

EL CULTURAL

14-20 de marzo de 2001

**Lucía Etxebarria
y Espido Freire**
Cara a cara

El jardinero fiel
la última intriga de
John Le Carré

Julian Schnabel
escribe sobre
Antes que anochezca

PINTURAS Y ESCULTURAS EN EL IVAM

BASELITZ

NOMINADO AL OSCAR
COMO MEJOR ACTOR JAVIER BARDEM

ANTES

UNA PELÍCULA DE JULIAN SCHNABEL

QUE

ANOCHEZCA

GRAN PREMIO DEL JURADO Y COPPA VOLPI AL MEJOR ACTOR PARA JAVIER BARDEM. FESTIVAL DE VENECIA

NOMINACIÓN A LOS GLOBOS DE ORO COMO MEJOR ACTOR DRAMÁTICO PARA JAVIER BARDEM

MEJOR ACTOR JAVIER BARDEM. NATIONAL BOARD OF REVIEW

MEJOR ACTOR JAVIER BARDEM. NATIONAL SOCIETY OF FILM CRITICS

JAVIER
BARDEM

OLIVIER
MARTINEZ

ANDREA
DI STEFANO

JOHNNY
DEPP

MICHAEL
WINCOTT

LOLAFILMS DISTRIBUCIÓN PRESENTA UNA PRODUCCIÓN DE JON KILIK PARA GRANDVIEW PRODUCTIONS
UNA PELÍCULA DE JULIAN SCHNABEL "ANTES QUE ANOCHEZCA" (BEFORE NIGHT FALLS) JAVIER BARDEM OLIVIER MARTINEZ ANDREA DI STEFANO

JOHNNY DEPP MICHAEL WINCOTT MÚSICA CARTER BURWELL MÚSICA ADICIONAL LOU REED AND LAURIE ANDERSON MONTAJE MICHAEL BERENBAUM

DISEÑO DE SALVADOR PARRA FOTOGRAFÍA XAVIER PÉREZ GROBET GUILLERMO ROSAS PRODUCTORES JULIAN SCHNABEL OLATZ LOPEZ GARMENDIA

ESCRITA POR CUNNINGHAM O'KEEFE LÁZARO GÓMEZ CARRILES JULIAN SCHNABEL BASADA EN LAS MEMORIAS DE REINALDO ARENAS PRODUCCIÓN POR JON KILIK DIRIGIDA POR JULIAN SCHNABEL

La B.S.O. recopila las figuras más populares de la música cubana:
TRIO MATAMOROS, SONORA MATANCERA, BEBO VALDES, etc.

PENDIENTE DE CALIFICACIÓN POR EDADES

www.lolafilms.com

NOVELA EDITADA POR TUSQUETS

Lolafilms

PRÓXIMO VIERNES 16 ESTRENO

LA CAPACIDAD DE JUZGAR

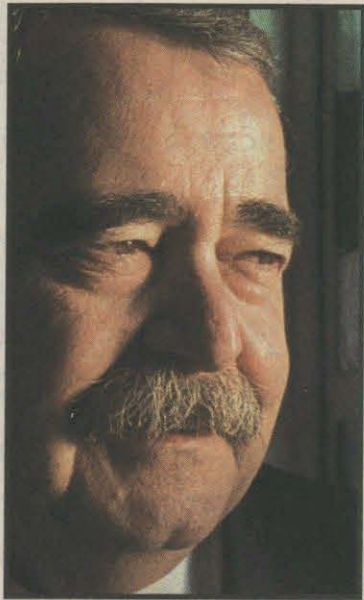
¿Qué es, o en qué consiste, la *capacidad de juzgar*? ¿Qué misteriosa facultad de nuestra inteligencia es esa que mereció el título de una de las tres grandes obras críticas de Kant?

Este filósofo, uno de los más insignes de toda nuestra tradición, después de reflexionar sobre nuestro conocimiento, y su expansión en la ciencia y en la metafísica, y después de coronar su empresa con la exploración de la razón práctica, consagró una tercera pieza de esta trilogía crítica a esa facultad de marras. Luego algo importantísimo encerraba para requerir la tercera, y en cierto modo más madura, de su trilogía filosófica. Algo tan relevante como frágil y quebradizo.

Porque esa facultad puede, desde luego, ejercerse desde el amparo que puede proporcionarle el aparato legal; consiste entonces en la aplicación de la ley a un caso particular. El recurso a ejemplos jurídicos es constante en el muy escolástico y premioso estilo kantiano.

Pero no es ese el juicio que a Kant le interesa explorar. El que analiza en su última crítica carece de ese refrendo legal. Kant le llama "reflexionante". El sujeto se confronta, a través de ese juicio, con casos particulares. No abandona jamás el infinito espacio de la casuística.

Reflexiona, a través de un caso particular, consigo mismo, y como resultado de ello expresa una estimación (que puede ser acertada o desacertada). Sólo que no hay marco objetivo alguno que permita medir el acierto o el desacierto. Y sin embargo puede hablarse, a pesar de todo, de *buen juicio*. El que deriva de una suerte de experiencia probada y educación compartida. Se puede manifestar entonces el ejercicio de esa mis-



Mr. R.

teriosa capacidad de discernimiento que advertimos en el *buen juicio*.

Sostengo que se está perdiendo a pasos agigantados ese buen juicio que se efectúa siempre sobre casos singulares; y que da cuenta de lo que suele llamarse *experiencia estética*. Pero que, de hecho, no sólo se realiza sobre obras de arte, u obras literarias, sino que se puede dilatar hacia múltiples circunstancias y situaciones, incluidos los objetos de pensamiento, o las obras filosóficas.

Tal pérdida se debe, quizás, a muchos factores; educacionales, quizás; pero sobre todo ambientales. La suerte de capitalismo sin cortapisas en que vivimos alienta en todo, también en cultura y educación, a la promoción de objetos que responden a grandes índices de audiencia. La masificación no es hoy perceptible en forma de aglomeraciones o tomas callejeras, como sucedía en la época de entre-guerras que inició la reflexión sobre la sociedad de masas; hoy esa masificación es mental. Y la tiranía de la opinión pública se enseña también de los más codiciados objetos de la cultura (del arte, de la novela, del cine).

Por todas partes florece un Spielberg: la suerte de personaje habilidoso (y tramposo) adecuado

El buen juicio comienza a ser políticamente incorrecto. Y me refiero a un juicio insobornable en referencia a la calidad: siempre subjetivo, siempre casuístico, o que jamás puede derivarse de ningún apoyo legal

a la situación, que responde perfectamente a la demanda masiva de amplios sectores de opinión, sin introducir entre ésta y lo que se le ofrece ninguna mediación crítica, o incluso produciendo una suerte de remedo de ésta que no resiste el juicio; el buen juicio. En cine, en filosofía, en poesía, en novela, sobre todo en novela: en todas partes hay personajes altamente reconocidos y reputados que responden a esta caracterización.

El mérito del libro *Esquirlas*, de Antonio Martínez Sarrión, consiste en ejercer esa facultad de juzgar de manera espontánea, con la naturalidad que da la independencia de juicio y el carácter despejado de una inteligencia que no se arredra en expresarse. Se va vertiendo a través de sus páginas sobre las más diversas circunstancias. Pero sobre todo sobresale en los momentos en que, de modo soberano, desafía con máxima discreción, pero con contundencia, la opinión pública compartida. Una opinión pública que se acata de forma genuflexa por inercia, por presión oficial, por la terrible influencia de los grandes poderes económicos que dominan la cultura en todos sus circuitos (en la producción, en la distribución, en la crítica, en los medios de comunicación).

Nos hace sentir el texto citado que nos hallamos acompañados; acierta a decir lo que muchos pensamos (y tan difícil nos resulta expresar, quizás por miedo, o por

presión ambiental, o por influencia difusa de todos los poderes terrenales). Se vierten, así, con máxima libertad comentarios en los que resplandece el buen juicio: sobre Bresson y Almodóvar, sobre Spielberg y Walt Disney, sobre Hemingway y Faulkner, sobre la generación del veintisiete, sobre Cela y Valente.

Se comenta, por ejemplo, lo mal que ha envejecido Hemingway, y con él muchos literatos americanos de su generación; el sospechoso tonelaje intelectual y teórico de algunos de nuestros filósofos; el rematado mal gusto pictórico de Dalí; el carácter tramposo y condescendiente (de una "corrección política" que hoy es tanto más eficaz cuanto más desviada puede parecer) del cine del último Almodóvar; la connivencia entre premios Nobel nacionales que no resisten el relevo generacional (al estilo de Echegaray); o el lamentable nivel artístico del citado Spielberg, quintaesencia de todas las mentiras de nuestra época.

En el carácter extraño, raro, casi escandaloso de esos juicios (que a veces rozan la evidencia) puede advertirse hasta qué punto esa facultad (de juzgar) se está perdiendo. El buen juicio comienza a ser políticamente incorrecto. Y me refiero a un juicio insobornable en referencia a la calidad: siempre subjetivo, siempre casuístico, jamás exacto, o que jamás puede derivarse de ningún apoyo legal.

Eugenio TRIÁS

PORTADA: UTA, 1992. ÓLEO SOBRE LIENZO DE BASELITZ. PRIMERA PALABRA, POR EUGENIO TRÍAS **3 LETRAS** ANTHONY GIDDENS: LA TERCERA VÍA Y SUS CRÍTICOS. EN EL LÍMITE **7** ESPIDO FREIRE Y LUCÍA ETXEBARRÍA, CARA A CARA **10-12** ROSA MONTERO: EL CORAZÓN DEL TÁRTARO **13** J. K. ROWLING: HARRY POTTER Y EL CÁLIZ DE FUEGO **15** EL JARDINERO FIEL, POR JOHN LE CARRÉ **16-18** G. DREYFUS-ARMAND: EL EXILIO DE LOS REPUBLICANOS ESPAÑOLES EN FRANCIA **21** ÚLTIMA PALABRA: COVADONGA O'SHEA **22** **ARTE** LOS COLORES FAVORITOS DE BASELITZ **23-25** PALOMINO Y LA CASA DE LOS POBRES **26** EN EL TALLER DE LAS MIXOGRAFÍAS **26** EL ARTE DEL GRABADO FLAMENCO Y HOLANDES **27** ¿A QUÉ TEME ERWIN WURM? **29** LAS REPRESENTACIONES DEL ANDAR **30-31** ENTREVISTA CON FRANCESC TORRES **32-34** PINTURA DEL MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA **36** **TEATRO** EUGÈNE O'NEILL, EN BARCELONA POR PARTIDA DOBLE **37-38** "UNA CUESTIÓN DE CREENCIA", POR ERNIE MARTIN **39** "EL FIN DEL MUNDO" LLEGA AL TEATRO ALFIL DE MADRID **40** **CINE** ESTRENO DE ANTES QUE ANOCHEZCA, POR JULIAN SCHNABEL **41-43** "EL SANTORAL INSUFICIENTE", POR SERGI SÁNCHEZ **44-45** "EL AUTÉNTICO REINALDO", POR JOAQUÍN MARCO **45** ESTRENO DE AMORES PERROS **46-47** **MÚSICA** ENTREVISTA CON ANA MARÍA SÁNCHEZ **48-49** BARBARA HENDRICKS CANTA A GERSHWIN EN LA CORUÑA **50** JOSÉ CARRERAS VUELVE AL LICEO CON "SANSÓN Y DALILA" **50** LOS NUEVOS SOLISTAS DE LA FUNDACIÓN ALBÉNIZ RINDEN HOMENAJE A GRANADOS **51** TÚ A PARÍS Y YO A ESTOCOLMO, POR JOSÉ LUIS PÉREZ DE ARTEAGA **52-53** **CIENCIA** INTELIGENCIA ARTIFICIAL. ENTREVISTA CON RAMÓN LÓPEZ DE MÁNTARAS **54-55** "EL CONOCIMIENTO SIMULADO", POR JOSÉ ANTONIO MARINA **56-57** POR EL CAMINO DE UMBRAL **58**

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, Guillermo Solana

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

Críticos Javier Arnaldo, David Barro, Ángel Basanta, Jorge Berlanga, Kosme de Barañano, Demetrio Castro, Pilar Castro, José L. Clemente, Antonio Colinas, Cristóbal Cuevas, Diego Doncel, José J. Etayo, J. L. García Martín, C. García-Osuna, D. Giralt-Miracle, Álvaro Guibert, José A. Gurpegui, Abel H. Pozuelo, Javier Hernando, Beatriz Hernanz, Javier Hontoria, L. G. Iberní,

Joaquín Marco, J. Marín-Medina, Jacobo Muñoz, Mariano Navarro, B. Palomo, José M. Parreño, J. L. Pérez de Arteaga, Román Piña, Domingo Plácido, Arturo Reverter, Sergi Sánchez, Lázaro Santana, Care Santos, Bernabé Sarabia, S. Sanz Villanueva, Ricardo Senabre, Jaime Siles, Laura Suffield, César Vidal, J. Vidal Oliveras, Darío Villanueva, L. A. de Villena y Elena Vozmediano

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

Publicidad: Carlos Piccioni (tel. 91 5864831, fax 91 5864335) E-mail: publicidad@el-mundo.es

EL CULTURAL se vende conjuntamente con el diario EL MUNDO

Impreme Rotedic. Dpto. legal: GU452-98

BERNARDO DÍAZ



LOS CRÍMENES DE
"EL JARDINERO FIEL",
DE JOHN LE CARRÉ

LAS NOVELISTAS PUBLICAN
SUS PRIMEROS POEMAS

LUCÍA ETXEBARRIA
Y ESPIDO FREIRE
CARA A CARA

LETRAS

Anthony Giddens: La tercera vía y sus críticos. En el límite7
Espido Freire y Lucía Etxebarria, cara a cara10-12 Rosa
Montero: El corazón del tártaro13 J. K. Rowling: Harry
Potter y el cáliz de fuego15 El jardinero fiel, de John Le
Carré16-18 Última palabra: Covadonga O'Shea22

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	La aventura del tocador de...	Eduardo Mendoza	Seix Barral	1	3
2	La caverna	José Saramago	Alfaguara	2	9
3	El demonio y la señorita Prym	Paulo Coelho	Planeta	5	4
4	Retrato en sepia	Isabel Allende	Areté	4	19
5	El oro del rey	A. Pérez-Reverte	Alfaguara	3	14
6	El corazón del tártaro	Rosa Montero	Espasa	-	1
7	Mientras vivimos	Maruja Torres	Planeta	6	17
8	Los parentescos	Carmen Martín Gaité	Anagrama	-	3
9	Un largo silencio	Ángeles Caso	Planeta	-	21
10	Harry Potter y la piedra filosofal	J.K.Rowling	Salamandra	8	27

NO FICCIÓN

1	Perdonen las molestias	Fernando Savater	Aguilar	1	3
2	Garzón. El hombre que veía...	Pilar Urbano	Plaza & Janés	2	14
3	Más Platón y menos prozac	Lou Marinoff	Ediciones B	3	27
4	Juana la loca	M. Fernández Álvarez	Espasa	7	22
5	Nuestra felicidad	Luis Rojas Marcos	Espasa	4	15
6	Amarga victoria	Pedro J. Ramírez	Planeta	8	17
7	Joaquín Sabina, perdonen...	Javier Menéndez Flores	Plaza & Janés	5	24
8	España, tres milenios de historia	A. Domínguez Ortiz	Marcial Pons	6	2
9	El árbol y las nueces	San Sebastián/Gurruchaga	Temas de Hoy	10	21
10	La lucha por la dignidad	Marina/De la Válgoma	Anagrama	9	7

BOLSILLO

1	Hija de la fortuna	Isabel Allende	DeBolsillo	1	45
2	El último judío	Noah Gordon	Suma de letras	3	17
3	Los pilares de la tierra	Ken Follet	Plaza & Janés	2	35
4	Las cenizas de Ángela	Frank McCourt	Maeva	4	71
5	La tabla de Flandes	A. Pérez-Reverte	DeBolsillo	-	45
6	Memorias de una geisha	Arthur Golden	Punto de lectura	10	36
7	El ocho	Katherine Neville	Ediciones B	6	43
8	¿Qué me quieres amor?	Manuel Rivas	Punto de lectura	9	33
9	Todos los nombres	José Saramago	Punto de lectura	5	16
10	El guardián entre el centeno	J.D. Salinger	Alianza	-	20

POESÍA

1	Fragmentos de un libro futuro	José Ángel Valente	Círculo/G.Gutenberg	2	14
2	Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	1	70
3	Poemas eróticos	Bertold Brecht	Visor	4	16
4	Antología personal	José Hierro	Visor	6	5
5	Poesía reunida	Jon Juaristi	Visor	3	23
6	Ancia	Bias de Otero	Visor	5	31
7	Veinte poemas de amor y una...	Pablo Neruda	Alianza	7	17
8	Rincón de Haikus	Mario Benedetti	Visor	-	57
9	Antología de las mejores poesías...	Luis María Anson	DeBolsillo	9	3
10	El sexto día	Luis García Montero	Debate	8	21

LIBROS DE CONSULTA, GUÍAS...

1	¿Quién se ha llevado mi queso?	Spencer Johnson	Urano	1	16
2	1080 recetas de cocina	Simone Ortega	Alianza	2	53
3	Guía Campsa 2001	VV.AA.	Campsa	4	6
4	Mapa oficial de carreteras de...	VV.AA.	Ministerio de Fomento	-	51
5	Diccionario del español actual	Seco, Andrés y Ramos	Aguilar	3	66
6	Por qué los hombres no escuchan...	Allan y Barbara Peasse	Amat	10	15
7	Soluciones naturales...	T.Alfaro/T.Ramos	Plaza & Janés	9	56
8	Psicología práctica de la vida...	Bernabé Tierno	Temas de hoy	5	4
9	Duérmete niño	Eduard Estivill	DeBolsillo	6	67
10	Guía Internet de Gomaespuma	Gomaespuma	Aguilar	8	14

Librerías consultadas

Albacete: Herzo. 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: Alfaz. Palma de Mallorca: Signo. Las Palmas: Canaima. Pamplona: Gómez, Universitaria. Pontevedra: Seoane. Salamanca: Cervantes, Plaza Universitaria. Santa Cruz de Tenerife: La Isla. Santander: Estudio. San Sebastián: Intermacional. Segovia: Vallés. Sevilla: Repiso. Soria: Las Heras. Teruel: Senda. Valencia: Soriano. París-Valencia Vitoria: Study. Zaragoza: Central.

ALEMANIA

- 1 Harry Potter und der Feuerkelch
J.K. Rowling (Carlsen)
- 2 Der Mann, der lächelte
Henning Mankell (Zsolnay)
- 3 Harry Potter und der Stein der...
J.K. Rowling (Carlsen)
- 4 Forever Young
Ulrich Strunz (Gräfe und Unzer)
- 5 Guinness World Records 2001
VV.AA. (Guinness)

ARGENTINA

- 1 Retrato en sepia
Isabel Allende (Sudamericana)
- 2 Harry Potter y la piedra filosofal
Joanne K. Rowling (Emecé)
- 3 La caverna
José Saramago (Alfaguara)
- 4 Camino de autodependencia
Jorge Bucay (Sudamericana/N.E)
- 5 Galimberti
Larraquy/Caballero (Norma)

ESTADOS UNIDOS

- 1 A day late and a dollar short
Terry McMillan (Viking)
- 2 A painted house
John Grisham (Doubleday)
- 3 First Counsel
Brad Meltzer (Warner)
- 4 Who moved my cheese?
Spencer Johnson (Putnam)
- 5 An hour before daylight
Jimmy Carter (Simon & Schuster)

FRANCIA

- 1 Asterix (Tome 31)
Albert Uderzo (Cartonné)
- 2 Coeurs perdus en Atlantide
Stephen King (Albin Michel)
- 3 Les vilains petits canards
Boris Cyrulnik (Jacob)
- 4 American death trip
James Ellroy (Rivages)
- 5 Lucky Luke (Tome 40)
Morris (Cartonné)

MÉXICO

- 1 Manual del guerrero de la luz
Paulo Coelho (Grijalbo)
- 2 Contraveneno
Carlos Cuahtémoc (Diamante)
- 3 Retrato en sepia
Isabel Allende (Plaza & Janés)
- 4 ¿Quién se ha llevado mi queso?
Spencer Johnson (Urano)
- 5 Los siete hábitos de la gente...
Stephen Covey (Paidós)

Medios consultados

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

LA TERCERA VÍA Y SUS CRÍTICOS

ANTHONY GIDDENS

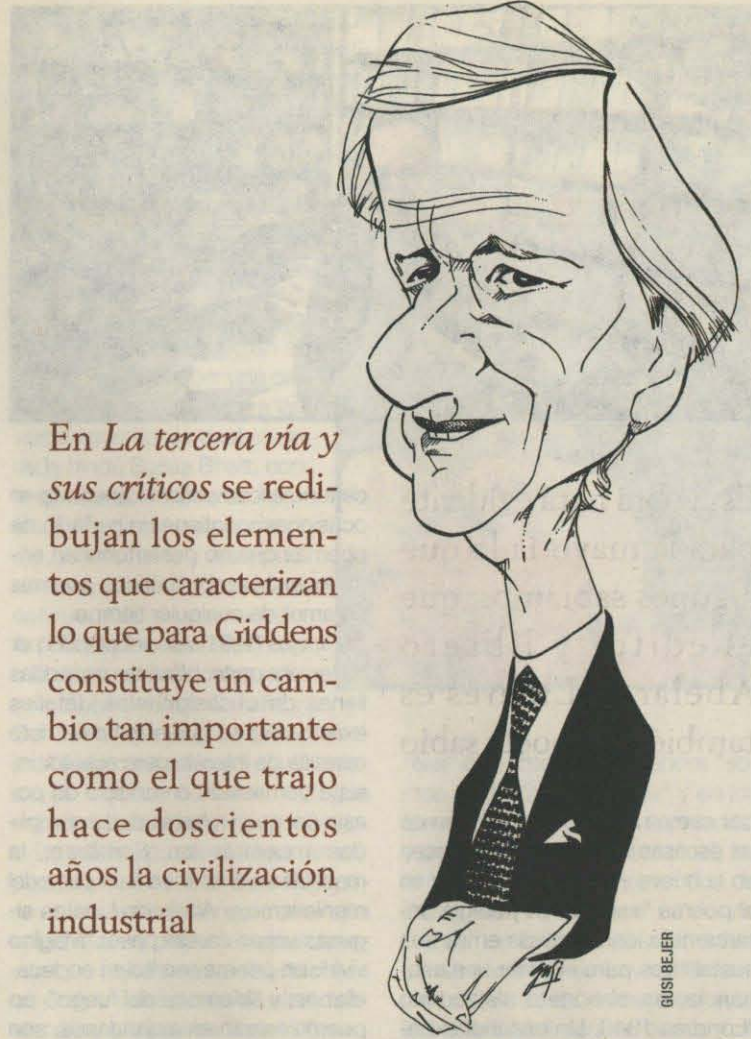
Traducción de P. Cifuentes. Taurus. Madrid, 2001. 206 páginas, 2.300 pesetas. Anthony Giddens y Will Hutton (eds). **EN EL LÍMITE. LA VIDA EN EL CAPITALISMO GLOBAL.** Traducción de M. L. Rodríguez Tapia. Tusquets. Barcelona, 2001. 324 páginas, 2.500 pesetas

Ahora mismo el principal problema de Anthony Giddens es su tremendo éxito. En el territorio de las ciencias sociales el único que se le puede comparar en brillo y popularidad es Bourdieu. Aunque estoy convencido de que se leen recíprocamente, la realidad es que no se citan ni en libros ni en artículos.

Desde la Europa continental se ha tachado a Giddens de intelectual de guardia cuando en realidad lo que ha hecho a lo largo de su carrera ha sido ser flexible para ir tomando nota de los cambios sociales y personales que desde la Segunda Guerra Mundial tanto han transformado el mundo. Hay a quien le fastidia que Giddens se haya presentado a dar clase en la Universidad de Cambridge conduciendo un *Porsche*, algo parecido a lo que pasó cuando el mítico Erwing Goffman llegaba al aparcamiento de la Universidad de California en Berkeley a bordo de un *Morgan*. Siendo ambos de familias sencillas su capacidad de análisis y de hacerse ricos han sido ejemplares. En el caso de Giddens hay que añadir que además se lo ha currado. Nacido en 1938 y dando clase desde muy joven en la Universidad de Leicester, no llegó a ser catedrático, en la Universidad de Cambridge, hasta 1986 con cuarenta y ocho años.

El Giddens actual está muy lejos del joven de izquierdas que en 1971 publicara *Capitalism and Modern Social Theory*, un texto de sociología crítica en el que revisaba a los clásicos Marx, Durkheim y Weber con el apoyo de ideas tomadas de colegas como Goldthorpe o Dahrendorf —este último convertido en uno de sus críticos más acérrimo—. Su posición ha ido girando hacia el centro en los últimos años al mismo tiempo que él se convertía en un intelectual conocido e influyente.

La publicación en 1994 de *Beyond Left and Right (Más allá de la izquierda y la derecha)* y en 1998 de *The Third Way: The Renewal of Social Democracy (La tercera vía)* sentó las bases teóricas que han permitido al laborismo inglés desprenderse de oxidadas rémoras izquierdistas como la corriente maouis-



En *La tercera vía y sus críticos* se redibujan los elementos que caracterizan lo que para Giddens constituye un cambio tan importante como el que trajo hace doscientos años la civilización industrial

ta y acercarse a un centro-izquierda que le ha dado la posibilidad de gobernar y que todo hace prever que le va a permitir volver a ganar las próximas elecciones.

El "centro radical" diseñado por Giddens no podía sino fascinar a Tony Blair, necesitado como estaba de renovar una izquierda marxistoi-de y de derrotar a una agotada derecha neoliberal, thatcherista y crujida por mil peleas inconfesables. Por si ésto fuera poco, la London School of Economics, —más bien laborista desde su fundación hace cien años—, le nombró director en 1997.

En 1999 salió a la calle *Runaway World: How Globalization is Reshaping Our World (Un mundo desbocado)* que es sobre todo una reflexión en torno a las sociedades postindustriales, caracterizadas, en

primer lugar, por el fenómeno de la globalización, entendida ésta como la capacidad de comunicación electrónica —instantánea— y de transferencia económica universal.

Las entregas de ahora, las dos del año pasado, amplían el espacio ya marcado por Giddens. Es evidente que si añadimos a sus obligaciones profesionales y sociales que no sólo Blair le ha convertido en asesor personal sino también Clinton, el tiempo que le ha quedado en estos últimos años para la escritura y la reflexión no puede ser mucho. No obstante la escasez de novedades, la lectura de *La tercera vía y sus críticos* está llena de aciertos y sugerencias, sobre todo en un momento en el que de los quince países de la Unión Europea, doce son gobernados por partidos o coaliciones de izquierda cuyos

planteamientos políticos están muy próximos a las posiciones marcadas por la "tercera vía". De los tres restantes, Austria e Irlanda no, pero España, país de "centro reformista", tampoco queda lejos de buena parte de los presupuestos marcados por Giddens.

En *La tercera vía y sus críticos* se redibujan los elementos que caracterizan lo que para Giddens constituye un cambio tan importante como el que trajo hace doscientos años la civilización industrial. Globalización es el término acuñado para designar una transformación que no puede ser entendida sólo en términos económicos sino desde una perspectiva social, cultural y política. Giddens subraya que lo que está empujando este cambio es la revolución de la información transportada y difundida, en el instante, por la informática.

El texto editado por Giddens junto con Wil Hutton, editor-jefe de *The Observer* y autor de *The State We're In* y *The State to Come*, reúne una entrevista inicial entre ambos y un epílogo escrito por los dos, junto a contribuciones de diez finos analistas entre las que destacan los textos de Manuel Castells en torno a las nuevas tecnologías de la información y el capitalismo global y el de George Soros sobre la nueva estructura financiera y económica mundial.

Al gran lector hay que advertirle que la lectura de *En el límite* es comer las sobras de un gran festín. Se vuelve a insistir, con acierto eso sí, en los distintos aspectos de la globalización y en la importancia que tiene en el mundo actual. Si tomamos el capítulo de Ulrich Beck sobre la vida del hombre de la calle en el mundo desbocado de hoy, vemos referencias a sus obras de estos últimos años. Con el sugerente Richard Sennett pasa algo semejante. Ambos libros se engarzan con fluidez y hacen entender al lector con una facilidad que no es superficial ni frívola la complejidad de un mundo sometido a un proceso de cambio vertiginoso.

Bernabé SARABIA

MITOS (POESÍA REUNIDA)

ABELARDO LINARES

La Veleta (Comares). Granada, 2001. 224 páginas, 1.950 pesetas

Hay poetas (muchos) que dedican todo su esfuerzo intelectual a la promoción de la propia poesía, que mendigan reseñas, amañan premios, cultivan lazos de mafioso amiguismo; otros (pocos) son capaces de alternar la fatigosa tarea de publicitar la propia obra con la generosa atención a la ajena; pero sólo hay uno —o al menos yo sólo conozco a uno— que desde un cuarto de siglo se haya ocupado sólo de la poesía de los demás, editándola, difundíendola, discutiéndola, orientándola, mejorándola (o lo contrario, a veces), mientras hacia sus propios versos dedicaba un elegante descuido: Abelardo Linares.

Con el título de *Mitos*, idéntico al de su primer libro, acaba de reunir ahora el conjunto de su obra en un volumen que hará evidente para la mayoría lo que algunos sabíamos desde hace tiempo: que el editor, el librero, el incansable conversador Abelardo Linares es también un poeta sabio y apasionado, parnasiano y neorromántico, hondo, brillante, ejemplar. Su primer libro, de 1979, marca un "regreso al orden" tras el aventurerismo novísimo. Los críticos menos favorables lo calificaron como un brillante cuaderno de ejercicios, como la obra de un buen lector que se ejercita en el pastiche y el homenaje a los poetas que ama. Y ciertamente *Mitos* es el libro de un admirable lector, de un virtuoso, de un aplicado artesano, y algo más: un juego de máscaras, la poesía de un tímido que se esconde tras la poesía ajena. El virtuosismo de *Mitos* no tolera ningún defecto formal, y



Esta obra hará evidente para la mayoría lo que algunos sabíamos: que el editor y librero Abelardo Linares es también un poeta sabio

por eso en este libro encontramos las escasas variantes que aparecen en la nueva edición de su obra: en el poema "Invocación y elegía" intercambia los adjetivos entre dos sustantivos para eliminar una asonancia; en el soneto alejandrino "Londres 1840. Un español exiliado", dedicado a Blanco White, modifica cinco versos para sustituir dos rimas imperfectas. Tras la constatación pública de que conoce el oficio de poeta como pocos, Linares nos ofrece en *Sombras* (1986) un extenso, apasionado cancionero amoroso. Libro amplio, algo monótono,

de tono excesivamente apagado en ocasiones, contiene un puñado de poemas que no desentonarían entre los más emblemáticos poemas de amor de cualquier tiempo.

Espejos (1991) vale sobre todo por su tercera parte: plásticas pesadillas llenas de obsesionantes detalles exactos. No es que el resto del libro carezca de interés, pero el autor insiste demasiado en un tipo de poesía del que ya había dado cumplidas muestras en *Sombras*; la maestría se encuentra a un paso del manierismo, y Abelardo Linares algunas veces da ese paso: "Mágico vivir", un poema escrito en endecasílabos, y "Memoria del fuego", un poema escrito en alejandrinos, son el mismo poema, con la única diferencia de la división versal. De ejercicios así, de tediosas reiteraciones de su maestría, le salvó a Linares la veta onírica que descubrió en la tercera parte: los cafés con espejos de Lasso de la Vega y las habitaciones de hotel de Edward Hopper habi-

tadas por personajes de Magritte.

Otra vuelta de tuerca en su poesía supone el breve cuaderno *Panorama* (1996), personal homenaje a una ciudad y al cosmopolitismo de los años veinte. Cumplido hasta el tedio aquel "regreso al orden" iniciado en los setenta, llega la hora de ejercitarse en las piruetas vanguardistas. Abelardo Linares escoge como modelo la poesía del viajero y acelerado Paul Morand. Hay alacridad, ingenio, irracionalismo y audacia circense en estos versos.

Dos breves conjuntos inéditos se añaden a la recopilación. El primero, "Soleares", nos muestra que Linares, como su maestro Manuel Machado, es capaz de la perfección parnasiana y del desgarrado de la poesía popular. El segundo, más desigual, lo integran poemas dispersos: varios podían haber integrado el primer libro, otros podían haber seguido dispersos; dos o tres son excelentes; el penúltimo verso de "Rencor" tiene una errata ("podemos" por "podernos") o yo no soy capaz de entender su sentido.

Es cosa sabida que la poesía española del último cuarto de siglo no se entiende sin la labor del sevillano y cubano, del admirado y denostado, del indolente e infatigable Abelardo Linares: él ha promocionado y editado a buena parte de los mejores. Menos sabido resulta que, además de director de orquesta, es uno de los primeros solistas. Tras la aparición de esta poesía reunida resultará difícil ignorarlo.

José Luis GARCÍA MARTÍN

REVISTAS

REY LAGARTO NÚMERO 44-45

La literatura española sería más pobre sin la labor creadora de Clara Janés, sin olvidar sus numerosas traducciones de autores extranjeros ignorados hasta que llegó ella con sus útiles de zahorí. *Rey Lagarto* ha querido agradecerse con este homenaje que incluye textos de Adonis ("Ella mira y los enigmas/se iluminan como un farol"), Mercé Montmany o Hedvika Vydrová, además de inéditos y múltiple material acerca de la homenajeada. Hay que sumarse al brindis por esta mujer universal que ha logrado que nuestra literatura también lo sea un poco más.

HÉLICE NÚMERO 14

En las revistas de poesía (verdaderas *radiofórmulas* del género) podemos leer cómo van los libros futuros de nuestros vates. En este número de la siempre esperada *Hélice* Luis García Montero, Carlos Marzal o Antonio Manilla nos dan generosa muestra de su obra en marcha. Además, Eduardo García y Carlos Pardo reflexionan en torno a la poesía; Luis Miguel Cañada traduce una selección de poemas del marroquí Mohamed Bennis y se reseñan las últimas novedades poéticas. Sin esta hélice el barco de la poesía iría mucho, mucho más despacio.

LA GENERACIÓN DEL CORDERO

ANTOLOGÍA DE LA POESÍA ACTUAL EN LAS ISLAS BRITÁNICAS

Selección, traducción y prólogo de Carlos López Beltrán y Pedro Serrano. Trilce Ediciones. México D. F., 2000. 937 páginas

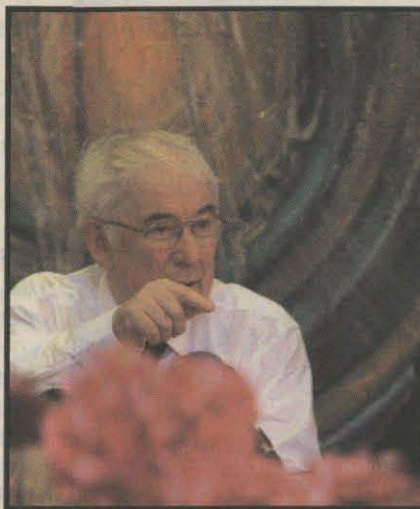
Dos criterios rigen esta tan interesante como discutible selección: el lingüístico y el cronológico. El primero afirma el carácter supranacional de la lengua; el segundo hace que los autores elegidos hayan nacido, todos, entre 1951 y 1963. Esta antología de tan peregrino como desafortunado título supone, pues, una continuación tanto de lo que Álvarez Amorós llamó los "novísimos" ingleses (Fuller, Fenton, Raine, Motion, Scupham, Sweetmann, Constantine y Wright) como de los norteamericanos agrupados bajo lo que Pujals Gesalí denominó "la lengua radical" (Andrews, Benson, Bernstein, Cole, Colidge, Darragh, Davidson, Davies, Day, di Palma, Fraser, Greenwald, Grenier, Harryman, Hejinián, Inman, McCaffery, Messerli, Palmer, Perelmann, Scalapino, Silliman y Watten).

Sus autores la entienden como una antología "de tendencia" y afirmación e identificación también "generacional", que sigue "la narración de su historia y la argumentación de su significado", borrando para ello la historia y el significado de la poética y la escritura inmediatamente anterior. Dicen ofrecer "una muestra representativa y amplia, estricta y diversa" del "profuso panorama de la poesía actual en el ámbito británico", pero lo que hacen es optar por un concepto restrictivo y único que no sólo empobrece el concepto de "poesía" sino que facilita la peligrosa práctica de la arbitrariedad. De ese modo eliminan el territorio poético que se extiende de Heaney a Muldoon y apuestan por una serie de poetas que "comparten un determinado aire de familia". La operación es tramposa y su resultado, un fraude histórico e intelectual, en el que Larkin resulta potenciado por encima de Eliot y en el que, en un alarde de atrevida ignorancia, los autores del insensato prólogo llegan a decir que "los poemas son concebidos como dispositivos lingüísticos capaces de hacer muchas cosas, de cumplir una variedad de funciones, más de las que se les suele atribuir en la tradición". Aciertan, en cambio, al identificar esta escritura con el tatcherismo y el reciclamiento

de la little England de Larkin, de la que son remedo más que continuación, y al insistir en que se ha producido "una notable desjerarquización de los territorios de los cultos". Poesía menor en grado sumo, no toda la aquí antologada lo es del mismo tipo ni igual: hay —y conviene señalarlo— diferencias, incluso dentro de un mapa tan uniforme como éste, en el que no deja de haber una casi invisible variedad. Entre las verdaderas voces destaca la de la hindú Sujata Bhatt, con la que he coincidido en Austria y Alemania y cuya mezcla de memoria y erotismo está en "Shérdi", un poema comparable a algunos de Ana Rossetti, o "Euridice", un monólogo dramático en la línea de Browning, Cavafis y Cernuda; para ella, "La palabra/ es la casa misma" y, a diferencia de muchos de sus homólogos españoles, es capaz de teorizar.

Lo mismo puede decirse del espacio mental de John Burnside, para quien "este dolor es como una celda que no podemos abandonar y lo que anhelamos en el dolor/ es un orden"; del punto de vista melancólico y moral de Robert Crawford, visible en "Rompehielos"; del verso epigramático de Donaghy ("No las palabras, sino el balanceo y deslizar de las palabras") y su expresión del yo analógico puesto en boca de figuras históricas; de la poesía como confidencia de Carroll Ann Duffy, patente en "Corresponsales" o "Momentos de gracia", en los que

Los editores de esta antología de jóvenes poetas británicos eliminan el territorio poético que se extiende desde Heaney (en la imagen) a Muldoon

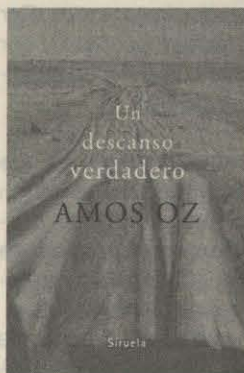


"éramos verbos" como ahora "somos adjetivos y nombres" y en los que se habla de "camas separadas" y de una "Gramática de la luz"; de la ironía juaristiana y patriótica de Duhig; del "mi lengua/ es donde pienso" de Elisabeth Garret; de las construcciones de Lavinia Greenlaw; de la oda de Herbert; del análisis de los sentimientos "cortos y rápidos" de Hofmann; del conceptismo cívico de Imlah; de la poesía familiar de Jenkins; del "aire es tan viejo como el mar" de Jackie Kay; de la simultaneidad de tiempos de Kupper y su "me hallé al mismo tiempo en mis sueños y en mi infancia"; de la configuración de "Ellos dos" de Lasdum, que es autor de

un poema cuyo título coincide con el del último libro de Lorenzo Oliván, Puntos de fuga; del sistema referencial de Sarah Maguirre, próximo al de la primera Aurora Luque; de la potente escritura de Muldoon, muy bien representada aquí; de "Un pasillo" y "Billete de amor" de O'Brien; de "Semilla" y "Prólogo" de Patterson; de "Fantasmas" de Riordan; de los dísticos de Romer; de la narración lírica de Shapcott; de la violencia de Sweeney; o de la poesía de campus de Woodward.

La generación del cordero es una antología tan legible como criticable que tiene dos puntos positivos en su haber: una inteligente práctica de la traducción, a la que no es ajena toda su explícita teoría ("es el propio poema original el que busca su acomodo en la topografía de la nueva lengua" —declaran como principio sus autores) y, en lo relativo a la historia literaria, una interesada manipulación de los datos que, si enturbia el objeto que analiza, tiene el mérito de acentuar también todo lo que el carácter polarizado es. Y, en este sentido, hay que reconocer que la antología de López Beltrán y de Pedro Serrano demuestra que la poética de la experiencia es bastante más amplia, más rica de recursos y mucho más compleja de lo que entre nosotros ha sido y todavía es.

Jaime SILES



«La garantía de un maestro...
diferente e irónica», *The Guardian*

UN DESCANSO
VERDADERO

Amos Oz

Siruela

www.siruela.com



LUCÍA ETXEARRIA

Lucía Etxebarria (Valencia 1966) y Espido Freire (Bilbao, 1974) son dos narradoras de talento, mediáticas, premiadas y ahora poetas. La primera, que acaba de obtener el premio Primavera, ya fue premio Nadal en 1998, mientras que Espido conquistó el Planeta en 1999. Es tanto lo que las une como lo que las separa. Para empezar, su inconformismo, aunque sus talentos sean tan distintos, provocador el de Lucía, más sosegado el de Espido. Y hoy vuelven a coincidir en esa aventura insólita que es su primer libro de poemas: el de Etxebarria es *Estación de invierno* (Lumen) y el Espido, *Aland la Blanca* (Plaza)



M. R.

MORIR, DORMIR

No duermo ni de día ni de noche
 No obtengo yo del sueño ya consuelo
 No es alivio del cuerpo en este mundo
 ni me prepara alma para el otro
 No me divierte como esparcimiento
 y no me instruye como catecismo
 El sueño es una imagen de la muerte
 para vivir la vida es necesaria
 esta pequeña muerte cada noche

[...]

—¿Cuándo comenzaron a escribir poesía, antes de escribir prosa? ¿Por qué no habían publicado antes sus versos, por pudor, por timidez o desconfianza?

—Lucía Etxebarria: Antes de la prosa, como casi todo el mundo. No publiqué hasta ahora porque no consideraba que lo que había escrito tuviera la calidad o el interés suficiente. Por otra parte, me costó muchísimo publicar, puesto que sólo me interesaban unas cuantas editoriales muy concretas cuyos criterios de selección son muy rigurosos. Creo, estoy segura, que hace diez años Lumen no habría aceptado publicar mi poesía.

—Espido Freire: Escribía rípios, muy respetuosos con las normas formales, pero rípios al fin y al cabo, ya en el colegio. Más adelante, quedó clara mi vocación como prosista, pero la poesía continuaba allí, cada vez más depurada, más difícil de abarcar y de asir. Mi seguridad como novelista, o como cuentista, no tenía nada que ver con las dudas que me inspiraban mis capacidades poéticas. De ahí que aguardara a recibir opiniones de gente a la que respeto antes de atreverme a publicar. Si bien no creo en la especialización, tampoco creo que todo autor haya de abarcar todos los campos. Por lo tanto, no tenía ninguna prisa por publicar, hasta que el hecho se impuso casi por sí sólo.

—¿Cómo se dan cuenta de que eso que tienen que decir, tienen que decirlo en verso y no en prosa? ¿Qué diferencia a la poeta de la narradora? ¿Cuánto hay de inspiración y cuánto de trabajo?

—E. F.: Creo que es una cuestión de tono, y sobre todo, de intensidad. A

mayor condensación, mayores posibilidades poéticas. Lo intangible, lo no explicable, sólo puede abordarse mediante palabras sin sentido: mediante poesía, en definitiva. Al escribir en prosa se produce un esfuerzo de racionalización mucho más evidente, mucho más marcado por las necesidades de la historia. En el caso de la poesía, fondo y forma surgen simultáneamente, y ambas se solapan. El proceso de gestación es distinto, pero difícilmente transmitible. Todo viene a ser, en el fondo, palabra. Y todas las historias han sido hiladas de la misma manera, aunque con hebras distintas.

—L. E.: Estoy con Blake en que la poesía es uno de los caminos de acceso a lo invisible. Precisamente la poesía me permite entrar en donde la narrativa no llega. La narrativa se refiere a lo visible. Creo, con Brines, en que el verso viene después del rezo, que la poesía tiene una función mágica. La Palabra crea, no en vano en el Principio fue el Verbo ("dijo hágase la luz y la luz se hizo, pues no existía antes de nombrarla"), y salva —como confirman el psicoanálisis y la biblia—, porque lo que no se nombra no existe. Desde el momento en que algo se puede nombrar, se puede empezar a forjar una verdad nueva. Mi poesía intenta crearse a partir del desvelamiento de silencios. El poema "no es lo que da el lenguaje, sino lo que al silencio se le roba".

Hay mucho más trabajo que inspiración en mis poemas. Rehago, rehago y rehago poemas de forma obsesiva, hasta dar con lo que voy buscando. Algunos he tardado casi tres años en darlos por buenos: cada semana cambiaba algo, un verso, una imagen. Pero de nada

ESPIDO FREIRE

me servirían las horas de trabajo sin el segundo de inspiración que pone en marcha la maquinaria de la escritura.

—¿Creen que el que un novelista publique un libro de poemas le da prestigio o se lo puede restar? ¿Lo de la poesía, ha sido una necesidad o un capricho? ¿Piensan hacer carrera como poetas? ¿Tiene sentido escribir versos hoy?

—L. E.: Respecto a lo del prestigio, la carrera y la crítica cito un verso propio que es una reinterpretación muy consciente de Valente: "Murmulllos complacidos, vanidades solemnes, sumisión de hacinadas columnas..." Por supuesto, escribo por necesidad ("Búscate un Nombre y no admitas los otros/ nombres impuestos que no te correspondan"). Escribo para nombrarme... No en vano, el primer título del libro era *Redención*. Y por eso sigue siendo el título del último de los siete libros publicados en el poemario.

En cuanto al sentido, a la razón de escribir versos, me autocito otra vez: "Que a la idea de luz se contraponga/ otro sintagma, una nueva y luminosa/ articulación de fonemas [...] Una nueva retórica que incluya a tu género/ un libro sagrado que engendre otra verdad revelada / [...] que te libere de esa vil memoria/ a la que desde hoy llames engaño".

—E. F.: En mi caso particular, no creo que mi prestigio dependa únicamente de un libro, sino del esfuerzo de varios años y de la coherencia de una carrera. Un libro no es un salto mortal. La mayor parte de los autores son irregulares, y eso debería aligerar la sensación de que cada libro debería ser esencial. Un libro no es más que un libro. *Aland la Blanca* ha aparecido gracias a los ánimos de quienes lo habían leído antes de su publicación: de otro modo, hubiera permanecido inédito mucho más tiempo. No tengo intención inmediata de publicar más poesía, independientemente de la acogida de los lectores. Es un género que precisa de mesura y de calma, que puede servir de consuelo y de guía, y no me encuentro preparada como

para continuar por ese sendero sin otras vivencias y otra madurez. Escribir poesía ha sido, siempre, un gesto absurdo, y eso no ha variado ahora, ni creo que varíe en mucho tiempo.

—¿Qué es la originalidad y el buen poema? ¿Han conseguido voz propia o descubren en sus poemas ecos de aquéllos a los que admiran? ¿Cuáles serían sus poética, en pocas líneas?

—E. F.: La originalidad es la capacidad de descubrir nuevas interpretaciones de la existencia. El buen poema es la capacidad de transmitir esa interpretación nueva. No ambiciono escribir poemas originales: me conformo con hablar, en ellos, de mi mundo propio, de la concepción épica de la existencia que siempre me ha perseguido. Y, dada mi trayectoria, resultaría pretencioso definir una poética propia. Si continúo, tiempo habrá para perfilarla.

—L. E.: Originalidad es el resultado de una buena combinación de tradición y experiencia. Es como un plato que integra una serie de ingredientes conocidos por todos y sin embargo consigue un sabor nuevo, una combinación especial. Un buen poema, para mí, es el que intenta poder de transformación: transformación sobre las palabras, que adquieren un nuevo sentido, otra luz. Y transformación sobre quien lo lee. Un buen poema "desde sí transforma la existencia y la hiende con su espada".

Por supuesto que incluyo ecos de autores a los que admiro, a veces de forma deliberada y a veces no. Yo me siento heredera y transmisora, hija y madre, criatura y demiurgo, fuente y sedienta: un eslabón en una cadena.

Mi poética la resumo en un poema al principio del libro. Copio algunos versos: "No diremos qué es, simplemente que es. Se explica por su esencia/ refleja bien su tiempo solamente cuando de él se libera [...] Armazón y columna de la resistencia, es valiente y adora la aventura. No conoce derecho de pernada ni respeto a un monarca [...] Da cuen-

M. R.



ALAND LA BLANCA

Un sepulcro de hielo protege su belleza silenciosa.

La muda extensión del océano sirve de techo a las ruinas azuladas.

Sobre el gris suelo rocoso, estorbando el dibujo de los peces

vibra la imagen de la ciudad sumergida.

[...]

ta de sí mismo sin nombrarse y sin primera persona. [...]"

—Hace unos meses, en estas páginas, un puñado de poetas discutían la primacía de la tradición o de la vida. ¿Ustedes qué importancia les dan en sus versos, cómo les influye la tradición y qué les parecen las polémicas poéticas? ¿Dónde están ustedes?

—L. E.: Hay una amplia tierra de nadie de poetas que no somos ni de la diferencia ni de la experiencia, y polémicas de ese tipo ignoran la existencia de mucha gente muy válida. Creo que es de cajón que cualquier obra artística, en cualquier campo, debe conjugar tradición y experiencia. Se parte de la experiencia, pero para hacerla universal se trabaja con ella con herramientas que la tradición nos cede. A partir de ese trabajo el resultado puede ser nuevo, pero algo absolutamente,

cien por cien novedoso no tendría sentido, nadie lo entendería, sería solipsista. Respecto a la tradición, el poema "es transmisor, el último (por ahora) eslabón de una cadena/ una cadena iniciática, un conocimiento esencial en el tiempo".

Mi poesía, la mía (la de otros puede ser distinta) sublima la experiencia, la catartiza, le busca el sentido a lo que no lo tenía. Yo no hago lo que normalmente se llama "poesía de la experiencia", puesto que la traslación de la experiencia la reservo a la narrativa. La poesía va más allá de la experiencia: se nutre de ella, por supuesto, pero no pretende reflejarla sino superarla hacia un más allá. Va de lo visible a lo invisible.

E.F.: En mi caso, la tradición ha tenido un peso definitivo. No únicamente en poesía, también en mis novelas y, desde luego, en el ensayo. Respecto a las polémicas entre poetas, mi opinión sobre ellas es la mis-

ma que las que mantienen los novelistas: son gente tan activa, tan inteligente, que han de gastar el exceso de energía en discusiones: a mí, sin embargo, me hacen mucha falta mis fuerzas para dedicarlas a mi trabajo.

—Sus referentes literarios ¿son diferentes al escribir narrativa y poesía? ¿Creen, con José Hierro, que ya no hay “ni maestro al que seguir ni maestro al que atacar”? ¿Cuáles son los suyos? ¿Recuerdan el primer poema que leyó? ¿A cuál vuelven siempre?

—L. E.: No, no son diferentes. Pero mis modelos y referentes son muchos, amplísimos, y a veces exceden lo literario. Absorbo mucho del campo del arte plástico. Creo que Eulàlia Valldosera, por ejemplo, hace poesía en sus instalaciones, y viene a decir lo mismo que yo digo. Me siento muy cercana a ella, aunque no la conozca personalmente. El arte conceptual y las instalaciones nos han enseñado un nuevo significado para la palabra poesía. Lo mismo me sucede con la voz de Björk, con interpretaciones de Nuria Espert, o con las coreografías de Béjart. Integro muchos mensajes, y me expreso con las herramientas que mejor manejo.

Respecto a la cita de José Hierro: Nunca debe haber maestro al que atacar. Sí concepciones a las que atacar, pero no poéticas, sino políticas. La poesía, para mí “no nace contra nada o contra nadie, sino que se alimenta solo de sí misma”.

No me gusta nada la palabra maestro. Quizá “espejos” me gustaría más. O “influencia” o “referencia”. En algún momento me gusta utilizar la palabra “hermana” o “hermano”, en el sentido más amplio y litúrgico de la palabra.

He bebido de Pizarnik, Cirlot, Valente, Blake, Olga Orozco, Antonio Colinas, Gimferrer, Verlaine, Apollinaire, Pessoa, Shelley, Catulo, Francisco Brines, Jaime Siles, Ángela Figueras, Mallarmé, John Donne... y muchos, muchísimos más.

“No creo que mi prestigio dependa únicamente de un libro, sino del esfuerzo de años. No es un salto mortal” subraya Espido Freire

No recuerdo el primer poema que leí, pero sí el primer poema que compeuse, a los seis años. Estaba dedicado a la Virgen María y rimaba. Mi madre lo conserva, creo. No hay poema al que vuelva siempre. Pero hay dos que me marcaron desde muy joven, uno de Garcilaso: “Mientras por competir con tu cabello”... Me lo aprendí de memoria con ocho años (las monjas se extasiaban, claro). Todavía me lo sé. La verdad es que adoro a Garcilaso, aunque no lo copie nunca. Y otro de Lope: “Mira Zaide que te aviso que no pases por mi calle”... Que también me aprendí a la misma edad. Por cierto, me gusta mucho San Juan de la Cruz.

E.F.: Mis referentes no varían esencialmente: Homero, Virgilio, Shakespeare, Rilke, Borges, Pavese... Me cuesta dividir la literatura en compartimentos estancos. Los clásicos están ahí, con su silencio comprensivo y su tremenda generosidad, para acoger al que no sabe. Atacarlos, al igual que reverenciarlos ciegamente, no indica sino inseguridad. O un excesivo afán de rebeldía que no comprendo. Leí mucha poesía de niña, especialmente en el colegio, en las horas en las que debía estar estudiando; pero regreso siempre a las *Elegías de Duino*.

—A pesar de su juventud, han obtenido algunos de los premios más prestigiosos y populares de España. ¿Cómo han condicionado sus escrituras? ¿Es el publicar poesía una manera de plantarse ante las exigencias del mercado?

—L. E.: Si de verdad creyese que un premio puede condicionar mi escritura, dejaría de escribir hoy mismo. El mercado a mí no me ha exigido nada. No he hecho concesiones de ningún tipo excepto prestarme a conceder entrevistas. Yo nunca he firmado libros por adelantado y actualmente no tengo agente, lo cual me da una libertad muy grande, no estoy sometida a imposiciones. De hecho, no admito correcciones en mis libros, y yo impongo las portadas y las fotos.

Lucía Etxebarria es tajante: “Si de verdad creyese que un premio puede condicionar mi escritura, dejaría de escribir hoy mismo”

Andreu Teixidor me ha tratado exquisitamente y nunca me ha exigido nada, al contrario, me ha dado mucho: cariño, respeto, apoyo, autoestima (y esto es muy importante que lo digas) Tampoco me muevo en el “mundillo” literario, así que me libro de amiguismos, camarillas y demás servidumbres sociales. Por otra parte no he cobrado adelanto por este manuscrito (como cualquier poeta, por cierto), así que no estoy jugando en mercado.

¿Un bicho raro entre poetas? No, en absoluto, me siento muy cercana a Ana Merino, Ángela Vallvey, Aurora Luque, Luis Martínez de Merlo, Rafael González Caccamo, Ana Rossetti, Olvido García Valdés, Isla Coreyero, Cristina Peri Rossi, Concha García, Amalia Iglesias, Ruth Toledano y muchos otros y otras. Quizá no muy visibles, pero muy profundos, muy cercanos a mí.

—E. F.: Los premios condicionan únicamente hasta donde uno lo permite. En mi caso, ha influido relativamente poco: me ha otorgado una seguridad económica y personal que de otro modo hubiera tardado más en alcanzar, y me han supuesto un gran número de lectores. En el resto no he notado ninguna diferencia. Creo que definirme como escritora resulta más acertado que hacerlo como poeta, y al no hacer ninguna referencia a mi sexo creo que queda contestada la última pregunta.

—¿Qué reacción esperan por parte de los críticos de poesía y de sus colegas poetas? ¿Van a recibir sus versos con prejuicios? Por otra parte, ¿cuál cree que será la reacción de su público?

—E. F.: ¿Qué obra no se recibe con prejuicios? Por supuesto que los habrá, como con los anteriores libros, y con los siguientes. Es la labor de los críticos. Respecto al público, la reacción está siendo muy positiva, y he recibido hermosas cartas sobre *Aland...* que me han llenado de sorpresa y agradecimiento.

—L. E.: No creo que al lector fiel le sorprenda en absoluto este giro. To-

das mis novelas indagan en cuestiones como el espejo, la construcción de la falsa memoria, el erotismo como defensa y como muralla y también como espejismo, que siguen siendo el tema del poemario, aunque los poemas lo abordan desde una forma completamente diferente. También todas mis novelas aluden a referencias bíblicas, a la necesidad de apropiación de una nueva figura de lo invisible. De todas formas, ni en poesía ni en prosa pienso en el lector cuando escribo. Escribo para la otra que también soy yo.

—¿Hay una mirada femenina en sus poemas?

—L. E.: Por supuesto. Mi libro es un libro religioso compuesto por siete poemas divididos en siete libros que narra la historia de una caída y la posterior redención. Deconstruyo referentes de la tradición religiosa (no solo cristiana, también uso otras) para reinterpretarlos desde una mirada femenina: Dalila, Lilith, Betsabé, María Magdalena, Kali, El Maligno, la Serpiente, Los ángeles custodios, el Círculo, el Siete, la Palabra, y todos cobran un sentido nuevo, o más bien redescubren un sentido que se había perdido. La caída erótica es una metáfora. El amor erótico se concibe como espejismo, en busca de un Amor con mayúsculas que no está centrado en un solo objeto, sino que se nutre y se reintegra de un Todo. La tradición religiosa ha relegado a la mujer a un segundo plano que nos ha impedido vivir la experiencia mística (excepto Santa teresa, claro, pero es una excepción en un vastísimo desierto de la narración poética de la experiencia femenina). Para vivir la experiencia mística, el cruce a lo invisible, las mujeres necesitamos hacernos con un lenguaje propio, que lógicamente se nutre de toda la tradición anterior. Es por eso que en “maestros” he citado sobre todo a hombres, porque no contamos con muchas mujeres, pero en contemporáneos he citado sobre todo a mujeres.

EL CORAZÓN DEL TÁRTARO

ROSA MONTERO

Espasa. Madrid, 2001. 268 páginas, 2.900 pesetas

La lectura que prende por el interés intrínseco de los sucesos referidos no tiene por qué carecer de un fondo intencional que la convierta en buena literatura y supere el pasajero entretenimiento. Es más: contar anécdotas en sí mismas atractivas puede ser excelente base para construir un relato cargado de intención y trascendencia. Si todo ello se hace a partir de asuntos de verdad importantes —de los que afectan al ser humano en su doble vertiente existencial e histórica— y con una estudiada disposición artística estamos en la pista de esa literatura buena por su acertada aleación de fondo y forma. Esto es lo que ocurre con *El corazón del Tártaro*, una prueba más de la seriedad con que Rosa Montero, una autora perjudicada a estos efectos por su periodismo directo y combativo, afronta la creación y, también, del acierto que marca desde hace tiempo su escritura novelesca.

Antes de nada habría que decir que *El corazón del Tártaro* es el resultado de un múltiple impulso: primero, del olfato para saber dónde hay una realidad de fabulación necesaria; luego, de la urgencia de intervenir en el mundo propia de un escritor moral, y por fin, aunque no en último lugar, de la voluntad de construir un artefacto literario que, a partir de unos hechos más o menos precisos, alcance una dimensión general, valiosa para el aquí y el ahora, pero universalizable en el espacio y en el tiempo. De ahí que la novela termine con una declaración de principios que pone en claro lo que piensa la autora de la existencia. Yo la hubiera quitado, porque en literatura es más rico lo sugerido que lo explícito, pero se entiende que ella la ponga porque la decisión está estrechamente unida a un elemento capital de la novela, la personalidad del narrador.

Cuenta Rosa Montero en *El corazón del Tártaro* el regreso de una treintañera, Zarza, por un lado, a la infancia, y por otro a los años en que estuvo entregada a la Blanca y regida por la Reina (nombres que designan la droga y su despótica tiranía). Una súbita y amenazadora

llamada telefónica trastorna su presente, dedicado a un tranquilo trabajo en la edición de textos clásicos, y la obliga a rescatar aquel tenebroso pasado. A lo largo de 24 horas revive su historia, llena de violencias y traumas. Salen a relucir personajes terribles, odio cainita y situaciones límite que coexisten con el ensimismamiento de otro personaje, éste entrañable, un hermano deficiente de Zarza, a partir del cual la autora libera dosis de afortunada ternura. Conviven de este modo el desgarrador y el documento contemporáneo con lo poético. A la vez, esa historia principal presenta un paralelismo con un supuesto relato medieval, una aventura cortés de amores extremos cuyo desenlace tiene varias hipotéticas posibilidades. Este remoto contrapunto ilumina la acción presente y se articula en el conjunto narrativo con toda propiedad. De modo que ambas peripecias se enriquecen mutuamente y permiten que la novela entera marche al unísono hacia el sentido general que Montero pretende.

Debe aclararse que se ponen en juego otros recursos más. La intriga es uno de ellos, y está perfectamente dosificada, mediante el buen arte de hacer avanzar con justa tensión un relato que guarda una gran sorpresa, que aquí no debo desvelar, para el último momento. El otro consiste en dotar a toda la peripecia de un aire espectral, algo no ausente en libros anteriores de Montero, para que la realidad adquiera la dimensión de una alegoría.

Parece difícil que una mezcla de elementos tan diversos como rea-

Parece difícil que una mezcla de elementos tan diversos como realismo directo, símbolos y paráfrasis literaria pueda dar un resultado homogéneo. Sin embargo se consigue, y bien



lismo directo, símbolos y paráfrasis literaria pueda dar un resultado homogéneo. Sin embargo se consigue, y bien. La clave está en el mencionado narrador. Se trata de un factor curioso. Cuenta la historia una voz que la domina por entero y que se permite intervenir en ella. Se parece algo a ese autor implícito normal en la narrativa clásica que percibimos como alguien diferente al autor real de la obra.

Pero, a la vez, posee algunos rasgos que apelan a la propia autora. Con ello, por una parte reconoce-

mos que estamos en un terreno imaginario, en un ámbito de ficción. Por otra, aceptamos de buen grado referencias a una experiencia cierta, no fabulada. Así ocurre con alguna mención de personas o hechos reales y constatables.

Este feliz planteamiento se debe a que Rosa Montero busca que su obra se lea como una interpretación imaginativa de un mundo real cuya última responsable es ella misma. Es autora sin dejar de ser testigo; novelista sin perder la condición de ciudadana. Tal enfoque pide una participación cómplice del lector, dispuesto, en virtud de ello, a compartir una experiencia moral convertida en ficción. Se revela de este modo la voluntad ética de la novela cuya raíz se halla en el compromiso social de la escritora.

Mantener con firmeza este papel hoy no muy acreditado y hacerlo con medios estrictamente literarios es el reto de la autora. Lo afronta sin renunciar a una patente voluntad crítica y arriesgándose a montar un relato de cuño original. Tal empeño lo supera con fortuna: un relato fluido y emocionante pone ante los ojos el infierno pero nos convence de que, a pesar de los pesares, en la vida cabe la esperanza.

Santos SANZ VILLANUEVA



BELÉN GOPEGUI

Lo real

Una escritora excepcional, una novela que gustaría a Maquiavelo: porque no siempre la realidad es inevitable



ANAGRAMA



ENTSPRINGEN

ANTONI MARÍ

Tusquets. Barcelona, 2001. 136 páginas, 1.700 pesetas

A los dieciocho años, Manuel abandona la isla balear en que ha vivido hasta entonces y se traslada a Barcelona para emprender estudios universitarios. El tiempo del relato son las catorce horas de la travesía, durante las cuales Manuel hace balance de su vida. Planteada así la historia, no es arriesgado conjeturar ciertas concomitancias entre Manuel y su creador, el escritor ibicenco Antoni Marí (1944), en cuya trayectoria personal figuran experiencias análogas. Esto no significa que *Entspringen* sea una novela autobiográfica; no son las posibles conexiones con la realidad externa vivida las que constituyen el centro de gravedad del relato, sino la atención prestada a la formación de una personalidad, la contemplación de Manuel en el momento crítico en que deja atrás sus años de niñez y adolescencia —la costa “cubierta por una bruma espesa” (pág. 12)— para encaminarse hacia la edad adulta, simbolizada en la gran ciudad donde, al llegar, el viento despeja la bruma y el sol aparece “brillante y cálido” (pág. 135).

Esto sugiere ya que *Entspringen* es una novela construida sobre elementos metafóricos reconocibles y de antigua estirpe: la vida como navegación —con sus tempestades y sus etapas de bonanza— es la imagen medular, y de ella se derivan las demás. Ya el título de la novela prelude este juego de dobles lecturas. El barco en que Manuel

viaja a Barcelona es el Rey Don Jaime I, pero debajo figuran las letras de su antiguo rótulo —ya que se trata de un viejo barco alemán— donde se lee *Entspringen*, palabra que unos pasajeros alemanes traducen como “saltar dejándolo todo atrás”. El extraño nombre representa bien la situación en que Manuel se encuentra, pero además, y en otro plano, el estado borroso y semiculto del rótulo indica que la novela debe leerse buscando el sentido escondido bajo las peripecias externas de la narración. La orientación de la lectura no puede estar más nítidamente sugerida.

Este aspecto ha provocado alguna flaqueza del relato. Marí narra con soltura y precisión, pero de

La prosa de Marí es pulcra, con ligerísimos desfallecimientos no sé si atribuibles al autor o a un supuesto traductor. *Entspringen* es un relato estimable, de grata lectura

vez en cuando cree necesario hacer explícitas ciertas correspondencias simbólicas —por otra parte obvias— que el lector debería descubrir. De este modo, la metáfora pura se transforma en símil, recurso siempre más elemental. Al subir las escaleras del barco “Manuel se sentía como si, de pronto, sin previo aviso, estuviera entrando en la vida” (pág. 47). O bien: “Quería [...] dejarse llevar por los movimientos de la mente, que parecía seguir el vaivén de la embarcación” (págs. 67-68). En medio del violento oleaje, “el barco estaba resolviendo con arrogancia una nueva batalla con el mar. También Manuel estaba librando a su modo una batalla...” (pág. 83). En la rápida evocación de imágenes del pasado que lleva a cabo Manuel “todo sucedía ante sus ojos con una energía que parecía inagotable, como el movimiento del mar” (pág. 107). El recurso a los nexos comparativos —“como”, “también”, “de igual modo”, etc.— es un procedimiento más didáctico que artístico, y reduce la potencia imaginativa de un relato bien planteado y resuelto, en el que se reconocen incluso escenas típicas de las novelas de formación, como el descubrimiento de las cartas familiares en el desván —tan similar a un pasaje del *Pedrito de Andía*, de Sánchez Mazas, aunque a la postre de signo diferente— y donde acaso disuene tan sólo la conversación de Manuel con el extraño marino, cuyo tratamiento se contradice con el perfil “realista” y verosímil de los otros personajes. La prosa de Marí es pulcra, con ligerísimos desfallecimientos, no sé si atribuibles al autor o a un supuesto traductor cuyo nombre no se menciona: el uso impropio de impávido por “imperturbable” (pág. 132) o ciertas construcciones mejorables: “una de aquellas pesadillas que al despertar se desvanece” (págs. 113-114); “acostumbraba a ir...” (pág. 175). *Entspringen* es, por lo demás, un relato estimable y de grata lectura.

QUIETO

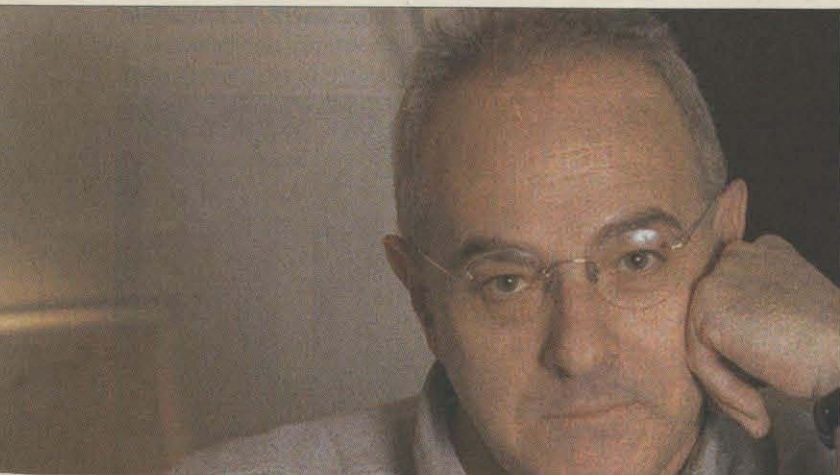
NACHO FAERNA

Ediciones B. Barcelona, 2001

213 páginas, 2.200 pesetas

La inmovilidad es indispensable en el trabajo del fotógrafo. Ésa es una de las alegorías que se esconden tras esta interesante novela, la primera de este madrileño de 33 años, guionista de cine y de televisión. Tras la novela y también tras su personaje principal: un fotógrafo tan obsesionado por captar la realidad como por inventarla a cada momento, tal vez porque sabe que toda una existencia puede terminar fundamentándose en la presencia irreal de alguien que ha muerto hace años. Trasladada esta bella imagen a esta historia de ficción: el fotógrafo protagonista vive de los derechos de reproducción que por sus fotos le paga una empresa japonesa. La foto más solicitada de su catálogo es la de la mano de su compañera, muerta cuando empieza la historia. Su existencia, en ese momento, transcurre en Estados Unidos, entre viajes y encuentros: algunas mujeres con las que vivir aventuras y algunos hombres con los que beber, y siempre el común denominador de la imaginación: para cada uno de esos encuentros inventa una nueva personalidad. Esta reinención constante, con cuidado de resultar verosímil, es lo mismo que hace la literatura. Y también el escritor. Siempre es estimulante descubrir en una historia distintos niveles de lectura y, en este sentido, este libro no defrauda.

Tan interesante como la historia es, por otra parte, el ritmo con que se nos cuenta. Muy deudor de lo cinematográfico, el autor sabe cómo manejar el “tempo” narrativo a través de un minimalismo expresivo que pone el acento en lo visual del conjunto. Abundancia, verosimilitud y buen hacer en los diálogos; destreza en el trazado psicológico de los personajes, en la confección de escenas y, en suma, en eso que suele llamarse “arquitectura narrativa”. Y habilidad en el esbozo de ese protagonista del cual sólo parece quedar clara su ambigüedad, su camaleónica capacidad para transformarse sin descanso, su soledad y su tristeza.



Ricardo SENABRE

C. SANTOS

LA LUZ DE LA PASIÓN

HUDA BARAKAT

Trad. M. Nuin. Seix Barral, 2000
188 páginas, 2.200 pesetas

La literatura se ha acercado muchas veces a la experiencia de la locura, intentando explicar el mundo interior de los enajenados. Eduardo Mendoza lo ha hecho en clave de humor. Faulkner, haciéndose eco de los clásicos, ha identificado este desorden con la perspectiva trágica que niega un sentido a la vida. Foucault diría que loco es el nombre que damos al otro, al diferente. Huda Barakat interpreta el delirio como una exacerbación de la subjetividad. La locura es una separación radical entre el sujeto y la realidad, la conciencia y el objeto. El protagonista de *La luz de la pasión* es un hombre que ha perdido su capacidad de discernir entre sus sentimientos y lo que sucede fuera de él. Por eso, no sabe si realmente ha matado a la mujer a la que ama y es incapaz de explicar la forma en que se conocieron. Sus recuerdos son confusos y desfiguran los hechos. Atrapados por la guerra del Líbano, ambos han vivido una pasión que en ocasiones se muestra bajo la máscara del amor *fou*, pero que en otras adquiere los rasgos de una fantasía individual, donde no están muy claros los límites entre lo objetivo y lo alucinatorio.

La posibilidad de fijar un canon para medir el valor de la obra literaria no está muy lejos del viejo sueño de encontrar un código moral universal. Ni siquiera Kant fue capaz de fundamentar el juicio estético y la propuesta de Bloom no ha despertado menos iras que la filosofía de la historia de Fukuyama. Ahora que regresa Robbe-Grillet y el *nouveau roman*, tal vez Dickens y Balzac vuelvan al estante de los desechables. Los que consideren que la narración convencional invita a la lectura pasiva y al consumo fácil, encontrarán muchos alicientes en la obra de Barakat, pues ésta plantea su relato como un laberinto donde lo real y lo onírico se superponen, pero los que estimen la transparencia narrativa de cierta tradición anglosajona, echarán de menos la claridad expositiva de la literatura del XIX.

Rafael NARBONA

HARRY POTTER Y EL CÁLIZ DE FUEGO

J. K. ROWLING

Traducción de Adolfo Muñoz. Salamandra. Barcelona, 2001. 635 páginas, 2.500 pesetas

Es inevitable, ante un éxito del alcance y las dimensiones de la que ya se conoce en todo el mundo como la "Pottermania", preguntarse si será para tanto. Los no iniciados sólo han de buscar en internet para entender de qué estamos hablando: verdadero furor, millones de copias vendidas, todo un *merchandising* paralelo a las novelas —y que inunda las tiendas estadounidenses de camisetas, gorras y otras chucherías con Potter como protagonista—, una placa en una estación de tren británica conmemorando el momento en que a la autora de este tinglado se le ocurrió escribir la primera entrega de la serie, una película... ¿Es para tanto? Probablemente no. Rowling no hace literatura de altos vuelos, ni lo pretende, ni finge hacerla —lo cual es muy de agradecer—; se limita a dar muy bien en el clavo del lector al que se dirige. Casi nada.

¿Qué cuentan las aventuras de Harry Potter? Básicamente, las peripecias de un joven brujo, huérfano, que vive con unos tíos a los que odia, tiene algún que otro temible enemigo, ciertos amigos íntimos y curiosos, estudia en Hogwarts y que de vez en cuando se ve enfrascado en la resolución de misterios, siempre relacionados con la magia y lo sobrenatural. El protagonista no sólo tiene la edad del lector sino que crece con él: la serie está concebida como una ristra de aventuras que suceden en años consecutivos, y unas remiten a las otras, hasta el extremo de no resultar nada estimulantes si no conocemos los antecedentes.

Esta es la cuarta entrega. La peripecia que se cuenta en ella no parece muy relevante: ha de celebrarse en el colegio del protagonista el Torneo de los Tres Magos, un evento crucial para los brujos de todo el mundo. Los campeones del torneo son designados por el cáliz de fuego, un objeto dotado de inquietantes poderes. Potter, claro, se verá implicado en el torneo y sus con-



No es extraño que el fenómeno Potter esté llegando a los niños y preadolescentes del mundo de la cultura única: les ofrece lo que desean encontrar

secuencias, que le llevarán a reencontrarse con su enemigo más acérrimo: Voldemort, de quien los muy potterianos sabemos cuánto tuvo que ver en el asesinato de sus padres. En fin. A todo esto una Rowling un numeroso ramillete de personajes hábilmente trazados, donde —por supuesto— no faltan los malos como de película de Disney ni los héroes más o menos al uso del ciclo de Propp —que Potter desarrolla casi punto por punto—, ni los más descabellados y desternillantes. La acción se apoya casi constantemente en ágiles y acertados diálogos. Y las claves para los lectores fieles —o para fidelizar a los que aún no lo sean, inteligente política— están diseminadas a lo largo del libro.

En suma: no es extraño que el fenómeno Potter esté llegando a los niños y preadolescentes del mundo de la uniformidad y la cultura única: les ofrece exactamente lo que desean encontrar. Y si lo hace con no muchas pretensiones literarias, es igual de cierto que consigue una absoluta honestidad. Tal vez haya que pensar en lo que dijo Steiner en Madrid, no hace tanto: el silencio es uno de los bienes más caros que uno puede ambicionar, aunque muchos lo teman. Y los miles y miles de lectores que Harry Potter tiene en el mundo necesitan silencio para leer. Ergo, no está todo perdido.

Care SANTOS



Ayuntamiento de Gijón

Premio de Novela

«Café Gijón»

Convoca:
Ayuntamiento de Gijón

Requisitos: Escritores de cualquier nacionalidad que presenten uno o más originales inéditos escritos en castellano.

Solicitud de bases: Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular.
C./ Jovellanos, 21 - 33201 Gijón.
Tlf.: 985 35 87 84 • www.ayto-gijon.es

Dotación: 3.000.000 Pts. y publicación de la novela

Plazo de admisión: Hasta el 30 de junio de 2001



MERCEDES RODRÍGUEZ

NOVELA
LA PASIÓN
HUGO BARAKAT
188 páginas, 3.500 pesetas

Si alguien pensaba que la caída del Muro de Berlín y la construcción de la nueva Europa habían dejado sin argumentos a John Le Carré, estaba equivocado. El autor de *El honorable colegial*, *El topo* o *El espía que surgió del frío* (la mejor novela de espías jamás escrita según Graham Greene), tiene mucho que contar. Contar, por ejemplo, qué ocurre en una embajada británica del Tercer Mundo cuando una activista de los derechos humanos, Tessa Quayle, aparece asesinada, y Justin, su marido, un pacífico diplomático al que sus colegas llaman "el jardinero fiel", decide investigar. Basado en un personaje real, una íntima amiga del novelista, *El jardinero fiel* (Areté) disfruta de gran éxito en todo el mundo y sale en España la próxima semana. Así comienza...

ADELANTO EL NOVELISTA PUBLICA "EL JARDINERO FIEL"

JOHN LE CARRÉ

Por desgracia, ha surgido un imprevisto, Sandy. En realidad, querría bajar a tu despacho si tienes un momento.

—¿No puede esperar hasta después de la reunión?

—Pues... no lo creo, la verdad. No, no puede esperar—respondió Mildren, ganando convicción a medida que hablaba—. Se trata de Tessa Quayle, Sandy.

De pronto un Woodrow distinto, el vello erizado, los nervios a flor de piel. Tessa.

—¿Qué pasa con Tessa?—preguntó con intencionada indiferencia, su mente galopando en todas direcciones. ¡Ay, Tessa! ¡Ay, Dios! ¿Qué has hecho ahora?

—Según la policía de Nairobi, ha sido asesinada—dijo Mildren como si lo dijera todos los días.

—Absurdo—replicó Woodrow sin darse tiempo para pensar—. No digas tonterías. ¿Dónde? ¿Cuándo?

—En el lago Turkana, orilla oriental. Este fin de semana. Se han mostrado diplomáticos respecto a los detalles. En su coche. Un desafortunado accidente, según ellos—añadió Mildren con tono de disculpa—. Me ha dado la impresión de que no querían herir nuestra sensibilidad.

—¿Qué coche?—preguntó Woodrow sin coherencia alguna, ya debatiéndose, negándose a aceptar la desatinada idea, sepultados a gran profundidad el quién, el cómo, el dónde y sus demás consideraciones y presentimientos, borrados rabiosamente sus recuerdos secretos de ella para reemplazarlos por el reseco paisaje lunar de Turkana tal como permanecía en su memoria desde un viaje de sondeo que realizó hacía seis meses en la irreprochable compañía del agregado militar—. No te muevas de ahí. Enseguida subo. Y no lo comentes con nadie, ¿me has oído?

Ahora con sistemática precisión, Woodrow dejó el auricular, rodeó el escritorio, descolgó la chaqueta del respaldo de la silla y se la colocó. [...] Con todo, mientras subía por la escalera, logró, mediante un tenaz esfuerzo de voluntad, acogerse a los elementales principios por los que siempre se regía cuando una crisis se cernía en el horizonte, y se aseguró, tal como había asegurado a Mildren, que aquello era absurdo. Para corroborar su teoría, evocó el sensacional caso de una joven inglesa que había sido descuartizada en la selva africana diez años atrás. Es una broma de mal gusto, claro que sí. Una recreación de aquel episodio fruto de una imaginación perturbada.

A sus cuarenta años, [Woodrow] estaba feliz-

mente casado con Gloria, o si no tan felizmente, daba por sentado que sólo él lo sabía. Era jefe de cancillería y cabía suponer que si jugaba bien sus cartas, conseguiría ponerse al frente de alguna modesta misión en su siguiente destino, y de ahí progresaría a misiones menos modestas hasta recibir el título de *sir*, una perspectiva a la que él personalmente no concedía la menor importancia, desde luego, pero complacería a Gloria. Tenía cierto espíritu castrense pero, al fin y al cabo, era hijo de militar. En sus diecisiete años el servicio de Su Majestad en el extranjero, había dejado bien puesta la bandera en media docena de misiones británicas. No obstante, la peligrosa, desintegrada, saqueada y depauperada Kenia, en otro tiempo colonia británica, le había resultado más estimulante que la mayoría de las anteriores, aunque no se atrevía a preguntarse en qué medida ese interés se debía a Tessa.

—Muy bien—dijo a Mildren con manifiesta agresividad, habiendo antes cerrado la puerta y echado el pestillo.

Mildren exhibía un permanente mohín. Sentado tras su escritorio, parecía un niño gordo y travieso que se ha negado a terminarse los cereales.

—Estaba en el Oasis—informó.

—¿Qué oasis? Sé más preciso si es posible.

Pero Mildren no se dejaba amilanar tan fácilmente como su edad y su rango podían inducir a creer a Woodrow. Tenía todos los datos recogidos en unas anotaciones taquigráficas, que consultó antes de volver a hablar. Debe de ser lo que les enseñan hoy en día, pensó Woodrow con desdén. ¿De dónde, si no, iba a sacar el tiempo un advenedizo de Essex como Mildren para aprender taquigrafía?

—En la orilla este del lago Turkana, en el extremo sur, hay un hotel—explicó Mildren sin apartar la vista de la libreta—. Se llama Oasis. Tessa pasó allí la noche y se marchó a la mañana siguiente en un cuatro por cuatro proporcionado por el dueño del hotel. Dijo que quería visitar la cuna de la civilización, a trescientos kilómetros de allí en dirección norte. El hoyo de Leakey.—Se corrigió—. El yacimiento donde está la excavación de Richard Leakey. En el parque nacional de Sibiloí.

—¿Sola?

—Wolfgang le proporcionó un conductor. Su cadáver ha aparecido en el cuatro por cuatro con el de ella.

—¿Wolfgang?

—El dueño del hotel. Apellido pendiente de averiguación. Todo el mundo lo llama Wolfgang. Es alemán, por lo visto. Un personaje. Según la po-

licía, el conductor fue brutalmente asesinado.

—¿Cómo?

—Decapitado. Paradero desconocido.

—¿Quién está en paradero desconocido? Has dicho que lo habían encontrado en el coche con ella.

—La cabeza está en paradero desconocido.

Podría haberlo adivinado, ¿no?, pensó Woodrow.

—¿Y cuál es la supuesta causa de la muerte de Tessa?

—Un accidente. Es lo único que han dicho.

—¿Le robaron?

—Según la policía, no.

Una vez conocido el asesinato del conductor y descartado el robo, la imaginación de Woodrow se desbocó.

—Cuéntame lo que te han dicho palabra por palabra—ordenó.

Mildren apoyó los amplios mofletes en las palmas de las manos y consultó de nuevo sus notas taquigráficas.

Nueve veintinueve, llamada de una brigada móvil de la jefatura de policía de Nairobi, preguntando por el embajador—recitó—. He explicado que el embajador había salido a visitar ministerios y tenía previsto volver a las diez como muy tarde. Un agente de guardia con tono de eficiencia; ha dejado su nombre. Ha dicho que la información procedía de Lodwar...

—¿Lodwar? ¡Eso está a kilómetros de Turkana!

—Es la comisaría más próxima—aclaró Mildren—. Un cuatro por cuatro, propiedad del hotel Oasis, Turkana, había aparecido abandonado en el lado oriental del lago, cerca de Allia Bay, en el camino hacia el yacimiento de Leakey. Los cadáveres llevaban allí treinta y seis horas como mínimo. Una mujer blanca, causa de la muerte no facilitada, un africano sin cabeza, identificado como Noah el conductor, casado con cuatro hijos. Una bota de marca Mephisto, del número treinta y ocho. Una chaqueta de safari azul, talla XL, manchada de sangre, hallada en el suelo del vehículo. La mujer, entre 25 y 30 años, cabello oscuro, una sortija de oro en el dedo anular de la mano izquierda. Una cadena de oro en el suelo del vehículo.

“¿Y esa cadena de oro que llevas al cuello?”, se oyó decir Woodrow a sí mismo en fingido desafío mientras bailaban.

“Mi abuela se la regaló a mi madre el día de su boda—contestó ella—. La llevo con todo, incluso cuando no queda a la vista.”

“¿Incluso en la cama?”

“Depende.”

EL JARDINERO FIEL, DE JOHN LE CARRÉ

—¿Quién los encontró? —preguntó Woodrow.

—Wolfgang. Avisó por radio a la policía e informó a su oficina de aquí, de Nairobi. También por radio. En el Oasis no hay teléfono.

—Si el conductor apareció decapitado, ¿cómo supieron que era el conductor?

—Estaba impedido de un brazo. Por eso trabajaba de conductor. Wolfgang vio marcharse a Tessa con Noah el sábado a las cinco y media, en compañía de Arnold Bluhm. Fue la última vez que los vio vivos.

Mildren seguía remitiéndose a sus notas, o como mínimo lo aparentaba. Se sostenía aún los mofletes con las manos y parecía resuelto a permanecer en esa postura, ya que se advertía una obstinada rigidez en sus hombros.

—Repítame eso último —ordenó Woodrow al cabo de un segundo.

—Arnold Bluhm acompañaba a Tessa. Llegaron juntos al hotel Oasis, pasaron allí la noche del viernes y partieron en el todoterreno de Noah a las cinco y media de la mañana siguiente —volvió a decir Mildren con paciencia—. El cuerpo de Bluhm no estaba en el cuatro por cuatro, y no hay ni rastro de él. O si lo hay, no se ha informado de ello hasta el momento. La policía de Lodwar y la brigada móvil continúan en el lugar de los hechos, pero la jefatura de Nairobi desea saber si pagaremos el coste de un helicóptero.

—¿Dónde están ahora los cadáveres?

Woodrow, digno hijo de su padre militar, era lacónico y práctico.

—No se sabe. La policía quería que el Oasis se hiciera cargo, pero Wolfgang se negó. Dijo que se quedaría sin personal, y también sin clientes. —Un titubeo—. Ella firmó en el registro como Tessa Abbott.

—¿Abbott?

—Su apellido de soltera. «Tessa Abbott, con dirección en un apartado de correos de Nairobi.» El nuestro. Aquí no tenemos a ningún Abbott, así que busqué el nombre en los archivos y encontré Quayle, apellido de soltera de Abbot, Tessa. Imagino que es el nombre que usaba en sus labores humanitarias. —Mildren examina-

ba la última página de sus anotaciones—. He intentado ponerme en contacto con el embajador, pero él está haciendo su recorrido por los ministerios y es hora punta —explicó, con lo cual quería decir: esta es la moderna Nairobi del presidente Moi, donde una llamada local puede representar media hora escuchando «Disculpe, todas las líneas están ocupadas; por favor, vuelva a intentarlo más tarde», repetido incansablemente por una apática mujer de mediana edad.

Woodrow se encontraba ya en la puerta.

—¿Y no se lo has dicho a nadie?

—A nadie.

—¿Y la policía?

—Dicen que no. Pero no pueden

Convencido ya, si en algún momento lo había dudado, de que se enfrentaba no sólo a una tragedia sino también a un escándalo de Fuerza Doce, Woodrow subió como una exhalación por una escalera al pie de la cual se leía *Sólo personal autorizado*

responder por Lodwar, y me cuesta creer que puedan responder por sí mismos.

—Y que tú sepas, Justin aún no se ha enterado.

—Exacto.

—¿Dónde está?

—En su despacho, supongo.

—Procura que no salga de allí.

—Ha llegado temprano, como siempre que Tessa sale en viaje de reconocimiento. ¿Quieres que suspenda la reunión?

—Espera.

Convencido ya, si en algún momento lo había dudado, de que se enfrentaba no sólo a una tragedia sino también a un escándalo de Fuerza Doce, Woodrow subió como una exhalación por una escalera al pie de la cual se leía el rótulo "Sólo personal autorizado" y entró en un lúgubre pasillo que conducía a una puerta de acero cerrada con una mirilla y un timbre. Una cámara lo escudriñó mientras pulsaba el timbre. Abrió la puerta una esbelta pelirroja con vaqueros y un blusón floreado. Sheila, la número dos, con perfecto dominio del kiswahili, pensó Woodrow de manera espontánea.

—¿Dónde está Tim? —preguntó.

Sheila apretó un botón y habló por un interfono.

—Es Sandy, y tiene prisa.

—Esperad un minuto mientras marco la contraseña —dijo a voz en grito una expansiva voz masculina.

Esperaron.

—Camino totalmente despejado —anunció la misma voz cuando se descorrió el cierre automático de otra puerta.

Sheila se apartó, y Woodrow entró en el despacho con paso enérgico. Tim Donohue, el jefe de inteligencia, se hallaba de pie ante su escritorio, imponente con sus dos metros de estatura. Debía de haber estado poniendo en orden la mesa, porque no había un solo papel a la vista. Donohue ofrecía un aspecto aún más enfermizo que de costumbre. Gloria, la esposa de Woodrow, insistía en que le quedaba poco tiempo de vida. Las mejillas hundidas y sin color. Cúmulos de piel desmoronada bajo los ojos exánimes y amarillentos. El disperso e irregular bigote atusado hacia abajo en cómica desesperación.

"EL JARDINERO NACE DEL ENOJO MORAL"

Acérrimo enemigo de las entrevistas, John Le Carré ha roto su silencio para explicar algunas claves de su última novela.

—¿De qué trata *El jardinero fiel*?

—De alguien que realiza un viaje interior y que descubre, tras una vida llena de errores, un cierto sentido de la moralidad. Otra lectura aborda el mismo tema que he manejado desde mis comienzos literarios, las relaciones del ser humano con las instituciones. Además, trata de lo que hoy en día ocupa el lugar de las naciones y de esa asombrosa creencia de que en el fondo de las corporaciones subyace un propósito moral. Es una idea disparatada.

—Es un libro muy polémico, pero contiene también a dos de sus personajes más logrados, Justin y Tessa Quayle. ¿Le resultó difícil combinar el aspecto político de la novela con el componente de ficción?

—No, en realidad no ha sido difícil, porque hay un único motivo conductor. Tras la muerte de Tessa, este motivo se adueña de Justin. Él asume el papel que ella desempeñaba. Completa el trabajo que ella había comenzado. La historia no se hubiera desencadenado sin la aparición del enojo moral, y del mismo modo, el enojo moral no se podría haber expresado sin estas circunstancias y estos personajes. Mi propia vida ha sido en ocasiones tan complicada y zigzagueante que en realidad consuela descubrir a estas alturas qué es lo que me importa. Es algo que tengo en común con Justin.

—¿Buscó el tema o vino a usted?

—Quería ocuparme del comportamiento colectivo en el Tercer Mundo. Después comencé a reflexionar muy seriamente sobre el petróleo. Y después de hablar confidencialmente con miembros de la industria farmacéutica y con los pocos y valientes individuos que han intentado desenmascarar sus actividades, no me lo pensé dos veces.

—En Estados Unidos lo consideran un gran novelista. En Europa, un gran escritor de género. ¿Por qué?

—No lo sé. Actualmente tengo muchos más lectores en Europa que en los Estados Unidos. Por lo general evito la compañía de mis colegas escritores ingleses y de todo ese mundo. Creo que me resulta amenazador en muchos sentidos. La envidia siempre está a la orden del día. Yo gané mucho dinero escribiendo. Me hice un nombre. Lo que más miedo me da, sin embargo, es quedar atrapado en sus patrones y pretensiones. No los leo. No quiero decir que yo sea mejor ni peor. Es sólo que hacemos cosas completamente distintas. Me siento totalmente al margen de la vida literaria inglesa. **R. McC.**

LA IGLESIA DE FRANCO

JULIÁN CASANOVA

Temas de Hoy. Madrid, 2001. 323 páginas, 3.200 pesetas

El papel de la iglesia católica en el régimen de Franco resultó extraordinario. Fue la única de las corrientes que nutrieron el bando vencedor a la que Franco se sintió adscrito y también la que logró una mayor presencia de su doctrina en la educación, la legislación, la cultura y la mentalidad de la época. Esta estrecha vinculación entre Franco y la iglesia católica plantea ya de por sí la necesidad de abordar el tema desde una perspectiva imparcial y completa para evitar caer en el panfleto. Lamentablemente, ninguna de estas virtudes está presente en el libro de Julián Casanova. De entrada, la obra dista mucho de ser un estudio completo sobre el papel de la iglesia católica en la España de Franco. Por puro sentido común, un estudio de esas características debería abarcar el arco cronológico que va de 1936 a 1975. La obra de Casanova se ciñe, sin embargo, al período comprendido entre el estallido de la guerra civil y su conclusión, con una treintena de páginas dedicada a introducción y al período republicano. Cuestiones tan esenciales como el papel de la iglesia católica en la creación de las Hermandades del Trabajo, la fundación del Opus Dei, los curas obre-

ros, el Concordato con la Santa Sede o el enfrentamiento con otros sectores del franquismo como la Falange, brillan por su ausencia en este libro. Más grave es su falta de rigor. No niega Casanova que se produjeran asesinatos de religiosos pero minimiza su importancia.

Este fenómeno lamentable habría quedado compensado por una represión como la franquista que habría superado la de cualquier guerra civil europea (pp. 238 ss); que se habría cebado con vascos y catalanes (pp. 220 ss) y que habría sido apoyada por la iglesia católica. Todas estas afirmaciones —que resumen el espíritu del libro— son políticamente rentables pero históricamente insostenibles. Para empezar, la violencia contra el clero no se inició en julio de 1936 como respuesta a un alzamiento militar. Sus orígenes se hundían en un anticlericalismo que a mediados del siglo XIX ya comenzó matanzas de frailes. Ese anticlericalismo volvió a hacer acto de presencia en las quemaduras de iglesias de mayo de 1931, en el carácter sectariamente anticlerical de la constitución republicana y de manera muy especial en los asesinatos de clérigos que tuvieron lugar en octubre de 1934. Fue

el horror cruento desencadenado por las izquierdas y sus aliados nacionalistas a finales de 1934 el que llevó a millones de españoles a temer un baño de sangre. Lo cierto es que la persecución padecida por los católicos superó en violencia a cualquier otra experimentada por esta fe a menos que nos retrotraigamos al siglo IV y a Diocleciano. No fue, desde luego, obra de incontrolados aunque también se produjeran casos de ese tipo. Las matanzas sistemáticas como las llevadas a cabo en Madrid en el otoño de 1936 en Paracuellos del Jarama con asesoramiento soviético e intervención directa y responsable del PCE y la existencia de checas del PSOE, el PSUC, el PCE y otras fuerzas de izquierdas para la práctica del asesinato y la tortura lo dejan bien de manifiesto.

Un estudio serio, riguroso y documentado que no se perdiera en episodios anecdóticos propios de la historia oral ni pretendiera ceñirse a lo políticamente correcto debería indicar cómo la iglesia católica se sintió agredida desde el inicio del régimen republicano, cómo esas agresiones fueron multiplicándose y cómo llegaron al derramamiento de sangre con la revolución de



1934. Puede objetarse a la iglesia católica que no supo anteponer el perdón a la reivindicación del castigo de los que la habían perseguido, que se opuso a una pluralidad extracatólica y que incluso cayó en posturas persecutorias contra protestantes y, en menor medida, contra judíos. Pero no se puede convertir esa trayectoria en causa de descargo para sus perseguidores. Tampoco puede obviarse su evolución de los años siguientes que constituye uno de los fenómenos más importantes de la Historia del siglo XX en España, fenómeno que este libro, a pesar de su título, no entra a analizar.

César VIDAL

LA VICTORIA DEL SOL

TOMÁS ALFARO DRAKE

Ediciones Palabra. Madrid, 2001. 388 páginas, 3.000 pesetas

La divulgación científica (quizá toda divulgación) tiene un mérito especial porque requiere poner en juego todos los recursos literarios precisos para mantener la atención del lector, como si se tratara de una verdadera ficción literaria, siendo así que se sabe destinada a que se la considere como un subproducto, como un género literario menos que secundaria. Bastaría decir que esto es lo que ha hecho Tomás Alfaro: ha puesto unas buenas dotes literarias al servicio de la divulgación de una historia familiar a todos pero mal conocida por casi todos: la de cómo se fue imponiendo en el mundo científico la idea de que era la Tierra la que daba vueltas en torno al Sol y no al revés, un asunto que ya se plantearon algunos griegos pero que no se abrió camino del todo hasta muy entrado el siglo XVII.

Científicamente, el libro es impecable. Revela un conocimiento notable del objeto de la narración; no esquivo las explicaciones científicas más enrevesadas, si son precisas para comprender el asunto. Se auxilia de ilustraciones cuando hace falta. Y no se limita a trazar la evolución lineal del pensamiento, sino que enriquece el relato con un sinfín de matices que no resultan de más, sino que el lector agradece. Esa riqueza de detalles es la que nos convence de que nos hallamos ante un libro especial y ante un buen conocedor de la historia de la astronomía y la física. Y todo esto nos lo presenta Alfaro con un lenguaje asequible, todo lo explicativo que hace falta para que cualquier lector lo comprenda y, además, envuelto en una verdadera ficción literaria. Esto es lo singular. La ex-

plicación científica, se la da un padre a su hijo. Es un recurso que manido, sin duda; pero es que el autor se adentra en la psicología de los dos personajes, hace que otros penetren de cuando en cuando en el escenario y, con todos ellos, traza un cuadro hogareño muy convincente y suficientemente complejo como para que se convierta a la postre en una verdadera trama.

Estamos ante una obra posiblemente pensada para la gente joven. Sirve, no obstante, para cualquiera que desee conocer el complejo asunto que comenzó con Aristarco, pasó por Copérnico, Kepler y Galileo (los entresijos de cuya posición se describen vívidamente) y, hasta cierto punto, acabó con Newton.

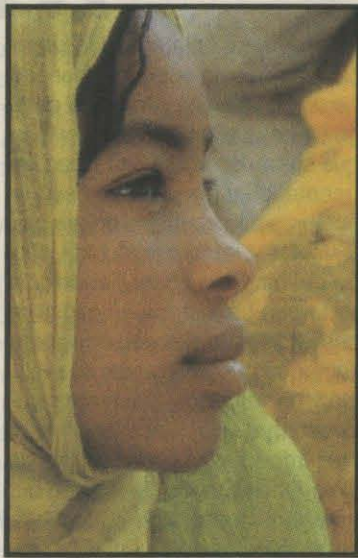
José Andrés GALLEGO

LA MUJER EN EL INCONSCIENTE MUSULMÁN

FATNA AÍT SABBAH

Traducción de Inmaculada Jiménez. Ediciones del Oriente y del Mediterráneo. Madrid, 2000. 184 páginas, 1.950 pesetas

Según la autora, escondida tras un pseudónimo, la orientación masculinista del islam vinculado al poder habría acarreado una suerte de lucha secular contra el deseo carnal, delimitado por el Corán y sus intérpretes para vivir superándolo racionalmente



De la apropiación interpretativa del Corán deriva la jurisprudencia misógina del Islam ortodoxo, del Islam asociado al poder en la plasmación histórica que esta religión sustenta desde el siglo VII, según Fatna

Las interpretaciones de la moral sexual de cada civilización constituyen un capítulo revelador del proceso de lectura que el presente hace cíclicamente del pasado. Por no remontarse más allá de la interpretación binaria que de la civilización griega clásica hizo Nietzsche en *Los orígenes de la tragedia*, el registro interpretativo de la moral sexual, del erotismo y de la concepción de los placeres incorporados al estilo amoroso de cada civilización es materia que encierra múltiples enseñanzas. Una de ellas consiste en que ni los mecanismos de represión han sido históricamente tan drásticos como los han pintado los abogados de la libertad de costumbres, ni la tolerancia ha sido tan desinteresada como la han descrito sus apologetas.

Si, como se ha dicho, "el sexo es la última metáfora de la insurrección" (J.C. Guillebaud en *La tyrannie du plaisir*, Seuil, 2000), no menos cierto es que el ascetismo monacal ha sido otra de las fuerzas civilizatorias de envergadura. Dése por válida la reflexión anterior a título introductorio de este volumen. Un libro breve, cuya autora se oculta detrás de un pseudónimo para salvarse de las supuestas amenazas que pudieran poner en peligro su libertad de expresión en el futuro, cuando no su integridad física en el presente.

Según ella, el Islam es tanto una religión inspirada por, y transmisora de, un ideal de paz, como es, tam-

bién, una religión monoteísta que ha sido –y es todavía– simiente de concepciones teocráticas de la historia, de la sociedad, y de las relaciones que los seres humanos mantienen entre ellos. Dios, o sea, el Maestro –como apunta el antropólogo marroquí Hammoudi–, enseña, guía y conduce al Discípulo, o sea, al creyente. Éste no tiene sino que acogerse a la *shari'a*, o ley ortodoxa que rige la comunidad musulmana, para solventar con garantía de éxito su existencia de tejas abajo. De tejas arriba, en cambio, le espera una compensación al creyente: un paraíso pródigo en satisfacciones, una de las cuales son "las jóvenes de eterna juventud, que al verlas se las creería perlas desparramadas", como dice la *aleyá* del Corán.

Según Fatna, de esta apropiación interpretativa del Corán deriva la tradicional jurisprudencia misógina del Islam ortodoxo, del Islam asociado al poder en la plasmación histórica que esta religión ha sustentado desde el siglo VII de la era cristiana. Esa orientación masculinista del Islam vinculado al poder habría acarreado una suerte de lucha secular contra el deseo carnal, delimitado por el Corán y sus intérpretes para vivir superándolo racionalmente. De esta manera, a través de tal maniobra interpretativa, la mujer y su relación génito-sentimental con el varón musulmán aparecerá encarnada en un arquetipo conocido.

El triunfo del principio masculino en la historia del Islam practicado habría logrado silenciar, amputar incluso, el elemento genérico de la mujer, al precio de un empobrecimiento civilizatorio generalizado, del cual sólo se puede escapar a través de la rebelión del oprimido. Ese ser oprimido, sin embargo, no lo ha estado siempre. Es más, tanto en Oriente como en el Al-Andalus, el Islam ha ofrecido una trilogía amorosa proyectiva. De linaje místico en ocasiones (caso del tratado sobre el amor de inspiración sufi, que se atribuye a Ibn Arabi); de filiación artesana, en otras (como se refleja en *El jardín de los enamorados*) y, finalmente, la proyección de tónica maravillosa (de la cual es exponente *Las mil y una noches*).

La trilogía amorosa a que se refiere Fatna poseería un discurso propio, elevado y sublime a veces. Co-deándose con ese discurso elevado y sublime del Islam amoroso, la autora recupera otra dimensión erótico-religiosa de la mujer en esa religión que hunde sus raíces en las etapas anteriores al surgimiento del monoteísmo semítico en su versión coránica (*al-Yahiliya*) y que no desapareció nunca del todo a lo largo de los siglos del Islam clásico (siglos VIII-XII). Fue una dimensión que pobló la mente, el inconsciente, el relato escrito y la tradición oral islámicos, una percepción de la mujer asociada a su dimensión omnisexual, cual la Demeter griega.

Islam amoroso, erotómano incluso, a estribor; Islam ordenancista, genitualmente regulado, a babor. ¿No está estructurado el contenido del relato en función del tema, candente donde lo haya, de la mujer en el Islam contemporáneo?

Ésta y otras cuestiones las irá formulando el lector avezado de una obrita a la que cabe aplicar, en cualquier caso, el conocido adagio italiano: *si non è vero è ben trovato*.

Víctor MORALES LEZCANO

JESÚS, PROFETA DEL ISLAM
Coronel Rahim & A. Thomson

Definitiva refutación de las falsedades que a lo largo de la historia ha vertido la Iglesia Católica sobre el Profeta Jesús.

EDITORIAL
KUTUBIA
MAYORQA

Apartado
5237
07080
Palma

EL EXILIO DE LOS REPUBLICANOS ESPAÑOLES

GENEVIÈVE DREYFUS-ARMAND

Traducción de Dolors Poch. Editorial Crítica. Barcelona, 2000. 453 páginas, 4.900 pesetas

Geneviève Dreyfus-Armand nos permite conocer más y mejor una parte importante de nuestra propia historia, aquella que en la estela de la Guerra

Civil española se desarrolló en suelo francés y que acumuló enormes dosis de ilusión, sufrimiento y decepción

Que la tragedia nacional que supuso la Guerra Civil marcó la historia posterior de los españoles es algo que merece, por obvio, pocos comentarios. La literatura, las artes plásticas o el cine recogen fidedignamente la intensidad del dolor y frustración que la experiencia bélica produjo a una gran parte de los españoles de ambos bandos. Sin embargo, el foco de atención se centra normalmente en el territorio nacional y pocas son las ocasiones en las que una novela o una película nos muestra qué pasó con aquellos otros que siguieron siendo España más allá de nuestras fronteras.

En el ámbito de la historia disponíamos de algunos estudios sobre el exilio, de desigual valor, que nos permitían un acercamiento al tema. Sin embargo, la publicación del libro que para el caso francés ha hecho Dreyfus-Armand con *El exilio de los republicanos españoles en Francia: de la guerra civil a la muerte de Franco*, que supone un muy considerable avance para el conocimiento de lo que fue el exilio español en Francia.

Con enorme rigor, gran cantidad de fuentes y muchas horas de trabajo, la autora nos introduce en el lento proceso de asimilación de una migración política. Sobre la experiencia de una anterior, de carácter económico, el hundimiento del frente republicano forzó a cientos de miles de españoles a cruzar la fronte-

ra para salvar la vida. La experiencia de los campos de acogida fue terrible. Ni Francia estaba preparada para recibir aquella riada humana ni su ciudadanía estaba dispuesta a aceptar su integración. Los piojos, el frío y las enfermedades acompañaron a aquellas gentes que habían tenido que dejar todo atrás. Con el inicio de la II Guerra Mundial los huidos se encontraron inmersos en un nuevo conflicto del que formaban parte por su filiación ideológica.

Siguiendo lo que venía siendo norma de la emigración española en Francia, la mayoría de los que allí se quedaron correspondían a miembros de clases humildes, con un bajo nivel de educación. Los profesionales de clase media, con mayor capacidad económica, buscaron rehacer sus vidas en el continente americano.

Tras la ocupación unos optaron por incorporarse a la resistencia y otros por los trabajos comunitarios. Los campos de batalla y los de concentración fueron para muchos el fin. Los que consiguieron salir vivos de aquellos terribles años se enfrentaron a la postguerra con la ilusión de ver caer el Régimen de Franco y poder volver a sus hogares y reencontrarse con los suyos. Sin embargo, el sueño no se hizo realidad. Para los aliados Franco resultaba un problema, pero el exilio republicano no representaba un

símbolo de democracia sino de irresponsable aventurerismo revolucionario. Ante el riesgo de que la desestabilización del Régimen diera paso a una nueva guerra civil, optaron por un limitado aislamiento. Todo seguiría igual. El profundo desánimo fue calando en una comunidad que trataba de evitar su fagotización por la cultura francesa reivindicando su condición española.

Entre debates políticos e ideológicos, y ya inmersos en el mercado laboral francés, vieron llegar en los sesenta a miles de emigrantes españoles en busca de trabajo. La convivencia no resultó fácil. Aquellas gentes no eran franquistas, pero su experiencia vital era otra, distinta y lejana del exilio. Poco a poco la realidad se fue imponiendo. El Régimen no caía, mientras los hijos crecían inmersos ya en la cultura francesa. Las raíces galas se desarrollaban generando una inevitable doble identidad. Con esta excelente obra, llamada a ser referencia durante mucho tiempo, Dreyfus-Armand nos permite conocer más y mejor una parte importante de nuestra propia historia, aquella que en la estela de la Guerra Civil se desarrolló en suelo francés y que acumuló, como en pocas ocasiones, enormes dosis de ilusión, sufrimiento y decepción.

Florentino PORTERO



La autora analiza el proceso de asimilación de una migración política. Cientos de miles de españoles cruzaron la frontera. En la imagen, republicanos en la carretera de Barcelona a Francia (fotografía de Robert Capa)

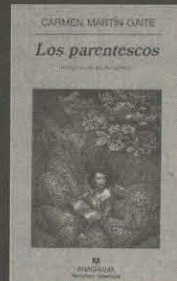
CARMEN MARTÍN GAITE

Los parentescos

Una obra inolvidable:
el último regalo a sus lectores de Carmen Martín Gaité



ANAGRAMA



COVADONGA O'SHEA

“Se necesita una gimnasia del alma para estar en forma”

Pregunta: ¿Por qué resulta tan fácil perder hoy día el norte?

Respuesta: Pienso que la raíz está en un concepto equivocado de lo que es el hombre, de su condición espiritual y moral. Además todo se relativiza y como consecuencia se crea una confusión muy peligrosa que impide a mucha gente descubrir la única verdad capaz de orientar la vida hacia ese “norte” que trasciende lo inmediato y lleva al puerto seguro.

P: ¿Con qué mapas vitales se orientarán los jóvenes del siglo XXI?

R: ¿Me dejas repetir las rutas que planteo en el libro? Para empezar todos esos jóvenes sueñan con ser felices y lo lograrán a base de una educación sólida, de empeñarse por conseguir la madurez propia de su edad, de utilizar su inteligencia para mejorar el mundo, y de evitar perder el sentido de la trascendencia.

P: ¿Cuáles son las principales corrupciones del progreso?

R: La injusticia entre un mundo que se muere de bienestar y las situaciones extremas de miseria; una competencia feroz, sin límites que hace desgraciados a muchos seres humanos; el egoísmo, la violencia, la droga. Como música de fondo –mejor, como ruido que ensordece y destruye lo más genuino del hombre– el materialismo y la pérdida de valores.

P: Recuerda en su libro una frase de Disraeli, “la vida es muy corta para hacerla pequeña”. ¿Podemos hacerla grande?

R: Por supuesto. El secreto está en querer hacer algo grande de las mil menudencias que tenemos entre manos cada día: en la vida familiar, en el trabajo, en las relaciones humanas. Se trata de emplearnos a tope, cada minuto de la vida por hacer lo que tenemos que hacer, y hacerlo a conciencia.

P: Otra cita: “cuando hay un porqué se supera cualquier cómo” ¿Siempre?

R: Pienso que es algo que no falla. Cuando se tiene claro lo que nos

Dice Covadonga O'Shea que

sus libros tienen éxito por-

que dan claves sencillas

para ser felices y encontrar

el rumbo. Por eso, su último

libro se titula *La brújula de la*

vida (Temas de Hoy) y en él

ofrece rutas ciertas para jóve-

nes que no se conformen “con

la mediocridad, el materialis-

mo y la pérdida de los valores.”

hemos propuesto en la vida, las circunstancias, por difíciles y duras que sean, se superan. Por eso es vital tener claros los objetivos.

P: Según José Antonio Marina, nuestra medida “es la desmesura”. ¿A pesar de la mediocridad?

R: Sin duda. Un riesgo de la llamada sociedad del bienestar, que nos lleva a pactar con la mediocridad, es la muerte de los ideales y de las ilusiones. La consecuencia la vemos: el “qué más da”, el pasotismo, y otras posturas más peligrosas.

P: ¿Cree que el ritmo actual permite engrandecer nuestra vida?

R: Esas coordenadas de la prisa, del estrés, de la locura colectiva con las que nos movemos, pueden entorpecer el objetivo de hacer de la vida una aventura que valga la pena. Si de verdad nos proponemos hacer algo serio, el empeño por conseguirlo asumirá cualquier riesgo y superará las dificultades.

P: ¿Por qué tanta gente necesita libros como el suyo?

R: Porque procuro dar unas claves sencillas, que arrancan del sentido común, de mi propia experiencia y de la de otra mucha gente estupenda que he tenido la suerte de conocer. Pienso que eso co-



necta con lo que todos buscamos: ser felices.

P: ¿Es la cultura la respuesta? ¿Qué cultura?

R: En gran medida sí. Una cultura que dé una respuesta intelectual, y moral a las grandes cuestiones de todas las épocas sobre quiénes somos, de dónde venimos y a dónde vamos.

P: Al hablar de la juventud, se hace referencia al *bakalao*, las drogas, y se olvida a esos dos millones de jóvenes que escucharon al Papa en agosto: ¿acaso no interesan?

R: Hay personas o grupos empeñados en manipular la realidad. Pero es imposible cerrar los ojos a lo que ocurre en el mundo con Juan Pablo II. Es la gran autoridad de nuestro tiempo, quien más y mejor mueve a la juventud. No les da un cristianismo a la carta, sino un continuo golpe de timón para que tengan claro el norte de su vida.

P: En Japón hay actores que se al-

quilan como sucedáneos de familias: ¿en qué nos hemos equivocado?

R: Para mí hay dos palabras clave de esa situación. Egoísmo y materialismo.

P: ¿Qué es preciso para renunciar, por ejemplo, a un magnífico sueldo y un trabajo que nos hace sentir desdichados?

R: Tener el sentido común y el coraje para decidirse. Con el dinero al que se renuncia se compra una calidad de vida y una forma de disfrutarla sin “morirse en el empeño y siempre al borde del ataque de nervios”. Esto tiene un valor muy superior a un puñado de dólares.

P: ¿Es muy difícil tratar seriamente las cosas pequeñas y serenamente las serias?

R: Tampoco tanto. Son hábitos que se adquieren con una disciplina y con fuerza de voluntad. Diría que se necesita una gimnasia del alma para estar en forma.

P: ¿Se puede educar la inteligencia y la libertad?

R: No sólo se puede sino que es muy necesario empeñarse en cultivar la inteligencia y hacer un buen uso de la libertad. Lo contrario termina en una inmadurez peligrosa y ridícula y en un libertinaje muy negativo.

P: ¿Cómo se pasa de la mística ojalatera (ojalá no hubiera...) a la del *capolavoro* (buscar la excelencia)?

R: Siendo realista. Y buscamos la excelencia haciendo lo que queremos y queriendo lo que hacemos. No me importa insistir en lo importante que es no pactar con la mediocridad.

P: ¿No le da miedo hablar de valores, de moral, de fe?

R: En absoluto. Cada día hay más nostalgia de esos valores, y el ser humano tiene necesidad de una respuesta a los grandes interrogantes de su vida. No puede vivir sin amor y el amor bien entendido le lleva a la trascendencia. No es una utopía. Mis libros se venden.

Nuria AZANCOT

Frances Torres
"Nos pagan para forzar los límites de lo posible"

BASELITZ

Baselitz

Escultura frente a pintura es el subtítulo de esta exposición de Baselitz, comisariada en el IVAM por Kosme de Barañano. 17 pinturas y 13 esculturas, fechadas entre 1979 y 1997, son los treinta ejemplos que nos propone esta muestra valenciana para entender la obra de uno de los artistas fundamentales en la renovación plástica europea. Se podrán ver hasta el 20 de mayo.

Los colores favoritos de Baselitz **24-25** Palomino y la casa de los pobres **26** En el taller de las mixografías **26** El arte del grabado flamenco y holandés **27** Erwin Wurm **29** Las representaciones del andar **30-31** Entrevista con Francesc Torres **32-34** Pinturas del Museo Nacional de Escultura **36**

LOS COLORES FAVORITOS DE BASELITZ

IVAM. Centro Julio González. Guillem de Castro, 118. Valencia.
Hasta el 20 de mayo

Tras la exposición llevada a cabo en el IVAM en 1991, en la que se revisaban grabados realizados por Georg Baselitz entre 1964 y 1990, una segunda entrega, ahora, hace un repaso de la escultura frente a la pintura. Como entonces, en esta ocasión la técnica y los soportes vuelven a estar en el punto de mira; algo arriesgado, aunque tratándose de un pintor que pinta con todo su cuerpo, esto podría estar justificado. Reconocido y valorado a partir del momento en que astutamente decidió pintar sus figuras boca abajo, Baselitz había dado muestras de su buen hacer en la pintura en los años sesenta. Echando mano de una cruda y déforme figuración a la que fue revisando con salvajes gestos, su pintura buscó ser una alternativa al informalismo y al pop, así como al minimal y al arte conceptual. No lo tuvo fácil al principio, frente a artistas de la talla de Polke, Palermo y Richter, ya reconocidos y, como él, también procedentes de la Alemania del Este. Frente al carácter experimental que podría calificar la actividad pictórica de

estos artistas, Baselitz recurrió, como Nolde, a la propia tradición de la pintura alemana. Sus lienzos comenzaron a llenarse de capas de pintura, prodigándose en gestos no exentos de un buen humor que se iría avinagrandando, hasta transformarse en guiños autocomplacientes en los noventa.

En los años sesenta, Baselitz dio sobradas muestras de su dominio de los pinceles, logró hacerse un hueco entre los grandes y aventuró una alternativa para una pintura de capa caída. Sin embargo, no contento con las excelencias de la técnica, en 1969 decidió colgar sus figuras boca abajo y mantener esa estrategia compositiva de por vida, como un medio que le permitía —según ha reconocido el propio pintor— llevar al espectador, no a mirar el tema, sino los lienzos. Esas intenciones que a otros pintores les ha llevado un largo proceso de experimentación pictórica, Baselitz las resolvió, así, sencillamente; si bien, aún hoy, cabría preguntarse hasta qué punto el espectador no sigue viendo en sus cuadros el tema, más allá de la excentricidad



A la izquierda, *Giebel*, de la serie *Mujeres de Dresde*, 1990. A la derecha, *La hermana de Mondrian*, 1977





Cuadro 37, 1995. A la izquierda, *Autorretrato con colores favoritos*, 1995

Georg Baselitz (Hans-Georg Kern) nace en Deutschbaselitz, Sajonia –el pueblo alemán del que toma su nombre artístico–, en 1938. Hijo de un maestro de escuela, a los 14 años comienza a pintar cuadros con marcado estilo futurista. En 1956 empieza los estudios de Bellas Artes en Berlín; entre sus amigos de entonces destaca A. R. Penck. En 1960 viaja a París y un año más tarde adopta el nombre de Baselitz. No será hasta 1980 cuando, en la Bienal de Venecia, muestre su primera escultura en madera. Entre 1983-88 imparte clases en la Escuela de Bellas Artes de Berlín. En 1998 el Museo Rufino Tamayo de México realiza su primera retrospectiva. Vive y trabaja en Derneburg e Imperia (Italia).

de unas composiciones que le han valido un nombre.

En los años ochenta –una de sus épocas más fecundas–, al abrigo del éxito de los jóvenes salvajes alemanes y la trasvanguardia, la pintura de Baselitz irrumpió con fuerza. No encontrará el espectador, sin embargo, en esta exposición los lienzos que le hicieran célebre en aquel momento, incluidos, algunos, en la exposición que "la Caixa" le dedicó en 1990. La exposición del IVAM, con obra de los noventa, se inicia donde concluía aquélla, dando paso, entre lienzos, a las esculturas, su obra menos interesante.

La presente muestra busca establecer una relación entre pintu-

ra y escultura que, si bien tiene una natural razón de ser en artistas como Kirchner –con quien Baselitz tanto entronca–, aquí se muestra algo forzada. Aun cuando pinturas y tallas en madera se presentan enraizadas en el primitivismo, y están provistas de toscas ramificaciones y fragmentos corporales *non finitos*, sus frutos son muy diversos. Es cierto que se pueden establecer vínculos formales, e incluso temáticos, pero la rotundidad que muestran algunos cuadros resulta difícil de encontrar en sus tallas.

Con el objetivo de conciliar un soporte y otro, la escultura *Kopf* (1979-1984) viene acompañada por dos espectaculares cuadros en los que se deja ver el óleo en crudo, silueteando unos cuerpos. La talla de una pierna y diversas cabezas amarillas, junto a una serie de lienzos monocromos, ponen en contacto al espectador con un cuerpo que tan pronto se horada como se rasga en mil pedazos. Pinturas como *Zwiebelturm* (1990-91) o *Bilsiebenunddreissig* (1995) van introduciendo un color que salpica a arces, fresnos y tilos, metamorfoseados en torsos y cabezas, que encuentran inexplicables apoyaturas en caballetes articulados –y a esas alturas cabe preguntarse por qué Baselitz no pone sus tallas boca abajo–. La última sala, que versa sobre la mujer, vista como madre y doncella en tres enormes tallas, acoge asimismo un espectacular cuadro en el que se dan cita las *Tres Gracias* danzando entorno a un autorretrato.

José Luis CLEMENTE

PALOMINO Y LA CASA DE LOS POBRES

Galería Helga de Alvear. Doctor Fourquet, 12. Madrid. Hasta el 21 de abril. De 80.000 a 850.000 pesetas

Permaneciendo fiel a una estrecha ligazón con la pintura —y su representación conceptual—; sin que varíen excesivamente los criterios de elección argumental; expandiendo sólo ligeramente el catálogo de materiales de uso, Jesús Palomino (1969) ha dado, en el transcurso de los últimos cinco años, un importante giro a su propuesta de

generación y ubicación de espacios domésticos.

Hace tres o cuatro años, en mi primer análisis de su trabajo, comparaba sus piezas, hechas con materiales elementales y cotidianos, a los perversos juguetes de una casa liliputiense. Ahora, la casa ha crecido hasta las dimensiones habituales en los seres humanos, y lo ha

hecho sirviéndose de los acostumbrados materiales pobres, cromáticamente brillantes, que ya entonces empleaba. Pero, ha habido un importante cambio cualitativo. Lo que antes remitía a la autobiografía y al espacio cerrado de lo íntimo, lo hace ahora a una situación social.

Se inscribe así Palomino en una numerosa nómina de artistas internacionales para los que dos elementos resultan definitorios de su actitud: la arquitectura, entendida como reproducción formal de las estratificaciones sociales e imagen de los distintos grados de poder; y la pobreza como instrumento de inculpação y revelación de los sistemas de opresión y marginalización.

Por no alejarnos mucho, la recientemente clausurada muestra *Eztétyca del sueño* abría los ojos del visitante a la realidad de miseria y violencia de los países sudamericanos. Un poco más lejos en el tiempo, ésa fue también la tesis de varias de las obras incluidas en la pasada edición de la Bienal de Pontevedra, comisariada por María de Corral.

Cita Palomino a Gordon Matta-Clark y su intervención *Reality properties: Fake states* —la adquisición, por 25 dólares cada una, de parcelas sobrantes de los dibujos de los arquitectos— en su prólogo a la muestra. A mi modo de ver, su conexión procede tanto de una misma preocupación por el hecho "omnipresente" —en calificativo de Matta-Clark— de la "propiedad", como por la deriva que el propio Matta, y más específicamente, Dan Graham, efectuaron desde los principios minimalistas hasta una fórmula conceptual más abierta y conflictiva.

Del mismo modo, el trabajo de Palomino aborda el conflicto de la desposesión de los marginados a la vez que, como espejo de reflexión, abre las puertas de la casa de "un 'Otro' bien diferente a nosotros. Casas pobres, precarias, temporales, pero que, con todo, muestran una preciosa manera de estructurar su propia realidad: ficciones de un mundo no determinado, espacios libres, espacios al margen".

Mariano NAVARRO



MERCEDES RODRIGUEZ

EN EL TALLER DE LAS MIXOGRAFÍAS

Mixografías. Galería La Caja Negra. Fernando VI, 17. Madrid. Hasta el 6 de abril. De 350.000 a 4.250.000 pesetas

La Caja Negra presenta un resumen de la obra salida del taller de Luis y Lea Remba, promotores de nuevas posibilidades para la obra gráfica que han venido a agruparse bajo el nombre de mixografías; un método de grabado que consigue impresiones sobre grandes relieves y reportes de objetos, sin desvíos en la aplicación del color y de lo precisado por el artista. Desde que Luis Remba diera pie a su desarrollo en México D. F. allá por 1973 (consiguiendo una técnica de impresión sobre relieve sugerida por el mexicano Tamayo), las posibilidades no han cesado de aumentar. Esta muestra no sólo agrupa obras valiosas de artistas fundamentales de los últimos años sino que consigue descubrir la evolución recorrida por la técnica. Sus inicios se intuyen aquí, en

obras del mismo Tamayo, del también mexicano Toledo o de Fernando de Szyszlo, que, fechadas a principios de los ochenta, indican un primer momento de búsqueda del resalte, de una impresión sobre una suerte de superficie-cueva.

Pero el resultado de la aplicación de la técnica se vuelve más intere-

sante en el momento en que crecen las aspiraciones y a medida que existe un bagaje de su uso. Las obras de Goeritz o de Arman manifiestan ya (pese a ser de los ochenta) una voluntad de convertir la aspiración gráfica en aspiración escultórica y cromática dilatando el uso del resalte y la capa de color.

Entre ambos intentos queda el más comedido desde el punto de vista del uso del volumen pero singular y muy hermoso de Frankenthaler, con sus paisajes del alma sugeridos por la contemplación de exteriores.

Estas obras y otras como la magnífica *Drawn from the collection* de Larry Rivers, dan lugar a nuevos atrevimientos como los de Baldessari y su *Lamparilla y su sombra* o la reproducción del plano del Getty de Meier. Finalmente, cuatro estupendas series recientes firmadas por Louise Bourgeois, Wesselmann, Andrés Nagel y Ruscha, cierran una muestra que permite conocer un taller y una fascinante técnica que se ajusta a las aspiraciones creadoras de cada artista.

Abel H. POZUELO



Ed Rusha: Perro, 1994

LA INDUSTRIA DE LA IMAGEN

El arte del grabado flamenco y holandés. Fundación Carlos de Amberes. Claudio Coello, 99. Madrid. Hasta el 29 de abril

Aunque los Países Bajos hayan sido un campo de batalla durante toda su historia, en ese ambicionado rincón de Europa se ha producido, como todos sabemos, mucho de lo mejor de la cultura artística del continente. La exposición abierta ahora en la Fundación Carlos de Amberes está dedicada a las artes del grabado de uno de los momentos más conflictivos, al tiempo que más espléndidos, de la historia flamenca y holandesa, el siglo XVI. En las antiguas Diecisiete Provincias, hoy repartidas en cuatro países distintos, que quedaron bajo el dominio de Felipe II, se produjo una verdadera industria de imágenes, cuya calidad, complejidad y riqueza determinó la cultura visual de toda una época. La exposición resulta de una colaboración entre la fundación que la acoge y la Biblioteca Nacional, propietaria de las estampas. La Biblioteca Nacional posee un enorme patrimonio de grabado holandés y flamenco que procede básicamente de la antigua Biblioteca Real y de la vieja colección de Vicente Carderera, cuya catalogación se empezó a realizar en 1996 y aún continúa. El convenio que hizo posible llevar a cabo este valioso trabajo de investigación dirigido por Conchita Huidobro trae sus beneficios ahora con esta muestra a la que esperamos que sigan otras cuantas, sobre nuevos aspectos y momentos de ese legado.

La exposición recoge 120 grabados y álbumes y está concebida en términos bastante didácticos. La claridad informativa es uno de los

La propuesta no es tanto la de presentar un panorama de los artistas activos, cuanto de las modalidades de la producción de estampas en la época

requisitos para articular plausiblemente la complejidad del tema. Nos sitúa en el lugar, con vistas al agua fuerte de Bruselas, Amberes y Amsterdam, y en el contexto político y cultural de la época, con retratos de personalidades y representaciones de acontecimientos, y pasa luego a diferenciar aspectos y rasgos del arte de la estampa en el periodo tratado. El capítulo que engloba a todos los demás está destinado a las obras de los principales inventores de imágenes y los procedimientos, y en los apartados sucesivos se diferencian los grandes ámbitos temáticos: la publicitación de obras pictóricas italianas, los asuntos religiosos, mitológicos, de género y la reproducción de esculturas y ornamentos arquitectónicos.

Con esta especie de síntesis del estado de cosas atiende esta cuidada muestra a la globalidad de la producción, dominada por los artistas que se señalan como principales: Lucas de Leide, Heemskerck, Stradanus y Martín de Vos. La mayor parte de las estampas corresponden a la segunda mitad del siglo XVI. Priman, así pues, los autores del manierismo inicial, pero no se

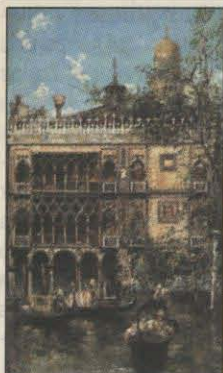


Philip Galle: *Caza de pájaros*, 1578. Aguafuerte y buril, 200 x 267

desarrolla verdaderamente una historia de la estampa manierista, puesto que quedan fuera de consideración artistas importantes que vivieron su momento de mayor esplendor hacia 1600, como es el caso de Jan Gossaert y Hendrik Goltzius. Sí tienen, en cambio, una mayor presencia los antecedentes de éste en Haarlem y Amberes, Marten van Heemskerck y Frans Floris. Se entiende menos la ausencia de un autor como Dirck Vellert, destacadísimo en la historia del grabado del s. XVI, y cercano a Lucas de Leide, con quien coincidió en Amberes y con quien compartió el influjo de Alberto Durero. Pero la propuesta no es tanto la de presentar un panorama de los artistas activos,

cuanto de las modalidades de la producción de estampas en la época. Por eso, los acentos recaen más sobre los grabadores y sus talleres que sobre los artistas o "inventores". De este modo se traza, más que un mapa artístico, el universo del mundo de la edición, que es una visión mucho más apegada a la realidad y a la práctica. Se hace posible, por consiguiente, reconocer rasgos característicos de los diversos talleres, y muy especialmente los de la ciudad de Amberes, por entonces la ciudad por antonomasia del libro impreso, donde trabajaron Philip Galle, Jode, Van der Heyden y otros estampadores importantes.

Javier ARNALDO



SALVADOR SÁNCHEZ BARBUDO
"Paseo en góndola". OIL. 69 x 42 cm.
Salida: 13.000.000 ptas.

Durán
Subastas de Arte

Donde Comprar
y Vender es un **Arte**
DESDE 1969

Días de la subasta:
19, 20, 21, 22 y 23 de Marzo

Serrano, 12 - 28001 Madrid
Tel.: 91 577 60 91 - Fax: 91 431 04 87
www.duran-subastas.es - duransubasta@infor.net.es



ESCRITORIO SALMANTINO.
S. XVII. Circa 1630.
Salida: 3.500.000 ptas.



Naturaleza muerta de Wesselmann

TOMATES VENENOSOS

Galería Blanca Soto, Madrid.
Hermosilla, 102.
Hasta el 26 de abril.
De 250.000 a 1.450.000 pesetas

Apropiándose de la célebre cita "Tomates venenosos de América" del poeta norteamericano Allan Ginsberg, la galería Blanca Soto se embarca en una travesía a lo largo de la pintura americana de la segunda mitad del siglo XX con una muestra de obra gráfica que recorre las distintas corrientes y tendencias aparecidas desde el expresionismo abstracto. La muestra constituye una reconstrucción de la historia del arte del siglo XX apoyada en artistas de primer nivel con obras pertenecientes al período de apogeo en el que destacaron, así como obras más recientes de la pasada década. Es una exposición atípica pues el espacio de la galería se convierte en un auténtico parque temático dividido en una "zona urbana" y otra de carácter más "rural", sobre la que se ha colocado una superficie de césped artificial, que alberga, entre otros, los *puppies* de porcelana de Jeff Koons y los *Calico Bunnies* de Claes Oldenburg. Destacan las obras de Matta, Burgeois y Wesselmann así como un aguafuerte de Serra y una *Black Flag* de Robert Longo que recuerda conceptualmente a las *ikurriñas* de Badiola, sin olvidarnos, por supuesto de Ed Ruscha. **Javier HONTORIA**

SERGI AGUILAR

Galería Vgo. Vigo.
López de Neira, 3.
Hasta el 23 de marzo
De 500.000 a 1.800.000 pesetas

Es Sergi Aguilar (Barcelona, 1946) un escultor de contornos, lo es en relación con esa tensión lineal y

consistencia que delata la consideración que le merece el dibujo germinal como estudio indispensable para la escultura, de donde deriva una dureza de trazo, incisión o cicatriz que lo acerca a lo constructivo. Aguilar presenta ahora piezas recientes donde emplea el hierro y la madera como materiales. Con algunas de ellas podrían establecerse semejanzas con artistas muy distantes en intenciones del arte actual, sin embargo, se advierte cómo sus propósitos no han cambiado desde sus comienzos en la década de los setenta, ya que en una exhibición de coherencia se observa una misma preocupación por lo espacial y por la geometría, que, por una parte, lo acerca al minimalismo, mientras que por otra lo aleja profundamente de sus valores en esa concepción artesanal que domina sus piezas. Este interés por el espacio y, por extensión, por la luz, le lleva a desvirtuar la tradición volumétrica de la escultura, para provocar un diálogo entre piezas, unas colgadas y otras extendidas en el suelo. En estas doce obras, la aparente sencillez inherente a su obra se matiza con la sutil variación tonal de los materiales, que reduce la frialdad y el carácter racional de anteriores trabajos. **David BARRO**

J. M. CORMÁN

Galería Almirante. Madrid.
Almirante, 5.
Hasta mediados de abril.
De 35.000 a 525.000 pesetas

Jesús María Cormán (San Sebastián, 1966) prosigue en esta última individual con su representación de las exteriorizaciones más incontrolables del orden natural, ese equilibrio inestable. Sus acrílicos son, en este sentido, indicadores de una asunción de la vista de lo externo que conecta con la tradición romántica y paisajista del XIX pero que es deudora del momento presente, posterior a la llegada de Armstrong a la Luna, a la

imagen fotográfica desde la estratosfera, a la investigación y medida de volcanes, glaciares y terremotos. La técnica aquí empleada resulta bastante reveladora. Cormán pinta las superficies más planas de color valiéndose de una esponja pero para las irregularidades y los detalles de la mezcla de acrílico y pigmentos trabaja moviendo el lienzo como si de un cazo se tratara. Así, desde el conocimiento aún asombrado de los asuntos naturales, el artista se sitúa frente a estos fenómenos extremos como un buscador de pepitas que convierte lo interiorizado en movimientos de muñeca, gestos intuitivos que dan lugar a majestuosos panoramas cercanos a la abstracción y sacan a la superficie el oro del propio territorio interior. **A. H. POZUELO**

RAFAEL ZABALETA

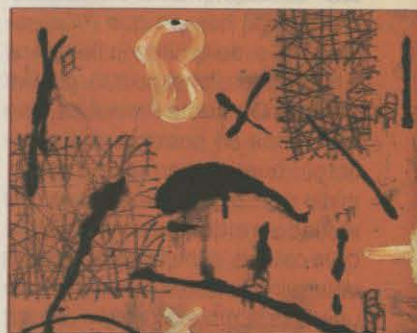
Fundación BBK. Bilbao.
Gran Vía, 32.
Hasta el 16 de abril

Supone un verdadero placer el poder contemplar en Bilbao una selección de 42 cuadros, así como varios dibujos y acuarelas, de Rafael Zabaleta, quien ya en 1955 tuvo la oportunidad, en vida, de exponer en nuestra ciudad. Zabaleta es un artista querido por la crítica y apreciado por escritores y poetas que vieron en él a un artista que, desde su pueblo natal (Quesada, Jaén), conjugó en sus obras la tradición con la vanguardia de forma intuitiva y personal. Su lenguaje es el de la figuración en un momento —el de los años 40 y 50— en que en España, como en el resto de Europa, predomina el informalismo y la abstracción. En un inicio se percibe en su obra la influencia de Picasso, Picaba o Miró, para poco a poco ir evolucionando hacia una paleta cargada de color, utilizando en la mayoría de los casos colores primarios en un estilo muy vivo y exultante, cercano a lo que había sido el fau-

vismo. Sus temas no van a variar sustancialmente a lo largo de su vida: los labriegos con el rostro arrugado, las gentes sencillas vinculadas a la tierra, el paisaje de Jaén y su pueblo, Quesada; también el mar Cantábrico y sus playas, donde el artista solía pasar los veranos. **Javier ALDAMA**

ANTÓN PATIÑO

Galería 57. Madrid.
Monte Esquinza, 11.
Hasta el 31 de marzo.
De 200.000 a 3.000.000 pesetas



Antón Patiño: Noche de sonámbulo, 2000

Estas nuevas pinturas de Antón Patiño (Monforte de Lemos, Lugo, 1957) que ahora presenta la Galería 57, pertenecen al gran conjunto de obras recientes que el pintor gallego ha mostrado en el Centro Municipal de las Artes de Alcorcón. Bajo el epígrafe *La pintura líquida*, Patiño ofrece una docena larga de pinturas de medio y gran formato donde los signos fluyen libremente por las superficies en un continuo ir y venir de códigos y simbologías. Pintura líquida porque los trazos, en veladuras transparentes y ligeras, corren sin encontrar obstáculo alguno en composiciones de fondos livianos y evanescentes. Así, los elementos del cuadro se nos revelan frescos y vivos. Algunos de estos lienzos, sin embargo, presentan, en ciertos casos, trazos y manchas gruesas y pastosas que inyectan en el lienzo una mayor sensación de frialdad. Zonas sólidas a través de las cuales se observa una pintura de altísima temperatura, a un paso de la ebullición. Y es que sus pinturas, por lo general, tienen las cualidades propias de un proceso que parte de la paleta incandescente con colores que, una vez dispuestos sobre el lienzo, vibran en su calidez y fulgor. **J. H.**

Jesús María Cormán: *Celsius vs. Richter nº 4*, 2001. Acrílico sobre tela, 33 x 72



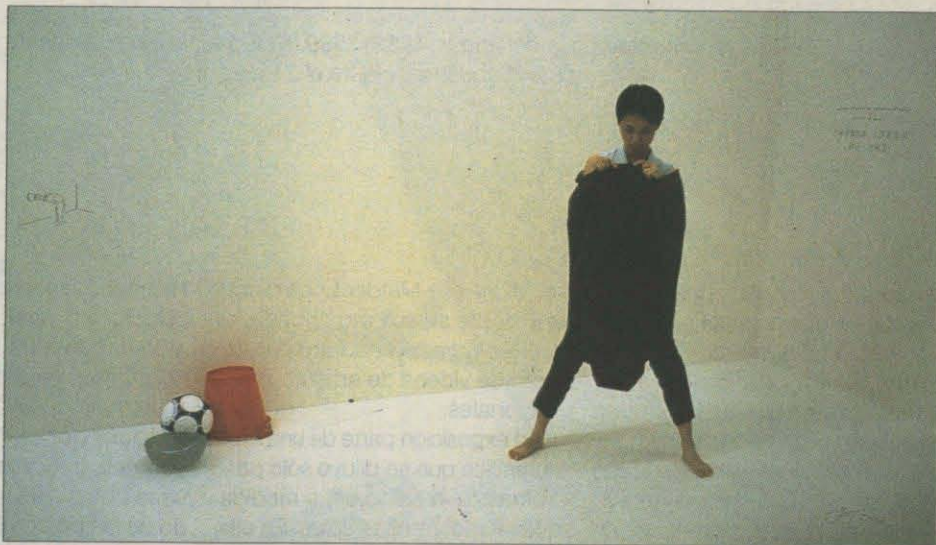
¿A QUÉ TEME ERWIN WURM?

Espai 13. Fundación Joan Miró. Parque de Montjuïc. Barcelona. Hasta el 22 de abril

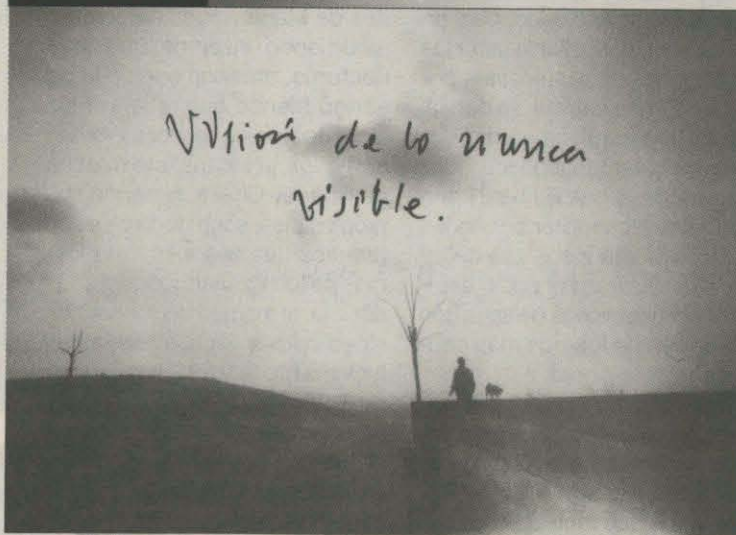
Erwin Wurm (1954) presenta una selección de siete vídeos realizados desde 1992 hasta ahora. Pero, independientemente de que sean vídeos, dibujos, fotografías, esculturas o cualquier otro el lenguaje que utilice, su obra siempre responde a unas mismas inquietudes. En una entrevista, el artista nos comenta que su punto de partida fue la reflexión en torno a la escultura. "En las definiciones de la escultura -dice Wurm- siempre hay algo que ni las ideas ni las realizaciones pueden explicar". En la más pura tradición neoconceptual, su ámbito de investigación han sido las fronteras y las zonas ambiguas de la escultura; en definitiva, forzar al límite los principios de la obra tridimensional. En este sentido, la obra de Wurm es una búsqueda ontológica o un preguntarse qué es la escultura. Así, en uno de sus vídeos más significativos, *One Minute Sculptures* (1997), el espectador debía subir en una tarima y realizar una acción prescrita por el artista, por ejemplo: "Hacer el perro a cuatro patas". ¿Acaso es una *boutade*? Detrás de estas acciones pueden formularse muchas preguntas o, al menos, Wurm espera que se formulen: ¿A partir de qué momento una escultura se transforma en una *performance*? ¿Cuándo deviene una escultura? ¿Esas poses son una escultura?

Pero, como nos explica el propio Wurm, con el paso del tiempo esta preocupación por la escultura adquiere un sentido mucho más general y se proyecta en la vida cotidiana. La utilización de medios muy simples y del cuerpo humano como materia puede ya connotar escultura. Pero definir a Wurm exclusiva y simplemente en relación a la escultura es reducirlo y esquematizarlo. Él mismo apunta: "Quiero mostrar la realidad desde otro punto de vista". Ésta es la verdadera aportación y el sentido del trabajo de Wurm: observar el mundo -la escultura, como cualquier otro aspecto de la vida- al margen de los hábitos mentales y de los esquemas al uso. Observar el mundo desde otro

De la serie *Para todos los públicos*, 1999



José Ángel Valente. Para siempre: la sombra.



Manuel Falces

Del 7 de Marzo al 1 de Abril de 2001

FUNDACIÓN TELEFÓNICA.

Un espacio para el Arte y la Cultura.

Fuencarral, 3. Martes a viernes de 10 a 14 h. y de 17 a 20 h.

Sábados, domingos y festivos de 10 a 14 h. Lunes cerrado.

Entrada gratuita, previa exhibición del D.N.I. Tel.: 91 584 23 00.

Información de Fundación Telefónica: 900 11 07 07. Fax: 91 531 71 06.

www.fundacion.telefonica.com



punto de vista significa descubrirlo o al menos formularse preguntas que la costumbre y el hábito nos hacen pasar desapercibidas.

Wurm provoca situaciones de extrañeza: situaciones con fuertes dosis de absurdo y ridículo, situaciones de cúmulos de repeticiones. El resultado es desconcierto, humor negro, distanciamiento, incomodidad... que incita a la reflexión. De alguna manera se trata de provocar un cortocircuito en nuestros hábitos para provocar preguntas.

De todas maneras, intuimos que en la obra de Wurm hay algo más que preguntas. El arte contemporáneo ha incidido en la noción de obra abierta, de la posibilidad de múltiples lecturas, de que la obra de arte es un simple estímulo para el espectador, etcétera. Hay que revisar este principio que se ha transformado en un lugar común. Tenemos la sospecha de que la supuesta ambigüedad de Wurm esconde algo aunque no sabemos exactamente qué. Tal vez se trate de un juego entre el enseñar y el esconder, tal vez el artista nos quiere velar un secreto. Con los elementos de que disponemos no podemos descubrirlo, pero la pregunta que surge después de asistir a las proyecciones es precisamente: ¿qué es lo que tanto teme -o esconde- Erwin Wurm?

Jaume VIDAL OLIVERA

EL ANDAR PASO A PASO

Las representaciones del andar, 1962-1999. Koldo Mitxelena. Urdaneta, 9.
San Sebastián. Hasta el 21 de abril

Las artes visuales, por mucho que en distintos períodos históricos se haya insistido en la gigantesca importancia de la mirada, nunca han sido realmente solo eso, vividas. El cuerpo entero se ha visto implicado, desde antiguo y con mucha mayor evidencia en nuestros tiempos, en la producción y la percepción del arte. Caminar es seguramente una de las mejores maneras de acercarse a la realidad y de sentirla corporalmente. El caminar lleva simbólicamente consigo, además, unas dimensiones de conocimiento, de revelación espiritual y, a través de la larga tradición del peregrinaje, de experiencia religiosa. Echar a andar es entrar en acción, un movimiento que puede llegar a ser revolucionario, tal como lo entendió Joseph Beuys en *La rivoluzione siamo noi*, hito en la iconografía del artista contemporáneo.

Todas estas facetas quedan contempladas en la exposición *Las representaciones del andar (1962-1999)*, una selección de la muestra más amplia que se celebró, en dos entregas, en el Museo Picasso de Antibes, comisariada por Maurice Fréchuret y Thierry Davila. El Koldo Mitxelena ha preferido, por razones de trayectoria y espacio, traer de ella la parte más actual, con una única excepción, el *Hombre que camina* de Rodin, obra clave para la escultura posterior dedicada a este tema, que, a pesar de su modernidad, casa mal con el resto de las obras, más cercanas a lo intelectual que a lo sensitivo, a "la acción" que a la representación. Por otra parte, se ha invitado a participar a dos artistas vascos, Javier Pérez (con su estupendo vídeo *Reflejos*

de un viaje) y Mainer López (con un "doble suelo" muy poco expresivo) y se ha añadido un conjunto de vídeos de artistas internacionales.

La exposición parte de una idea magnífica que se diluye sólo parcialmente, a altibajos, a medida que se recorren las salas. En ella hay obras extraordinarias que se ajustan perfectamente al discurso trazado y obras mediocres o cogidas un poco por los pelos. Se ha privilegiado lo francés, y la travesía urbana sobre la natural. El escenario de la modernidad es claramente la ciudad, pero en este ámbito del hollar la tierra las experiencias más intensas y, por perdidas, más nuevas, se dan tal vez en la naturaleza, como demuestra el fantástico vídeo-documento en el que Richard Long marcha a ritmo militar por áridos paisajes montañosos y se detiene para trazar en el suelo espirales, círculos, líneas de agua con las formas de los ríos más caudalosos del planeta.

No todas las obras hacen referencia al acto de caminar. Algunas muestran lo recogido en ese deambular urbano, otras instrumentos que facilitan o dificultan el paso, o el reflejo en cartografías reales e imaginarias del trayecto realizado. Curiosamente, todas éstas son en mi opinión las menos interesantes. Frente a ellas, las que sí muestran el propio desplazamiento adquieren, en los artistas más valiosos y valientes, la fuerza de una experiencia reveladora. La mayor parte de estas experiencias "fuertes", cargadas de significado, se han recogido en soporte videográfico, lo cual tiene mucho sentido, ya que ofrece la posibilidad de seguir un movimiento. Destacan, así, los dos vídeos de Bruce

Nauman, dando pisotones en su estudio, marcando sonora y geográficamente un territorio "distinto", en trance de danza india; el dramático *Via Crucis* de Mona Hatoum por los suburbios de Londres, descalza y arrastrando unas botas (inevitable el recuerdo de las de Van Gogh) atadas a sus tobillos, en las que parece cargar con alguien, un doble tal vez; la venganza femenina de Sylvie Fleury, que pisa, calzada con variados zapatos de tacón, un poco sado, esculturas de Carl André; las fantasmales apariciones de Marie-Ange Guilleminot, recorriendo, insomne, un Bilbao nocturno, ataviada con un largo abrigo blanco que refleja la luz (una moderna y frenética *Woman in White*); la incansable marcha de Charley Chase, filmando sus propios pies, sobre toda clase de terrenos que después averiguamos se localizan todos en su jardín... O, al margen del formato de vídeo pero sí en relación con el movimiento real, el *Passage Way* de Robert Morris, una escultura-arquitectura, un pasillo curvo en el que nos adentramos y que se va estrechando hasta que se hace imposible avanzar.

Religiones de toda clase han hecho del caminar una ceremonia, sobre todo a través de la procesión y del peregrinaje. Algunos de estos artistas perpetúan de cierta manera esta ritualidad ancestral: los suyos son ritos aconfesionales e inéditos, pero guardan la intención sacral de aquellos otros. El lenguaje de los gestos significativos en alto grado, que ha sido uno de los instrumentos de la capacidad comunicativa del arte, se mantiene felizmente en ellos.

Elena VOZMEDIANO





Mona Hatoum: *Performance Still*, 1995. Fotografía en blanco y negro sobre plancha de aluminio. Abajo, de izquierda a derecha, Joseph Beuys: *La rivoluzione siamo noi*, 1971. Serigrafía sobre poliéster. Maurizio Cattelan: *A Love without Words*, 1998. Mader López: *Suelo*, 2001. Madera y pintura



FRANCESC TORRES

“Lo único que queda del arte es el mercado”

Hace poco más de un año, con motivo de su exposición *Circuitos cerrados* en la Fundación Telefónica, Francesc Torres anunció su decisión de dejar de hacer instalaciones para dedicarse a otras cosas: a escribir o a concebir exposiciones como la que ahora se va a inaugurar en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, *Memoria de un Espejismo: Los Pegasos Deportivos y de Competición de los años cincuenta*. Torres nos explica éste y otros trabajos suyos relacionados, de un modo u otro, con los vestigios de nuestra historia reciente, investigados con el fervor del coleccionista y la distancia del arqueólogo. Pero todo el entusiasmo con que explica estos proyectos se desvanece cuando se trata del mundo del arte contemporáneo, del que habla con cansancio y con escepticismo.

Francesc Torres (Barcelona, 1948) fue miembro del Grup de treball, el grupo de conceptualistas de Cataluña. Desde los años sesenta ha llevado una existencia errante. En 1967 se traslada a París donde vive y trabaja hasta el año 1969. En 1972 viaja a Estados Unidos (Chicago), y posteriormente a Nueva York, donde reside desde el año 1974, con un intervalo en Berlín del 86 al 88. Además de una gran retrospectiva de su obra en el Museo Reina Sofía, Torres ha expuesto en el IVAM, en el Guggenheim Bilbao, en la Fundación Joan Miró, en el Whitney Museum y en el Museum of Modern Art de Nueva York, entre otros. Ha recibido el Premio de Artes Plásticas de la Generalitat de Cataluña y el New York Council for the Arts Fellowship, entre los más destacados.

Francesc Torres es un radical afa-ble, extremadamente simpático. Tiene una ilimitada capacidad de entusiasmo por casi todo excepto por el mundo del arte, que despacha en pocas frases con desengaño muy visible. No es la primera vez que Francesc Torres instala un automóvil en una sala de exposiciones. Pero ahora se trata de algo distinto. “En otros casos, el automóvil formaba parte de una obra, y ahora es un trabajo de comisariado”.

—¿Por qué una exposición de coches? ¿Y por qué los Pegaso?

—No es simplemente una exposición de coches, aunque están las mejores piezas y hemos trabajado con todo el rigor. Es un retrato de la España del siglo XX. Se trata de unos automóviles que en Inglaterra o en Estados Unidos habrían sido grandes coches y punto. Pero que los Pegaso se crearan en la España de la posguerra, con la economía por los suelos, en aquella España de alpargata, parece una auténtica locura. Es algo que sólo conocen los cuatro forofos del motor y hemos querido explicarlo. En la exposición, aparte de los once coches, hay una galería dedicada a su impulsor, el in-

geniero Wifredo Ricart y otra dedicada a la parte social, a la emergencia de la organización sindical entre los trabajadores de la fábrica.

—Me imagino que en este proyecto habrá influido, aparte del interés histórico, la fascinación por el objeto mismo, por los coches relucientes.

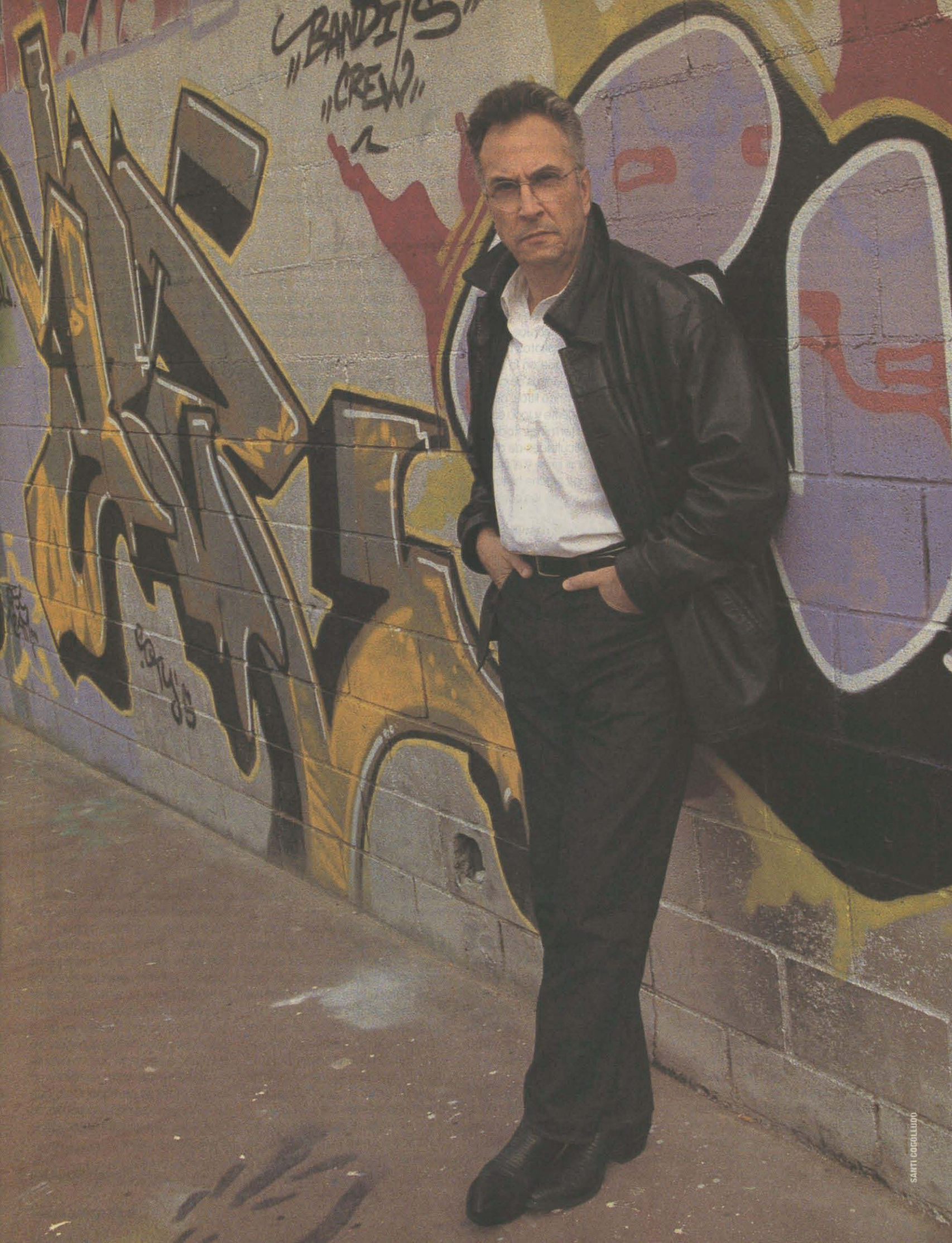
Recuperar la Historia

—A mí los automóviles siempre me han entusiasmado, desde que era niño. Pero esta exposición forma parte al mismo tiempo de un proyecto mío a largo plazo, que siempre me ha interesado: la recuperación de la memoria histórica. La historia de los Pegaso es una metáfora de lo que ha sido este país en todos los terrenos. Y que no podemos considerar sin un sentimiento de pérdida. Antes de la guerra civil, la diferencia entre los automóviles de unos países y otros no era tan grande. Los Hispano-Suiza que se hacían aquí estaban al nivel de los Bugatti y otras marcas extranjeras de primera. De no haber sido por la guerra, podía haber crecido aquí una industria del automóvil de calidad, como la de Inglaterra o Italia.

—El verdadero protagonista de la exposición parece el creador de los Pegaso, Ricart, ¿no es así?

—Ricart fue un ingeniero brillantísimo y un personaje de novela, que había trabajado con Alfa Romeo y se iba a Studebaker cuando Suanzes, que en aquel momento dirigía el INI, le propuso esta iniciativa. Ricart estaba interesado en la ocasión de hacer cosas de la máxima calidad. Pero no fue un capricho. Ni desde luego, una aventura comercial: un Pegaso, incluso estando subvencionado, costaba una fortuna: medio millón de pesetas de la época. Por parte oficial había el empeño de reconstruir toda la industria nacional y hacía falta formar a ingenieros y operarios. Crear una escuela de formación habría sido más caro, y se podía conseguir lo mismo con una fábrica de alta tecnología: que los ingenieros y operarios aprendieran a resolver problemas muy complejos. Un restaurador dijo del Pegaso que estaba lleno de soluciones brillantísimas para problemas que no hubieran debido plantearse.

»Por otra parte, en un país aislado, los Pegaso permitían una ope-



ración de imagen exterior, de prestigio: lo vendemos fuera, lo llevamos a las carreras internacionales. Fue una aventura futurista digna de Marinetti, un proyecto de vanguardia generado desde el régimen. Pero el franquismo era demasiado mediocre para entender todo su alcance. Para la exposición hemos hecho un vídeo con material de NODO. Aparecen las imágenes de la presentación de los Pegaso en París en 1952, y les hemos puesto el sonido del Congreso Eucarístico. Mientras se oye al locutor hablar del cardenal Pla y Deniel, estamos viendo las chicas y los coches en los Campos Elíseos. Como dice Jordi Batllo, el régimen pudo elegir entre los Pegaso y el Congreso Eucarístico y se quedó con el Congreso.

—El Pegaso Z-102 ¿fue un sólo modelo o fueron muchos?

—Básicamente era siempre el mismo coche. Variaba la motorización, con compresor o sin compresor, etc. Y había diversas carrocerías, tanto hechas aquí como por prestigiosos carroceros de fuera, como el ruso-francés Saoutchik, que hacía unas carrocerías muy barrocas, muy recargadas, un poco de otra época. Pero las mejores carrocerías eran las de la casa Touring, en Italia. Los carroceros eran como sastres; les mandabas el bastidor motorizado y te lo vestían.

Obsesión de coleccionista

»Había modelos de calle y de competición, pero hasta mediados de los 60, no era tan tajante la diferencia entre coche deportivo y de competición. Muchos no se competían igualmente. Lo llevabas al circuito y luego te ibas a casa con él. A veces, los propietarios los llevaban a reparar a la fábrica, o los revendían a la fábrica, lo que crea un problema para los historiadores que investigan.

—¿Cómo es el mundo de los coleccionistas de automóviles?

—No es muy distinto del de los coleccionistas de arte. Todos los coleccionistas son iguales, poseídos de una obsesión total, sin límites.

»De los once coches, dos de ellos vienen de colecciones norteamericanas, de California y el resto de España, sobre todo de Cataluña. Hay

un coche de Alicante, que se salvó del desguace y está todavía sin restaurar. Es uno de los dos *Berlinetta Touring* que iban a participar en la carrera Panamericana de México de 1954 y no estuvieron a tiempo. Al final corrió otro coche. El dictador Trujillo, que era propietario del Pegaso "Rosa de Thé", patrocinó la participación de Pegaso en aquella carrera, porque no había relaciones con México y no se podía presentar oficialmente. Lo condujo Joaquín Pallacios, uno de los pilotos habituales de la fábrica, que en la carrera iba en tercer lugar, detrás de dos potentes Ferrari de cinco litros, pero tuvo un grave accidente y todo se acabó. Así solía terminar todo, de repente, por dificultades de distinto tipo, se rozaba el éxito y al final...

—Creo que hay alguna historia intrigante sobre uno de los coches de la exposición.

—Sí, hay una historia muy discuti-

“La orientación de nuestros museos es historicista y conservadora. Los museos podrían jugar un nuevo papel con instalaciones y performances, un papel activo en la generación de obra”

da y que levanta pasiones. En la exposición tenemos un Pegaso único, el más famoso, el *Thrill Berlinetta Touring*, de 1953, que ha sido restaurado en Estados Unidos y comprado por un coleccionista de Barcelona. Para que se haga una idea, hace dos o tres años apareció un artículo dedicado monográficamente a este ejemplar en la revista *Sports Car International*. El coche fue un encargo de la fábrica al carroceros Touring. Se ha dicho que quizá iba a ser un regalo oficial para Evita Perón. Carlo Felice Anderloni, el hijo del fundador de la casa Touring, creía recordar que era un regalo para Carmencita Franco. El caso es que los colores del coche siempre fueron y son rojo y negro, es decir, ¡los colores de Falange!

—¿Vio la exposición de las motos del Guggenheim Bilbao?

—Me pareció una ocasión desaprovechada; se limitaba a presentar las máquinas por décadas, sin más documentación. El catálogo era mucho mejor; era lo que tenía que

haber sido la exposición. En todo caso, me parece muy bien que se expongan motos en un museo. Es el legado del siglo XX, y ni siquiera puede decirse que exponer eso sea radical.

Retirarse a tiempo

—Desde su última exposición *Circuitos cerrados*, en enero del año pasado, usted anunció que era su última instalación, y que iniciaba una pausa indefinida para dedicarse a otras cosas.

—Una de las instalaciones de Telefónica, la de los candelabros, viene en mayo a Barcelona, a la galería Metrónom. Seguiré exponiendo obras ya expuestas si hay oportunidad, pero por ahora no haré nuevas instalaciones.

—Este abandono de las instalaciones ¿no querrá decir que considera agotado este medio artístico?

—No, no creo que las instalacio-

nicios. Algunos de los sistemas defensivos de yacimientos iberos en la zona fueron incluso utilizados en la batalla. De ahí podría salir una *suite* fotográfica fantástica. Pero prefiero empezar a ciegas, sin anticipar nada, y dejar que el propio trabajo siga su curso... Hay proyectos que no empiezan como arte, pero pueden terminar siéndolo.

—¿Cómo ve el momento actual en el arte contemporáneo?

—No es un momento nada brillante, sobre todo en comparación con la época de las vanguardias. El arte está volando bajo. El pensamiento puntero está en otros campos: en las ciencias sociales, en la filosofía, en la arquitectura... Lo único que ha quedado del arte es el mercado.

—¿Qué opina de la orientación de los museos de arte contemporáneo en España?

—Excepto el MACBA, con Manolo Borja-Villel al frente, la orientación de nuestros museos es conservadora e historicista. No tiene sentido reproducir modelos museísticos de los años treinta, como se está haciendo. Me conformaría con que se enterasen de lo que ha pasado en los últimos veinte años. Que se enterasen de que los museos pueden jugar

un nuevo papel, con instalaciones y *performances*, un papel de agente activo en la generación de obra. Y que eso no hay que hacerlo ocasionalmente, sino como algo de cada día.

—Y en los nuevos museos, el protagonista parece ser, como suele decirse, el continente más que el contenido, ¿no cree usted?

—Cuando no hay ideas, pues se construye un nuevo museo, quiero decir que se levanta un "edificio emblemático". Y una vez construido, se nos llama a los artistas, para hacer de decoradores, para que llenemos el museo igual que antes decorábamos los salones de la burguesía ¡Viva la decoración! De eso es de lo que quiero escaparme si puedo. Yo siempre he pensado que en esto se trataba de elegir entre ser piloto de línea o piloto de pruebas. Creo que si nos pagan, cuando nos pagan, es para estar siempre forzando los límites de lo posible.

Guillermo SOLANA

...OTRA VEZ NUEVA YORK



EL DESIERTO

Lenherth & Landrock tomaron esta fotografía en Túnez, en 1910. Con el título *El reencuentro* (copia sepia al bromuro de plata) es una de las imágenes de la exposición *El desierto. De la fotografía a la imagen digital* que reúne un conjunto de fotografías y películas (la mayoría inéditas) que muestran la fascinación que el desierto ha despertado en artistas como José Ortiz Echagüe, Pascal Sébah (entre los pioneros de la fotografía), William Eggleston o Bill Viola (entre los contemporáneos). Producida por la Fundación Cartier, se puede ver en la Fundación "la Caixa" de Barcelona hasta el 15 de abril.

LAS PINTURAS OCULTAS DE VALLADOLID

Pintura del Museo Nacional de Escultura. Palacio de Villena. Cadenas de San Gregorio, 2. Valladolid. Hasta el 22 de abril

Hay colecciones que no sólo ofrecen el interés intrínseco de las calidades de sus fondos, sino que funcionan además como testigos elocuentes del sentido de su proceso de formación y de la naturaleza que se les asigna, así como de los contraluces de la historia de nuestro patrimonio. Ese doble interés se reaviva ahora en las salas del recién recuperado Palacio de Villena, frontero al Museo Nacional de Escultura de Valladolid, al presentar la exposición *Pintura del Museo Nacional de Escultura*.

A muchos podrá sorprender encontrarse con este sobresaliente "variado" de pinturas en el corazón de nuestro primer museo de escultura. La sorpresa se desvanece si se atiende a lo que fue origen del museo: el cúmulo de obras artísticas de todo género que se recogieron en 1842 en el antiguo Colegio de Santa Cruz de Valladolid, como resultado de la desamortización eclesiástica de Mendizábal. Así es que, hasta casi un siglo después, aquel primitivo "museo provincial" lo fue de pintura (con 994 cuadros, muy desiguales) y de escultura. Fue en 1933 cuando, atendiendo a la

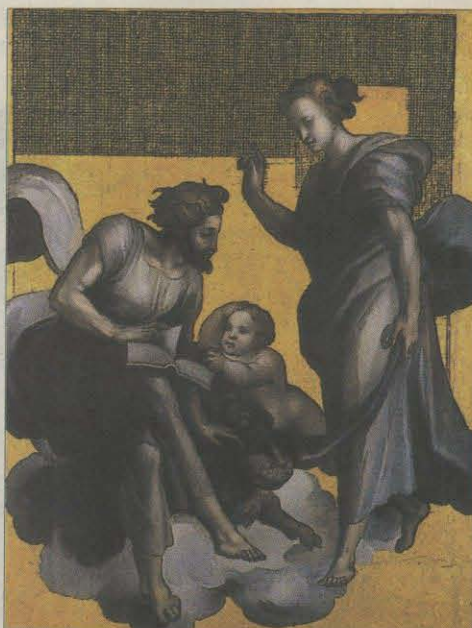
calidad y significación de las tallas del museo, éste se "refundó" como Nacional de Escultura, al tiempo que cambiaba su sede al Colegio de San Gregorio, en cuyas salas se colgó un pequeño número de cuadros (31). El fondo pictórico expuesto era algo mantenido como provisional y resultaba poco significativo. Al fin,

en 1966 se decidió dedicar cinco salas a presentar una selección importante de cuadros, y aún mejoró la puesta en valor de la sección cuando en 1968 se pudieron exponer las pinturas en edificio aparte: en la iglesia de la Pasión, de donde fueron desalojadas en 1989. Desde entonces hasta hoy la sección de

pintura ha experimentado una larga y amarga travesía, permaneciendo oculta en los almacenes.

Por tanto, la exposición de ahora, que, contando con la colaboración de la Fundación BBVA, exhibe medio centenar de piezas de interés principal, representa una recuperación justa y una especie de

aldabonazo sobre la urgencia de catalogar ese variado y desigual fondo de pinturas y de poner las mejores de ellas a disposición del público, al tiempo que se aviva una política de nuevas adquisiciones, de cuyas compras recientes se muestran por primera vez, entre otras, la soberbia composición alegórica de *Demócrito y Heráclito*, que Rubens pintó en Valladolid en 1603 para el duque de Lerma y la brillante *Piedad*, de Pedro Berruguete, que ilustra sobre la formación del hijo de este maestro, el escultor-pintor Alonso Berruguete, quien puede servir de imagen de



Zurbarán: *Santa Faz*, 1658. Óleo sobre lienzo, 105 x 83. A la izquierda, Alonso Berruguete: *San Marcos*. Grisalla sobre tabla, 144 x 100. Abajo: Rubens: *Demócrito y Heráclito*. Óleo sobre tabla, 95 x 125



marca del Museo de Valladolid. Siete espacios ordenan la gran variedad de lo expuesto, empezando por los maestros tardogóticos del XV (a destacar el retablo de Jorge Inglés y las tablas del Maestro de San Ildefonso), continuando por los espacios dedicados a Alonso Berruguete y a los renacentistas, para seguir con los maestros del XVII españoles (Gregorio Martínez, Pantoja de la Cruz, Zurbarán) y flamencos (Bosschaert, Antonio Moro) y concluir con la singular plenitud del XVIII español (un sensual *Noli me tangere*, de González Velázquez, y un bodegón insuperable de Meléndez). En conclusión: una fiesta mayor de pintura religiosa, con ligeros contrapuntos de retratos barrocos y bodegones naturalistas, y un horizonte esperanzado para un conjunto de pinturas destacable en el panorama de nuestras colecciones públicas.

José MARÍN-MEDINA

EL MERCAT DE LES FLORS ESTRENA DOS OBRAS DE EUGÈNE O'NEILL

...OTRA VEZ NUEVA YORK

Prostitutas, alcohol, gánsters y sueños frustrados vuelven a la escena española de la mano de Eugène O'Neill y su claustrofóbico mundo de perdedores. Fermí Reixach y Mercé Managuerra estrenan mañana *Antes del desayuno* y *Hughie*. Su director, Ernie Martin, veterano profesor del mítico Actor's Studio y admirador de Edward Albee, Tennessee Williams y August

Strindberg, desvela para EL CULTURAL su teoría actoral y por qué ha elegido España para reencontrarse con el autor norteamericano.



Fermí Reixach y Quimet Pla en un ensayo de *Hughie*

SANTI COGOLLUDO

TEATRO

Eugene O'Neill, en Barcelona por partida doble³⁷⁻³⁸ "Una cuestión de creencia", por Ernie Martin³⁹ *El fin del mundo* llega al Teatro Alfíl de Madrid⁴⁰

O'NEILL EN BARCELONA

Otra vez Nueva York. Otra vez los años 20. Otra vez un único escenario. Oscuro y lúgubre. La recepción del hotel a la que llega el protagonista de *Hughie* –Eire, papel interpretado por el actor Fermí Reixach– es metáfora del ambiente que rodeó la vida de O'Neill. Prostitutas, gánsters, alcohol, juego, sueños frustrados... Un mundo oscuro lleno de perdedores que el dramaturgo norteamericano elevó a la categoría de poesía. La soledad es el hilo invisible que une *Antes del desayuno* –pieza corta, densa y dura– con *Hughie* y con el resto de la producción de O'Neill. "A diferencia de *Antes del desayuno*, esta obra habla de la gente que tiene una fantasía, a pesar de que alrededor de ella giran los temas recurrentes del autor. Las dos obras tienen una fuerte conexión, pero la primera es un golpe seco y rápido, y ésta es una reflexión igual de dura pero más pausada", comenta Reixach.

Humor negro

En *Hughie*, escrita en los años 30 y prácticamente sin acotaciones, el personaje de Eire llega a un hotel buscando un sustituto para *Hughie* –el actor Quimet Pla–, el recepcionista que le escuchaba desde su mesa y que hacía real, con su simple atención, las fantasías inventadas por Eire. "Él es una especie de Quijote. Encarna el sueño, el hombre que vive de una ilusión pero que está rodeado de muerte, de perdición, porque es un jugador insalvable, como O'Neill. Aún así hay mucho humor, tremendo, negro".

La obra, que Eugène O'Neill no pudo ver estrenada en vida, pertenece a un conjunto de piezas cortas que él mismo destruyó y de la que sólo salvó esta. Ahora vuelve a ser rescatada para la escena gracias al montaje de la novísima compañía barcelonesa O'Teatre, tras la que están los veteranos actores Mercé Managuerra y Fermí Reixach. *Hughie* –representada en Broadway por Al Pacino hace tres años– fue escrita durante una de las depresiones más agudas del dramaturgo. En ella, como en toda su producción, los personajes tocan fondo pero aguantan por dignidad. Caracteres fuertes que el

autor concibió en papel por obra y gracia de su maldita vida, que fue recompensada con un Nobel en 1936 y cuatro premios Pulitzer. A pesar de las similitudes con *Antes del desayuno* (escrita en 1916), ésta pertenece a la primera etapa del autor, la más naturalista y en la que buscaba su propio estilo, mientras que *Hughie* se engloba en su última etapa creativa, más autobiográfica y "que es además preludio del teatro del absurdo", comenta Ana Antón-Pacheco, traductora al castellano de gran parte de la obra del dramaturgo.

De este marinero, viajero enfermo que inmortalizó a su madre drogadicta, a su padre –el actor déspota–, y su propia figura a la sombra de la muerte en la autobiográfica *El largo viaje hacia la noche*, se recuerda en nuestro país el montaje que hizo Miguel Narros basado en ese texto en 1988. Y ya existe un

La soledad es el hilo invisible que une *Antes del desayuno* con *Hughie* y con el resto de la producción dramática de Eugene O'Neill. En ella el autor buscó la belleza a través de la tragedia

proyecto para llevar a escena *The Iceman Cometh* –otra de sus grandes creaciones–, interpretado seguramente por Josep María Pou.

Pero a pesar de la importancia de la figura de O'Neill, considerado el primer gran dramaturgo norteamericano, pocos son los montajes de

sus obras en la escena española actual. Y es que representar a O'Neill puede ser tan arriesgado como gratificante. No es fácil llevar a escena una obra que busca "la belleza en la tragedia" como él reconoció. Sin embargo, estrenos como el de *Antes del desayuno* y *Hughie* vienen a confirmar lo que O'Neill dijo por boca de Eire: "Soy un viejo cliente en este nido de pulgas".

La mano que tiembla

Ese nido también es Nueva York. Escenario nuevamente en *Antes del desayuno*, pieza de treinta minutos que se estrena por primera vez en nuestro país. La obra es un monólogo en el que la actriz Mercé Managuerra se enfrenta sola en el escenario a los fantasmas que O'Neill recreó en el papel. En ella, Mrs. Rowlan descubre que su marido, poeta en paro y alcohólico, la engaña con otra mujer. De esta

Mercé Managuerra da vida a Mrs. Rowlan mediante el monólogo de *Antes del desayuno*



Una cuestión de creencia

anécdota en la que O'Neill se guardó un pequeño papel —él daba vida en algunas representaciones a la mano temblorosa del marido infiel que tantas connotaciones tiene con su persona—, surgen los temas que estarán presentes en el resto de su creación: la soledad, la bebida, la relación con la creación, el suicidio...

"Es una pequeña pieza —explica Managuerra— en la que se tiene el tiempo suficiente para mostrar el conflicto de dos mundos totalmente opuestos y que se enfrentan: el del artista y el de la mujer práctica y vital que choca constantemente con la forma de ver la vida de su marido. O'Neill tuvo la maestría de crear un personaje y de reflejarse en él sólo a partir de una mano que tiembla. Es una obra que tiene mucha actualidad, porque hoy en día se da esta situación en algunos matrimonios y nuestra

puesta en escena resalta precisamente eso. El montaje es muy realista y poco cerebral, va directo a los sentimientos y desde allí propone una reflexión".

Una cocina de algún apartamento neoyorquino de los felices años 20 es el escenario en el que O'Neill ensaya y dibuja su estilo, deudor de su admirado August Strindberg. Y es que *Antes del desayuno* es una obra naturalista en la que se esfuerza por acercarse al estilo de Nietzsche —su otro autor admirado— y del dramaturgo sueco. De hecho, el personaje de Mrs. Rowland es un personaje "castrador que recuerda a los tipos femeninos de carácter fuerte de Strindberg", como aclara Antón-Pacheco. La obra fue llevada a escena por primera vez por el Provincetown Theatre Group, formación teatral de la que O'Neill era miembro y con el que el autor empezó a conseguir sus primeros éxitos.

Para este montaje, O'Teatre han contado con la dirección de Ernie Martin, profesor del mítico Actor's Studio, escuela que siempre ha estado vinculada a la obra de artistas como el propio O'Neill, August Strindberg —que tanto influyó en el primero— Tennessee Williams y Edward Albee.

El ego del director

"La presencia de Martin —explica Reixach— ha sido vital para esta obra, porque él conoce a la perfección la obra del dramaturgo y porque ha sabido marcar con su dirección la labor interpretativa de los actores, haciendo que autor y actor sean los verdaderos protagonistas. Martin acaba con el ego del director para dar importancia al texto y al actor. Es la vuelta a la dirección de actores en estado puro".

En *Antes del desayuno* O'Neill se caricaturizó a sí mismo a través de una mano temblorosa que aparecía en medio del escenario como única presencia del hombre. Ahora esa mano tiembla de nuevo en escena, preludio de personajes solos con su amargura y frustrados en un mundo materialista en el que Dios no existe, como vaticinó Nietzsche. Vuelve Eugène O'Neill.

Cuando el Actor's Studio empezó a funcionar, las teorías de Stanislavski y Bolelavski estaban aún recientes. De sus enseñanzas, aunque han variado con las distintas generaciones, se han creado diversas escuelas. A pesar de todo, la idea global sigue siendo la misma: tratar al actor de una forma muy personal, buscando que a partir de su talento consiga alcanzar una actuación viva y real por su espontaneidad. De esas enseñanzas, y del trabajo de todos los que estuvimos en el nacimiento del Actor's Studio, como Lee Strasberg y Elia Kazan, surgió una auténtica filosofía del arte de la interpretación: no se trata de actuar como si se sintiera, sino de actuar sintiendo. Y esa es la enseñanza que yo he seguido. La premisa principal de mi trabajo es que los actores alcancen todo su potencial, y para conseguirlo siempre me esfuerzo al máximo para que no dejen que su ego irrumpa en el camino para desarrollar su talento. Lo que más me interesa es crear una realidad, de manera que el público no vea actores actuando, sino gente real viviendo.

Después de haber estado dos veces en Barcelona, he llegado a la conclusión de que aquí hay más amor al arte de actuar que en Estados Unidos. En Europa realmente existe un amor muy significativo hacia lo que es el proceso de preparación de la obra, es decir, el ensayo previo a la realización de ésta, mientras que en Estados Unidos se pierde la pasión poco después de haber empezado el proceso, probablemente debido a la presión mediática. En América todo el teatro está privatizado y eso lleva a buscar únicamente la efectividad y el resultado final. Sin embargo, aquí se tiene el mismo deseo y devoción por cada una de las partes del proceso teatral.

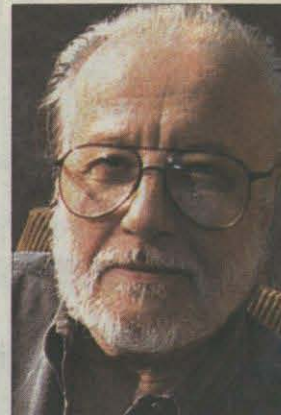
En mis visitas a España he asistido a algunos estrenos y he podido ver actores de gran talento. Yo creo que el mejor actor es aquel que ama su trabajo con pasión y que sabe creer, ya que el teatro es, para mí, una cuestión de creencia. Y si lo que hay en el cora-

zón de un actor es pasión y talento, éste siempre estará destinado a mejorar. Lo más importante es que un actor no pierda nunca las ganas de aprender, conservando así al pequeño niño que lleva dentro y haciendo de su trabajo un placer.

Tal vez por eso, creo que tanto cine como televisión sólo pueden afectar negativamente a la formación de los actores. De hecho, los mejores actores han sido gente del mundo del teatro y nunca al revés. Las estrellas de cine no lo son por sí mismas sino que el público las hace, independientemente de su talento como actores. En el teatro se ensaya para preparar una obra, lo que se traduce en una continua y progresiva exploración del personaje por parte del actor, todo lo contrario de lo que sucede en el cine, donde se filman escenas que cuando son consideradas válidas, no se vuelven a rodar jamás.

Por eso el teatro, y en concreto el teatro de O'Neill, requiere de grandes actores. Lo mejor del genial dramaturgo es cuán poética es su escritura y cómo consigue desnudar a nivel emocional a sus personajes, convirtiéndolos en figuras trágicas y absolutamente reales. O'Neill nos muestra un día en la vida de dos personas cuyo devenir va a cambiar por completo su realidad, y en pocas líneas consigue hacernos ver cuál es el pasado de estos personajes que los ha llevado a esa triste situación...

Entre *Antes del desayuno* y *Hughie* median bastantes años, pero ambas hablan de lo mismo, aunque en diferentes circunstancias. El mayor valor de O'Neill es que sabe hablar de la gente y de sus problemas con absoluto realismo, y ahí reside la modernidad de cualquier texto.



Ernie MARTIN



SANTI COGOLLUDO

EL FIN DEL MUNDO LLEGA AL TEATRO ALFIL

Apocalipsis de clausura

La última producción del Teatro Alfil, *El fin del mundo*, lleva el sello del director Luis Lázaro, que vuelve a las tablas tras cuatro años de ausencia. Desde hoy se podrán ver en escena a tres peculiares monjitas que intentarán salvar nuestras almas a través de la música y del humor. Los pecados capitales de la sociedad están a punto de ser expiados.



Celia Ballester, Raquel Cubillo y Trinidad Iglesias en *El fin del mundo*

MERCEDES RODRÍGUEZ

El Teatro Alfil estrena hoy un proyecto de producción propia que, según Luis Lázaro, su director y autor, "se encuentra a medio camino entre el teatro independiente o alternativo y el comercial". *El fin del mundo*, subtítulo *juguete sacramental y catequesis nocturna*, ha sido definido por Lázaro como "el primer cabaret religioso", surgido a raíz del cambio de milenio, el nuevo orden internacional y otros "apocalípticos acontecimientos" que obligan a la evolución del género. Ésta no es la primera colaboración de Lázaro con el Alfil. Su Trilogía del Culebrón Portátil, realizada en la década de los noventa, mereció el aplauso del público y de la crítica y animó a sala y autor a trabajar de nuevo juntos.

Se trata de un montaje que va más allá de la sátira religiosa, utilizando a tres monjitas de la apócrifa Orden de las Esclavas de la Última Hora como vehículo de denuncia social. "Estas tres monjas —dice el director— son como la conciencia global, pero al mismo tiempo son unas listillas que intentan sacar bocado de todo: cantan y bailan, hablan del fin del mundo analizando todos nuestros pecados e intentando evitar la llegada del Archienemigo, el mismísimo Satanás, que amenaza con atravesar la Puerta del Infierno, situada en el propio teatro. Pero también recaudan dinero".

Este "juguete sacramental" hace un guiño a Calderón al presentar el teatro como el Mundo que tiene sus horas contadas si no somos capaces de apelar a la bondad de nuestras almas inmortales. Pero lejos de toda influencia, su autor habla de un homenaje "a la película *South Park*, por el mensaje de libertad que transmite. Como yo, mantiene que la sociedad no está en las palabras sino en la mente de las personas que interpretan mal esas palabras", así como un "semihomenaje" al medio televisivo en el que tanto se ha movido Lázaro: "La televisión es la manifestación del pecado más profano, yendo contra la ética y la dignidad de las personas a través de una manipulación más que evidente".

El tono cómico del espectáculo permite al autor hablar de los peca-

dos presentes y futuros, de los pecados capitales de nuestro tiempo: racismo, falta de libertad, ausencia de esperanza... obteniendo una "medio sonrisa" como reacción: "El público —afirma Lázaro— sonríe ante lo que ve y sale de la sala preguntándose por qué ha sonreído. Ese es el objetivo: la denuncia social a través de la comicidad".

El juego escénico de las tres actrices está articulado con la finalidad de provocar, pero su director sostiene que está alejado de la blasfemia: "No soy religioso, pero sí respetuoso con las creencias de los demás. Es cierto que una de las monjas tiene un pasado un tanto irregular pero la obra no pretende ofender a nadie, lo que sí pretende es provocar sensaciones".

El humor, los giros y las distintas alusiones de *El fin del mundo* son, según su director, no aptos para todos los públicos. "La colaboración del público —los fieles— será fundamental a la hora de detener el avance del Archienemigo. Y para comprender todo lo que se muestra y dice en escena es necesaria una previa formación cultural".

Adiós a la marginalidad

Lázaro afirma que con montajes como este se abren nuevos caminos al teatro madrileño, que parece empezar a desvincularse de un público eminentemente adolescente: "El teatro catalán —comenta el director— nos ha enseñado mucho y parece que ya vamos abandonando la idea de marginalidad que suponía 'lo alternativo'. Ahora tenemos algo más que ofrecer a un público más amplio, existe mayor creatividad y el resultado principal será una mejora en la calidad de los espectáculos".

De esta perspectiva vital, de renovación del género cabaret y del teatro alternativo en general, surge el planteamiento de un futuro que, según Luis Lázaro, "será puramente vocacional. El dinero tiene una trascendencia mínima, por lo escaso que es, y eso asegura que los que estamos en esto lo hacemos movidos por amor al arte".

Eloísa de DIOS



SCHNABEL ESCRIBE SOBRE
"ANTES QUE ANOCHEZCA"

ARENAS

UN REINO DE OTRO MUNDO

El viernes llega a nuestras pantallas *Antes que anochezca*, segunda película del pintor Julian Schnabel. La obra, que viene respaldada por galardones internacionales y una nominación al Oscar, está basada en la autobiografía homónima del escritor Reinaldo Arenas, disidente cubano que fue perseguido y encarcelado debido a su condición homosexual por el régimen castrista y, enfermo de sida, se suicidó en el exilio norteamericano en 1990. Julian Schnabel escribe para EL CULTURAL sobre las motivaciones que le han llevado a realizar un filme sobre el escritor cubano, mientras que nuestro crítico Joaquín Marco analiza la figura literaria de Reinaldo Arenas, un hombre de letras que Javier Bardem ha elevado a la categoría de mito gracias a su rotunda y magistral interpretación.

CINE

Estreno de *Antes que anochezca*. "El arte como refugio", por Julian Schnabel 41-43 "El santoral insuficiente", por Sergi Sánchez 44 "El auténtico Reinaldo", por Joaquín Marco 45 Estreno de *Amores perros* 46-47



El arte como refugio

Siempre he pensado que el cine es arte, y que la gente todavía anhela encontrarse con una obra de arte cuando acude al cine, del mismo modo que visita los museos para contemplar creaciones artísticas. Como en todo lo que hago, este es mi principal objetivo cuando me pongo detrás de una cámara. Mi intención, lógicamente, no es hacer dinero con las películas, no en vano yo me gano la vida con mis cuadros, así que en las dos ocasiones en que me he propuesto rodar

una película, además de evolucionar en mi aprendizaje y de pasarlo estupendamente, lo que principalmente me mueve es la necesidad de crear arte y de influir todo lo que pueda en las vidas de los espectadores que pagarán por ver mi trabajo.

No sólo quiero entretener, quiero remover las conciencias. Creo que esa también era la intención de Reinaldo Arenas, un auténtico símbolo de resistencia y esperanza para muchas personas. Con esto no quiero decir que mis pin-

turas se parezcan a mis películas o que mis películas se parezcan a mis pinturas. Parto de la base de que son dos conceptos muy distintos, aunque la imagen sea común a ambas disciplinas. Pero sí soy consciente de que con ambas herramientas—con un lienzo o con una cámara— es posible crear una obra rebosante de elementos artísticos. Mi arte no es un reflejo de lo que sé ni de lo que pienso, es simplemente la expresión de un "misterio" que intuyo y que sólo investigándolo y recreán-

dolo soy capaz de desentrañar. Si la obra me sale bien, luego puedo contemplar ese misterio. Con la vida y obra del escritor cubano Reinaldo Arenas, lo único que intenté fue precisamente eso: desentrañar su misterio. Leyendo sus libros, se agolparon tal cantidad de imágenes en mi mente que tenía que hacer una película.

La figura de Reinaldo Arenas, como la de cualquier artista absoluto, es un todo. No se pueden desligar sus escritos de su azarosa y difícil vida. Es imposible com-



MERCEDES RODRÍGUEZ

está retratado. No hay que olvidar que Reinaldo habló en nombre de muchos cubanos. Pero el control de Castro sobre la población es tan intenso, que ésta no puede conocer su propia historia. Mi gran ilusión es que algún día mi filme se pueda proyectar en salas de cine cubanas.

Yo descubrí a Reinaldo Arenas tres años después de su muerte. En Estados Unidos apenas era conocido, y todavía hoy sólo es realmente conocido en las comunidades cubanas y homosexuales. En 1993 vi un documental de televisión en Florida en el que entrevistaron a Reinaldo sobre su vida. Ese mismo año, el "New York Time Book Review" publicó una crítica de su autobiografía *Antes que anochezca*. Pensé que si algún día volvía a hacer una película, sería sobre él. Mi intención no era hacer un filme con un claro mensaje anticomunista, como desde algunos sectores de la crítica se ha proferido. Bajo mi humilde opinión, más bien la película es un alegato contra cualquier tipo de totalitarismo, tanto militar como civil. Hay una secuencia en la película en la que los tambores del militarismo tratan de destruir y enmudecer el ritmo de la poesía de la vida, su lucha por la libertad. Creo que en ese momento está expresada la verdadera lucha de Reinaldo Arenas durante toda su trayectoria artística. Era alguien que se negaba a que le dijeran lo que tenía que pensar y escribir, que se negó a que enmudecieran su voz, y cuya lucha no fue exclusivamente contra el comunismo, sino a favor de los derechos humanos y las libertades básicas del hombre. Precisamente es desde esta óptica como hay que entender la película.

Reinaldo Arenas encontró en el arte un refugio, un lugar donde estar a salvo de los hombres y la

La interpretación de Javier Bardem será recordada como una de las más memorables de la historia del cine, porque alcanza el nivel de excelencia de Robert de Niro en *Toro Salvaje*

vida. Su arte transformó su vida en la medida en que su literatura le elevó a un lugar muy parecido a la zona de libertad que ansiaba. Para Reinaldo Arenas, el arte era sinónimo de libertad, de sexo y de comunión con la naturaleza. Pienso que estas aproximaciones literarias quedan claras en el filme. En algunas secuencias provocho conscientemente la confusión de la realidad con la imaginería literaria del escritor, algo muy parecido a lo que en literatura se ha llamado realismo mágico. Es fácil justificar este recurso narrativo, porque la vida de Reinaldo Arenas es inseparable de su creación, de su imaginación, una y otra se complementan. Él convirtió todo en poesía y no había gran diferencia entre lo que vivía e imaginaba. Además, mi objetivo no era trasladar a la pantalla su autobiografía *Antes que anochezca*, sino desarrollar una combinación de imágenes procedentes de diversos escritos suyos, en concreto *El mundo alucinante*, *Termina el desfile* y *El color del verano*, además de *Antes que anochezca*. Si he conservado el título de su libro para la película, sólo ha sido con la intención de que éste se venda más —algo que he logrado, porque la obra se ha reeditado cinco veces en Estados Unidos desde que se estrenó la película, y ya se han vendido 60.000 ejemplares— y porque me parece un título perfecto.

Para interpretar a Reinaldo Arenas, lo lógico hubiera sido contratar a un actor cubano, pero eso resultó imposible. Si, por ejemplo, Jorge Perrugoría hubiera dado vida al poeta cubano en mi película, se hubiera metido en muchos pro-

blemas a su vuelta a Cuba. De todas formas, y vistos los resultados, contar con Javier Bardem fue algo que superó todas mis expectativas. Sin su participación, la película *Antes que anochezca* hubiera resultado algo completamente distinto. Creo que con el tiempo su interpretación será recordada como una de las más memorables en la historia del cine, porque alcanza un nivel de excelencia muy similar al que alcanzó Robert de Niro como Jake LaMotta en *Toro Salvaje*. Cuando le ves en pantalla, no te encuentras con un actor, sino con el auténtico Reinaldo Arenas. De una forma asombrosa supo comprender las experiencias interiores del escritor cubano de tal forma que resulta imposible separar al actor del personaje.

No es motivo de asombro, por lo tanto, su nominación al Oscar. Lógicamente lo va a tener difícil compitiendo con actores de la talla de Tom Hanks, Geoffrey Rush, Ed Harris y Russel Crowe, pero aún así creo que todavía tiene muchas posibilidades. El actor Jack Nicholson me llamó entusiasmado al ver la actuación de Bardem, y organizó una proyección de *Antes que anochezca* para 300 académicos. Edward Norton, Sidney Lumet y Al Pacino también han manifestado su predilección por el trabajo realizado por Javier Bardem.

Creo, en este sentido, que con la ayuda de estos gigantes del cine el milagro es posible. Yo, por mi parte, sólo puedo darle las gracias una vez más a Javier por permitir que el milagro se produjera y deseárselo toda la suerte del mundo. En cualquier caso, como él mismo ha dicho, sólo con la nominación ya ha ganado. Todos hemos ganado.

Julian SCHNABEL

Reinaldo Arenas tuvo la mala suerte de nacer en Cuba y vivir la mayor parte de su vida bajo un régimen que no toleraba su forma de vida ni sus opiniones contra la dictadura de Fidel Castro

prender el alcance de todo lo que escribió sin conocer los sufrimientos, las persecuciones y las vejaciones a las que fue sometido por el único hecho de ser un escritor homosexual y anticomunista que no tenía miedo a decir lo que pensaba. Tuvo la mala suerte de nacer en Cuba y vivir la mayor parte de su vida bajo un régimen que no toleraba su forma de vida ni sus opiniones contra la dictadura de Castro. Todavía hoy, desgraciadamente, el pueblo cubano vive a expensas del humor de Fidel Castro. Gran parte de la población cubana no conoce todo lo que cuento en la película, que es lo que contó Reinaldo Arenas en sus memorias, y creo que deberían poder verla, porque es su pueblo el que

¿Un cuento exótico? ¿Un manifiesto anticomunista? ¿Un "biopic" coloreado? ¿Un proyecto timorato? ¿Una biografía maquillada? ¿Un puesta en escena sonrojante? *Antes que anochezca* llega a nuestras pantallas con un montón de laureles y con la figura de Javier Bardem como ganador de un trabajo al que cabe añadir más de un pero. Otra pregunta: ¿Qué hubiera dicho Arenas? El crítico literario Joaquín Marco aporta además algunas claves para interpretar sus palabras.



BARDEM SALVA UN TRABAJO DE DUDOSO INTERÉS ARTÍSTICO

El santoral insuficiente

Es posible que el *biopic* sea el subgénero cinematográfico más arriesgado de los escritos en el libro de estilo del séptimo arte. Quien se atreva a tocarlo, tiene muchos puntos para meter la pata. Muchos de los cineastas que se acercan a él tienden al didactismo académico, a la hagiografía irrelevante o al periodismo sensacionalista y escandaloso. Excepto en el *Ed Wood* de Tim Burton, ejemplo modélico y nada autoindulgente de lo que debe de ser una "vida de santo" traducida al celuloide, es difícil encontrar alguna flor exótica en los restos del naufragio del *biopic*. No es *Antes que anochezca* la flor que buscábamos, a pesar de que la crítica norteamericana —incluida la del "Village Voice", siempre reticente a los fenómenos consensuados— ha reaccionado, sin excepciones, con entusiasmo. Tal vez ese sea el signo inequívoco del estrepitoso fracaso de la película del pintor Julian Schnabel: haber convertido la vida de Rei-

naldo Arenas, escritor cubano y homosexual perseguido y castigado por la revolución castrista, en un cuento exótico que mezcla realismo mágico con política-ficción para acabar convirtiéndose en un manifiesto anticomunista de dudoso interés artístico.

Filmografía similar

De momento, la filmografía de Schnabel se reduce a dos *biopics* que se parecen como dos gotas de agua. Ambos biografiados, el pintor ultramegamoderno Jean-Michel Basquiat y el escritor Arenas, eran artistas del hambre tocados por la luz del genio. El pequeño abismo que separa *Basquiat* de *Antes que*

anochezca se llama conocimiento de causa. Schnabel, que vive a caballo entre América y España, se sabe al dedillo las triquiñuelas de las trastiendas artísticas neoyorquinas.

No ocurre así con la Cuba de Arenas, que, según la versión de Schnabel, tiene el sabor turístico, casi irónico, de una playa del Caribe retocada por Ouka Lelé. La intención es la misma que en *Basquiat*: revelar a los que no lo saben que el arte mueve montañas. Pero el colorismo vagamente sensual de la Cuba de los sesenta parece empañar la mirada de Schnabel, que, sin embargo, no atiende a razones cuando tiene que demostrar al público las dos caras más significati-

vas del talento de Arenas: su literatura y su homosexualidad. Respecto a la primera, se limita a dejar que Javier Bardem, el único que insufla vida a esta película de cartón-piedra, lea en off dos poemas del escritor. Nunca sabemos de dónde venía esa intuición creativa, qué quería expresar con su máquina de escribir recortada sobre el azul cubano. Esta es una película llena de poetas en la que la poesía brilla por su ausencia. Por mucho que Schnabel quiera recrear el universo literario de Arenas en un prólogo selvático que abusa de tipismos de la peor calaña nunca nos queda claro de dónde vienen los versos del escritor: si de su piel, si de su corazón o, como parece sugerir, de su necesidad perentoria por luchar contra la política de Fidel Castro.

Respecto a lo segundo, su condición homosexual, el espectador tiene que hacer acto de fe para creer en ella. En ese sentido, la capacidad de síntesis de Schnabel es es-

Schnabel muestra su cobardía al enfrentarse con un personaje que le supera. La falta de franqueza sexual del filme es sintomática de lo poco implicado que el director se siente con lo que cuenta

EL AUTÉNTICO REINALDO

pectacular: un par de miradas, una brevísima escena de sexo en una caseta de la playa, cuatro jovencitos en bañador, un militar lascivo. El crítico Charles Taylor definía las memorias de Arenas como "un cruce entre los diarios de Joe Orton y el *Homenaje a Cataluña* de George Orwell". *Antes que anochezca*, el libro, no ahorra detalles al describir los numerosos encuentros sexuales de su autor.

Falta de franqueza sexual

El sexo era un idioma que Arenas dominaba a la perfección; un idioma que, seguramente, expresaba la exuberante emotividad de su prosa de un modo más eficaz que la minuciosa, morosa descripción de su encierro en la cárcel del Morro. Es ahí donde Schnabel demuestra su cobardía al enfrentarse con un personaje que le supera. La falta de franqueza sexual de *Antes que anochezca* es sintomática de lo poco implicado que Schnabel se siente con lo que cuenta.

Lo que nos queda es asistir a cómo Arenas se pasó media vida huyendo de los malvados ejecutores castristas. En un momento de la película, los soldados de la revolución irrumpen en una fiesta donde el baile y la diversión inofensiva campan a sus anchas. Para convertir esa secuencia en un pasaje lírico, en un intermedio musical, a Schnabel no se le ocurre otra cosa que utilizar la *Quinta Sinfonía* de Mahler, que Visconti popularizó, ojo al dato, en *Muerte en Venecia*, elegía gay sobre el poder de fascinación que la juventud ejercía sobre un escritor a las puertas de la muerte. Un ejemplo significativo de la sutileza con que Schnabel se amarra a la orilla ideológica de su biografía. La persecución de Arenas termina en Nueva York, y, aunque su llegada a la Gran Manzana se resuelve con una celebración de la felicidad mojada por la nieve —la poesía del capitalismo es blanca y pura—, Schnabel parece tener mucha prisa en liquidar el período americano del escritor. Allí, en una azotea con plantas y nubes, Bardem recita las palabras que cautivaron la atención de Schnabel: "Por el momento, mi nombre es Reinaldo Arenas y soy un ciudadano de ningún lugar. El Departamento de Estado me ha declarado apatriado, así que, legalmente, no existo". Allí,

Sin duda la figura del escritor cubano Reinaldo Arenas es muy superior a su autobiografía, *Antes que anochezca* (1992). Reinaldo Arenas había nacido en Holguín en 1943 en el seno de una familia de campesinos. Su trayectoria vital es paralela a muchos de los escritores cubanos del exilio. Su adolescencia transcurre durante la dictadura de Batista. Inicialmente simpatizó con la Revolución y colaboró con el régimen. Pero a su desengaño político cabe añadir su condición de homosexual y la feroz represión con la que el dictador cubano intentó combatirla. Sus maestros fueron José Lezama Lima y Virgilio Piñera, ambos homosexuales. Tras la persecución desatada tras el "caso Padilla" logró escapar durante un tiempo hasta su detención en el "parque Lenin", donde vivía de hecho y pasó dos años en la prisión de El Morro (1974-1976). En sus memorias describirá los interrogatorios a los que fue sometido y su confesión, en la que se declaró pervertidor de menores: "Lo peor era seguir existiendo por encima de todo, después de haberme traicionado a mí mismo y de haber sido traicionado por casi todos". En 1980, logró abandonar Cuba para instalarse en Nueva York, donde enfermo de sida, se suicidó en 1990.

A grandes rasgos la obra literaria de Reinaldo Arenas es "una venganza contra casi todo el género humano". Cierta es que las circunstancias que vivió le llevaron a odiar el sistema castrista y al estalinismo. Pero desde su marginalidad, acentuada en su autobiografía, se opone a "los gobernantes del mundo entero, la clase reaccionaria siempre en el poder y los poderosos bajo cualquier sistema...". ¿Cuánto hay de realidad y de ficción en su autobiografía? No es difícil entender el conjunto de su obra como un reflejo de sus peculiares experiencias o relatos que circularon en la Isla sobre personajes reales que desenmascara, como José Rodríguez Feo, al que califica como "policía de cultura". *Antes que anochezca* contiene el proceso de una degradación y de una persecución política y sexual. Su ge-

neración, asegura, "ha sido una generación perdida; destruida por el régimen comunista". Pero admite también que el exilio marcará el destino de la mayoría de las grandes figuras cubanas, desde Martí a Cirilo Villaverde, hasta Lezama o Piñera. Pero será la sexualidad el argumento principal de la autobiografía: "Lo ideal en toda relación sexual es la búsqueda de lo opuesto y por eso el mundo homosexual actual es algo siniestro y desolado; porque casi nunca se encuentra lo deseado", denuncia con amargura. Su desarraigo social se corresponde con la imagen del progresivo deterioro de La Habana, ciudad en



la que malvive en los parques públicos, a la búsqueda de un rincón para leer o escribir —la autobiografía se escribe antes de que anochezca— para disfrutar de la luz natural, en papeles fortuitos. Concibe su novela póstuma, carnavalesca, a ratos surrealista, como una venganza —forma parte de una pentalogía— cuando ya sus libros se traducían al francés y al inglés. Allí define a los intelectuales con la sordidez cínica con la que concibe el mundo: "Los verdaderos intelectuales son demasiado inteligentes para creer, demasiado inteligentes para dudar y lo suficientemente sabios para negar. Por eso la gran inteligencia no va al poder sino a la cárcel".

Joaquín MARCO

con las prisas de una muerte anunciada, el pintor-cineasta olvida cebarse con una sociedad, la norteamericana, que no se tomó la molestia en legalizar la situación de un artista que huía.

A Schnabel le trae sin cuidado la diplomacia ideológica, porque sabe a qué público va dirigida su tranquilizadora, burguesa y bienpensante película. A Schnabel sólo le importa hacer hablar a los cubanos en un inglés con acento español —a pesar de que, otra incoherencia, el castellano aparece en ocasiones como un regalo para los oídos—, a los americanos en un inglés con acento cubano y a los franceses en un español con acento baudelaireano. El momento crucial en que Olivier Martínez, que interpreta a Lázaro Gómez Carriles, amigo íntimo de Arenas, le lee un poema en su lecho de muerte, es sonrojante.

Los caprichosos cameos de Sean Penn y, sobre todo, Johnny Depp (en un doble papel), demuestran hasta qué punto *Antes que anochezca* depende de la presencia de Bardem para aguantar el tipo.

Un Bardem esencial

El protagonista de *Jamón, jamón*, que parece poner toda la carne en el asador en los papeles más inverosímiles, se entrega en cuerpo y alma a uno de esos personajes "bigger than life" que tanto gustan en las clases de interpretación del Actor's Studio. Es él quien transforma una película mentirosa en una película casi verdadera: la ternura con que se acerca a Arenas, la tremenda vitalidad que respira su piel, lo alejan del cliché del artista maldito capaz de derribar muros de lágrimas y celdas de lamentos para conseguir su libertad. En *The Parade Ends*, Arenas descubría que la música de la máquina de escribir, "ese ritmo tenue, continuo, ese incesante tap tap", podía salvarle de los "cines cerrados", los "parques cerrados", los "cafés cerrados". Bardem descubre en su generosidad interpretativa la tabla de salvación de una película que está a punto de hundirse en lo más profundo del océano de la mediocridad.

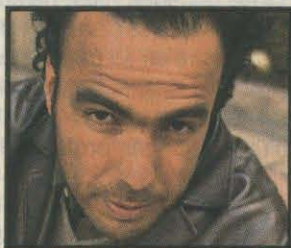
Sergi SÁNCHEZ

GONZÁLEZ IÑÁRRITU DEBUTA CON LA EXCELENTE "AMORES PERROS"

Los mordiscos de la vida

Avalada por la nominación al Oscar como mejor película extranjera y el premio de la Crítica en Cannes, llega a nuestras pantallas la cinta mexicana *Amores perros*, del debutante Ángel González Iñárritu. Concebida como un mosaico de la violencia y el desencanto que se vive en la ciudad más poblada del mundo, el realismo y agresividad que respira todo el filme ha marcado un antes y un después en la historia del cine iberoamericano, rompiendo además récords de taquilla. El joven director mexicano explica a EL CULTURAL las claves y motivos de una película perfecta.

Ángel González Iñárritu (México D. F., 1963) era a los 23 años de edad el director, productor y disk-jockey de la estación líder de rock en México: WFM. En 1987 dirige el programa de televisión *Magia Digital*. A principios de los noventa se hizo cargo de la producción de todos los spots promocionales de la cadena Televisa, líder de audiencia. Poco después fundó la empresa Zeta Film, un híbrido entre agencia de publicidad y productora de televisión. En 1995 dirigió *Detrás del dinero*, un episodio piloto para una serie de televisión protagonizada por Miguel Bosé. En 1999 dirige y produce su primer largometraje, *Amores perros*.



El amor perro es el amor brutal, el que sólo se reconoce en los abismos del sufrimiento, una invasión de la esperanza frustrada por el aguacero de los días y las implacables piruetas del destino. Sólo desde la absoluta honestidad y el alcance del hiperrealismo ha podido crear el debutante mexicano Ángel González Iñárritu una epopeya de amor y muerte como la que llega a nuestras pantallas el viernes, y que compite al Oscar a la mejor película extranjera el próximo día 25: *Amores perros*.

Tres historias de desarraigo existencial en la violenta y multipoblada México D. F. y un punto de fuga que las colisiona y desenreda. A partir de esta idea general se suceden los escalofriantes 150 minutos de la película. "El germen de *Amores perros* es un corto que escribió el novelista Guillermo Arriaga y que nunca se rodó. A partir de la anécdota central de un accidente de tráfico, empezamos a desarrollar la vida de sus personajes antes, durante y después de la colisión", explica el director mexicano. A lo largo de tres años y después de 36 tratamientos de guión, director y guionista construyeron el perfecto mosaico de desencanto social que tiene lugar en las corrompidas y violentas pero fascinantes calles de la capital azteca. "Es una sociedad encerrada en un núcleo de promiscuidad y de espacios reducidos —añade el director—. Toda la corrupción y falta de fraternidad que respira el filme no es más que el reflejo de nuestro México lindo, una nación que vive los resultados de una dictadura de partido de más de 70 años, dominada por una política social y económica lastrante".

Como metáfora del primitivismo y estado salvaje que determina las acciones de los personajes —los perros encerrados de Tarantino siguen siendo una fértil vía de inspiración—, todos aparecen retratados junto a sus perros, que vienen a ser el reflejo de una comunidad donde las diferencias entre ricos y pobres todavía son abismales. Las clases de pauperadas se rodean de canes asesinos, sedientos de sangre, entrenados para las luchas clandestinas (y sus amos tienen que robar y matar para subsistir); los ricos, sin embargo, llaman a su mascota Richi, un caniche con hocico de ángel. Pero para todos rigen las mismas normas del azar. "Cuéntale a Dios tus planes y se reirá de ti", solloza uno de los 45 personajes que retrata Iñárritu en su fresco de modernidad. Y en esa frase se condensa todo el sarcasmo de la existencia. "Alguien ahí arriba escribe nuestra historia —argumenta González Iñárritu— y no se sabe realmente cuál es nuestro escenario y nuestras líneas, de alguna forma de eso trata también la película, de la fragilidad y confusión del hombre".

El drama del instante

Tan frágil que en un instante todo puede cambiar. El instante con el que arranca la primera secuencia del filme: en un coche que huye, Octavio (el debutante y poderoso Gael García Bernal) escapa de su suerte con el pie fundido en el acelerador; en el auto que recibe el impacto, la supermodelo Valeria (Goya Toledo, que aprovecha la ocasión brindada) no sabe que después del semáforo su vida burguesa sostenida por la doble moral y el adultorio quedará a expensas de un des-

tino cruel; y como testigo circunstancial del accidente, El Chivo (Emilio Echevarría), un ex-guerrillero devenido en vagabundo y arropado por la amistad de perros callejeros que busca la redención a cualquier precio. Pero el perdón queda determinado por la criba del sufrimiento. Tres vidas para tres tragedias. A partir de ese punto de fuga, el filme se abre en dos gigantescos actos, el antes y el después, el efecto y la causa, un conglomerado de historias muy variadas que se asientan en una estructura narrativa con efecto de puzzle.

A la desnuda mirada con la que Iñárritu vitupera sin piedad a sus personajes, se une la carnalidad de las imágenes, su suciedad y dinamismo. No en vano toda la película está rodada con cámara al hombro —excelente trabajo de Rodrigo Prieto—, como un testigo mudo y activo de la realidad. "Rodar el filme como si fuera un documental fue una decisión funcional y de estilo. Da mucha vulnerabilidad a los personajes y mucho vértigo a las escenas. Todo parece más orgánico, que es lo que exige una película realista. La cámara siempre está subordinada a la escena que yo me imagino. Es la cámara la que sigue a los personajes, que se mueven en completa libertad, en lugar de ser estos los que se mueven en función de lo que la posición de la cámara les permite", argumenta Iñárritu.

De este modo, el director mexicano —que proviene del fructífero sector de la publicidad y los video clips— se descarga de un problema acuciante en el cine actual: sustituir la puesta en escena por una puesta de la cámara, de modo que los actores se ven afectados por la ri-

EL NUEVO CINE MEXICANO

gidez de sus movimientos para no salirse de cuadro. En los descarnados y granulados cuadros de *Amores perros*, sin embargo, la claustrofobia convive con el dinamismo, como perros enjaulados, tal como las ansias imposibles de huida que insuflan las vidas de todos los personajes.

La huida y la redención

Octavio quiere huir con su cuñada, en la que cree haber encontrado la persona que le rescatará de su acorazada existencia. La supermodelo Valeria, inválida después del accidente, pretende huir de su cuerpo, el que antes era la herramienta de su trabajo y ahora no es más que su incontestable desgracia en forma de prótesis. El Chivo —que protagoniza la historia más deliberadamente naïf del filme— es una especie de samurai moderno que abandonó a su hija por motivos políticos. Ahora necesita redimirse para huir de su pasado. “El amor y el dolor son palabras muy parecidas, y todos los personajes, que son como perros de la calle, experimentan esa sensación —explica el cineasta azteca—. Pero lo cierto es que el único modo de salvación en la tierra es el amor. Sin él, nada tiene sentido”. El amor y la muerte, en definitiva, dos armas infalibles si no se encasquillan, y que la mirada de Iñá-

rritu ha reconvertido en una espiral de caos totalmente sintomática de la cultura mexicana. Los rincones oscuros de lo cotidiano son todavía más reales y creíbles gracias a un elenco de actores en absoluto estado de gracia. “Creo que la emo-

ción y la inocencia es muchas veces más positiva que la experiencia. Por eso quise apostar por gente nueva, nada de estrellas, porque no quería actores viciados. Al tener el guión durante tres años dando vuel-

tas en mi cabeza, tuve la oportuni-

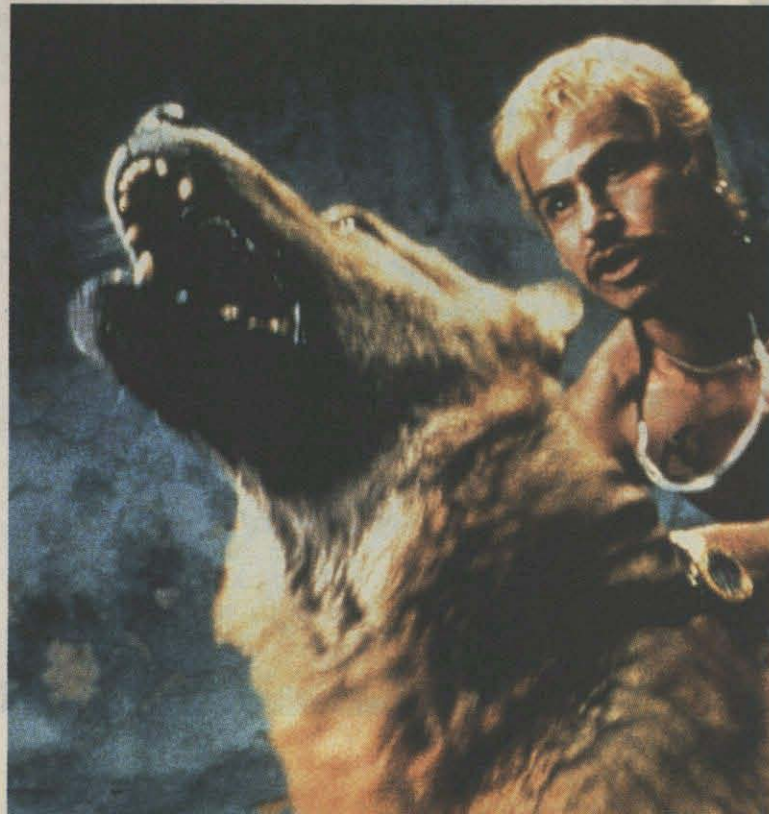
dad de convivir con los personajes durante mucho tiempo. Eso me ayudó mucho a tener claro cómo eran y por qué eran así. De todos modos, la interpretación de los actores acabó rebosando todas mis expectativas, porque tuvieron agallas de implicarse profundamente con sus papeles y con la historia”, se congratula González Iñárritu. Todo es más fácil, por supuesto, si los actores comulgan con lo que tienen que recitar. En este sentido, los diálogos torrente escritos por Guillermo Arriaga bailan al son del mismo acorde que las imágenes: crueles, esperanzados, orgánicos.

Agresividad formal

“Mi intención ha sido huir de ese optimismo que se empeña en mostrar la vida como debería ser. Yo prefiero contar la vida como es. Y en esa intención juega un papel decisivo la voz de los personajes. Ninguno ofrece respuestas y todos hablan desde las tripas”, aclara el autor mexicano. Tanta agresividad formal, sin embargo, no repercute en el dinamismo de las tramas, que como en el mejor cine siempre avanzan a expensas del entretenimiento. Por fortuna el arte y el espectáculo conviven en una misma película, y sin morderse.

Carlos REVIRIEGO

Abajo, Gael García Bernal y el perro “Cofi”. A la derecha, Marco Pérez, el antagonista de García Bernal en *Amores perros*



ANA MARÍA SÁNCHEZ

"Prefiero no obsesionarme demasiado con el Met"

Puede decirse que el 2001 es el año de Ana María Sánchez. La soprano alicantina abrió la temporada con su primera *Anna Bolena* de Donizetti en Oviedo; luego fue Amelia en el controvertido *Ballo in maschera* montado por Bieito en el Liceo, y el próximo sábado, 17 de marzo, se medirá en Bilbao con otra comprometida heroína donizettiana: la legendaria Lucrezia Borgia. El 2 de abril ofrecerá un arriesgado recital en el Teatro de la Zarzuela, y en mayo intervendrá en el nuevo *Trovatore* del Maggio Musicale Fiorentino, con Zubin Mehta en el foso. Entre medias, la presentación en el Metropolitan de Nueva York con *Un ballo in maschera*, un reto decisivo para una de nuestras voces más internacionales, quien confiesa "haber cantado muchas cosas raras".

Toda esta frenética actividad no parece alterar mucho el buen carácter de esta licenciada en Filosofía y Letras que hace poco más de seis años abandonase la enseñanza para dedicarse al canto. "Es que empecé muy tarde, y tengo que recuperar cuanto antes el tiempo perdido", señala con tranquilidad. Ana María Sánchez es de una nueva generación de divas, que se permiten bromear sobre los veinticinco kilos de terciopelo y brocado que tienen que llevar encima cuando asumen un personaje histórico.

—Con Anna Bolena y Lucrezia Borgia parece haber vuelto a los orígenes de su carrera, cuando cantó *Guillermo Tell* de Rossini en el San Carlos de Lisboa.

—Huy, no, empecé mucho peor, con la Abigail de *Nabucco*, que fue la primera ópera que canté. Un papel difícilísimo, y que ahora, de momento, no repetiría. Pero fue una oportunidad para medir mis fuerzas que no podía desaprovechar. Posteriormente he cantado básicamente otros papeles de Verdi, y también algunos de Mozart y de Puccini, y creo que Donizetti es como una salud vocal que te permite afrontar después óperas como *Il trovatore*, que tienen aún mucho de bel canto.

—¿No cree que estos papeles

los abordan actualmente voces demasiado ligeras?

—Esto tiene que ver con que el actual diapasón ha desplazado todas las voces. Puccini pensó su Turandot para una soprano dramática, y Liu para una lírica llena. Pero, como no hay muchas sopranos dramáticas, Turandot lo canta una lírica llena y Liu una lírico-ligera. Yo no sé si esto se solucionará alguna vez.

La herencia de Caballé

—Usted es la primera soprano española que se atreve a afrontar este repertorio después de Montserrat Caballé.

—Ella fue una auténtica reina del bel canto, con su sonido purísimo y maravilloso, y ahora que ella ya no interpreta estos papeles, cantantes como yo tratamos humildemente de abordarlos con nuestra propia personalidad.

—¿Como definiría su tipo de voz?

—Cada cantante es un mundo, y yo he interpretado cosas muy raras, o al menos algo inhabi-

tuales, como la Matilde de *Guillermo Tell*, en la versión original francesa de cinco horas, o Valentina en *Los Hugonotes* de Meyerbeer, todo lo cual te ayuda a conocer tu propia tipología vocal. Yo soy una soprano lírica, que en el futuro derivará posiblemente hacia una lírico-spinto, pero nunca seré una soprano dramática. Aunque el volumen de mi voz pueda engañar, no hay que olvidar nunca el timbre.

—Este año ha protagonizado uno de los montajes más polémicos, como fue el *Ballo in maschera* que Calixto Bieito montó en el Liceo de Barcelona. ¿Qué sentía al salir a cantar su primera aria justo después del escándalo que se producía cada noche?

—Mucha gente me preguntó que cómo era capaz de aguantar aquello, pero tengo que decir que el maestro Bertrand de Billy mantuvo una tranquilidad pasmosa que me dio una enorme seguridad. Los montajes "novedosos" en sí no me suelen gus-

tar, sobre todo si se trata de temas de la cultura española que se tiende a ridiculizar, pero Bieito demostró un enorme talento y logró entusiasmarlos a todos.

Fidelidad a Palma y Bilbao

—Usted ha cantado mucho en ciudades como Palma o Bilbao. ¿Le han ofrecido estos teatros más oportunidades que el Liceo o el Real?

—Yo nací a la ópera en Palma, y tengo una relación muy especial con ellos, como también con Bilbao, desde que resulté premiada en el Concurso de Canto. Pero esto no quiere decir que los demás teatros me hayan olvidado. Creo, por ejemplo, que he sido la cantante que más veces ha actuado en el Liceo desde su reapertura: *Turandot*, *Don Carlo*, *Ballo*, un concierto Strauss... Y en el Real he hecho *Elektra* y *La forza*, y me llamaron para *Don Carlo*, pero no fue posible. Creo que en España estamos de enhorabuena por las tantísimas ganas que hay de hacer ópera, y por el proyecto operístico que existe, bien sea estatal o privado, lo cual hace posible un excelente caldo de cultivo para jóvenes cantantes. Es muy gratificante ver a tantos españoles en esta *Lucrezia Borgia*.

—¿Se considera, entonces, profeta en su tierra?

"Mucha gente me preguntó que cómo pude cantar en el *Ballo in maschera* del Liceo, pero lo cierto es que Calixto Bieito supo entusiasmarlos a todos con su talento"

—Sí, no he necesitado marcharme a otro país para estudiar y he empezado a cantar aquí. Esto es una suerte, no cabe duda, pero siempre que pasa la suerte, que lo hace una o dos veces en la vida, hay que estar muy preparado, y yo ya llevaba mucho trabajo y mucho sacrificio.

—Usted ha cantado en Alemania y en Italia. ¿Existe mucha competencia en estos países, sobre todo en el último?

—Mi experiencia italiana no es tan grande como para haber apreciado esto. Yo tuve muy buena acogida cuando canté *Aida* en Florencia, y espero tenerla también con este nuevo *Trovatore*, con Mehta y Pier Luigi Pizzi. Pero sé que algunos cantantes extranjeros de mucha altura no han sido bien recibidos.

—¿Le han ofrecido ya cantar en la Scala?

—Sí, el maestro Muti me llamó para *La forza del destino* pero yo no estaba libre. Ya llegará el momento.

—Sin embargo, el 25 de abril le espera el Metropolitan de Nueva York con *Un ballo in maschera*...

—He procurado tomármelo con calma y no obsesionarme demasiado. Además, voy a tener a mi lado a uno de mis ídolos ya antes de dedicarme al canto como es Juan Pons.

—Otra responsabilidad es su recital del próximo 2 de abril en el Teatro de la Zarzuela.

—Sí, es otro tipo de responsabilidad, en cierto modo aún mayor, porque en el otro caso es Amelia, es el personaje, quien canta, mientras en el concierto desnudas tu alma y tienes que dejar la timidez fuera. Además, los poemas hablan de sentimientos primarios que te sirven luego para elaborar tus personajes de ópera.

Un recital de evergadura

—El programa es bastante denso.

—Sí, incluye los *Wesendonk Lieder* de Wagner, Richard Strauss, todas las *Tonadillas* de Granados (que casi nunca se cantan juntas) y el *Poema en forma de canciones* de Turina.

—A propósito de Strauss, parece que lo tiene un poco olvidado desde su magnífica *Crisótemis de Elektra* en el Palau de Valencia y en el Teatro Real.

—Voy a volver a hacerla en el Teatro de la Maestranza y tengo

Nacida en Elda (Alicante), se licenció en Filosofía y Letras en la Universidad de Alicante y estudió canto en el Conservatorio con la soprano Dolores Pérez, perfeccionándose en la Escuela Superior de Canto de Madrid con Isabel Penagos y Miguel Zanetti. Tras ganar numerosos concursos, debutó en Palma de Mallorca con *Nabucco*, aunque su carrera internacional comenzó en Lisboa en 1994 con *Guillermo Tell* de Rossini. Desde entonces ha actuado regularmente en el Teatro Real, el Liceo de Barcelona, la ABAO bilbaina, las Óperas de Hamburgo, Zurich, Berlín, el Maggio Musicale Fiorentino o el Teatro Colón de Buenos Aires, con un repertorio que abarca desde Mozart hasta Verdi y Puccini, pasando por Wagner y Strauss.

muchísimas ganas, porque es uno de mis autores favoritos. Pero, de momento, no hay nada más.

—¿Y Wagner?

—Se quedó en aquella primera Elisabeth de *Tannhäuser* que interpreté en Bilbao, aunque me gustaría montar el personaje de Elsa en *Lohengrin*.

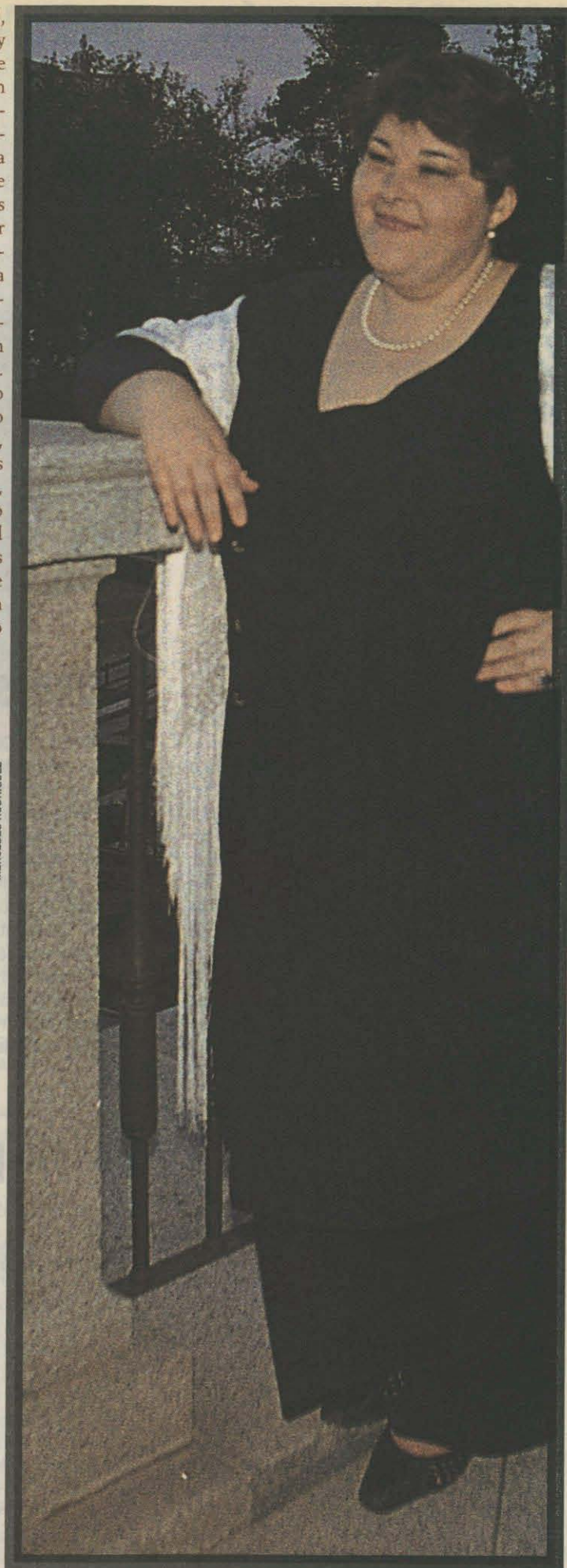
—Parece que el tema discográfico se le está resistiendo.

—Yo soy una cantante fundamentalmente de escenario, ahí es donde disfruto, en contacto con el público, y cuando he grabado no he quedado muy satisfecha de la experiencia. Sin embargo, tengo que ser sincera y reconocer que el disco te hace ser mucho más conocida. Lo que más me gustaría es que se editasen discos piratas de mis actuaciones en vivo.

—Aparte de los proyectos más inmediatos, ¿qué otros le esperan en un futuro cercano?

—Tengo previstas varias giras de conciertos, y luego iré a Berlín para cantar *Aida* y *Don Giovanni* y a Lisboa, donde debutaré como Alice Ford en *Falstaff*. Y, para el año 2002, me aguarda un reto importantísimo como es mi primera Norma. Y eso sí que son palabras mayores.

MERCEDES RODRÍGUEZ



Rafael BANÚS

PARSIFAL, MISIÓN CUMPLIDA

Desde hace años no escribo nada que implique un juicio a cuanto se ofrece o sucede en el Teatro Real. Es algo que he decidido hacer de forma tan voluntaria como unilateral dada mi condición de patrono del mismo, aunque se trate de una decisión poco frecuente en nuestro mundo musical, muy dado al plato y a las tajadas. Y lo he decidido a pesar que ese cargo no comporta remuneración alguna, como tampoco aprobar programaciones de títulos y menos de artistas y, por tanto, no hay razón objetiva que impidiera juzgar cualquiera de sus espectáculos. Sí hay una subjetiva, la del refrán: "la mujer del Cesar no sólo ha de ser honrada sino parecerlo". Sin embargo permítaseme hoy caer en la excepción que confirma la regla, porque el *Parsifal* del Real merece un comentario especial.

Parsifal fue una de las obras –junto con *El murciélago*, la *Atlántida* y algunas otras– que Lissner barajó para inaugurar el Teatro Real y posteriormente la apuesta de Elena Salgado. Ironías del destino que, al entrar en la reunión en la que se planteó aquella aprobación, la música ambiental que sonaba en el despacho de Carmen Alborch perteneciera a Falla. Como ustedes recordarán, el cambio de gobierno supuso un cambio de título y el teatro se abrió con *La vida breve*. Fue la forma de hacerlo con una partitura propia, escrita para ser estrenada en el propio teatro y más tarde arrinconada a causa de intereses prolijos de reflejar aquí. Hubiera sido poco justificable inaugurar con una pieza lejana a nuestra cultura, excesivamente larga para el público y autoridades de la ocasión y, además, con orquesta y coros ajenos. Un mal inicio para un centro que había de abordar prioritariamente la creación de cuerpos propios. Creo, desde mi actividad en la prensa, que el título era adecuado. No así la obra que lo acompañó ni su puesta en escena, pero esto es otro cantar.

Parsifal ha llegado ahora al Real y lo ha hecho con todos los honores, sin escatimar esfuerzos. Los resultados están ahí: espléndidos en el apartado musical, con una dirección magnífica, una memorable prestación de la orquesta y coros del propio teatro y la intervención de un plantel de cantantes de máximo relieve encabezados por Plácido Domingo como nexo de unión entre el ayer y hoy. ¿Qué ha cambiado en este lapso? Algo importante: que esta vez se ha confiado sacar adelante la ópera de Wagner a los propios cuerpos estables del teatro y que, cuatro años después, lo han hecho de forma no ya solvente sino al nivel de cualquier primer teatro del mundo. Esto debe ser motivo de alegría para todos y debe darnos fortaleza para mejorar lo mucho que aún ha de mejorarse en el Teatro Real.

Gonzalo ALONSO

Hendricks canta a Gershwin en La Coruña

La Fundación Pedro Barrié de la Maza presenta en estos días su sexto ciclo de jazz, para el que, como es habitual, se ha contado con primeras figuras internacionales.

Esta noche actúa Paula Oliveira, la voz más actual y fresca del jazz portugués, cuyas in-

terpretaciones tanto de temas clásicos como brasileños son muy apreciadas por el público. Y mañana será el turno de Toots Thielemans, guitarrista belga considerado además el número uno de la armónica, habiendo colaborado con músicos como Ella Fitzgerald, Quincy Jones, Milton Nascimento o Bill Evans.

El sábado 17 llegará una gran estrella de la lírica, la soprano norteamericana Barbara Hendricks, Premio Príncipe de Asturias de las Artes en el año 2000, que ofrecerá una velada de lujo dedicada a las mejores canciones de George e Ira Gershwin, junto al pianista Geoff Keezel y la orquesta de cuerda The Guildhall Strings. Los dos primeros conciertos tendrán lugar en el Auditorio de la Fundación, y el de Barbara Hendricks en el Palacio de la Ópera, y la entrada es libre para todos ellos, si bien para el último es necesario retirar previamente las invitaciones.



MERCEDES RODRÍGUEZ

Estrenos y recursos

El Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM acaba de presentar dos volúmenes de indudable interés. La guía de Recursos de la Música y la Danza, que alcanza la sexta edición en el caso de la primera y la tercera en la segunda, se ha convertido en un útil medio para gestores e intérpretes de ambas disciplinas. Esta versión de 2001 presenta nuevos índices y actualiza dirección y teléfonos de instituciones y agrupaciones de todo tipo. Por otro lado aparece un catálogo titulado Quince años de estrenos de música que incluye las 8.873 obras que han visto la luz entre 1985 y 1999.

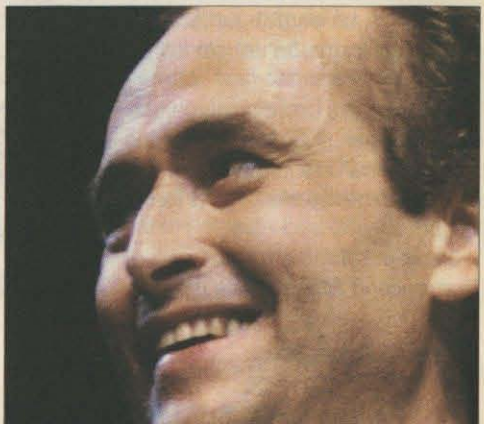
Un reto para José Carreras

Sube de nuevo al escenario del Liceo *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, una curiosa mezcla de oratorio y ópera, arquitecturada tan sabia como retóricamente, pero que ofrece una nueva visión de lo que antaño fuera la *grand opéra*, cuyos pasos sigue de una manera hasta cierto punto original. Este título bíblico con libreto de Lemaire, que vio la luz, gracias a Liszt, en Weimar en 1877, podrá contemplarse los días 15, 18, 21, 24, 27 y 30 de marzo en un montaje del Regio de Turín avalado por la firma siempre interesante de Luca Ronconi. Hay curiosidad por ver cómo se comporta en la parte del protagonista, propia para un tenor *di forza*, José Carreras, que ni ha tenido nunca este tipo vocal ni evi-

Sarah y sus amigos

Nacida en Filadelfia en 1980 de padres coreanos, Sarah Chang comenzó a estudiar el violín a los cuatro años y poco después actuaba ya con orquestas del prestigio de la Filarmónica de Nueva York. Con el tiempo, Sarah Chang ha demostrado no sólo ser una prodigiosa instrumentista, sino poseer un gusto musical tan exquisito como para elaborar el bellissimo programa que ofrecerá con sus amigos esta noche en el Auditorio madrileño para Juventudes Musicales, formado por un *Dueto para violín y violonchelo* de Haendel y los hermosísimos *Sextetos para cuerdas* de Dvorak y Chaikovski.

dentamente se encuentra ya en su mejor momento. La mezzo lírica griega Markella Hatziano y el bajo-barítono americano Simon Estes le secundan en los papeles de Dalila y gran sacerdote de Dagon. Dirige Stefano Ranzani.



BELA KANYÓ

Nuevos solistas

Cinco conciertos componen el ciclo que la Fundación Albéniz, en colaboración con Juventudes Musicales de Madrid, dedica desde el pasado 28 de febrero al centenario de la Academia Frank Marshall. Parece buena idea este propósito, máxime cuando va ser llevado a la práctica por jóvenes que cumplen y perfeccionan su formación en las aulas de la Escuela Reina Sofía. Una excelente piedra de toque para ver y calibrar por dónde circulan ahora los que pueden ser importantes artistas en un inmediato futuro.

Magnífica y después de todo lógica iniciativa es, sin duda, el que en todas las sesiones aparezca la música del gran pianista y compositor Enrique Granados, el auténtico fundador de la academia. Tras la interpretación, el día 28 de febrero, del *Trío para violín, violonchelo y piano op. 50* del autor de *Goyescas* por el Grupo Schumann –patrocinado por Cap Gemini Ernst Young–, que integraba también en el concierto el *Trío con trompa op. 40* de Johannes Brahms, se anuncia para hoy mismo, al lado del *Quinteto en sol menor* del músico leridano, el *Cuarteto n.º 15 K 421* de Wolfgang Amadeus Mozart y el monumental *Quinteto con piano op. 34* asimismo de Brahms. Este lucido programa estará a cargo del Grupo Valentía apadrinado por Lladró.

El 21 de marzo es el turno de José Enrique Bagaria, que coloca junto al *Allegro de concierto* del compositor catalán la *Sonata n.º 31* de Ludwig van Beethoven, así como la *Barcarola op. 60* y el *Scherzo n.º 3* de Fryderyk Chopin, la *Sonata n.º 2* de Alexander Scriabin y el *Primer cuaderno de Iberia* de Isaac Albéniz; un programa, como puede verse, muy exigente.

No lo es menos, dentro del mismo ámbito pianístico, el de Gustavo Díaz Jerez, laureado en el XIII Concurso Paloma O'Shea, que, para cerrar la serie, el día 4 de abril, in-



Granados, por Ramón Casas (h.1897-99)

cluye la *Sonata Sz. 80* de Béla Bartók, *Miroirs* de Maurice Ravel, tres números de *Goyescas* de Granados, el *Segundo cuaderno de Iberia* de Albéniz y el *Vals Mephisto* de Franz Liszt.

La presencia vocal, el 30 de marzo, viene de cuenta de la mezzosoprano Ana Hässler, una alumna de Teresa Berganza, que aborda, naturalmente, piezas de Granados, entre ellas las *Majas*, pero también de Brahms, Gustav Mahler (las *Canciones del camarada errante*) y las *Canciones negras* de Montsalvatge. Estará acompañada al piano por Julio Alexis Muñoz.

Todas las sesiones son en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional. **Arturo REVERTER**

LA MÚSICA DEL AIRE

■ **Miércoles 14.** A las 12'00 en Radio Clásica, la *Octava sinfonía* de Mahler por la Filarmonía de Viena y diversas sociedades corales a las órdenes del maestro Mitropoulos. A las 19'25 en Radio Clásica, el Trío Sefarad interpreta música del romancero judeoespañol, en directo desde la Fundación Juan March en Madrid.

■ **Jueves 15.** A las 02'36 en Canal Plus, *A ritmo de Bach*: un programa especial que recoge en sesenta minutos lo mejor del gran festejo que tuvo lugar en Leipzig el 27 de julio del año pasado, que era el día del 250 aniversario de la muerte del sin par Juan Sebastián. Participan, desde Bobby McFerrin, virtuoso del daba-daba, hasta los mejores especialistas en los asuntos bachianos.

■ **Viernes 16.** A las 16'00 en Canal Clásico, recital de violonchelo y piano. Heinrich Schiff y Paul Gulda tocan la *Sonata* de Schnittke, el *Gran tango* de Astor Piazzolla y las *Variaciones Rossini* de Martinu. A las 16'45 en Canal Clásico, *El arte del piano*, un valioso documental que reúne interpretaciones y comentarios de los pianistas legendarios del siglo XX.

■ **Sábado 17.** A las 23'25 en Muzzik, un Claudio Arrau de 80 años de edad celebra su cumpleaños con un recital en el Avery Fischer Hall de Nueva York. El grandísimo pianista chileno toca las *Sonatas 21 y 23* de Beethoven, *Reflejos en el agua* de Debussy y el *Scherzo núm. 1* de Chopin. La filmación fue realizada por Kirk Browning en 1983.

■ **Sábado 18.** A las 08'00 en La 2 de TVE, concierto de la Orquesta de RTVE dirigida por Luca Pfaff. La pianista Lilya Zilberstein toca el *Concierto núm. 1* de Rajmaninov. A las 16'00 en Radio Clásica, El Mundo de la Fonografía. Del viejo Celibidache se oyen el *Don Juan* de Strauss y la *Segunda* de Sibelius que grabó en 1970 con la Sinfónica de la Radio de Suecia.

■ **Lunes 19.** A las 17'30 en Radio Clásica, 50 años de radio en el Festival de Granada. A las 23'00 en Radio Clásica, Hans Knappertsbusch dirige a la Filarmonía de Viena la *Novena sinfonía* de Schubert y la *Obertura académica* y la *Rapsodia para contralto* de Brahms.

■ **Martes 20.** A las 10'00 en Radio Clásica, concierto de la Orquesta Filarmonía de Berlín dirigida por Claudio Abbado. Grabación realizada en la Filarmonía berlinesa el pasado mes de mayo. Martha Argerich toca el *Concierto en la menor* de Schumann y suenan además la *Serenata para tenor, trompa y orquesta* de Britten y la *Quinta sinfonía* de Beethoven.

Álvaro GUIBERT

VIII Festival de Zarzuela en el Campoamor

Oviedo acoge actualmente el VIII Festival de Zarzuela, el más importante de España por número de títulos y representaciones, que se desarrollará hasta el próximo mes de junio. Después de *Don Manolito*, de Sorozábal, vendrá *La bruja*, una de las mejores obras de Chapí, en una coproducción con Bilbao, Jerez y Santander dirigida por Miguel Roa en lo musical y Francisco Matilla en la escena (1, 2, 3, 4 y 5 de abril). Le seguirá una de las obras más conocidas de Serrano, *La canción del olvido* (19, 20, 22, 23 y 24 de mayo), en montaje de Francisco López dirigido musicalmente por José Luis Temes. También habrá un homenaje a Jacinto Guerrero, en el cincuentenario de su muerte, con *El huésped del sevillano* (24, 25, 27, 28 y 29 de abril), realizada por Gustavo Tambascio, con dirección musical de Luis Remartínez, y la más infrecuente *La fama del tartanero* (4, 5, 7, 8 y 9 de junio), con dirección musical de Miguel Roa y escénica de Francisco Matilla.

Tú a París...

CÓMO LOS DIRECTORES DE ORQUESTA LUCHARON POR CUBRIR LAS SEDES VACANTES (II)

Decía Kurt Masur a su interlocutor: "Lo maravilloso de esta orquesta es que sus músicos son personas cultivadas, les dices que *La isla de los muertos* de Rachmaninoff está inspirada en Arnold Böcklin y no te miran como si les hubieras citado el nombre de una marca de coches nueva".

"¿Quiere usted decir que en la Filarmónica de Nueva York lo pensarían así, que son básicamente ignorantes?", dijo el entrevistador. Masur se quedó callado, serio. "Sólo quiero decir que la London Philharmonic es una orquesta básicamente culta, como buena parte de las inglesas".

Al otro lado del Atlántico, el pasado 5 de febrero, el sucesor de Masur a partir de septiembre del 2002, Lorin Maazel, comparecía por vez primera ante la prensa en su condición de titular *a futuris* de la Filarmónica de Nueva York. Las reacciones de los medios de comunicación a partir del anuncio, efectuado durante la gira europea del conjunto en el mes de enero, no habían sido para tirar cohetes.

A Maazel se le habían recordado sus 70 años. "¿Es ésta una edad 'juvenil' para asumir la dirección de la Filarmónica?", se había preguntado el *New York Times*. Desde el ángulo de las finanzas tampoco había motivos para el entusiasmo: el *Wall Street Journal* había sentenciado que "es un maestro frío, brillantemente vacuo y sin ideas nuevas". El titular más tremendo se lo adjudicó el *New York Observer*: "A cualquier puesto que va este hombre, al final lo odian y lo echan."

Pero eso no había sido siempre un axioma, y no lo era respecto del último trabajo de Maazel, que se iba a marchar de Múnich en clima de triunfo y con una Sinfónica de la Radio Bávara remozada y plétórica en la taquilla. Acaso por esa confianza interior, el incombustible músico, sentado junto al hom-

bre que le había aceptado su convite neoyorquino, Zarin Mehta, Director Ejecutivo de la Filarmónica, se mostraba relajado y sonriente ante los periodistas: "No pretendo educar a nadie, sólo quiero hacer dos cosas: música nueva y nuevos modos de presentar la tradicional".

No se sabe si con su ironía peculiar, Maazel agradeció a los profesores de la Filarmónica su apoyo para su designación (los músicos no han intervenido para nada, Zarin Mehta los consultó a título indicativo y punto), y se declaró "enamorado de la Filarmónica". Pero el mejor quiebro torero del personaje se produjo cuando le recordaron los severos comentarios críti-

cos de los días anteriores. Maazel, con la diplomacia que guarda para los grandes momentos, dijo: "Hace cincuenta, fue la crítica de Nueva York la que me lanzó internacionalmente, la que me puso en el mapa de la dirección de orquesta, y eso lo recordaré toda la vida con gratitud, así que haced vuestro trabajo lo mejor posible, que yo siempre os querré". Cuando se levantó, sólo le faltó dar la vuelta al ruedo.

La escuela finlandesa

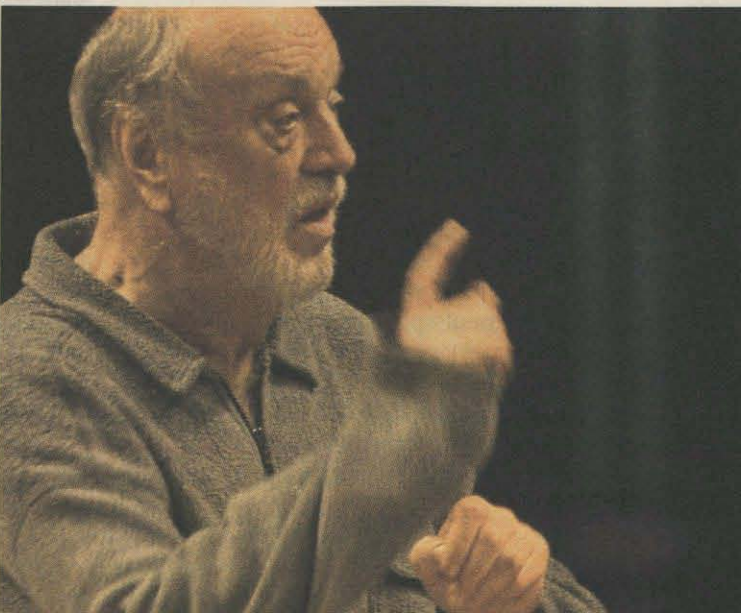
En la vieja Europa, al norte de Escandinavia, un profesor de conservatorio, director de orquesta que —como Hans Swarowsky en Austria, raro paralelo— nunca halló

su "lugar bajo el sol" entre las luminarias de dicho arte a pesar de su formidable bagaje cultural y su tímida sapiencia, también sonreía, complacido pero tranquilo, cuando su entrevistador le recordaba que había colocado a sus peones por todo el mundo. Y es que Jorma Panula, catedrático de dirección de orquesta de la Academia Sibelius de Helsinki, podía presumir (y no lo hacía, ni de lejos) de haber creado la moderna escuela finlandesa de la dirección de orquesta: todos sus "hijos mayores" estaban colocados, y de qué forma. A saber: Esa-Pekka Salonen en la Filarmónica de los Ángeles (y al acecho de puestos aún más refulgentes), Jukka-Pekka Saraste en Toronto (aunque con un pie en Finlandia, en la Orquesta de la Radio, gloriosamente transformada bajo su mando), Osmo Vänskä en el Reino Unido al frente de la Sinfónica de la BBC de Escocia, Sakari Oramo como sucesor de Simon Rattle en Birmingham, en tanto que sus "hijos menores" aguardaban puestos de mayor relieve mientras velaban sus armas en la Finlandia natal, como Tuomas Ollila, responsable de la Sinfónica de Tampere, o Petri Sakari, vinculado a la radio y con un pie en la Sinfónica de Islandia.

Y es que los países del Norte vivían una edad de oro en la materia: toda una plétora de directores hiper-profesionales habían cinceado, a lo largo de tres décadas, formaciones orquestales que rivalizaban con las mejores de la Europa central, *crescendo* artístico que empezaba con las agrupaciones de la radio. En la Sinfónica de la Radio de Suecia, por ejemplo, el citado Salonen, heredero de Cellibidache —que fuera radical demiurgo en la transformación del conjunto— y de Blomstedt, había convertido a la orquesta, en sus diez años de titularidad (1985-95), en instrumento super-virtuoso, que ahora gobernaban un legendario



El coreano Myung-Whun Chung (a la izquierda) vuelve para reconquistar la capital francesa, mientras el maestro alemán Kurt Masur (abajo) cambia Nueva York por Londres y París



Maazel, nuevo titular
de la Filarmónica de
Nueva York



MERCEDES RODRIGUEZ

ruso (Yevgueni Svetlanov) y un competente alemán (Manfred Honeck).

En la Radio de Dinamarca, otro germano, Gerd Albrecht, había heredado en el 2000 el puesto regentado previamente por Leif Segerstam y Ulf Schirmer, y previamente por Celibidache (¡de nuevo!). En Noruega estaba uno de los vértices del "triángulo Mariss Jansons", y es que después de 22 años (desde 1979) al frente de la Filarmónica de Oslo la categoría de la formación la había refrendado hasta el Festival de Salzburgo.

Los nuevos vikingos

En Helsinki estaban Saraste y Segerstam, este último unido desde 1992 a una Filarmónica que había trocado en fastuosa prolongación de sus enormes brazos. Los escandinavos no habían tenido miedo a la "importación" de maestros extranjeros, y eso garantizaba la internacionalidad de sus conjuntos; de otra parte, los alevines de Panula habían partido, cual exploradores vikingos, a la conquista de otros territorios y su remozada expansión colonizadora no iba por mal camino, como muy bien sabía su mentor.

En París la situación sinfónica entraba con buen pie en el siglo XXI. Los tres grandes puestos de la capital se habían cubierto en apenas dos años con decoro inusitado. A la Orquesta de París, tras la recalcitrante etapa de Semyon Bychkov —lanzado a no sabe qué estrellato por las multinacionales del disco—, había llegado Christoph Eschenbach, director ya en Hamburgo y sucesor de Sawallisch en Filadelfia. En la radio, en la Nouvel Orchestre Philharmonique, a Marek Janowski le sucedía Myung-Whun Chung, que había luchado por sacar adelante la Ópera más conflictiva de Europa, la de la Bastilla, y que había salido del teatro aún más escaldado que su "nonato" predecesor, Daniel Barenboim.

Pero Chung poseía la suficiente serenidad oriental como para saber que las ciudades pueden ser reconquistadas, y en el 2000 había vuelto a París para dar el "gran empujón" a una orquesta que su antecesor había remozado con entusiasmo. Y a la Nacional de Francia iba a llegar Kurt Masur, de vuelta a Europa, titular ya de la London Philharmonic y nuevo espíritu rector de la orquesta que comandarían Maazel y Dutoit. Curioso co-

llage para la capital francesa: dos alemanes y un coreano rigiendo los destinos de sus conjuntos, y ningún francés. ¿Habrán entrado M. Chauvin en cuarto menguante?

El triángulo de Jansons

"El maestro Jansons dirigirá menos semanas en Pittsburgh, pero seguirá, en los años venideros, vinculado a nuestra orquesta". Así zanjaba Gideon Toeplitz, el gerente de la Sinfónica de Pittsburgh, la agria conferencia de prensa en la que se anunciaba, tras semanas y meses de rumores, que Mariss Jansons (Riga, 1943) no iría a la Filarmónica de Nueva York (que se quedaba finalmente Maazel), pero sí a la Sinfónica de la Radio de Baviera (que dejaba Maazel), y que compartiría tal destino con la agrupación de Pittsburgh (que había heredado de Maazel) y con la Filarmónica de Oslo (donde, asombroso, nunca había dirigido Maazel). El de Jansons era un triángulo escaleno, con vértices en Oslo, Pittsburgh y Múnich, que hacía del maestro letón uno de los más atareados de la primera década del siglo XXI.

El chauvinismo, definitivamente, parecía estar de capa caída. Hasta los ingleses aceptaban con resigna-

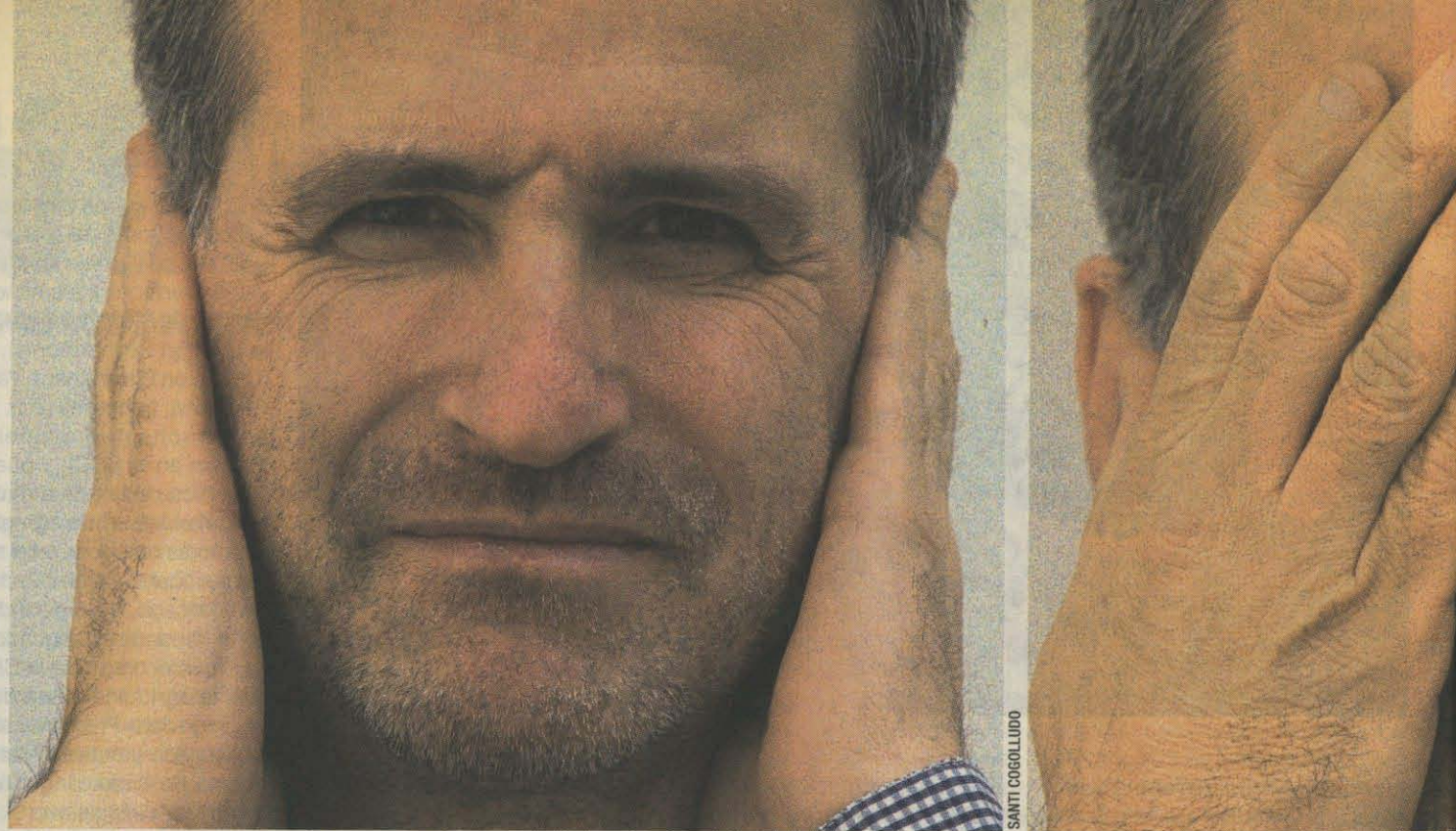
ción y flama sajona que sus conjuntos de cabecera estuvieran regidos por italianos (Daniele Gatti en la Royal Philharmonic), alemanes (Dohnányi en la Philharmonia, Masur en la London Philharmonic), fineses (Oramo en Birmingham, Vänska en Glasgow), franceses (J. P. Tortelier en Manchester) o americanos (Slatkin en la BBC), y que sólo la Sinfónica de Londres mantuviera en titularidad al más egregio de los directores británicos en el mapa internacional, Sir Colin Davis.

A Chicago, a la Ópera Lírica, habían mandado al "segundo" Davis, Andrew, el mago de la BBC, que tras la agridulce etapa del desaparecido John Pritchard había dado nueva vida y nuevas alas a la orquesta de la radio inglesa. El más joven Mark Wigglesworth, de apellido denso y musicalidad enorme, no terminaba de cuajar a causa de un carácter más bien impredecible, y su paso por Escocia había sido polémico.

Pero a los angloparlantes les quedaba un as en la manga —aunque pocos se habían enterado de su existencia—, el nuevo hombre de Estocolmo, el americano Alan Gilbert. En 1997, reemplazando *in extremis* a un indispuerto Rozhdestvensky, Gilbert, que tenía entonces 29 años, había subido al podio de la Filarmónica de Estocolmo. Una temporada después, la orquesta lo designaba titular desde el 2000. Ahora tiene 33 años y es el heredero de Rozhdestvensky y Andrew Davis. Yuri Temirkanov, siempre atento pese a su aparente despiste, lo acaba de invitar a sus dos orquestas, San Petersburgo y Baltimore. No está vinculado a ninguna discográfica y los buenos observadores dicen que tiene modos "a lo Simon Rattle". Tiene, sobre todo, una ventaja hecha calendario: la edad. El tiempo, de momento, le pertenece.

José L. PÉREZ DE ARTEAGA

...yo a Estocolmo



SANTI COGOLLUDO

RAMÓN LÓPEZ DE MÁNTARAS

"No veo imposible que un robot desarrolle inteligencia"

Ramón López de Mántaras ha abierto brecha en España en lo referente a la Inteligencia Artificial. Actualmente, sus principales campos de investigación son el razonamiento basado en casos y la aplicación de la lógica borrosa a la navegación de robots. Además, acaba de desarrollar en el Instituto de Investigación en Inteligencia Artificial del CSIC un programa capaz de interpretar música expresiva.

La inteligencia artificial es una de las áreas emergentes del recién estrenado siglo XXI. Como tantas otras parcelas de la ciencia, condicionará la manera de pensar del ser humano, justo en el momento en el que podría dejar de hacerlo en algunas cuestiones. Ramón López de Mántaras trabaja en las posibilidades que se abren ante la llamada "creatividad artificial" y para ello abrirá campo próximamente en el Centro de Nuevas Músicas de la Universidad de Berkeley.

—Según recientes descubrimientos, crear herramientas nos convirtió en humanos. ¿La Inteli-

gencia Artificial nos está convirtiendo en superhumanos?

—La IA permite construir herramientas, basadas en la informática, cada vez más sofisticadas (por ejemplo robots autónomos, sistemas de visión artificial, interfaces de comunicación mediante voz, agentes inteligentes, etc.) con el objetivo de hacer más cómoda nuestra vida, pero no nos convierte ni en superhumanos ni tan siquiera creo que contribuya a que seamos más humanos.

—¿Tiene entonces la inteligencia del hombre algún límite?

—Si tenemos en cuenta que la inteligencia es producto de la evolución natural y que ésta es un

proceso continuo, entonces la inteligencia evoluciona continuamente. Si llegáramos a ser inmortales es de suponer que la inteligencia se estancaría.

Prolongar la inteligencia

—¿Hasta qué punto podemos apoyarnos en la computación para "prolongar" esa inteligencia?

—No creo que la computación prolongue realmente la inteligencia a menos que esto sea una metáfora para decir que la computación nos permite hacer cálculos, razonamientos, etc. más rápida y fácilmente. Pero también la máquina de vapor nos permitió hacer cosas que requerían es-

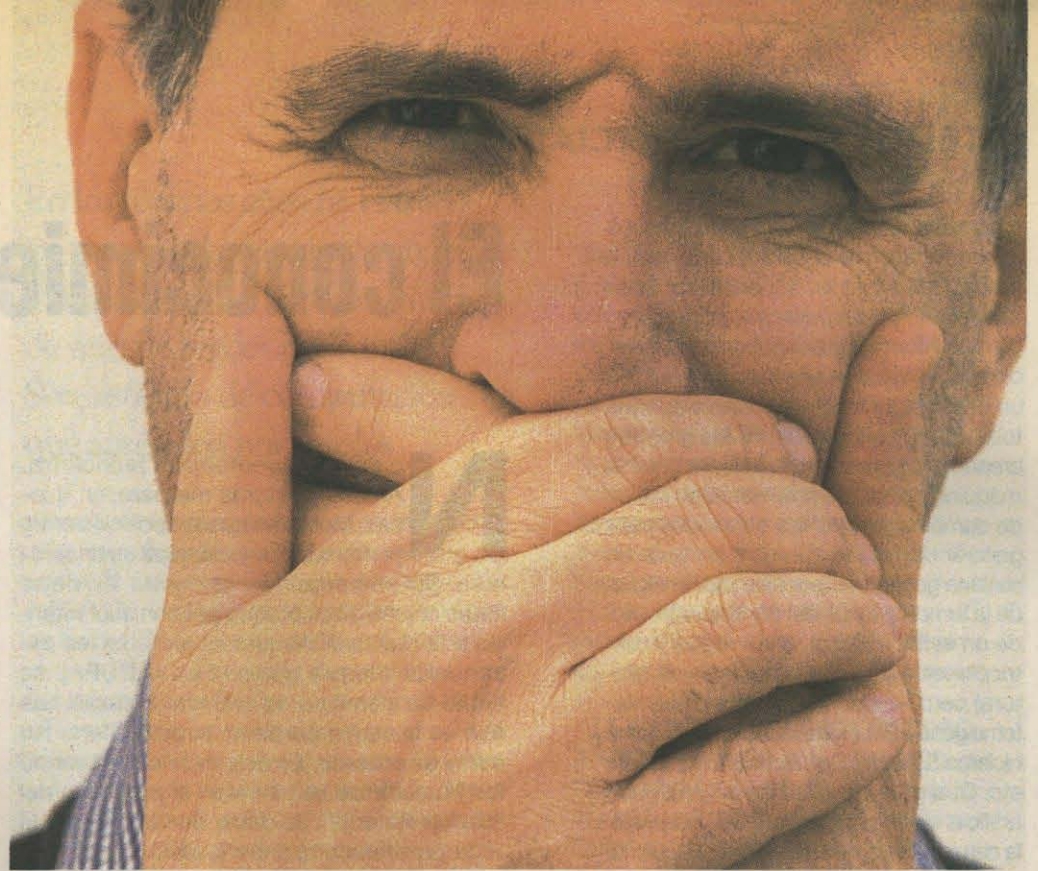
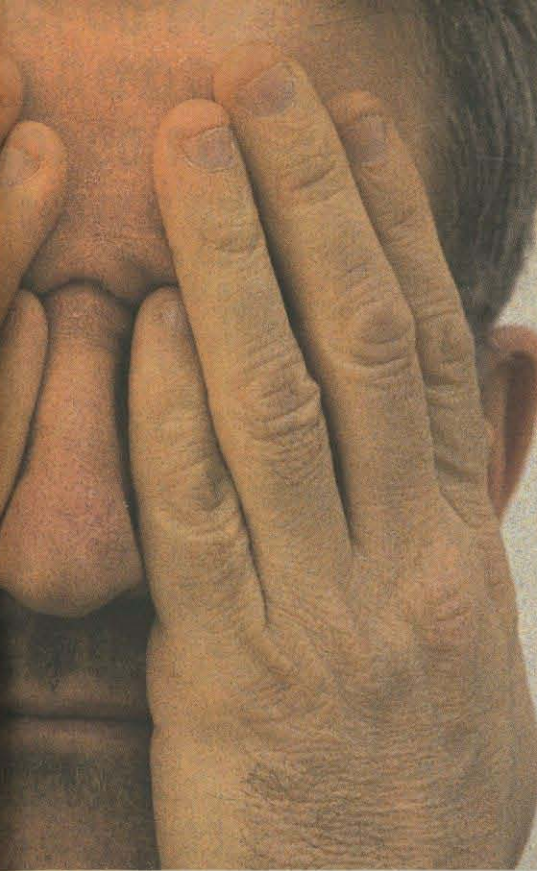
fuerzo físico más fácilmente y más rápidamente sin que habláramos de "prolongación de la inteligencia" aunque sí se habló metafóricamente de "prolongación de la fuerza".

—¿Consideraría la selección la base del conocimiento inteligente?

—Sin duda, la selección es la base de la inteligencia que a su vez nos permite adquirir conocimientos y razonar a partir de ellos.

—¿Qué tipo de razonamientos puede llegar a realizar una máquina?

—El razonamiento deductivo es el que se consigue llevar a cabo con más facilidad en un ordena-



dor. También se han conseguido importantes avances en razonamiento inductivo dentro de lo que llamamos el aprendizaje automático. El razonamiento por analogía que, en mi opinión, es el más potente, es también el más difícil de automatizar aunque también tenemos ya resultados interesantes.

Entre neuronas y chips

—¿Dónde está el punto de encuentro entre el cerebro humano "natural" y sus competidores artificiales? ¿Se podría prescindir del primero para razonamientos lógicos?

—Si se refiere a la posibilidad de conexión física entre neuronas y chips, no conozco suficientemente lo que se está investigando en este tema como para poder responder. En este sentido, deberíamos considerar los límites éticos de estas investigaciones. No creo que, en general, se pueda prescindir del cerebro humano para aquellos razonamientos lógicos de cuya conclusión dependan decisiones sensibles ya que los seres humanos acompañamos el razonamiento lógico con una componente de sentido común que las máquinas no poseen.

—Problemas combinatorios, sistemas, prueba automática de teoremas y matemáticas... ¿es en estas facetas donde la Inteligencia Artificial es incuestionable y donde tiene mejor caldo de cultivo?

—Sin duda, es en estos temas en

los que el razonamiento lógico, junto con la velocidad de cálculo de la máquina, demuestran toda su potencia y superioridad. El ejemplo más claro de éxito en un problema con un enorme componente combinatorio, como es el jugar al ajedrez, lo tenemos con Deep Blue pero hay otros resultados menos conocidos por el gran público, por ejemplo la demostración de una conjetura matemática (la conjetura de Robbins) que había desafiado durante más de 60 años a la comunidad matemática y que finalmente fue demostrada por un ordenador.

—¿Qué nivel tiene en estos momentos el procesamiento del lenguaje natural?

—No soy un experto en procesamiento del lenguaje pero me consta que para que un programa comprenda el lenguaje es necesario limitar mucho el tema sobre el que se habla (o se escribe). Solamente así es posible dotar a la máquina de los conocimientos tácitos necesarios para captar el significado de los conceptos que entran en juego. Por ejemplo, la traducción automática de suficiente calidad es posible solamente en contextos muy restringidos y es que en contextos no restringidos, o poco restringidos, la cantidad de conocimientos tácitos necesarios para comprender que lo que se dice es prácticamente imprevisto.

—¿Qué aporta la robótica a la In-

teligencia Artificial? ¿Podría sustituir al ser humano? ¿Hay límites?

—La robótica es posiblemente el campo de pruebas más complejo para la IA. Incluso hay quien afirma que la única manera de conseguir desarrollar una inteligencia artificial es dotándola de un cuerpo que pueda percibir su entorno e interactuar en él. Así, la inteligencia emerge como resultado de dicha interacción. En cuanto a los límites debemos de nuevo distinguir entre los límites científicos y los éticos.

Una metáfora calculada

»Dificultades científicas y tecnológicas veo muchas e importantes pero a priori no hay nada que me haga pensar que sea imposible para un robot llegar a desarrollar algún tipo de inteligencia. En cualquier caso seguro que será una inteligencia muy distinta de la humana. En lo que se refiere a sustituir seres humanos, tenga en

“Las máquinas pueden crear a partir de un sistema pero todavía no pueden ‘romper reglas’ como Dalí, Bach o Schoenberg”

cuenta lo que acabo de decir acerca de que siempre será una inteligencia distinta a la humana y por lo tanto ajena a todo valor humano y esto es razón más que suficiente para limitar el uso de estas hipotéticas inteligencias artificiales.

—¿Puede una máquina llegar a ser egoísta y tener emociones como el Hal de 2001, *una odisea en el espacio*? ¿Qué hay de verdad y de ciencia ficción en todo esto?

—Lo que si es seguro es que se puede programar una máquina para que parezca egoísta y aparente tener emociones. La pregunta de si realmente siente dichas emociones es científicamente irrelevante ya que de todas formas no habría forma de comprobarlo. De hecho ninguno de nosotros puede estar absolutamente seguro de que los demás seres humanos tienen emociones. Solamente podemos estar seguros acerca de nosotros mismos porque "estamos dentro de nuestra propia piel", sin embargo por semejanza biológica e incluso por cortesía admitimos que los demás también deben tenerlas.

—¿Puede la Inteligencia Artificial crear por sí misma? ¿Se puede inventar a Picasso?

—Es necesario hablar antes de niveles de creatividad. Todos los seres humanos somos creativos ya que sin creatividad no hay inteligencia, pero no somos todos igualmente creativos: algunos lo son mu-

cho más que otros e incluso unos pocos lo son hasta extremos impresionantes (Bach, Dalí, Picasso, Schoenberg, Einstein, etc.). Actualmente ya existen programas informáticos capaces de generar obras creativas en arte y en ciencia con un nivel bastante impresionante aunque todavía muy lejos de la de los grandes creadores. El problema radica en que la máquina por ahora solamente es capaz de combinar elementos conocidos para generar elementos nuevos a partir de un sistema generativo (por ejemplo las reglas de la armonía tonal, del contrapunto, etc. de un estilo musical, o las reglas y restricciones asociadas a un estilo de pintura) pero no puede cambiar dicho sistema generativo ("romper las reglas") como hicieron Salvador Dalí, Schoenberg, Bach, etc. Otra gran dificultad de la creatividad artificial es que la máquina no posee aún la capacidad de evaluar, y por consiguiente seleccionar, aquello que es capaz de generar.

Representar el conocimiento

—¿Cómo influyen los continuos avances en los estudios relacionados con la música? Cuéntenos cómo es el proceso creativo a través de la Inteligencia Artificial.

—Una de las asignaturas pendientes de la música generada por ordenador es que no tiene expresividad. Gracias a la IA, y más concretamente al razonamiento por analogía, ya hemos conseguido resultados realmente interesantes en la generación de música expresiva. A la hora de componer, también existen programas informáticos de ayuda a la composición que se basan en técnicas de Inteligencia Artificial y que han resultado ser muy útiles. Creo que la música es un campo privilegiado de aplicación de las técnicas de Inteligencia Artificial. Cada vez hay más músicos que reconocen que gracias a la informática se abre un abanico impresionante de nuevas posibilidades musicales a todos los niveles, desde la composición a la interpretación pasando por la enseñanza de la música e incluso por una puesta en cuestión del concepto de instrumento musical. Estoy pensando en los llamados hiperinstrumentos, es decir instrumentos convencionales sensorizados ampliados mediante su conexión con un ordenador que son capaces de reaccionar a la forma de tocar del intérprete variando el timbre del instrumento, generando una segunda voz, etc. Todas estas posibilidades amplían el espacio creativo del intérprete hasta límites insospechados.

Javier LÓPEZ REJAS

El conocimiento simulado

No soy ni tecnófobo ni tecnólatra. Ambas posturas me parecen mías. Muestran que la oposición entre humanidades y ciencias es anacrónica. Sin embargo, luchar contra las viejas ideas resulta difícil porque acaban suplantando a la realidad. A muchos lectores les escandaliza todavía que en EL CULTURAL se hable de ciencia o de técnica. Piensan que eso es la nueva barbarie, la anticultura. No estoy de acuerdo. En este momento, cuando los humanistas se plantean el problema del "canon literario", es decir, de las obras que toda persona culta debería leer, los ultramodernos somos más ambiciosos y buscamos un nuevo "canon de persona culta", de lo que un ser humano cultivado necesita saber, necesita apreciar y necesita saber hacer.

La inteligencia artificial es un híbrido fascinante. Nos ha obligado a estudiar nuestros mecanismos mentales con una precisión inaudita, y ha replanteado problemas clásicos de la filosofía del conocimiento. Me asombra por ello que en nuestra Universidad no haya cátedras de "Filosofía de la Inteligencia Artificial". Se entiende por Inteligencia Artificial (IA) la realización por ordenador de actividades que si las hiciera un ser humano diríamos que son inteligentes. Las computadoras tradicionales manejan símbolos mediante reglas precisas, por ejemplo mediante reglas de lógica formal. Un programa es un conjunto de reglas. Los forofos de la IA mantienen que toda inteligencia —sea electrónica o biológica— no hace más que eso: computar información siguiendo unas reglas. Y afirman que se puede hacer una ciencia abstracta de la inteligencia, sin necesidad de precisar si es artificial o natural.

Esto planteó enseguida un problema filosófico, el que los discípulos de Husserl llamaban problema de la "representación intencional". Las máquinas manejan símbolos. De acuerdo. Pero ¿qué significan esos signos? ¿A qué mundo están haciendo referencia? ¿De dónde reciben su significado? ¿Pueden manejar valores o sólo datos? Por decirlo con un tecnicismo lingüístico, la cuestión está en explicar cómo los ordenadores pasan de las sintaxis a la semántica. Dicho así, suena bastante abstruso. Pero comprendan que sólo quiero demostrar que un humanista tiene que saber algo sobre IA.

Los fundamentos de la IA sorprenden por su sencillez. Como toda la informática, comenzó con algo que sabía cualquier estudiante de bachillerato: cualquier número puede es-

cribirse usando sólo ceros y unos, es decir, en un sistema binario. Esto permitía —¡pásmense!— calcular cualquier cosa con un simple juego de interruptores eléctricos. Los interruptores sólo tienen dos posiciones: encendido o apagado. Ya habíamos descubierto un sistema físico sencillísimo para representar todos los números.

El siguiente paso fue también sorprendente por su sencillez. Los números pueden simbolizar cualquier cosa. Ya teníamos el mundo reducido a dos dígitos. Habíamos digitalizado la realidad: la imagen, el sonido, los conceptos, el lenguaje. Se desató la euforia. Pronto las máquinas



podrían superar a la inteligencia humana. Lo han hecho sólo a medias: en el cálculo numérico fundamentalmente. Ahí son imbatibles. Y empiezan a serlo en funciones lógicas más sofisticadas, como jugar al ajedrez. En cambio, son muy torpes en operaciones que nosotros realizamos con gran destreza: por ejemplo, reconocer patrones, o hacer planes, o hablar.

Por si les interesa, voy a explicarles la historia de la IA en cuatro etapas. En el período 1955-1965, se interesó por conseguir programas de representación y búsqueda montados en poderosas lógicas formales. Fue la época de Allen Newel y Henri Simon, dos genios indiscutibles. Este método resultó efica-

En los últimos años ha entrado en tromba el conexionismo, que intenta copiar el funcionamiento de nuestras redes neuronales. Son sistemas de computación que aprenden por sí solos

císimo para manejar problemas matemáticos, pero tropezó en tareas tan simples como reconocer una cara o mover un robot. De 1965-1975, los investigadores bajaron un poco los humos de la IA y se dedicaron a tratar el conocimiento de dominios muy aislados, que se pudieran reproducir en ordenador. Minsky y Papert fueron los genios del momento. Pero tropezaron con un grave problema. Nuestro conocimiento se organiza por dominios, desde luego -sé tocar el violín o el piano-, pero además aprovecha conocimientos ubicuos, generalísimos, y los transfiere de un dominio a otro. Es lo que llamamos "sentido común". Los ordenadores, sapientísimos matemáticos, carecían de sentido común. Este problema ha paralizado a la IA durante décadas. Investigadores como Schank, Winograd y muchos otros se enfrentaron con los difíciles problemas de comprender el lenguaje. La semántica se imponía. En los últimos años, ha entrado en tromba un movimiento muy revolucionario: el conexionismo. Un modelo que intenta copiar el funcionamiento de nuestras redes neuronales. Son sistemas de computación que aprenden por sí solos. Un espectáculo asombroso.

Ante estos alardes mecánicos, hay voces de angustia y voces de entusiasmo. No es para tanto. No parece probable que las máquinas nos suplanten. Hace poco tuvo cierta notoriedad el libro *The Age of Spiritual Machines*, sobre todo por la relevancia técnica de su autor, Ray Kurzweil, designado Mejor Inventor de 1988 e Ingeniero del Año en 1990. Sostiene que nuestra inteligencia está basada en una maquinaria débil, húmeda, frágil y poco de fiar: el cerebro. Y augura que poco a poco la iremos cambiando por una maquinaria más segura y rápida: chips electrónicos. Es posible que algunos lectores se echen las manos a la cabeza y se encrespen contra esta posibilidad. Pero me parece más sensata la postura de un notable filósofo, John R. Searle, que ha hecho una larga crítica de este libro en *The New York Review of Books*. Le acusa de confundir la simulación del conocimiento con un conocimiento verdadero e incluso recomienda sustituir la expresión "Inteligencia Artificial" por "Conocimiento simulado". Estoy de acuerdo.

José Antonio MARINA

INVENTOS

NOTAS DIGITALES

IBM ha combinado en un mismo dispositivo un portátil y un bloc de notas convencional, ambos conectados. Se trata del ordenador TransNote, una solución formada por un ordenador portátil con pantalla táctil y todas las prestaciones de un ThinkPad y un cuaderno digital donde los usuarios pueden escribir a alzada, pasando los datos al ordenador de forma instantánea. El cuaderno denominado ThinkScribe utiliza papel standard y lleva un bolígrafo con microtransmisor de radiofrecuencia. Su precio orientativo es de 600.000 pesetas y se puede adquirir en www.ibm.com.

LLAVERO ALCOHOLÍMETRO

A través de la distribuidora Planet Security (91 555 56 67) se puede adquirir por 6.300 pesetas un medidor personal del nivel de alcohol en forma de llavero, con un peso de apenas 20 gramos. El conductor debe soplar a través del dispositivo y los LED's indicadores situados en el lateral se iluminarán hasta indicar el nivel de alcohol estimado en sangre, informándole de la situación para conducir. Se alimenta gracias a una pila tipo LR03 e incluye una linterna de emergencia, supresor de carga estática y pasador para llavero.

CAJA DE LUZ

MicroTek ha creado el primer scanner equipado con una ventanilla luminosa -denominada FilmView- que además de permitir al usuario reproducir medios opacos y transparentes con una calidad excepcional, también es un adaptador que sirve como caja de luz. Se trata del ScanMaker 5700, y es el primer dispositivo que ofrece al usuario la comodidad de ver las diapositivas o transparencias antes de escanearlas. Su precio es de 109.000 pesetas y se puede adquirir llamando al distribuidor Caelsa (91 795 02 04).

PRISMÁTICOS TOTALES

La empresa DRS Technologies ha creado los binoculares Advanced NightStar. Creados específicamente para las Fuerzas de Operaciones Especiales de Estados Unidos, estos prismáticos pueden ser usados durante el día o durante la noche indistintamente. A la luz del día funcionan de modo convencional, mientras que por la noche hacen uso de visión infrarroja. Tienen capacidad para medir objetivos a distancias comprendidas entre los 20 y 20.000 metros. Más información en www.drs.com.

VÁZQUEZ MONTALBÁN

En los primeros años 60, cuando Barcelona iba dejando de ser el bosque animado de la *gauche divine*, aparecieron unos escritores menos divinos, pero más humanos, desde Pere Gimferrer a Manuel Vázquez Montalbán, que escribían ya como si no existiese la dictadura y convirtiendo la distancia geográfica de Madrid en distancia histórica y política que les permitía decir más cosas que los escritores madrileños, del mismo modo que la Maña del Molino enseñaba más muslamente que las desmañadas de nuestro teatro Martín. El nombre más significativo de esta nueva herborización generacional es Manuel Vázquez Montalbán, que tiene mucho del hombre de letras francés, es decir, un intelectual de pluralidades, un especialista en ideas generales, como hubiera dicho un paisano suyo, desde el marxismo a la gastronomía y desde el humor a los informes sobre la información, que cimentaban con el viejo rigor de la izquierda y la moderna tecnología de la derecha toda la obra dispersa y sabia del joven escritor.

En todo núcleo cultural bien trabado se da ese personaje, que es a la vez el más interior y el más exterior, y en todo caso el más influyente y el que anuda a los otros con lazos de sutileza y convicción. De la novela a la revista, Vázquez Montalbán escribe sabio y seguro, rozado siempre por el humor y la información de última hora. Es uno de los creadores de este nuevo columnismo que todavía se cultiva y que consiste en decir con risa, por un lado, lo que por otro se dice muy en serio, con riesgo y gravedad. En las revistas transicionales, como *Triunfo*, *Hermano Lobo* o *Por favor* (fundada por él), Vázquez Montalbán es maestro de un género que cultiva la superficie de las situaciones dejando asomar sólo un iceberg de todo el mensaje revolucionario y ortodoxo que flotaba por debajo.

Vázquez Montalbán se gana al público a distintos niveles: unos buscan su costumbrismo crítico, su falsa nostalgia española, como

en sus cancioneros nacionales o en sus poemas al Seguro Obligatorio de Enfermedad. Otros, se amenizan asistiendo a la hazaña de este torero gordo que burla los pablorrromeros de la censura con artes todavía franquistas, desde el barullo del Cordobés y su salto de la rana al comunismo proclamado y dandy de Luis Miguel Dominguín. Vázquez Montalbán, con sus series teóricas o humorísticas, se va ganando a la juventud española y es cuando empieza a escribir novelas, por cubrir todos géneros. Su personaje Carvalho, nacido de unos artículos, llega a cobrar densidad de protagonista policíaco, con su dosis autobiográfica, en la que reconocemos al autor: gusto por la comida, por las mujeres y un hedonismo de izquierdas que era ya algo así como el eurocomunismo primaveral y fugaz paseándose por las Ramblas. En Vázquez Montalbán, como en Simenon, el

principal protagonista es el ambiente. Gran maestro de ambientes, el autor crea un mundo propio y variado para su personaje.

Pero vengamos al columnismo, que fue lo que entonces le diera mayor contingente de lectores. En el artículo largo o corto, analítico o esperpéntico, Vázquez Montalbán es siempre el citado hombre de letras que acerca la cultura a la calle y la malicia política a la vida pública. Dijo Baltasar Gracián, en cuyo centenario nos encontramos, que la vida es "milicia contra malicia", y Vázquez Montalbán, como siguiendo este lema, o dándola la vuelta, se ejercita siempre en la malicia contra la milicia, leídas literalmente estas dos palabras: burla contra franquismo. Vázquez Montalbán ha hecho todos los géneros, como queda dicho, con la misma facilidad de prosa y urgencia de idea. Nunca ha abandonado del todo el

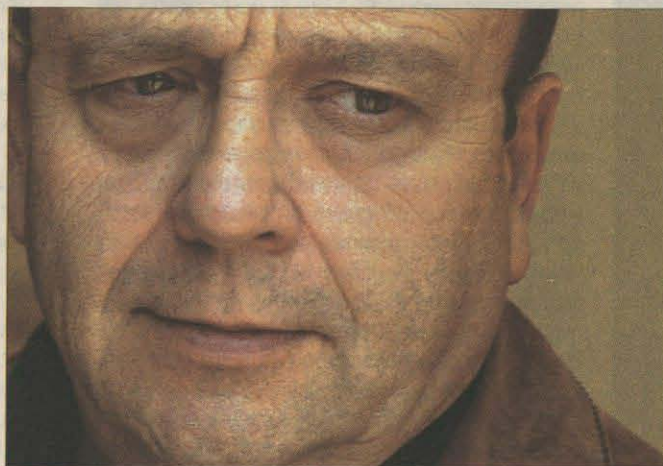
columnismo, aunque acostumbra a meterse en unos libros muy gordos que luego le salen *best sellers*. El parvulario ideológico de nuestro autor ha ido perdiendo realidad en el decurso de la historia, pero Vázquez Montalbán sigue fiel a unas realidades elementales y sociales que no se pueden obviar por mucho que suba el Producto Nacional Bruto.

Entre viajes y operaciones, entre muchachas y licores, entre intelectuales y detectives, Vázquez Montalbán ha alcanzado una madurez humana y política que le da autoridad a lo que dice y hasta a lo que no dice. Es uno de esos escritores con cualidad oracular, un poco a la manera de Sartre, aunque siempre lejos de todo fanatismo. No es esto ni lo otro sino la inteligencia incesante que va dejando por ahí artículos cortos de periódico como virutas de la labor casi industrial de su cerebro siempre irónico y lúcido.

Hoy casi toda aquella *gauche divine*, o sus hijos bastardos, practican esta suerte de ludismo vencido, resignado y que no se deja engañar. Pero el primero fue Manolo, que siempre ha tenido un amor secreto por la columna inmediata y revolera como la media verónica de un picador que se hubiese echado al ruedo llevando detrás todos los libros de caballerías que caben en la tripa sangrante de un rucio hidalgo. Las novelas gordas de Manuel Vázquez Montalbán son todas de gran responsabilidad ideológica y literaria, pero aquí, en esta serie, nos hemos fijado la norma de tratar únicamente al escritor en su aspecto de columnista. Manuel Vázquez Montalbán se circunscribe hoy a unas columnas breves y actualísimas, como escritas en el único ordenador libre del periódico, cada día más Carvalho pero no menos rojo, siempre lleno de curiosidades vitales y generales como un filósofo del humanismo marxista, que es lo que él sería muy a gusto si quedase humanismo y, sobre todo, si quedase marxismo.

Francisco UMBRAL

MERCEDES RODRIGUEZ



Se circunscribe hoy a unas columnas breves y actualísimas, como escritas en el único ordenador libre del periódico, cada día más Carvalho pero no menos rojo

A black and white portrait of a woman, Pilar Asiain, looking directly at the camera. She has dark hair and is wearing a light-colored turtleneck sweater under a dark jacket. The background is dark and out of focus.

NOMBRE: Pilar Asiain. Asesor de Telecomunicaciones de Telefónica.

OBJETIVO: Evitar, en menos de 4 horas, que las empresas interrumpen sus negocios por un problema en sus telecomunicaciones.

FILOSOFIA: Que las empresas puedan dedicar todo su tiempo a su negocio.

CONTACTO: Tel. 900 555 022. e-mail: pilar.asiain@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.