. Así, de Leonardo a Magritte. *La Gioconda* es todo

menos presente. Magritte se complace en explotar el presente en sus cuadros, mediante el absurdo. Faulkner juega con los tiempos verbales. La acción no ocurre nunca en un presente, sino en un juego de temporalidades. El "flash/back", inventado por el cine, lo asimila en seguida la novela.

El presente ha perdido prestigio literario, desde las modas hasta las artes. Se llevan, en indumentaria, los años 70 u 80, pero de ninguna manera los 90, que están demasiado cerca.

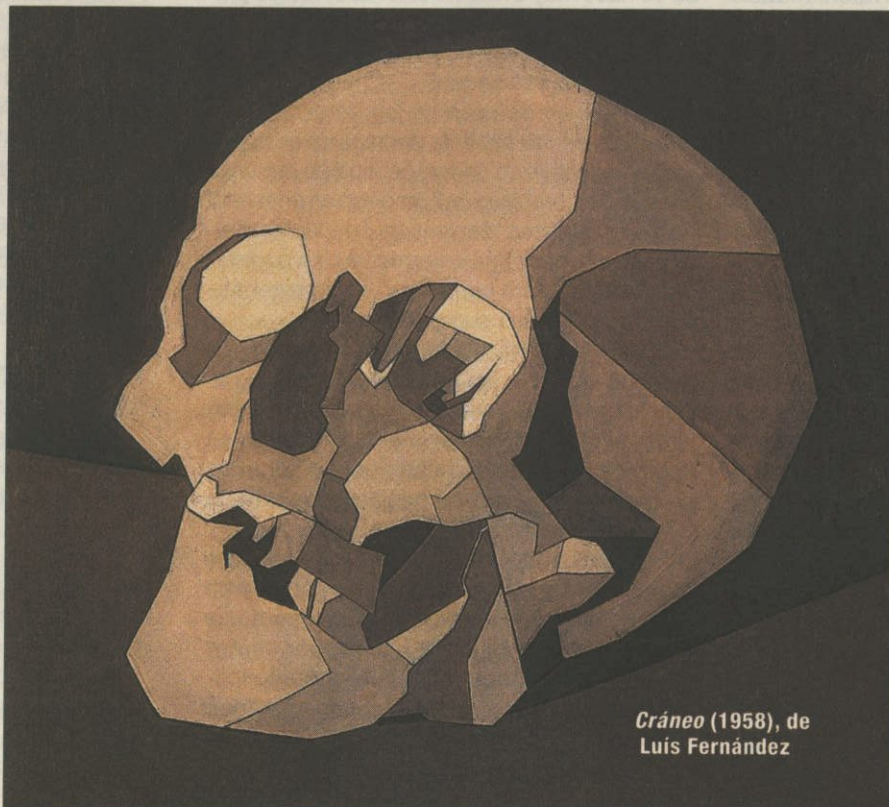
El presente es mentira, no tiene credibilidad, y por eso el hombre 2001 se convierte en pastor de lejanías hacia delante o hacia atrás. Lo "camp" y la ciencia/ficción tienen más prestigio que nunca. El futuro nos hace jóvenes y el pasado nos prestigia. Tener un pasado ya es tener algo cuando no se tiene nada. Los muy viejos tienden a contar historias antiguas porque fueron su presente, o eso creen ellos.

El presente no existe y esa es la herida que mana del hombre.

Nadie sabe qué hacer con su pasado ni con su futuro, salvo organizarlo en cumpleaños. Sólo los creadores hacen del pasado *A la busca del tiempo perdido* o hacen del futuro la obra de Orwell o Huxley.

Lo primero que tienen que entender el escritor y el artista es que escribir en presente es condenarse al fracaso. El presente en seguida se pone viejo. El espacio natural del creador es el pasado, porque el creador sí que es un ser de lejanías.

La lejanía es lírica y es narrativa. Cervantes no acertó hasta que no entró en un tiempo mágico, entre la Edad Media, el Renacimiento y el presente aldeano. Vale más ser aldeanos que ser postmodernos.



*Cráneo (1958), de Luis Fernández*

Francisco UMBRAL

UNA PRODUCCIÓN DE LOLAFILMS, S.A. Con la participación de VÍA DIGITAL y TELEVISIÓN ESPAÑOLA



RAFAEL ÁLVAREZ "EL BRUJO"

KARRA ELEJALDE

BEATRIZ RICO

MANUEL ALEXANDRE

ÁLVARO DE LUNA

AGUSTÍN GONZÁLEZ

JOSÉ LIFANTE

FRANCISCO RABAL

FRANCISCO ALGORA

JUAN LUIS GALIARDO

EMILIO LAGUNA

MANUEL LOZANO

TINA SAINZ

# LÁZARO DE TORMES

Efectos Especiales  
REYES ABADES, S.A.

Maquillador

JUAN PEDRO HERNÁNDEZ

Peluquera

ESTHER MARTÍN

Figurista

JAVIER ARTIÑANO

Sonido Directo

MIGUEL REJAS

Mezclas

ALFONSO PINO

Música

ROQUE BAÑOS

Director Artístico

LUIS RAMIREZ

Montador

PABLO G. DEL AMO

Dirección de Producción

CARMEN MARTÍNEZ

Director de Fotografía

JAVIER SALMONES, A.E.C.

Productor

ANDRÉS VICENTE GÓMEZ

Guión

FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ

Dirección

FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ

JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ

Lolafilms

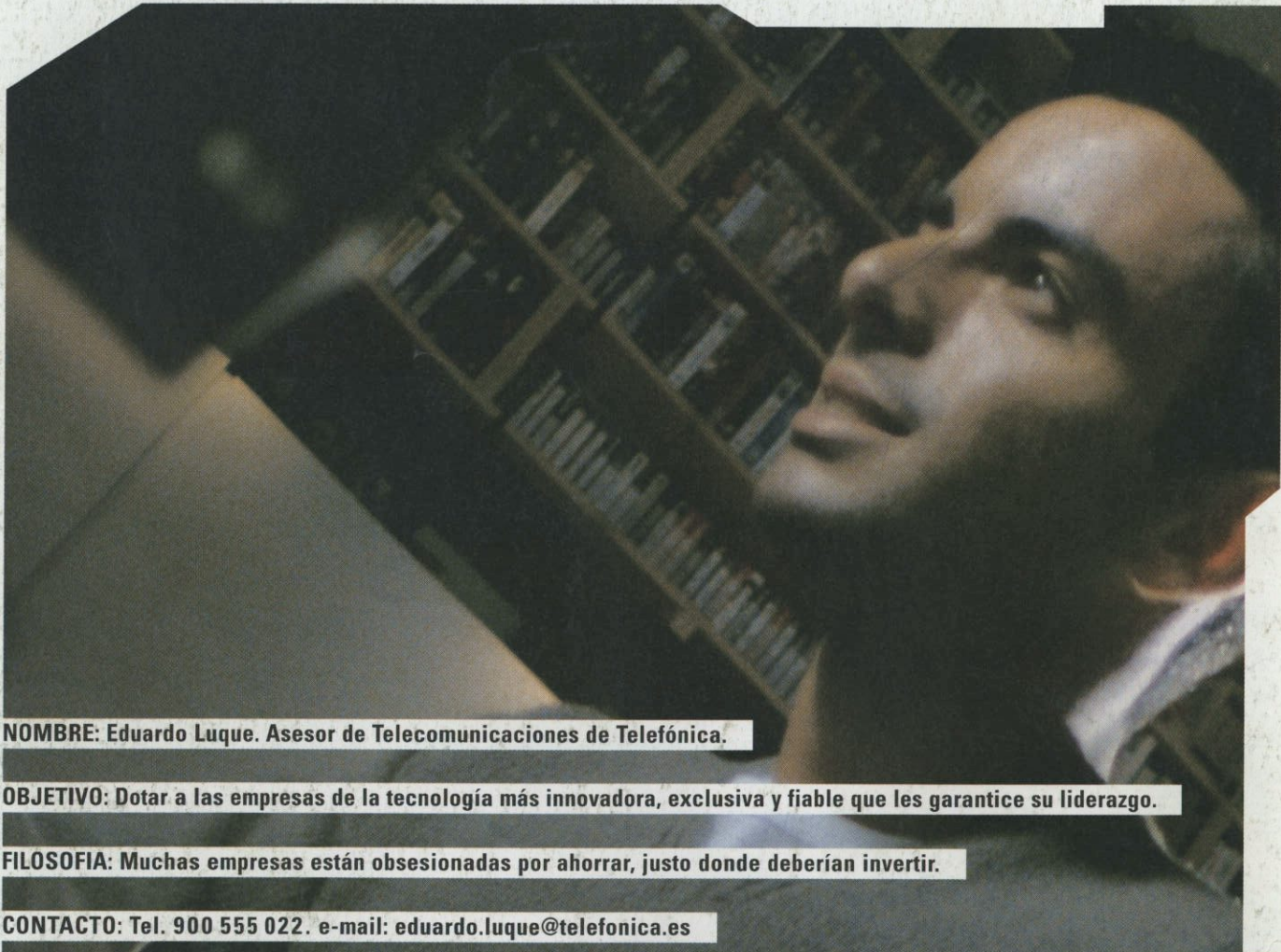
DOLBY

Pendiente de calificación por edades

VÍA

tve

# PRÓXIMO ESTRENO 19 DE ENERO



**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](mailto: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](http://www.telefonicaonline.com/empresas)

*Telefónica*