

EL CULTURAL

24-30 de enero de 2001



**ESPECIAL
VERDI**

Autorretrato desconocido de Gonzalo Torrente Ballester, a los 30 años, perteneciente al archivo Torrente-Malvido

**EL COMIENZO DE
LOS GOZOS Y LAS SOMBRAS
QUE NO SE ATREVIÓ A PUBLICAR**

TORRENTE BALLESTER



BIENVENIDOS AL MUNDO DE LA MEJOR LITERATURA EN CASTELLANO DEL SIGLO XX

DESDE ESTE FIN DE SEMANA CON EL MUNDO, LAS 100 MEJORES NOVELAS EN CASTELLANO DEL SIGLO XX

Por primera vez una colección que reúne a los autores más importantes en castellano del siglo XX y sus mejores obras

EL MUNDO reúne en una colección única las grandes novelas de la literatura en castellano del siglo XX, prologadas por las principales personalidades de la vida contemporánea. La mejor colección jamás editada, una biblioteca para toda la familia.

Los autores más premiados

Obras de Premios Nobel como Camilo José Cela, Gabriel García Márquez; de Premios Cervantes como Mario Vargas Llosa, Miguel Delibes o Francisco Umbral; de Premios Planeta como Antonio Gala, Terenci Moix, y muchos más, forman parte de esta colección.

Una edición de lujo

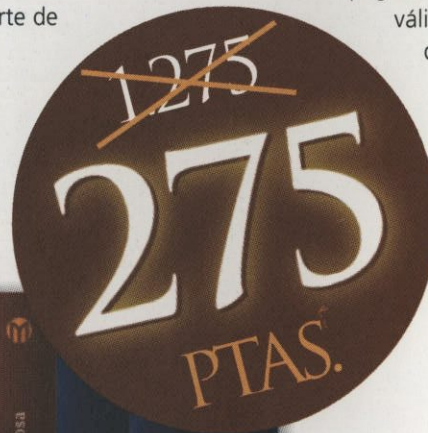
100 lujosas novelas con tapa dura, sobrecubierta plastificada con ilustraciones originales de los mejores ilustradores españoles y cuidada encuadernación, a un precio de regalo.

Un descuento de 1.000 ptas. para los lectores de EL MUNDO

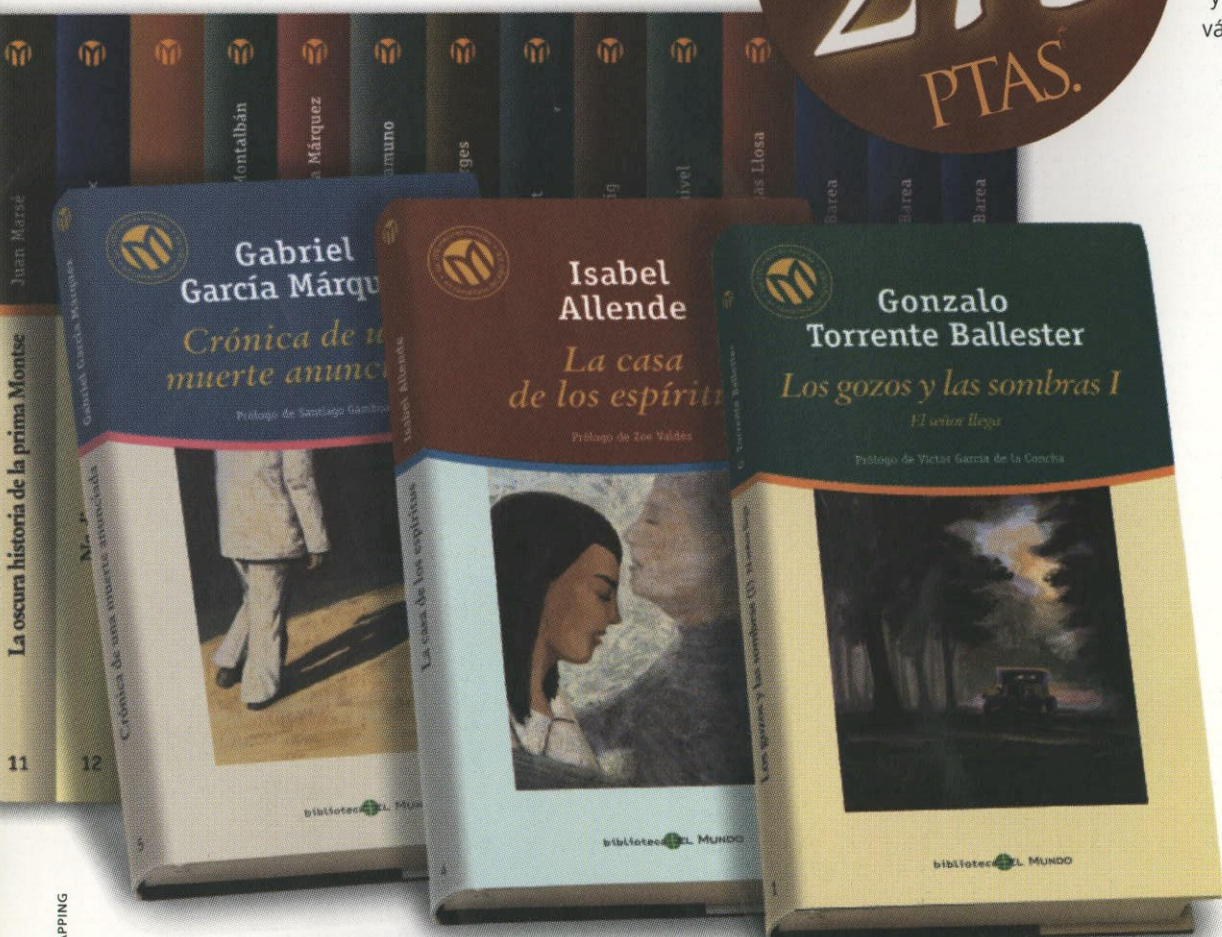
Este fin de semana con **EL MUNDO** le regalamos el primer libro. A partir de ahí, cada martes, jueves y sábado podrá adquirir en su punto de venta habitual una nueva obra por sólo **275 ptas***, ahorrándose **1.000 ptas.**

al entregar el cupón correspondiente que

EL MUNDO publicará todos los días en su última página. Cada **domingo**, un cupón comodín válido para cualquiera de las 3 obras de la siguiente semana. Cada **lunes** y **martes** el cupón publicado será válido para adquirir la obra del martes. Cada **miércoles** y **jueves** el cupón publicado será válido para adquirir la obra del jueves y, finalmente, cada **viernes** y **sábado** el cupón publicado será válido para la obra del sábado.



*De venta conjunta e inseparable con **EL MUNDO**



El 28 de enero con EL MUNDO, de regalo, la primera entrega: Los gozos y las sombras I (El señor llega), de Gonzalo Torrente Ballester

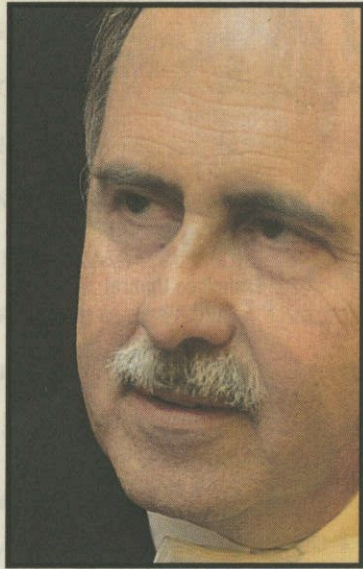


PROMOCIÓN VÁLIDA SÓLO EN EL TERRITORIO NACIONAL

Teléfono de atención al cliente e información al suscriptor **902 21 33 21**

EL MUNDO
www.elmundo.es

VERDI O EL HUMANISMO



MERCEDÉS RODRÍGUEZ

Quien haya visitado la casa natal de Giuseppe Verdi en Roncole, y la habitación en que murió, un 27 de enero (¡el mismo día en que nació Mozart!) hace ahora cien años, en la Casa de Reposo para artistas líricos que fundó él mismo en Milán, habrá podido sentir intensamente la cualidad que, a mi modo de ver, más distinguió a Giuseppe Verdi: su humanismo, su cercanía de la gente del pueblo.

Ha habido compositores cuya creación artística ha discurrido por derroteros diferentes de su vida privada. Pienso en casos como Wagner o Richard Strauss. Otros se sirven de su obra para hacer una autobiografía, una especie de catarsis. Pienso en Schumann o en Mahler. Existen, en fin, los compositores cuya vida se adecua perfectamente con su creación artística. Es el caso de Beethoven y Verdi.

Creo que, salvadas las diferentes circunstancias, hay una enorme similitud entre ambos. Pienso que Beethoven es para la sinfonía lo que Verdi es para la ópera: su origen popular, su equilibrio entre forma y contenido, su uso comedido de los medios de expresión, ninguna concesión al sentimentalismo.

Igualmente creo que existen paralelismos en su carácter: honestidad, aun al precio de crearse enemigos; reconocimiento, sin abdicación, de sus orígenes humildes; sentido crítico de la sociedad, amor por la naturaleza (¡ese jardín de la villa Sant'Agata en Busseto!...), profunda religio-

sidad, sin practicar ningún ritual religioso en concreto; finalmente, colocar al hombre, con sus grandezas y miserias, en el centro del universo.

Como muestra de lo que digo, nunca olvido al dirigir el *Réquiem* verdiano esa preciosa anécdota del *Lacrimosa* en el *Dies irae*. Verdi, en su primera versión francesa del *Don Carlo*, escribió un maravilloso concertante inmediatamente después de la muerte de Posa. Felipe II baja a la cárcel donde, por orden de la Inquisición, éste ha sido asesinado, si bien en contra de la voluntad del Rey. El monarca entona entonces, con la música del *Lacrimosa*, el concertante "*Chi rende a me quest' uom?*" (¿Quién me devolverá a este hombre?).

Por exigencias del cantante que encarnaba el papel de Posa, al que no agradaba permanecer "muerto" tras su aria, Verdi accedió a suprimir dicho concertante. Y, cuando escribe el *Réquiem* a la muerte del gran poeta Alessandro Manzoni, Verdi reintroduce la música escrita para Don Carlo en el *Lacrimosa*. El texto cambia, pero el sentido de la página permanece: el dolor por la pérdida del amigo. ¡Qué profundo humanismo!

Pero yo admiro a Verdi por algo

Creo que la grandeza de Verdi no se basa en su uso de la melodía, ni en su habilidad para crear personajes de carne y hueso, ni en haber sido el catalizador del sentir del pueblo italiano, sino que estriba en algo mucho más humano

más. Yo creo que su grandeza no se basa en su uso de la melodía (creo que ahí Bellini le superó), ni en su habilidad para crear personajes de carne y hueso (pienso en Violetta o en Rigoletto), ni en haber sido el catalizador del sentir del pueblo italiano, que llegó a convertir las iniciales de su nombre en resumen de todo un movimiento político (Vittorio Emanuele *Re D'Italia*), sino que su grandeza estriba en algo mucho más humano (¡y en ello coincide también con Beethoven!).

Quien escucha los primeros balbuceos de estos dos compositores no puede imaginarse que ambos sean los mismos que compusieron la *Sonata para piano op. 111* beethoveniana o el *Falstaff* verdiano. ¡Cuánto esfuerzo, cuánto sudor y cuánta superación en el camino! *Per aspera ad astra*. Eso hace grande a Verdi, como nos hace grandes a cualquiera de nosotros.

A título personal, las dos obras de Verdi que me han proporcionado mayor satisfacción al dirigir han sido, precisamente, la *Misa de Réquiem* y *Falstaff*. Pero conservo un recuerdo muy especial de una serie de representaciones de *Nabucco* que corroboran mi afirmación anterior de la capaci-

dad de la música verdiana para transmitir un mensaje de profundo significado humano.

Las relaciones entre el Estado de Israel y la República Federal Alemana, por razones obvias, no comenzaron a tomar carácter de normalidad hasta los años 70. En 1979 la Deutsche Oper de Berlín fue invitada (como segundo teatro de ópera alemana tras Hamburgo) a participar en el Festival de Cesarea con la citada ópera. En su bello teatro romano, con el mar Mediterráneo como decorado y luna llena, nunca olvidaré la impresión de dirigir el famoso coro de los esclavos hebreos. El coro, situado detrás del escenario, en plena playa, avanzaba lentamente hasta el mismo proscenio; no hay que olvidar que se trataba de un coro alemán, vestido de esclavos hebreos, cantando a una patria perdida y deseada. La emoción fue inmensa, pues, gracias a la música de Verdi, el mensaje de dolor por el Holocausto y la necesidad de la reconciliación dieron a ese coro y a toda la representación un significado profundamente humano. Verdi seguramente sonrió desde el paraíso de los grandes compositores.

Jesús LÓPEZ COBOS



UN GABINETE HOMÉRICO

Vaya papelera que se me ha formado esta semana. No doy abasto. Para empezar, aún me dura la emoción de Umbral con su poesía. No lo duden ustedes: es el mejor. Más capítulos, sí, del culebrón Cortés mientras el gabinete De Cuenca (o LAC) se pierde Allende los mares. Borges, Steiner, los Goya, hummm, Rico, Rico.

El homenaje a **Francisco Umbral** en la casa de El Mundo dejó al personal tocado. Me cuentan y no paran. Para empezar, estaban los justos, mi ministra **Pilar del Castillo** incluida, y tan divertida fue la cosa que a punto estuvo **Ymelda** de arrancarse al final de la noche con un bolero tierno y bien agarrao al mundo mundial. **Marina Cela** le hubiera acompañado a la guitarra, como aquella otra noche de la **Balcells**, que lee por cierto estos días la novela terminada de Marina. En fin, maestro, qué buena noche la de aquel premio

Aunque lo de Plaza & Janés y Planeta se veía venir, ha sorprendido lo precipitado de la ruptura de la edición conjunta de bolsillo. Se habla de que Planeta va a resucitar Booket, casi tanto como de los duelos que se libran estos días en los pasillos de Plaza-Random House, donde hay nombres que no acaban de encajar mientras otros se desencajan para siempre, y algunos editores buscan nuevos destinos...

Para destino, el de los **De Cuenca** boys que, a falta de buen ambiente, presentan estos días a los íntimos nueva campaña de lectura con genuino sabor americano. El gabinete de LAC es, como diría uno de los alter ego de **John Ford**, "homérico". Yo añadiría que ingenuo. Pues bien, se trata, dicen, de que el libro se convierta en algo más que cotidiano. Por ejemplo, van a intentar que incluso en los telediaros

aparezcan como decorado estanterías con gruesos tomos de sabiduría. Suerte, chicos, aunque sea **Allende** los mares.

Capítulo dos dedicado al eximio **Cortés** o el rayo que no cesa (ya verán). No dejaré de alabar el cuidado con el que va colocando aquí y allá a sus íntimos y allegados, deudos y parientes en su reino de Tarifas (perdón, de Taifas). Pues de eso, de parientes va la cosa ahora, y de parentela política. La ex cuñada del ex Secretario de Ex-tado de ex Cultura, **María Martín**, se ha convertido de la noche a la mañana en directora *in pectore* del Museo de Bellas Artes de Álava. María andaba hasta ahora entre sus artistas bohemios, en su galería de arte hipermoderno de la calle Pelayo de Madrid. ¿Qué hará una chica como ella en un lugar como aquél, entre los **Zubiaurres** y **Zuloagas**? Será que el Museo de Álava ha querido renovarse, pero del todo. El delirio continúa.

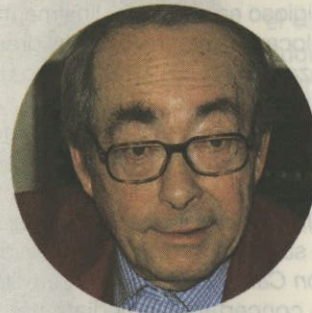
Precisamente de delirios habló **Steiner** en Madrid. Mi sabio de cabecera no perdió la oportunidad de referirse jocosamente a los intelectuales de hogaño, que no de antaño. "Están en manos de sus amos -dijo-, ya sean éstos sus editores o los medios". Le faltó añadir a la lista a todos aquellos que están presos de sus propias fantasías, sin nadie que corrompa su indiferencia. En el Parnaso, **Fernando Arrabal** y **Daniel Múgica** se pelean, mientras los académicos jueguetean al pie de



Francisco Umbral



María Kodama



George Steiner



Pilar del Castillo



Andrés Vicente Gómez

la letra. Ahí está la cosa, desde el polvo de **Francisco Rico** a la letra canina de **Lázaro Carreter** o la fábula de joven K de **Matute**.

También **María Kodama** fue a Madrid a presentar, en el Círculo de Lectores, la exposición conmemorativa del centenario de **Borges**. Círculo anuncia para el otoño la primera edición crítica de las obras completas del gran autor argentino. ¿Incluirán ese guión cinematográfico sobre Venecia al que se refirió la viudísima?

En las **Paredes** de la Academia de Cine hay pintadas de que existen "acuerdos, cenas, comidas, tratos e imposiciones" en la concesión de los Goya. Llega a mi desbordada papelera un comunicado sin firma de un supuesto traidor académico en el que no se olvida de subrayar nombres como **Garci** o **Andrés Vicente Gómez**, el muy Judas: "La Academia necesita de una reestructuración a fondo, que la limpie de funcionarios de hecho, manejadores, mentirosos, corruptos e ignorantes carentes de todo criterio". ¿Por qué será? ¿Hay que atar a los académicos en corto? ¿Existe miedo de denunciarlo con firma? A **Marisa**, que ya empiezan a acusarla de peliculera (¿piropo o insulto en esa institución?) la casa se le incendia sin echar humo. Y de momento, disfruta el próximo 3 de febrero de la quiniela.

Una pregunta melancólica para **Félix Palomero**, actual gerente de la Orquesta y Coros Nacionales: ¿Qué fue del recital de **Suso Mariategui**, tenor, y **Edelmiro Arnaltes**, piano, previsto por **Javier Casal** y mantenido por **Vicente Cervera** para este mes dentro del ciclo de Cámara y Polifonía?

Más preguntas. ¿Cuánto durará en su nuevo y flamante cargo aquél al que no sabían cómo cesar en el anterior y al final lo hicieron por elevación?

Juan PALOMO

PORTADA: AUTORRETRATO DE TORRENTE BALLESTER. PRIMERA PALABRA, POR JESÚS LÓPEZ COBOS³ LA PAPELERA DE JUAN PALOMO⁴ VERDI, 100 AÑOS. VERDI EN ESPAÑA: LA FUERZA DEL SINO⁸⁻⁹ DEL MONACO, PIZZI: LOS DIRECTORES JUZGAN EL MITO¹⁰⁻¹¹ CARLOS GÓMEZ AMAT: 4 PASIONES ROMÁNTICAS¹² GUÍA PARA PEREGRINOS¹³ DISCOGRAFÍA: ÓPERAS BÁSICAS¹⁴ **LETRAS** NICHOLAS SHAKESPEARE: BRUCE CHATWIN¹⁷ ANTONIO ESPINA: POESÍAS COMPLETAS¹⁸ TRES POETAS PERSAS CONTEMPORÁNEOS¹⁹ CLARÍN: CUENTOS COMPLETOS²¹ EL COMIENZO DESCONOCIDO DE "DONDE DA LA VUELTA EL AIRE", DE TORRENTE BALLESTER²²⁻²⁵ ÚLTIMA PALABRA: PABLO D'ORS²⁹ **ARTE** LAS OBRAS SOBRE PAPEL DEL MUSEO WUPPERTAL, EN MADRID³⁰⁻³¹ VICTORIA CIVERA³² SIETE MIRADAS SOBRE BILBAO³² JEFF WALL³³ TORRES-GARCÍA, GRAFISMO MÁGICO³⁴ LA NATURALEZA SEGÚN NILS UDO³⁵ ENTREVISTA CON EULÀLIA VALLDOSERA³⁶⁻³⁸ SUBASTAS⁴⁰ **TEATRO** "EL MERCADER DE VENECIA", DIRIGIDA POR HANSGÜNTHER HEYME, EN LA ABADÍA DE MADRID⁴¹⁻⁴² "PLAY", DE BECKETT, LLEGA A LA SALA TRIÁNGULO⁴³ "UN PAÍS LLAMADO JULIO", EN LA CASA DE AMÉRICA⁴⁴ **CINE** ENTREVISTA A SERGI LÓPEZ, MEJOR ACTOR EUROPEO DE 2000. "NUNCA HE SOÑADO CON EL ÉXITO"⁴⁵⁻⁴⁶ ANNIE HALL EN BARCELONA. VENTURA PONS EMULA A WOODY ALLEN EN "ANITA NO PIERDE EL TREN"⁴⁷ ESTRENO DE "QUIERO BAILAR", DE STEPHEN DALDRY⁴⁸ **MÚSICA** LORIN MAAZEL, NUEVO TITULAR DE LA FILARMÓNICA DE NUEVA YORK⁵⁰⁻⁵¹ ENTREVISTA CON EDITA GRUBEROVA, QUE ACTÚA EN EL LICEO⁵² **CIENCIA** ENTREVISTA CON EL ONCÓLOGO HERNÁN CORTÉS-FUNES⁵³⁻⁵⁵ "LA SEMIÓTICA MOLECULAR", POR PEDRO GARCÍA BARRENO⁵⁶ INVENTOS⁵⁷ POR EL CAMINO DE UMBRAL⁵⁸

www.elcultural.es

EL CULTURAL

Patrocinado por

Telefonica

Fundador

Luis María Anson

Directora

Blanca Berasátegui

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

Jefes de Sección: Rafael Banús, Liz Perales

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.

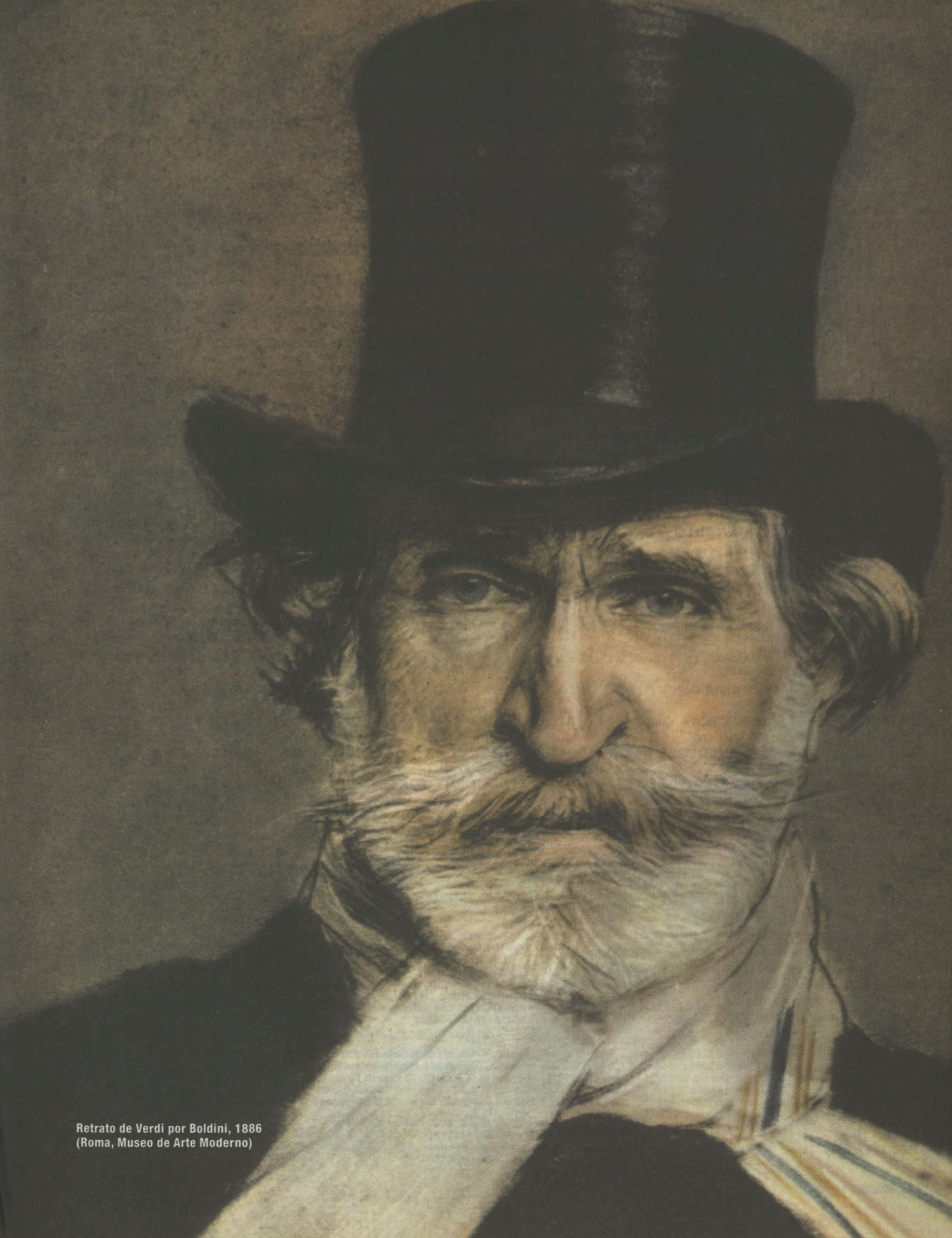
Marco, J. Marín-Medina, J. Muñoz, M. Navarro, B. Palomo, J. M. Parreño, J. L. Pérez de Arteaga, R. Piña, D. Plácido, A. Reverter, G. Robles, S. Sánchez, L. Santana, C. Santos, B. Sarabia, S. Sanz Villanueva, R. Senabre, J. Siles, L. Suffield, G. Solana, C. Vidal, D. Villanueva, L. A. de Villena y E.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

Edita Prensa Europea S.A. E-mail: elcultural@elcultural.es

c/ Javier Ferrero, 9. Madrid-28002

EL CULTURAL se vende conjuntamente con el diario EL MUNDO

Imprime Rotedic. Dpto. legal: GU452-98



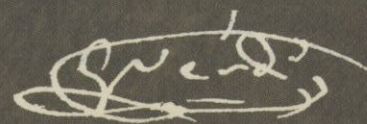
Retrato de Verdi por Boldini, 1886
(Roma, Museo de Arte Moderno)

VERDI, LA VOZ DEL PUEBLO

Pocos compositores en la historia de la música han logrado comunicar tan directamente con todos los públicos como Giuseppe Fortunino Francesco Verdi (1813-1901), para quien el teatro musical estuvo siempre ligado al devenir político de un pueblo. De la misma manera, pocos personajes operísticos son capaces de conmover como Violetta Valéry o Rigoletto. El próximo sábado se cumplirán cien años de su muerte. Ese día, los teatros líricos y salas de conciertos de todo el mundo mostrarán las obras del genial compositor en lo que será el comienzo del Año Verdi. En España, el Teatro Real ha programado su *Misa de Réquiem*, dirigida por García Navarro (obra que también sonará en ciudades tan ligadas a su autor como Milán o Parma), y el Liceo de Barcelona ha organizado un gran maratón en el que se escucharán páginas de todos los títulos verdianos interpretadas por jóvenes cantantes. EL CULTURAL se suma hoy a la celebración abriendo nuestro homenaje con un bello texto del propio Verdi y el análisis de especialistas como Del Monaco, Pizzi o López Cobos para recordar las diversas facetas del genio.

El artista no tiene que imitar a nadie. Que se lleve la mano al corazón y estudie "eso", lo que sale de él; si posee la auténtica fibra del artista, "eso" se lo dirá todo. No debe hincharse con los elogios ni atemorizarse con la crítica. Puede prever el futuro, percibir nue-

vos mundos en su caos y cuando en ese nuevo camino vea allá lejos, muy lejos, una minúscula luz, debe procurar que la oscuridad que lo circunda no le asuste. Que continúe avanzando siempre aunque a veces tropiece y caiga. Que no se preocupe, que se incorpore y siga adelante. Porque una caída es útil hasta a los más grandes maestros.



■ **1813.** Giuseppe Verdi nace el 10 de octubre en Roncole, a 7 km. de Busseto, cerca de Parma. Hijo del posadero Carlo Verdi y de Luisa Uttini, muy pronto demuestra grandes aptitudes musicales, y el párroco de la iglesia decide darle lecciones de órgano.

■ **1825.** Verdi consigue el puesto de organista en la iglesia de Roncole. Su padre le envía a Busseto, donde prosigue sus estudios musicales gracias al comerciante Antonio Barezzi.

■ **1831.** Comienza su noviazgo con Margherita, hija de su protector, quien financia su traslado a Milán para acudir al Conservatorio. No es admitido y estudia con Vincenzo Lavigna, profesor de la Scala.

■ **1836.** Es nombrado maestro de capilla de Busseto. El 4 de mayo se casa con Margherita Barezzi.

■ **1837.** El 26 de marzo nace su hija Virginia Maria Luigia.

■ **1838.** Publica *Seis canciones*. El 11 de julio nace su hijo Icilio Romano. El 12 de agosto muere su hija Virginia. En diciembre se instala en Milán.

■ **1839.** El 22 de octubre muere su hijo. El 17 de noviembre estrena *Oberto* en la Scala, que obtiene una buena acogida y es publicada por Ricordi.

■ **1840.** El 18 de junio muere su esposa. El 5 de septiembre fracasa su ópera cómica *Un giorno di regno*. Verdi se plantea dejar la composición.

■ **1841.** Acepta a la fuerza el libreto de *Nabucco*, con la que triunfa en la Scala el 9 de marzo de 1842. Se convierte en un personaje popular y entra en el círculo de la Condesa Maffei.

■ **1843.** El 11 de febrero estrena en la Scala, con gran éxito, *I lombardi alla prima crociata*. Sube su cotización.

■ **1844.** El 9 de marzo *Ernani* se representa triunfalmente en la Fenice de Venecia. El 3 de noviembre *I due Foscari* recibe una tibia acogida en el Teatro Argentina de Roma. Verdi toma como alumno a Emanuele Muzio, otro protegido de Barezzi, que se convertirá en secretario y colaborador del compositor.

■ **1845.** El 15 de febrero *Giovanna d'Arco* es fríamente recibida en Milán. Verdi firma un nuevo contrato con Ricordi en el que excluye a la Scala.

■ **1847.** *Macbeth* es fríamente recibida el 14 de marzo en Florencia. El 22 de julio, el estreno de *I masnadieri* ante la corte británica es un acontecimiento social. El 22 de noviembre se presenta en París con *Jerusalem*.

■ **1848.** Verdi pasa una agradable temporada en la capital francesa en com-

Verdi en Madrid

Giuseppe Verdi compuso su impresionante *Requiem* a la muerte de Alessandro Manzoni. Desde que leyó a los dieciséis años *I promessi sposi* (1825) sintió veneración por el gran poeta. Aquella lectura fue posiblemente su primera noticia de España, pues, como es sabido, la acción de *Los novios* se desarrolla en Lombardía bajo la denominación española.

Años más tarde, la ópera *Nabucco*, primer triunfo multitudinario del maestro, le permitió tratar, ahora personalmente, con otro escritor, Temistocle Solera, personaje curioso y aventurero que poco después se instalaría en España, ganándose el favor de la reina Isabel II. En reconocimiento a sus libretos para el Teatro del Real Palacio de Madrid, puestos en música por Arrieta, y según malas lenguas, por otros servicios más personales, la reina le regaló un chaleco cuyos botones eran piedras preciosas. Pero, pese a ser un fino poeta y no mal músico, la vida desordenada llevó a Solera a la miseria. Poco a poco el autor de los libretos de *Nabucco* (1842) *I Lombardi* (1843), *Giovanna d'Arco* (1845) y *Attila* (1846), que en estos tiempos sería millonario, a su regreso a Italia tuvo que ir vendiendo los brillantes de aquel elegante chaleco. Su penuria le convirtió en sablista y Verdi, ya célebre compositor (entre otras cosas, gracias a los libretos de Solera), fue una de sus víctimas.

El gran compositor no encontró nunca en Solera la sumisión a su voluntad que le prestó Piave, su otro libretista de esos años, pero apreciaba el gracejo y la simpatía de éste. Temistocle le contaba cosas de España y, después de haber compuesto *Ernani*, su primera ópera de ambiente español, Verdi empezó a



Portada de *Il trovatore*, basada en García Gutiérrez, muy admirado por Verdi

sentir deseos de visitar la tierra a la que había dedicado ya páginas como "Si ridesti il Leon di Castiglia/e d' Iberia ogni monte, ogni lito/eco formi al tremendo ruggito, come un di contro i Mori oppressor".

La ocasión se le presentó con motivo del estreno en Madrid de su importante ópera *La forza del destino*, cuyo libreto procedía del célebre drama del Duque de Rivas *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835). La *première* mundial de *La forza* tuvo lugar el 10 de noviembre de 1862 en el Teatro Imperial de San Petersburgo. Poco después pasó a Roma con el título de *Don Alvaro* y en tercer lugar a Madrid, donde se estrenó solemnemente en el Teatro Real el 21 de febrero de 1863. Verdi había ofrecido, pues,

a los españoles, casi como primicia, esta ópera de su madurez, acaso por haberse basado para componerla en una pieza capital del teatro romántico español.

Verdi llegó a Madrid la mañana del 11 de enero del año 1863, ahora hace 138 años. Venía cansado tras un largo e incómodo viaje. Su presencia se debía a una cuestión profesional, como era la de asistir a los ensayos y dirigir personalmente en el coliseo madrileño su última ópera. Eligió como residencia una fonda próxima al teatro, la casa Castaldi, lugar de alojamiento habitual de numerosos cantantes y músicos con-

la fuerza del sino

tratados por la empresa del Real, principalmente artistas italianos. Estaba en el número 6 de la Plaza de Oriente, junto a la entrada principal del teatro. Una placa lo recuerda en la actualidad.

Preocupado por el estreno, Verdi rechazó toda clase de homenajes, limitándose a recorrer los pocos pasos que separaban la casa Castaldi del Teatro Real y a trabajar sobre la obra, cuyo libreto no acababa de convencerle. Se ganó por ello fama de hombre hosco e insociable, pero debemos recordar que en Madrid realizó una concienzuda revisión de la partitura y del libreto (los cambios de este último los realizó Antonio Ghislanzoni sobre el original de Piave). Tenía que mantener correspondencia con editores y empresarios y, para colmo, el viejo Duque de Rivas, asistente a uno de los ensayos, protestó vivamente de la manipulación sufrida por su obra en la versión operística. Una obra que el propio Verdi había calificado de *drama potente, singolare e vastissimo*. Apenas tenía tiempo para salir de la fonda y de los aledaños de la Plaza de Oriente.

A Verdi le gustaba mucho el drama *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas, pero temía que el público no pensara lo mismo que él, para quien la obra era "verdaderamente algo fuera de lo común".

Cada día que transcurría, Verdi desconfiaba cada vez más de los cambios que Ghislanzoni realizaba en el libreto. El mismo día del estreno en Madrid, escribió a Ricordi: "Ayer se hizo el ensayo general. No muy bien, de modo que no se puede esperar éxito. Coros, orquesta y decoraciones óptimos, todo lo demás frustrante". Recordemos, en honor a ellos, que el director de la orquesta era Skoczdzopole y el de los coros Joaquín Espín y Guillén. El éxito de *La forza en*

Madrid fue enorme, y todas las representaciones se hicieron a teatro lleno.

Entre las personas por las que debió interesarse Verdi en Madrid estaba, naturalmente, el poeta Antonio García Gutiérrez, el cual le había proporcionado el tema de *Il Trovatore* y de *Simon Boccanegra*. Era ya por entonces el poeta de Chiclana un consagrado dramaturgo y miembro de la Real Academia de la Lengua. No sabemos si llegaron a tener una entrevista, mas parece probable que el escritor andaluz estuviera en Londres durante la estancia de Verdi en Madrid. Era natural que la dramaturgia de García Gutiérrez, tan llena de sentimientos patrióticos populares y de energía progresista y liberal, atrajese a Verdi.

A su alojamiento de la Plaza de Oriente le fue a visitar Francisco Asenjo Barbieri, en trance por entonces de iniciar la composición de su obra maestra *Pan y toros*. Barbieri era un entusiasta del maestro y no se perdió ni uno solo de los ensayos de *La forza* en el Teatro Real. Sin embargo, el músico de Busseto abandonó la capital española sin despedirse del castizo maestro madrileño, ofendiéndole en su amor propio. Tres años después, Verdi estaba poniendo fin a *Don Carlo* y, para ambientarla en la España del siglo XVI, pidió a Barbieri, gran musicólogo además de compositor, que le remitiese piezas españolas de la época, danzas renacentistas principalmente. Lo hizo a través del tenor Fraschini, que había interpretado en Madrid el papel de don Alvaro. Fraschini se quedó sorprendido cuando Barbieri, recordando el desaire de Verdi con él, le negó la ayuda. Hacía poco más de un año que el maestro español había estrenado su in-

mortal *Pan y toros*, y no admitió ser tratado como un don nadie (aunque lo hubiera sido). El profesor Casares ha puesto recientemente en duda la veracidad de esta anécdota, transmitida por Carmena y Martínez Omedilla entre otros. Y es lógico que Verdi se hubiese puesto a la defensiva frente a ciertos admiradores, o quizá mostrarse desabrido por su carácter, entre tímido y orgulloso, pero nunca habría caído en altiveces o menosprecios con un colega, y menos de la talla de Barbieri.

En sus días madrileños, Verdi hizo también una excursión a El Escorial. Posiblemente por el frío y la nieve de aquel invierno escurialense, o tal vez porque sobre su ánimo planeaban ya las sombras de *Don Carlo* y su triste destino, el caso es que a Verdi no le gustó el Monasterio (en el que, por cierto, nunca residió el verdadero Don Carlos). No pudo evitar el tópico de un Escorial lóbrego y funesto, a cuya leyenda negra habían contribuido incluso poetas españoles como Quintana, y lo calificó de "severo, terrible como el feroz soberano que lo ha construido".

Visitó también Toledo, cuya catedral le impresionó, y a comienzos de marzo de 1863 partió con Giuseppina hacia Andalucía. El viaje era entonces duro y pesado, pero mereció la pena, sobre todo por las visitas a Córdoba y Sevilla. Quedó maravillado ante la Alhambra *in primis et ante omnia*. En Granada hizo amistad con Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891), que además de poseer una gran cultura humanística adoraba la música y particularmente a Beethoven y Verdi, cuya poderosa voz y genio fecundo, según el autor de *El sombrero de tres picos*, "habían despertado a una generación".

Andrés RUIZ TARAZONA

pañía de Giuseppina Strepponi, soprano retirada que se ha convertido en su amante. Desde allí sigue con atención los sucesos políticos en Italia.

■ **1851.** El 11 de marzo, tras fuertes enfrentamientos con la censura, logra representar *Rigoletto* en Venecia, que es un enorme éxito. Se instala con Giuseppina Strepponi en la casa que ha construido en Sant'Agata, junto a Busseto. El 30 de junio muere su madre.

■ **1852.** El 19 de enero, estreno triunfal de *Il trovatore* en Roma. *La traviata* es mal recibida cuando se interpreta el 6 de marzo en Venecia.

■ **1855.** El 13 de junio, *Les vêpres siciliennes* sube a escena en París.

■ **1857.** El 12 de marzo, *Simon Boccanegra* fracasa en Venecia.

■ **1859.** *Un ballo in maschera* se ofrece en Roma, tras múltiples vicisitudes, el 17 de marzo. Verdi toma parte activa en la vida política. El 29 de agosto se casa en secreto con la Strepponi.

■ **1861.** Cavour reúne el primer Parlamento italiano, al que Verdi pertenecerá hasta 1865.

■ **1863.** Acude en Madrid a *La forza del destino*, estrenada en San Petersburgo el 10 de noviembre de 1862.

■ **1867.** El 14 de enero muere su padre. El 11 de marzo se estrena *Don Carlos* en la Ópera de París.

■ **1869.** Vuelve a la Scala el 27 de febrero con la revisión de *La forza*.

■ **1871.** El 24 de diciembre se estrena *Aida* en la Ópera de El Cairo.

■ **1874.** Dirige en la Iglesia de San Marcos de Milán la primera audición del *Réquiem*, en el aniversario de la muerte del poeta Alessandro Manzoni.

■ **1881.** El 24 de marzo se estrena en la Scala la nueva versión de *Simon Boccanegra* revisada por el compositor Arrigo Boito, representante de la nueva música italiana que había atacado duramente a Verdi.

■ **1887.** Después de una larga pausa creativa, el 5 de febrero presenta *Otello* en la Scala, con libreto de Boito. Proyecta un asilo para artistas en Milán, que será inaugurada en 1900 y se financiará con sus derechos de autor.

■ **1893.** El 9 de diciembre se representa en la Scala su última ópera, *Falstaff*, asimismo con libreto de Boito.

■ **1897.** El 14 de noviembre muere Giuseppina Strepponi.

■ **1898.** Boito estrena en París las *Cuatro piezas sacras*.

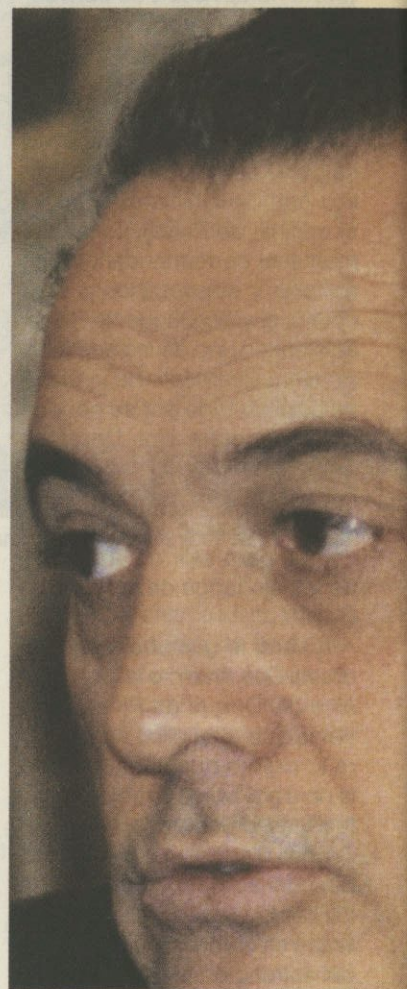
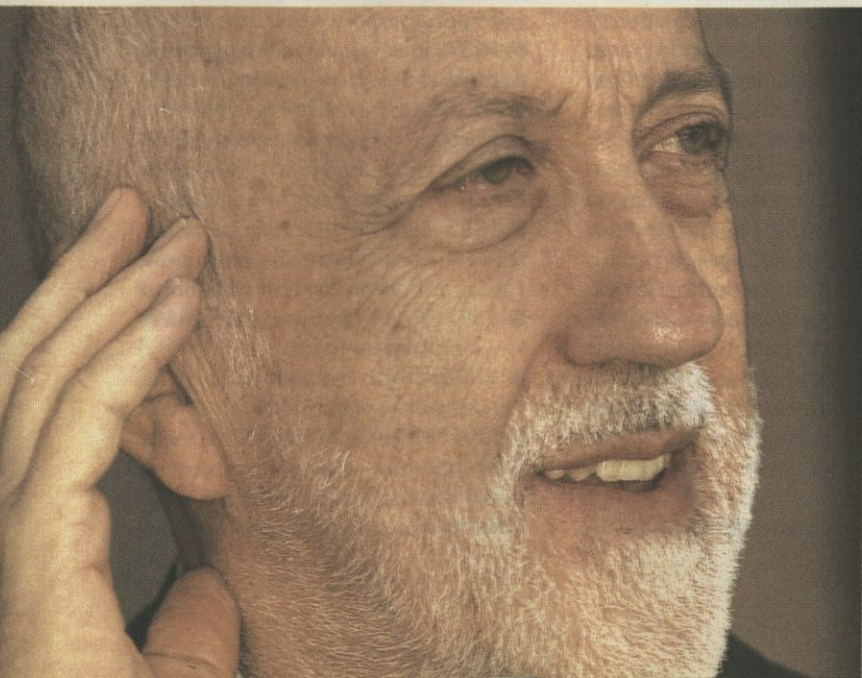
■ **1901.** Muere en Milán el 27 de enero. Sus restos, junto a los de su esposa, reposan en una capilla en el jardín de la Casa de Reposo fundada por él mismo.

Los directores juzgan al mito

EL CULTURAL ha invitado a Hugo de Ana, Giancarlo del Monaco, Lluís Pasqual, José Carlos Plaza, Pier Luigi Pizzi y Emilio Sagi, seis de los más prestigiosos directores de escena españoles y extranjeros, a que definan su concepto de la dramaturgia verdiana y escojan los títulos predilectos dentro de su extenso catálogo. Ellos no lo dudan. Fue, es, un "personaje extraordinario", "hombre de violentas pasiones", "de indudable modernidad", "un genio", "el Maestro"...

Recientemente se ha abierto en Milán, en las salas del Palazzo Reale, una gran exposición dedicada a Verdi, de cuya instalación me he encargado, preocupándome de que no fuese una triste y fría conmemoración, sino un acto de amor hacia un compositor al que en mi larga carrera tanto me he dedicado, hasta el punto de que sólo seis de sus 27 óperas faltan en mi repertorio. De esta riquísima experiencia he aprendido que Verdi no sólo era un gran artista, sino también un hombre de violentas pasiones, que sabía introducir en sus personajes altos ideales inflamados de sacro amor patrio. Justamente en este momento estoy estudiando *Il trovatore* para el Maggio Musicale Fiorentino. Es una ópera emocionante, un auténtico paradigma del melodrama. Al montar la exposición he descubierto también los lados más ocultos y privados de su carácter, su vasta cultura, su interés por la literatura europea, la pasión por las artes figurativas de las que era coleccionista, su generosidad de filántropo. Como hombre de teatro era exigentísimo. Director de escena de cada una de sus creaciones, seguía escrupulosamente los ensayos con los cantantes, estableciendo movimientos de masas que luego se ejecutaban en las sucesivas representaciones. Se preocupaba enormemente de las partes visuales del espectáculo, manteniendo estrechos contactos con escenógrafos y figurinistas, con cuidado infinito por cada detalle. Todo está documentado en esta exposición milanesa, y mi esperanza es que nazca de ahí una imagen viva del Maestro, para hacerlo más familiar, más amigo. **Pier Luigi PIZZI**

Yo me he criado en una casa verdiana. Mi padre, Mario del Monaco, me ponía de niño sobre sus rodillas para ver cómo reaccionaba al escuchar la muerte de Otello en los antiguos discos interpretados por Francesco Tamagno o Giacomo Lauri-Volpi, que a mí me hacían mucha gracia. Con catorce años ya conocía todas las óperas de Verdi. Sin embargo, y contra lo que se pueda pensar, mi ópera favorita de Verdi no es *Otello* sino posiblemente tres: *Don Carlo*, *Macbeth* y *Luisa Miller*. Un drama noble, un drama mítico y un drama burgués. De todas ellas, es posiblemente *Don Carlo* la más cercana a mi espíritu, aunque no es una decisión fácil. Adoro *Stiffelio*, que es una de las óperas más extrañas y particulares dentro de todo el repertorio teatral italiano (la obra se desarrolla en el mundo protestante, y trata el tema de un presunto adulterio en el que el marido no quiere escuchar a la mujer, pero está obligado a hacerlo por el sacramento de la confesión); es tal vez la ópera más moderna de Verdi y tiene una enorme fuerza dramática, como se demostró cuando la hice en el Met. También me gustan mucho *Simon Boccanegra* (en general, tengo predilección por las óperas en las que el tenor no es el primer actor), o *La forza del destino*, que me parece el *Boris Godunov* italiano, también por su carácter fragmentario (no es una casualidad que se estrenara en Rusia). Verdi no es sólo el compositor más grande de Italia, sino un personaje extraordinario, igualmente en lo político, que de hijo de campesino llegó a ser dios del mundo. **Giancarlo del MONACO**



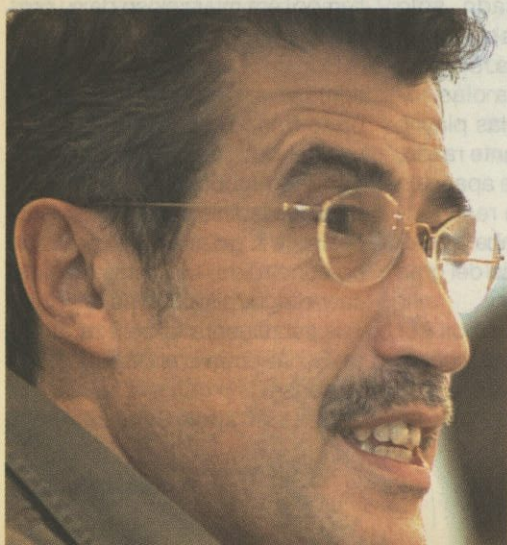
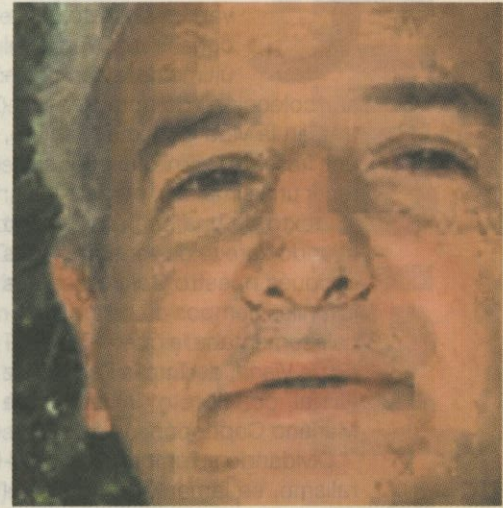


El Año Verdi está siendo bastante intenso para mí, con *Il trovatore* en la Scala y *Don Carlo* en el Real, además de *Nabucco* en Verona y *Aida* en Macerata. En *Il trovatore*, en perfecta sintonía con Riccardo Muti (y es que el concepto musical es el que siempre debe regir), quise evitar el aspecto terrible, truculento que siempre se le da, y devolverle su lado onírico, nocturno, propio de un mundo neogótico e irreal. Fue algo así como poner en orden los hilos de un gran tapiz deshilvanado. En general, trato de no agredir la música, de respetar al autor, incluso en exceso. En *Don Carlo*, que he dirigido en cinco ocasiones, me voy a esforzar por reflejar el aspecto humanista de Felipe II, un fanático de la cultura. He dirigido varias veces *Rigoletto*, y me gustaría mucho hacer *Falstaff* y *La traviata*, pero en esta última debe existir una simbiosis muy especial con la cantante protagonista, ya que la obra esta totalmente centrada en ella. No me interesa, por el contrario, *Attila*, que es dramáticamente coja. *Macbeth* también lo es, pero aún así es *Macbeth*. **Hugo de ANA**

Mi relación con Verdi sigue un camino inverso a su transcurrir creativo, ya que empecé montando *Falstaff*, su última obra, para seguir con *Don Carlo* y *Traviata*. Quizá por ello tengo su creación postrera como una gran referencia. No sé si es la mejor obra, pero sin duda resulta su producto más sabio. Me sigue sorprendiendo de qué manera, en sus últimos años y cuando no tenía que demostrar nada, construye una comedia que supone un cambio radical y que abre la ópera de su país al siglo XX. Desde Puccini a Nino Rota han bebido de sus enseñanzas. Se trata de una obra casi perfecta en la conjunción de texto y música, algo que no siempre pasa en la lírica italiana. Sus obras no están escritas sólo con la cabeza, parecen responder a estados personales. No puedo creer que *Traviata* no surja a raíz de todos aquellos problemas que tuvo con las incomprensiones de la sociedad de su tiempo a raíz de su relación con la Strepponi. Y en *Falstaff* parece decir: "Soy un viejo. ¿Y qué? Fijaros de lo que soy capaz de hacer". Tengo ganas de montar *Otello* y, sobre todo, *Trovatore*. Berio me explicó que esta ópera es la más perfecta de Verdi y me mostró los elementos donde puede verse su modernidad a pesar del argumento. Esas palabras no han caído en saco roto. **Luís PASQUAL**



La experiencia verdiana ha sido en mi caso bastante limitada porque sólo he montado *Macbeth* y recientemente *Ernani*. Son composiciones muy diferentes. Frente a un *Macbeth* muy teatral, donde Piave sabe expresar lo que Shakespeare demanda, *Ernani* es una obra mucho más estática, en la que parece que suceden muchas cosas cuando en realidad es todo lo contrario. Para mí hay clara diferencia entre el primer Verdi y el maduro teniendo en cuenta que, vista su obra en bloque, no deja de ser un clásico con todo lo que ello implica. El nivel de perfección que se da en *Otello* o, sobre todo, en *Falstaff* es único. De hecho, estoy deseando que alguien me dé la oportunidad de poder llevar a la escena la última de las creaciones verdianas. Ello es debido a que considero la ópera como una unidad, y cualquiera aspira a realizar una de las escasas piezas donde el teatro se hermana con una música de gran belleza. Me parece más difícil valorar la actualidad de otras obras en las que la música y el drama no van juntos. A pesar de que se dice que algunos argumentos verdianos son infumables, lo que importa es cómo se desarrollan. El problema es hallar la manera de presentarlo de modo que el espectador lo encuentre válido. **José Carlos PLAZA**



La validez de Verdi viene dada por la fuerza emocional de sus personajes, perceptible desde sus primeras obras. Incluso en creaciones que consideramos secundarias o pasajes que nos resultan más lejanos te permite abandonarte a esa fuerza emotiva con la que siempre nos seduce. También en la etapa intermedia es posible tropezarse con irregularidades, pero es indudable que en *Luisa Miller* el drama de Schiller está ahí, a flor de piel, y que Verdi lo traduce con inteligencia. Y ya no digamos cuando entramos en sus últimas composiciones. Cuando se llega a un *Don Carlo*, que monté

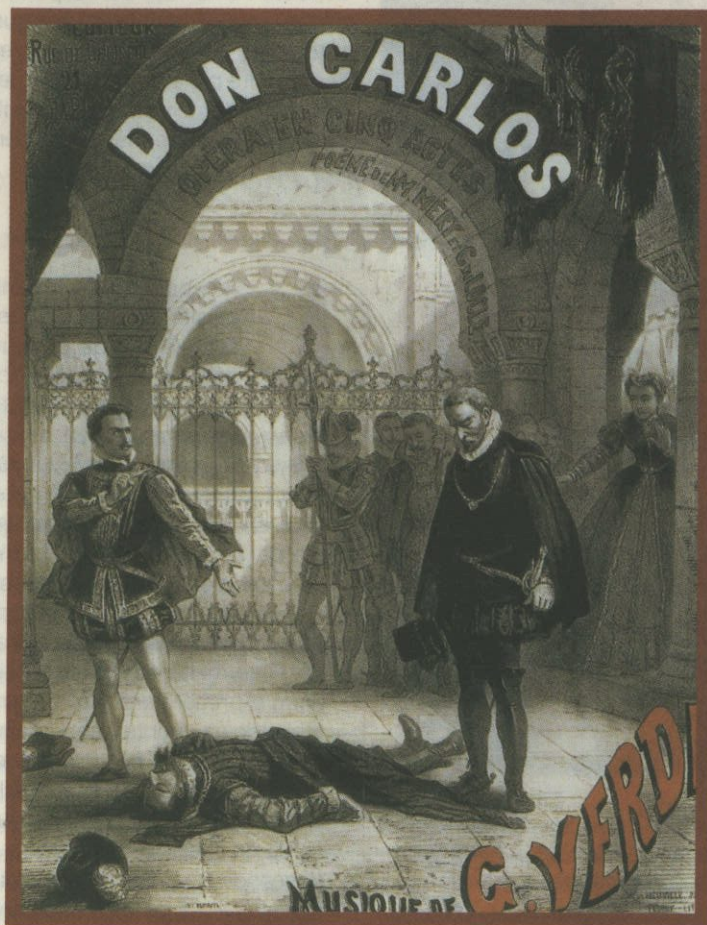
en la Ópera de San Francisco y ahora llevo a Houston, se alcanza la sublimación absoluta. Creo que es a partir de *Aida* cuando Verdi da un paso hasta el punto de abandonar artísticamente el siglo XIX. El contraste del mundo faraónico, que tiene un claro prelude fascista cuando aplasta los sentimientos más íntimos, es excepcional. Y en cuanto se enfrenta a Shakespeare, en *Otello* o *Falstaff*, consigue esos niveles de gran maestro, logrando que nos aparezcan como si hubieran sido compuestas ayer, a pesar de tener un siglo de historia. Eso es patrimonio exclusivamente de los genios, y sin duda Verdi lo fue. **Emilio SAGI**

4 pasiones románticas

Con su curioso libro sobre Verdi, mitad novela, mitad historia, recoge Franz Werfel —el último de la asombrosa “colección” de hombres ilustres en la vida de Alma Mahler—, una frase de Bellini que puede parecer una simpleza, pero no lo es: “El texto de una ópera es bueno cuando carece de sentido”. Años después nuestro Galdós, en sus juveniles tiempos de crítico musical, comentaba la ópera *El príncipe de Viana*, de Tomás Fernández Grajal, con libreto del inevitable Mariano Capdepón.

Olvidando su amor por el naturalismo, se lamentaba de que el libretista hubiera huído de las situaciones falsas y los efectos inverosímiles “sin comprender que aquellas situaciones y estos efectos, diestramente manejados, ayudan considerablemente a la inspiración del compositor”. Dejando aparte la ironía que late en el fondo de todo esto, tenía razón el novelista cuando consideraba un tejido de disparates muchos libretos extranjeros. Pero tenía todavía más razón al añadir que los maestros españoles eran incapaces de hacer una ópera que diese la vuelta al mundo y, sin embargo, hacían bonitas zarzuelas, “un arte modesto que no traspasa los Pirineos”.

No supieron aprovechar los músicos españoles el impulso de nuestro teatro romántico, que entusiasmaba al público. En cambio, un genio como Verdi buscaba ese aliento del romanticismo, que le ofrecía las convenientes situaciones dramáticas, casi siempre con vestimentas antiguas, venenos, puñaladas y terribles venganzas. De todo ello puede ser ejemplo *El trovador*, que fue un



Cartel para el estreno de *Don Carlos* en la Ópera de París (1867)

triunfo para él desde el estreno, porque eso era lo que querían los operófilos. Así se explica el retraso en el éxito de la bellísima *Traviata*, que para nosotros es obra de época, pero entonces era un drama contemporáneo, con los mismos trajes que se veían por la calle. En algún sitio se representó con vestuario dieciochesco, por si hacía más efecto. Es decir, lo contrario de lo que hacen ahora los imaginativos directores de escena, que todo lo quieren modernizar para “ponerlo al día”, como si el arte no tuviera su puesto en la historia, puesto que permanece a través de tiempos y sensibilidades.

Pueden ser muchos cuatro títulos de argumento español en el catálogo verdiano, que no es largo

aunque lo parezca. Pero a Verdi no le atrajeron esos asuntos por ser españoles, sino por ser románticos. España, para la Europa del siglo XIX, era país de romántico exotismo. Juan Valera, hacia 1860, consideraba ya el romanticismo como algo pasado, sólo porque hacía veinte años que había aparecido en la península. Se equivocaba, sin duda. Las olas románticas llegan hasta las playas del siglo XXI. Con bastante razón, hablaron algunos, no de aparición o importación, sino de resurrección, porque se recuperaba en muchos aspectos el sentido del gran teatro en el Siglo de Oro.

Entre los famosos viajeros por España está Gautier, que vino en plan de alegre turista. Señaló, con una sonrisa, que los españoles no

queríamos ser poéticos ni pintorescos, y en aquel tiempo presu- míamos de haber sido calumniados por Victor Hugo y por Mérimée. En fin, que no deseábamos ser diferentes, pero lo éramos. Y lo seguimos siendo.

En la obra de Verdi, el primer tema español llega a través de Victor Hugo, que había puesto las bases del romanticismo francés en 1830 —año de la *Sinfonía Fantástica*— con su *Hernani*, o *el honor castellano*. Victor Hugo conoció España, como hijo de un general bonapartista que fue importante en Madrid durante la guerra. El niño Victor —que luego calificaría el movimiento romántico como “el liberalismo en literatura”— estudió algún tiempo en el Seminario de Nobles donde se educaban los aristócratas españoles.

Piave arregló a Hugo, como Cammarano al chiclanero Antonio García Gutiérrez, médico, poeta y militar por necesidad. El enorme éxito de *El trovador* se repitió con música. Para afirmar la idea de que la inspiración verdiana no viene de lo español, sino de lo romántico, pensemos que también es de García Gutiérrez el original de *Simon Boccanegra*. A don Ángel Saavedra y Ramírez de Baquedano, duque de Rivas, no le gustó nada la adaptación que habían hecho Piave y Verdi de su *Don Álvaro* en *La fuerza del destino*. Personaje polifacético y apasionante, importantísimo en su tiempo, era muy celoso de su propio talento.

Por fin, *Don Carlo* procede, como es sabido, a través de un libretto francés traducido al italiano, del drama prerromántico de Schiller. Algunos se enfadan por la infidelidad histórica y El Escorial de Felipe II, quizá soñado pero aún no construido. La fantasía artística y el rigor histórico tienen poco que ver. Cuenta la belleza, tanto en Schiller como en Verdi.

Carlos GÓMEZ AMAT

El centenario de la muerte de Verdi ha multiplicado la ya tradicional presencia de sus óperas en los teatros de todo el mundo, desde las más populares hasta los títulos más raros. Ante lo inabarcable de la oferta, EL CULTURAL ha seleccionado las más importantes apuestas líricas, que permitirán hacer un peregrinaje imaginario por el catálogo del autor.

OBERTO, CONTE DI SAN BONIFACIO.

La única producción de interés tendrá lugar en St. Moritz (en Suiza) con dirección musical de Jan Schultz y escénica de Reto Nickler (5-16/VI).

UN GIORNO DI REGNO. Imprescindible el montaje de Pizzi en el Comunale de Bolonia, con dirección musical de Maurizio Benini y colaboraciones de Anna Caterina Antonacci y Bruno Praticò (4-13/IV).

NABUCCO. El Metropolitan de Nueva York hace una de sus mayores apuestas con la nueva producción de Moshinsky y dirección musical de Levine, al frente de Guleghina, Pons y Ramey (8/III-6-IV).

I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA. Marsella se ha lanzado a un montaje del controvertido Riccardo Canessa, con Giuliano Carella en el foso y Giacomo Prestia y Kathleen Casello (20-31/III).

ERNANI. La que mejor reparto reúne es la Ópera de Zurich, en la producción de Grisha Asagaroff, con Nello Santi en el foso y Roberto Frontali, Roberto Scandiuzzi y Fabio Armiliati (25-28/IV, 6-11/VII).

I DUE FOSCARI. No se puede faltar a la cita de Roma, con dirección musical del sólido Bartoletti y montaje de Pizzi, con Bruson y Cedolins como solistas (8-22/XI).

GIOVANNA D'ARCO. Génova repone la producción de Werner Herzog, con dirección musical de Santi y las voces de Roberto Aronica y Mariella Devia (12-23/V).

ATTILA. Zúrich tira la casa por la ventana, en una producción de Erwin Iplits con dirección musical del inhabitual en estos trances Fedoseyev, y con los veteranos Nucci, Zampieri y Raimondi (22/II-2/III).

MACBETH. Ha levantado gran atención la nueva producción de Keith Warner en Bruselas, con la batuta de Pappano y las sólidas voces de Lafont y Valayre (7-30/VI).

I MASNADIERI. Esta infrecuente ópera estará en Palermo con producción de Pier'Alli, dirección musical de Bruno Bartoletti y Luis Lima, Dimitra Theodossiu y Roberto Servile de protagonistas (5-16/X).

JÉRUSALEM. La segunda versión de *Lombardi* la acogerá la Scala, que recibe a las fuerzas de la Staatsoper de Viena comandadas por Zubin Mehta en la producción de Robert Carsen (12-15 /IX).

IL CORSARO. De nuevo un título extraño en los carteles, que podrá contemplarse casi exclusivamente en Atenas (11-17/III).

LUISA MILLER. En Milán sorprenderá el gran Lorin Maazel con uno de sus títulos fetiche, en producción del desaparecido Götz Friedrich para el Prinzregenten-Theater de Múnich (6-8/XI).

RIGOLETTO. La opción más completa es la de la Scala, con Muti en el foso, en producción de Deflo y un reparto encabezado por Nucci, Netrebko y Vargas (9-16/II). No debe olvidarse la nueva lectura con la que Vick abrirá la próxima temporada del Real con Carlos Álvarez e Isabel Rey.

IL TROVATORE. La duda puede establecerse entre la Arena di Verona, con la espectacularidad algo gratuita, de Zeffirelli y un reparto encabezado por Alagna, Pons, Fiorillo y Cedolins (30/VI-15/VIII), o la prevista por Pizzi y Mehta para el Maggior Musicale, con Ana María Sánchez, Diadkova, el citado Alagna o Guelfi (6-16/V).

LA TRAVIATA. Si a Alagna aún le queda voz después de los *trovatores*, puede tener su aquél el montaje de Deflo para la Arena, con Gheorghiu (5-29/VIII). Tampoco se debe faltar a la lectura de Welser-Möst en Zúrich, en la producción de Flimm, con Mei, Hampson y La Scola (19-21/VI).

LES VÉPRES SICILIENNES. La cita ha de ser en la Ópera de Viena, en la producción de Wernicke y con dirección del rutinario Michael Halasz. Eliane Coelho, Anthony Michaels Moore y Alastair Miles serán sus protagonistas (26/II-2/III).

SIMON BOCCANEGRA. De que Claudio Abbado es el máximo intérprete de esta obra, queda poca duda después de su ya mítica grabación. Estará en Parma, en producción del aquí desconocido Philip von Maldeghem, y con un reparto de lujo: Vladimir Chernov, Marina Mescheriakova, Fabio Sartori y Lucio Gallo (2-4/VI).

UN BALLO IN MASCHERA. Después del Liceo, no se sabe si Alexander Schullin volverá a rizar el rizo en su producción para Hamburgo. Con dirección musical de Massimo Zanetti, contará con Iano Tamar, Elisabetta Fiorillo y Vassily Gerello (8-29/IV).

LA FORZA DEL DESTINO. De nuevo la cita indispensable es en Parma, donde las fuerzas itinerantes del Kirov, comandadas por Gergiev y con montaje de Moshinsky, presentarán la versión original de San Petersburgo (30/IX-3/X).

DON CARLO. Destacan la producción de Düggelin en Zúrich, con Welser-Möst en el foso, protagonizada por Cura, D'Intino, Prokina, Salminen y Colombara (3-18/II); la de la Bastilla de París, por el tándem James Conlon/Graham Vick, y Carlos Álvarez, René Pape, Olga Borodina y Sergej Larin entre los solistas (16/III-7/IV), o la nueva lectura que Hugo de Ana y García Navarro preparan para el Real, y en la que brillan Shicoff, Scandiuzzi, Hworotovsky, Fantini y D'Intino (30 /III-16/IV).

AIDA. Debemos apostar por la lectura del Liceo, sobre los antiguos bocetos de Mestres Cabanes, con De Billy en el foso y Kabatu, Zajick, Grigorian y Pons (12-31/V); o la del Comunale de Bolonia, en la producción de Pier'Alli, con Gatti en el foso y Dessì, Galuzin y Zajick (14-28/VI).

OTELLO. "Morbo" a raudales levanta la apuesta de una batuta poco verdiana como la de Barenboim, a raíz del nuevo montaje de Flimm para la Staatsoper de Berlín, protagonizada por Magee, Frantz -ascendente tenor heroico- y Struckmann (28/I-9/II, 18/III-16/IV). Para versiones más italianas, habrá que ir al Covent Garden con el omnipresente Cura, Roocroft y Agache, con Gatti en el foso (19/IV-3/V).

FALSTAFF. El Festival de Pascua de Salzburgo tendrá a Abbado en el foso, en nueva producción de Declan Donnellan, con Bryn Terfel, Thomas Hampson y Larissa Diadkova entre otras estrellas (7-16/IV). La otra opción viene del Châtelet de París, donde John Eliot Gardiner (con instrumentos de época) e Ian Judge dirigirán a Jean-Philippe Lafont, Anthony Michaels-Moore y Juan Diego Flórez (25/IV-2/V).

Guía para peregrinos

Consignamos en esta lista las obras verdianas que consideramos de mayor significación. A la hora de seleccionar las versiones atendemos a una imaginaria nota media, en la que entran sobre todo factores de índole artística, particularmente vocal.

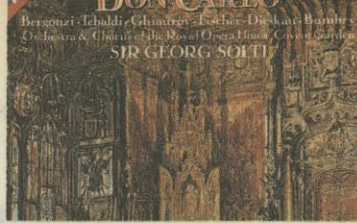
Nabucco. Giuseppe Sinopoli. DG 410 512-2. 1983. Una eléctrica aunque algo altisonante dirección musical preside esta realización en la que encontramos a un Cappuccilli muy seguro, bien que de canto frecuentemente plano e impropriadamente verista. Dimitrova está un poco forzada y fibrosa en el agudo, pero es fiera. Un recuerdo para la antigua interpretación de Callas de 1949 para Melodram, difícil de encontrar.

Ernani. Thomas Schippers. RCA GD 86503. 1967. Era mejor aún, con un Carlo Bergonzi y una Leontyne Price en estado de gracia y la misma flamígera batuta de Schippers, la versión en vivo del Met de 1962. Pero ésta, grabada en estudio, de sonido aceptable, no desmerece gran cosa. Curso de canto verdiano.

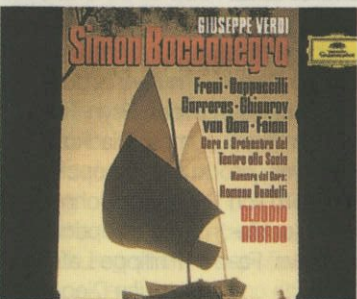
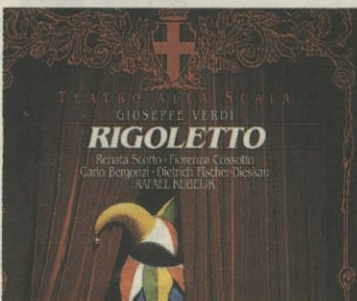
Macbeth. Claudio Abbado. DG 449732 -2. 1976. Magistral dirección de Abbado en esta "ópera experimental". Consigue, con extraordinaria delicadeza, que Cappuccilli componga un personaje decoroso. A Verrett le falta metal pero plasma una Lady de muchos matices, con una buena escena del sonambulismo. En todo caso, la mejor Lady Macbeth ha sido Callas, a quien hallamos en la versión en vivo de La Scala de 1952 (EMI), de mal sonido, dirigida por De Sabata.

Rigoletto. Rafael Kubelik. DG 437704-2. 1963. Un sorprendente milagro de sonoridad romántica matizada hasta el extremo por la diáfana batuta de Rafael Kubelik. Dietrich Fischer-Dieskau no tiene ni el timbre ni la robustez propios de los italianos, pero hace una interpretación cuidadísima y sentida, atendiendo escrupulosamente la más mínima indicación de la partitura. Impecable Bergonzi, pese a no ser una voz mediterránea, y exquisita Renata Scotto. Estupendos los demás.

Il trovatore. Zubin Mehta. RCA 74321 39504-2. 1969. Mehta ob-



Óperas básicas



tiene una atmósfera sonora de tintes sombríos muy propios y los solistas están soberbios, en particular las dos damas, con voces sonoras y vibrantes y un adecuado estilo de canto. Milnes cumple sin problemas aunque su sentido del matiz y emisión sean discutibles, y el muy joven Plácido Domingo da prestancia a su Manrico, bien que no sobrado en la zona alta. A tener en cuenta el arrebatado *Trovador* salzburgués de Karajan de 1962, con Price y Franco Corelli.

La traviata. Franco Ghione. EMI 5 56330-2. 1958. Pese al mediocre sonido y a la escasa calidad de los conjuntos y vulgaridad de la dirección, una grabación imprescindible por la verdad en carne viva de la interpretación de Callas, ya con la voz bastante averiada, y la frescura de acentos y calor del joven Kraus.

su mejor momento y Martina Arroyo es más bien fría, pero con todo compensa. Mórvido y sensible el Padre Guardiano de Ruggero Raimondi. Mal en cambio Geraint Evans como Melitone.

Don Carlo. Georg Solti. Decca 421114-2. 1965. Es la versión italiana de 1884 con el añadido del acto I de Fontainebleau. Impetuosa y contrastada dirección, soberanas prestaciones de Bergonzi, Dieskau y Nicolai Ghiaurov. Magnífica alternativa, de hecho al mismo nivel, es la interpretación de Carlo Maria Giulini con una espléndida Caballé y un fogoso Domingo (EMI, 1970).

Aida. Georg Solti. Decca 460765-2. 1961. Los conjuntos de la Ópera de Roma no son nada del otro jueves, pero cumplen bajo la eficiente dirección de Solti. Price es la mejor Aida jamás grabada: lo tiene todo para dar una interpretación histórica: timbre, caudal, técnica, sentido del fraseo... Además, aquí no ha de salvar agilidad. La voz de Jon Vickers no es bella, pero matiza...

Otello. Arturo Toscanini. RCA GD 60302. 1947.

Simon Boccanegra. Claudio Abbado. DG 449752-2. 1977. Se interpreta la versión de 1881. Un registro en el que casi todo funciona a la perfección, dominado por la mano férrea de Abbado. Verdi en estado puro, con unas intervenciones vocales de gran calidad. Los mejores años de Mirella Freni, Cappuccilli (quizá su mejor interpretación para el disco) y José Carreras.

Un ballo in maschera. Erich Leinsdorf. RCA GD 86645. 1966. La dirección de Leinsdorf es tirando a anodina, sin especiales relieves, pero Bergonzi (el mejor tenor verdiano de la posguerra) y Leontyne Price son idóneos para sus difíciles partes. Los demás, a un nivel en todo caso aceptable. La versión de Solti, con Margaret Price y Luciano Pavarotti (Decca), es una buena opción. Nadie ha dirigido la obra como Toscanini (RCA, 1954), pero su reparto es muy inferior.

La forza del destino. Lamberto Gardelli. EMI 5 567124-2. 1969. Gardelli era un director linfático y sin personalidad. Sin embargo, sabe aglutinar a un excelente equipo de voces que ofrecen prestaciones muy resaltables. Bergonzi ya no está en

Pocas discusiones caben respecto a la dirección de Toscanini, de una urgencia, un ceñido dramatismo y una concisión impares. Puede discutirse, sí, la calidad vocal de Ramón Vinay, muy esforzado, aunque sintoniza admirablemente con la batuta. Sutilísimo el Yago de Giuseppe Valdengo.

Falstaff. Arturo Toscanini. RCA GD 60251. 1950. El *tempo* de base, fundamental en Verdi y más en esta ópera de vejez, está marcado magistralmente en un juego rítmico admirable. Valdengo, aun con su debilidad en los graves, es un panzudo magnífico. Reparto coherente e imantado.

Misa de Réquiem. Victor de Sabata. EMI CD CHS 5 65506-2. 1954 (disco dedicado a De Sabata, que incluye fragmentos y oberturas de óperas de Verdi). Una de las muchas decenas de buenas versiones de la obra. Ésta tiene una luz especial y una dirección soberbia y matizada, lo que se aprecia pese a la antigüedad de la toma. Elisabeth Schwarzkopf no está en su sitio, pero canta maravillosamente.

Arturo REVERTER



PABLO D'ORS
"ME DAN MUCHA
PENA LOS ERUDITOS"

**NICHOLAS SHAKESPEARE DESVELA EN
UN LIBRO LA VIDA OCULTA DE CHATWIN**

EL ÚLTIMO AVENTURERO

LETRAS

Nicholas Shakespeare: Bruce Chatwin¹⁷ Antonio Espina:
Poesías Completas¹⁸ Tres poetas persas¹⁹ Clarín: Cuentos
completos²¹ Torrente Ballester inédito: Nuevo comienzo de
Donde da la vuelta el aire²²⁻²⁵ Consuelo de Saint-Exupéry:
Memorias de la rosa²⁷ La última palabra: Pablo d'Ors²⁹

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	El oro del rey	A. Pérez-Reverte	Alfaguara	2	7
2	Retrato en sepia	Isabel Allende	Areté	1	12
3	Mientras vivimos	Maruja Torres	Planeta	3	10
4	Solsticio de invierno	Rosamunde Pilcher	Plaza & Janés	6	12
5	El viaje de Baldassare	Amin Maalouf	Alianza	4	12
6	La caverna	José Saramago	Alfaguara	5	2
7	Un largo silencio	Ángeles Caso	Planeta	7	14
8	Harry Potter y la piedra filosofal	J.K. Rowling	Salamandra	10	20
9	La ruina del cielo	Luis Mateo Díez	Ollero & Ramos	-	13
10	La carta esférica	A. Pérez-Reverte	Alfaguara	9	37

NO FICCIÓN

1	Garzón. El hombre que veía...	Pilar Urbano	Plaza & Janés	1	7
2	Amarga victoria	Pedro J. Ramírez	Planeta	3	10
3	Juana la loca	M. Fernández Álvarez	Espasa	2	15
4	Más Platón y menos prozac	Lou Marinoff	Ediciones B	5	20
5	Joaquín Sabina, perdonen...	Javier Menéndez Flores	Plaza & Janés	7	17
6	El árbol y las nueces	San Sebastián/Gurruchaga	Temas de hoy	4	15
7	Nuestra felicidad	Luis Rojas Marcos	Espasa	9	8
8	Vivir es un placer. Memorias	Sara Montiel	Plaza & Janés	10	7
9	Teoría de los sentimientos	C. Castilla del Pino	Tusquets	8	4
10	Sofía. Biografía de una reina	Fernando Rayón	Taller de Editores	-	1

BOLSILLO

1	Hija de la fortuna	Isabel Allende	DeBolsillo	4	38
2	Los pilares de la tierra	Ken Follet	Plaza & Janés	1	28
3	El último judío	Noah Gordon	Suma de letras	10	10
4	El ocho	Katherine Neville	Punto de lectura	3	37
5	Ensayo sobre la ceguera	José Saramago	Punto de lectura	7	9
6	¿Qué me quieres amor?	Manuel Rivas	Punto de lectura	6	26
7	Las cenizas de Ángela	Frank McCourt	Maeva	5	64
8	Memorias de una geisha	Arthur Golden	Punto de lectura	9	29
9	La tabla de flandes	A. Pérez-Reverte	DeBolsillo	-	38
10	El guardián entre el centeno	J.D. Salinger	Alianza	-	14

POESÍA

1	Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	5	63
2	Poesía reunida	Jon Juaristi	Visor	1	16
3	Ancia	Blas de Otero	Visor	2	24
4	Poemas eróticos	Bertold Brecht	Hiperión	3	10
5	Rincón de haikus	Mario Benedetti	Visor	7	51
6	El sexto día	Luis García Montero	Debate	4	14
7	Un tiempo aparte	Antonio Durá	Nausicaa	-	11
8	Fragmentos de un libro futuro	José Ángel Valente	Círculo/G. Gutenberg	6	7
9	Las moras agraces	Carmen Jodra	Hiperión	8	51
10	Escaparate de venenos	Felipe Benítez Reyes	Tusquets	10	39

LIBROS DE CONSULTA, GUÍAS...

1	Diccionario del español actual	Seco, Andrés y Ramos	Aguilar	2	59
2	1080 recetas de cocina	Simone Ortega	Alianza	6	46
3	Guía internet de Gomaespuma	Gomaespuma	Aguilar	10	7
4	Soluciones naturales...	T.Alfaro/T.Ramos	Plaza & Janés	3	49
5	Duérmete niño	Estivill/De Béjar	Plaza & Janés	9	60
6	Ortografía española	R.A.E.	Espasa	8	62
7	Porqué los hombres no escuchan...	Allan y Barbara Peasse	Amat	-	9
8	¿Quién se ha llevado mi queso?	Spencer Johnson	Urano	1	9
9	Es fácil dejar de fumar...	Allen Carr	Espasa	5	14
10	Mapa oficial de carreteras de...	VV.AA.	Ministerio de Fomento	7	44

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, Rubiños, 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. Soria: Las Heras. Teruel: Senda. Valencia: Soriano, París-Valencia. Vitoria: Study. Zaragoza: Central.

ARGENTINA

- 1 Retrato en sepia**
Isabel Allende (Sudamericana)
- 2 Harry Potter y la piedra filosofal**
J.K. Rowling (Salamandra)
- 3 La caverna**
José Saramago (Alfaguara)
- 4 Camino de autodependencia**
Jorge Bucay (Sudamericana/N.E)
- 5 Diario de un clandestino**
Miguel Bonasso (Planeta)

ESTADOS UNIDOS

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

FRANCIA

- 1 Colère**
Denis Marquet (Albin Michel)
- 2 Harry Potter coffret 3 volumes**
J.K. Rowling (Gallimard)
- 3 Dernier refuge**
Patricia MacDonald (Albin Michel)
- 4 Largo Winch, Tome 11**
Jean Van Hamme (Dupuis)
- 5 La terre vue du ciel**
Yann Arthus-Bertrand (Martiniere)

MEXICO

- 1 Harry Potter y el prisionero...**
J.K. Rowling (Salamandra)
- 2 Harry Potter y la piedra filosofal**
J.K. Rowling (Salamandra)
- 3 Retrato en sepia**
Isabel Allende (Plaza & Janés)
- 4 ¿Quién se ha llevado mi queso?**
Spencer Johnson (Urano)
- 5 Yo soy el Diego**
Diego Maradona (Planeta)

REINO UNIDO

- 1 The constant gardener**
John Le Carré (Hodder)
- 2 The truth**
Terry Pratchett (Doubleday)
- 3 The last precinct**
Patricia Cornwell (Little, Brown)
- 4 A man named Dave**
Dave Pelzer (Orion)
- 5 Castaway**
Mark McCrum (Ebury)

Medios consultados

The Times (Reino Unido) La Nación (Argentina) The Washington Post (EE.UU.) Le Figaro (Francia) Reforma (México).

BRUCE CHATWIN. LA BIOGRAFÍA

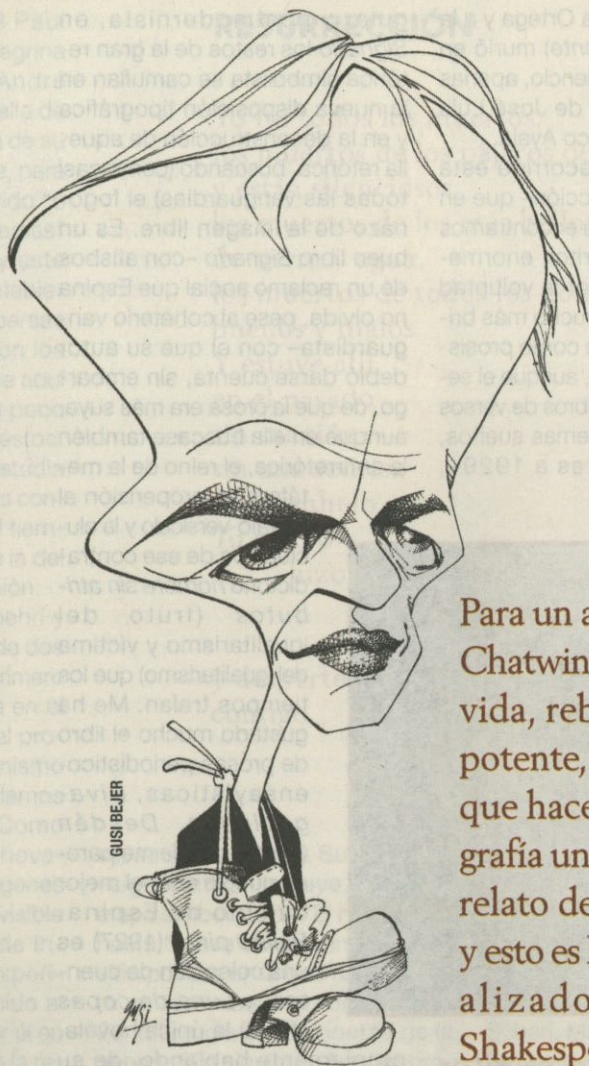
NICHOLAS SHAKESPEARE

Traducción de José Manuel de Prada. Muchnik Editores. Barcelona, 2000. 649 páginas, 3.200 pesetas

Con la naturalidad de un fauno y la inocencia estupefaciente de un niño, Bruce Chatwin supo crear su biografía de acuerdo a las leyes que imperan en nuestro mercado literario, las leyes de la leyenda, de la vitalidad y del mito. En él, como en A. Malraux o como en T. E. Lawrence, supo continuarse esa máscara contemporánea del nomadismo, máscara del malestar o del simulacro del malestar, donde la aventura vital y la escritura forman, en cualquier caso, un todo indisoluble.

Consecuente con esto, no es extraño que, a poco más de una década de su muerte, su viuda y sus editores hayan hecho de la figura de Chatwin una industria. No es sólo el número de libros póstumos que en este tiempo han llegado a editarse (algunos de ellos de una dudosa altura literaria) sino el férreo e implacable control a que se ha sometido cualquier aspecto que tenga que ver con su biografía. Un ejemplo lo tenemos en que si bien la biografía de Susannah Clapp fue inmediatamente desautorizada (no por mitómana sino por ciertos aspectos comprometedores), ésta de Nicholas Shakespeare se ha vendido desde el principio como la biografía "oficial" controlada hasta en sus más mínimos detalles y avalada por una ingente documentación inédita o desconocida.

Para un artista como él, artista de la vida, vivísimo y espontáneo, rebelde y prepotente, único en este aspecto, nada mejor que hacer de su biografía una novela, un relato de seducción, y esto es lo que ha realizado N. Shakespeare. Su libro, en efecto, se puede leer como un novelado relato biográfico donde distintas voces y diferentes personajes nos acercan a una figura que a la postre se escapa con su misterio dejándonos una aureola de fascinación. Ya sea en su infancia rural, en su trabajo en Sotheby's, en sus vagabundeos por países remotos o en sus estancias en las casas de sus elegantes amigos, lo que



Shakespeare cuenta es un juego de identidades al que Chatwin condujo siempre su vida. Unas identidades que se pasean por aquí como una galería de máscaras y que van trazando esa personalidad de nuestro autor como un ser que despierta desconcierto y deslumbramiento a partes iguales. "No mienten por mentir—dijo, de él y de Hemingway, Martha Gellhorn—. Inventan, para acrecentar todo lo que se refiere a ello, y a sus vidas, y se lo creen. Se creen todo lo que dicen".

Más allá de su ambigüedad sexual, de su peculiar matrimonio, de sus evasiones o fantasías cotidianas, lo que Chatwin nos dejó fue un modo de encarar la vida y ése es el mensaje final que

Para un artista como Chatwin, artista de la vida, rebelde y prepotente, nada mejor que hacer de su biografía una novela, un relato de seducción, y esto es lo que ha realizado Nicholas Shakespeare

Shakespeare nos ha querido transmitir. El que además lo haya hecho leyendo a Chatwin a través de su obra, iluminando algunos aspectos de ella a través de sus implicaciones biográficas, es otro mérito indudable de este trabajo. Y más si se le añaden juicios críticos que ayudan a situarla y a comprenderla en ese terreno heterodoxo en el que se concibió. Un ejemplo lo tenemos en las opiniones que se vierten sobre *En la Patagonia* viéndolo más como un "viaje maravilloso" que como un viaje real según la más canonizada interpretación.

En este sentido bien han valido la pena los diez años que N. Shakespeare ha dedicado, valientemente, a escribir esta bio-

grafía. Una biografía tan esmerada en su construcción como memorable en sus resultados finales, que sin duda contentará no sólo a su círculo de íntimos o asociados, sino que hará las delicias de todos aquellos espíritus vagabundos y errantes que miran nuestro tiempo, incluso metafísicamente, con aquella expresión de Baudelaire: *fuir, fuir là-bas*. Tal vez el capítulo en que se habla de la historia familiar, o la abrumadora presencia (demasiado constante) de su mujer Elisabeth con poses excesivamente protagonistas, puedan resultar prescindibles. Pero ya desde el comienzo (con ese ensayo de Shakespeare sobre las motivaciones internas de la figura y la obra de Chatwin o las posteriores opiniones sobre su prosa o su estilo), la obra raya a una considerable altura, sobre todo para el público español, lector de biografías más o menos pacatas, más o menos circunstanciales.

El Bruce Chatwin prosista de calidad óptima, sentimental cerebral de un gusto avisado y de una múltiple cultura, visitante asiduo de los santos lugares de nuestra postmodernidad, niño mimado por la *beautiful people* de la literatura de occidente (de Salman Rushdie o von Rezzori a los jóvenes novelistas ingleses), amante sórdido y sublime, tiene aquí un homenaje a la medida de su ambición o a los parámetros de su leyenda. Un ejercicio de fascinación donde las revelaciones más comprometidas se escapan discretamente como conviene al icono que aquí se quiere crear.

Nicholas Shakespeare, en fin, con talento de narrador nato y un consistente estilo compone un puzzle calidoscopio que refleja la identidad resbaladiza de Bruce Chatwin y realiza una eficaz exploración de la cara y la cruz de esa trama donde se entretajan la vida como novela y la novela como vida. Bruce Chatwin visto como el rey del simulacro a ritmo de Fred Astaire.

Diego DONCEL

POESÍA COMPLETA

ANTONIO ESPINA

Fundación BSCH. Madrid, 2000. 2 tomos. 154 y 370 páginas, 4.000 pesetas

OTRAS VOCES

Los que nos iniciamos en la literatura viva, muy jóvenes, en 1970, todavía pudimos ver alguna tarde, en el Café Lion de Madrid, al también madrileño Antonio Espina (1894-1972), figura un tanto perdida y de la que sólo sabíamos vaguedades, pero que nos atraía por su antigua vinculación con la vanguardia, por sus paralelos con la Generación del 27 –la suya– y por su pertenencia, durante la Guerra Civil, al bando de los vencidos.

Yo confieso que antes de esta, pudiéramos decir, magna antología, preparada y bien prologada por Gloria Rey Faraldos, no había leído demasiado a Espina: poemas en antologías de la Vanguardia, y libros de su última época, como *Audaces y extravagantes* de 1959 (envidiable título) o el póstumo e inconcluso *Las tertulias de Madrid* (1995). Pero resulta que la teoría –coherente– de Rey Faraldos dice que la obra fundamental de Espina se escribió antes de la Guerra, cuando todavía su autor militaba

en estéticas y fines literarios, y no después de 1940, cuando la mayoría de su obra (no sé si cabe ser tan tajante), se hace *pane lucrando* y por un hombre amargado por la derrota, inseguro en un tardío exilio en México, y de nuevo en Madrid en otro exilio interior, que le fue menos fecundo que a Gil-Albert, por ejemplo, con la añadida mala fortuna para Espina, de haber muerto poco antes de un posible redescubrimiento que no habría tardado en llegar, como les llegó al mencionado Gil-Albert, a Rosa Chacel o a Francisco Ayala –amigo en la juventud de Espina–, por hablar de prosistas del mismo periodo y de exiliados también, interiores o exteriores. Es el caso que Antonio Espina, que había sido una clara promesa vanguardista y un autor muy notorio en la pre-

guerra (vinculado a Ortega y a la *Revista de Occidente*) murió en un casi unánime silencio, apenas roto por artículos de José Luis Cano y de Francisco Ayala... Lo cierto es –recorrida esta parte de su producción– que en Antonio Espina nos encontramos ante un buen escritor, enormemente marcado por la voluntad de su época. Es mucho más brillante e interesante como prosista que como poeta, aunque el segundo de sus dos libros de versos –lo demás son poemas sueltos, nunca posteriores a 1929–,



Espina fue un escritor rico y menor, nada desdeñable, y que ilustra muy bien parte de una historia (el nacimiento de la modernidad) olvidada a menudo

Signario, de 1923, sea un texto absolutamente típico de buena parte de la vanguardia española: a caballo entre los primeros caprichos ultraístas (aunque muchos poemas usan una ruptural disposición tipográfica de la página) y en el inicio de lo que serán las aventuras líricas del 27. Si *Umbrales* (1918) era un libro re-

gular y postmodernista, en *Signario* los restos de la gran retórica simbolista se camuflan en la nueva disposición tipográfica y en la deconstrucción de aquella retórica, buscando (como casi todas las vanguardias) el fogonazo de la imagen libre. Es un buen libro *Signario* –con atisbos de un reclamo social que Espina no olvida, pese al coheterio vanguardista– con el que su autor debió darse cuenta, sin embargo, de que la prosa era más suya, aunque en ella buscarse también la antirretórica, el reino de la me-

táfora, la propensión al párrafo-versículo y la elucidación de ese contradictorio *hombre sin atributos* (fruto del igualitarismo y víctima del igualitarismo) que los tiempos traían. Me ha gustado mucho el libro de prosas periodístico-ensayísticas, *Divagaciones. Desdén* (1919), donde me parece que se abre el mejor camino de Espina. *Pájaro pinto* (1927) es una colección de cuentos, y *Luna de copas* (1929) la única novela,

propia mente hablando, de su autor, legiblemente vanguardista, al filo del final de ese orbe. Todos esos libros conforman a un Antonio Espina histórico y básico. Pero con sus literarias biografías posteriores *Luis Candelas*, *el bandido de Madrid* (1929) –que es cuanto recoge el presente tomo prosístico– o *Romeo o el comediante* (1935) Espina se abre, otra vez, bajo la batuta de Ortega –que apostó por ese género biográfico– a un ensayismo literario, a un ensayismo de buena prosa que resulta (más allá de la Historia de la Vanguardia) lo mejor de lo suyo. Un escritor rico y menor, nada desdeñable, y que ilustra muy bien parte de una historia (el nacimiento de la modernidad) olvidada a menudo.

Luis Antonio de VILLENA

■ “En el hueco de cada tronco estaba asentado un dios”, comienza uno de los poemas de **Nichita Stanesco** (1933-1983). El poeta rumano fue uno de esos raros casos de autores que son reconocidos antes fuera que dentro de su propio país. Sin embargo, pasados ya unos años desde su desaparición, no falta quien coloca su nombre al lado de los de Mihail Eminescu o Tristan Tzara. Ahora nos llegan, en versión de Ioana Zlotescu y José María Bermejo, sus *Once elegías* (Ediciones del Oriente y del Mediterráneo). Es la suya una poesía de la duda sin respuesta, del desengaño justamente exasperado: “Estoy entre dos fosas y llueve menudamente, / y el agua corroe la tierra con dientes / de rata hambrienta”.

■ **Forug Farrojaz** (1934-1967) tuvo el arrojo de lanzarse a la renovación de la poesía persa y el inevitable destino de ver las miserias del tiempo renovadas en su alma. La dicha, como casi siempre, parece existir sólo en el recuerdo: “Si vienes a mi casa, amor, / tráeme luz. / Y una ventana para que pueda ver / la felicidad de aquella calle abarrotada”. Así suenan los versos de *Noche en Teherán* (El Bardo), antología preparada por Nazamín Amirian.

■ *Las ciudades de la llanura* (Editora Regional de Extremadura) es el primer libro de **José María Cumbreño** (Cáceres, 1972). Una poesía que se quiere clara y meditativa, que lo mismo apuesta por el poema de largo aliento que por el dístico, como este iluminador “La sombra”: “Si la sombra no fuese la conciencia del árbol. / Si fuese la conciencia arboleda sin sombra”.

■ *Kamino de tormento* (El toro de barro) recoge una docena de poemas escritos por la israelí **Margalit Matitiah** (1935) en judeo-español. “¡Jhos del sol salimos al camino / a korer en las líneas de pena. / Tierra amarga avrió las entránias / i letras formando nombres aparesieron”. Nombres en una lengua antigua para evocar los temores de siempre. M.L.V.

TRES POETAS PERSAS CONTEMPORÁNEOS

NIMA YUSHIJ, SOHRAB SEPEHRÍ Y AHMAD SHAMLÚ

Traducción de Clara Janés, Sahan y Ahmad Taheri. Icaria. Barcelona, 2000. 91 páginas, 1.500 pesetas

En septiembre de 1906 Paul Valéry mantenía una peregrina discusión epistolar con André Lebey a propósito de la batalla de Salamina. Valéry discrepaba de su corresponsal en esto: en que, para él, los griegos habían vencido "a los arios más puros: a los persas" comandados por Jerjes "y este nombre —escribía— es respetablemente indoeuropeo". Los persas invocados por Valéry no son los mismos que estudia y traduce aquí Clara Janés sino otros que poco o nada tienen que ver con éstos. Los persas que traduce y estudia Janés son, para empezar, tres contemporáneos en la línea del tiempo, aunque no lo sean ni en la del espacio ni en la de la tradición.

Nima Yushij, Sohrab Sepehrí y Ahmad Shamlú son poetas de dos generaciones diferentes: el primero —nacido en 1895— participa en el intento de innovación formal propio del horizonte del modernismo anglosajón y de lo que podríamos llamar "el 27 hispánico". Como ellos, Nima supone una renovación del lenguaje, de las imágenes y de las ideas, que se hace visible también en sus ensayos de investigación rítmica y de experimentación métrica. Eso, unido al personalismo introducido por él en el poema, genera en su obra la realidad de un mundo nuevo que, en su consciente alteración de la sintaxis, produce una perspectiva extraña en el lector, que se siente inseguro y, a la vez, sorprendido por este nuevo e inusitado orden que rompe los esquemas sancionados por la norma y el gusto tradicional. El rigor de la censura y la resistencia estética del público determinaron que su obra no fuese aceptada hasta después de 1942. Pese a lo cual —o por cual— Nima Yushij suele ser considerado el fundador de la poesía persa contemporánea: su escritura es como un cruce de fronteras en las que pueden escucharse distintas voces de un mismo y solo mar. Los traductores han optado por dar una muestra de todos sus caminos. Lo que, si permite comprender muy bien sus diversas claves, impide

RESURRECCIÓN

Yo fui todos los muertos:
 los muertos de los pájaros que cantan
 y están silenciosos,
 los muertos de los más bellos animales
 de tierra y agua,
 los muertos de todos los hombres
 buenos y malos.
 Y estuve allí
 en el pasado
 sin canción—
 sin una sonrisa
 ni un anhelo.
 Tu afecto
 hizo que vieras
 de noche
 en tu sueño
 y desperté
 contigo.

Ahmad SHAMLÚ

ver su sólida unidad. Su selección —significativa— incluye, desde la etapa simbolista de "El horno frío", hasta "Nieve", un poema de alusión política en la que hay implícito un testimonio también social. Su influencia en los poetas de la generación siguiente fue tan profunda y amplia como la que Alexandre y Cernuda tuvieron en la poesía escrita en español.

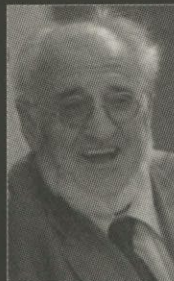
Entre los denominados *modernos* —un adjetivo que Juan Benet solía aplicar en singular a Antonio Martínez Sarrión— Clara Janés distingue dos grupos: el representa-

do por Esmail Shahrudí, Kasraí, Sayeh y Ahmad Shamlu, y el que, con postmodernidad al golpe de estado de 1953, encarnan Fereydon Moshirí, Nosrat Rahmani, Mehdi Ajavan Sales, Mohammad Soharí, Maftún, Nader Naderpur y Soharab Sepehrí. De éste último, nacido en 1928 y muerto en 1980, ofrece una muestra de lo que su poética es en sí: un sistema enumerativo, que recuerda la forma del versículo bíblico y que canaliza un tipo de poema-río, en el que el centro parece desplazarse a los extremos y éstos, volver a su sis-

tole y diástole inicial. Un juego de espejos magmático y magnético es la base de "Los pasos del agua", el texto que aquí lo representa y cuya versión es —y hay que decirlo— magistral. "Soy de Kashán. / No me va mal del todo" son los versos con que comienza un monólogo dramático cuyo desarrollo se amplía en una imprevista sucesión de tonos y registros que focalizan diversos aspectos de la vida y proyectan visiones de una absoluta singularidad. Sohrab Sepehrí es todo un hallazgo, y su poesía, digna de una selección exenta que nos lo muestre en una representación más amplia que dé exacta cuenta de su inquietante profundidad.

Cierra esta antología Ahmad Shamlú, nacido en 1925 y traductor de Lorca, que es el poeta más reconocido hoy en su país. Su escritura, más europea y occidental que la de los dos anteriores, corresponde a un poeta del tiempo y del amor, muy bien representado aquí en los poemas "El jardín de los espejos", "Lugar de encuentro", "Resurrección" y "Bamdad", donde explica su origen y mestizaje: "Mi nombre es árabe / el nombre de mi tribu es turco / mi apodo es persa". Clara Janés, Sahan y Ahmad Taherí han hecho una antología, que es a la vez una especie de historia y que ilumina un territorio de escritura al que no siempre resulta fácil acceder. Ellos han abierto la ruta. Sólo por esto ya hay que darles las gracias.

Jaime SILES



ÁLVARO POMBO
El cielo raso

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



ANAGRAMA



LOS CLAMORES DEL SILENCIO

MERCEDES SALISACHS

Plaza & Janés. Barcelona, 2000. 233 páginas, 2.700 pesetas



La fuerza del relato no reside tanto en el repaso a la evolución de las mentalidades en nuestro siglo como en la creación de un modelo de mujer

Ésta es la historia de una mujer dispuesta a pensar en su vida, a ajustar culpas y cuentas con el recuerdo. Pero no es una historia de reproches acumulados para componer un vaciado y construir sobre el olvido. Al contrario: desde la serenidad de la experiencia comprueba esta mujer que a través de ellos se fortalece, que con ellos defiende su soledad y de ellos aprende a medir las pasiones, a relativizar errores. Escuchando su largo monólogo cualquiera podría relacionarlo con el extenso hilván de recuerdos con que "Menchu" ocupó las "cinco horas" que estuvo frente al cadáver de "Mario". Pues también este soliloquio –dirigido a dos destinatarios– se sirve de ese esquema narrativo cuya fórmula logra un discurso intenso y eficaz a la hora de dosificar escenas que permanecen nítidas en el fondo de la memoria. De su empeño se desprende no la clara intención crítica que presidía aquella novela, sino la de componer una atmósfera, unas voces y unos rostros que den vida al retablo de mentalidades convencionales de vi-

vir una relación que en lugar de afrontar sus escollos los evitan.

Por otra parte "Sagra" –Sagrario Martínez para más señas– sólo comparte con el personaje de Delibes la postura frente a lo que ella entiende, desde la vejez y frente a la ausencia de Jaime y Juan Luis, ya muertos, como un "balance". Eso le empuja a vomitar con coherencia y fluidez su historia de joven y eficiente secretaria a la que su jefe, un hombre mayor que ella y de muy distinto rango social, seduce y con el que contrae matrimonio; su tropiezo con ese mundo lleno de "esnobismos y veleidades", con una suegra imperativa y absorbente que le impone las exigencias de su nuevo estatus, con las culpas derivadas de su incapacidad para redondear el matrimonio con un hijo; y su enamoramiento progresivo de otro hombre que representa todo lo que le niega la relación con su marido. Pero todo esto aparece adobado con materiales bien administrados para lograr los efectos de intriga y sorpresa perseguidos por esta clase de ficciones. En tales recursos

no sólo no defrauda esta autora, a quien sigue un amplio público conquistado tras una carrera larga y prolífica, y a quienes hay que advertir que esta novela es una encerrona de la que saldrán satisfechos. Por la habilidad que de nuevo demuestra al yuxtaponer, con su habitual tono lírico, narración y reflexión. Y es que la fuerza de este relato no reside tanto en el repaso a la evolución de las mentalidades en nuestro siglo como en la creación de un modelo de mujer que ejemplifica la percepción de esos cambios.

Quizá alguien recuerde no a otra mujer, sino las palabras que Antonio Tabucchi, ponía en un viejo y experimentado personaje; "hay personas que esperan cartas desde el pasado, cartas que nos expliquen un tiempo de nuestra vida que nunca entendimos, que nos den una explicación [...] que nos haga aprehender el significado de tantos años". Así le ocurre a "Sagra". Eso le permite "esperar cartas del futuro".

Pilar CASTRO

RELATOS

EL FILÓSOFO Y OTROS RELATOS SIN PERSONAJES

ESTRELLA DE DIEGO

Sirueta. Madrid, 2000. 127 páginas, 1.950 pesetas

Si el relato breve es, como afirma Andrés Neuman, el género que mejor saber guardar un secreto, estos cuentos con los que Estrella de Diego (Madrid, 1958) ha querido probar suerte en los géneros de ficción pueden resultar algo indiscretos. Desde luego, hay muchos secretos en estos quince cuentos protagonizados por mujeres. Muchos secretos y muchas oscuras intenciones. Sus protagonistas, casi sin excepción, están obsesionados con lo que no pueden ver ni saber, y siguen al pie de la letra el dictado de unas obsesiones que a menudo les llevan mucho más lejos de donde querían llegar.

Se podría afirmar que los personajes de Estrella de Diego no piensan, no razonan, sino que sólo sienten, a veces compulsivamente, hasta la aniquilación. Tal vez en ese comportamiento de los actores se justifique el enigmático título de la colección, esos "relatos sin personajes". O con

personajes sin personalidad, que viene a ser lo mismo. Un problema que termina contagiando todo el libro.

Lo mejor del volumen son los argumentos: la mujer rica que acude a un casino en busca de sorpresas, y que tantos ecos tiene de Stephan Zweig; la casada aburrida que se ena-mora de un mariachi el día de su aniversario de bodas, la fría psiquiatra que se deja arrastrar de la cordura a la irracionalidad en un Nueva York woodi-lleniano... Los cuentos de De Diego arrancan bien y están poblados por enigmáticos personajes. Ambas cosas prometen al lector un cúmulo de sorpresas que no acaban de llegar: o bien los argumentos tienen un final abrupto y descorazonador o resultan demasiado previsibles. Y ambas son manifestaciones de un mismo mal: la falta de ritmo. Hay relatos dilatados hasta el aburrimiento y los hay resueltos a empujones. Y

el lector, entre esas dos cadencias, no puede hacer otra cosa que perder fuelle.

A De Diego le faltan unas pocas horas de vuelo si quiere perseverar en la ficción literaria: una buena idea no implica un buen relato. Hacen falta algunos aditamentos imprescindibles: se precisa, por ejemplo, tempo narrativo, ese pulso que hace avanzar la acción. Y también –muy importante– un lenguaje a la altura de las circunstancias. La lengua es la materia prima del escritor y conviene no descuidarla. No le hubiera venido mal a este libro una rigurosa revisión sintáctica y léxica. Sólo después de pulir todas estas aristas podrán los cuentos de De Diego guardar el secreto al que se refiere Neuman. Un secreto que el lector necesite desentrañar con urgencia: esa es la cuestión.

Care SANTOS

CUENTOS COMPLETOS

LEOPOLDO ALAS "CLARÍN"

Edición de Carolyn Richmond. 2 volúmenes. Alfaguara. Madrid, 2000. 551-710 páginas, 3.300 pesetas

Para algunos lectores, *Clarín* es, sin más –o por antonomasia–, el autor de *La Regenta*. Otros recuerdan también parte de su tarea como crítico literario agudo e implacable, y muy pocos han reparado en su extraordinaria fecundidad en el terreno del cuento y de la narración breve, modalidades que el autor cultivó a lo largo de más de veinte años de incesante labor. Una docena de novelas cortas y más de un centenar de cuentos, la mayoría recogidos en volúmenes por el autor, a los que hay que sumar algunos publicados póstumamente o exhumados por críticos y estudiosos –Martínez Cachero, Rivkin, Lissorgues y otros–, acreditan la dedicación de Clarín al relato breve. En estos dos volúmenes, Carolyn Richmond, buena conocedora del autor de *La Regenta*, ha recogido todas las narraciones conocidas hasta ahora –con el regalo de tres más que no figuraban en ninguna edición anterior–, anteponiéndoles un útil prólogo en el que no sólo se repasa la actividad de *Clarín* como autor de cuentos, sino que, con buen criterio, se relaciona esta producción con las dos novelas largas, de las que algunos relatos parecen embriones parciales o desarrollos y versiones posteriores de aspectos concretos.

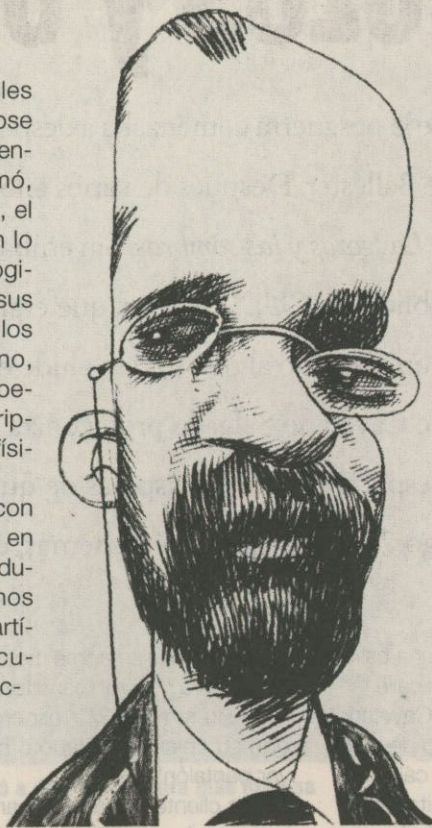
El lector tiene ante él, arropados con los datos y referencias indispensables, todos los relatos del gran escritor. Puede comprobar nítidamente su evolución desde una estética de raíz naturalista hasta planteamientos espiritualistas en cuya exploración llegó aquí *Clarín* más lejos que en sus novelas. Bastaría confrontar la composición del personaje de don Fermín de Pas con la de Juan de Dios, el hondo y espiritual sacerdote de *El Señor* (1893), para comprobarlo.

Del mismo año es el cuento *Cambio de luz*, que muestra ya con claridad el apartamiento del naturalismo. Pero hay muchas más comparaciones posibles que muestran también cómo *Clarín* fue poco a poco podando o redu-

ciendo la atención a los detalles del mundo exterior y apartándose de la descripción realista para centrarse en lo que él mismo llamó, con préstamo de San Agustín, el "hombre interior", es decir, en lo relativo a los aspectos psicológicos y los conflictos íntimos de sus criaturas, puerta abierta hacia los relatos desnudos de Unamuno, presentados por voluntad deliberada del autor vasco sin descripciones de lugares ni retratos físicos de los personajes.

Otro rasgo comparte *Clarín* con Unamuno, y ambos con Larra, en cuya línea se sitúan: el carácter dudosamente narrativo de algunos textos que parecen más bien artículos en ensayos breves recubiertos por una leve capa de ficción. Se percibe en trabajos como *Un candidato* o *Diálogo edificante*, que, de hecho, el propio *Clarín* incluyó en *Palique* y no en sus colecciones de cuentos. Pero se trata de casos poco frecuentes. Lo admirable es la extraordinaria capacidad del autor para manejar motivos y registros diferentes, desde los que sirven de vínculo a elementos autobiográficos –*Reflejo, la ronca, Cambio de Luz*– hasta los de aquellos relatos abiertamente satíricos –*El sombrero del señor cura, Dos sabios*– e incluso caricaturescos, como *González Bribón*.

Además, y al margen de la variedad temática y compositiva, el lector podrá recorrer, página tras página, esa inmensa galería de personajes clarinianos donde abundan los niños desvalidos y los in-



Leopoldo Alas, *Clarín*, (Zamora 1852- 1901), ingresó en 1869 en la Universidad de Oviedo, licenciándose en Derecho tres años más tarde. En 1871 se trasladó a Madrid para estudiar Letras en la Universidad Central. Comenzó a utilizar el seudónimo *Clarín*, tomado del nombre del gracioso en *La vida es sueño*, para los artículos que publicó en 1875 en "El solfeo." Toda su vida compaginó sus tareas de profesor con los artículos y cuentos en la prensa.

dividuos marcados por la soledad y el fracaso. Pero la ironía crítica y la parodia pueden brotar en cualquier momento. *Cuento futuro*, por ejemplo, contiene en sus primeras líneas una de las sátiras más divertidas y punzantes con que contamos de las tradiciones galicistas.

Carolyn Richmond ha sido respetuosa al reproducir los textos de las primeras ediciones, incluso con demasía. En algún momento mantiene grafías de la época ("girones") y hasta imperceptibles descuidos: en la primera edición de *Superchería*, por ejemplo, había un salto en la numeración de los capítulos, que pasaban del IV al VI, y aquí se repite, aunque el error fue ya salvado por Santos Sanz Villanueva en su edición de 1995. Y convendría corregir una contradicción relativa a *Cartas de un estudiante*, clasificado como "relato inédito" en I, 45 e incluido en otro grupo diferente en II, 434. Por otra parte, es discutible la inclusión de los dos capítulos con que Alas contribuyó a la disparatada novela colectiva *Las vírgenes locas* (1886) –dado que no se trata de relatos independientes–, y más aún el hecho de haber reproducido también los demás capítulos de la obra, debidos a diversos autores.

He aquí una pulcra y valiosa edición, que pone al alcance del lector un verdadero clásico rebosante de modernidad.

Ricardo SENABRE



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

ASÍ ERA LA VERSIÓN QUE TORRENTE NO SE ATREVIÓ A PUBLICAR

Otros gozos y otras sombras

A finales de los 50, la España de la posguerra comenzaba a desperezarse de tanto miedo, de tanta miseria, de tanta muerte. También Gonzalo Torrente Ballester. Después de varios años sin cultivar la novela, el narrador comenzó a publicar una trilogía que haría historia, *Los gozos y las sombras*. Sin embargo, el temor a la censura seguía ahí. Por eso prefirió suprimir las páginas que hoy publica EL CULTURAL y que eran el verdadero comienzo del segundo volumen, *Donde da la vuelta el aire*. Se trata de un episodio al que sólo se alude en la versión definitiva, el escándalo –“el repugnante espectáculo”– de las botellas que Cayetano Salgado protagoniza en un café de alterne. Se trata de un documento literario de incuestionable interés, especialmente en vísperas de que EL MUNDO lance la colección Millenium con *Los gozos y las sombras* el domingo 28, un día después, además, de cumplirse dos años de la muerte del escritor.

Cayetano detuvo el coche en una calleja sin luz, cerca del puerto. La calle terminaba en el muelle: cuando Cayetano detuvo el coche, un tren largo de mercancías pasó, lento, por el cabo de la calle, hacia los almacenes. La máquina, chiquita, echaba chispas y resoplaba. Cayetano cerró el coche y esperó a que pasase el tren, como si fuera a atravesar, hacia los muelles. Pero cuando se perdió, tras de la esquina, el farol vacilante del último vagón, Cayetano dió media vuelta y tomó por la calle lateral, también oscura. Encendió un cigarrillo y lo arrojó enseguida. Lloviznaba. Se subió el cuello del gabán y se caló el sombrero. Llegó a la primera esquina, torció hacia arriba. A la mitad de la calle se detuvo y encendió otro cigarrillo. Pasó un coche: sus faros encendidos alumbraron la lluvia menuda un instante.

Llegó al paseo solitario. Se detuvo otra vez, vaciló, echó a andar otra vez con paso enérgico, seguido del humo de sus bocanadas, azul. A la mitad de la manzana, un rótulo luminoso rompía la oscuridad, las notas de un piano y una voz lejana que cantaba rompían el silencio. Las luces alumbraban un nombre: Café del Brasil. Se llegaba a él por seis tramos de escalera, las puertas abrían a una terracita de cemento, estrecha, con jarrones de cemento, vacíos, en las esquinas de la baranda. Un golfante, empujado sobre sus pies miraba al interior del café por un agujerito del cristal esmerilado, en el que también constaba, en diagonal, con letras muy adornadas, el nombre del café.

Cayetano empujó al golfante y entró. Al abrirse la puerta, la canción y el piano se oyeron con más fuerza, y el golfante pudo ver, a través del aire cargado de humo, un escenario chiquito y una figura de rojo y carne que se movía, muy alumbrada. Al cerrarse la puerta, el golfante dejó de mirar, y se marchó lentamente.

“Si con el pijama/ me meto en la cama,/ ¿qué me pasará?/ Si mi maridito/ se pone cahondo, / ¿me lo romperá?/ Y espero que ustedes/ me den su opinión/ si debo o no deeeeebooo/ llevar pantalón!”

Los clientes se agrupaban en las mesas de lanternas. La cupletista se inclinó, en una reverencia grotesca. Le gritaron unas cuantas procañadas. Ella respondió en el mismo tono, y las cortinas rojas del escenario se cerraron. Los clientes continuaban vociferando. A la izquierda del escenario apoyado en el mostrador, un hombre de pelo gris, vestido de chaqueta blanca, como los camareros, miraba al escenario y sonreía. Un mozo se le acercó y le dijo algo al oído. El hombre de pelo gris se volvió bruscamente, miró hacia el fondo del café, hacia el lugar junto a la puerta en que Cayetano se había detenido, con el pitillo en la boca y el sombrero puesto. El hombre de pelo gris se apartó del mostrador y fue hacia Cayetano, con pasitos cortos. Cambió la sonrisa por otra, adúlona, y antes de tiempo dijo:

–¡Don Cayetano!

Tuvo que repetirlo unos pasos más adelante, cuando ya casi estaba junto a él.

–¡Don Cayetano! ¡Buenas noches! ¡Tanto tiempo sin verle!

Le tendió la mano, pero Cayetano mantuvo las suyas en los bolsillos del abrigo. Miraba hacia el escenario.

–Hola, fascista.

El hombre de pelo gris dejó caer la mano, pero no la sonrisa. Más bien la acentuó.

–Bueno, eso será una broma, digo. Usted sabe que no es cierto.

Cayetano sacó la mano del bolsillo y le golpeó la espalda.

–¡Fascista! Todo el mundo sabe que los fascistas se reúnen en tu café, y que cotizas para ellos. Cualquiera día de estos te colgaremos.

–Yo soy un hombre pacífico, don Cayetano, y no quiero líos. Si los fascistas vienen por aquí, también vienen los de la C.N.T, y yo no me meto en nada. El negocio es el negocio.

–Eres un cerdo, Cunqueiro. Mandas a tu hija al colegio de las monjas francesas, y lo pagas con el dinero que las putas de tu café le sacan a unos cuantos desgraciados.

–Si fuera millonario como usted, no tendría que hacerlo.

Cayetano repitió la palmada.

–Entonces te colgaremos por no ser millonario.

–¿Va a quedarse?

–¡Psch!

–El espectáculo está para terminar, y pronto empezará el baile. Hay unas cuantas chicas nuevas, que usted seguramente conoce... Yo se las presentaré. Y, ya sabe, a mandar.

Cayetano se quitó el sombrero, Cunqueiro recobró la sonrisa y adelantó un paso.

–¿Quiere mesa?

–Bueno.

Llamó a un camarero y le encargó que pusiera un velador junto al escenario.

–No, no tan cerca. Un poco atrás, donde no dé la luz.

–Como quiera.

El camarero recogió el abrigo y el gabán de Cayetano, Cunqueiro se acercó a un rincón donde una muchacha vestida con un traje amarillo hablaba en voz baja con unos muchachos. Le hizo una seña, la muchacha se acercó y escuchó lo que le decía Cunqueiro. Luego se volvió hacia los muchachos.

–¡Hasta luego, vosotros!

–¿Ha caído flete?, preguntó uno con voz desvergonzada y ronca.

Ella no contestó. Cunqueiro la empujaba sua-



Torrente Ballester, a finales de los años 50, época en la que empezó a escribir su obra más famosa

vemente hacia la mesa de Cayetano. Cuando estuvieron delante, Cunqueiro dijo:

—Le presento a Nuria, la Catalana. Es una pena que no la haya oído cantar. Lo hace muy bien.

—Siéntate.

Nuria tendió la mano por encima del velador, y retuvo la de Cayetano, antes de sentarse.

—¿Van a tomar algo?

—Una botellita de champán, dijo Nuria.

—A mí whisky, sin agua.

Cunqueiro se alejó hacia el mostrador.

—¿Eres inglés?, preguntó Nuria.

—No.

—Lo pareces. Yo tampoco soy catalana. Me llamó así en la cartelera. No sé cómo te gusta el whisky. A mí me sabe a chinches.

—¿Has probado los chinches alguna vez?

—No. ¿Por qué?

—Entonces, ¿cómo dices que el whisky te sabe a chinches?

—No sé. Lo he oído.

El camarero descorchó el champán. Tenía poca práctica, y salpicó el traje amarillo de Nuria. Ella se lo sacudió protestando. El camarero corrió en busca de algo con que limpiar. Unos acordes del piano preludiaron el nuevo número. Alguien pidió silencio. En el escenario, la cupletista, vestida de gaucho, salió a cortina corrida y anunció:

—"Yira", a petición.

Volvió a meterse. Sonaron unos aplausos. Se abrieron las cortinas, y la cupletista empezó a cantar.

—Esa no tiene idea de lo que es un tango, dijo Nuria.

Y cantó en voz baja, muy cerca del oído de Cayetano:

"Cuando se sequen las pilas/ de todos los timbres/ que vos apretás."

Cayetano no le hacía caso, ni miraba tampoco a la del escenario.

—¿No te gustan los tangos?

—No.

—Eres un tío raro.

—Quizá.

—Pues yo los canto muy bien. Estuve en Buenos Aires.

El público coreaba a la cupletista en la parte de "¡Yira, Yira!". Ponían los ojos tristes, y expresión sentimental en los rostros, y el tono de las voces era entre triste y desgarrado.

"...no esperes nunca una ayuda,/ ni una mano, / ni un favor!"

—Allá dicen: una *axuda*, susurró Nuria.

La cupletista, acabado el tango, recibía, inclinada, los aplausos frenéticos, los "¡que se repita!" cargados de entusiasmo. El pianista inició el preludeo.

—¡Qué lata!, —dijo Cayetano.

—Tú venías a bailar, ¿verdad?

—No.

—¿Entonces...?

Cayetano la miró sin responder. Ella añadió:

—¡No te dé vergüenza, tonto! Vienes buscando una mujer. Pues ya la tienes.

Le dió un besos en la oreja.

—Si te aburres, en cuanto termine esto, nos vamos. El dueño me dejará. ¡Guapín, ya verás qué bien lo pasas conmigo!

Intentó pellizcarle en la mejilla, pero él le apartó la mano suavemente. No sonreía, ni la miraba, ni parecía azorado. Nuria se echó atrás y lo miró. Sólo entonces advirtió en el rostro de Cayetano algo frío y dominador, y le dió miedo. Intentó levantarse.

—Perdóname. Yo...

El la sujetó por la muñeca.

—No te vayas, pero estate callada.

Como quieras.

"...Y al mundo nada le importa,/ Yira, Yira!"

Voceaban, cada vez más transidos de sentimiento y de asco por la vida, los ocupantes de las mesas; y la cupletista sacaba de alguna parte trémolos conmovidos, rompía la voz, y a veces mezclaba en ella un conato de sollozo. Fue más aplaudida que la primera vez.

Cayetano llamó a Cunqueiro.

—Siéntate aquí y toma lo que quieras.

—Usted sabe que no debo. Mi estómago. Mi estómago...

—No tomes nada, entonces y escúchame.

Señaló el anaquel cargado de botellas.

—¿Cuánto valdrá lo que tienes ahí?

—Así, de pronto...

—Puedes hacer un cálculo por lo alto.

—Por lo alto tiene que ser, porque si usted compra en la tienda una botella, se la dan más barata. Yo pago contribución, servicio, la ganan-

TORRENTE BALLESTER OTROS GOZOS Y OTRAS SOMBRAS

cia... Pongamos que se duplica el precio.
—Pongamos que yo te ofrezco, por todo, cinco mil duros.

Cunqueiro alzó la vista y no pestañeó.

—No es mucho.

—Pero es suficiente. Si te ha costado la mitad, puedes decir que tienes una ganancia limpia de doce mil pesetas. Mañana repones todo, lo pagas al contado, y quedas como un señor. Hasta puedes hacer un regalo a las monjas francesas.

—¿Es que tiene un capricho?

—Quiero romper todas esas botellas.

Cunqueiro se encogió de hombros.

—Allá usted. Que se las metan en cajones, y haga con ellas lo que quiera. ¡Camarero!

Cayetano le detuvo.

—¡No, no! Nada de meterlas en cajones. Quiero romperlas donde están, y una a una.

—¡Me va a hacer polvo la estantería y los espejos!

—Pagaré los desperfectos.

Cunqueiro, con la cabeza inclinada, le miró de refilón.

—Don Cayetano, ¿es que quiere meterme en un lío? Hay cincuenta clientes, llegarán más, y usted no tiene derecho a dar el espectáculo.

—¿Quiénes protestarán? ¿Tus amigos los fascistas?

—¡Déjese de fascistas! Todo el mundo. La gente viene a pasar el rato, no a ver cómo usted se divierte.

—Pues pónlos en la calle.

—Eso no puede ser, usted lo sabe.

—Entonces, que se queden.

—Don Cayetano, por favor...

—Eres un zorro, Cunqueiro. Te doy treinta mil pesetas y no quiero oírte más. Con treinta mil pesetas puedes poner una sucursal en Redondela, y te hinchas.

Sacó del bolsillo un talonario de cheques.

—Treinta mil pesetas, ni una más.

Agitó el cheque ante las narices de Cunqueiro.

—Treinta mil. Seis mil duros.

Cunqueiro echó la zarpa al papel verdiclavo.

—¡También es un capricho!

Lo guardó rápidamente, y llamó, otra vez, al camarero.

—Ponte a las órdenes de don Cayetano, y haz lo que él te diga.

Retrepada en la silla, Nuria miraba al patrón y al cliente sin entender muy bien lo que pasaba.

—El tipo del bigote caído sorbió un poco de su coñac, y dijo:

—A un sujeto así debían meterlo en la cárcel.

Berta, la Cañona, le respondió:

—Es su dinero el que gasta, y no el tuyo.

Y el estudiante de Profesorado Mercantil corroboró, con voz fina y doctoral.

—*Jus utendi et abutendi*. Derecho de usar y de abusar. Esa es la definición de la propiedad.

—Pues que abuse de su puñetera madre, pero a mí no me echa del café, y como pida otro coñac y me digan que no hay, ya vereis la que armo.

—Te callarás la boca, rico, como cada quisque, y si quieres, te vas.

—Eso, ya lo veremos. Al hijo de mi madre no ha nacido aún el chulo que le pise el poncho. Y ese tipo...

—Ese tipo tiene bíceps de boxeador, dijo el estudiante, y de un directo científico te manda a dormir unas horas.

—Ya lo veremos.

Berta, la Cañona, le pasó el brazo por el cuello.

—Anda, rico, cállate y mira. Después de todo, hoy tendremos la función gratis.

—Es que, a mí, esta clase de chulerías me devuelve la bilis.

El estudiante de Profesorado Mercantil era un sujeto alto, de piel aceitunada y ojos oblicuos de tagalo. Al hablar, movía la mano con precisión magistral, como poniendo los puntos sobre las íes.

—Tiene razón ésta. Mira y déjate de cuentos. Nos vamos a divertir un rato. ¿Hay algo más divertido que la imbecilidad humana? Pues hoy tendremos el repertorio completo, Berta está conforme conmigo.

—Berta no te entiende demasiado bien, dijo ella.

—¡Vaya si entiendes! Una puta de experiencia, como tú, tiene que saber reírse de la estupidez de los hombres.

—¡Ay, hijo! Para mí no hay estúpidos; no hay más que tíos con pasta, y lampantines como vosotros.

El del bigote caído la cogió de la muñeca.

—Algo tendré para ser tu capricho.

—Bigote. Tienes ese bigotito que me hace gracia.

—A ver si estais callados, que no quiero perder ripio.

El camarero había colocado la mitad de las botellas sobre una mesa, al lado de Cayetano. Los clientes, abandonadas las mesas, formaban un círculo, cada vez más cerrado, sobre el protagonista de la noche.

—Pues vas a tener que levantarte, si quieres verlo bien.

—No seré yo quién lo haga, dijo el del bigote. Y tú tampoco te mueves, Berta.

El estudiante se levantó.

—Yo, en cambio, quiero asiento de barrera.

Fue hacia el corro y se abrió camino hasta la primera fila.

Cayetano se quitaba la chaqueta y remanaba la camisa. Una tanguista delgada suspiró:

—¡Qué brazos!

Y miró con desprecio al hombre en cuyos hombros se apoyaba, como medio derrengada.

Cayetano se quitó el reloj y se lo dio a Nuria.

—Tú cuentas los segundos, y dices: ¡Ya!

—¿Cada cuántos?

—Cada diez, por ejemplo.

—Cada diez.

Detrás del corro, una voz de mujer preguntó, como con susto: —¿Es que han matado a alguien? ¿Qué es lo que pasa?

Se abrió el corro, y la cupletista, vestida con un kimono rosa y sin desmaquillar, quedó al lado del estudiante.

—¿Qué sucede?

Nuria la miró con orgullo.

—Nada, preciosa. Nada que te importe. Si quieres mirar...

—¡Uy! Si llevo a saber que estabas tú...

Iba a retirarse, pero Cayetano la señaló con el dedo.

—Me estabas haciendo falta tú también.

Y con una sonrisa de cortesía irónica, explicó a Nuria:

—Una, para contar el tiempo. La otra, para darme las botellas.

La cupletista se acercó a Cayetano, contenta. Al caminar, se le abrió el kimono y enseñaba los muslos desnudos.

—Pero, ¿qué pasa? Si no me explicas...

El del bigote caído dijo a la Berta:

—Se me acabó el coñac.

—Pues bebes agua de la fuente.

—¿Quién? ¿Yo?

Batió las palmas.

—¡Camarero! Una copa de Tres cepas.

—No te hará caso.

—¡Camarero! ¡He dicho que una copa de Tres cepas!

Y añadió por lo bajo:

—Ya verá ese tipo farolelo cómo le apago la vela.

Cayetano dejó a la cupletista con la palabra en la boca y miró al camarero.

—Atiende a ese cliente.

—Es que... pide coñac, y...

Señaló el montón de botellas.

—Llévale una copa de lo mejor, y dile que yo convidó.

Se volvió a los del corro.

—Lo mismo digo. Pueden pedir lo que deseen mientras queden existencias. Paga la casa, pero con devolución de cascós.

Cogió al azar una botella.

—De prisa, porque ya empiezo.

Nuria miraba el reloj.

—¡Ya!

Cayetano volteó la botella y la lanzó contra la que había quedado en la parte más alta del anaquel. Le dio en la mitad del vientre. Ruido de vidrios rotos, y olor de anís en el aire.

La cupletista ofrecía otra botella.

—¡Ya!

¡Zas!

Uno de corbata amarilla dijo al de su derecha.

—Cinco duros a que se cansa.

—Mira que tiene buenos brazos.

—Digo que cinco duros.

—Van.

El estudiante de ojos tagalos volvió a la mesa y se sentó junto a la Berta.

—Setenta y cinco botellas, a cinco por minuto, un cuarto de hora. Esto dura menos que la lidia de un toro.

—¡Para lo que te cuesta!

—El tío se rajó, dijo el del bigote. Si tuviera re-
daños, me hubiera negado el coñac.

—Y si te niega el coñac, tú te hubieras raja-
do, le respondió la Berta.

—Eso, ya lo veríamos.

—La multitud necesita los héroes. Para esos
veinte tíos y tías que están ahí, ese tipo es un
héroe. Cualquiera de ellas se acostaría con él de
capricho.

—Es que es guapo.

—Y aunque no lo fuera. Le admiran porque ti-
ra los cuartos y porque se ha comprometido a
disparar las botellas cada diez segundos y acer-
tar todas.

—Acertará las diez primeras, dijo el del bigote.

—Pues abre apuestas, que hay quien las
acepta.

—La gente es imbécil.

¡Zas!

Llegaban vahos de licores mezclados. Uno del
corro empezó a contar.

—¡Once!

¡Zas!

—¡Doce!

¡Zas!

—Si tuviera dinero, dijo el estudiante, aposta-
ría a que dispara las setenta y cinco sin fallar una.

—Apuesta de boquilla.

—¿Y si pierdo?

—Entonces, es que no estás seguro.

La cupletista cogía mecánicamente las bo-
tellas y las tendía. Miraba a Cayetano con entu-
siasmo y a Nuria con temor.

—Este se acuesta hoy con la que quiera, dijo
uno con aire de hortera.

El de la corbata amarilla le respondió:

—Tiene dinero para comprar a todas.

Un señor maduro, de ojos rijosos, arrastró ha-
cia atrás a la tanguista que le acompañaba:

—Siéntate aquí conmigo.

—¿Es que te cansas?

—Es que me da pena pensar que con la pas-
ta que ese tío está tirando, podríamos tú y yo...

—Y tu mujer, ¿qué haría?

Acercó a la tanguista hacia sí.

—Anda, vente conmigo.

—¿Tienes para pagarme?

—Cuando cobre, a fin de mes. Ya sabes que
yo...

La tanguista se apartó bruscamente.

—Ya sabes que no fio.

El señor maduro la dejó marchar.

—No os importa más que el dinero.

Se levantó y volvió al corro. Nuria daba la ho-
ra. Cayetano disparaba.

—¡Veintinueve!

¡Zas!

El señor de ojos rijosos se adelantó.

—Yo creo que todos estamos conformes en
que debía tomarse un descanso. Siquiera diez
segundos.

—Usted, cálese.

—¡Treinta y una!

—¡Qué tío! ¡Y no falla!

—Ya veréis cuando vaya por la cincuenta.

El que había apostado cinco duros a que fa-
llaba, aseguró que no había pulso humano ca-
paz de resistir.

—Pues si lo piensa, vaya preparando los cin-
co duros.

—¡Treinta y cuatro!

En la primera fila quedaban unas mujeres elec-
trizadas y un par de mozas. Los demás
se retiraban a las mesas.

—Realmente, esto es cansado.

—Yo había venido a divertirme un poco.

—Pues habrá que esperar a que acabe, por-
que las mujeres, ya las ve.

—¡En cuanto huelen dinero...!

El estudiante se acercó al camarero y le pidió
un vaso de agua. Luego volvió a su mesa.

El pueblo ama a los héroes y se
cansa pronto de ellos. Un héroe
causa admiración, pero sí, ade-
más, no divierte, el público se
aburre. Para que aguantasen tenía que haber
un semejante en peligro, como en los toros o
como en el circo cuando el chino hace el perfil
de la china con cuchillos de verdad. Si lo que
éste pretendía era mantener el interés, tenía que
haber dicho, por ejemplo: si fallo una sola bo-
tella, o me retraso dos segundos, mil pesetas
para cada uno de los presentes. Pero ya verás
como, cuando acabe, no le quedan ni las putas.

Uno de al lado gritó: —¡Camarero, un dominó!

—¡Cuarenta y siete!

¡Zas!

En otra mesa, empezaron a cantar a coro: "Si
con el pijama/me meto en la cama, ¿qué me pa-
sará?"

—¡Cincuenta y una, y ya no cuento más! Estoy
cansado.

—Pues, se mire como se mire, es todo un tío,
dijo la Berta. Porque bien pudo haberse arma-
do una buena camorra, y entonces...

—Se hubiera armado si llega a haber dos tíos
como yo.

—Dispuestos a aceptar el convite, ¿no?

—Lo acepté porque soy muy bien educado.

El de la apuesta sacó un billete del bolsillo.

—Aquí están los cinco duros. Me haré a la idea
de que los he tirado.

—No tenga prisa, que aún faltan unas veinte.

Los del coro se habían callado. En las mesas
se hablaba en voz baja, o no se hablaba. Uno se

levantó, dijo que el olor le mareaba y salió.

—Esto tiene que salir en los periódicos, dijo el
del bigote caído.

—El héroe cuenta con la gloria poética, y sa-
carlo en la prensa es hoy el equivalente.

—Pues, a pesar de todo, yo iré con el cuento
al Eco del Noroeste.

Metió baza uno de la mesa vecina.

—Mejor será que lo diga usted a La Verdad. En
La Verdad harán un buen artículo de fondo. Es-
tas cosas no pasan más que en este país. Son
restos del señoritismo monárquico.

—Pues si espera usted que en La Verdad se
metan con Cayetano Salgado, ya puede sen-
tarse y tomar algo.

—Pero, ¿éste es Cayetano Salgado?

—Sí.

—¿El de Pueblanueva?

—¡Sí, hombre, sí, el socialista millonario!

—Entonces, tendrá sus razones para hacer lo
que hace.

El de los bigotes caídos había descendido al
sótano, y, desde un rincón, telefoneaba a El Eco
del Noroeste los detalles del acontecimiento.

La cupletista agitó en el aire la última botella.

—¡Ahí va la última!

—¡Ya!

Sonó el último estrépito, las tanguistas aplau-
dieron, Cayetano echó mano a la chaqueta y se
la puso. Alguien dijo en una mesa: "¡Gracias a
Dios!" Cayetano se volvió hacia él.

—Perdón si he molestado.

Nadie le respondió. Las tanguistas se retira-
ban. Nuria le devolvió el reloj.

—¿Y ahora?

—Ahora, tú y ésta os venís a la cama con-
migo. Es decir, si os apetece.

El aire venía fresco y salobre. Por encima de
los montes amanecía: una luz fina, debilitada
por las nubes. En las calles brillaban todavía
los últimos faroles. Cayetano sorbió el aire y se
metió en el coche. Alguien gritó, desde lo al-
to:

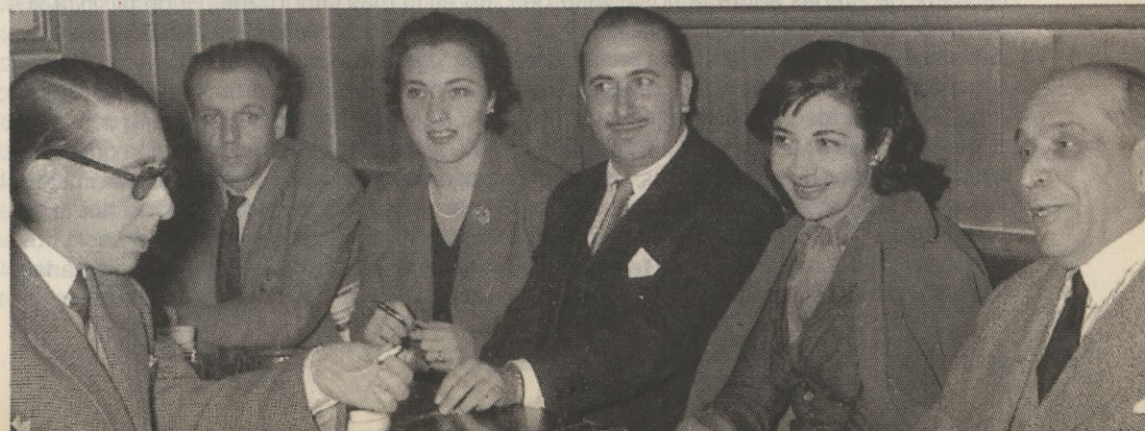
—¡Adiós!

Cayetano se asomó. En el balcón, medio des-
nudas y cogidas del brazo, Nuria y la cupletista
le despedían.

Agitó la mano y arrancó. No vio el beso que
Nuria le enviaba. Pasó las calles desiertas, salió
a la carretera y aceleró.

Gonzalo TORRENTE BALLESTER

Torrente Ballester en la tertulia del café Gijón, con Ana María Matute y Fernández Almagro (1959)

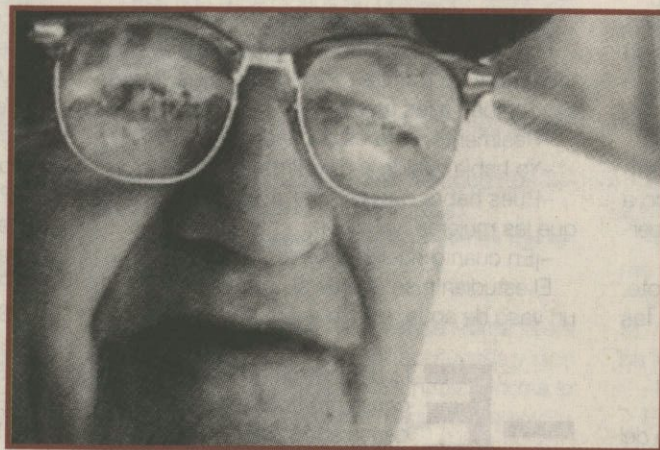


UN TRAMPOLÍN DE PIEDRA SOBRE EL HUDSON

HENRY ROTH

Traducción de Beatriz Ruiz Arrabal. Alfaguara. Madrid, 2000. 551 páginas, 3.300 pesetas

Cuando hace unos años tuve la gran suerte de conocer a Henry Roth, postrado en la cama del hospital de Albuquerque a causa de una hamburguesa en mal estado, me aseguró que dejaba material más que suficiente para que los lectores siguiéramos leyendo obras suyas durante mucho tiempo. Y así es, desde su fallecimiento ya se han publicado dos volúmenes de *A merced de una corriente salvaje*, el título o epígrafe bajo el que se agrupan lo que serán las seis entregas de su autobiografía novelada. La primera de ellas fue *Una estrella brilla sobre Mount Morris Park*, publicada en España en 1999, en la que se presentaba a Ira Stigman el joven —o viejo, según se mire— protagonista que recordaba poderosamente a aquel David Schearl que nos sobrecogió en *Lámalo un sueño*, la inmortal novela de Roth. Ahora le toca el turno a *Un trampolín de piedra sobre el Hudson*, que se inicia más o menos en el mismo momento en que finalizó la anterior, y donde volvemos a encontrarnos con el bueno de Ira en su juventud: "Ira podía sentir los cambios que se producían en su interior. En febrero de 1922 cumplió los dieciseis. Para entonces, Einstein se había hecho famoso, se había convertido en un nombre familiar, y en un consuelo para los judíos de todas partes". Pero no sólo se re-



La novela trasciende el relativamente común componente catártico de los personajes y resulta ser la "purificación" del propio autor

crea la vida de Ira a los dieciseis años, también lo encontramos en su vejez, porque la estructura de esta segunda entrega continúa siendo la misma que en la primera —y quizá será así en el resto de la serie. Ira Stigman, ahora un anciano achacos-

con su computadora Ecclesias rememorando algunos de los acontecimientos más penosos de su adolescencia.

La acción transcurre entre 1921 y 1925 en Nueva York, como el resto de sus obras. La adolescencia está resultando un pasaje demasiado duro y traumático para el tímido Ira, que "se busca la vida" en el instituto. La vida en los barrios de Nueva York también es difícil, e Ira, cometerá un error que le atormentará toda su vida. Estuvo a punto de suicidarse lanzándose al Hudson desde "el trampolín de piedra", pero decidió, en parte para su desgracia, seguir viviendo. Hasta el preciso momento de la escritura del libro, ha guardado celosamente el

secreto que le atormentaba como una esquirra clavada en su corazón. Y ahora, cuando por fin lo cuenta, parece liberarse definitivamente de esa pesada losa.

En la lectura de las anteriores novelas de Roth, merodeaba en todo momento la persistente sensación de que para el autor judío la escritura suponía algo más que un ejercicio artístico; que pese a los años sin publicar una línea, el escribir se constituía en parte de su propia experiencia existencial. En esta última entrega la sospecha se ha confirmado. La literatura, el escribir una novela, trasciende el relativamente común componente catártico de los personajes —en este caso particular para el protagonista, Ira Stigman— y resulta ser la "purificación" del propio autor Henry Roth. Nos encontramos ante una novedosa dimensión literaria que bien pudiera servir para aportar nuevos significados no solo a *Un trampolín de piedra sobre el Hudson*, sino al resto de las entregas, que aguardo con expectación.

Llama la atención que la traducción de cada volumen corra a cargo de un traductor distinto. Sin entrar en valoraciones comparativas, sería deseable la utilización de un solo traductor.

José Antonio GURPEGUI

PADRES NUESTROS

ANDREW O'HAGAN

Traducción de Luis María Brox. Debate. Madrid, 2000. 285 páginas, 2.565 pesetas

La Escocia de los años treinta se encontraba muy lejos del proyecto que por esas mismas fechas reivindicaba Le Corbusier en *La Carta de Atenas* sobre la posibilidad de una ciudad ideal. Hugh Bawn, concejal de urbanismo, entiende que la poesía vertical de los rascacielos salvará a muchas familias obreras de la oscuridad de las casas bajas. Su lema es "calles en el cielo". Una utopía de acero y cemento que treinta años más tarde se convertirá en símbolo de ciudad deshumanizada.

Andrew O'Hagan nos relata en *Padres nuestros* las últimas semanas de un líder del mo-

vimiento obrero británico. Su nieto Jamie le acompaña en su agonía y ambos contemplan el pasado con la sensación de que la verdad no es lo más importante. Hugh falsifica sus recuerdos y Jamie le escucha sin preocuparse de que las cosas transcurrieran de otro modo. Hugh fue un héroe, un Jimmy Cagney escocés, y él, su nieto, su mejor proyecto. Las acusaciones de malversación que cuestionan su gestión no empañarán esa imagen. Los viejos ideales no han muerto por la corrupción de sus portavoces, sino por la obstinación de la realidad, que no quiso adaptarse a ellos.

Lejos de las innovaciones formales que abrumaron a la novela hasta finales de los setenta, O'Hagan ha escrito un relato que combina las explosiones de lirismo con una prosa desnuda, austera. Su retrato del alcoholismo y de la pobreza de los barrios obreros recuerda el Madrid de Baroja, esa preferencia por el mundo de los perdedores que, expulsados de la historia, sólo encuentran cobijo en las páginas de la literatura. Crónica de una derrota, *Padres nuestros* nos invita a revisar nuestras vidas a la luz del fracaso ajeno.

Rafael NARBONA

LOS ÚLTIMOS DÍAS DE HITLER

H. TREVOR-ROPER

Alba, 2000. 237 págs. 995 ptas.

Uno de los males que más ha afectado en los últimos años a la historiografía ha sido el concepto de novedad. Da la impresión de que las obras históricas —como las periodísticas o incluso las novelísticas— son interesantes no por sus méritos intrínsecos sino por el hecho de que se acaban de imprimir y, por el contrario, pierden su interés si se editaron hace años. De esa manera, las estanterías se han ido llenando de multitud de libros mediocres o incluso malos pero recientes y se han visto desprovistas de clásicos extraordinarios. De hecho, en relación con Hitler y el nazismo, la mayoría de las obras de primera fila se encuentran descatalogadas en castellano. Precisamente por eso, la reedición de *Los últimos días de Hitler* de Hugh Trevor-Roper constituye una excelente noticia.

Auténtico clásico, ya editado hace años por Plaza & Janés, *Los últimos días...* constituye una narración extraordinaria de la agonía de Hitler y del III Reich creado por él, que ahora se ofrece con ligeras modificaciones obligadas por el paso del tiempo. Con una mezcla de documentación, pericia narrativa y capacidad de reconstrucción, Trevor-Roper nos ofrece un fresco casi shakesperiano en el que en torno a la figura de un Führer enloquecido que aún espera un milagro que le salve de los ejércitos aliados giran, entre otros, personajes como Goebbels, el genial y diabólico ministro de propaganda, y su esposa; el mefistofélico Martin Bormann o el admirante Doenitz que le sucedió por unas horas a la cabeza de la exangüe Alemania. Y es que en sus últimas semanas, el nazismo ya era una mera cabeza trastornada rodeada de miembros entregados a la traición para sobrevivir o dispuestos al suicidio para no sufrir la vergüenza de la derrota. Una lectura más que recomendable para los historiadores, los aficionados a la Historia o incluso aquellos que sólo deseen asistir a la descripción de un drama humano de extraordinarias dimensiones.

César VIDAL

MEMORIAS DE LA ROSA

CONSUELO DE SAINT-EXUPÈRY

Traducción de F. R. Lecea y A.R. Martorell. Ediciones B., 2000. 261 páginas. 2.500 pesetas

En 1930 Antoine de Saint-Exupéry fue presentado en Buenos Aires a la salvadoreña Consuelo Sucin, viuda de Gómez Carrillo; en ese mismo instante, y sin mediar apenas conversación la invitó a subir a su avión, y en pleno vuelo soltó la palanca de mando y exigió un beso a la aterrada latina que acabó accediendo ante el pánico de ver el morro del avión dirigirse en picado hacia el mar. Acto seguido el aviador y escritor francés le pidió a Consuelo que se casase con él. "Usted se viene a mi avión para ver el Río de la Plata desde las nubes! ¡Verá una puesta de sol como no puede verse en ningún otro sitio!", le había dicho Saint-Exupéry en el hotel donde se acababan de conocer unas horas antes.

Éste es uno de los pasajes que relata Consuelo de Saint-Exupéry en *Memorias de la rosa*, un libro que recorre las tormentosas relaciones entre el autor de *El principito* y la cosmopolita salvadoreña, que había sido viuda del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, también escritor, cónsul de Argentina en París y casado anteriormente con Aurora Cáceres y Raquel Meller.

Consuelo Sucin compartió con su primer marido la amistad de Gabriele d'Annunzio y Ricardo Viñes el pianista, y alternó, al contraer matrimonio con Exupéry, con Gide (que la detestaba), con Breton, Picasso, Dalí, Denis de Rougemont (que la consolará de sus crisis matrimoniales) o André Maurois; pero a pesar de su imagen exótica, ha sido hasta fechas recientes una figura borrosa para los biógrafos de Saint-Exupéry. En parte, porque el propio aviador había escapado de ella durante largas temporadas en las que convivió con otras mujeres, y en parte, porque los familiares y amigos del autor de *Correo Sur* y *Vuelo nocturno* nunca llegaron a aceptarla y optaron por eliminarla de la escena a la hora de construir el mito de Saint-Exupéry.

Atraviesan por estos recuerdos narrados en forma novelada por Consuelo de Saint-Exupéry, los temblores de los desencuentros y

Atraviesan por estos recuerdos los temblores de los desencuentros y reconciliaciones del matrimonio, las humillaciones del entorno aristócrata, las infidelidades del escritor...



reconciliaciones del matrimonio, las humillaciones del entorno aristócrata y aventurero (a ella la llamaban "la condesa de opereta"), las infidelidades del escritor, los accidentes aéreos de él que lo devolvían al hogar en condiciones lamentables, los abandonos constantes y las esperas de una mujer cada vez más herida.

Los editores y herederos de Consuelo de Saint-Exupéry, y también el biógrafo y escritor francés Alain Vircondelet, autor del prefacio, explican que estas memorias fueron escritas en 1946 por la viuda del famoso piloto y más tarde encerradas en unos baúles que han tardado cincuenta años en ser abiertos por los descendientes de la viuda de Saint-Exupéry. Algunos críticos franceses han dudado de la autenticidad de las memorias. A mi modo de ver, las reticencias son comprensibles ante este libro con estructura novelesca, entretenido, alibarado en ocasiones, con notable ausencia de datos sólidos, y casi siempre ligero, que tiene, a primera vista, todo el aspecto de ha-

ber sido amañado, o al menos, muy retocado. A pesar de tratarse de un relato autobiográfico, la voz de Consuelo Sucin, pintora, escultora, autora de cuentos y con una vida mucho más rica que su propia interpretación de lo vivido, no resulta del todo verosímil, pues no encontramos en su narraciones reflexiones a posteriori que ahonden en las convulsas relaciones sado-masoquistas de una convivencia bastante torturada y torturante.

Pero también es cierto que lo más interesante (y también lo más contradictorio y motivo de reflexión para las lectoras femeninas) de este recuento biográfico está, precisamente, en el relato de una mujer que se sentía condenada a permanecer cerca de un artista, a pesar del vapuleo y el desprecio, incapaz de encontrar los recursos necesarios para escapar de un amor al que, según Consuelo de Saint-Exupéry, estaban destinados, ella y el autor de *El principito*, para toda la eternidad.

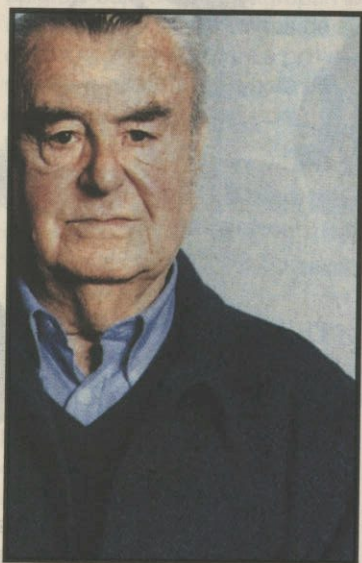
Lourdes VENTURA

EL UNIVERSO, LOS DIOS, LOS HOMBRES

JEAN-PIERRE VERNANT

Traducción de J. Jordá. Anagrama. Barcelona, 2000. 227 páginas. 1.950 pesetas

Este libro constituye una nueva versión del tema de tantas obras en que se trata de los mitos y leyendas de la antigüedad clásica, accesible desde luego a los niños. Sin embargo, Vernant no puede prescindir de todo el bagaje teórico que respalda su visión del tema



Aunque los personajes se sitúen en un teórico pasado, lo que expresa el mito es el pensamiento de la época a través de la que son conocidos, el mundo de la ciudad antigua. En ese mundo, a los griegos les preocupa sobre su propia identidad.

Jean-Pierre Vernant es un exponente destacado de la intelectualidad francesa de la posguerra, comprometido en las realidades políticas y sociales al tiempo que capaz de acoger diversas tendencias metodológicas de las que se difundían en ese país en los años 40 y 50. En este sentido se sintió atraído por el marxismo, pero la fascinación más fuerte la ejerció el estructuralismo, que entonces se extendía desde el terreno de la lingüística a otros campos de la actividad académica. Por ello, se convirtió en un representante de la llamada Escuela de París, al tiempo que en el Collège de France sus lecciones magistrales se convertían en una de sus más atractivas manifestaciones, junto con las de Duby o Foucault.

Entre los objetivos de la Escuela y del propio Vernant se encuentra desde los comienzos el análisis de los mitos griegos. Desde su punto de vista, se trata de la expresión de una forma específica de pensamiento derivada de las formas sociales presentes en el mundo clásico. Por ello, el rasgo más característico sería el de la expresión de la alteridad, concepto siempre presente en sus análisis, como derivación de la absoluta diferencia existente entre las sociedades presentes y las antiguas, regidas por fundamentos sólo comprensibles desde su propio mundo. Por otro lado, como actitud derivada del estructuralismo, el mito sólo se explica de manera sincrónica, sin acudir a interpretaciones que necesiten desplegar un amplio desarrollo histórico. Aunque los personajes se sitúen en un teórico pasado, lo que expresa el mito es el pensamiento de la época a través de la que son conocidos, el mundo de la ciudad antigua. En ese mundo, a los griegos les preocupa sobre todo la conformación de su propia identidad, definida a través de una nueva forma de alteridad, la que los contrapone a los no griegos, a los no ciudadanos, a los no vivos,

a los que se hallan en el mundo subterráneo, a los dioses... En uno de los temas más debatidos de la mitología griega en sus orígenes, Vernant se inclina a pensar que los mitos de Hesíodo no contienen influencias orientales más que para aquellos aspectos presentes en su obra que realmente proceden de añadidos de época helenística. La coherencia del mito se revela en su relación con una sola forma de sociedad, la Grecia de las ciudades.

En *El universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos*, como se indica en el subtítulo, Vernant sólo pretende hacer un relato. Responde, dice, a la petición que le han hecho de contar los mitos como se los contaba a sus nietos, sin ánimo de exponer las diferentes versiones existentes sobre cada uno. En ello también se muestra su tendencia estructuralista, que prescinde de las diferentes vicisitudes por las que atraviesa el mito a lo largo de la historia griega. Resulta así como si el mito hubiera sido un fenómeno estático o sincrónico. Sin duda, con ello gana en valor narrativo y sirve como difusión de los contenidos de esa vitalísima expresión espiritual. La narración ofrecida resulta por ello accesible a cualquiera que pretenda buscar un entretenimiento fructífero acompañado de un enriquecimiento en el acceso al contenido de los mitos. En ello, en efecto, el libro constituye una nueva versión del tema de tantas obras en que se trata de los mitos y leyendas de la antigüedad clásica, accesible desde luego a los niños. Sin embargo, Vernant no puede prescindir de todo el bagaje teórico que respalda su visión del tema tratado. Incluso, aunque en general no se puede decir que sea un ferviente seguidor de la teoría de la trifuncionalidad, que veía en los mitos indoeuropeos siempre una representación de las tres funciones originarias, la soberanía, la guerra y la producción, sí entra en ello para explicar la contraposición

entre Zeus y los Gigantes, como representantes del poder monárquico y de la función guerrera respectivamente. Entre las preocupaciones de las sociedades clásicas se halla, según Vernant, la distribución de los grupos de edad y las transiciones entre ellos, desde el nacimiento a la muerte. De este modo se explican muchos de los temas tratados en las diferentes narraciones míticas, sobre todo en la definición de la función del joven que accede a la vida militar y a la actividad relacionada con la función ciudadana.

Así, desde la formación del universo a partir de la Tierra y el Cielo, a través de la afirmación de la soberanía de Zeus como padre de los dioses y de los hombres, se llega al protagonismo de los hombres, siempre representados por héroes ilustres, como Edipo o Perseo, que terminan configurando una imagen específica del mundo griego, que, desde el punto de vista de la Escuela, correspondería a aquella que poseían los propios griegos de sí mismos, con la que trataban de explicarse a sí mismos. Por ello, bajo la forma de una narración neutra, el libro esconde toda una posición interpretativa del mito griego que, así, tal vez se imponga más eficazmente que si el autor tratara de transmitir una explicación directa a través de argumentos hermenéuticos. Así, además de una lectura amena de los mitos emanada de los estudios llevados a cabo por la llamada Escuela de París, de la que el público español conoce la obra de Vidal-Naquet, Detienne, Lisarrague, además de la de algunos autores españoles influidos por ella, como Bermejo, Iriarte o García Quintela. La presencia de la escuela en la vida intelectual francesa es testimonio de su capacidad para conectar con un público amplio, preocupado por la vigencia de los conocimientos sobre el mundo antiguo.

Domingo PLÁCIDO

PABLO D'ORS

“Por lo general, sexo y escritura son dos pecados solitarios”

Pregunta: Ha definido su novela como “erótica y filosófica”. ¿Casan tan bien?

Respuesta: Detrás de todo intelectual se esconde alguien desesperadamente emotivo.

P: ¿Qué tienen que ver Wittgenstein, Nabokov y usted?

R: Un día coincidieron en mi mesa de noche; desde entonces decidí que les quería por cómplices y amigos.

P: ¿En qué se parecen sexo y escritura?

R: En que, por lo general, los dos son pecados solitarios.

P: ¿En qué se diferencian?

R: En que en la escritura sabes que estás solo desde el principio.

P: ¿Cómo son las “nínfulas” de hoy?

R: La verdad, no lo sé. A mí siempre me han gustado las mujeres más bien maduras.

P: ¿En qué se diferencian de la Lolita de Nabokov?

R: No son tan literarias: dejan menos espacio a la imaginación.

P: ¿Se ha topado con muchas como capellán de la UAM?

R: Francamente, no. ¿Por qué no vendrán?

P: ¿Dónde empieza la ficción y dónde lo autobiográfico en el libro?

R: Todo es autobiográfico, lo cual no quiere decir que sea histórico. La ficción no es sino un modo de contarse de forma socialmente aceptable.

P: Dice que “El arte de la ficción es contar verdades de forma que parezcan mentira”.... ¿también en su caso?

R: Sí, rotundamente. Toda novela que no sea una confesión termina siendo pura técnica, y entonces deja de interesarme.

P: ¿En qué consiste esa “lectura postmoderna de la obra de su abuelo *La bien plantada* que ha realizado en *Las ideas claras*?”

R: Mis ideas no son “claras”, sino “puras”, al menos ése es el título de la novela que acabo de publicar. En todo caso, al igual que yo mismo, Eugenio d’Ors era un antirromántico. Él soñó con el mito de una mujer que encarna el Mediterráneo; yo me he despertado de ese sueño.

El finalista del premio Herralde, Pablo d’Ors (Madrid, 1963), además de escritor y sacerdote, es nieto de Eugenio d’Ors, capellán de la Universidad Autónoma de Madrid, teólogo y profesor en la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Autor de un libro de relatos, *Las ideas puras* (Anagrama) es el título de su primera y premiada novela.

P: ¿Cuál es su receta, cuánto de filosofía, cuánto de literatura, de vida y de humor hay en el libro?

R: Por los ecos que me van llegando, cada lector pone lo que tiene: escándalo, el moralista; enseñanzas, el discípulo; ideas, el ideólogo, y formas el artista.

P: ¿Y en su vida?

R: Mucha literatura, o sea, mucha vida; bastante humor, aunque confío aumentará conforme vaya creciendo; y la filosofía suficiente para no degenerar en vitalismo.

P: ¿Por qué sorprende tanto que un sacerdote escriba libros como los suyos?

R: Porque en la Iglesia sobran los ideólogos y faltan los narradores. Ésta es una de las causas de su decadencia en Occidente.

P: ¿No le llaman la atención sus superiores por el contenido erótico de su libro?

R: No. De momento.

Y no conozco ninguna institución más tolerante que la Iglesia católica, es decir, que acepte mayor pluralidad en su seno.

P: ¿Qué quiere decir eso de “jesuita de las sensaciones”?

R: Alguien que explora, morosamente, lo que nos llega por los sentidos. La expresión es de Pessoa.

P: ¿Se llevan bien literatura y religión?

R: Los grandes escritores han vivido su oficio como una auténtica consagración; por otro lado, toda religión es un relato. No quiero ni pensar lo que quedaría del cristianismo si se le privara de lo literario. A mi entender, el espíritu y la letra caminan a la par.

P: ¿Apellidarse d’ Ors es una bendición o un estigma?

R: Una bendición cuando escribo, pues intento hacerlo con la sangre. Un estigma, en cambio, cuando público, pues me comparan con mi abuelo y, claro, salgo perdiendo.

P: ¿Con qué autores de su generación se identifica?

R: Yo no suelo identificarme con nadie. Custodio mi diferencia. Por eso, precisamente, escribo.

P: ¿Y a quiénes lee?

R: A muchos, siento curiosidad, pero sólo citaré a Juan Manuel de Prada y a Roberto Bolaño.

P: Creo que tiene aún nueve novelas inéditas. ¿A qué espera?

R: A que además de inéditas estén conclusas y logradas, pero reitero mi amenaza de nuevas ficciones.

P: Dice que ser mejor y más inteligente es lo mismo.

R: No soy yo quien dice eso, sino Wittgenstein. Es lo bueno de frecuentar a los grandes: que algo se te queda.

P: Sí, pero ¿abundan en nuestras letras los malvados?

R: Abundan los falsos malvados, la pose de la perversidad. Tengo la impresión de que ser auténticamente malo es muy difícil. De donde se deduce que estamos bien hechos.

P: ¿Y los tontos ilustrados?

R: A esos yo los llamo eruditos. Me dan mucha pena.

P: ¿Por qué el mejor campo de trabajo es siempre uno mismo?

R: Porque cada uno es la mejor palabra que Dios nos ha dado.

P: ¿Y qué tal personaje es usted?

R: Yo soy como mis personajes novelescos: tierno y cruel, acobardado y valiente, soberbio y humillado. Además de mi obra, quisiera esculpir mi biografía. Eso fue lo que hizo Xènius.

P: ¿Le compensa la popularidad que le ha dado el premio con la paz que tal vez le haya robado?

R: ¿Así que soy popular? La paz suele ser estéril; yo, por lo menos, casi nunca escribo cuando estoy tranquilo y bien. Escribir es para mí domesticar el demonio interior, luchar contra el Ángel, como Jacob. Y vencer.

P: ¿De verdad sus ideas son muy puras?

R: Vivo de las ideas puras, esto es, de la fantasía. Como el Principito, creo que lo esencial es invisible a los ojos. No me emociona la pureza de lo hermoso ni la impureza de lo abyecto. Pero me conmueve que pueda nacer una flor en medio de un estercolero.



GUSI BEJER

Nuria AZANCOT

Las obras sobre papel del Museo Wuppertal en Madrid**30-31** Victoria Civera**32** Siete miradas sobre Bilbao**32** Escenografías de Jeff Wall**33** Sofia Jack**33** Torres-García, grafismo mágico**34** La naturaleza según Nils Udo**35** Entrevista con Eulàlia Valldozera**36-38** Subastas**40**



Ernst Ludwig Kirchner:
Mujeres en la calle, 1913-1914

OBRAS SOBRE PAPEL DEL MUSEO DE WUPPERTAL

UNA MODERNIDAD LÍRICA

Obras maestras sobre papel del Museo Von der Heydt de Wuppertal. Fundación Juan March. Castelló, 77. Madrid. Hasta el 22 de abril

Cuando se habla de obras maestras de la pintura moderna, solemos pensar en telas monumentales como la *Grande Jatte*, las últimas *Bañistas* de Cézanne, las *Señoritas de Aviñón* o el *Guernica*. Pero es discutible que ellas sean la expresión más peculiar de la modernidad. Los experimentos más radicales del arte de las vanguardias tuvieron lugar en formato menor, muchas veces con el papel como soporte. Las técnicas asociadas al papel, como el carboncillo, el pastel o la acuarela, se prestaban mejor que el óleo, con su tradicional lentitud, al *tempo acelerado* de la vanguardia. Esas técnicas permitían transcribir de manera inmediata las visiones originales, y sobre el papel quedó lo más espontáneo de la creación del siglo XX. Desde tal perspectiva puede mirarse esta magnífica selección de obras del museo Von der Heydt de Wuppertal, cuyas colecciones han nutrido ya otras exposiciones de la Fundación Juan March.

El recorrido comienza con algunos pequeños paisajes de grandes maestros como Friedrich o Constable. El impresionismo está representado por un maravilloso paisaje helado de Sisley y una nebulosa vista del Támesis de Monet. Degas, con un grupo de espléndidos dibujos y pasteles, nos ofrece el último episodio glorioso del dibujo clásico de la figura. Entre su San Juan adolescente, de línea ingrista, y el poderoso y pictórico desnudo de espaldas que hay a su lado median cuarenta años y toda una revolución. Qué contraste, por otra parte, entre la carnalidad de los cuerpos de Degas y los dibujos y acuarelas de Cézanne, sutiles esqueletos de paisajes, con su radical espíritu analítico.

El curso de la exposición se adentra luego en el siglo XX, y nos ofrece por ejemplo un gouache de Picasso de 1908, un paisaje *fauve* de Kandinsky o algunas ca-

bezadas de Otto Dix, con su peculiar acidez.

El espacio central está reservado a las joyas de la colección, piezas escogidas de los expresionistas alemanes. Los pintores del grupo *Die Brücke* nos descubren a la vez la naturaleza pura, con los desnudos en el bosque de Otto



Müller y Erich Heckel, y la ciudad moderna, en esa escena callejera de Kirchner, de ritmo nervioso y eléctrico. Junto al rincón de *Die Brücke*, se abre otra cara del expresionismo, la pura mística del color, con las acuarelas de Rohlfis y Nolde. El púrpura sombrío o el naranja incandescente de las flores de Nolde no son fenómenos ópticos; son sustancias que podemos ingerir, sustancias venenosas o curativas.

A partir de este momento se acentúa la sensación de estar asistiendo a un desfile de visiones oníricas. Los magníficos dibujos de Seurat (dos de ellos esbozos preparatorios para el cuadro de la *Grande Jatte*), con sus figuras es-

A la izquierda, Emil Nolde: *Flores de verano*, s.f. Abajo, Vassily Kandinsky: *Iglesia de Riegsee*, h. 1908

pectrales, nos revelan, no al artista "científico" que él pretendía ser, sino a un maestro de la evocación mágica. Como lo es, dos pasos más allá, Odilon Redon, con un nebuloso perfil femenino que asoma por una ventana ojival. La poética de la ensoñación se prolonga, en fin, hasta las criaturas fantásticas de Paul Klee y los grandes gouaches de Marc Chagall, que resuenan como un último acorde brillante.

Volviendo la vista atrás, el conjunto de la exposición nos parece entonces más coherente de lo que podíamos esperar. En la mayoría de las piezas, si no en todas, reconocemos fragmentos de una mirada vuelta hacia el interior, dominada por la sugerencia y la vibración íntima, episodios de una genuina tradición lírica de la modernidad.

Guillermo SOLANA



CIVERA, DENTRO Y FUERA DE LA PINTURA

Galería Soledad Lorenzo. Orfila, 5. Madrid. Hasta el 20 de febrero. De 175.000 a 4.000.000 pesetas

El carácter de diversidad de géneros que mantiene esta exposición, integrada por instalaciones, pinturas, polaroids y esculturas, que, a su vez, son de muy diverso signo (ámbitos con escenificaciones, paisajes con figuras, "retratos" fotográficos de maniqués, y volúmenes biomórficos fundidos en aluminio) no implica divergencia o discrepancia en el concepto de arte de Victoria Civera (Port de Sagunt, 1955). Por el contrario, se trata de una variedad y abundancia de opiniones y prácticas suyas que confluyen casi siempre en un mismo punto: reafirmar el arte en la imagen de ficción, de ilusión. Lo cual implica que Civera acaba por definirse —¿y aceptarse?— como pintora, dado que la pintura, en lugar de constituir representación entera, es —como decía Herder— "magia narrativa, novela, sueño de un sueño".

Ilusión se titula justamente la



Alacrán II, 2000.
Aluminio pulido y aluminio satinado, 17 x 36 x 15

instalación que abre esta muestra (un reducto cúbico cuyas paredes, tejidas en varillas de cobre, dejan entrever una dramaturgia de figuras textiles antropomorfas). En efecto, tanto en esa pieza como en la instalación siguiente, *Lucerlandia* (cubículo de láminas de plomo, cuyas mirillas dejan ver un ambiguo paisaje interior construido en terciopelo e iluminado de manera efectista), así como en la ambigüedad visual del friso de

polaroids, lo que se declara como arte es, a fin de cuentas, la pintura, es decir, el juego de imágenes y representaciones que, sin "ser" verdadera y completa realidad en sí mismas, equivalen a sugerencias provocadas por sensaciones visuales y son obra de la imaginación (reafirmada por el color).

Lo que ocurre es que el pintor de hoy no tiene por qué ceñir su trabajo al género escueto de la pintura, resultando válida al con-

cepto y efecto pictóricos cualquier otra práctica. En todo caso, los dos estupendos cuadros de gran formato de esta exposición (que representan, respectiva y literalmente, una figura de mujer *Saliendo del paisaje* y otra figura femenina acomodándose con gran dificultad *En el paisaje*) están declarando la honda inquietud de la propia Victoria Civera tanto por fijarse dentro de lo pictórico como por abandonarlo. Pero ése es su destino final: la pintura. Y, así, cuando deja "de verdad" lo pictórico (en las piezas de fundición), no sólo no logra que el trabajo interese, sino que inclusive pierde sus señas de identidad. ¿Será ésta una exposición de elucidaciones?

José MARÍN-MEDINA

SIETE MIRADAS SOBRE BILBAO

7 x 7 x 7. Fundación Telefónica. Gran Vía, 28. Madrid. Hasta marzo

Siete miradas a una ciudad que hierve. Siete barrios de una ciudad que mira al frente. Siete visiones de un vecindario en cuyas ventanas se refleja una atmósfera en ebullición. Siete guiños a la arquitectura, ennoblecedora de pueblos y urbes. Siete casas. Paredes que separan el silencio de la algarabía, la quietud del desarrollo ensordecedor. Siete motivos de bienestar y alivio. Familias, ami-

gos, compañeros de trabajo. Camaradas en el frenético quehacer diario. Siete retratos. Rostros característicos de un lugar y de todos a la vez. Y, finalmente, el bodegón.

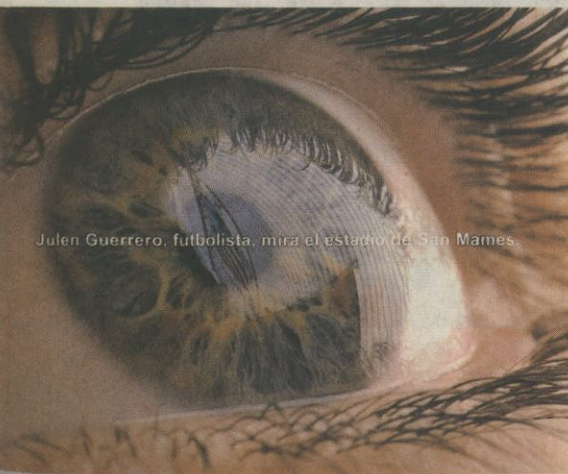
Procedente de la sala Rekalde, 7 x 7 x 7 reúne el trabajo de siete fotógrafos (Toni Catany, Joan Fontcuberta, David Hilliard, Luis Izquierdo-Mosso, Luis Palma, Humberto Rivas y Begoña Zubero) para conmemorar el séptimo centenario de la fundación de la ciudad de Bilbao. Artistas muy diferentes entre sí que aportan su particular visión de la capital vizcaína sin utilizar discursos localizadores ni caer en tópicos recurren-

tes como la representación de lugares emblemáticos. Se trata de seguir un itinerario, inteligente y estructurado, consistente en siete estaciones, que parte de la imagen unitaria y global de la ciudad de Bilbao y que termina en la captación del bodegón. De lo universal a lo íntimo. Todo un trazado por una ciudad que avanza vigorosamente y que observamos en permanente estado de transformación (algún edificio retratado ya no se encuentra en ese emplazamiento). Pero, paradójicamente, ninguno de los artistas se ha interesado por esos nuevos vehículos del progreso. Lejos de ello, han reflexionado sobre la ciudad periférica, sobre lugares marginales, recovecos que encontramos en infinidad de ciudades...

Toni Catany realiza un recorrido lineal por todo el trayecto enlazan-

do claramente los diferentes marcos de acción. Fontcuberta propone un magnífico juego eminentemente conceptual situándose en la retina de personalidades emblemáticas de la sociedad vizcaína para trazar su documento. Hilliard agudiza en aspectos de la realidad contemporánea mientras Palma ejecuta logradas composiciones en sus "paisajes periféricos". La extraordinaria técnica y la metáfora en las obras de Humberto Rivas, las fotografías marginales de la bilbaína Zubero y la fugacidad de la mirada del también vizcaíno Izquierdo-Mosso completan una interesante exposición, tanto en el tema propuesto como en la calidad de los artistas que, pese a los rigores espaciales, bien merece una visita.

Javier HONTORIA



J. Fontcuberta: Sin título, 1999.
Fotografía a color, 125 x 160

Julen Guerrero, futbolista, mira el estadio de San Mames.

SOFIA JACK

Galería Fúcares. Madrid. Conde de Xiquena, 12. Hasta el 21 de febrero. De 5.000 a 600.000 ptas.

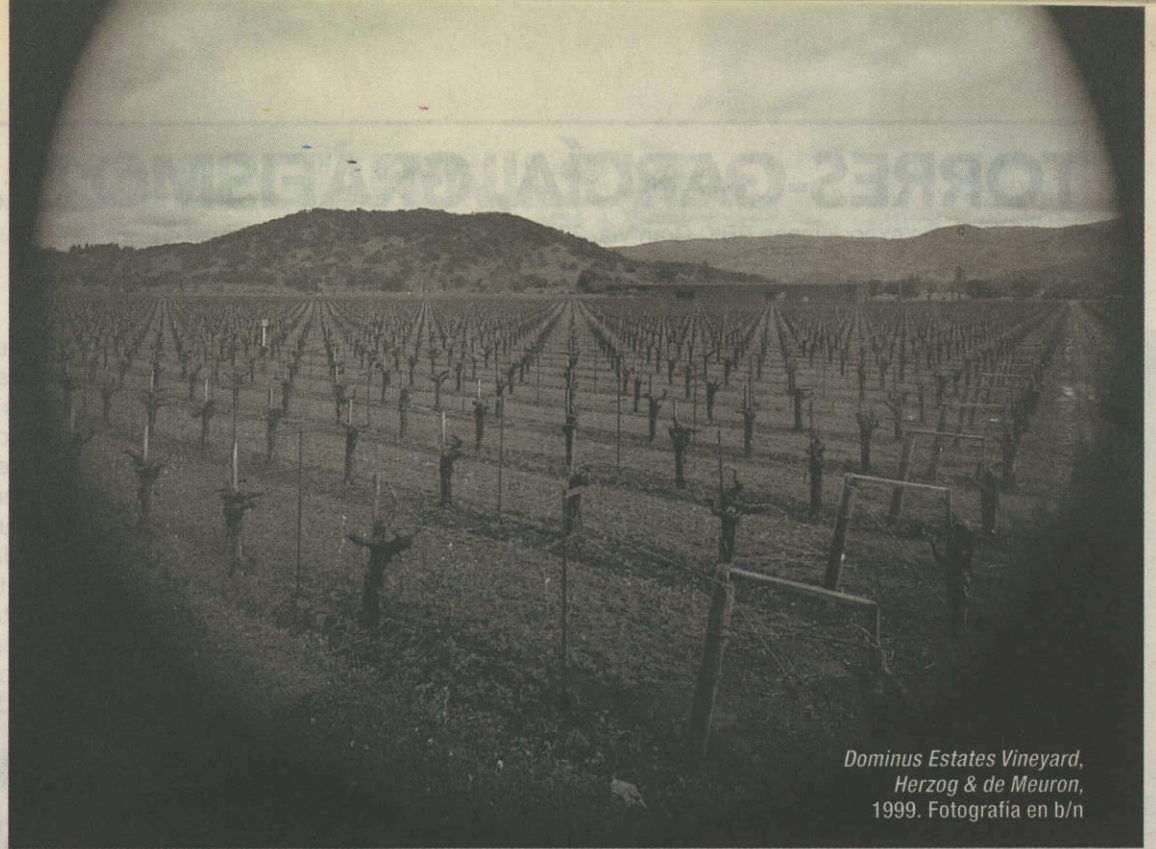
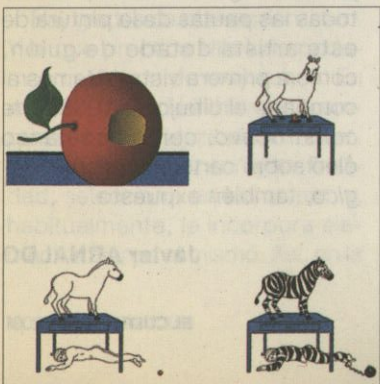
De Sofia Jack (1969) conocíamos sus cajas con mirilla por la que se veían maquetas de espacios calcados de lo corriente (un gimnasio, por ejemplo), pero parecía inevitable una prolongación de las líneas de fuerza. Esta exposición arranca con un iglú hecho con jabón Lagarto que nos introduce poéticamente y de la manera conocida (por la mirilla) en uno de sus temas: la limpieza del interior, culpa, pecado y expiación.

Enfrente puede verse el esquema de una especie de iglesia donde un triángulo de pastillas negras de jabón hace de tejado y donde varios gráficos hablan sobre las propiedades químicas del detergente, achicando el cerco. En otro espacio, un CD-ROM interactivo (el plato fuerte, con imagen de Jack y sonido de Da Costa) permite ver la evolución en la pantalla del ordenador de ocho fragmentos de una historia de animación que bebe a partes iguales de lo surrealista y del Pop psicodélico y naïf, para volver con mayor amplitud sobre las razones del malestar del don nadie: el desequilibrio entre realidad y deseo.

Por último están los dibujos, que en la extensa y magnífica serie de grafito o tinta sirven de acotaciones o aproximaciones (de nuevo el fragmento) a la historia vista en pantalla. La idea sigue siendo, pues, la misma e igual de válida: poner a nuestro alcance aspectos cotidianos que escapan a la visión apresurada de cada día y de cada uno, elementos que, extraídos de su contexto y reducidos al tamaño manejable del fragmento, nos sirvan de espejo. Pero, más allá de su originalidad, Sofia Jack amplía con acierto las posibilidades multiplicando las formas y el método.

Abel H. POZUELO

La línea de sombra (animación digital)



Dominus Estates Vineyard,
Herzog & de Meuron,
1999. Fotografía en b/n

ESCENOGRAFÍAS DE JEFF WALL

Galería Helga de Alvear. Doctor Fourquet, 12. Madrid. Hasta el 2 de marzo

En los ya más de veinte años transcurridos desde su primera exposición individual en su Vancouver natal, Jeff Wall (1946), no sólo ha sido reconocido como el jefe de filas del grupo de artistas fotógrafos reunidos en esa ciudad canadiense —en la que todavía vive y trabaja—, sino que ha alcanzado una celebridad internacional que lo sitúa en lugar de preeminencia en el panorama actual. Las razones para ese alto asentamiento proceden de varias fuentes distintas. La más sólida es, a mi modo de ver, su concepción narrativa de la fotografía, que emparenta ésta no sólo con la tradición pictórica, y más específicamente con las estrategias sociales establecidas en el siglo XIX por el realismo, sino que la libera de la constricción de la instantánea, del pie forzado de recoger en la toma un momento puntual de la existencia. Su narratividad ha influido de manera considerable en las prácticas contemporáneas de la fotografía.

De esa potencia da testimonio la exposición reunida por Helga de Alvear, que incluye cinco piezas (y un vídeo ilustrativo). Incluso en la mínima imagen que

recoge *Guisantes y salsa*, un recipiente de aluminio con restos de un plato preparado arrojado a la calle, se intuye la presencia, por más que ausente, del usuario, alguien quizá tan estrujado por la vida y tan desechado como el cacharro mismo.

Mucho más evidente resulta esa trama, de la que resulta imposible describir un único hilo, por así llamarlo, literario, pues ni es literario propiamente dicho ni su representación se orienta en un solo y claro sentido, en piezas como *A Partial Account (of events taking place between the hours of 9:35 a.m. and 3:22 p.m. Tuesday, 21 January 1997)*, a las que denomina "microcosmos" y que captan enigmáticos dramas personales que el artista no sólo fecha, sino que cifra en el transcurso temporal en que han sucedido. La absorción del tiempo en la imagen fotográfica es uno de sus rasgos singularizadores, tanto en el aspecto de filtración del pasado en el presente, como en el de sucesiones encadenadas de un presente inmediato.

Jeff Wall ha logrado en sus puestas en escena un tiempo titubeante, tartamudo, que vacila y se tambalea entre un pasa-

do invisible e inexistente y un futuro dotado sólo de esas mismas cualidades vacías. Una oquedad que restalla en las fotografías de mayor tamaño, me atrevo a decir que incluso desmesuradas, para de ese modo exhibir de modo más rotundo el asombro dramático que las caracteriza. Escenografías de la banalidad de la tragedia del individuo contemporáneo. Seres existentes exclusivamente en un gesto pasmado y absorto, que si sugiere la idea de decurso inmediato es para, inmediatamente, valga la redundancia, desentenderse de su historia.

Historia suspensa —*Tiempo suspenso* fue el título elegido por José Miguel Cortés en la exposición que incluyó varias de las obras ahora expuestas y que inauguró el EACC de Castellón en 1999— de seres inmóviles, detenidos no tanto por la resolución fotográfica como por la pose estudiada de un artista que pertenece, por derecho adquirido, a la estirpe de los grandes pintores más que a la de los fotógrafos que se sirven de este soporte para su arte.

Mariano NAVARRO

TORRES-GARCÍA, GRAFISMO MÁGICO

Dibujos. Sala de exposiciones BBK. Gran Vía, 32. Bilbao. Hasta el 25 de febrero

Torres-García dibuja cuando traza ese guión, corto y rigurosamente horizontal, que une sus dos apellidos. El guión liga el nombre que se da a las construcciones que derivan de desarrollos en vertical con un seráfico "García", personaje de una tira cómica anónima, a la vez que propietario de una constructora sin ánimo de lucro. Con ese guión traza la marca de una compañía dedicada a la notación visual de un mundo dominado por las horizontales, las verticales, sus intersecciones y los rectángulos que sirven de habitáculo a todos los seres, vivos e inertes, y en los que viven todos los signos. Lo primero en Torres-García es el dibujo y en sus dibujos se encuentra todo el prolífico Joaquín Torres-García (1874-1949), cuya revolucionaria obra se reparte entre muy diversos capítulos del movimiento moderno: la Barcelona de Prat de la Riba, el Nueva York de los "felices veinte", el París de *Cercle et Carré*, el Madrid republicano y el Uruguay en el que engendró la denominada Escuela del Sur, por la que se expandió la marca Torres-García junto a doctrinas pedagógicas de la vanguardia en el continente americano. En estos y otros episodios fue el dibujo soporte y guía de su aventura artística. Paradójicamente, sin embargo, nunca se había realizado una exposición que sólo contuviera dibujos del pintor de Montevideo, y al verla en Bilbao nos quedamos con la sensación de que en ella se nos muestra el guión fundamental de su trabajo.

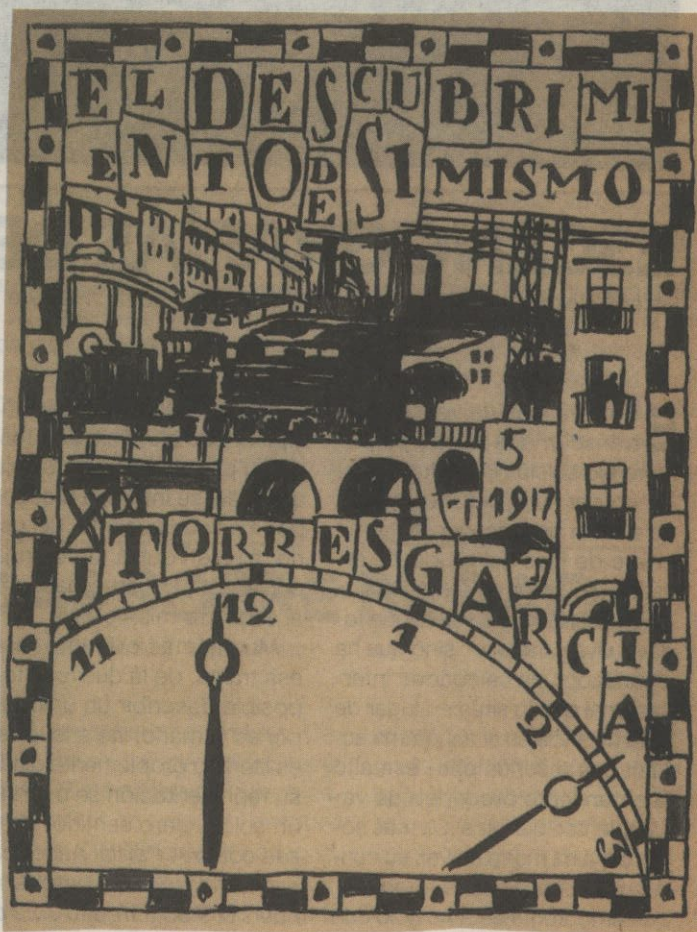
La exposición recoge 61 dibujos de todas las épocas del creador del Universalismo Constructivo. El primado de la línea está ya en sus dibujos más antiguos, que se nutren del lenguaje simbolista de Puvis de Chavannes, y en los que, aunque hay relieve, es la definición plana de la imagen, construida desde el trazo de las siluetas, la que domina. Este capítulo se muestra elocuentemente a partir de media docena de apuntes directos, bocetos y

dibujos preparatorios de entre 1911 y 1914 que convergen en el proyecto para uno de los frescos que realizó en el Palacio de la Diputación de Barcelona. Aunque el cambio de rumbo de su obra en 1917, en torno a su decidida adscripción a la vanguardia cubo-futurista, cuando posterga sus aficiones al mundo

clásico y pulsa la tecla del mundo urbano moderno, supone una notable transformación de sus presupuestos, la exposición consigue hacer entender que en el Torres-García de callado mediterraneísmo se preparan los ruidos de su querencia vanguardista. Dos estudios para ilustrar un texto emblemático de entonces, *El des-*

cubrimiento de sí mismo, son los que presentan el paso a ese importante momento, también representado por dibujos del *Cuaderno de Barcelona*, hechos cuando los ejércitos europeos combatían en la I Guerra Mundial.

Pero eso que cabe apreciar como una continuidad *sui generis* en la obra del pintor, guiada de la mano de sus dibujos, se hace más sugestiva después, cuando avanzamos en la exposición y vemos el despliegue de símbolos propios de la notación jeroglífica en sus dibujos de los años treinta y cuarenta. La figuración de lo moderno o de lo eterno con signos inspirados en el antiguo Egipto, en la pintura parietal y en las herramientas pétreas prehistóricas, en la plástica cicládica y, en sentido lato, en el mundo arcaico, trae de nuevo la referencia a lo antiguo como nutriente de la expresividad artística que ya había cautivado al Torres-García "mediterraneísta". Se radicaliza el lenguaje ideoplástico en tableros que hacen las veces de museos de símbolos, en composiciones que reservan celdas rectangulares para colocar el pez, la flecha, la serpiente, el ancla, el ojo, el cántaro, la casa y los demás exponentes de la realidad. Algunas composiciones de la época de París, como sus estudios de formas-símbolo, hacen ver la transición hacia el lenguaje definitivo de su "constructivismo". La imagen construida a partir de los elementos plásticos básicos se dota de contenido a través de signos elementales. El dibujo bidimensional, el grafismo puro, manda en todo lo que lleva la marca Torres-García. De forma transparente, la inteligente selección de obra muestra que en el dibujo se recogen sin excepciones todas las pautas de la pintura de este artista dotado de guión, como a primera vista notamos al comparar el dibujo de 1938, *Arte constructivo*, con un coetáneo óleo sobre cartón, *Grafismo mágico*, también expuesto.



Sin título. Estudio para *El descubrimiento de sí mismo*, 1917. Tinta sobre papel, 17,9 x 13,6. Abajo, *Arte constructivo*, 1938. Tinta y lápiz sobre papel, 12 x 15,6



Javier ARNALDO

LA NATURALEZA SEGÚN NILS UDO

Fundación César Manrique. Taro de Tahíche. Teguise. Lanzarote. Hasta el 25 de marzo

Si prescindimos de un curioso antecedente europeo —la plantación que, mediada la década de los años treinta, hicieron los nazis de grandes parcelas de bosques, dirigiendo de tal manera el crecimiento y la forma de los árboles que, vistos desde lo alto, revelarían la forma de la cruz gamada—, las primeras acciones norteamericanas del *land-art*, pese a su marchamo ecologista, no fueron precisamente respetuosas con la naturaleza. Darle un tajo de 450

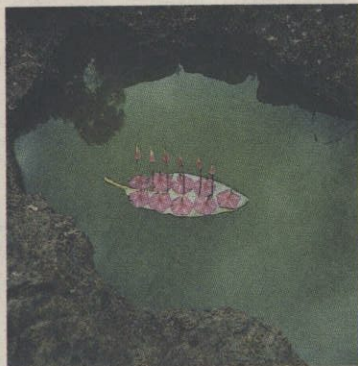
metros a una montaña —como hizo Michael Heizer— removiendo más de doscientas mil toneladas de rocas, o arrojar escombros a un lago para formar una escollera de más de quinientos metros en forma de espiral —como hizo Robert Smith-

son— constituyen intervenciones que pueden calificarse como agresivas, con independencia de que al tajo de Heizer no se le añadiera una autopista o vía férrea, o que a la escollera de Smithson no le crecieran apartamentos para explotación turística.

En contra de lo que suele propagarse, el *land-art* no respeta a la naturaleza, si entendemos por respeto su estricta inviolabilidad, es decir: el dejarla como está, en la forma que ella misma se ha ido dando. El artista que practica ese tipo de arte siempre modifica el medio natural en que interviene, intentando adecuarlo a una finalidad estética que está en su mente, y no en la condición original de la naturaleza.

Hay grados de intervención, claro. Y el que practica Nils Udo podemos calificarlo de muy suave. En realidad, lo que Udo hace es “componer” la naturaleza para convertirla en un cuadro; con esta finalidad, selecciona un escenario, y, habitualmente, le incorpora elementos ajenos al mismo. Así, en la

orilla del mar pueden crecer helechos con rosas o cañas de bambú dispuestas mágicamente en círculo; y en el borde de una larga grieta en la lava pueden extenderse pétalos de flores, como si de su interior se derramara de nuevo el fuego rojo. Esas “composiciones” parecen aspirar a un significado simbólico, pero a veces lo tienen de manera explícita, como la serie de los tabernáculos (excavaciones en la roca en forma de nichos, en cuyo umbral a modo de ofrenda votiva



A la derecha, *Banana Leaf*, Isla de la Reunión, Océano Índico, 1990. A la izquierda, *Waterhouse*, Wattenmeer, Cuxhaven, 1982

se disponen ramos de flores), o los “nidos”, donde además de elementos de la naturaleza Udo introduce la figura humana (bellísimo el realizado con delgados troncos amarillos que simulan los rayos del sol en torno a un niño en posición fetal). Las composiciones de Udo son de un gran refinamiento, y están conseguidas con una parquedad de medios que recuerdan la sensibilidad y la economía de la pintura oriental.

Para preservar su trabajo Udo se vale de la fotografía. Ello nos lleva a considerar otro problema inherente al *land-art*. Salvo alguna intervención más contundente, con piedras o maderas, y destinadas, es presumible, a durar, lo que queda de la obra de *land-art* es sólo su testimonio gráfico. Por lo tanto, ése testimonio es la obra de arte. En tal sentido, al margen de lo que la obra refleje, los artistas de la tierra ¿no deberían ser considerados como fotógrafos? Ciertamente ahí existe una labor previa del artista, seleccionando y disponiendo la escena. Y en esto procede como un



Nils Udo (Lauf, Alemania, 1937) comienza a estudiar Artes Gráficas en Nuremberg en 1953. En 1958 decide dedicarse a la pintura y en 1960 celebra su primera individual. Durante nueve años reside y expone en París. Es en 1972 cuando deja de pintar para empezar a trabajar con la naturaleza; a partir de entonces sus principales obras serán composiciones en el medio natural, vinculadas al arte oriental, posteriormente fotografiadas. Ha llevado a cabo proyectos en todo el mundo. En 1990, con una beca del Ministerio de Cultura Francés, viaja a la Isla de la Reunión, donde ha realizado importantes intervenciones.

pintor; pero con la diferencia substancial de que aquélla ha sido hecha expresamente para ser fijada por un artificio mecánico, y no por los medios manuales que certifican las dotes creadoras y artesanas del pintor. De hecho, cuando Udo pinta, sus resultados son menos felices que cuando fotografía. De todas maneras es la suya una fotografía ejecutada con las dotes imaginativas y creadoras del artista, y no con los ojos fieles del que transcribe la presencia y la forma de la realidad en misión de testimonio, la más habitual de un fotógrafo. Y eso es lo que debe bastarnos, pues es la que nos permite gozar de sus originales, sugerentes y hermosas imágenes.

Lázaro SANTANA



Eulàlia Valldosera montando una de las piezas que se podrán ver en la Fundación Antoni Tàpies

EULÀLIA VALLDOSERA

“Nuestro trabajo depende de instituciones que invierten en arte a fondo perdido”

Eulàlia Valldosera llega a la Fundación Antoni Tàpies el próximo jueves 26 de enero. Es su primera gran exposición individual y en ella mostrará su evolución artística en los últimos diez años. Se trata de una de las artistas de su generación con más proyección internacional y una de las creadoras más significativas en el ámbito de las instalaciones en España. Valldosera ha articulado su trabajo en torno a las luces y las sombras: proyecciones fotográficas, sobre objetos cotidianos, espejos que reflejan el cuerpo humano... Y de todo esto conversa hoy con EL CULTURAL.

Eulàlia Valldosera nos recibe con su hijo en brazos. Ahora mismo no posee estudio, sino que su casa es al mismo tiempo su lugar de trabajo. A primera vista uno diría que no es el espacio de creación ideal, pero ésta es su manera de trabajar. Y es que el modelo de artista que ella representa implica procedimientos y una actitud diferente al del artista-pintor. Ella trabaja con el proyecto, el vídeo, la fotografía...

—Observando su obra, existen una serie de aspectos que me hacen pensar en el mito de Narciso. La utilización de espejos y proyecciones de imágenes y sombras, la intención de implicarse usted y de implicar al espectador en la imagen...

—Narciso es un hombre y la idea que me está planteando es una idea masculina. La vivencia del propio cuerpo que tiene el hombre es muy diferente de la de la mujer. Yo me siento más identificada con Eco, un personaje olvidado. Los destinos de Narciso y Eco se cruzan pero, insisto, Narciso es un hombre y Eco una ninfa, una mujer, y ambos poseen significaciones y connotaciones diferentes. Hay muchas leyendas en torno a Eco, pero una de

ellas me fascina especialmente: Eco tenía la costumbre de retener y atraer la atención de Juno, cuyo esposo se dedicaba a los juegos amorosos en el bosque. Así, el parloteo de Eco protegía las aventuras amorosas del dios. Eco es la representación del tópico femenino del chismorreo. Sin embargo, al final Eco se toma en serio a sí misma y desea a alguien, a Narciso; pero Eco se le ofrece de una manera tan directa que Narciso huye despavorido. En su ofuscación, Narciso mira al arroyo y se siente atraído por su propio reflejo. Y todo lo ha provocado Eco, la mujer, quien a su vez será castigada a desaparecer y a reproducir lo que dicen los otros.

Fundirse en el entorno

»Para mí, la historia de Eco es una bonita metáfora y me siento muy próxima a esta figura. En muchos de mis trabajos yo desaparezco, es como si me fundiera o difuminara en el entorno, como Eco. En mi obra hago referencia a una actitud pasiva: las típicas funciones que se atribuyen al sexo femenino, como la limpieza, el cuidar al otro, el amar..., yo las traslado a otro plano.

—¿Qué diferencia hay entre la actitud de Narciso y la de Eco?

—Cuando hace referencia a Narciso, me habla desde una perspectiva masculina porque el deseo de la mujer no requiere proyectarse necesariamente al exterior. Se retroalimenta; en la medida en que se proyecta hacia sí misma, se proyecta hacia fuera; es un proceso diferente del masculino. Ahora con la maternidad lo he experimentado de una manera diáfana: en la medida en que te proyectas en esta creación que es la maternidad, estas aportando tu deseo al otro, al padre, a la sociedad. Es una manera muy distinta de la de los hombres y para ellos es difícil de comprender. Fíjese, por ejemplo, en cómo se ha tratado el tema de la maternidad en la historia del arte: la única representación que ha cundido es la de la magia pura, la virgen. Es una visión que hay que revisar y personalmente estoy comprometida en esta revisión.

—¿Podría explicar qué sentido posee esta revisión?

—La mujer es tan completa —biológicamente hablando— que no le haría falta crear. Biológicamente pa-

ra crear no tiene que hacer nada porque está genéticamente programada. Pero como no somos simplemente seres biológicos, sino también seres sociales, hay un desfase en la cultura, y este *décalage* se manifiesta en muchos otros ámbitos. Un tema muy importante para mí es la noción tan reductiva que la medicina occidental posee de nuestro cuerpo; la idea del cuerpo como máquina y de la enfermedad como una avería de la máquina es, para mí, un grave error. La dislocación de cuerpo y mente es la gran herencia del Renacimiento y en Occidente se ha perdido el conocimiento de la relación somática entre cuerpo y emociones, entre cuerpo y alma. Así, por ejemplo, las emociones pueden perturbar el cuerpo hasta el punto de causar la enfermedad. Hoy hemos perdido este lenguaje antiguo y no sabemos cómo enfrentarnos a las enfermedades somáticas. En las culturas orientales se ha preservado este saber y por otra parte en nuestra sociedad, cada vez más, hay un redescubrimiento de las técnicas antiguas a través de las cuales se dan curaciones mediante energías mentales. Éste es un tema

que me preocupa y sobre el que trabajo como artista.

—¿Pero cómo se concreta esto en la práctica artística?

—Lo llevo a término proyectando y desdoblado el cuerpo, cuando introduzco en mi trayectoria el tema de la sombra. En un momento dado, a principios de los 90, decido trabajar con la luz. La luz posee unas connotaciones muy particulares... Pero para mí, la luz era una metáfora de la energía. La energía conecta el cuerpo y la mente que están disociados.

El lenguaje de la sombra

»Trabajar con luz requiere oscuridad. Para hacer evidente la luz creo sombras; con el paso del tiempo, la sombra adquiere protagonismo y se convierte en el tema de trabajo. Este enfrentamiento con la sombra me hace preguntar por su significado. De alguna manera traslado estas sombras físicas al plano psicológico y descubro que en el ser humano la sombra es aquella parte que uno no ve, pero que siempre va con uno mismo. Es todo aquello que uno se niega y que inconscientemente puede proyectar o ver en el otro. Toda esta significación remite a Jung y a sus discípulos y la he descubierto leyéndolos. La sombra es el inconsciente y el inconsciente es material no iluminado. Un material riquísimo que posee un gran poder creativo y destructivo.

»En la práctica artística, las sombras funcionan como signos de un lenguaje que he tenido que reinventar. Con las sombras he recreado toda una mitología personal (la sombra materna, la sombra paterna, el enamoramiento, etc) que en realidad es universal. Y he utilizado las sombras porque no disponía de un lenguaje que me sirviera para explicarme ciertas vivencias...

—¿El arte posee un efecto terapéutico?

—Yo decido trabajar a partir de la experiencia. En consecuencia mi contacto con la tradición es diverso y estoy emparentada con muchísimas cosas y con ninguna. Lo que me interesa es seguir mi proceso y elaborar temas que pueda compartir con un amplio espectro

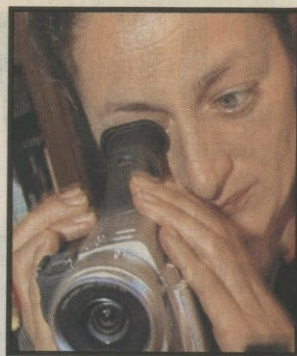
de la sociedad. La necesidad que tienen las personas de experimentar el arte puede calificarse de terapéutica si usted quiere, como se la puede definir de muchas maneras. No me gusta hablar del arte como una terapia porque es reducir mucho mi trabajo y el mismo concepto del arte. Hay expresiones artísticas que están enfocadas como terapia, pero mi obra no está planteada en este sentido. Cuando uno trabaja a partir de su propia experiencia, puede conectar con el público de una manera mucho más directa, y esto para mí es una gran preocupación: que todo el mundo pueda comprender lo que hago, teniendo o no conocimiento de la historia o de los lenguajes específicos, como el lenguaje de la pintura. Para leer una pintura has de ser un gran conocedor, lo que implica dificultad.

—¿El arte como autobiografía?

—El arte como autobiografía, herencia del romanticismo y de la tradición artística occidental, es una limitación para vivir o experimentar el arte. Nos han enseñado el arte desde esta perspectiva y su última versión han sido las "lecturas" freudianas. Es una especie de etiqueta que posee efectos reductores que sólo puede interesar a los biógrafos. Biográfico o personal sería si yo diera a conocer mi diario, pero no es el caso. Lo que he intentado siempre es hablar de la esfera personal de una forma universal, sin "citar" aspectos biográficos. Utilizo signos o símbolos atemporales y me alejo conscientemente de todo lo que sea autobiográfico.

—¿Existe una lectura en términos políticos de su obra?

—Mi arte es muy frágil, muy difícil de conservar, muy difícil de llevar al mercado, y con esto ya estoy cuestionando un sistema, unos contextos. Mi trayectoria ha sido muy difícil y tengo la sensación de que el peso de mi carrera lo he llevado en solitario, aunque no haya sido así. Muchas personas me han mostrado su interés durante estos años, pero no siempre han sido las que poseían el poder de decisión cultural. La búsqueda de recursos para llevar a cabo nuevos trabajos, la promoción y difusión de mis obras, la



SANTIAGO COGOLLUDO

Eulàlia Valladosera (Villafranca del Penedés, 1963) realizó su aprendizaje en la década de los ochenta, en el contexto de la reivindicación de la pintura y de posiciones neoexpresionistas. Sin embargo su verdadera formación se desarrolló en Holanda (1990-94). Allí salto de la pintura al espacio e inicia su obra más personal. Ya en sus primeros trabajos adopta su propio cuerpo como modelo, es decir, como medio y herramienta para explorar la identidad de la mujer, la mirada masculina, la enfermedad, el amor... Los medios que utiliza son fotografías, instalaciones, proyecciones... Más adelante, introducirá la luz y la oscuridad para recrear ambientes. De 1999 a 2000 se instala en Berlín con una beca otorgada por la DAAD, una de las ayudas más prestigiosas internacionalmente.

documentación sin la cual dejan de existir, lo he llevado con gran independencia y muy a pesar mío. He echado de menos el apoyo tanto del sector privado como del público. La mayoría de las veces no es suficiente que te ofrezcan un espacio expositivo en una bienal o unas páginas en un catálogo colectivo.

»Las galerías tienen el objetivo de vender y las instalaciones difícilmente se venden. Comercializan mis fotografías, pero hago pocas piezas al año. No nos confundamos; lo que triunfa en el mercado no es necesariamente lo más inteligente. Como muchos artistas de la década

de los noventa, no he tenido más opción que llevar mi trayectoria de forma independiente durante muchos años. Las galerías ofrecen posibilidades de convertir en recursos lo que hacemos, pero nuestro trabajo y nuestra motivación depende siempre y en mayor medida del apoyo de comisarios e instituciones que invierten en arte a fondo perdido, lo cual indirectamente crea, desde luego, un estado de opinión propicio para la inversión privada. Esta exposición de la Fundación Tàpies viene a cubrir un vacío: la ausencia de exposiciones individuales en mi trayectoria. El artista ideal presenta su obra en exposiciones personales cada uno o dos años. Esto no ha sido posible en mi caso.

El alquiler y el salario

—El trabajo con instalaciones ha significado un nuevo modelo de artista: el proyecto, el encargo, el trabajo para las instituciones. ¿Se siente vinculada a esta nueva noción?

—Sí. Y es en este sentido en el que veo problemática la relación con el mercado. Hay unas ganas enormes de crear proyectos de la nada, pero una gran falta de fluidez para potenciar, a largo plazo, el trabajo de los artistas, independientemente de los resultados inmediatos. Me refiero especialmente a la dinámica de las exposiciones, un mecanismo que no se cuestiona. El trabajo de las instalaciones es como si el artista escribiera partituras que tuviera que interpretar. En el campo de la música se paga al músico que interpreta. Mi situación es idéntica a la del músico interprete: invierto una gran cantidad de energía, no creando sino interpretando. Pero en esta interpretación se da una especie de vacío; nadie se hace cargo del trabajo. Los mecanismos institucionales sirven para el arte objeto; el arte que se puede guardar en una caja para exponerlo donde sea necesario. Pero para lo que nosotros hacemos haría falta algo que yo siempre reivindico: el alquiler y el salario. Son unos términos próximos al proletariado pero más afines al tipo de trabajo que estamos realizando.

Jaume VIDAL OLIVERAS

“He echado de menos el apoyo tanto del sector privado como del público. No es suficiente un espacio en una bienal o en un catálogo colectivo”



JULIO GONZÁLEZ

El IVAM presenta en estos días la nueva instalación permanente de su colección del escultor Julio González (1876-1942), al mismo tiempo que se publica el catálogo completo de dicha colección, un conjunto único en el mundo de esculturas, dibujos, pinturas y orfebrería del gran artista catalán. En la instalación, confiada a Tomàs Llorens, ocupa un lugar de honor la *Femme au miroir* (Mujer ante el espejo, 1936-37, hierro forjado y soldado), que constituye, con su gracia esbelta y danzante, una de las cimas de la escultura del siglo XX.

LOS MAESTROS ANTIGUOS, PROTAGONISTAS EN CHRISTIE'S Y SOTHEBY'S

Un Rembrandt en Nueva York

Las obras de algunos de los nombres más famosos de la Historia del Arte serán subastadas en Nueva York esta semana. Las ventas de pinturas y dibujos de maestros antiguos que llevarán a cabo Christie's y Sotheby's son una prueba de fuerza para el mercado del arte internacional y para saber si éste se verá afectado por la creciente incertidumbre sobre el futuro de la economía norteamericana.

El nombre de Rembrandt nunca falla a la hora de dar emoción a una subasta, sobre todo teniendo en cuenta que rara vez aparece en el mercado un óleo del artista. Christie's ya despertó el interés en Londres, el pasado mes de diciembre,



Retrato de un viejo, de Ribera. Se vende en Sotheby's (105-140 millones de ptas.)

con el *Retrato de una mujer de edad* de la colección de la baronesa Batsheva de Rothschild. Se esperaba que la obra alcanzase los 4-6 millones de libras (1.040-1.560 millones de pesetas) y fue adquirido por el *dealer* Robert Northman por 18 millones de libras (4.680 millones de ptas.), el segundo precio más alto alcanzado por una pintura de los maestros antiguos.

Un nuevo récord

Ahora Christie's intentará un nuevo récord el 26 de enero, esta vez con el *Retrato de hombre con barba*, firmado y fechado en 1633. Aunque es quizá una pintura más atractiva que la de los Rothschild es difícil que alcance un precio semejante, entre otras cosas porque la obra apareció en el mercado hace relativamente poco, en 1998, cuando fue vendida por Sotheby's por 9 millones de dólares (1.575 millones de ptas.) al empresario de Las Vegas y coleccionista de arte Steve Wynn, que es quien la vende ahora. La estimación de Christie's es hoy de 6-8 millones de dólares (1.050-1.400 millones de ptas.).

En general, la subasta de Nueva York no es una de las más desta-



Christie's subasta este óleo de Rembrandt, de 1633. La estimación oscila entre 1.050-1.400 millones de ptas.

cadadas, posiblemente reflejando la desconfianza del mercado en este momento. Sotheby's ofrece un lote interesante, un temprano óleo sobre lienzo de Ribera, *La resurrección de Lázaro*, aunque su estimación de 1,5-2 millones de dólares (262,5-350 millones de ptas.) es demasiado optimista. Los seguidores del mercado del arte probablemente reconocerán un par de pinturas, un *Joven dormido* y una *Muchacha*

sentada, de Donato Creti y Cándido Vitali como los cuadros que se vendieron en Fernando Durán en Madrid en diciembre de 1999 por 55 millones de pesetas. La estimación actual es de 200.000-300.000 dólares (35-52,5 millones de ptas.), lo que sugiere que el precio pagado en Madrid fue demasiado alto.

Otras de las obras españolas incluidas en estas subastas neoyorquinas son *La Magdalena penitente*, de El Greco, desgraciadamente en no muy buenas condiciones (estimado en 600.000-800.000 dólares, 105-140 millones de ptas.) y un discreto *San José y el Niño* atribuido a Murillo y estimado en 200.000-300.000 dólares (35-52,5 millones de ptas.). Sotheby's celebra además una venta mañana titulada *El arte del Renacimiento* que no ha levantado demasiada expectación. En la subasta destaca una obra de Luis de Morales, *Cristo como Varón de Dolores*, estimado en 200.000-300.000 dólares (35-52,5 millones de ptas.), una inclusión enigmática, ya que el autor está más cercano a la Contrarreforma que al espíritu y clima intelectual del Renacimiento.

Laura SUFFIELD

SE VA A VENDER

CHRISTIE'S

(Nueva York, 26/1)

Frans Francken II: *Una personificación de la pintura*, 1608. Óleo sobre tabla. Precio estimado: 2-3 millones de dólares (350-525 millones de ptas.).

Carlo Maratta: *Tobías y el Ángel*. Óleo sobre lienzo, h. 1654. Precio estimado: 600.000-800.000 dólares (105-140 millones de ptas.).

Brueghel I y Van Balen I: *Alegoría de los cinco sentidos*. Óleo sobre tabla. Precio estimado: 500.000-700.000 dólares (87,5-122,5 millones de ptas.).

SOTHEBY'S

(Nueva York, 25/1)

Claude Lorrain: *Pastoral river landscape with figures by a mill*, h. 1634. Óleo sobre lienzo. Precio estimado: 1-1,5 millones de dólares (175-262,5 millones de ptas.).

Van Ruysdael: *An estuary with boats*, 1655-1670. Óleo sobre tabla. Precio estimado: 1-1,5 millones de dólares (175-262,5 millones de ptas.).

Lorenzo Lippi: *Retratos de Vittoria della Rovere y acompañantes*. Óleo sobre lienzo. Precio estimado: 600.000-800.000 dólares (105-140 millones de ptas.).

CASTELLANA

(Madrid, 29-31/1)

Antoni Clavé: *Composición*. Técnica mixta sobre arpillera, 78 x 65. Precio de salida: 3.500.000 ptas.

Jaume Plensa: *Suite del silencio II*. Escultura en bronce, 106 de alto. Precio de salida: 1.800.000 ptas.

José María Sicilia: Sin título, 1989. Técnica mixta sobre papel hecho a mano. Precio de salida: 1.500.000 ptas.

Ismael González de la Serna: *Corage ecossa*. Gouache sobre cartón. Precio de salida: 1.500.000 ptas.

LA HABANA

(Madrid, 29/1)

Cómoda Luis XVI, París, finales del siglo XVIII, en caoba. Precio de salida: 475.000 ptas.

Alfombra española de la Fábrica de La Cartuja de Burgos, mediados del siglo XX. Precio de salida: 350.000 ptas.

Jarrón de cristal de Bohemia, Moser, Ludwig & Sohne, h. 1900. Precio de salida: 25.000 ptas.

Mueble esquinero español, h. 1900, en caoba. Precio de salida: 40.000 ptas.

"EL MERCADER DE VENECIA" DE HEYME LLEGA A MADRID

Máscaras después de Auschwitz

Del 31 de enero al 1 de abril
La Abadía mostrará la versión
que el director alemán Hans-
günther Heyme hace del tex-
to de Shakespeare, en el que
aborda el conflicto judío. Tra-
ducida por Vicente Molina
Foix, será llevada a escena por
la propia compañía del teatro.

De izquierda a dere-
cha: Rafael Rojas,
David Luque y Carles
Moreu en un momen-
to de la obra

MERCEDES RODRÍGUEZ

TEATRO

La Abadía acoge *El mercader de Venecia* 41-42 *Play*, de Beckett, en la sala Triángulo 43 *Un país llamado julio* llega a la Casa de América 44

"EL MERCADER DE VENECIA"

"Valor, digo, valor", escribió Schiller en *Los Bandidos*. Doscientos veinte años más tarde, dos guerras mundiales por medio, más de seis millones de judíos exterminados, una población –la alemana– que no puede ni quiere deshacerse del peso de su pasado, y un proceso de paz en Oriente Próximo que empieza y termina todos los días, hacen que esas palabras románticas cobren en la actualidad especial importancia. Sobre todo cuando quien las recuerda es el director Hansgünther Heyme, y cuando su último montaje teatral recupera una historia centrada en un judío, y que durante años sufrió lecturas tendenciosas y mediatizadas según el interés de cada momento.

Teatro político

Alemán, creador de un "teatro político" que "rompe la masa para hablar al individuo" –como a él le gusta enfatizar– Heyme dirige desde hace diez años el Ruhrfestspiele Recklinghausen Europäisches Festival. De su colaboración con el Teatro de la Abadía –iniciada hace dos años– ha surgido este montaje de *El mercader de Venecia* que tras su estreno en España se exhibirá junto a *Sirviante de dos amos*, de Goldoni, en el certamen de Recklinghausen, bajo el alentador lema de Schiller. Y es que, según Heyme, "nos encontramos en una época en la que todos estamos desconcertados y atemorizados por cómo puede ser nuestro futuro. Por eso, en estos tiempos que vive la Europa actual, del racismo, etc., este lema se convierte en algo importante para nosotros".

Estos días Heyme da en Madrid las últimas pinceladas a un trabajo en el que tanto La Abadía como Vicente Molina Foix –responsable de la traducción del texto– han puesto esfuerzo e ilusiones. Y es que no es casual que el veterano director haya elegido a una compañía española para realizar una versión comprometida y llena de humor sutil a partir de la obra escrita por Shakespeare en 1597. También con este montaje la inmortal pregunta "ser o no ser" pierde peso frente al nuevo interrogante que abre Heyme: ¿por qué un alemán plantea en España

"Si el teatro no intenta acercarse a la sociedad con sus problemas, sus catástrofes, si no da un paso hacia la realidad no sobrevivirá muchos años más", explica Heyme

ahora un problema judío? "España tiene una ventaja, que también se puede convertir en inconveniente –explica el director–, y es que el pasado se está dejando en paz para afrontar el futuro. En Alemania se da el proceso contrario: se está removiendo. Tampoco hay que olvidar que tiene una sensibilidad especial hacia el tema judío, y todas las representaciones que allí se han hecho de *El mercader...* están marcadas por ese peso. Yo no podría trabajar en mi país con un elenco alemán la parte de comedia y de ironía que el original tiene y que me interesa subrayar" explica Heyme, que además de director es el autor de la dramaturgia junto a Hanns-Dietrich Schmidt.

En *El mercader de Venecia*, Shylock es un judío que pretende saldar con Antonio la deuda de su préstamo cortándole una libra de carne de su cuerpo. A partir de esta trama planteada "con personajes ambivalentes y llenos de matices", el tiempo y las distintas miradas que se han posado en esas páginas han convertido a Shylock en un espejo que devolvía una imagen distorsionada. El judío fue visto en la época de Hitler como la reencarnación de la pesadilla semita. En la postguerra, se le tuvo como un sabio al que no se le hace justicia.

Ahora, las circunstancias obligan a plantear temas como el racismo y la xenofobia. Sin embargo, Heyme –director que trabaja

con textos clásicos y que ya ha representado varias obras del autor inglés– quiere sugerir y no explicitar, y su lectura se acerca más a la visión ambigua que planteó Shakespeare. "Su lectura del judío es ambivalente, todo lo contrario a lo imperante entonces, como se puede ver en Marlowe. Shylock no es ni bueno ni malo. Esa es la dialéctica que él planteó y a la que yo me intento acercar. William Shakespeare no escribió una obra antisemita, cosa que muchos libros se empeñan en señalar, sino que reflejó el puritanismo de la época. No hay que olvidar que los judíos fueron expulsados de multitud de lugares y se vieron obligados a convertirse al cristianismo".

Un matadero, un baño turco, una cámara de gas o incluso un pub irlandés aparecen en la imaginación del espectador con la subida del telón. La escenografía de este *Mercader de Venecia* que ha diseñado Heyme –encargado también de parte de la iluminación y del vestuario– evoca cualquiera de estos lugares, y se aleja de la riqueza decadente de Venecia o de la suntuosidad isabelina de Belmonte, los dos espacios en los que transcurre la obra.

Escenografía pop

Tuberías y azulejos, cambios de luces, de vestuario; juegos, en definitiva, de ideas. Porque lo que se ha propuesto Heyme es, sobre todo, jugar, divertirse con y a partir de Shakespeare. "La escenografía sugiere muchas cosas, aunque yo buscaba un espacio público, frío, aséptico, y un vestuario que recordara al prêt-à-porter, con las máscaras siempre presentes. Juego mucho con los colores, a veces llega a ser muy pop, pero siempre busco la sutileza". Otra de las novedades que aporta Heyme a este montaje es la encarnación de varios personajes en un solo actor, "para dar mayor juego a los actores y que

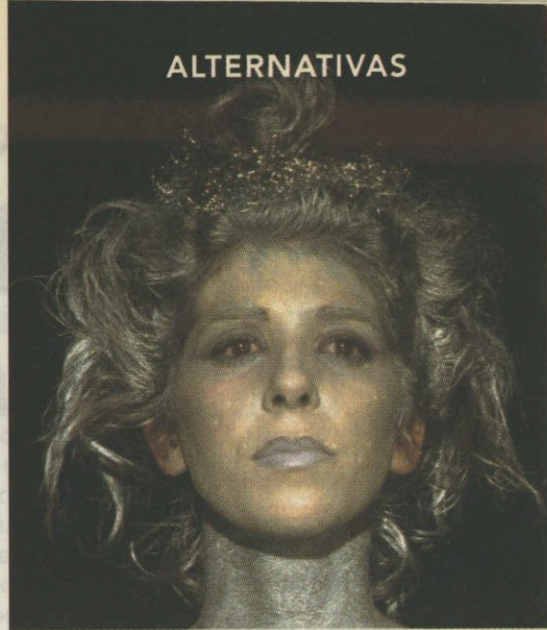
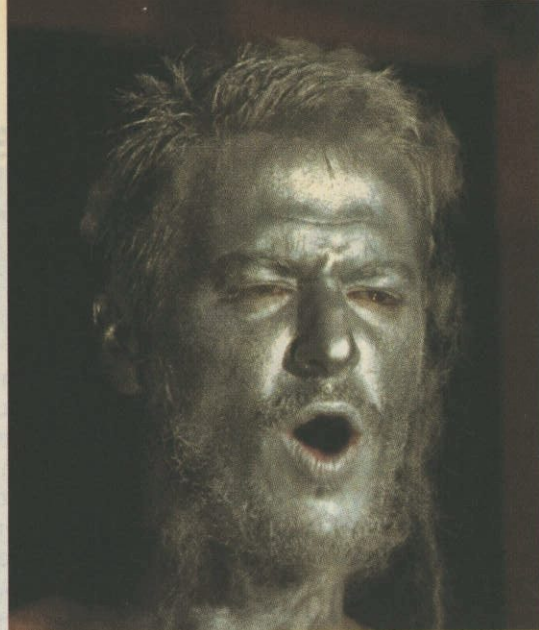
prueben más registros". Así, pieza a pieza, como si de un mecano se tratara, Heyme se divierte levantando una obra que ya está edificada en su mente y de la que da precisas instrucciones a su equipo. Porque si algo destacan los actores de la compañía es la claridad de ideas del director y su nivel de exigencia. "Es muy respetuoso con el trabajo de los actores –comenta Rosa Manteiga, una de las protagonistas–, le gusta mucho el juego. Su propuesta es arriesgada porque habla de guetos, del erotismo, busca un humor inteligente y llena de matices a los personajes como el mío, al mostrar una Porcia caprichosa, frustrada, humana".

En la intención de Heyme está también la de acercarse a un público joven. Por ello ha buscado una estética "que fascine a la juventud. Vivimos en una época –dice el director– en la que sólo hay imagen, y pocos pensamientos. Muchos jóvenes no conocen la existencia de estas obras. El gran reto es atraer a este público para que escuchen y vean estos textos, para que reconozcan en ellos sus miedos y sus sueños".

Y esta intención es también la consecuencia de la concepción que Heyme tiene del arte. De Erwin Piscator, que le introdujo en la dirección teatral, ha heredado esa visión política del teatro que Heyme ha mantenido en todos sus trabajos y que ha llevado a obras como *Medea*, *Hamlet*, *Noche de Reyes*, o *Romeo y Julieta*. Esta es también la política que rige el Recklinghausen Ruhrfestspiele Europäisches Festival que Heyme dirige desde hace once años. "Si el teatro no intenta acercarse a la sociedad con sus problemas, si no da un paso hacia la realidad no sobrevivirá muchos años más. Hay que seducir y atraer a la gente y demostrar desde el escenario que además de las imágenes de los multimedia existe una riqueza de pensamientos que sería una pena perder. Gran parte del mundo vive sin textos como éste, pero el poder de Europa debería radicar en mantener la mirada que contiene este material para poder plantear así un futuro mejor".

Itziar de FRANCISCO

Las circunstancias obligan a plantear temas como el racismo y la xenofobia. Sin embargo, Heyme no quiere explicitar, y su lectura se acerca más a la visión ambigua que planteó Shakespeare



Mercedes Salvadores, Roberto Sánchez y Eloísa Sinovas

VAIVÉN TEATRO ESTRENA "PLAY"

Beckett en la jaula

El existencialismo poético, el absurdo inexplicable de la vida planteado por Beckett, sube a las tablas de la Sala Triángulo de la mano de la compañía Vaivén con la obra *Play*. El dramaturgo irlandés inspira este montaje donde la incomunicación, el pasado y la espera son los temas en torno a los que gira esta historia de tres personajes que han llegado a la total inacción, encerrados en un triángulo amoroso y en una puesta en escena tan original como provocativa.

Roberto Sánchez, Eloísa Sinovas y Mercedes Salvadores conducen al espectador a lo largo de *Play* (traducido *Comedia*), obligándole a reflexionar sobre sí mismo. "Pretendemos que la gente se haga preguntas tan importantes como ¿me puede pasar a mí? ¿cómo es el ser humano, cómo llenamos la espera en la vida?", afirma Roberto Sánchez. Para estos jóvenes, recién salidos de la RESAD, Beckett es una apuesta interesante, no sólo por el olvido al que consideran que la escena española somete al autor, sino, y sobre todo, por el lenguaje contemporáneo y poético de sus obras, así como por la importancia de la escenografía en sus montajes. "Beckett no es como Tennessee Williams, es muy teatral, para comprender un texto suyo necesitas verlo montado, los elementos escenográficos comple-

El festival La Alternativa de la sala Triángulo abre la próxima semana con una adaptación de *Play* en homenaje a Beckett, que escribió seis años antes de recibir el premio Nobel de 1969. EL CULTURAL ha hablado con el director del montaje, Roberto Sánchez, quien reflexiona sobre la importancia de la obra y los principios del escritor irlandés.

mentan al texto, haciéndolo real", añade Sánchez.

Para la puesta en escena se han basado en un montaje llevado a cabo en los años sesenta sobre el mismo texto. "Hemos respetado —dice— las acotaciones del texto y la importancia de la iluminación, pero hemos incorporado elementos como televisión, video y focos".

Es precisamente en la estética del montaje donde Vaivén ha dejado más profundamente su impronta; en el escenario los tres protagonistas se encuentran encerrados en tres columnas de cemento; son seres en un medio poético, fuera de la realidad. "Tres televisores están enterrados debajo de las columnas, proyectando nuestras vidas anteriores, es el pasado que nos atormenta. Nos encontramos incomunicados entre nosotros y es la presencia de un foco lo único que nos obliga a hablar, a reírnos, a llorar.", dice Eloísa Sinovas.

Lenguaje contemporáneo

El teatro sugerente y simbolista de Beckett, sin normas preestablecidas, su lenguaje contemporáneo y su visión de la vida reducida al absurdo encuentra en el teatro alternativo una de las pocas vías de acceso al público. "Beckett es un clásico que parece contemporáneo, pero no es apto para todos los públicos, por desgracia es sólo el espectador de teatro alternativo, el más receptivo a la hora de entender sus montajes", recalca Sánchez.

Los tres coinciden en señalar la mala situación en que se encuentra el teatro alternativo en nuestro país. Para Sinovas es sobre todo un teatro pobre, que se traiciona a sí mismo por carecer de una personalidad definida, engañando al

espectador, que no termina de encontrar un teatro alternativo de verdad; mientras que Roberto Sánchez considera que el problema es la falta de investigación: "Debería haber un centro de investigación contemporáneo. Mientras, tenemos oportunidades como la de participar en La Alternativa, donde las compañías nuevas encuentran una plataforma dentro de una programación con verdadero espíritu alternativo".

Y Beckett posee ese "espíritu", al no permitir al espectador ser pasivo. La valentía de Beckett, su honestidad, molesta muchas veces, muestra en *Play* con toda su crudeza esa imposibilidad del ser humano de escapar; personajes con un pensamiento obsesivo, el suicidio no existe para él y el hombre está condenado a esperar, a vivir. Eloísa Sinovas opina que Beckett es una auténtica lección vital: "Nos muestra muchas de esas preguntas que no queremos hacernos, nos hace plantearnos el tipo de vida que hemos elegido".

Vaivén se atreve con una apuesta arriesgada, podría decirse que claustrofóbica, difícil de llevar a las tablas, donde no existe el cuerpo a cuerpo entre unos personajes aislados por la palabra, por un pasado consciente, irracional e inevitable.

Eloísa de DIOS

LA CASA DE AMÉRICA DRAMATIZA LOS TEXTOS DE CORTÁZAR

Por los pasos de Rayuela

Suena jazz y es Cortázar, hay mate y es La Maga, peces entre las palabras y surge *Rayuela*. Escena Contemporánea abre mañana su programación en la Casa de América con *Un país llamado Julio*, un montaje dirigido por Mario Vedoya y coordinado por José Sanchis Sinisterra, en el que concurren los textos, los personajes y las atmósferas del escritor argentino.

Julio Cortázar está vivo. Lo dicen la reedición de algunos de sus libros más importantes, la reciente publicación de sus cartas y el sorprendente interés con el que las nuevas generaciones se enfrentan a la obra de un escritor polidrico. Una prueba de ello es el montaje que esta semana podrá verse —desde mañana hasta el sábado— en la Casa de América de Madrid bajo el título *Un país llamado Julio*.

La obra, que abre la programación de Escena Contemporánea, recorrerá las lujosas y misteriosas dependencias de la institución madrileña durante algo más de una hora para culminar en su anfiteatro, donde los quince actores que componen la compañía interpretarán textos de *Rayuela*.

Devoción a Cortázar

El dramaturgo José Sanchis Sinisterra ha coordinado la labor de un equipo integrado por el director argentino Mario Vedoya, Carlos Rod, encargado de la dramatización de los textos, y los actores Inma Isla, Raúl Marcos, Concha Milla, Paulo Sciutto, Joaquín Tejada y Natalia Velasco, entre otros. El montaje y el equi-

po que lo forma nace en el laboratorio de dramaturgia actoral de la sala Mirador, un punto de partida que tiene en la devoción a Cortázar su principal motor de arranque. Sinisterra recuerda el maratón dedicado a Cortázar en la Casa Elizalde de Barcelona y sus dramatizaciones sobre otros autores como Borges, Beckett, Kafka o Sábato para justificar esta incursión en la obra del autor de *Las armas secretas*, *Un tal Lucas* o *Historias de Cronopios y Famas*. “Cortázar es una devoción eterna —apunta Sanchis Sinisterra—, una pasión que me dura de antiguo y que he intentado reflejar con esta idea. La selección de los textos ha sido uno de los momentos más estimulantes porque se ha realizado de forma colectiva, entre todo el equipo y entre la vasta obra de Cortázar. En cierto sentido ha sido un poco frustrante porque nos hemos encontrado con tanto material que hemos tenido que dejar fuera muchas cosas. Los textos políticos, el Cortázar más comprometido, se ha quedado un poco al margen”. Quien tiene mucho que decir al respecto es el autor de las dramaturgias, Carlos Rod, responsable de la adaptación de los

textos a la realidad escénica. “Ha sido complicado en el sentido de que había que estudiar el espacio, las particularidades de una obra que, en su mayor parte, es itinerante. Tengo que decir que algunos textos estaban al borde del teatro porque la voz de Cortázar es muy potente y sus palabras tienen un montón de matices. He buscado el cómo y el qué en los rincones de la Casa de América, los espacios ‘interesquiales’ del propio Cortázar”.

Juego y erotismo

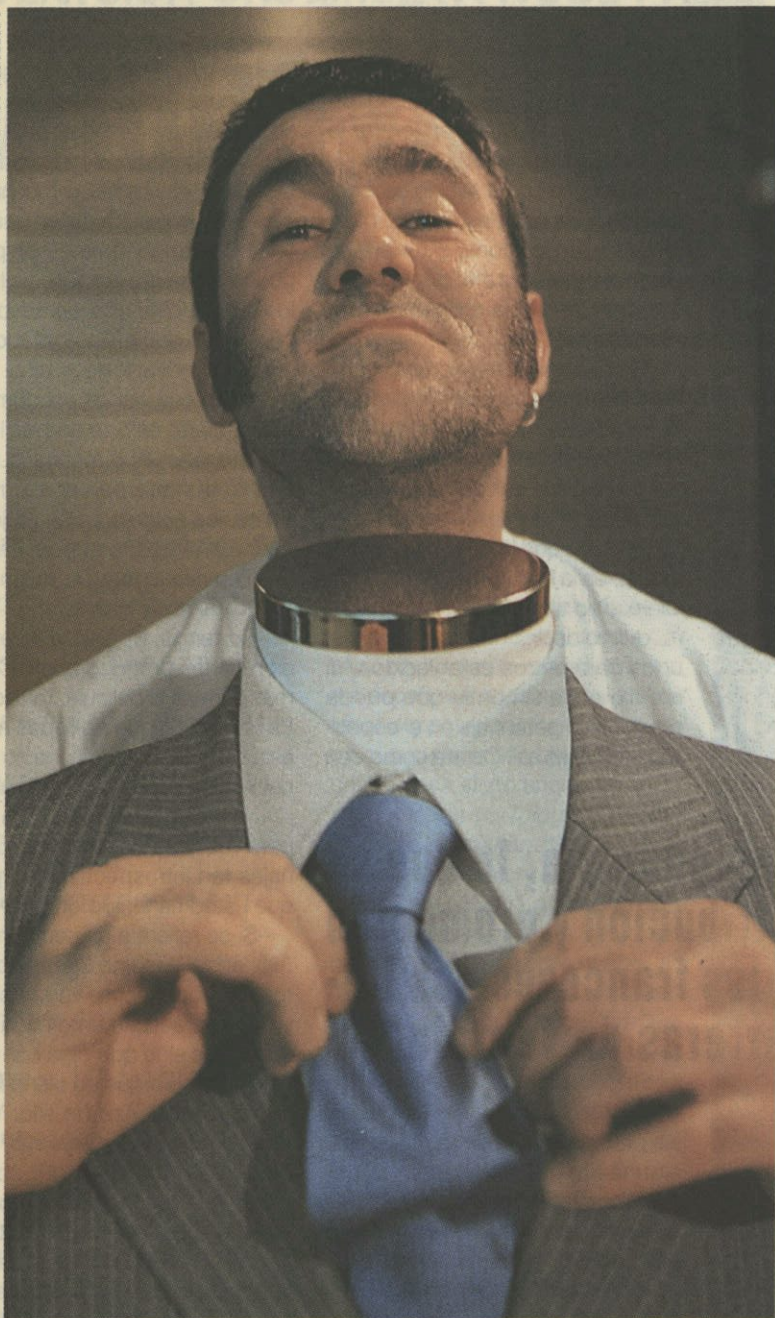
Si no ha podido estar el Cortázar más comprometido sí queda de manifiesto el más lúdico, el escritor ante el juego y el erotismo, el intelectual ante la música, ante el jazz y ante figuras como Charlie Parker. Añade Rod: “Hemos hecho una criba importante, podría decirse que ha sido una selección natural. Finalmente, han surgido poemas de *La hoguera donde arde una* y fragmento de *Historia de Cronopios y Famas...*”

Pero es al director del montaje, al argentino Mario Vedoya, a quien más parece seducirle la vida propia que surge en *Rayuela* y su antecedente más inmediato, el relato *El Perseguidor*. Los diálogos entre Horacio Oliveira y La Maga han regresado de su adolescencia para irrumpir en su interpretación de la obra. Y para ello ha escogido lugares como la capilla bizantina: “Trabajar en la Casa de América ha sido como volver a esculpir una escultura. Hemos generado distintos niveles de recepción para un público de ochenta personas (el aforo que hemos pensado) y meterlos en la atmósfera de Cortázar, un Cortázar surrealista y humorístico que queda representado por la voz en off y la música”. Finalmente, Vedoya destaca la riqueza de matices de un lenguaje “creado” desde la variedad de procedencias de sus intérpretes. Argentina, Colombia, Ecuador y España son los “acentos” de *Un país llamado Julio*.

Javier LOPEZ REJAS



Inma Isla, Raúl Marcos y Paulo Sciutto en *Un país llamado Julio*



Sergi López

“Nunca he soñado con el éxito”

Sergi López no para. Su próxima cita con el público es en *El cielo abierto*, la última comedia de Miguel Albaladejo. Después, rueda con Javier Balaguer *Sólo mía*, un reto interpretativo en una dura película sobre maltratos a mujeres. En primavera tiene una cita con Manuel Poirer, para quien ya ha trabajado en cuatro ocasiones; y llegado el otoño se embarca en la ópera prima de Vicente Mora, *El día que murió Judy Garland*. Le llueven las ofertas y la razón es muy sencilla: es el mejor actor europeo del año. Sergi López ha entrado en la galería de las estrellas, y recibe a EL CULTURAL para dar cuenta de sus preocupaciones, sus proyectos y la realización de un sueño que nunca soñó.

Desde que recibió el premio Europa al mejor actor del año, Sergi López ya no es sólo ese padre de familia con aspecto de rockero trasnochado. Ahora le paran por la calle para agasjarle con gestos de admiración, y le acompaña un representante artístico que le lleva en volandas de ciudad en ciudad, de promoción en promoción... Ahora, las

paredes de los dormitorios de algunas adolescentes están cubiertas con su imagen, entre fría y amable, moderadamente corriente y de belleza embrutecida. Ha necesitado una década y una veintena de películas para dejar atrás su vida de francotirador en la jungla interpretativa, pero el actor catalán no quiere cegarse con tanto flashazo y adulación —“El

glamour y la fama son todo lo que no me interesa del cine”, dice—, y repite algo aturdido que no se explica la razón de su éxito, que él no va a cambiar, que sólo quiere trabajar... ¿Falsa modestia?

—No, de verdad... he recibido el premio encantado de la vida, ha sido algo increíble y sorprendente, pero lo que siento por encima de todo es una especie de

rubor malsano, porque realmente no entiendo lo que ha ocurrido. Al principio estaba muy despistado, pero ahora me lo tomo con más calma y procuro disfrutar.

—¿Por qué no entiende que la Academia Europea le haya considerado el mejor actor del año?

—No es exactamente eso. Si los académicos lo han juzgado así,

CINE

Entrevista con Sergi López. Mejor actor europeo de 2000 por *Harry, un amigo que os quiere* 45-46 Estreno de *Anita no pierde el tren*, de Ventura Pons 47 Sorprendente ópera prima de Stephen Daldry, “*Quiero bailar*” 48

perfecto, ninguna objeción. Lo que me desconcierta un poco es que yo nunca he perseguido el triunfo. Me sabe mal decirlo, porque sé que hay muchos actores dejándose la vida para conseguir algo, pero yo no fui a Francia hace diez años con el objetivo de triunfar. Ni siquiera había soñado con hacer una carrera cinematográfica, mis esfuerzos iban encaminados hacia el teatro. Todo esto me ha llegado por inercia.

La posición dramática

—¿Quiénes fueron sus mentores?

—Mi primer maestro fue Toni Albac, un chico de mi pueblo que es capaz de alcanzar registros increíbles. Después me trasladé a París para estudiar en la Escuela Internacional de Teatro, donde estuve dos años trabajando intensamente. En realidad, mi formación es puramente teatral y me da pena haberlo abandonado. Aunque es un abandono totalmente coyuntural, porque estoy seguro de que volveré a hacer teatro.

—¿Siente que en su paso del teatro al cine ha perdido algo valioso?

—He perdido cosas, pero sobre todo he ganado en ofertas. Creo, sin embargo, que no hay nada comparable a la posición dramática de un escenario para un actor. Allí encima controlas todo lo que estás haciendo y luego no hay nadie para cortar tu mejor actuación en una sala de montaje. He escrito varias piezas de teatro experimental, casi siempre en colaboración con amigos. Ahora mismo, con Frederik Fontayne [director de *Una relación privada*] estoy escribiendo una pieza. Siempre me ha gustado la creación en teatro, porque me he movido mucho por los círculos independientes y alternativos, y es algo que no quiero abandonar... disfruto mucho con ello.

—Entonces, además de dinero, ¿qué ha ganado con el cine? ¿El glamour, quizá?

—Ja, ja, ja... El glamour... Es algo de lo que nunca me he sentido cómplice. Lo miro con cierta distancia y simpatía... es un concepto que está muy asociado a ese halo que desprenden las estrellas de cine. Puedes llegar a alcanzar una cierta popularidad, incluso hay gente que me encuentra glamouroso, pero es una auténtica *boutade*. Es eso que reluce pero que no es oro.

Aunque sea divertido ir en limusina al Festival de Cannes, en realidad es algo completamente falso. No lo contemplo ni mucho menos como algo esencial de mi trabajo.

—¿Dónde establece el límite de sus ambiciones? ¿Quizá en Hollywood?

—Para mí Hollywood no es un objetivo, ni siquiera es un sueño. Tengo la impresión de que para estar allí hay que quererlo, hay incluso que prepararse para ello. Penélope Cruz y Antonio Banderas no están ahí por casualidad. Lo han perseguido y lo han luchado, han sabido qué botones pulsar dentro de la industria. Trabajar en Hollywood no es algo que me interese, ni siquiera me lo planteo. Para empezar, en ningún momento contemplo la posibilidad de vivir allí, a mí me gusta Vilanova, donde vivo, y no tengo ninguna necesidad de cambiar de vida.

“En términos de industria, lo que se refiere a la distribución y promoción de la película, los franceses nos llevan muchas carreras de ventaja”

—Da la impresión de que se lleva muy bien con los cineastas que ha trabajado. La prueba indiscutible es que la mayoría quiere repetir con usted. ¿Cómo consigue separar la relación profesional de la personal?

—Es cierto que suelo tener una relación más allá de lo estrictamente profesional con los directores. Pero aunque quisiera evitarlo, no podría. Son muchas horas juntos, muchas conversaciones... Como esto de actuar no es algo tangible, nadie conoce la fórmula para determinar qué es una mala o una buena actuación, pues la relación con los directores es muy importante. Además, conocer la personalidad del director me ayuda en muchos casos a decidirme por un guión o por otro. Por ejemplo, trabajar con Miguel Albaladejo es un gustazo, porque en ningún momento contempla el elemento del sufrimiento como parte de su trabajo. Yo estoy en esto para divertirme. Miguel también lo entiende así, y los rodajes con él son pura diversión. No creo que pu-

diera llevar muy bien el trabajo con un director que busca el sufrimiento de los actores para encontrar lo mejor de sí mismos.

—De momento ha sabido escoger muy bien los papeles que ha interpretado, parece como si tuviera un sexto sentido para ello. ¿Ha sido cuestión de suerte o sigue un método especial?

—En cierta manera, lo único que me interesa es el guión, la historia. En realidad no me fio de nada ni de nadie, porque en este mundo es frecuente eso de dar gato por liebre, y además no me fio ni de mí mismo. Tengo claro que lo que me debe interesar es la historia, y para que me interese no tengo una estrategia clara, quiero decir... no me muevo por unos parámetros establecidos, ni me fijo en la simpatía que pueda producir mi personaje en el espectador o cosas así. Ocurre como con

las películas, del mismo modo que algunas te gustan y otras no, generalmente por razones peregrinas que no puedes explicar, lo mismo pasa con los guiones. Yo me quedo con la primera impresión. Si es buena, acepto el papel. Sin más.

Entre Francia y España

—¿Cree, sin embargo, que una buena actuación puede salvar un mal guión?

—Si la historia no se sostiene por sí misma, el intérprete tiene muy poco que hacer al respecto. Creo más en la capacidad de una historia para dar espacio a un actor y que pueda desarrollar su talento.

—Respecto a su talento, han tenido que reconocérselo en Francia para que en España también se le tuviera en cuenta. ¿Guarda algún rencor hacia la industria española?

—No, ninguno. No tengo ningún reproche hacia España. Ha sido todo cuestión de azar.

—¿Ha encontrado muchas diferencias entre un cine y otro?

—Los rodajes son todos iguales, una locura. Pero en términos de industria, lo que se refiere a la distribución y promoción de la película, los franceses nos llevan muchas carreras de ventaja. Destinan una cantidad muy importante de los presupuestos a la promoción, y el actor lo nota mucho, porque acaba trabajando el doble. Es agotador, pero de momento lo llevo bien.

—¿Y en cuestiones económicas?

—Lo cierto es que ambas industrias pagan más o menos igual. En teatro, aunque parezca sorprendente, los actores están mejor pagados en España que en Francia. Pero en cine cobran lo mismo.

—¿Cuál es su caché?

—No tengo. Mi caché va en función de las producciones. Cuanto más cara es la película, más cobro. Es un trabajo que de todos modos está bien pagado, así que no veo la necesidad de imponer un caché.

—¿De qué se alimenta un actor para meterse en la piel de personajes tan introspectivos como los que usted ha tenido que dar vida?

—Si se refiere a alimento intelectual, en mi caso no es muy boyante. Veo poco teatro, veo poco cine y no leo prácticamente nada. Aunque no es algo que diga con la boca grande, porque en cierta manera me avergüenzo de ello. Yo me muevo más por referencias tangibles, me nutro de todo... observando a la gente, intentando comprenderla. La calle me alimenta más que el arte. Soy poco introspectivo trabajando, nunca trato de identificarme con el personaje. Tengo la capacidad de establecer un límite entre el personaje y yo. Lo veo todo más bien como un juego, como una gran mentira o más bien como una mentira mágica. Lo importante es que sea el público, y no yo, quien se crea al personaje que interpreto.

—¿Siempre ha sido así o es consecuencia de que ha alcanzado una madurez como actor?

—Mire... no lo sé. Por más películas que haga, creo que no sabré nunca exactamente si lo que hago está bien o está mal. Ahora estoy en una etapa en la que empiezo a descubrir lo que puedo hacer, mis virtudes y mis limitaciones. En realidad, ahora estoy descubriéndome como actor.

Carlos REVIRIEGO

VENTURA PONS EMULA A WOODY ALLEN EN "ANITA NO PIERDE EL TREN"

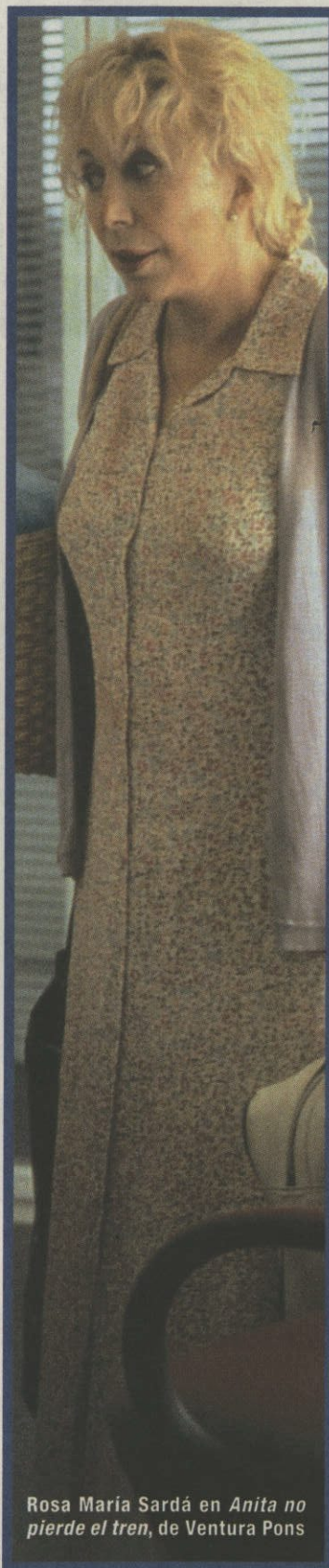
Annie Hall en Barcelona

Con más de veinte años de oficio y catorce películas a sus espaldas, Ventura Pons se muestra más exultante y esperanzado que nunca. Su último trabajo, *Anita no pierde el tren* (que se estrena el viernes), irradia optimismo en todos sus fotogramas. El filme, "un homenaje a Annie Hall" —que se proyectará en apenas dos semanas en la Berlinale 2001—, está protagonizado por Rosa María Sardá, José Coronado y María Barranco. Ventura Pons explica a EL CULTURAL las claves de su última comedia agrídulce.

Se llama Anita aunque tiene cincuenta años. Pero el nombre no es gratuito. "Esta película es un homenaje a *Annie Hall* —explica Ventura Pons—. Como Annie es el diminutivo de Ana, en castellano el nombre de mi protagonista tenía que ser Anita". Y es cierto que hay mucho de la comedia de Woody Allen en el último trabajo de Ventura Pons, quien quizá emulando al autor neoyorquino también se ha propuesto encontrarse con su público anualmente —pocos directores españoles pueden presumir de tener espectadores tan fieles—, algo que cumple escrupulosamente desde hace cinco años.

Terminada su *Trilogía del minimalismo* —*Caricias*, 1997; *Amigo/Amado*, 1998; *Morir (o no)*, 1999—, el cineasta catalán, guionista, productor y director de sus filmes, inicia con *Anita no pierde el tren*, su decimocuarta película, una nueva etapa en su variada filmografía. "Este es un oficio en el que se va aprendiendo muy lentamente, y ahora estoy en un momento en el que creo haber alcanzado mi madurez como cineasta. Yo siento que ahora le puedo al oficio... ya conozco sus mecanismos y sé cómo resolver cualquier problema. Esto creo que se ha traducido en mi cine en que soy más positivista, menos dramático que antes", argumenta el director. Efectivamente, la esperanza envuelve esta comedia agrídulce como una enérgica respuesta al fatalismo, resultado de una supervivencia emocional por parte de una mujer que recibe la prejubilación forzada y tiene que construir un nuevo mundo a su alrededor.

Basado en un texto de Lluís Anton-Baulenas (coguionista con el propio director), *Anita no pierde el tren* se alimenta de la metáfora visual, el mundo onírico (en dibujos animados) y el desglose temporal de la narración. "Siempre me ha gustado la discontinuidad del tiempo en el cine", comenta Pons. Si bien, en este trabajo riza el rizo con diez flashback, dos



Rosa María Sardá en *Anita no pierde el tren*, de Ventura Pons

flashforward y tres sueños. Gracias a su oficio y a su demostrada capacidad para eliminar obstáculos del ritmo narrativo, Ventura Pons sale muy airoso de la empresa. "Fue todo un reto, pero me apetecía mucho hacer un planteamiento distinto al que entendemos como convencional. Creo, además, que la historia lo exigía", argumenta.

Una mujer rota

Del mismo modo que la "Anita" de Woody Allen (Diane Keaton), la Anita de Ventura Pons (una magnífica y tremendamente expresiva Rosa María Sardá) naufraga en soledad y necesitada de amor. "Es una mujer rota, pero hay una actitud muy positiva en ella que le anima a seguir adelante a pesar de que su mejor amiga [María Barranco] le incita a desvirtuar su concepto del amor".

Ella soñaba de pequeña con ser artista de cine —imitaba a Marisol—, pero lo más cercano a los focos que encontró fue un puesto de taquillera en una sala de barrio. Durante treinta años ha vendido entradas en una cabina, ha vivido la transición del cine porno al de arte y ensayo —momento histórico que Ventura Pons aprovecha para insertar algunos guiños cinematográficos—, pero la sala de cine en la que ha empeñado su vida ha sido derruida para la construcción de multisalas.

"Cuando a ella le borran su mundo —añade el director—, vuelve todos los días ahí porque toda la vida ha hecho lo mismo, y en su propio mundo salta la chispa que le hará cambiar". Esa chispa es Antonio (José Coronado metido en kilos), "el hombre de la excavadora", un obrero de la construcción que también se enamora de Anita. Ambos vivirán una honesta aunque imposible historia de amor (él está "felizmente" casado), gracias a los encuentros clandestinos en la caravana donde la empresa tiene las oficinas. Pero la felicidad es sólo un punto de partida... S. C.



Jamie Bell en *Quiero bailar*, debutante y bailarín seleccionado entre 2.000 niños de Sheffield

STEPHEN DALDRY ESTRENA "QUIERO BAILAR", SU ÓPERA PRIMA

La danza como protesta

Al igual que sus pares Sam Mendes (*American Beauty*), Danny Boyle (*Trainspotting*), Roger Michell (*Notting Hill*) y Nicholas Hytner (*La locura del rey Jorge*), Daldry ha cosechado el éxito filmico a la primera. El director quiere situar su paso del teatro al cine —y el de sus colegas— en una tradición británica que vive una segunda oleada como bloque generacional. Y la enlaza “con la que se llamó la generación de Woodfall Films, cuando en los años 50 lo hicieron Tony Richardson, John Osborne y Lindsay Anderson”.

La primera imagen de *Quiero bailar* (que llega a nuestras pantallas el viernes) marca el tono del filme, un virtuoso ejercicio de equilibrio entre el sentimentalismo y el realismo social. El niño Billy Elliot salta desmadejadamente en la soledad de su habitación al ritmo de *Cosmic Dancer*, de T. Rex. La elección no es gratuita, dado que la banda de Marc Bolan fue uno de los grupos abanderados de glam rock, un movimiento musical que desafió las convenciones del género sexual. “Es una pieza que se ajusta al contenido esencial de la película: el derecho a ser distinto, a la necesidad de la expresión artística en el ámbito más insospechado”.

Huérfano de madre, a cargo de una abuela senil y con el padre y el hermano sin trabajo y en los piquetes, el niño Billy Elliot siente accidentalmente el despertar de su irrenunciable pasión por la danza. Basada en una historia ficticia pero en un contexto real —en una zo-

Stephen Daldry se ha consolidado como una leyenda en la escena teatral londinense por sus celebradas producciones, marcadas por el sello de la audacia visual. El autor británico, que irrumpe en la gran pantalla con la misma fuerza que en el escenario, explica a EL CULTURAL los motivos y pormenores de su ópera prima, *Quiero bailar*.

na minera deprimida por el Thatcherismo durante los años 80—, *Quiero bailar* es una historia clásica de adiós a la inocencia, iniciación a la vida y ritos del pasaje. ¿Por qué aceptó el encargo? “Cuando me la ofrecieron, lo que me decidí a dirigirla fueron los fuertes sentimientos que me inspiró el guión de Lee Hall y la vinculación que sentí al recorrido emocional de los personajes”.

De boxeador a bailarín

Daldry tiene muchos motivos para sentirse cercano a la historia del niño boxeador devenido en bailarín. Nacido en Somerset, educado bajo la tutela de su madre viuda, sintió muy temprano una pasión por el teatro. En Sheffield, el corazón minero de Inglaterra, atendió clases de arte dramático. Años más tarde, bajo la represión de las huelgas, Daldry produjo allí con las mujeres de los mineros en huelga una obra titulada significativamente *It Will Never Happen Again*.

Resulta significativo que tanto *Quiero bailar* como *Tocando el vien-*

to (Mark Harmon, 1996) o *Full Monty* (Peter Cattaneo, 1997) —películas de buenos sentimientos, repletas de crítica política y social aderezada con humor y finales de elevación y esperanza protagonizadas por miembros de la clase obrera— han surgido de tiempos tan negros. “Los años bajo Thatcher significaron el período histórico más intenso en mi país tras las II Guerra Mundial. Socialmente no se pudo caer más bajo y, sin embargo, coincidió con un tiempo de florecimiento artístico casi sin precedentes”.

Para Daldry, *Quiero bailar* no es sólo la historia de un niño de once años que desafía las convenciones, prejuicios y dificultades para iniciar una carrera en la danza, sino también “la de un padre e hijo que aprenden a conocerse y amarse”. Una de las muchas virtudes de la película es la manera exultante, gloriosamente intoxicante y no ortodoxa en la que Daldry ha filmado las secuencias musicales. “Quise hacerlo según una lógica emocional: se trata de un niño que siente el rit-

mo interior, que se expresa de una forma anárquica e instintiva. No hubiera tenido sentido expresarlo de un modo académico o con una coreografía rígida”.

Influido por el cine de Mike Leigh y Ken Loach —“aunque soy muy católico en mis gustos, lo veo casi todo y no elijo por género, director o título”—, la película se enriquece también del trabajo del director de fotografía Brian Tufano (*Trainspotting*, *Oriente es Oriente*) y un protagonista que constituye todo un descubrimiento, Jamie Bell, debutante y bailarín seleccionado entre 2.000 niños de la zona de Sheffield.

Ahora Daldry, que desde los 32 años ha sido director artístico de los teatros londinenses de Royal Court y Gate, prepara su segunda película, *The Hours*, protagonizada por Meryl Streep, Julianne Moore y Nicole Kidman. “Es una adaptación de la novela de Michael Cunningham que se erige en un recorrido por todo el siglo XX desde el día en que Virginia Woolf escribió la novela *La señora Dalloway*. La primera recrea las vicisitudes de la escritora en los días de creación del texto. Después, en Los Angeles en 1949, otra mujer la lee mientras prepara una fiesta de cumpleaños a su marido. Finalmente, en los 90 y en Nueva York, otra mujer se despide de un amigo a punto de morir de sida. En el pasado fueron amantes y en uno de sus encuentros amorosos la bautizó señora Dalloway. Será una película acerca del adiós”.

Beatrice SARTORI

MARIA JOSÉ RASERO

La diva ante el Liceo de Barcelona, donde interpretará a Elvira, uno de sus papeles más aclamados

EL DOMINGO PROTAGONIZA
"I PURITANI" EN EL LICEO

Edita Gruberova

“Algunos directores son auténticos criminales”

“Tú a Boston, yo a California”, por José Luis Pérez de Arteaga. Lorin Maazel, nuevo titular de la Filarmónica de Nueva York 30-51 Entrevista con Edita Gruberova, que interpreta “I Puritani” de Bellini en el Liceo de Barcelona 52

MUSICA



Lorin Maazel

MERCEDES RODRIGUEZ

Todavía resonaban los aplausos y los "bravos" en el Avery Fisher Hall. Era el 28 de noviembre del pasado año 2000, y el concierto se había repetido cuatro veces desde el día 22, todas con éxito clamoroso. Pocas veces la Filarmónica de Nueva York había logrado un triunfo tan espectacular con la *Octava Sinfonía* de Bruckner. El hombre que obtuviera tan especial refrendo frente a la más antigua orquesta americana llevaba 25 años sin subir a su podio. Esa noche Zarin Mehta, Director Ejecutivo de la agrupación (hermano del titular más perenne de la orquesta, Zubin Mehta, 16 años como director desde el 75 hasta el 91), que había llegado a la administración de la misma en 1998, mucho después

de la marcha de su pariente, consideraba lógico invitar a cenar al acreditado artista que tan venturosamente había trabajado con la Filarmónica las últimas dos semanas. En el curso de la velada, Zarin Mehta comentó a su invitado que un éxito tan enorme después de un cuarto de siglo de ausencia acaso justificara una mayor vinculación con el conjunto en el futuro, quizá como uno de los Directores Invitados estables de la orquesta.

Titularidad solicitada

El maestro en cuestión, que a sus 70 años presentaba un aspecto magnífico, clavó la mirada en su anfitrión: "¿Director invitado? No, eso dejó de interesarme hace tiempo. Pero... usted busca un titular

Tú a Boston

CÓMO LOS DIRECTORES DE ORQUESTA

para el 2002, ¿no? Bueno... yo estoy disponible", dijo Lorin Maazel con esa sonrisa de oreja a oreja que el músico guarda para las grandes ocasiones.

(Inciso I. 30 de agosto de 1999, Santander, jornada de clausura del Festival Internacional. Rueda de prensa con Lorin Maazel, que acude a la muestra cántabra con su Orquesta de la Radio de Baviera, y que anuncia que no renovará contrato con la institución en el 2002, pues desea consagrarse a la composición. Un asistente al coloquio —por ejemplo, el firmante de este texto— pregunta a Maazel si no ha oído "cantos de sirena" desde Norteamérica, donde muchas sedes van a quedar vacantes en ese 2002, como Boston, Filadelfia, Nueva York... Maazel se muestra taxativo: "No voy a aceptar ninguna titularidad más en mi vida". Bueno, no mentía: la titularidad de Nueva York no la ha aceptado, la ha pedido.)

2002, un año clave

1998 fue un año especial. Desde que Claudio Abbado anunciara su marcha de la Filarmónica de Berlín en el 2002, el "año Omega", el año que cerrará la crisis abierta en el 98, las "sillas musicales" de todo el mundo empezaron a moverse. En Berlín ya hay un sucesor junto a la puerta, y se llama Sir Simon Rattle. Pero el mismo día en que se resolvía la "crisis" berlinesa, Seiji Ozawa y la Ópera de Viena anunciaron que el titular de la Sinfónica de Boston, al que la orquesta y el Festival de Tanglewood han dedicado hasta una sala de conciertos con su nombre, el Seiji Ozawa Hall, dejaría Nueva Inglaterra en el inefable 2002 y se iría a morar a la capital de Austria, para hacerse cargo de los destinos de la Staatsoper. Las sillas del mundo de la música se agitaron aún más, y la carrera por las sedes vacantes se disparó a trompicones. Tú aquí, yo allí, cé-

deme tu sitio allá y yo te haré un hueco aquí...

Maestros a la antigua

Así, por ejemplo, en Filadelfia y Nueva York trabajaban (trabajan todavía) dos maestros centroeuropeos, germanos, de la "vieja escuela", dos grandes músicos a la antigua, Wolfgang Sawallisch y Kurt Masur; ambos dijeron a sus consejos de administración que en el 2000 se pensarían qué hacer en los años siguientes, o renovar contrato o volverse a Europa. Los dos han decidido que el viejo continente es más cómodo que los Estados Unidos, pero mientras uno va a tomarse la carrera con tranquilidad, trabajando como invitado con las orquestas que mejor conoce (Sawallisch), el otro (Masur) hace gala de una vitalidad excepcional para sus 72 primaveras: además de haber tomado desde septiembre del 2000, sin dejar Nueva York, la dirección de la London Philharmonic —errática tras el fiasco a su frente del austríaco Franz Welser-Möst—, el músico de Silesia se hará cargo en el indecible 2002 de la Orquesta Nacional de Francia, la primera agrupación de la Radio-Televisión gala.

Cuando en Nueva York se anunció la partida de Masur, la Filarmónica inició un peregrinaje inusual en pos de un maestro. A Zarin Mehta, sucesor de Deborah Borda en la gerencia de la New York Philharmonic

Mariss Jansons



y yo a California

LUCHARON POR CUBRIR LAS SEDES VACANTES (I)

nic, le tocó lidiar con la búsqueda del nuevo director. Se habló con el ruso Mariss Jansons, titular en Pittsburgh –lo cual desató las iras de sus admiradores en la otra gran ciudad de Pennsylvania–, pero el músico, que ha tenido dos serias operaciones de corazón en los dos últimos años, mostró poco interés en el tema. Se habló intensamente con Riccardo Muti, pero el contacto terminó en severo descalabro: a comienzos del verano, Muti no sólo desveló que se le había ofrecido abiertamente el puesto de titular, sino que lo rechazó para seguir al frente del Teatro alla Scala de Milán.

Cabía la posibilidad de recurrir al hombre inicialmente previsto en el 89, cuando se supo que Zubin Mehta no renovarían contrato en el 92: era otro italiano, Claudio Abbado, que cortó todas las conversaciones con Nueva York cuando desde Berlín se le ofreció el puesto del difunto Karajan; pero tampoco la salud de Abbado ha dado grandes alegrías al milanés en el 2000, y el artista no quería ligarse a ningún conjunto después del 2002. Quedaban Giuseppe Sinopoli, James Levine, Leonard Slatkin... pero el 28 de noviembre el incombustible Lorin Maazel llamó a la puerta... y Zarin Mehta, tras aquella insospechada cena, se dijo: "¿Y por qué no?"

Trámites indispensables

(Inciso II: El desembarco de Maazel en Nueva York ha tenido algunos trámites indispensables. Uno, algo problemático, derivaba de los propios modos democráticos que Zarin Mehta trajo de la Orquesta de Montreal, en donde dio voz y voto a los profesores de la formación. Implantado ya tal sistema en Nueva York, es seguro que a Maazel no se le ha olvidado lo acaecido en Cleveland en 1970, cuando se buscaba un sucesor para Szell: 98 músicos votaron por el también hún-

garo István Kertész y sólo 2 apoyaron al franco-americano. Pero en Cleveland la decisión final la tomó el Consejo de Dirección, y el puesto se lo llevó Maazel; en Nueva York la última palabra la ha tenido, igualmente, el todopoderoso Consejo que preside Paul B. Guenther, y, ¡qué curioso!, el puesto también se lo ha llevado Maazel.)

Al otro lado de Pennsylvania, en Filadelfia, el relevo de Sawallisch ha sido más discreto y menos trau-



Christoph Eschenbach

mático. Orquesta y maestro saliente se mostraron de acuerdo en dirigirse a otro músico alemán, Christoph Eschenbach, un día excepcional pianista, y desde hace veinte años director de carrera ascendente, hoy con prestigio internacional suficiente como para ser titular de dos grandes formaciones europeas, la Sinfónica de la NDR de Hamburgo y la Orquesta de París. Eschenbach ya ha dado el "sí", y en el pasmoso 2002 heredaría el podio de Stokowski y Ormandy, para lo cual dejará en el 2003 a su orquesta de la Radio del Norte de Alemania.

Que el fracaso nunca es eterno lo puede predicar un músico citado anteriormente, Franz Welser-Möst. En Londres, donde el artista de Linz vivió las horas más bajas de su carrera, aún no se creen que

lo hayan llamado de la Orquesta de Cleveland, la formación que George Szell elevó a las nubes tras la Segunda Guerra Mundial, para suceder en septiembre de este 2003 al actual titular, Christoph von Dohnányi, otro gran maestro centroeuropeo que ya tiene un pie en Europa –en Londres, precisamente– como Director Musical de la Orquesta Philharmonia. Claro que, cuando comunicaron a Welser-Möst que su próximo puesto de trabajo sería Cleveland, casi dio un salto en el vacío. Pero sí: la Orquesta de Cleveland, con 83 años de vida, fundada en 1918, que fue la orquesta de Szell, y tuvo tras el cuarto de siglo de este grandísimo maestro a Lorin Maazel como titular (10 años, 1972-82) y a Christoph von Dohnányi (18 años cuando acabe su contrato, desde 1984 hasta el 2002), ahora ficha al "fracasado" Franz Welser-Möst desde la temporada 2002-2003.

Menos problemas ha habido en la Sinfónica de Cincinnati (106 años de historia, fundada en 1895), que despide en triunfo a Jesús López Cobos después de 15 campañas (titular desde 1987 hasta la temporada 2000-2001) con una gran gira europea (España, Alemania, Polonia) en enero-febrero de este año y con nuevas grabaciones de Shostakovich (*Sinfonías 1 y 15*), Mahler (*Sinfonía n.º 10* en la versión de Remo Mazzetti), Debussy y Turina. Mientras, el nuevo titular desde septiembre del 2001, el estoniano Paavo Järvi, hijo de Neeme Järvi, ha comenzado su contacto con la orquesta grabando en la primavera pasada obras de Berlioz.

En Detroit, al frente de la Sinfónica, creada en 1914, sigue Neeme Järvi, padre del anterior, que desde 1989 dirige a la agrupación, y desde septiembre de este año el principal director invitado será, en sor-

prendente decisión, el violinista Itzhak Perlman.

(Inciso III: ¿El sucesor del sucesor será, en Nueva York, Mariss Jansons? Explicación: Jansons relevó a Maazel en Pittsburgh en 1996, y acababa de anunciarse que, finalmente, dejará América en el 2002 –¡qué raro!– para relevar de nuevo a Maazel en la Sinfónica de la Radio de Baviera en dicho año. Al recalcar el maestro de Neully en Nueva York, ¿volverá el ruso a las quinielas dentro de diez años, por ejemplo, y le tocará suceder a su perpetuo predecesor?)

El sueño californiano

A California se fue hace dos campañas Deborah Borda, la primera mujer con el cargo de Directora Ejecutiva de la Filarmónica de Nueva York, llamada desde la Filarmónica de Los Ángeles para asumir el puesto gerencial que dejaba vacante uno de los directivos más influyentes de la vida artística americana, Ernst Fleischmann. Unos dijeron que Nueva York y la Filarmónica eran demasiado para ella, otros que las soleadas costas de California eran más aptas para una persona no tan "adicta al asfalto" como Woody Allen. Pero Borda es demasiado inquieta para tal encastramiento, y cuenta con un director aún joven y ambicioso, el finlandés Esa-Pekka Salonen. En Boston siguen sin cerrar la crisis abierta por la futura partida de Ozawa. James Levine, candidato oficioso, ha hecho tal cual Muti frente a Nueva York: anunciar públicamente su desinterés por el puesto. Queda Giuseppe Sinopoli, quedan los principales directores invitados (Bernard Haitink, Sir Colin Davis), pero Deborah Borda ya ha hecho saber que al otro lado del país tiene a un músico con todo el futuro por delante.

Pero esa es otra historia.

José Luis PÉREZ DE ARTEAGA

LA SOPRANO EDITA GRUBEROVA VUELVE AL LICEO

“Kraus es mi modelo”

Los fastos verdianos han oscurecido otras efemérides como el bicentenario de Bellini. El Liceo de Barcelona lo celebrará a partir del domingo con unos *Puritani* que contarán con una protagonista de excepción: Edita Gruberova, que confiesa a EL CULTURAL que a veces, cuando escucha vocalizar a algunos colegas, “me pongo enferma”.

Para Gruberova hay una única base para Wagner, Bellini, Verdi o Strauss. El fundamento del canto está en la respiración. “Todo viene del control del aire, que se realiza con el diafragma”, señala. “Es preciso saber qué cantidad es necesaria para preparar cada frase. Somos como pilotos de un avión que necesitan saber cuánto combustible es imprescindible para la travesía. Después hay que buscar las resonancias, localizando el espacio adecuado para cada nota”.

—El diafragma es el músculo que todos citan y no todos saben usar.

—El trabajo con el diafragma permite que no se fuercen nunca las cuerdas vocales. Yo tuve que rehacer mi técnica cuando me di cuenta con veintitantos años que tenía problemas en los sobreagudos de la Reina de la Noche. Fue Ruthilde Boesch en Viena, con la que todavía consulto muchas cosas, la que me ayudó. Es ahora cuando he comprendido en qué consiste la técnica. Por eso estoy dispuesta, algún día, a explicarla. De momento, con clases magistrales. Después, ya se verá.

—Hay cantantes que hacen buena carrera con técnica deficiente.

—Conozco nombres muy famosos que no tienen la menor idea de todo esto y se basan exclusivamente en sus dotes naturales. Pero eso se aguanta hasta cierto momento. Cuando llegas a los 40, necesitas echar mano de la técnica porque las condiciones innatas se deterioran. En mi opinión, el momento más peligroso para un artista es entre los 30 y los 40 años.

—La edad, en su opinión, no tiene que ser un inconveniente.

—Al contrario. Yo ahora me siento mucho más relajada al cantar que nunca. Sé que las notas altas están ahí. Aunque mi voz cambia,



M.J.R.

conozco hasta dónde puede llegar. Hay que adaptar el repertorio a la evolución de la voz siendo conscientes de nuestras limitaciones. Para ello, el secreto es muy simple: estudiar todos los días. También analizo otras voces, miro nuevo repertorio, trabajo las escalas con el mismo cuidado que cuando empezaba. Busco cada sonido para saber dónde está. Hay que ser disciplinada porque cantar es mucho más que abrir la boca. René Kollo se asombraba de que practicara todos los días, pero yo le decía: ¿se imagina alguien a un atleta o un bailarín que no trabaje a diario? Nosotros somos atletas de la voz.

Aviso para navegantes

—Se llevará las manos a la cabeza oyendo a algunos colegas.

—A veces los escucho vocalizar y me pongo enferma: ¿cómo no se dan cuenta de sus errores? Claro, muchas veces no puedes decir nada porque es un tema muy delicado. Pero me gustaría mucho co-

mentarles esto o aquello. En algunos casos son conscientes de sus limitaciones, pero no se atreven a reordenar todo su trabajo. Porque llegados a ciertos momentos puede resultar un esfuerzo enorme.

—¿Cuál ha sido su modelo?

—Sin duda, Alfredo Kraus. Todas las veces que canté con él me enseñó algo. Al final de su vida, mantenía la voz incólume. No sólo los sobreagudos, también las notas centrales, que es donde se suele notar la decadencia.

—¿Y entre los artistas actuales?

—Rockwell Blake. Aunque tiene una voz muy limitada, hace lo que quiere con ella. Muchas veces me pregunto qué podría hacer un Pavarotti, con un registro natural tan increíble y con una buena técnica.

—Su visión de los directores de orquesta es bastante crítica.

—Algunos son auténticos criminales. Levantan murallas sonoras que requieren un esfuerzo a mi juicio estúpido. El director debe ayudar siempre a los cantantes, que

se la juegan ante el público. El problema viene cuando es el cantante quien debe ayudar al director. Una batuta que no sepa de técnica vocal no debería bajar al foso.

—Usted ha señalado la utilidad de escucharse en las grabaciones.

—Sin duda. Yo hice en Covent Garden unos *Capuletos* de los que no quedé muy satisfecha. Al escuchar la grabación me di cuenta de la razón. La he vuelto a estudiar y a grabar. Comprendí que había momentos en los que empujaba la voz y no era necesario. Me parece muy útil y se lo recomiendo a todos.

Grabar a la carta

—¿Por qué creó su propia compañía discográfica, Nightingale?

—Había muchas obras que a las demás compañías no les interesaban, y decidí ver la viabilidad de un proyecto así. Ha funcionado muy bien. Procuramos grabarlas en directo, lo que tiene dos ventajas: abarata los costes y da una sensación de inmediatez.

—¿Dónde están sus límites?

—En mi repertorio, el papel más difícil que he abordado es Anna Bolena. ¡Yo le llamo mi Brünnhilde particular! Es muy largo, el dúo con Seymour es difícilísimo, pero compensa porque la música alcanza momentos fantásticos. Me han propuesto hacer Norma, pero siempre se dice, con razón, que es el papel ideal para matar voces. De momento, aspiro a seguir con mi repertorio y a lo mejor lo amplío con otros títulos menos conocidos. Uno de mis caballos de batalla ha sido *Linda di Chamounix*, con la que siempre he tenido un gran éxito, a pesar de que no sea un título popular.

Luis G. IBERNI

Cortés-Funes
en el Hospital
12 de Octubre
de Madrid

HERNÁN CORTÉS-FUNES, ONCÓLOGO

**“Sólo con uranio empobrecido
no hay riesgo de cáncer”**

CIENCIA

Entrevista con el oncólogo Hernán Cortés-Funes, del Hospital 12 de Octubre **53-55** “La semiótica molecular”, por Pedro García Barreno **56-57**

HERNÁN CORTÉS-FUNES

Como Jefe del Servicio de Oncología Médica del Hospital 12 de Octubre de Madrid, el doctor Hernán Cortés-Funes es una de las máximas autoridades del país en aspectos relativos al cáncer. EL CULTURAL ha hablado con él para intentar arrojar luz sobre los recientes casos de leucemia aparecidos entre militares de Bosnia y Kosovo. Además, Cortés-Funes explica la labor de investigación que está realizando la Fundación para la Formación e Investigación Oncológica (FIFO), de la que es vicepresidente. La institución entrega mañana a María José Terol, del Hospital Clínico de Valencia, el primer premio Duque de Badajoz a la investigación de Linfomas Malignos.

La investigación oncológica es uno de los campos más sobresalientes e interesantes del ámbito científico español. Uno de los responsables de su desarrollo es el doctor Hernán Cortés-Funes, que desde el Servicio de Oncología del Hospital 12 de Octubre de Madrid y desde la vicepresidencia de la Fundación para la Formación e Investigación Oncológica ha centrado sus esfuerzos durante más de quince años en nuevos estudios sobre la prevención y tratamiento de una enfermedad en la que aún queda mucho por descubrir.

—¿Qué opinión le merece los casos de leucemia aparecidos entre militares que han manipulado uranio enriquecido?

—Pienso que no existe ninguna relación. Si respondo desde el punto de vista del oncólogo, he de decir que existe una relación entre irradiación y cáncer absolutamente demostrada, especialmente con irradiaciones ionizantes que emite una fuente radiactiva, desde una bomba de cobalto hasta un reactor nuclear o una bomba atómica. Una radiación necesita un tiempo de exposición y una intensidad. Gracias al extraordinario avance de la radioterapia se conoce con detalle el grado de intensidad al que una persona ha de estar expuesta para llegar a desarrollar tumores. Las personas expuestas en Chernobyl, por ejemplo, que desconocían su situación, al cabo de los años han desarrollado cáncer.

—¿La manipulación de uranio empobrecido puede ser una causa para que se desarrolle el cáncer?

—El uranio empobrecido es un concepto absolutamente nuevo que todos hemos aprendido ahora. El uranio como tal no produce radia-

ciones ionizantes, necesitaría mucho tiempo de exposición para producir algún tipo de consecuencias, de hecho en lugares donde explotaron estas bombas no se ha detectado radiactividad.

—Según informaciones posteriores se ha detectado plutonio junto al uranio empobrecido. ¿En tal caso, qué riesgo comporta?

—En las guerras existen una serie de elementos tóxicos, químicos, reacciones químicas de explosiones, combustiones, etc., donde sin duda se desprenden elementos cancerígenos. He de decir que los desconozco personalmente. Parece ser que el uranio empobrecido por sí solo no produce cáncer, pero las reacciones químicas resultantes de los materiales utilizados en conflicto habrá que estudiarlas. Ya se ha creado una Comisión de la Organización Mundial de la Salud y de la OTAN que está trabajando en ello. De todas formas, se habla de una incidencia en 30.000 personas, una cifra muy inferior a la frecuencia de cáncer en la población. De lo que estoy seguro es de que es necesario investigar y llegar a conocer las posibles causas que han propiciado la aparición de la leucemia entre los soldados.

“El uranio empobrecido no produce cáncer, pero habrá que estudiar las reacciones químicas resultantes de los materiales utilizados en el conflicto de Kosovo”

—Háblenos del primer premio Duque de Badajoz, que se concede mañana. ¿En qué ha consistido el trabajo que ha desarrollado la galardonada, María José Terol, y cuál es su aplicación clínica?

—El trabajo de la doctora Terol se ha centrado en el denominado Linfoma No Hodgking. Existen muchos tipos de linfomas, que clasificamos de alto o bajo grado según su gravedad. También se ha comprobado que dentro de éstos existen subgrupos distintos, en los que constantemente se está trabajando para descubrir los tratamientos más apropiados y aplicarlos.

—María José Terol ha estudiado unas moléculas de adhesión, las denominadas beta integrinas, y su presencia, su expresión como lo definimos en el lenguaje clínico, nos permite conocer de una forma más precisa cuál va a ser el comportamiento de determinados linfomas y por lo tanto establecer el tratamiento más idóneo. Se trata de un estudio muy importante del que la profesión médica podrá extraer importantes elementos de trabajo.

Nuevos fármacos

—El premio forma parte del fomento de la investigación oncológica que realiza la FIFO. ¿Hacia dónde avanzan estas investigaciones?

—Entre los más de 50 programas de investigación que actualmente tiene en marcha nuestra Unidad de Oncología Médica, yo destacaría los estudios clínicos sobre nuevos fármacos antitumorales. De hecho, cerca del 30% de nuestros pacientes participa en estos ensayos, un porcentaje muy elevado. Hemos realizado, por ejemplo, los estudios clínicos iniciales de los fármacos

ET743 y Aplidina, desarrollados por Pharmamar, el laboratorio gallego que utiliza componentes marinos para la fabricación de sus productos. Además, estamos trabajando en el estudio del comportamiento de determinados tipos de cáncer, especialmente el de mama, pulmón y tumores colorrectales, y en la aplicación de nuevos fármacos, así como en la combinación de distintos tratamientos como pueda ser la cirugía y la radioterapia.

—Contamos también con un Laboratorio de Apoyo a la Investigación Clínica, especialmente en la determinación de factores pronósticos biológicos, es decir, en la expresión o mutación de oncogenes que puede presentar un paciente y que nos permiten conocer el desarrollo de su enfermedad y pronosticar de una forma más precisa. Un ejemplo de esto es la sobreexpresión del oncogen HER2 en el cáncer de mama. Ello nos informa de que se trata de un tumor grave sobre el que hay que actuar con tratamientos más agresivos.

—La mayoría de los tratamientos contra enfermedades degenerativas obvian el aspecto psicológico del tratamiento. En este sentido, ¿con qué medios cuenta el centro?

—Existe una Unidad de Psico-oncología, compuesta por dos psicólogos que prestan apoyo psicológico a los pacientes. E igual que consideramos vital que un paciente tenga ánimos y afronte su enfermedad con motivación, también es muy importante que su entorno familiar tenga esa misma actitud. Está proyecto ampliar la asistencia psicológica a los familiares, mediante la creación de lo que denominamos Unidades de Consejo.

—La Fundación cumple ahora trece años de existencia. ¿Cómo recuerda sus inicios?

—Desde su creación, tuvimos la suerte de contar con el apoyo de Luis Gómez Acebo, el duque de Badajoz, que por su propia enfermedad (padecía un linfoma maligno) estaba volcado en la búsqueda de soluciones médicas y en la mejor forma de ayudar a los enfermos que la padecían. Cuando le propusimos que asumiera la presidencia no se lo pensó dos veces. En una primera etapa se definieron varias actividades. Creamos una serie de becas de formación y se buscó ayudar

a distintas líneas de investigación. Sin embargo, existían otras estructuras que cumplían estas funciones, como la Fundación Científica de la Asociación Española contra el Cáncer. Así que decidimos cambiar nuestra orientación y nos dedicamos a apoyar programas de investigación básica y clínica; reuniones científicas, cursos, etc.

Centros integrales

—¿Se han ido cumpliendo los objetivos marcados?

—Uno de nuestros proyectos iniciales, y en el que aún trabajamos, fue el intento de crear un Centro de Investigaciones Oncológicas. Durante dos años se trabajó en ello e incluso se encargó un estudio a una

mente orientados a la investigación preclínica y la clínica, aunque sin desechar la investigación básica. Por supuesto hemos hablado con el doctor Barbacid, pero el CNIO está claramente orientado a la investigación básica del cáncer, al igual que ocurre en otros países como Francia, Estados Unidos, Italia o Gran Bretaña. Nuestro proyecto es mucho menos ambicioso y pretende implantar un centro de investigación de cáncer dentro de la estructura sanitaria establecida. España tiene un sistema sanitario muy bueno, donde existen hospitales de alta excelencia como el Doce de Octubre en el que yo trabajo. Nuestro objetivo sería crear centros de investigación junto a estos hos-

“Hay que trabajar en la creación de nuevos fármacos contra el cáncer, así como en la combinación de distintos tratamientos, como la cirugía y la radioterapia”

tro de nuestro país. Precisamente la FIFO ha colaborado con la ASEICA para elaborar un directorio de Unidades de Investigación en Oncología en el que se han incluido los centros y organismos de investigación básica y clínica más destacados, atendiendo a sus publicaciones, el impacto de éstas y ayudas recibidas.

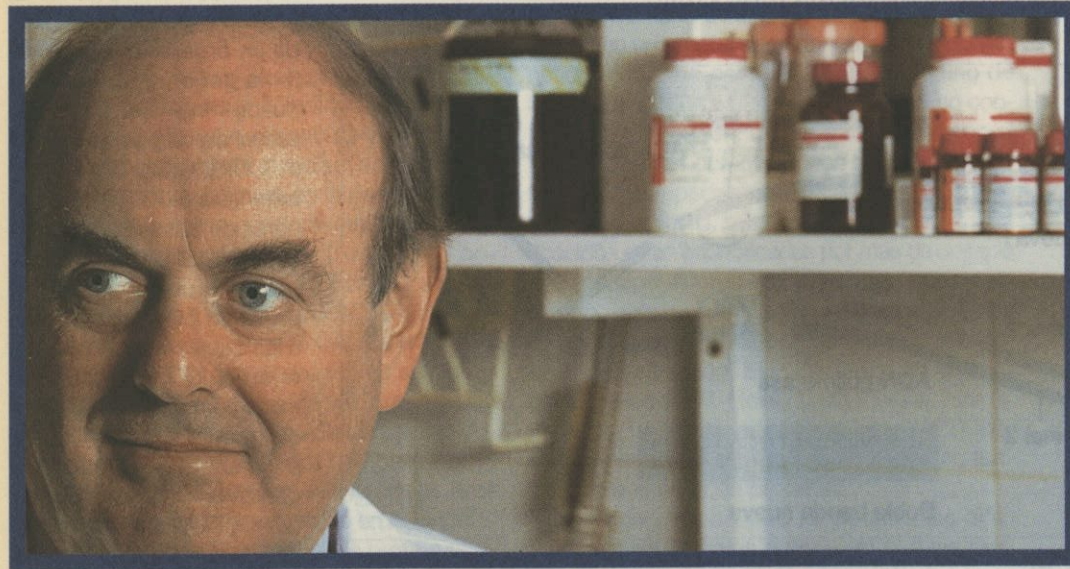
»El apoyo a la docencia también se canaliza mediante la ayuda al Servicio de Oncología Médica del Hospital Doce de Octubre y en el que en la actualidad estamos desarrollando 50 programas de investigación clínica; además de atender una media de 5.000 pacientes, recibir unos 1.300 enfermos nuevos cada año y suministrar hasta 600 quimioterapias semanales. Disponemos de un amplio programa de formación de residentes españoles y becarios extranjeros. La institución nos ayuda a obtener los fondos necesarios para financiar todas estas actividades.

—¿Resulta complicado obtener fondos para este tipo de financiación?

—Bueno, los fondos los obtenemos, en algunos casos de agencias públicas, proyectos de I+D del Ministerio de Industria, Comisión Europea, Ministerio de Sanidad, Ministerio de Ciencia y Tecnología, de la industria farmacéutica, donaciones particulares, etc. Para una fundación es relativamente fácil obtener recursos cercanos al centenar de millones de pesetas aplicables a líneas de investigación.

—Con la entrada en un nuevo siglo, ¿se han planteado nuevos caminos en la lucha contra el cáncer?

—La intención es continuar con los frentes que ya tenemos abiertos: la colaboración con la ASEICA y el apoyo a reuniones científicas y simposios. En este sentido estamos organizando el IV Simposio Internacional sobre Cáncer de Mama. Y seguimos empeñados en crear nuestro Centro de Investigaciones Oncológicas, en el que tenemos puestas muchas esperanzas y que consideramos una pieza clave que puede contribuir, de forma decisiva, en un avance en el conocimiento de los procesos de génesis, desarrollo y tratamiento del cáncer.



consultoría. Existía la posibilidad de importar lo que en Estados Unidos se denomina “centros integrales de cáncer”, pero nunca llegó a plasmarse porque resultaba mucho más complejo de lo que parecía a simple vista, puesto que se trataba de implantar centros privados en un sistema sanitario público como es el español. Curiosamente, el director del Comité Científico encargado de viabilizar este proyecto era el doctor Mariano Barbacid, ahora director del Centro Nacional de Investigaciones Oncológicas (CNIO).

—¿Se han planteado la posibilidad de trabajar de forma conjunta con el CNIO?

—No, son conceptos totalmente distintos. Los trabajos llevados a cabo en nuestro centro irían especial-

mentales de alto nivel. Este proyecto sigue siendo válido y seguimos creyendo en él pero aún no hemos conseguido llevarlo a cabo.

Nuevos fármacos

—¿Qué lugar ocupa la formación de investigadores?

—El propio nombre de la Fundación ya indica el especial interés por la formación de buenos investigadores y facultativos. La canalizamos a través de la Asociación Española de Investigación sobre el Cáncer (ASEICA), que realiza una extraordinaria labor docente.

—¿Qué lugar ocupa España en la investigación oncológica mundial?

—España cuenta con unos investigadores excelentes que han cosechado grandes logros fuera y den-

El doctor Cortés-Funes es, desde 1989, Jefe del Servicio de Oncología Médica del Hospital 12 de Octubre de Madrid. Se doctoró en Medicina y Cirugía en la madrileña Universidad Complutense. Ha sido presidente de la European Society for Medical Oncology (ESMO) y la Asociación Española para la Investigación del Cáncer (ASEICA). Colaborador de revistas especializadas y autor de cinco libros, es miembro fundador de la Sociedad Española de Oncología, así como miembro de la European Association for Cancer Research (EARC).

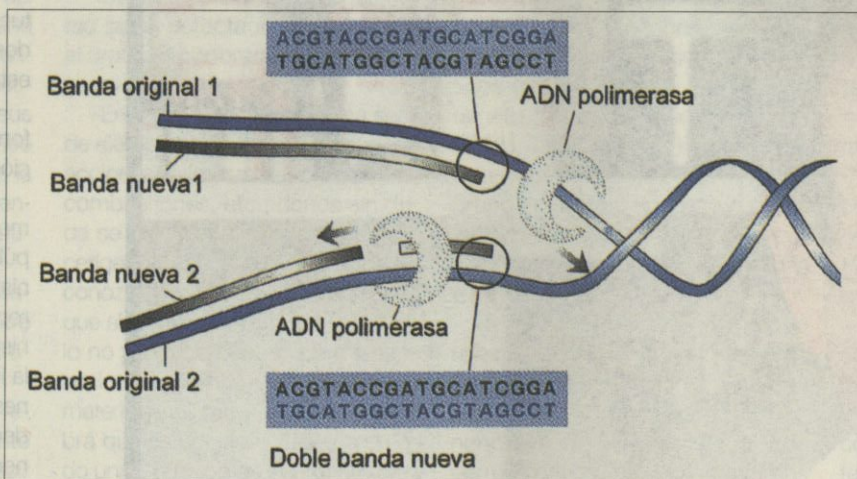
Nuria MARTÍNEZ

La semiótica molecular

En 1953, dos jóvenes y desconocidos científicos pusieron en marcha una revolución en las ciencias de la vida cuyas consecuencias persisten. James D. Watson (1928) y Francis Crick (1916) determinaron la estructura del ADN: "Deseamos sugerir una estructura para el ADN. Esa estructura tiene hechos originales que son de considerable interés biológico". Su observación ha tenido consecuencias extraordinarias y representa uno de los logros capitales de la ciencia del siglo XX; por ello recibieron el premio Nobel de Fisiología o Medicina en 1962. La biotecnología, la medicina molecular, la terapia génica o el Proyecto Genoma Humano, son fruto de aquel trabajo.

Una molécula de ADN es una larguísima hebra de cuatro subunidades diferentes denominadas bases: adenina, citosina, guanina y timina (A, C, G y T). Esas bases están unidas entre sí a modo de las cuentas de un collar; ello, mediante un mecanismo de engarce formado por moléculas de azúcar (desoxirribosa) y fosfato. El ADN en el núcleo celular se dispone en dos hebras o bandas enrolladas entre sí formando una superestructura llamada doble hélice, que semeja una escalera de caracol. Las bases de cada una de las bandas interaccionan entre sí formando pares de bases y a modo de los escalones de la escalera; por su parte, las moléculas de azúcar y los grupos fosfato de cada banda forman los largueros de la escalera. Si una determinada posición en una de las bandas está ocupada por la base A, el otro miembro del par, correspondiente a la otra banda, será T, y viceversa. De manera similar, a C corresponderá G, y viceversa. En otras palabras, A es complementaria de T, y C de G. Esta complementariedad se denomina regla de Chargaff (Erwin, 1905). Consecuencia de esta complementariedad estricta entre bases en la doble hélice de ADN es que, si se conoce la secuencia de bases de una de las bandas, puede deducir-

Continuando la serie de artículos en torno al genoma humano que Pedro García Barreno viene realizando para EL CULTURAL, el académico de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales aborda en esta ocasión el relevante y al mismo tiempo apasionante proceso de decodificación de moléculas de ADN. Determinando en primer lugar su relevancia en el entorno científico, García Barreno analiza paso a paso los mecanismos de lectura de lo que se ha denominado la llave de la medicina molecular.



Replicación de ADN

se la secuencia de bases de la banda opuesta. En otras palabras, cada banda de ADN contiene toda la información necesaria para recrear la otra banda. En la célebre publicación sobre la estructura del ADN, Watson y Crick escribieron: "No se nos escapa que el apareamiento específico de bases propuesto sugiere, inmediatamente, un posible mecanismo de copia para el material genético". Ello garantiza un mecanismo de copia fiable cuando la célula se divide; y para formar un organismo complejo, que contiene miles y miles de millones de células formadas a partir de una célula fecundada, se requieren numerosos ciclos de división celular.

En términos generales, el mecanismo de replicación del ADN es sencillo; primero, las dos bandas complementarias de ADN se desenrollan y se separan la una de la otra. Luego, se copian dos nuevas hebras a partir de cada una de las dos bandas por separado y usando la regla A:T/C:G. Dado que cada banda in-

dependiente de ADN dirige la síntesis de su complementaria, el resultado de la replicación es la síntesis de dos moléculas de doble banda de ADN idénticas. La pieza principal de la máquina copiadora responsable de la replicación del ADN es una molécula denominada ADN polimerasa.

¿Cómo accede la célula a la información genética almacenada en su ADN? El programa genético completo de un organismo se denomina genoma. El genoma puede imaginarse como una secuencia de pares de bases (A:T, C:G, G:C o T:A); de 100 millones a 3.000 millones de pares de bases según el organismo. Si una base se representa por una letra impresa en páginas similares a las que acogen el presente artículo, el genoma humano corresponde a una enciclopedia de un millón de páginas. El genoma se organiza en unidades discretas de ADN denominadas cromosomas; ellos, en número dispar, desde un par

en una lombriz hasta más de cien en algunas mariposas y crustáceos; la especie humana tiene 23 pares. La unidad elemental de la información genética contenida en los cromosomas se denomina gen. Cada cromosoma contiene varios miles de genes formados, cada uno de ellos, por mil a diez mil pares de bases. La información necesaria para construir una levadura está contenida en, aproximadamente, seis mil genes; la de un ser humano debe estarlo en, más o menos, 80.000 genes.

Un gen típico puede subdividirse en dos componentes funcionalmente independientes. Uno de ellos, región codificante, dirige la síntesis de su producto funcional —proteína— en un proceso de dos pasos: transcripción y traducción. La otra parte del gen, denominada región reguladora o de control, es un interruptor de "encendido-apagado" que determina si la región codificante ha de expresarse o no. El desarrollo de un organismo y el funcionamiento distintivo de

cada uno de sus tipos celulares puede considerarse como una cascada de acciones sobre los interruptores mencionados. Si se consideran todos los interruptores que controlan la expresión de los genes en dos tipos celulares diferentes, la mayoría de ellos estarán en posición de apagado en ambos; el 10-20% estarán en posición de encendido en los dos, y sólo 1-2% de los interruptores estará en esa última posición en un tipo celular pero no en el otro.

Si la replicación del ADN garantiza la continuidad de la información genética de padres a hijos, la transcripción regula la expresión de esa información en cada célula; la transcripción dicta lo que cada célula es. La ARN polimerasa transcribe porciones determinadas –genes– de una de las bandas de la doble hélice de ADN en un polímero lineal similar de bases, el ácido ribonucleico (ARN, que contiene el azúcar ribosa en vez de desoxirribosa, y las bases A, C, G, y U –uridina– en vez de T). El PNFM de 1959 recayó en Severo Ochoa y Arthur Kornberg “por su descubrimiento de los mecanismos de biosíntesis del ARN y del ADN”.

La transcripción sigue un principio de complementariedad similar al indicado para la replicación del ADN. En el caso de la transcripción, la complementariedad es similar a excepción de que a una A en la banda de lectura del ADN le corresponderá una U en el ARN complementario; pero a una T en el ADN corresponderá una A en el ARN. Esto es, a la secuencia de bases ATCG en el ADN le corresponde la secuencia de bases UAGC en el ARN. La banda de ADN que es transcrita se denomina banda codificante. Una vez que ha sido completada la síntesis del ARN complementario a un gen determinado, se libera como una molécula lineal sencilla: ARN nuclear. Este ARN será procesado y convertido en ARN mensajero que dirigirá la síntesis de la proteína codificada en el correspondiente gen; ello, en un proceso denominado traducción. La replicación y la transcripción tienen lugar en el núcleo de la célula; la traducción se realiza en el citoplasma sobre unas estructuras especializadas (ribosomas). Esta secuencia de información, ADN ® ARN ® proteína, se denomina dogma central de la biología molecular. Aunque la mayoría de los genes transcriben ARN mensajeros, algunos genes transcriben ARN ribosómicos (ARNr) y otros ARN de transferencia (ARNt). Ni ARNr ni ARNt traducen proteínas; están involucrados en la estructura de los ribosomas los primeros, y en el proceso de biosíntesis de las proteínas –transfieren los aminoácidos a la cadena polipeptídica en crecimiento– los segundos.

La traducción refleja el hecho de que un lenguaje molecular se traduce a otro. El primer lenguaje, el del ADN y del ARN, se escribe mediante el orden de las cuatro bases y obedece, esencialmente, a las mismas reglas de complementariedad; ADN y ARN son dialectos de

un mismo lenguaje. El lenguaje de proteína es muy diferente al del ADN/ARN y requiere una traducción compleja que convierta la secuencia de bases en los ácidos nucleicos en una secuencia de aminoácidos en las proteínas. Los aminoácidos son completamente diferentes de las bases. Frente a las cuatro bases, 20 son los aminoácidos que forman las cadenas polipeptídicas que conforman las proteínas. Dada la gran diferencia estructural entre aminoácidos y bases no debe extrañar que se requiera una compleja maquinaria de traducción para convertir la secuencia de bases de un gen, en otra gramaticalmente correcta de aminoácidos en la correspondiente proteína.

¿Cómo una secuencia de sólo cuatro bases en un gen dirige la síntesis de una proteína formada por una secuencia de 20 aminoácidos? La solución a este problema de codificación es que cada aminoácido está especificado por una combinación de tres bases contiguas. El código que relaciona la secuencia de bases en el ARN con la secuencia de aminoácidos en una proteína se denomina código genético. El código genético asigna cada uno de los 20 aminoácidos a un determinado grupo contiguo de tres bases, tripletes o codones en el ARN. Existen 64 combinaciones posibles de cuatro bases agrupadas en tripletes. La correspondencia se asegura, primero porque algunos aminoácidos están especificados por más de un triplete (redundancia del código), y segundo porque algunos triples no codifican aminoácidos sino que se utilizan como señales de terminación del proceso de traducción. El PNFM de 1968 se concedió a Robert W. Holley (1922-1993), Har G. Khorana (1922) y Marshall Nirenberg (1927) “por su interpretación del código genético y su función en la síntesis de proteínas”.

Un hecho importante respecto a las diferencias estructurales entre el ADN y las proteínas es que mientras la secuencia de bases apenas influye en la estructura en doble hélice del ADN, la secuencia de aminoácidos tiene enormes consecuencias sobre la estructura de la proteína. Cada proteína se pliega en una estructura tridimensional, compleja y distintiva; y esta gran diversidad estructural permite a las diferentes proteínas desarrollar funciones celulares distintivas. Ello significa que mientras posibles cambios de una base por otra no alteran la estabilidad del ADN –mutaciones que se transmiten a la descendencia–, la sustitución de un aminoácido por otro puede tener graves consecuencias: enfermedad molecular. El objetivo del Proyecto Genoma Humano es, una vez conseguida la secuencia completa del ADN –el “santo grial” de la biología–, identificar todos los genes y su función. Ello ha de representar un broche de oro al “conócete a ti mismo” y la llave de la medicina molecular.

Pedro GARCÍA BARRENO

BUQUE DE CARGA

Leary Engineering ha patentado el diseño de un buque de carga que puede navegar tanto en aguas profundas como superficiales. Tanto los cascos de babor como de estribor están conectados por unos gigantesco goznes que permiten que el buque se abra como un acordeón y el calado desaparezca para navegar en aguas de poca profundidad. Una vez en alta mar, los goznes se cierran, otorgando al buque su aspecto convencional. Más información en Leary Engineering, Suite 510, 203 Carondelet St., New Orleans LA 70130 (USA).

PRENDA CIBERNÉTICA

La empresa Levi Strass ha desarrollado una cazadora específicamente pensada para llevar el productor de MP3 y el teléfono móvil. Mediante diversos compartimentos y enganches de audio, los dispositivos se pueden accionar por control remoto, y siempre están camuflados. Unos cables incorporados a la prenda se conectan directamente a los auriculares, y junto al collar hay un micrófono integrado. Su precio es de 600 dólares (unas 11.500 pesetas) y se puede adquirir en www.eu.levi.com.

GARABATOS DIGITALES

Para los aficionados a añadir comentarios, dibujos o simples garabatos encima de las grabaciones en vídeo, Sharp ha desarrollado el modelo VL-FD1U. Se trata de la primera cámara digital (tanto de vídeo como fotográfica) que permite, mediante un lápiz digital, escribir encima de la pantalla líquida que muestra la imagen grabada. Además, una función insólita permite arrojar modular la luz sobre las áreas más oscuras o más claras de la imagen. Su precio es de 1.500 dólares (unas 285.000 pesetas) y se puede adquirir en www.sharp-usa.com.

ASPIRADOR INTELIGENTE

La empresa WindTunnel ha integrado en el Bagless Plus la última tecnología en aspiradores. Mediante la generación de potencia por turbina, el aspirador es capaz de limpiar los restos de suciedad incrustados en cualquier tipo de terreno. Dispone de tres funciones especiales de filtración, que incluyen la denominada HEPA (partículas de aire de alta eficacia), el filtro de luz (para llegar a las zonas oscuras) y un área de aspiración de 15 pulgadas. Su precio es de 350 dólares (unas 67.000 pesetas). Más información en www.hoover.com.

Los columnistas: Vicente Verdú

Verdú empezó, creo recordar, con un ensayo de costumbrismo crítico sobre el matrimonio, las bodas y sus accesorios. En aquel libro subyacía un ensayista irónico que no aspiraba a suscitar el rechazo de los intelectuales, sino la sonrisa del lector avisado.

La pulcritud de aquella prosa, la minuciosidad de aquellas descripciones, la precisión de aquellos detalles me hicieron entender que Verdú tenía alguna influencia de los norteamericanos —ha vivido en Norteamérica—, más algún deje de costumbrismo español.

Andy Warhol, Woody Allen, Hammet, etc., se expresan mejor con cifras que con detalles. “Un traje de treinta dólares” y la cifra nos da al mismo tiempo la entidad del personaje y la burla capitalista. Bien, pues esto lo practica Verdú sin exceso. Ha conseguido, en todo caso, renovar la prosa española no mediante la metáfora sino la precisión. Si un personaje tiene catarro, nos enteraremos de todas las medicinas que toma, todas reales, conocidas y de farmacia. Verdú no olvida ninguna, y no por afán de precisión, sino porque conoce la eficacia del realismo exhaustivo en un relato irónico. Todo muy americano.

Verdú, aparte sus ensayos y miniensayos, encabeza hoy esta serie de columnistas porque es quizá el más inteligente de todos y porque hace en *El País* un minien-sayo semanal sobre lo que sea, siempre seco, escueto, exacto e irónico, de una ironía dura y eficazísima.

Cuando se ha ocupado de mí, me he sentido siempre desbordante para el escritor implícito —yo que soy el escritor explícito— por el hombre que dice callando y calla diciendo. Uno dice las cosas o no las dice, pero nunca se calla. Verdú tiene la sabiduría interior del callar, del decir callando, lo mismo lo bueno que lo malo, y creo que los periódicos no tienen hoy muchos ensayistas como Verdú. Es un hombre gris, mediano, discreto, callado, con quien he compartido algunas cenas. Atención a Verdú, que es un intelectual inteligente que nos ha naci-

do en esta difícil máquina de números y política que es el periodismo. Verdú tiene su variante de narrador, como ya he sugerido, en la que aplica la misma técnica minimalista, irónica, minutísima, pero llenando todo eso de suspense, tensión, emoción reprimida y drama implícito. Sus maestros aquí pudieran ser Carver (maestro a la inversa) y algunos otros narradores en corto que constituyen el polo opues-

se decidió por mí para charlar, lo cual me honra y me honró aquella noche.

Entre el columnismo costumbrista y el comunismo fino, Verdú ha colado un columnismo intelectual que es un ensayo corto, cortísimo, porque el periódico no le da más, y puede que el periódico sepa lo que hace, pues que Verdú, forzado a brevedad, llega a las síntesis más luminosas de su pensamiento. Ya

Entre el columnismo costumbrista y el comunismo fino, Verdú ha colado un costumbrismo intelectual que es un ensayo corto, cortísimo, porque el periódico no le da más



MERCEDES RODRIGUEZ

to al ruidoso y superpoblado polo Bukowsky.

Inicio aquí una serie de columnistas actuales —luego me iré a los pretéritos—, y creo que debo arrancar con uno de los mejores, recordando que el hombre de talento triunfa igual en la izquierda que en la derecha o en ese difícil centro que es hoy cualquier periódico.

A Verdú sólo le conozco de dos cenas en torno al premio González Ruano. Ni siquiera sé si Verdú tiene ese premio, pero sí recuerdo que entre un elocuente oficial y yo

quisieran los franceses un ensayista de periódico como Verdú, que es un violinista de la lógica, un demostrativo de la razón y un mecánico de la prosa.

Hay una legión de colegas que creen todavía que la clave es empobrecer a los maestros, como al uranio, pero Vicente Verdú no está en eso, sino que ya he apuntado cuáles son sus posibles maestros o nombres recurrentes, y se pudiera resumir que no imita a nadie. Vicente Verdú es un escritor lento,

pausado, lúcido, sereno, desconcertante. Estos planteamientos racionales, digamos, de su trabajo se van luego tensando en el ápice de la narración o el éxtasis del pensamiento, hasta ofrecernos una exterioridad mineral, purísima, evidente.

Vicente Verdú domina, pues, las dos direcciones de la escritura, narración y reflexión, y a ambas aplica un mismo sistema de calentamiento negro, habiendo partido del grado cero de la escritura. Este recurso tan importante, válido para lo uno y lo otro, se enriquece con la citada faceta del humor y el inconfesado recurso del misterio.

Con mucho menos laboratorio literario se hacen hoy las columnas en la prensa española. Verdú no ataca la realidad inmediata y periodística sino la actualidad larga e inmóvil, la costumbre, con lo que está haciendo periodismo de actualidad permanente, como una resonancia magnética de usos y personas. Sus consecuencias son actualísimas pero sus secuencias se fingen intemporales. Verdú trabaja sobre lo que Ortega llamaba las “vigencias”. Las vigencias ya eran misteriosas para Ortega, como solidificaciones sociales con más fuerza que las leyes, pero sin un origen claro ni una tendencia enérgica, sino sólo un vago conservatismo que las inclina dulcemente hacia la derecha. Aquí es donde Verdú deja posar, como una tilde, como un acento circunflejo, como una diéresis, su mínimo de burla, amenaza, susto, miedo y destino.

Un florilegio de columnistas actuales es algo que naturalmente nos sale al paso por el camino de Umbral. Entendemos por actuales aquéllos que también son vigencias, por seguir con la palabra de Ortega, para antes o después abrimos de capote y recoger el toro de la actualidad. Si empiezo este humilde centón con Vicente Verdú no es sólo por la calidad de su prosa sino por la originalidad casi kafkiana de sus escritos breves y por su absoluta identificación, negativa o positiva, con el hombre de hoy y la sociedad que vivimos.

Francisco UMBRAL

Con otra mirada

UNA VISIÓN DE LA
ENFERMEDAD DESDE
LA LITERATURA
Y EL HUMANISMO

ENRIQUE VILA-MATAS

El Mal de Montano

MADRID
1 DE FEBRERO DE 2001
20:00 h.



© Joan Sánchez

Próximos autores que intervendrán en el ciclo:


Antonio Gamoneda	22 de febrero
Belén Gopegui	29 de marzo
Francisco Umbral	26 de abril
Ángel González	31 de mayo




Residencia de Estudiantes

Con el patrocinio de


GlaxoSmithKline

A black and white portrait of Pablo Ahijado, a man with glasses, wearing a suit and tie, looking slightly to the right. The background is dark and out of focus.

NOMBRE: Pablo Ahijado. Asesor de Telecomunicaciones de Telefónica.

OBJETIVO: Aplicar con total transparencia todos los descuentos y bajadas de precio y no sólo dar ofertas.

FILOSOFIA: Lo barato acaba saliendo caro.

CONTACTO: Tel. 900 555 022. e-mail: pablo.ahijado@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.