EL CULTURAL

11-17 de abril de 2001

Gadamer
"Soy escéptico sobre nuestro destino"

Bigas Luna
"He rodado la erótica del mar"

Los Beatles en clave barroca

Se graba su mejor discografía a la manera de Bach, Haendel y Vivaldi

EL MUNDO

La cultura pasa por aquí

AV Monografías
Ábaco
Academia
ADE Teatro
Afers Internacionals
Ajoblanco
Álbum
Archigula
Archipiélago
Archivos de la Filmoteca
Arquitectura Viva
Arte y parte
Astrágalo
Atlántica Internacional
L'Avenç
Boletín de la Institución Libre de Enseñanza
Bitzoc
La Caña
CD Compact
El Ciervo
Clarin
Claves de Razón Práctica
CLIJ
Con e ñ e
El Croquis
Cuadernos de la Academia
Cuadernos de Alzate
Cuadernos Hispanoamericanos
Cuadernos de Jazz
DCidob
Debats
Delibros
Dirigido
Doce Notas
Doce Notas Preliminares
Ecología Política
El Ecologista
Er, Revista de Filosofía
Experimenta
El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia
FotoVideo
Goldberg
Grial
Guadalimar
Guaraguao
Hélice, revista de poesía
Historia, Antropología y Fuentes Orales
Historia Social
Ínsula
Intramuros
Jakin
Lápiz
Lateral
Leer en primavera, verano, otoño, invierno
Letra Internacional
Leviatán
Litoral
Mas Jazz
Matador
Melómano
Mientras Tanto
Nickel Odeon
Nueva Revista
Ópera Actual
La Página
Papeles de la FIM
Papers d'Art
Política Exterior
Por la Danza
Primer Acto
Quimera
Raíces
Reales Sitios
Reseña
Revista HispanoCubana
Revista de Libros
Revista de Occidente
RevistAtlántica de Poesía
Ritmo
Scherzo
El Siglo que viene
Síntesis
Sistema
Temas para el Debate
A Trabe de Ouro
Turia
Utopías/Nuestra Bandera
Veintiuno
El Viejo Topo
Visual
Zona Abierta

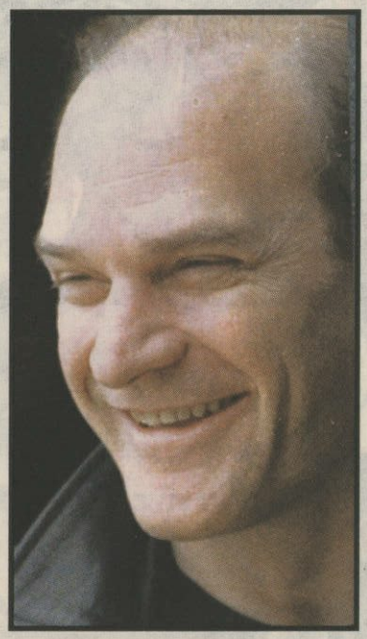
A R C E

Asociación de Revistas Culturales de España

Exposición, información, venta y suscripciones:

Hortaleza, 75. 28004 Madrid
Teléf.: (91) 308 60 66
Fax: (91) 319 92 67
http://www.arce.es
e-mail: infor@arce.es

LLIURE, POR UN TEATRO DE ARTE



El deterioro de la situación es evidente. Un maravilloso teatro nuevo está a punto de acabarse. Entonces, ¿qué hay que hacer con el Lliure, dejar que se muera? ¿De qué o de quién depende que el Lliure siga por lo menos 25 años más?

Hace ahora exactamente 25 años me propusieron formar parte del proyecto Teatre Lliure. Corría el año 1976, yo tenía entonces 19 años y era el más joven de todo el equipo. Siempre me he sentido afortunado de haber podido estar ahí en ese momento. Todo estaba por hacer. Empezábamos una nueva aventura única, ninguno de nosotros se podía imaginar que aquel teatro iba a convertirse muy pronto en un punto de referencia teatral, no sólo en Cataluña sino también en el resto del Estado Español. Tuvimos la oportunidad de representar muchas de las grandes obras del repertorio universal desde una perspectiva nueva, fresca, poética, comprometida y entusiasmante a la vez. Teníamos nuestro propio teatro, éramos una cooperativa, había al frente del equipo unas personas que teníamos muy claro cuál era nuestro cometido, había también en Milán uno de los grandes del teatro, Giorgio Strehler y su teatro, el Piccolo Teatro de Milán, que eran nuestra referencia y, por encima de todo, teníamos una divisa muy concisa y contundente: trabajar para la divulgación de un teatro de arte, un teatro de arte para todos.

Diez años más tarde, el Lliure ya expone la necesidad de tener un teatro más grande, pues repetidas veces la sede del barrio de Gràcia se quedaba pequeña para atender la numerosa afluencia de público. Son momentos de plenitud, con una trayectoria avalada y reconocida por los medios de comunicación, por el público, por las instituciones públicas, por los profesionales... y no sin pocas dificultades se consigue de las instituciones una mejora sustancial de sus aportaciones y el reconocimiento explícito de que el Lliure necesita un nuevo teatro. El Ayuntamiento de Barcelona cede el edificio donde se ubicará el nuevo Lliure.

Casi diez años más se necesitarán para poner de acuerdo a todas las administraciones para firmar un convenio que haga posible la rehabilitación del edificio cedido: el Palau de l'Agricultura. Durante todo ese tiempo transcurrieron muchas, muchísimas cosas, tanto dentro como fuera del Lliure. La situación teatral en Barcelona experimentó una evolución casi inimaginable: aparición de un teatro institucional tanto por parte de la Generalitat como del Ayuntamiento, aparición de importantes nuevas compañías de teatro, las salas alternativas que ofrecen novedades y singularidad a la oferta teatral y una muy potente iniciativa privada. Es obvio que desde la aparición del Lliure el entorno teatral ha cambiado muchísimo. A esto hay que añadir que 15 años después de su creación el Lliure pierde una de sus figuras más emblemáticas, Fabià Puigserver. Es una pérdida muy importante y, también, por qué no decirlo, el inicio de ciertas dudas que plantean el hecho de si el Lliure será capaz de mantener esa posición de referencia en el panorama teatral. Son años difíciles para el Lliure. Ahí es cuando yo soy nombrado director del teatro. Ejerzo como tal durante seis años. Es momento de tener que demostrar que el Lliure está vivo, que el proyecto Lliure sigue siendo válido, que el Lliure es capaz de renovarse... Luego, Lluís Pasqual y Guillem-Jordi Graells asumieron la dirección del teatro con el objetivo inmediato de trasladarse al nuevo edificio de Montjuïc. Había que llegar a un acuerdo con las administraciones para garantizar la financiación del nuevo equipamiento. Serias divergencias entre la dirección del teatro y responsables de la Administración desembocaron en la dimisión de los dos directores en junio del año pasado.

Josep Montanyès es nombrado nuevo director para desbloquear la situación y sacar al Lliure hacia adelante. Su mandato sólo dura tres meses. Hace una semana presentó su dimisión, impotente frente a la falta de compromiso de las instituciones. El Teatre Lliure no ha vivido nunca unas horas más bajas que éstas, en las que incluso ya hay quien especula sobre su posible desaparición. A todo esto hay que añadir que también están las voces que manifiestan su desacuerdo con la implantación de otro gran equipamiento, ya que sus elevados costes, añadidos a los del Teatro Nacional ya existente, pueden hacer desequilibrar el difícil reparto económico equitativo de las numerosas iniciativas teatrales de la ciudad. Son voces que vienen principalmente del sector privado, tanto de las empresas de teatro como de las compañías, que evidentemente representan un sector amplio dentro de la situación teatral.

Luego está el numerosísimo grupo de creadores: actores, directores, escenógrafos, figurinistas, iluminadores..., así como técnicos, productores, administrativos y trabajadores del teatro en general, a los que hay que tener en cuenta. Y por supuesto hay que contabilizar también el mundo de la danza y la música. El Lliure tiene su propia orquesta de cámara.

El deterioro de la situación es evidente. Un maravilloso teatro nuevo está a punto de acabarse. Entonces, ¿qué hay que hacer con el Lliure, dejar que se muera? ¿De qué o de quién depende que el Lliure siga por lo menos otros 25 años más? Creo que la respuesta es clara: ¡¡¡depende de todos!!!

Lluís HOMAR

ARTE EN ABRIL

- Picasso interpreta a los grandes maestros.
  Gran exposición en el Reina Sofía
- Furor talibán: ¡Dinamita contra el arte!
- Museo del Prado: Arranca la polémica ampliación.
- El Guggenheim de Bilbao se viste de Armani.
- Itinerarios del arte: Zamora, la ciudad de las Iglesias.
- Entrevista a Juan Genovés
- Exposiciones
  Mercado del Arte
  Libros
  Galerías
  Arte en la Red

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

3ª Entrega

COLECCIÓN LOS GRANDES MOMENTOS DEL ARTE

La más moderna Historia del Arte interactivo, paso a paso, con miles de imágenes y biografías

Nº.3 LA FUERZA DEL IMPERIO (Roma y Bizancio)

Mas información en
www.ed-dolmen.com

Los Grandes Momentos del Arte de compra opcional. Solicítelos al adquirir su ejemplar de ARTE por sólo **850 ptas más.**
Si lo desea puede solicitar los CD-Roms atrasados llamando al **902 15 89 97**

PORTADA: LOS BEATLES, CARICATURA DE GUSI BEJER. PRIMERA PALABRA, POR LLUIS HOMAR 3 LA PAPELERA DE JUAN PALOMO 6

LETRAS

JAMES CAMPBELL: LOCA SABIDURÍA 9 PABLO GARCÍA BAENA: RECOGIMIENTO 10 ALEJANDRA PIZARNIK: POESÍA COMPLETA 11 LUIS LANDERO: ENTRE LÍNEAS 12 JUANA SALABERT: VELÓDROMO DE INVIERNO 13 JOHN LE CARRÉ: EL JARDINERO FIEL 15 ENTREVISTA CON EL FILÓSOFO ALEMÁN GADAMER 16-18 RAYMOND CARR (ED.): HISTORIA DE ESPAÑA 21 ÚLTIMA PALABRA: JOSÉ LUIS DE VILALLONGA 22

ARTE

DARÍO VILLALBA, RETROSPECTIVA EN EL KURSAAL Y "DOCUMENTOS BÁSICOS" EN EL CGAC 23-25 DE BLANCOS, VACÍOS Y SILENCIOS 26 MATTHEW McCASLIN, EL PAISAJE DEL PROGRESO 26 ALONSO CANO DESDE EL LIMBO 27 ROBERT FRANK, FOTÓGRAFO DE AMÉRICA 28 LA FUNCIÓN SOCIAL DE VICTOR BURGIN 29 VELÁZQUEZ ROMANO, POR A. RODRÍGUEZ DE CEBALLOS 30-32 LAS VANGUARDIAS CÓMPLICES 33

TEATRO

ENTREVISTA CON EL ACTOR MICHEL PICCOLI, QUE HA RECIBIDO EL PREMIO EUROPA 36-37 ÁLEX RIGOLA DIRIGE EL "TITUS" DE SHAKESPEARE EN EL TEATRE LLIURE 38-39 "JUANA LA LOCA" EN LA SALA ENSAYO 100 40

CINE

BIGAS LUNA HABLA DE SU ÚLTIMO TRABAJO, "SON DE MAR": "HE RODADO LA ERÓTICA DEL MAR" 41-43 EL NEOZELANDÉS PETER JACKSON RUEDA LA SAGA DE EL SEÑOR DE LOS ANILLOS 44-45

MÚSICA

BIOGRAFÍA "CLÁSICA" DE LOS BEATLES, POR JOSÉ LUIS PÉREZ DE ARTEAGA 46-49 PETER BREINER GRABA SU ORQUESTACIÓN DE "IBERIA", DE ALBÉNIZ 49 ANTONI ROS MARBÁ DIRIGE "BILLY BUDD", DE BRITTEN, EN EL LICEO DE BARCELONA 50-51 DISCOS 52

CIENCIA

"CLONES CLÓNICOS. DEBATE SOBRE EL USO DE EMBRIONES HUMANOS", POR J. A. VANDRELL 54-55 "CAMBIO CLIMÁTICO. EL PROTOCOLO DE KIOTO", POR LUIS BALAIRÓN 56-57 POR EL CAMINO DE UMBRAL 58

www.elcultural.es

EL CULTURAL Patrocinado por Telefónica

Fundador
Luis María Anson
Directora
Blanca Berasátegui
Jefes de Redacción: Gonzalo Alonso, Nuria Azancot, Javier López Rejas
Jefes de Sección: Rafael Banús, Liz Perales, 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. Iberni, 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
Imprime Rotedic. Dpto. legal: GU452-98

LA TIRANÍA DE LAS VÍSCERAS

Toda la soledad de Marina Castaño es poca para lo que nos espera el Día del Libro. ¡Qué avalancha de novedades, qué de premios –alfaguaras, azorines, primaveras– nos esperan! Y mientras, Erice sigue perdido, Millás lo vende todo al productor Cerezo y Garzón se aparece más zarzuelero que nunca. Le pediré Audiencia.

Marina Castaño ya está en capilla. El 9 de mayo sale en Planeta *Toda la soledad*, que así se llama su primera novela, en torno al regreso de una escritora al pueblo donde pasó un verano de su adolescencia. Dicen que está que no está. Que no se encuentra, vamos, de puro nervio y temor, mientras aquilata su presencia en los medios.

Es inevitable. Cada vez que se habla de los programas de libros en televisión se pone como ejemplo al bueno de **Bernard Pivot,** que empezó en la cultura de penalti. Pues nada, se jubila y como por estos pagos de lo suyo sólo sabíamos eso, que era muy bueno, lanza unos vídeos con lo mejor de lo mejor de sus veintiocho años.

El cineasta **Víctor Erice** está *missing*. Todo el mundo me pregunta por él y todo el mundo me manda recuerdos. Mientras, Nickel Odeón le prepara un monográfico y **Trueba** no encuentra a la niña de sus ojos para protagonizar el "embrujo" de **Marsé**. Este trío de genios cada vez me confunde más. Amor y odio, como se sabe, son la misma cosa en los laberínticos pasillos de Lola Films.

Hablando de productores y productoras, el que está encantado es mi amigo **Millás**, que no saben cómo anda el hombre de agradecido con **Enrique Cerezo**, que le ha comprado su novela no sé si ocho o nueve veces para distintas productoras. Qué gusto con Cerezo, ¿verdad Millás?

El editor **Mario Muchnik** la volvió a montar en Salamanca, en la Universidad nada menos, sin ofender a nadie directamente esta vez. No le hizo falta. Sólo leyó una crítica literaria aparecida en un periódico. Y como lo suyo es *mantenella*, ahora insiste con lo mismo en "Letra Internacional". Impresionante pero, ¿le pagará derechos al crítico criticado? ¿Lo editará también?

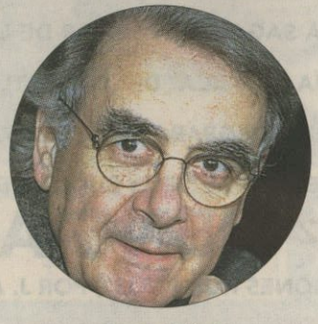
Pasó por Madrid la finlandesa **Leena Lander** para presentar la traducción de su novela *La isla de las mariposas negras*. Estas finlandesas me chiflan: son como un niño con una caja negra de tristeza dentro, pero luego se alegran por cualquier cosa. Que se lo digan a **Jesús Pardo**, traductor y presentador, que aún se está recuperando del achuchón que le pegó.

Vimos desde Parma la Gala del Centenario de **Verdi**, pero les contaré otras cosas de Parma que quizá no conozcan. Como que suponía el debú de **Domingo** en la ciudad. Tanto como fracasó **Cura**, que no quiere volver a pisar el Real y por eso ya no veremos ni *Payasos* ni *Cavalleria rusticana*. En estos días cantaba **June Anderson** la *Casta Diva* y la cosa no iba muy bien. Sonó un móvil y su propietario, en vez de apagarlo, abrió la conversación. Su interlocutor debía estar cabreado y la sala escuchó: "Va fan culo" y otras lindezas. "¡Que lo apague!" dijo alguien y otro saltó: "No, que lo deje, que está mucho más afinado que la soprano".

Al final no llegó la sangre al río entre argentinos, entre **Hugo de Ana** y **B. Alonso**, director técnico del Teatro Real. Ambos coincidieron años ha en el Colón de Buenos Aires y el segundo le hizo la vida tan imposible al primero que éste se largó. Ahora se han reencontrado en el Real, pero De Ana no es rencoroso y sabe lo que le debe: al cabo, gracias a eso pudo empezar una carrera internacional.

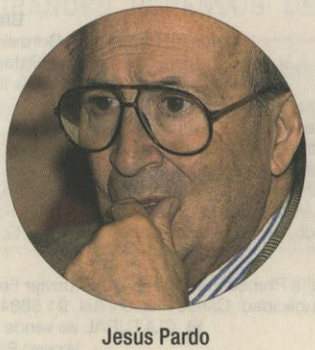
Fernando Trueba

Juan José Millás



Bernard Pivot

Marina Castaño



Jesús Pardo

No deja de causarme inquietud la repetida presencia en ópera y zarzuela del juez **Garzón**, a quien no se le había visto mucho por tales lares. Estuvo a ver la historia de Santa Rosalía –*La colomba ferita*– y en el *Don Carlo*. Vamos, que sólo faltaba que se hubiera presentado para encausar a Felipe II por atentados contra la humanidad, a Éboli por acostarse con el monarca y al infante por subversor.

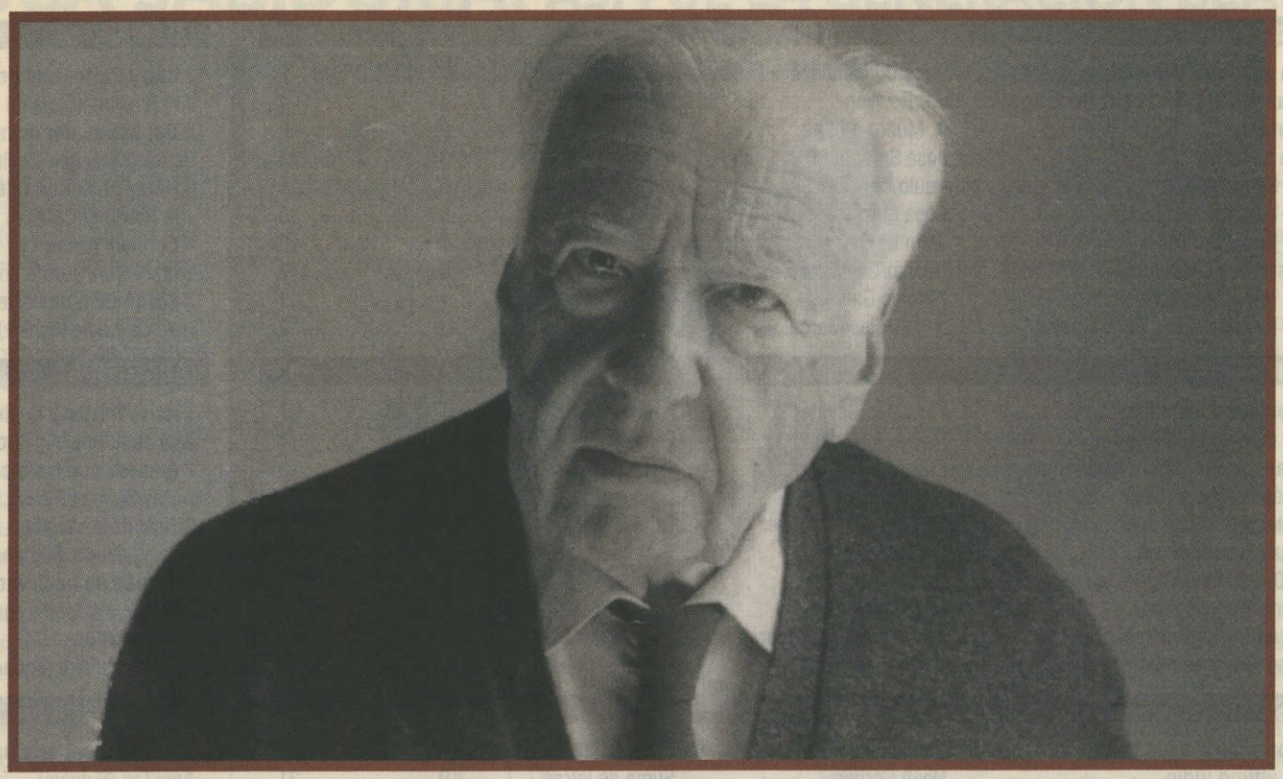
Desde el año 1943 llevaba perdido el manuscrito del *Viaje al final de la noche*, de **Céline**. Por fin han aparecido sus 900 hojas. ¿Se revisarán las ediciones que se han publicado hasta ahora? De momento, se conforman con vender el manuscrito. Lo demás, ya se verá, que el franco es el franco...

El best-seller *¿Dónde estará mi queso?* ha cambiado, en las últimas ediciones, de traductor. La versión es casi idéntica, pero parece que asuntos de royalties han llevado a sustituir a **Montserrat Gurguí** por **José M. Pomares**. "Si hubiéramos sabido que iba a vender tanto", debieron pensar...

El glamour de la semana se lo llevó la lechera, la de Burdeos, y **Manuela Mena**, toda una colosa. Luego, parece que fuese y no hubo nada, o eso al menos dice, escocidillo, **Fernando Checa**. Ya les contaré...

Juan PALOMO

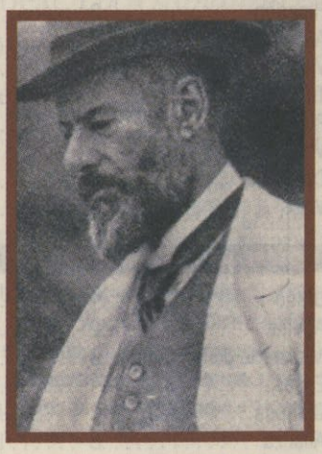
P.D. Esto lo ha escrito **Miguel Delibes**: "Los médicos salvaron mi vida, pero me la rompieron. Sólo vegeto. Ni me divierto ni trabajo. Vivo la tiranía de las vísceras. Creía en la convalecencia, pero veo que son achaques vitalicios". Pura poesía, puro drama, pura vida.

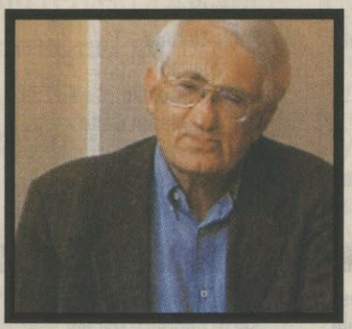


ENTREVISTA CON EL GRAN PENSADOR ALEMÁN

Gadamer pasa revista al siglo

Para Gadamer, Hannah Arendt "creía todo lo que decía" mientras que Weber "encarnaba la potencia de una Alemania ajena a la reflexión de Heidegger"





"Mi apoyo fue determinante para la carrera de Habermas", explica Gadamer, para quien "Heidegger (a la derecha) sólo fue un cobarde"

LETRAS

James Campbell: Loca sabiduría9 Pablo García Baena: Recogimiento10 Alejandra Pizarnik: Poesía completa11 Luis Landero: Entre líneas12 Juana Salabert: Velódromo de invierno13 Conversación con H.-G. Gadamer16-18 Raymond Carr: Historia de España21 Última palabra: Vilallonga29

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN

		AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1	**La aventura del tocador de...**	Eduardo Mendoza	Seix Barral	1	7
2	**Harry Potter y el cáliz de fuego**	J.K.Rowling	Salamandra	4	4
3	**Sefarad**	A. Muñoz Molina	Alfaguara	2	2
4	**La caverna**	José Saramago	Alfaguara	3	13
5	**El demonio y la señorita Prym**	Paulo Coelho	Planeta	5	8
6	**El corazón del tártaro**	Rosa Montero	Espasa	8	5
7	**El jardinero fiel**	John Le Carré	Areté	7	2
8	**Asterix y Latraviata**	Uderzo/Goscinny	Salvat	6	2
9	**El imposible olvido**	Antonio Gala	Planeta	-	1
10	**El niño de luto y el cocinero...**	J. J. Armas Marcelo	Alfaguara	10	2

NO FICCIÓN

		AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1	**Perdonen las molestias**	Fernando Savater	Aguilar	1	7
2	**El precio de la libertad**	Mario Onaindia	Espasa	3	4
3	**Garzón. El hombre que veía...**	Pilar Urbano	Plaza & Janés	2	18
4	**Más Platón y menos prozac**	Lou Marinoff	Ediciones B	5	31
5	**Juana la loca**	M. Fernández Álvarez	Espasa	4	26
6	**Nuestra felicidad**	Luis Rojas Marcos	Espasa	8	19
7	**NO-DO. El tiempo y la memoria**	Rafael Tranche	Cátedra	6	3
8	**Amarga victoria**	Pedro J. Ramírez	Planeta	9	22
9	**Joaquín Sabina, perdonen...**	Javier Menéndez Flores	Plaza & Janés	7	28
10	**España, tres milenios de historia**	A. Domínguez Ortiz	Marcial Pons	-	6

BOLSILLO

		AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1	**Los pilares de la tierra**	Ken Follet	Plaza & Janés	3	39
2	**El último judío**	Noah Gordon	Suma de letras	9	21
3	**Hija de la fortuna**	Isabel Allende	DeBolsillo	1	49
4	**El ocho**	Katherine Neville	Ediciones B	2	47
5	**El salón dorado**	José L. Corral	Edhasa	5	6
6	**Las cenizas de Ángela**	Frank McCourt	Maeva	4	75
7	**Memorias de una geisha**	Arthur Golden	Punto de lectura	10	40
8	**¿Qué me quieres amor?**	Manuel Rivas	Punto de lectura	6	37
9	**El guardián entre el centeno**	J.D. Salinger	Alianza	8	24
10	**Ensayo sobre la ceguera**	José Saramago	Punto de lectura	7	21

POESÍA

		AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1	**Fragmentos de un libro futuro**	José Ángel Valente	Círculo/G.Gutenberg	1	18
2	**Poemas eróticos**	Bertold Brecht	Visor	3	20
3	**Cuaderno de Nueva York**	José Hierro	Hiperión	2	74
4	**Veinte poemas de amor y una...**	Pablo Neruda	Alianza	10	21
5	**Poesía reunida**	Jon Juaristi	Visor	5	27
6	**Rama desnuda**	Andrés Trapiello	Tusquets	-	1
7	**Poemas**	Carmen Martín Gaite	Plaza & Janés	4	2
8	**Rincón de haikus**	Mario Benedetti	Visor	9	61
9	**Antología de las mejores poesías...**	Luis María Anson	DeBolsillo	8	7
10	**Ancia**	Blas de Otero	Visor	6	35

LIBROS DE CONSULTA, GUÍAS...

		AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1	**¿Quién se ha llevado mi queso?**	Spencer Johnson	Urano	1	20
2	**Diccionario del español actual**	Seco, Andrés y Ramos	Aguilar	2	70
3	**Mapa oficial de carreteras de...**	VV.AA.	Ministerio de Fomento	3	55
4	**Es fácil dejar de fumar**	Allen Carr	Espasa	-	25
5	**Guía Campsa 2001**	VV.AA.	Campsa	6	10
6	**1080 recetas de cocina**	Simone Ortega	Alianza	8	57
7	**Ortografía española**	R.A.E.	Espasa	5	73
8	**Por qué los hombres no escuchan...**	Allan y Barbara Peasse	Amat	10	19
9	**Guía Internet de Gomaespuma**	Gomaespuma.	Aguilar	9	18
10	**Soluciones naturales...**	T.Alfaro/T.Ramos	Plaza & Janés	7	60

Librerías consultadas

Albacete: Herso. **Alicante**: Manantial. **Almería**: Cajal. **Ávila**: Senen. **Badajoz**: La Alianza. Universitas. **Barcelona**: Bosch. Casa del Libro. **Bilbao**: Casa del Libro. **Burgos**: Mainel. **Cáceres**: Cerezo.**Cádiz**: Manuel de Falla. **Castellón**: Plácido Gómez. **Ciudad Real:** Manantial. **Córdoba**: Luque. **La Coruña**: Arenas. **Cuenca**: Juan Evangelio. **Gerona**: Pla Dalmau. **Granada**: Continental. **Guadalajara**: Cobos. **Huelva**: Saltés. **Huesca**: Casa de las Novelas. **Jaén**: Metrópolis. Gutiérrez. **León**: Pastor. **Logroño**: Santos Ochoa. **Lugo**: Souto. **Madrid**: Antonio Machado. Braper. Casa del Libro. El Corte Inglés. FNAC. El Galeón. Manzano. Rubiños . Vips. **Málaga**: Rayuela. **Melilla**: Mateo. **Murcia**: Diego Marín. **Palencia**: Alfar. **Palma de Mallorca**: Signo. **Las Palmas**: Canaima. **Pamplona**: Gómez, Universitaria. **Pontevedra**: Seoane. **Salamanca**: Cervantes. Plaza Universitaria. **Santa Cruz de Tenerife:** La Isla. **Santander**: Estudio. **San Sebastián:** Internacional. **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 Sorge dich nicht, lebe!
Dale Carnegie (Scherz)

ARGENTINA

1 Harry Potter y la piedra filosofal
Joanne K. Rowling (Emecé)
2 Amarse con los ojos abiertos
Bucay/Salinas (Nuevo Extremo)
3 Retrato en sepia
Isabel Allende (Sudamericana)
4 ¿Quién se ha llevado mi queso?
Spencer Johnson (Urano)
5 El dictador
Seoane/Muleiro (Sudamericana)

ESTADOS UNIDOS

1 The bonesetter's Daughter
Amy Tan (Putnam)
2 First to die
James Patterson (Little, Brown)
3 A day late and a Dollar short
Terry McMillan (Viking)
4 Seabiscuit
Laura Hillenbrand (Random House)
5 Tip O'Neill and the Democratic...
John A. Farrell (Little, Brown)

FRANCIA

1 Asterix (Tome 31)
Albert Uderzo (Cartonné)
2 Dossier Benton
Patricia Cornwell (Calmann Levy)
3 Le demon et mademoiselle Prym
Paulo Coelho (Carriere)
4 American death trip
James Ellroy (Rivages)
5 Cette aveuglante absence de...
Tahar Ben Jelloun (Seuil)

MÉXICO

1 Manual del guerrero de la luz
Paulo Coelho (Grijalbo)
2 Contraveneno
Carlos Cuauhtémoc (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).

LOCA SABIDURÍA. ASÍ FUE LA GENERACIÓN BEAT

JAMES CAMPBELL

Traducción de Breixo Viejo. Alba Editorial. Barcelona, 2001. 428 páginas, 3.925 pesetas

A lo largo de los años he leído algunos libros sobre la Generación Beat (guardo, por ejemplo, muy buen recuerdo del de Fernanda Pivano, *Beat, Hippie, Yippie*) pero confieso que éste de James Campbell –británico especializado en literatura norteamericana– me ha parecido, con mucho, el mejor. *Loca sabiduría. Así fue la Generación Beat* es un repaso a los veinte años que formaron y abrieron aquel grupo que, entre seguidores y detractores, se ha convertido en uno de los más activos mitos literarios del siglo XX, mito que no se ha cerrado aún...

El gran mérito de James Campbell es haber hecho un libro meticulosamente erudito (más de cuarenta páginas de notas, para quien le interese) pero contando la historia y analizando los temas como si la narración de una apasionante novela sobre gente anticonvencional, díscola y que busca la sabiduría (como William Blake o Arthur Rimbaud) en alguna forma del desarreglo de los sentidos, fuera ocasionalmente interrumpida, por cortos y específicos ensayos que complementan esa narración.

Así, en medio de las iniciales andanzas neoyorquinas de Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs y Lucien Carr (el joven maldito que mató a su amante) aparece un breve capítulo sobre el origen negro –jazz y cultura afroamericana– de los iniciales términos de la generación, al principio jergales, como *hipikat* (alguien sabio) que daría *hipster*.

La enorme amenidad con que se lee este libro de James Campbell (casi un ensayo novelado) no es óbice, como avisé al principio, para que esté lleno de contrastada información y de análisis. El mundo *beat* –lo que propiamente puede llamarse así, la palabra se la aplicó a la generación Jack Kerouac en el año 1949– se desarrolla entre 1940 y 1960. Y éste es el tiempo que, básicamente, cumple el libro. Vemos en él cómo los *beats* pasaron lo más atractivo, ruptural y terrible de sus vidas voluntariamente heterodoxas, precisamente en los años cuarenta y cincuenta, a menudo cuando aún no habían publicado nada, pero ya se habían recorrido Estados Unidos en coche y tren, habían probado drogas, paseado por los filos de la homosexualidad o la bisexualidad (Neal Cassady) o por la cura y asombro de la psiquiatría...

Cuando se editan los dos libros básicos de la generación, *On the road* [*En el camino*], la novela de Jack Kerouac (1955) y *Aullido y otros poemas* de Allen Ginsberg (1956), ambos textos pertenecen, en muchos sentidos, al pasado de sus autores, a lo que había sido su vida casi diez años antes...

Siempre en busca de la ruptura, de la experiencia límite y a veces bordeando la delincuencia –o su compañía– los *beats* originales ampliaron filas en San Francisco (Lawrence Ferlinghetti, Gary Snyder, Gregory Corso) al tiempo que extendían horizontes en Tánger (la libertad de la mala vida), París, a la que reclamaron siempre como cuna del malditismo literario, y en el viaje a Oriente –físico o mental– que mezclaría el existencialismo absurdo y desgarrado del principio, el alcohol y la droga, con el budismo, y especialmente con su variedad zen. Pero en ese momento (primeros años sesenta) el *beat* se había convertido en *beatnik*, y la primera marginación se aliaba con lo que empezaba a formarse en lo que sería el colorista mundo californiano de la contracultura...

No faltan, por supuesto, en *Loca sabiduría* algunas de las anécdotas o tragedias más emblemáticas del mundo *beat* (además de las drogas y el sexo). Por ejemplo, la imagen –recurrente para Jack Kerouac– de Neal Cassady desnudo. Emblema de libertad, desinhibición y sexo abierto. El encuentro de Ginsberg con el joven y pandillero Gregory Corso. Éste le dice que, desde su apartamento, ve enfrente a una pareja que hace el amor en la ducha. Casualmente son el propio Ginsberg y una ocasional amiga. Y Allen le dice a Corso (y ahí empieza su amistad): "Soy mago. ¿Quieres conocer a esa chica?". O la muerte de Joan Vollner –la mujer de William Burroughs– por un aparentemente casual disparo de éste, jugando a Guillermo Tell, en un garito de la Ciudad de México, donde intentaba vender un revólver... El conocimiento a través del desarreglo de los sentidos.

William Burroughs frío, Jack Kerouac –el primero en fama– demasiado ardiente, Allen Ginsberg, payaso divino y libérrimo. Neal Cassady, el mito de la vida libre. La consecución de "la gran novela americana", el apetito sagrado por la marginación, la furia de Auden y los poetas de otro estilo. El amor sin frontera y la vida sin fronteras. James Campbell no juzga, aunque simpatiza. Ofrece en *Loca sabiduría. Así fue la generación beat* el amplio panel de un mundo locamente sabio –opuesto a la norma– del que mucha juventud (directa o indirectamente) sigue bebiendo en abundancia.

Este libro es, con mucho, el mejor sobre la generación beat. *Loca sabiduría* es un repaso a los veinte años que formaron y abrieron aquel grupo que, entre seguidores y detractores, se ha convertido en uno de los más activos mitos literarios del siglo XX

Luis Antonio de VILLENA

RECOGIMIENTO (1940-2000)

PABLO GARCÍA BAENA

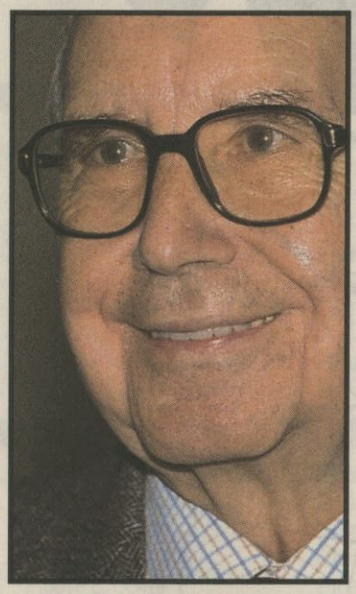
Ayuntamiento de Málaga. 2001. 449 páginas

Ciertos malos modos de la crítica literaria española resultan muy patentes en el prólogo, nada desdeñable, de Fernando Ortiz a esta poesía completa de García Baena. ¿Es posible elogiar a un poeta sin arremeter contra otros? Parece que no. "Por fortuna –escribe Ortiz–, en la Córdoba de la posguerra no había celayas que impidieran ver el bosque". Pues si no los había, los poetas de Cántico –menos maniqueos que sus estudiosos– se apresuraron a buscarlos; ya en la primera etapa de la revista nos encontramos con la colaboración de Celaya, de un Celaya, por cierto, que nada tiene que ver con el tópico que quiere reducirle a poeta social.

El prólogo de Fernando Ortiz, que parece hecho de recortes no bien ensamblados, habría necesitado una revisión. Tras el ritual ataque a Castellet, nos dice que, en su antología *Veinte años de poesía española, 1939-1959*, el único poeta andaluz antologado es Caballero Bonald; eso sólo es cierto si no consideramos andaluces a Cano, Rosales, Alberti, Aleixandre... Habla también de libros omitidos en esta edición de la poesía de García Baena –*Almoneda*, *Gozos para la navidad de Vicente Núñez*– y remite, para poder leerlos, a la *Poesía completa* de Visor. Pero esos libros se incluyen en *Recogimiento*. No se incluyen, en cambio, los siete poemas "de un libro inédito en preparación", que nos mostraban la última fase del poeta, más irónica y sobria, no menos magistral. Una nota a la edición que explique esas y otras cuestiones resulta imprescindible.

García Baena es un gran poeta y es un poeta virtuoso y menor. En su primer libro, *Rumor oculto*, de 1945, incurre en todo lo que se ha achacado a los garcilasistas: evasión y formalismo, ejercicios vacíos, vacuo sonsonete. Pero ya asoma su voz en "Tentación en el aire", tan demorado y cernudiano. Los dos títulos fundamentales de la etapa inicial de García Baena son *Antiguo muchacho* (1950) y *Junio* (1957). Algo debe el primero a los modos realistas que entonces comenzaban a predominar. *Junio* es un hermoso, y a ratos algo enfático, cancionero amoroso. En los otros libros de esta primera época, el juvenil *Mientras cantan los pájaros* y el penitencial *Óleo*, hay también poemas espléndidos, como el tantas veces citado "Palacio del cinematógrafo".

García Baena es un gran poeta y es un poeta virtuoso y menor, que gusta de esconder su desolación tras una deslumbrante armadura verbal. Su verdad íntima tiene más de cristiano estoicismo que de pagano hedonismo



Dos libros integran la segunda etapa de la poesía de García Baena, *Antes que el tiempo acabe* (1978) y *Fieles guirnaldas fugitivas* (1990). Los poemas del primero se comienzan a escribir tras la eclosión novísima que vierte nueva luz admirativa sobre sus viejos libros. Se ha hablado mucho de lo que de precursores del culturalismo y el esteticismo de los años setenta tienen los poetas de Cántico; se ha hablado menos de lo que ciertos poetas que surgen por entonces influyen en los poetas de Cántico. Sin la poesía de Villena –que le quita esfumatos y veladuras al amor que no se atrevía a decir su nombre– no resultan explicables los disparates últimos de Julio Aumente ni tampoco las "Tres voces del verano", de García Baena: "No era el amor y se llamaba Antonio", comienza "Bobby". *Antes que el tiempo acabe* es quizá el gran libro de madurez de Pablo García Baena; en él están todo su mundo, todas sus obsesiones, toda su maestría retórica puesta al servicio de una verdad íntima que tiene más de cristiano estoicismo que de pagano hedonismo. *Fieles guirnaldas fugitivas* es un libro menos coherente, más hecho de retazos. Poesía de circunstancias en muchos casos, trabajosos encargos, amicales ofrendas, pero también alguna obra maestra, en el tono recamado y magnífico que le es propio, o en otro, con más humor e intimidad, que parece señalar un nuevo camino por el que tímidamente se aventura el oficioso poeta laureado de los reinos de taifas andalusíes en que se ha convertido García Baena.

A la vez que prescinde del anticipo de un nuevo libro que incluía la anterior edición de la poesía completa, añade *Recogimiento* los poemas en prosa –toda la prosa de García Baena está muy cerca, para bien y para mal, del poema– de *Calendario* (1992); un poema no recogido antes en libro, "Óleo", y otro inédito y reciente, "Arca de lágrimas", un buen ejemplo de la especial poesía religiosa –rito y mito– tan característica de García Baena, poeta que gusta de esconder su desolación tras una preciosista, recamada, deslumbrante armadura verbal.

José Luis GARCÍA MARTÍN

EL SIGNO DEL GORRIÓN

NÚMERO 21

Unos fragmentos inéditos del diario de Juan Larrea abren un número que también incluye una entrevista a Lezama Lima (que ya publicó antes *Quimera*); la traducción de varios poemas de Hadewijch de Amberes por María Tabuyo ("Los caminos del amor son inauditos,/ como bien sabe quien pretende seguirlos./ Aquel a quien el amor/ toca en el fondo del alma/ conocerá muchas horas sin nombre") y cartas de Ginsberg a William Carlos Williams. Y también María Olivares, Eduardo Moga, Yaiza Martínez. "Es peligroso dejar escrito lo que está mal escrito", dice la cita de W. C. Williams que abre el número. Casi nada aquí lo está.

NADIE PARECÍA

NÚMERO 6-7

Un cuaderno central dedicado a Chesterton (diez poemas en versión de Enrique García-Máiquez) es el plato fuerte de este número en el que también colaboran Juan Lamillar, Hipólito G. Navarro, José Luis Parra o Eugenio Montejo. El entrevistado es Javier Rodríguez Marcos, y el poeta inédito Alejandro Martín. La revista se abre con el sermón de turno de José Mateos (director, junto a Abel Feu y Enrique García-Máiquez), que además de uno de nuestros más hondos poetas es uno de los que tiene mayor vocación de predicador.

RELOJ DE ARENA

NÚMERO 28

Roma sigue siendo peligro para caminantes, y los conjurados de *Reloj de arena* se han citado allí para pasear y vivir una ciudad "de piedra y cielo, de tinta y papel", en la que se pierden Bonilla, Bello, Almuzara y los traducidos Goethe y Brodsky (por Sarabel Delgado y López-Vega), Pavese (por Marcos Tramón)... García Martín nos descubre "su" Roma, y López-Vega desvela cosas halladas en ella sin las que ya no podría escribir. Un puñado de nostalgias muy recomendable.

POESÍA COMPLETA

ALEJANDRA PIZARNIK

Edición de Ana Becciu. Lumen. Barcelona, 2001. 470 páginas, 2.600 pesetas

La obra de la poeta argentina Alejandra Pizarnik no es desconocida, por fortuna, para el lector español. En el mes de abril de 1975 se publicó ya una amplia antología, *El deseo de la palabra*, en la colección Ocnos, que yo entonces dirigía. En sus últimas páginas, Antonio Beneyto relataba los avatares de un proyecto que inició con la autora en los primeros días de la década de los años 70 y al que se sumaría después Martha Moia, fotógrafa y amiga. El pintor y poeta Antonio Beneyto había publicado ya en 1969, en la colección "La Esquina", que dirigía, su plaquette *Nombres y figuras* (1969). Pero en aquellos inicios de los 70 se complicaron los acontecimientos. Beneyto narra e incluso reproduce fragmentos de cartas de la autora que traza un plan del libro, que imaginaba acompañado de dibujos y fotografías. La antología llegaría, tras diversos avatares, a las manos del presunto editor. Pero la colección donde debía figurar había ya desaparecido. Y la última carta que le escribió le llegaría a través de Ana Becciu, ya que Pizarnik se había suicidado el 25 de septiembre de 1972. Beneyto acudió sin éxito con el libro a varios editores hasta que a finales de 1974 recaló en Ocnos. La lectura de aquella poeta para mí desconocida fue fulgurante. Se publicaría pocos meses después, introducida con las palabras que Octavio Paz le había dedicado a propósito de su libro *Árbol de Diana* en 1962. La poesía de Pizarnik tardó en calar en los lectores, pero poco a poco se convirtió en una presencia indiscutible entre las entonces nuevas voces de la poesía latinoamericana.

La edición de esta *Poesía completa*, que en la portada interior se denomina *Poesía (1955-1972)* con mayor propiedad, completa y amplía en mucho el libro antes mencionado. Anna Becciu aclara, sin mencionar la anterior publicación española, que en él figuran "los poemas póstumos reunidos por Olga Orozco y por mí, y publicados en 1982 con el título de *Textos de sombra y otros poemas*, publicados por Editorial Sudamericana de Buenos Aires, y poemas que han permanecido inéditos hasta la fecha". Sin embargo, no todos los textos que integraban aquella edición han sido ahora incluidos, puesto que la editora ha considerado que encajarían mejor en otro volumen que se anuncia ya de sus prosas.

No es sencillo diferenciar lo que puede entenderse como poesía o prosa en la autora, quien deliberadamente rompe múltiples convenciones, pero su editora asegura: "me dejé guiar por el tratamiento muy particular del ritmo que Alejandra Pizarnik daba a sus textos en prosa". Habrá que admitir, sin embargo, que la obra poética de Pizarnik, sin esas prosas-ensayo, auténticos poemas, como "Acerca de la Condesa Sangrienta" o su relectura de *Nadja*, de André Breton, parece menos evidente. El lector interesado habrá de tener presente que la *Poesía completa* ha de entenderse, a la espera del volumen anunciado, como una forma incompleta de conocimiento de la escritora nacida en 1939.

En unas declaraciones de 1968 a la *Antología consultada de la joven poesía argentina* Alejandra Pizarnik la definía como "el lugar donde todo sucede". Y, en efecto, sus textos poéticos brillan por la capacidad de imaginación y de síntesis, por el tratamiento del lenguaje y del verso. En "Affiche", por ejemplo, la impresión poética no puede resultar más sintética: "me esforcé tanto/ por aprender a leer/ en mi llanto". Un texto tan reducido, fragmentario, casi un haiku, anticipa y, a la vez, estremece.

> Quienes no hayan oído la voz dramática y sensual de una autora clásica de nuestro tiempo comprobarán que tras las ajustadas palabras se percibe la figura de una mujer de extremada sensibilidad

Contrasta con otros extensos, donde el versículo se alarga hasta la prosa, como "El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos". El sexto versículo del poema se convierte en casi una página del libro, se prolonga, aunque sosteniendo el ritmo. Porque una musicalidad propia caracteriza la voz poética de Pizarnik, así como la eficaz utilización de la imagen y del irracionalismo. Las fuentes de su obra son surrealistas. La poeta bebe directamente en Breton y en sus precursores, especialmente en Sade o Lautréamont.

Próxima a Cortázar en su actitud ante el fenómeno creador, Pizarnik manifiesta una evolución interior que nos conduce desde sus primeros poemas –aquellos de los que renegaba– "penas impresas trascendencias cotidianas" hasta "En esta noche en este mundo. Sobre un poema de Rubén Darío", donde combina la desolación de la soledad en el ámbito de la imaginación. Su proceso es tan rico en experimentaciones como doloroso. Su mundo contiene el poso de tragedia que vino a confirmar su suicidio.

Becciu cierra el volumen con una nota admirativa que dice hasta qué punto la obra de Pizarnik gravita sobre la poesía no sólo femenina y no sólo argentina, ni siquiera hispanoamericana: "Este volumen no es definitivo, en un sentido académico; es sólo una compilación, hecha, eso sí, con lealtad a Alejandra Pizarnik y devoción a su obra, única e irrepetible". Quienes por razones diversas no hayan oído esta voz íntima, dramática y sensual de una de las autoras clásicas de nuestro tiempo y de nuestra lengua y a ella se acerquen ahora comprobarán, gracias a este volumen, que tras las ajustadas palabras se percibe la figura de una mujer de extremada sensibilidad. Su heterodoxia la convirtió en símbolo no de ayer, ni tan sólo de hoy, sino de siempre. Lamentablemente se nos informa que su archivo quedará depositado en la Universidad de Princeton. Una vez más los países de habla hispana, pese al Instituto Cervantes, no son capaces de retener el legado de sus autores.

Joaquín MARCO

ORIGEN

La luz es demasiado grande
para mi infancia.
Pero ¿quién me dará la respuesta jamás usada?
Alguna palabra que me ampare del viento,
alguna verdad pequeña en que sentarme
y desde la cual vivirme,
alguna frase solamente mía
que yo abrace cada noche,
en la que me reconozca,
en la que me exista.
Pero no. Mi infancia
sólo comprende al viento feroz
que me aventó al frío
cuando campanas muertas
me anunciaron.
Sólo una melodía vieja,
algo con niños de oro, con alas de piel verde,
caliente, sabio como el mar,
que tirita desde mi sangre,
que renueva mi cansancio de otras edades.
Sólo la decisión de ser dios hasta en el llanto.

ENTRE LÍNEAS: EL CUENTO O LA VIDA

LUIS LANDERO

Tusquets. Barcelona, 2001. 162 páginas, 1.800 pesetas

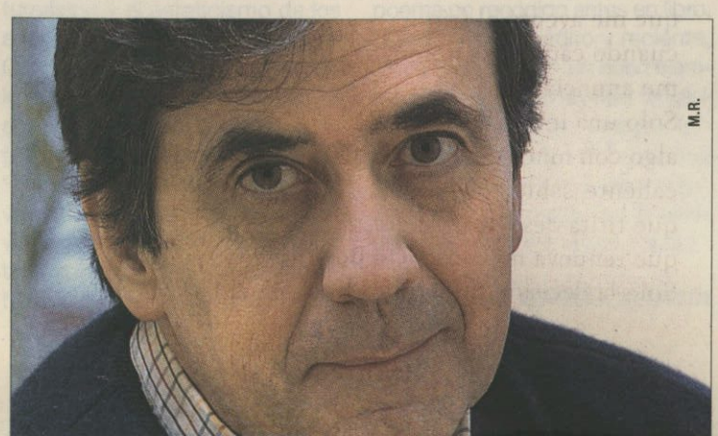
Luis Landero –Alburquerque (Badajoz), 1948– tiene crédito suficiente para que cualquier nueva obra firmada por él despierte el mayor interés. En este ocasión, y frente a las historias agudamente ficcionalizadas de sus libros anteriores, Landero se ha movido en un terreno resbaladizo, no fácil de transitar, donde los límites entre lo sucedido y lo imaginado se confunden. No deja de ser curioso que este adelgazamiento de la ficción propiamente dicha se haya producido también en varias obras recientes, como *Sefarad*, de Muñoz Molina, o *Cosas que ya no existen*, de Cristina Fernández Cubas. En el caso de Landero, la experiencia personal, la propia historia biográfica gotea sobre las páginas sin convertirlas por ello en autobiográficas, ya que cualquier desvío, cualquier mínima adición introduce un elemento ficcional que las acerca a los dominios de la narración literaria. En *Cómo se hace una novela* –texto de recuerdo casi ine-vitable aquí– afirmaba Unamuno: "Escribir contando cómo se hace una novela es hacerla. ¿Es más que una novela la vida de cada uno de nosotros? ¿Hay novela que sea más novelesca que una autobiografía?". Es difícil no recordar el testimonio unamuniano cuando leemos en Landero:"Todos somos narradores [...] Ocupamos [el tiempo] en contar lo que nos ha ocurrido, lo que hemos soñado, imaginado o escuchado [...] Nunca contamos fielmente los hechos, sino que siempre inventamos o modificamos algo..."(págs. 77-78).

Quien así reflexiona en los capítulos impares de este libro es Manuel Pérez Aguado, profesor de literatura y escritor, que pasó su infancia en el pueblo pacense de Alburquerque y del que, en fin, se nos ofrecen otros datos biográficos que coinciden con los del autor. Manuel Pérez Aguado, cuya relación con la literatura es triple –lector, profesor y escritor–, reflexiona sobre la creación, sobre la importancia de las narraciones orales escuchadas en la niñez, sobre el descubrimiento gozoso de la literatura escrita y del mundo como "una enorme biblioteca" (pág. 62) y, más específicamente, sobre la magia poderosa de la narración: Scherezade se salva gracias a su capacidad de contar historias; Don Quijote o Emma Bovary ven flaquear su sentido de la realidad porque se dejan deslumbrar por los relatos que leen; Desdémona se enamora de Otelo al escuchar sus narraciones. Los soliloquios de Manuel Pérez Aguado incluyen el lamento ante una enseñanza degradada en que resulta imposible comunicar o estimular el placer de la experiencia estética a unos alumnos que tienen "dificultades casi insalvables para entender el editorial de un periódico" y manejan un caudal léxico "de supervivencia" (págs. 87-88). Hay muy finas observaciones acerca de la lectura y del papel de la literatura en nuestra percepción de las cosas, y también comentarios de algunos fragmentos de obras narrativas, a la manera de los trabajos que David Lodge –otro escritor y profesor– reunió en *El arte de la ficción*, tomando prestado el título a James. En medio de todo ello se despereza alguna vez el escritor y deja asomar leves esbozos narrativos, como en los recuerdos de la escuela infantil y de algunos maestros.

Si los capítulos impares se acercan a la crónica, los pares, destacados en cursiva, ofrecen una elaboración más ostensible, como si fuesen materiales que, aun apoyándose en la realidad, hubieran sido sometidos a un proceso de manipulación artística en el que los hechos materiales revividos se enriquecen con la inclusión de voliciones, sueños o deseos que parecen preludiar construcciones más complejas. En estas páginas se permite el autor dejar paso a un manojuelo de auténticos microrrelatos desperdigados y con vida propia, que acaso constituyan el embrión de escenas o de obras que algún día alcanzarán mayor desarrollo. Dejando aparte, pues, los ingredientes puramente biográficos que el autor disemina casi en cada párrafo con total deliberación –y que, desde un punto de vista artístico, sólo son interesantes en la medida en que se transforman y convierten en materia narrativa–, la obra de Landero es un inteligente juego literario, además de un experimento novelesco a la manera unamuniana que, a la vez, arroja luz sobre el proceso de sus creaciones anteriores. *Entre líneas: el cuento o la vida* tiene la apariencia de una obra menor, pero no lo es –salvo por su reducida extensión– cuando se lee sin perder de vista las tres novelas con las que el autor ha alcanzado un justo prestigio. Los futuros investigadores que analicen su obra tendrán en este libro algunas claves reveladoras.

Ricardo SENABRE

Dejando aparte los ingredientes biográficos que el autor disemina en cada página, esta obra de Landero es un inteligente juego literario y un experimento novelesco a la manera unamuniana



M.R.

DE QUÉ VA ESO DEL AMOR

Y. Gª SERRANO/ V. FERNÁNDEZ

Premio Destino-Guión, 2001

237 páginas, 2.400 pesetas

Es ésta la primera ocasión en que la editorial Destino decide reunir en el premio Nadal a novelistas y guionistas de cine. O lo que es lo mismo, decide rendirse a la evidencia de que éste es el tiempo de la narración y del lenguaje audiovisual. Porque es obligado reconocer que nunca como en los últimos años el texto y las imágenes se han necesitado tanto. Quizá este premio busca apoyar y empujar tal interés enfocando directamente su objetivo hacia ese género siempre menor, por vivir a caballo entre la literatura y el cine.

La obra galardonada, "una novela a cuatro manos", pertenece a dos mujeres que ya han probado fortuna en conocidos guiones del cine y la televisión: Yolanda G. Serrano y Verónica Fernández. De sus andanzas y de la experiencia de ambas se alimenta el motor de esta enloquecida comedia urbana narrada como una original versión de los relatos epistolares. Todo cuanto sucede lo leemos en un constante ir y venir de cartas entre Madrid y La Habana, de llamadas de teléfono registradas en contestadores y buzones de voz, de notas en puertas y buzones. Empezó Eva, una guionista que está en Cuba intentando "quitarse de encima el recuerdo de Fernando" mientras rueda un documental sobre la isla. Pero su carta no la recibe su destinatario, sino otro que no dudará en hacerse pasar por él. Así surge el equívoco y, al aire de éste, un enredo en el que se van retratando, hombres y mujeres, jóvenes y mayores, unidos por las más variopintas situaciones de una trama que parodia el ajetreo de las relaciones vividas sin otro sentido que el de restarse uno para sumar dos.

El resultado ofrece diversión y entretenimiento. Pero esa buena muestra de ingenio, agilidad y frescura ganaría al servicio de nuevas ideas, de planteamientos trazados sobre el recurso de la sutileza, de alguna emboscada que además de la risa desatara sorpresas.

Pilar CASTRO

VELÓDROMO DE INVIERNO

JUANA SALABERT

Premio Biblioteca Breve. Seix Barral. Barcelona, 2001. 267 páginas, 2.800 pesetas

M.R.

Alguien escribió que el Holocausto judío, durante la II Guerra Mundial, alteró las concepciones morales del hombre del siglo XX. Los libros, testimonios, análisis sociales, morales o políticos se han multiplicado, pero todavía constituye uno de los temas que ni escritores ni pensadores pueden ignorar. J. Semprún acaba de volver al tema de su estancia en el campo de Buchenwald en *La mort qu'il faut* (Gallimard).

Juana Salabert logró el premio Biblioteca Breve con *Velódromo de invierno*, inspirada en la redada del 16 de julio de 1942 en París que permitió la detención de 13.000 judíos. Dos tiempos se encadenan: del 16 al 21 de julio de 1942 y 1992, donde se sitúa la acción. Pero tras estas fechas, las del Velódromo (hoy desaparecido) y la de la acción principal, descubriremos asimismo el recuerdo de la expulsión de los judíos españoles durante el reinado de los Reyes Católicos, quienes se instalaron en Grecia, Turquía y en el Próximo Oriente, conservando todavía hoy la pureza del castellano antiguo y el recuerdo de la vieja e ingrata patria. El ámbito donde se desarrolla la acción, además, es diverso y los tiempos, múltiples: el Madrid de hoy y el de 1492, Puerto Rico, EE. UU., Francia, Berlín, París, la ciudad de Finis (¿Santiago de Compostela?). Durante la estancia de los judíos en el Pabellón se encadenan espacios y tiempos europeos diversos. La narración testimonial aparece en otro tipo de letra y mantiene un desarrollo lineal, en tanto que en el resto del relato se van intercalando tiempos diversos e historias múltiples forjadas con algunos personajes de desigual entidad. Las perspectivas de los narradores son múltiples: la del albacea, la de algún niño del Velódromo, la de quienes pasan los niños evadidos por la frontera española, la de Hershel.

Pero serán los niños quienes cobrarán el mayor protagonismo. Los sefardíes, por otro lado, fueron una minoría en el ámbito de los seis millones de exterminados. Alrededor de cuatro mil cuarenta y tantos fueron víctimas procedentes del Velódromo. Allí, además, se produjeron suicidios, fallecimientos por malnutrición y disentería. Pero el albacea testamentario que desea entregar el piso que Klara Linen destinó a Hershel, ¿es en realidad su padre? No importa siquiera, dada la naturaleza de su madre –clave de la historia–, quien consigue evadirse del internamiento y conectar con la organización Sefarad, destinada a salvar niños de ascendencia sefardita. Las historias personales y el misterio de las cartas de la madre no acaban de desvelarnos la totalidad de la anécdota. El lector avanza por una multitud de caminos que han de conducirle hasta el Velódromo.

Juana Salabert complica la trama, escribe –herencia de Juan Benet– largos y enrevesados párrafos. Sin embargo, se muestra más efectiva, más directa en el testimonio paralelo, donde va narrando las vicisitudes de familias que esperan en los campos de exterminio ante la indiferencia de sus guardianes. Este París no es el de la fiesta de Hemingway, sino el de la ocupación, el de la cobardía de tantos franceses que colaboraron con los alemanes con sus denuncias. Ésta es una tragedia en la que se radiografía Europa entera. Amores imposibles, amores en la desesperación de los días del velódromo; el amor –y sus tópicos– estarán presentes en esta novela de noble ambición. Salabert ha buscado una "forma" adecuada que envolviera la raíz testimonial para conferir al conjunto una dimensión más amplia y elevada: la novela como género omnívoro. La combinación no siempre resulta del todo feliz.

Joaquín MARCO

Secretos, dolor y olvido

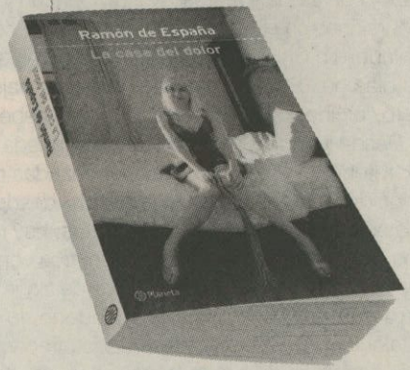
Planeta

Cada libro, un mundo

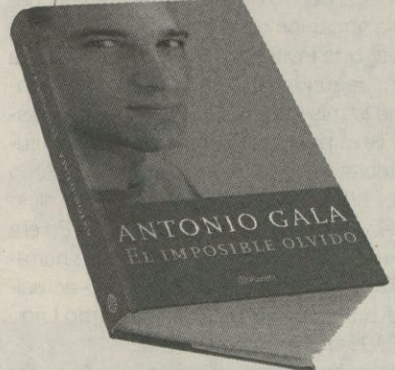
www.editorial.planeta.es

Los expedientes secretos
Manuel Carballal
Los episodios más inquietantes de los servicios de inteligencia españoles.

La casa del dolor
Ramón de España
Una humorística epopeya de amores, dolores y otros delirios.



El imposible olvido
Antonio Gala
Una misteriosa historia de amor y esperanza.



SOY JULIA

ANTONIO MARTÍNEZ

Seix Barral. Barcelona, 2001. 286 páginas, 2.500 pesetas

"Pronto cumpliré dos años y, puesto que ésa es la edad que me señalaron al nacer como la más probable para mi muerte, he decidido ordenar los recuerdos de mi vida, no vaya a ser que se cumpla el augurio y tenga después que reprocharme no haber intentado pelearme un hueco en la posteridad". Con estas palabras arranca esta novela, la primera de Antonio Martínez, un periodista nacido en Barcelona y afincado en Madrid que debuta en la narrativa de ficción tras varios años como guionista –y director– de "Las noticias del guiñol", de Canal Plus.

Soy Julia es –el encabezamiento lo anuncia, y no engaña en absoluto– la crónica en primera persona, más o menos ordenada, de una niña de dos años que padece una lesión neurológica irreversible. Una lesión que, como ella misma explica, la incapacita para casi todo, incluso para vivir. O eso le han pronosticado los médicos, por lo menos. Su existencia se limita, pues, a un ser y estar y, por obra y gracia de la ficción novelesca, a un observar la realidad de los adultos que la rodean. Una realidad que a menudo gira alrededor de ella, naturalmente.

Sólo desde la distancia y la humanidad se puede escribir un libro como éste. Lo demás es talento. Y Martínez tiene mucho. Esta imprescindible novela lo demuestra

Ésta es una de aquellas novelas en las que lo fundamental es la creación de una voz narrativa. La anécdota, por sí misma, sería casi insustancial si no se viera tan notablemente incrementada por esa voz tan poderosa, tan atípica, tan verosímil –ajá: la verosimilitud de lo inverosímil, que dice Vargas Llosa, es la pieza clave para que gire el engranaje de una novela–, y a la vez tan rabiosamente divertida. Divertida, sí, y tras lo dicho más de uno puede haber que se extrañe. Pero la voz de Julia resulta desternillante. A veces más que eso: puede pasar de la fina ironía al chiste grueso o a la mirada cínica.

Pero hay más: en su descripción de la realidad que rodea a Julia, Martínez no sólo sabe radiografiar la existencia de los niños y niñas que padecen enfermedades incurables y la relación que con ellos establecen los adultos, también se preocupa –y mucho– de desdramatizar, desmitificar este tipo de dolencias, les busca su lado más feliz, que suele ser también el más humano, y al fin logra construir una especie de monumento literario al optimismo: "Finalmente no he muerto", dice Julia hacia el final, "[...] en septiembre comenzaré la dieta cetogénica y me la han recetado por dos años. Sería absurdo que me programaran dos años si fuera a morirme en un santiamén".

Es fácil deducir de todo esto que para escribir sobre algo así hay que estar muy cerca del problema. Es el caso del autor, que dedica su libro a su hija Julia, aquejada de la misma enfermedad que su protagonista. Hace falta ser un gran escritor para saber tomar cierta distancia a la autobiografía. Sólo desde la distancia y la humanidad se puede escribir un libro como éste. Lo demás es talento. Y Martínez tiene mucho. Esta imprescindible novela lo demuestra.

Care SANTOS

CUADERNO DE MÉJICO

EDUARDO LAGO

Prames. Zaragoza, 2000. 105 páginas, 1.400 pesetas

La colección "Las Tres Sorores", que Ramón Acín dirige dentro de la editorial Prames, nació con la vocación de publicar textos no comerciales, que inviten, "a leer, a reflexionar, a dialogar", según reza la declaración de intenciones de la misma. En la colección, que hasta ahora lleva publicados una veintena de títulos, destacan textos tan poco comunes como *¿No oyes el canto de la paloma?*, de Avelino Hernández, o *Bestiario*, de Javier Tomeo. En ella se enmarca esta primera incursión en la narrativa de viajes del profesor de literatura –actualmente radicado en Nueva York– Eduardo Lago (Madrid, 1954).

Es este un libro que sí tiene fácil clasificación: se trata de un diario de viajes. El periplo narrado describe un círculo sobre el Yucatán mexicano, con salida y regreso desde Cancún y con incursiones en el México menos turístico, como Valladolid o Chiapas. El espacio temporal: quince días de 1995. Lo narrado: el propio viaje, lo visto, lo oído, lo experimentado. Como debe ser.

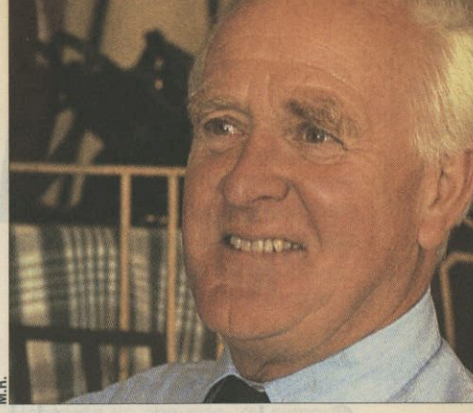
Desde luego, la intención de Lago queda clara: retener lo vivido. Hay pormenorizadas descripciones de los espacios visitados, desde los más obvios a los más insignificantes; hay retazos de conversaciones; hay encuentros con seres curiosos; incluso hay la crónica de algún que otro contratiempo. Hay, desde luego, lo que cualquier cuaderno de viajes debe ofrecer: pasión, además de por la tierra recorrida, por el mero hecho de recrearse en la ruta. Ya lo dijo Cavafis: "Cuando emprendas tu camino hacia Ítaca/ pide que el camino sea largo". O no es llegar a Ítaca lo importante.

Y Eduardo Lago cuenta lo que dio de sí ese camino manteniéndose él, como autor, siempre en un segundo plano. Lo cual es de agradecer en estos tiempos de desmedidos afanes de protagonismo. Sin embargo, se echa de menos algo más de implicación personal. La mirada del autor es, a menudo, demasiado periodística, poco enfática, y excepto cuando habla de los personajes encontrados, podría ser la de cualquier otro visitante. Si no se tiene en cuenta ese detalle, las vivencias mexicanas de Lago serán buen cuaderno de bitácora para futuros caminantes. **C. S.**

EL JARDINERO FIEL

JOHN LE CARRÉ

Traducción de Carlos Milla Soler. Areté. Barcelona, 2001. 538 páginas, 3.250 pesetas



M.R.

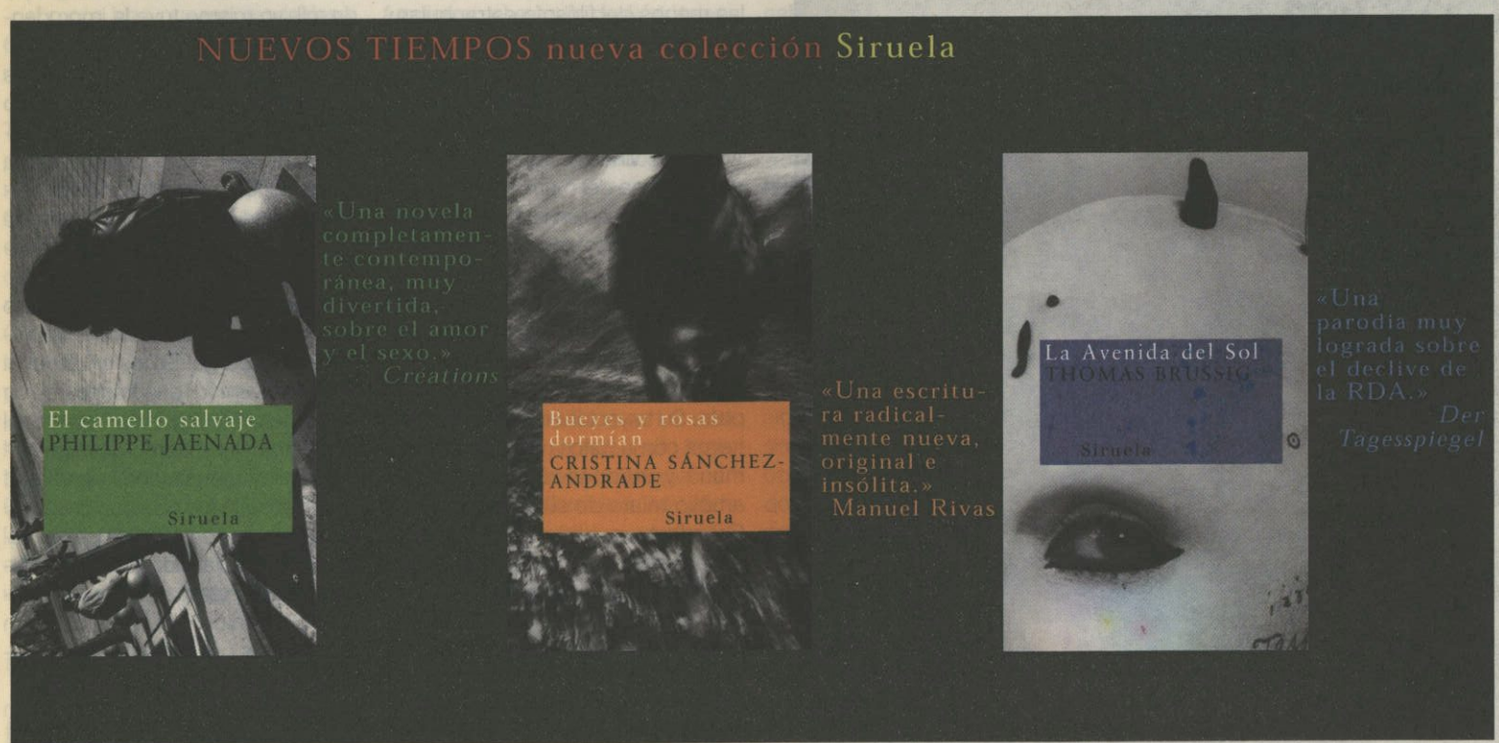
La novela de espionaje no es, ni puede ser, lo que era antes del final de la Guerra Fría. En un mundo unipolar, pero lleno de conflictos de baja intensidad y poderosos intereses enfrentados, el potencial de fascinación de la novela de espías se ha revelado mayor que antes de la caída del Muro.

Uno de los artífices de esta afirmación y renovación del relato de espionaje es también el más prestigiado de sus iniciadores, John Le Carré. A finales de los años 50 irrumpió en el panorama literario occidental con *El espía que surgió del frío*, que hoy es ya un clásico. Con el tiempo, sus tramas y personajes han crecido en complejidad e intensidad: ya no sólo se trata de explorar los entresijos de la lucha secreta, sino de sondear las debilidades del alma humana y sus pasiones. En sus espléndidos *El topo* y *La gente de Smiley*, Le Carré diseccionó la simetría oculta de la Guerra Fría y creó arquetipos tan seductores como George Smiley, el espía de corazón sangrante, o Karla, el adversario soviético de apariencia monolítica y trágico trasfondo. Más tarde, en *La chica del tambor*, Le Carré se atrevió con las complejidades del conflicto de Oriente Medio. En *La Casa Rusia* reveló la permanencia del espionaje por encima de cambios históricos. En *El infiltrado*, enfrentó a otro de sus héroes, Jonathan Pine, a los nuevos malvados de la posguerra fría: los traficantes de armas, de la droga y los funcionarios corruptos que les dan cobertura desde los pasadizos secretos del sistema.

El jardinero fiel es la decimoctava novela de Le Carré y sus fieles lectores están de enhorabuena: el maestro está en plena forma. Nos hallamos ante su libro más fascinante y logrado de los últimos años; superior, por ejemplo, a *El sastre de Panamá* y *Single & Single*. Esta vez Le Carré combina su acreditada maestría en el ritmo narrativo y la descripción de personajes con un tema que parece próximo a su corazón y, sobre todo, que le produce una controlada, pero intensa indignación moral. El trasfondo de *El jardinero fiel* son los manejos de un sector de la industria farmacéutica multinacional en el Tercer Mundo. Los pueblos más pobres, sometidos a regímenes corruptos y dictatoriales, sirven de cobayas para las pruebas de nuevos medicamentos antes de su introducción en países desarrollados. A veces las pruebas fallan, la gente muere y los responsables compran conciencias, destruyen pruebas y, si es preciso, recurren al asesinato. El autor se preocupa muy mucho de acotar el carácter ficticio de su relato e insiste en que ni todos los laboratorios farmacéuticos recurren a esas prácticas, ni todos los científicos y médicos son corruptos. Pero también asegura que "al adentrarme en la jungla farmacéutica, llegué a la conclusión de que mi relato, comparado con la realidad, era tan inocuo como una postal de vacaciones".

El jardinero fiel es también una historia de amor y fidelidad más allá de las apariencias y las convenciones. La acción se inicia en Kenia. Una mujer, la joven, bella y trágica esposa de un diplomático inglés, ha sido asesinada. Ante la tolerancia despistada de su esposo –meticuloso jardinero aficionado– y la irritación de la embajada y los servicios secretos, la asesinada se dedicaba a causas humanitarias y, en la proximidad de las víctimas, ha dado con un terrible secreto. El crimen y el paulatino descubrimiento de la verdad hará salir de su pasividad al marido, que deberá enfrentarse a quienes enviaron a los asesinos y además a algunos de sus propios colegas, comprometidos a diversos niveles en la lucrativa y letal conspiración. Pero el jardinero fiel seguirá hasta el fin el camino abierto por su amada: el resultado será, como es clásico en Le Carré, ambiguo y esperanzador. En un marco de actualidad palpitante, con unos personajes cautivadores y mediante su excelente ritmo narrativo, el maestro de la novela de espías ha creado una nueva joya para los lectores.

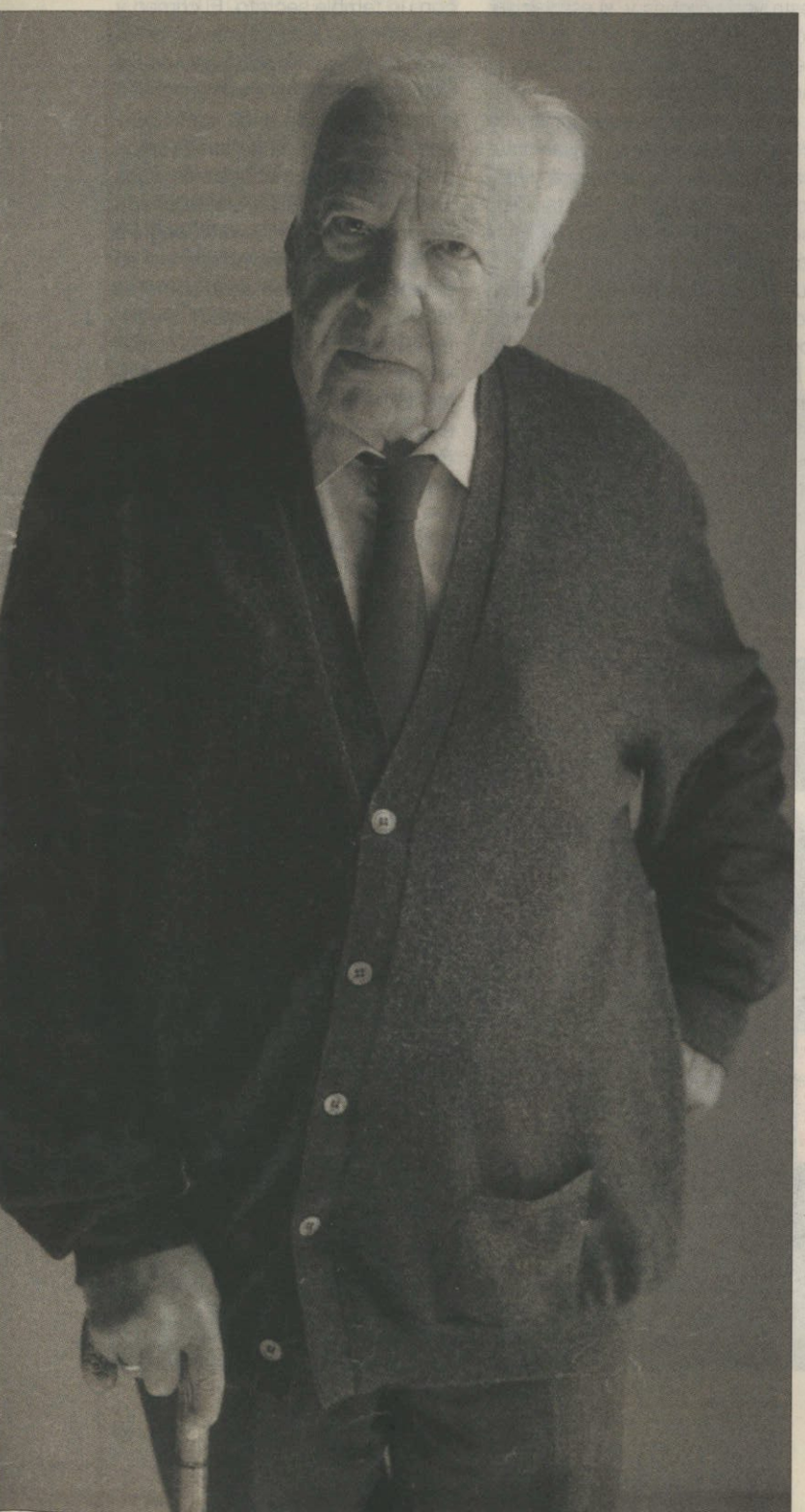
J. J. NAVARRO ARISA



HANS-GEORG GADAMER

"No sé cuál será nuestro destino. Pero soy escéptico"

Como Jünger, que cruzó la barrera de los 100 años lúcido y provocador, el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer se conserva, con 101 años recién cumplidos, en plena forma. Fundador de la ontología hermenéutica, que reflexiona sobre las relaciones entre lenguaje, ciencia, arte y filosofía, Gadamer es uno de los grandes pensadores del siglo, un testigo único de la historia intelectual de la Europa del siglo XX. Uno de los últimos. Ahora que acaba de aparecer su polémica biografía, dos periodistas italianos le han preguntado acerca de su relación con Heidegger, Carl Schmitt, Max Weber, Habermas, Adorno y Marcuse. La entrevista, publicada por la revista mexicana "Letras Libres", se celebró en Ziegelhausen, un suburbio de Heidelberg, donde el filósofo vive. La cita era a primera hora del mediodía. Llovía; el silencio y el verde abrazaban esa pequeña altura residencial desde la cual es posible distinguir una parte del río Neckar, que sirve de límite a la pequeña ciudadela, sede de una prestigiosa universidad.



Gadamer nos recibe en la puerta de su casa. La figura imponente es sostenida por dos bastones que las manos del filósofo estrangulan: "Como ven, mis piernas ya casi no me sostienen, ahora me cansa viajar. Pero recibo visitas y trabajo de maravilla. ¿Les gustaría algo de vino? Adoro los vinos italianos. Recuerdo que en casa del matrimonio de Vittorio Mathieu, en una ceremonia suntuosa, bebimos un Barolo extraordinario".

–Profesor Gadamer, usted nació en 1900, al alba de un siglo a cuyo fin asistimos, y que usted, como otros poquísimos, ha atravesado por completo. Su trayectoria intelectual se entrelaza con la historia de la cultura alemana y europea del siglo XX. El amplio relato de su vida que Jean Grondin ha publicado con ocasión del centenario (*Hans-Georg Gadamer, Eine Biographie*, Mohr, XII-438 págs.) es, efectivamente, una hendidura en el cuerpo de la filosofía de nuestro siglo.

–Se trata de un trabajo preciso y bien documentado, que merece todo mi respeto, pero está lleno de indiscreciones que hubiese preferido no ver publicadas. Sin embargo, ¡ay de mí!, yo mismo tuve la imprudencia de contárselas...

–Usted estuvo al lado de todos los grandes personajes del pensamiento alemán de este siglo: Husserl, Scheler, Hartmann, Heidegger... Con la hermenéutica usted ha influido profundamente en la filosofía mundial de estos últimos decenios. ¿Cómo eligió la filosofía?

–Que la filosofía fuese mi camino lo comprendí sólo relativamente tarde, en Marburgo. En los años de mi primera juventud, que transcurrieron por entero en Braslavia, donde mi padre trabajaba como químico farmacéutico, me gustaba la literatura: Shakespeare, los clásicos griegos y alemanes, en particular la poesía. Pero aún no había leído ni a Schopenhauer ni a Nietzsche, dos autores casi de culto en esos días, aunque eran rechazados por la filosofía universitaria.

–De Braslavia también era Edith Stein, ¿la conoció?

–No, jamás la frecuenté. Mi mujer la conocía bien y estuvieron en la misma escuela. En Friburgo, donde ella se convirtió en la asistente de Husserl, sólo estuve un semestre estival, en 1923, para escuchar a Heidegger.

–¿Qué recuerda en particular de aquellos primeros años del siglo?

–El evento que más me impresionó, también porque rememoro ahora las extensas conversaciones de sobremesa con mi padre, fue –más que la guerra en los Balcanes– el naufragio del Titanic. Y para entender verdaderamente lo que esa catástrofe significó necesitarían tener mi edad. Recuerdo que era el tema del día, todo mundo hablaba del asunto, y hasta en los círculos intelectuales se razonaba para interpretarlo. Fue la primera escaramuza, la primera señal de que el progreso no había traído sólo rosas sino también espinas y dolor. Fue el inicio de un escepticismo que abrió una grieta en la incondicional confianza que entonces se nutría de los enfrentamientos entre la ciencia y la técnica. Una confianza que en Alemania se combinaba con el espíritu prusiano y sus típicas virtudes: el orden, el trabajo, la organización, la disciplina. Se abrió entonces una grieta no sólo en el optimismo del progreso típico de la edad del positivismo, sino también en la visión del mundo sobre la cual estaba basada mi educación.

–¿Qué experiencias culturales maduraron esta ruptura?

–Lo que hizo que resplandeciese frente a mis ojos una alternativa al mundo que cambiaba a mis espaldas fue el libro *Europa y Asia,* de Theodor Lessing. También supuso para mí una visión alternativa del mundo la representada por Stefan George y su círculo, una experiencia que fue decisiva para mi formación. Y después, un libro grandioso y extraordinario para mí fue *Confesiones de un apolítico*, de Thomas Mann. Comencé a comprender y valorar entonces la importancia de los valores espirituales de la cultura humanística con respecto a los materiales de la moderna civilización. En aquellos años mi padre fue trasladado a Marburgo, donde decididamente tomé la ruta de la filosofía, influido primeramente por el neokantismo, especialmente el de Paul Natorp y el de Nicolai Hartmann, que enseñaban allí. Aprendí mucho también del lingüista Paul Friedlander y de Ernst Robert Curtius. Y después del teólogo Bultmann, de quien fui amigo. Sin embargo, mi encuentro con Heidegger fue decisivo, como lo fue la sociedad-unión que se formó entre nosotros, sus discípulos: Löwith, Gerhard Kruger y yo.

"La elección política de Heidegger, su relación con el nazismo, me golpeó. Vi manifestarse la debilidad y ese pavor del hombre frente a la situación fatal"

La magia de Heidegger

–¿Qué impresión tuvo de Heidegger?

–En el verano de 1923 fui a Friburgo para escuchar sus clases. Nuestros compañeros de Marburgo que habían ido regresaban encantados por la magia de sus lecciones, nos relataban una manera completamente nueva, abarcadora, de hacer hablar a los textos de la tradición. Se tenía la sensación de que un nuevo astro estuviese naciendo en el firmamento de la filosofía alemana. Y yo también me quedé impresionado. Al inicio, en 1923, cuando seguí por primera vez su seminario, tuve con él una relación estrictamente académica, de alumno a maestro. Sobre todo, con él profundicé en el estudio de Aristóteles. Cuando vine a Marburgo, tuve con él una relación mucho más intensa, puedo decir incluso que confidencial y familiar. Entre otras cosas, fue el padrino de mi hija cuando fue bautizada.

–Si se hojea la lista de participantes a los seminarios de Heidegger, se halla buena parte de los nombres que han marcado la filosofía alemana contemporánea.

–Cierto, estaban Marcuse, Horkheimer, Joachim Ritter, Hans Jonas. También Leo Strauss fue una vez a escucharlo, aunque sólo haya sido de paso, cuando Heidegger comentó el primer libro de la *Metafísica* de Aristóteles: fue una impresión inolvidable, que recordó cuando nos volvimos a ver en París en 1933. En clase, Heidegger era simplemente fenomenal: liberaba su extraordinaria imaginación filosófica y su irrefrenable capacidad para penetrar los textos. Jamás he visto un talento filosófico de tal magnitud.

–¿Qué influencia tuvo sobre Heidegger –más allá de la filosofía– la atmósfera cultural de entonces, caracterizada por personajes como Max Weber o por un movimiento de ideas como el que rodeaba al Círculo de George?

–Extraordinaria, mucho más profunda de cuanto se supone. Nos sentíamos atraídos por el Círculo de George. Heidegger se había interesado por él en sus años juveniles, antes de que lo conociésemos. Mi pasión por la poesía de George llegaría un poco más tarde. Pero esta experiencia fue la que creó entre nosotros un vínculo más profundo. Lo mismo vale para Max Weber. Heidegger había seguido con atención su trayectoria intelectual, y consideraba al estudioso con gran respeto y admiración, aunque también distinguía en sus modos una inclinación demasiado mundana, mientras él permanecía firme en su modo de vivir campesino. En fin, Weber encarnaba la potencia de una Alemania que se hallaba lejana de la reflexión filosófica de Heidegger.

Falsedad universitaria

–Usted habla un buen italiano, adora los vinos italianos y ama nuestra cultura. ¿Cómo nació esa relación especial con Italia?

–Se lo debo a Löwith, mi amigo y compañero de estudios en la escuela de Heidegger. Pienso que la amistad entre Heidegger y Löwith pudiese ser comparada, por intensidad, con la que tuvo Heidegger con Jaspers. Lo que les unía era la oposición contra el academicismo de la filosofía de la época. Principalmente Heidegger, que era de orígen humilde y provenía del mundo campesino, aborrecía el formalismo de los comportamientos académicos y todo aquello que olía a compromiso: acuerdos diplomáticos necesarios para la convivencia universitaria eran para él inequívocos signos de falta de autenticidad y falsedad.

–Lo que no le impidió aceptar el cargo de rector...

–El hecho de que en 1933 haya aceptado el cargo de rector es simplemente un absurdo, un sinsentido. Su esperanza de promover una revolución de la universidad cabalgando el movimiento nacionalsocialista resultó una increíble e inimaginable ingenuidad, tanto más para alguien como él, privado de cualquier noción respecto a qué es y cómo funciona un aparato burocrático. Recuerdo que cuando entró en funciones, tras pocas semanas toda la administración universitaria permaneció inmóvil, porque él, escrupuloso y preciso como era, pretendía ver y controlar personalmente todo documento que firmaba, lo que provocó la parálisis administrativa. ¡Típico de Heidegger!

–Volvamos a la ruptura con Löwith. ¿Cómo sucedió?

–En realidad ya desde algún tiempo antes había comprendido lo que se estaba fraguando, y para Löwith, de origen judío, no existía posibilidad alguna de permanecer en una universidad alemana. Heidegger hizo todo cuanto pudo para auxiliarlo, pero no tenía un corazón de león ni habría podido obtener nada de los nazis. Pero lo que resquebrajó su amistad fue que, en esta situación, Heidegger fue a Roma y cuando se encontraron en privado no tuvo la sensibilidad de quitarse el distintivo del partido nazi. Para Löwith fue una provocación, y fue la ruptura.

–¿Y usted cómo reaccionó a la elección política de Heidegger?

–Obviamente mi caso era muy distinto, pero reaccioné de manera opuesta. También yo fui golpeado por la elección de Heidegger. Pero en ella vi manifestarse la debilidad y ese pavor del hombre frente a la situación fatal. Hay que decir, pese a todo, que Heidegger ciertamente tenía un carácter pávido, pero decir que fuese antisemita es una enorme insensatez.

–Usted ha desarrollado un gran papel en el pensamiento alemán de la posguerra. Ha mediado entre la

"Walter Benjamin era una personalidad tan rica, explosiva, genial, que habría podido ser cualquier cosa y lo contrario de todo. Su genialidad era verdaderamente fuera de lo común"

escuela heideggeriana y la Escuela de Francfort. Así pues, con la hermenéutica filosófica ha tendido un puente entre la división filosófica europea y la estadounidense.

–La mediación más difícil y delicada fue la que tuve con los francfurtenses, especialmente con Adorno. Pero en el plano filosófico yo mantuve una cierta distancia con Heidegger; no hice míos todos sus puntos de vista. Gracias a mi arraigo en la tradición de la filología y de los estudios humanísticos conservé una relación menos radical, menos salvaje, con el mundo.

Habermas, Adorno, Marcuse

–Al respecto, Habermas dijo que usted habría "urbanizado la provincia heideggeriana". ¿Considera esto un halago?

–Por supuesto, también porque con él he construido una relación amistosa, pese a que nuestras concepciones filosóficas y políticas sean asaz distintas. En los inicios mi apoyo fue determinante para su carrera. A duras penas vencí la resistencia de Löwith, que le era contrario. Yo sostenía, por el contrario, que él buscaba a alguien como aquél, que pensaba distinto de nosotros, pero que estaba dispuesto al diálogo, algo que con Adorno era sobremanera difícil.

–¿Conoció también a Marcuse?

–Sí. Por su pureza, que rayaba en la ingenuidad, es probablemente entre los francfurtenses de la vieja generación al que más aprecio. No era intransigente como Adorno, sino dúctil, abierto, comprensivo. Con él se podía discutir y dialogar. No tenía ese fanatismo y ni era tan faccioso como Adorno.

–¿Cómo vivió los años de la protesta estudiantil, usted que fue considerado una eminencia gris del conservadurismo?

–A diferencia de muchos otros, piénsese en el mismo Adorno, que tuvieron infinitos problemas y que entraron en crisis al mismo tiempo que el modelo de universidad que representaban, yo no tuve ningún problema con los estudiantes y atravesé indemne aquella fase. Por lo demás, se trataba de comprender las exigencias de renovación conducidas por la protesta estudiantil y de mediar, no de oponerse a ellos a ultranza.

–Usted es célebre por su capacidad para dialogar. Y en todo ello aparece en los antípodas un personaje inmenso como fue Carl Schmitt. ¿Lo conoció?

–Sí, por supuesto, pero con él no tuve una relación sencilla. Y a mí, como protestante, el mundo de sus pensamientos me parece un tanto lejano, extraño. Devoré su libro sobre el romanticismo político; en particular, la parte sobre Schlegel me impresionó. Tal vez es cierto eso de que más que un jurista fue un teólogo político. Sin sus raíces en la visión católica de la historia universal no resultan comprensibles sus conceptos. Pero el contacto personal con él fue muy difícil. Muchas veces me irritaba con su comportamiento de superioridad. Recuerdo que cuando estuve en Leipzig, durante la guerra, a menudo venía a nuestra ciudad, donde estaban muchos de sus discípulos. Formalmente su comportamiento era muy gentil, pero la obviedad con que nos trataba a todos, como si fuésemos un grupo de ingenuos, era irritante, casi ofensiva.

"No deseo hacer previsiones catastróficas, pero no me es difícil imaginar un orden mundial parecido a un Estado-hormiga, en el cual el ojo vigilante de los aparatos controlará lo que cada individuo hace o no hace"

La máscara de Schmitt

–¿Para usted él era un gigante?

–Por supuesto, era un gigante, un enorme jurista, infinitamente superior a todos los juristas de su época. Y por esto se divertía discutiendo sofísticamente, jugaba con sus interlocutores como el gato con el ratón. Se divertía recitando un fragmento, escenificando disputas.

–¿En qué sentido?

–Por ejemplo, recuerdo cuando en una ocasión se discutía sobre un tema ficticio: si un político que había cometido un crimen debía ser entregado a la justicia ordinaria. Carl Schmitt se divertía en defender, con una habilidad muy fina, la posición de acusado, sosteniendo que aquel crimen debía ser considerado como una debilidad irrelevante con respecto a la importancia del político. Éste debe ser sustraído del orden de los mortales comunes: hace la ley, pero se halla por encima de ella. Carl Schmitt defendía esta tesis, para todos nosotros absurda e inaceptable, con mucha habilidad sofística. Lo que me ponía fuera de mis casillas era que en realidad no éramos capaces de rebatirlo, aunque era evidente que se había pasado de la raya.

–¿Fue uno de los últimos herederos del gran Renacimiento del pensamiento político?

–Creo que también su decisionismo, del que tanto se ha discutido, fue una máscara tras la que se escondía. Es un juego irónico del cual se han burlado algunos politólogos contemporáneos. Se burlaba de todos los intelectuales, incluidos los filósofos, de los ingenuos juegos que desataban sus diatribas por la real dialéctica del mundo, por la historia universal, cuyo sentido lo tenía a flor de piel. Probablemente fue demasiado inteligente para nosotros.

–Otro personaje que se interesaba y después se ocupó mucho de Carl Schmitt fue Walter Benjamin...

–¡Ah, Benjamin! Se podría hablar extensamente especulando qué hubiese sido de él, qué habría sido...

–¿Qué intenta decir?

–Que era una personalidad tan rica, explosiva, genial, que habría podido ser cualquier cosa y lo contrario de todo. Su genialidad era verdaderamente fuera de lo común, imprevisible. Era del calibre de Carl Schmitt o de Heidegger. Pero Carl Schmitt tenía algo de luciferino que ni Heidegger ni Benjamin tenían.

–¿Cuál es su balance personal de este siglo de contradicciones, de anomalías, de paradojas?

–Diría que los totalitarismos, opuestos unos con otros y sin embargo iguales, han sido uno de los fenómenos funestos que han marcado el siglo XX. Recuerdo haber visto como un trágico dilema la situación sin salida en que nos fuimos a encontrar con el nazismo. Me parece que era mi deber moral, entonces, hacer saber a mis discípulos que estuve contra Hitler. Pero cuando Hitler declaró la guerra a Stalin, era difícil hacerles comprender que estaba al mismo tiempo contra Stalin. Un dilema existencial en el cual no se sabía qué hacer. Algunos de mis alumnos vieron eso como una auténtica crisis.

Técnica y totalitarismo

–Es un siglo marcado por los totalitarismos, pero también por la técnica...

–El progreso técnico ha sido nuestro destino, para bien y para mal. ¿Qué sistema político otorgaría la técnica para contenerla? ¿La democracia? Quizá. Pero si debiese decir qué es lo que a mis ojos ha sido lo más decisivo, respondería que este siglo ha inventado un arma mediante la cual la vida sobre este planeta puede aniquilarse a sí misma. Ésta es la situación inquietante a la que estamos expuestos. Si no tomamos en cuenta esto, no se entiende la actual política estadounidense. Podemos ahora soñar que al final quizás alguna potencia se salve. Dios, tal vez.

–¿Qué piensa del análisis de los totalitarismos elaborado por dos estudiosos tan diversos como Hanna Arendt y Ernst Nolte, ambos alumnos de Heidegger?

–Ambos tienen un poco de razón. Pero si tuviese que comparar sus doctrinas políticas con la de Carl Schmitt, lo más que pudiese decir es que son dos magníficos muchachos que creen todo lo que dicen. Por mi parte, he escrito un ensayo sobre la incapacidad política de los filósofos. No sé cuál será nuestro destino. Como señalaba, la mayor dificultad es hallar un orden político a la altura del mundo organizado según los imperativos de la técnica, globalizado. A ese respecto soy, pese a todo, escéptico. No deseo hacer previsiones catastróficas, no me gustan los tonos apocalípticos, pero no me es difícil imaginar un orden mundial parecido a un Estado-hormiga, en el cual el ojo vigilante de los aparatos controlará lo que cada individuo hace o no hace. Es un escenario para la civilización humana no del todo improbable en un futuro ni siquiera tan remoto.

A. GNOLI y F. VOLPI

MI VIDA

MARCEL REICH-RANICKI

Traducción de José Luis Gil. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. Madrid, 2001. 534 páginas, 3.200 pesetas

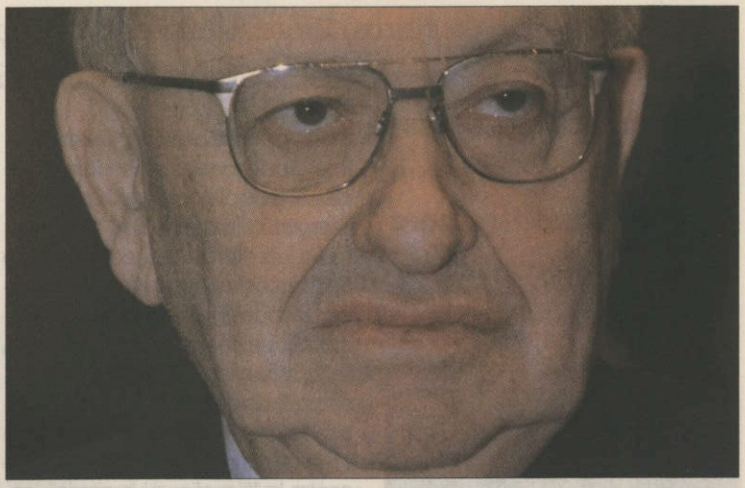
Ésta es la historia, contada por él mismo, de un niño judío, nacido polaco, que siempre se consideró un bicho raro. Así, cuando ingresó en la escuela sabía ya leer, y lo hacía constantemente, pero nadie le había enseñado a escribir. Con antecedentes tales, no es de extrañar que, pasado el tiempo, se convirtiese en crítico literario. En las primeras páginas de esta su autobiografía, Marcel Reich-Ranicki confiesa su enamoramiento temprano por la literatura. Tenía doce años cuando este sentimiento arraigó en él para no abandonarle nunca. Su pasión de lector le lleva, sobre todo, a hablar sobre los libros de los demás, bien en las páginas de los más importantes diarios alemanes de la posguerra bien en un famoso programa televisivo, "El cuarteto literario", producido por el segundo canal público ZDF. Lógicamente, su carrera profesional asomará en numerosas páginas del presente libro, donde Reich-Ranicki traza, incluso, semblanzas humanas y literarias de escritores como Brecht, Anna Seghers, Heinrich Böll, Adorno, Max Frisch o Martin Walser. Cualquier aprendiz de crítico podrá encontrar aquí, asimismo, ciertas indicaciones o consejos nacidos de la propia experiencia del autor. Por ejemplo, que lo más importante en literatura es "que el sentido y la expresión, el contenido y la forma, son inseparables" (pág. 123); que "entre un autor y un crítico sólo puede haber paz o, incluso, amistad si el crítico no escribe nunca sobre los libros de ese autor, y si éste se conforma con ello de manera definitiva" (pág. 345); o que "la mayoría de los escritores no entiende de literatura más de lo que las aves entienden de ornitología" pero que, en todo caso, "hay literatura sin crítica, pero no hay crítica sin literatura" (pág. 320). En suma, para Reich-Ranicki tampoco "hay crítica sin amor a la literatura" (pág. 408).

Pero no es esto lo más interesante de este libro, donde el crítico en cierto modo se resarce de su secundariedad consustancial para hablar de sí mismo en páginas donde su vida cobra el protagonismo de que era acreedora. Porque su historia es de por sí fascinante y terrible a la vez, plena de sentido y vigencia. La clave está en la respuesta que el autor le dio a Günter Grass en unas jornadas del Grupo 47, al que Reich-Ranicki se incorporó recién llegado a Alemania desde el otro lado del telón de acero. Cuando el novelista le preguntó qué era él realmente, el crítico le contestó: "Soy medio polaco y medio alemán; y un judío completo".

Un judío nieto de rabino, pero agnóstico; un polaco de cultura alemana y un ciudadano de Alemania en dos momentos claves de su vida: la madurez de su éxito pero, mucho antes, la adolescencia y primera juventud, cuando vive "el milagro de Berlín" (pág. 22) hasta que el ascenso del nazismo, que le veta la entrada en la Universidad de Humboldt, le envía junto a su familia al gueto de Varsovia del que todos, excepto él y su mujer Tosia, pasarán al exterminio de Treblinka.

Desde su más tierna infancia, en la modesta casa y escuela de Wloclawek, donde vivían, Alemania es vista como el país de la cultura. La patria de la literatura y también de la música, la otra pasión de Marcel que le ayuda siempre a sobrevivir. Pero, simultáneamente, anida en él "el miedo a la vara alemana, al campo de concentración alemán, a la cámara de gas alemana, en resumen: a la barbarie alemana" (pág. 27). Esa dualidad terrible la ejemplifica Reich-Ranicki con los dos nombres que para él representan "la alemanidad en nuestro siglo": Adolf Hitler y Thomas Mann.

Leyendo *Mi vida* es fácil recordar otra autobiografía, *Errata*, y los últimos escritos de George Steiner. Siendo muy distinta la trayectoria de ambos hombres de letras, y hasta cierto punto difícil la convivencia entre un crítico literario militante y autodidacta y un académico universitario con cátedra en Ginebra y Cambridge, a lo que



No recuerdo otro documento más fehaciente que este libro a la hora de hacer cierta la afirmación según la cual la cultura no es antídoto de la brutalidad

Reich-Ranicki no deja de aludir cuando habla de su experiencia con los filólogos germanistas desde su posición de director del suplemento cultural del *Frankfurter Allgemeine*, la identidad entre los dos viene de su estirpe judaica y de la singular relación con la literatura y el libro que esto significa.

Reich-Ranicki recuerda, en efecto, que no hay otra religión que sienta mayor estima por la palabra y la escritura que la mosaica. El pueblo judío recorre el mundo llevando consigo todo su patrimonio resumido en el rollo de la Torá. Heine había hablado, a este respecto, de la "patria portátil", y en un momento impresionante de esta extensa, que no prolija, autobiografía se reconoce que la patria portátil de un judio agnóstico y apátrida como él es... la literatura alemana. Como también se apunta que algunos de los mejores intérpretes de la música de Wagner fueron Levy, Bernstein, Solti, Maazel, Barenboim o Levine.

No recuerdo otro documento más fehaciente que este libro a la hora de hacer cierta la afirmación, ya tópica, según la cual la cultura no es antídoto de la brutalidad. Reich-Ranicki escribe un testimonio estremecedor de ello, y de la contradicción insalvable para quien admira sin límites la literatura y la música de los bárbaros ante los que su estirpe sucumbe. En este libro hay una descripción sustantiva, ecuánime y nada efectista de los episodios más negros de la historia europea reciente: desde el crescendo xenófobo de Weimar, cuando "fueron millones las personas que miraron para otro lado" (pág. 75), hasta la ignominia de Varsovia y el holocausto de Treblinka, sin olvidar el rebrote de antisemitismo en la Polonia estalinizada, o el revisionismo pro-nazi de Alemania en los años setenta, que merece toda una demorada relación por parte de Reich-Ranicki de su ruptura con Joachim Fest, el editor del *Frankfurter Allgemeine* al que debía su definitiva consagración como uno de los más influyentes críticos literarios de Alemania. Fundamentalmente por todo esto, más que por la literatura en sí misma, este libro merece, aquí y ahora, la más amplia circulación en castellano. Debería de ser traducido, además, a otras lenguas.

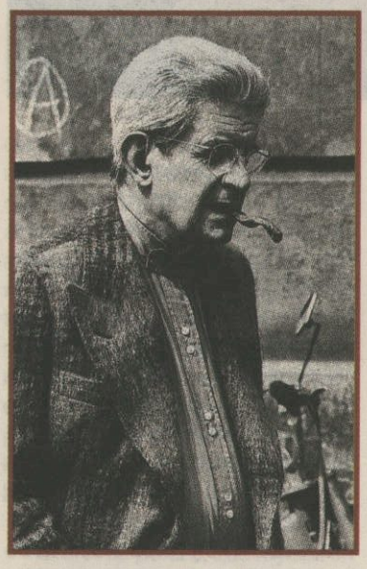
Darío VILLANUEVA

LACAN Y LA RAZÓN POSMODERNA

JORGE ALEMÁN

Miguel Gómez Ediciones. Málaga, 2001. 192 páginas, 2.800 pesetas

Como en todos sus libros, Jorge Alemán es una gran y notable excepción. Es uno de los escasos psicoanalistas que se acerca en España a la filosofía con una actitud verdaderamente filosófica, sin por ello renunciar nunca a su condición vocacional de psicoanalista



Jacques Lacan, el gran renovador del psicoanálisis en la Francia "estructuralista", está empapado de la filosofía de su época: Kojève, Heidegger, Sartre. Y sin embargo, una y otra vez arremete contra la "filosofía universitaria"

Freud jamás quiso ser filósofo; utilizaba de vez en cuando referencias al eros platónico, al "imperativo categórico" kantiano o al "eterno retorno" de Nietzsche, pero siempre de forma circunspecta y algo irónica. Jacques Lacan, el gran renovador del psicoanálisis en la Francia "estructuralista", está, en cambio, empapado de la filosofía de su época: Kojève, Heidegger, Sartre. Y sin embargo, una y otra vez arremete contra la "filosofía universitaria"; como si el advenimiento del psicoanálisis dejara sin conceptos a la filosofía. La filosofía, por su parte, ha respondido en reciprocidad con idéntica distancia y desparpajo. Y me refiero a la filosofía que, sobre todo en Francia, ha pasado por esa escuela de conocimiento propio que es, cuando lo es de verdad, el psicoanálisis. No hablo, pues, de una filosofía que optó desde el principio por arrojar a éste a la tiniebla exterior epistemológica (como la filosofía analítica). Me refiero a la filosofía post-estructuralista, la que en cierto modo compone eso que Jorge Alemán llama, en este libro, razón postmoderna. Pues lo cierto es que autores como Foucault, Deleuze o Derrida, en un momento de su evolución intelectual rompen con el psicoanálisis; y arremeten contra él en nombre de una suerte de arqueología de la sexualidad (Foucault), o de un "esquizoanálisis" anarquizante (Deleuze), o de una "archi-escritura" anterior a la "palabra llena" (Derrida).

Jorge Alemán va mostrando el curso de estas relaciones tensas. Esa suerte de tensión es mucho; mucho más que la simple ignorancia o la condena inquisitorial; o que el frívolo desinterés tan generalizado entre intelectuales del mundo cultural español, donde el psicoanálisis halla unas resistencias verdaderamente llamativas.

Yo mismo reconozco que mi desengaño con la filosofía surgida a partir del estructuralismo vino, sobre todo, por libros del estilo del *Anti-Edipo* de Deleuze-Guattari, o del poco convincente modo de afrontar la sexualidad por parte de Foucault, o también del prurito desconstructor frente una práctica mucho más rica que la búsqueda obsesiva de letras o *grammas* extraviados, al modo de Derrida.

El psicoanalista francés Jacques Lacan (1901-1981) se formó en la escuela psiquiátrica de Kretschmer, Kraepelin y Clérambault. Muy pronto pasó a la psiquiatría presentando su primera ponencia en un congreso internacional de psicoanálisis, sobre *El estadio del espejo*. En 1953 fundó la Societé Française de Psychanalyse. En el psicoanálisis lacaniano la atención del psicoanalista se concentrará no en "lo que" cuenta el paciente, sino "cómo" lo cuenta.

Jorge Alemán es, en este libro, y en todos los suyos, una grande y notable excepción. Es quizás, aquí en España, uno de los escasos psicoanalistas que se acercan a la filosofía con una actitud verdaderamente filosófica; sin por ello renunciar nunca a su condición vocacional y profesional de psicoanalista. El resultado de esa actitud tan madura y tan bien combinada está a la vista, tanto en sus escritos como en sus intervenciones públicas. La teoría y práctica cruzada de filosofía y psicoanálisis de Alemán constituye un hito que ayuda a aproximar de forma realmente sugestiva a la filosofía con el psicoanálisis (y viceversa).

Tengo experiencia de ello, pues llevo tres años realizando con Alemán y con un grupo amplio y complejo de buenos profesionales (artistas, filósofos, psicoanalistas, etc.) un seminario en el cual esa experiencia de diálogo se ha producido del modo más natural. Y es que Jorge Alemán indaga, sobre todo, en una cuestión crucial (por limítrofe y fronteriza): el gozne que articula lo que Freud llamaba "pulsión" con el sentido. En el límite (conjuntivo/disyuntivo) entre pulsión y sentido se instala su reflexión, acompañada de Freud y de Lacan, pero también del pensamiento filosófico actual; el que quizás avanza o puede avanzar sobre las limitaciones de la propia razón postmoderna.

Eugenio TRÍAS

Nueva Revista
POLÍTICA CULTURA Y ARTE
Presidente y Editor ANTONIO FONTÁN
Director RAFAEL LLANO
REDACCIÓN
Javier Ferrero, 2. 28002 Madrid.
Tel.: 91 519 97 56
Fax: 91 415 12 54
nuevarevista@tsr.es
www.tsr.es/nuevarevista
nº 74
LA LENGUA ESPAÑOLA Y EL FUTURO DE LA CULTURA HISPANA
NÚMERO ESPECIAL sobre EL IDIOMA ESPAÑOL EN EL MUNDO
En el que participan
Pilar del Castillo, Ministra de Educación, Cultura y Deporte, Carlos Bousoño, Antonio Fontán, Miguel Herrero de Miñón, Álvaro Mutis, Fernando R. Lafuente, Gregorio Salvador, Eugenio Trías, entre otros filósofos, intelectuales, académicos de la lengua, poetas y científicos.
PATROCINADO POR Telefónica

HISTORIA DE ESPAÑA

RAYMOND CARR (ED.)

Traducción de José Luis Gil Aristu. Península. Barcelona, 2001. 336 páginas, 2.700 pesetas

Raymond Carr ha coordinado esta historia concebida para lectores británicos ni muy versados ni muy exigentes y escasamente útil para españoles, a la mayoría de los cuales resultarán poco inteligibles frases proverbiales que la traducción no puede sortear

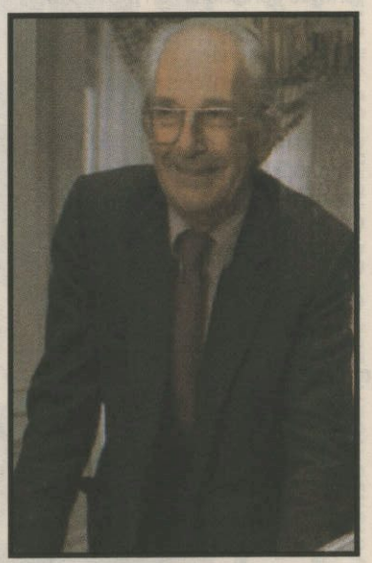
Las arquitecturas efímeras, las construcciones ocasionales y perecederas tan comunes en otras épocas, tentaron a veces a grandes maestros de la arquitectura y de la plástica; si se les ha recordado después nunca ha sido por obras de circunstancias. Carr ha reunido, para sumarse a la serie de Historias de España que tanto aumenta últimamente, a un conjunto de autores entre los que figuran los más acreditados hispanistas anglosajones en activo. Una historia concebida para lectores británicos ni muy versados ni muy exigentes y escasamente útil para españoles, a la mayoría de los cuales resultarán poco inteligibles frases proverbiales que una traducción excelente no puede sortear y referencias constantes, como referencia ilustrativa, a la historia y cultura inglesas, y quienes tampoco tenderán a convalidar como argumentos verosímiles los prejuicios y conclusiones superficiales de viajeros y diplomáticos (con Richard Ford a la cabeza) que tanto se prodigan en el texto, ni encontrarán razonable que la bibliografía sea casi exclusivamente en inglés.

Más sustancia tiene el que un libro breve que pretende hacer historia desde los homínidos de Atapuerca al día que corre requiere de menos manos por hábiles que sean las más de las convidadas, y, sin duda, un plan o unos criterios uniformes que no se alcanzan a ver ni en el conjunto ni en los detalles. Por ejemplo, Richard Herr a cuyo cargo está el período de 1700 a 1833, explica que el motín de Esquilache supuso la mayor amenaza a la autoridad real desde los Comuneros castellanos; antes, en las pintorescas páginas en que Fernández-Armesto resume la historia interior de los siglos XVI y XVII, las revueltas comuneras no se designan con su nombre específico y para su explicación se insiste en su dimensión de luchas entre oligarquías ciudadanas, de modo que el lector desavisado no sabrá a qué se refiere Herr.

Los problemas de proporciones, en libros como éste, son insalvables. El período comprendido entre 1700 y 2000 ocupa tanta extensión como todos los tiempos anteriores, algo que, sea cual sea el criterio para ponderar el interés de cada época, resulta objetable. Paradójicamente, son estos capítulos que cubren períodos menores los más insatisfactorios, mientras que la síntesis resulta más efectiva para la "larga duración". A.T. Fear consigue una aceptable síntesis de la "España prehistórica y romana" (que se centra realmente en la romanización), Collins se beneficia en su bien conseguido artículo de la concreción cronológica y estructural de la "España visigótica", y Fletcher deja claro su dominio sobre "La Alta Edad Media". Pero la síntesis de Agnus Mackay sobre "La Baja Edad Media" resulta indescifrable, y el propósito de los restantes autores (Fernández-Armesto, Kamen, Herr, el propio Carr y Balfour) por resumir, embutiendo dos o tres ideas por párrafo, se torna titánico y en ocasiones penoso. Herr tiene sobradamente acreditado su conocimiento de la España del XVIII, pero las angosturas del formato le fuerzan a despachar el asunto de la Guerra de Sucesión a base del manido cliché anticastellano, saltando sobre interpretaciones más plausibles que conoce bien; de igual manera, Carr sabe que la España de la Restauración, cuyo conocimiento han enriquecido decisivamente sus discípulos españoles, era algo más y distinto a lo que su texto sugiere.

Como editor, explica Carr que el propósito central de la obra es desmentir la idea de una historia de España excepcional en el conjunto europeo y, al tiempo, resaltar la diversidad de esa misma España. No puede decirse que en esto no hayan sido constantes todos los autores, reiterativos en la idea del fraccionalismo y la heterogeneidad y escasamente perspicaces para explicar la constante solidez de los vínculos que han permitido neutralizar históricamente ese particularismo y la naturaleza de las tendencias unificadoras, algo más que el "truco de escamoteo" cartográfico que supone Fernández-Armesto. Abordar suficientemente esa cuestión hubiera requerido otra técnica o una obra de mayor amplitud; la miniatura y la caricatura son igualmente retratos de un original aunque cosas distintas, y aquí parece haberse preferido la segunda modalidad. Con todo, el libro pudiera tener un pasar si hubiera prescindido del capítulo de Balfour, "España desde 1931 hasta hoy", una extraña mezcla de género entre esquemática y poco lúcida crónica de actualidad política e historia mal informada para cultivo de tópicos faccionarios. Es todo un fenómeno que Oxford University Press haya publicado en un año dos historias generales de España; ésta es una, pero no la mejor.

Demetrio CASTRO



Como editor, explica Carr que el propósito central de la obra es desmentir la idea de una historia de España excepcional en el conjunto europeo y, al tiempo, resaltar la diversidad de esa misma España

DOBLE PASIÓN

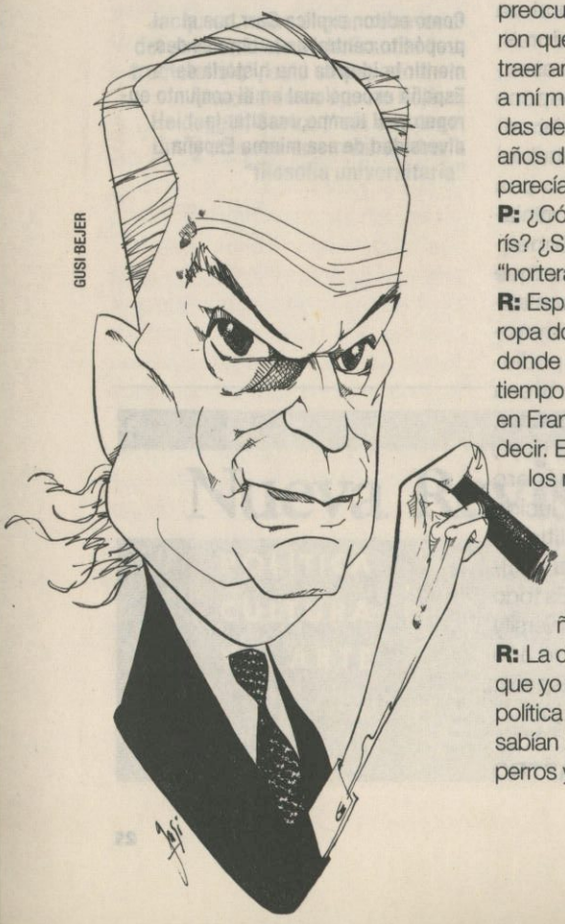
La pasión de Raymond Carr (Bath, Gran Bretaña, 1919) por la historia de España comenzó en los años cincuenta, a raíz de un viaje a Torremolinos con motivo de su viaje de novios. Interesado sobre todo por los avatares históricos de la España de los siglos XIX y XX, entre sus obras destacan: *La internacionalización de la Guerra Civil española*, y *España, de la dictadura a la democracia*. En 1983 recibió la Cruz de Alfonso X el Sabio por su labor como hispanista. En 1987 se jubiló como catedrático de la Universidad de Oxford y la reina de Inglaterra le concedió el título de Sir. En la actualidad continúa trabajando como conferenciante e investigador.

JOSÉ LUIS DE VILALLONGA

"Mi epitafio será: Me he muerto antes de aburrirme"

Elegante, irónico y sentimental, José Luis de Vilallonga (Madrid, 1920) tiene 60 años de su vida escritos en más de 400 libretas, de las que ha destilado la segunda parte de sus memorias, *Otros mundos, otra vida* (Plaza & Janés), marcadas por la pasión, el escándalo y la verdad. Al menos, su verdad.

Pregunta: ¿Escribe sus Memorias porque ya lo ha vivido todo?
Respuesta: Siento que siempre queda algo por hacer, aunque es fascinante ver cómo los recuerdos han ido saliendo a la superficie casi milagrosamente. Lo he pasado muy bien pero también muy mal.
P: ¿No cree que decir la verdad es un privilegio de clase?
R: No, es un privilegio totalmente personal. La verdad molesta mucho, te consideran un provocador, un cínico. La gente rehúye de la verdad, pero si yo me propongo escribir mis memorias tengo que contar mi verdad, si no haría novela.
P: ¿Es un eterno ganador que rememora sus mejores momentos?
R: Más que ganador, me he emperrado en conseguir ciertas cosas a fuerza de trabajo y rigor. Cada día me parece más difícil escribir sencillo, escribir confuso es muy fácil.
P: ¿Es un noble actor, un escritor con tablas...?
R: Olvídate de lo de noble, no forma parte de mi manera de ser, yo no elegí el lugar donde nací, más bien me ha perjudicado. Noble es una palabra ridícula que se asocia a vividor, buscavidas...
P: Son frecuentes los cambios de ideología en su vida. ¿Cómo se las arregla para no dar la impresión de "chaquetero"?
R: Por ideología me fui de España, pero gracias a Franco y el exilio pude vivir en Francia donde no me preguntaron si era de izquierdas o de derechas. Yo soy filosóficamente de izquierdas, llevo dos elecciones sin votar pero en las próximas lo haré al PSOE.
P: Uno de sus libros de memorias se titula *La nostalgia es un error* y usted regresó de su exilio francés "porque uno tiene nostalgia de las cosas más tontas".
R: Es un error ya que es falso que todo tiempo pasado fue mejor. Yo la sentí por cuestiones mínimas: me preocupó mucho cuando me dijeron que en unos años dejarían de traer angulas a Francia, con lo que a mí me gusta comerlas... Te acuerdas de olores, voces... pero 30 años después aquella España se parecía poco a la de mi niñez.
P: ¿Cómo se ve España desde París? ¿Sigue creyendo que somos "horteras" e "incivilizados"?
R: España es el último país de Europa donde existe calidad de vida, donde existe la sobremesa. Hay tiempo para la calma, la tertulia, eso en Francia no saben lo que quiere decir. En España vamos a peor en los modales, la vulgaridad, la zafiedad de Gran Hermano, eso no se da en otros sitios.
P: ¿La clase alta en España es, en general, inculta?
R: La de ahora no sé, la aristocracia que yo dejé era una clase poderosa política y financieramente, pero sólo sabían hablar de cacerías y razas de perros y si comentabas un libro se consideraba una pendantería.
P: ¿Ha logrado desembarazarse de aquella "Conspiración republicana"?
R: No me he liberado de nada, yo tenía una fuente segura y denuncié que había una serie de personas que pretendían atacar muy duramente al PSOE, a Felipe González, a la monarquía. La prueba de que algo había fue la furia con la que constestaron.
P: ¿Cree que en España existe hoy una inquebrantable fidelidad a la monarquía?
R: Más bien un juancarlismo, funciona porque es un señor bastante excepcional. Yo soy un monárquico endogámico. La monarquía es un concepto anacrónico. En un futuro no sé que puede ocurrir, España es un lugar peligroso, un país que puede pegar bandazos. Me tranquiliza más una monarquía.
P: A Sabino Fernández Campo no le gustó la idea de su libro *El Rey*...
R: Antes de que el Rey aceptara, Sabino me dijo que estaba en contra, consideraba que podía ser una bomba de relojería. Yo en su lugar también lo hubiera estado, era su deber. Pero, cuando el Rey se comprometió, Sabino se puso a mi disposición para ayudarme.
P: La supuesta novia del Príncipe, Eva Sannum, lee *El principito*, ¿Debemos preocuparnos?
R: Los matrimonios de sangre real han pasado a la historia, lo único que me preocupa es que no esté preparada ya que es un oficio muy duro, hay que estar educado para él, me da miedo. Es complicado, qué sabe una noruega de España.
P: Usted ha dicho "El sexo es una minucia. Se suda mucho"...
R: Cuando lo has hecho mucho te cansa, como jugar al tute. Es casi una liberación, qué bien, me he liberado del sexo por el que he hecho tantas tonterías y gastado tanto dinero. Eso es una gozada.
P: Tiene fama de mujeriego, vividor, escandaloso... Desmitifíquese.
R: No me avergüenza decir que las mujeres me gustan mucho, mucho. En España vividor en un concepto despectivo, en Francia es alguien que sabe vivir bien y a mi me gusta, pero cuesta dinero y mucho trabajo. Decir la verdad es escandaloso.
P: ¿Está de acuerdo en que la máxima libertad se da en las clases más altas y las más bajas?
R: La libertad depende más de la personalidad, de principios como el de no comer en el pesebre oficial. Para mí es no tener que decir lo que no pienso de nada ni nadie, que me ha costado mucho, pero cuando me miro al espejo al afeitarme no siento vergüenza.
P: Ha dicho "en el futuro veo un mundo muy triste". ¿Ha dejado de tener esperanza en el Hombre?
R: Nunca he tenido grandes esperanzas en el hombre, sí en las personas. Orson Welles decía que en el mundo sólo cuentan 5 ó 6 mil personas, el resto son figurantes. En algunas cosas en hombre ha ido a mejor, pero en cuestión de espíritu y sensibilidad a peor.
P: ¿Cree todavía en la amistad?
R: En las pocas cosas en las que todavía creo, pero en toda una vida al final sólo hay máximo dos o tres amigos en los que confiar.
P: Si quiere hacer reír a Dios, cuéntele sus planes. ¿Usted ha tenido alguno es su vida?
R: No creo en Dios, pero en la vida he tenido muchos planes y me subido en trenes en marcha sin saber a dónde iban.
P: ¿Ha hecho ya las paces con el pasado?
R: No me he peleado nunca con el pasado, sigo con ganas.
P: Usted ha huido del aburrimiento.
R: Mi epitafio será "Me he muerto antes de aburrirme". Siempre he tenido ganas de aprender. Si un día te despiertas sin curiosidad ya se puede apagar la mecha, ese día has empezado a morir.


GUSI BEJER

Carlos FORTEZA

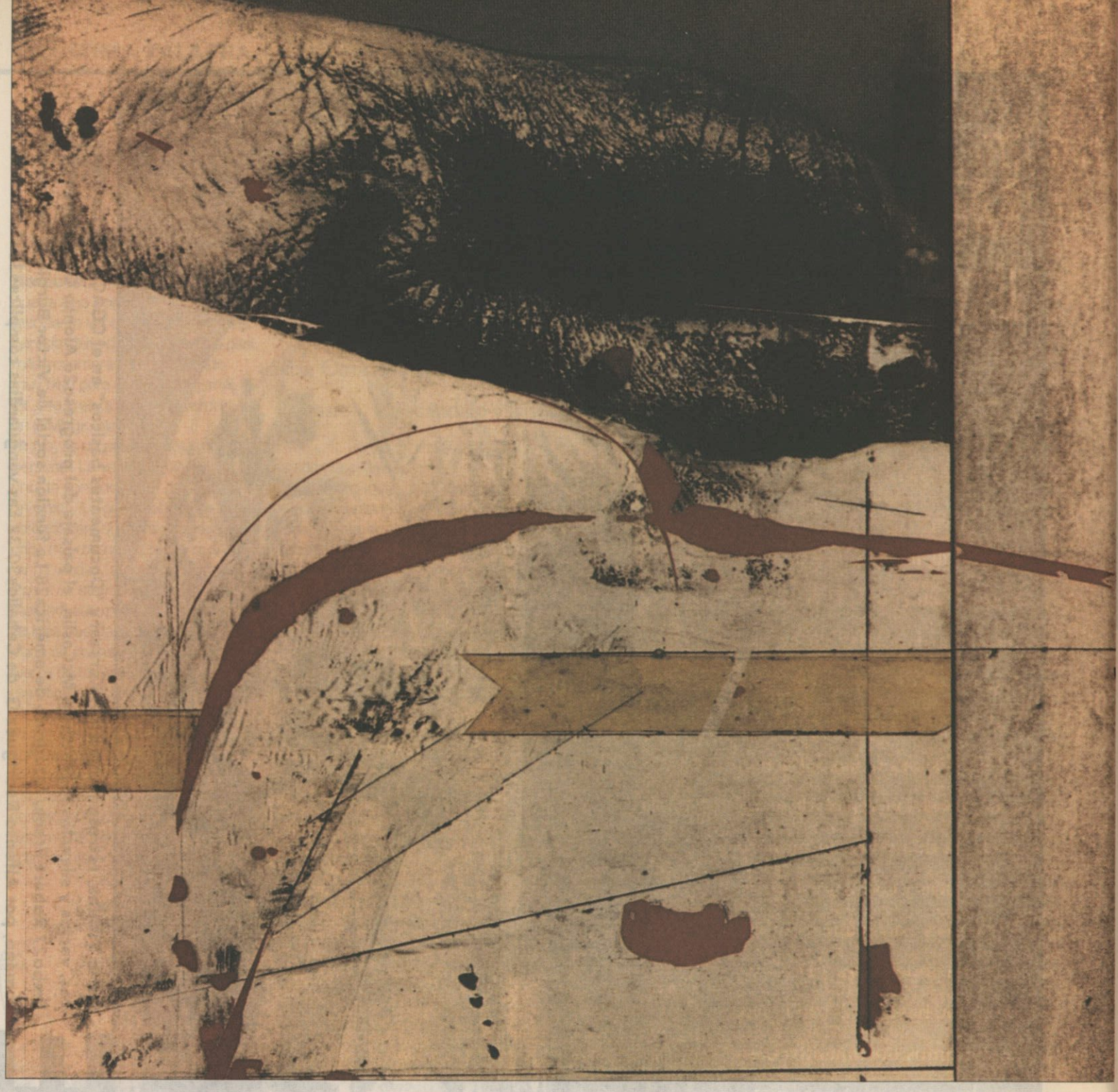
Darío Villalba
Doble retrospectiva

Darío Villalba llega al Kubo del Kursaal para mostrar, en su primera retrospectiva en el País Vasco, más de cuarenta años de trabajo. Hasta el 30 de junio se puede visitar en San Sebastián esta exposición, repaso de la trayectoria de un artista pionero en técnicas y códigos estéticos. Pero no es ésta la única antológica del donostiarra. El CGAC muestra, hasta el 27 de mayo, ochocientos documentos básicos, bocetos o gérmenes pictóricos que nos descubren la cara más privada de Villalba.

Autorretrato manga, 1995

ARTE

Darío Villalba, retrospectiva en el Kursaal y "Documentos básicos" en el CGAC23-25 De blancos, vacíos y silencios26 Matthew McCaslin, el paisaje del progreso26 Alonso Cano desde el limbo27 Robert Frank, fotografo de américa28 La función social de Victor Burgin29 Velázquez romano, por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos30-32 Las vanguardias cómplices33



El diáfano y luminoso espacio de la sala Kubo del Kursaal contrasta felizmente con las obras de Darío Villalba (San Sebastián, 1939), que ha fraguado para este reencuentro con su tierra natal una exposición densa y oscura, una antológica de medianas proporciones en las que se pretende reflejar los momentos de inflexión decisivos en la trayectoria del artista. Podría ser ésta la ocasión para recordar, con una perspectiva histórica, su contestación al pop más consumista, su temprana utilización del medio fotográfico, sus distintas etapas y lenguajes, sus éxitos internacionales en Venecia, São Paulo... Pero la potencia emocional de las obras exige perentoriamente otro tipo de acercamiento, tanto estético como espiritual, y su misma presentación, que no sigue un orden cronológico y combina obras de distintas series y períodos, disuade de la intención de trazar recorridos lineales y nos adentra en el complejo entramado de imágenes obsesivas que conforma su trabajo.

Darío Villalba habla de intoxicaciones y desintoxicaciones de imágenes. Una indigente, un chapero, un anciano que se lanza a una piscina... figuras que, a partir de una fotografía más o menos casual, se incrustan en su mente e imponen su presencia. Se convierten así en solitarios "emblemas" de una desazonante contemplación de la belleza y de la juventud, enfrentadas ineludiblemente a la enfermedad y a la muerte. Desde los "encapsulados" de los 70 (en los que evoca levitaciones y horcas, dice él) hasta hoy, ha establecido un nuevo santoral (sin hagiografías), que ha presentado repetidamente en nuevos altares: sus polípticos.

Uno de los mayores atractivos de esta exposición reside en las nuevas agrupaciones de pinturas. La insistencia en los formatos y la coherencia de los contenidos le ha permitido combinar de forma creativa obras en principio no concebidas para mostrarse flanco con flanco. Es el caso de los *Árboles eléctricos* 1996-97 y las monocromas *Pinturas bituminosas antisonoras* (1978), en una alineación de una intensidad y de una belleza increíbles, o del tríptico forma-

Jones-Raya roja, 1993. Díptico, 250 x 200 c.u. Técnica mixta sobre emulsión fotográfica

do por un *Beso* (1996), una *Gran caída* (1992) y una *Arena entretejida* (1989). Darío Villalba no sólo simultanea distintos lenguajes, en los que se entrecruzan pintura y fotografía, expresión violenta y fría contención, sino que sigue una acertada estrategia de yuxtaposición de esas imágenes contrapuestas, con resultados tan evocadores e intensos como en el cuadríptico *Expulsión del paraíso* (1994-96), en el que un joven Adán pasoliniano se muestra ajeno a los desérticos y cósmicos abismos que le amenazan. Esta disposición agrupada de las imágenes es más que un recurso estético: les añade significados y obliga al espectador a enfrentarse a esos diversos lenguajes como un todo sin fisuras. Así ocurre con el sobrecogedor *Atrapado* (1996), en el que ese mismo joven edénico, transformado en un nuevo *Espinario* mira de frente, en un mal sueño, a una frágil cabeza de momia que podría parecer viva, respirando dulcemente por su boca abierta y su nariz rota.

Pero la exposición es, sobre todo, un polimorfo autorretrato. En un cuadro que se presenta aislado, el rostro del artista aparece casi borrado por un potente chorro de agua. En la imagen, el agua parece fuego. Una hoguera que consume y purifica. Una pasión vital que quema y que refresca. Una pintura que oculta y que revela.

Elena VOZMEDIANO

VILLALBA ÍNTIMO

CGAC. Valle Inclán, s/n. Santiago de Compostela. Hasta el 27 de mayo

Inusual iniciativa la propuesta por el CGAC de reunir por vez primera la colección de documentos germinales del artista Darío Villalba, para trazar una original visión retrospectiva de su trayectoria. Difícil tarea la de ordenar este conjunto de documentos básicos que describen la promiscuidad visual que, como él mismo afirma, poseen sus trabajos. En efecto, son pensamientos embrionarios en cuanto a que muchos han inspirado cuadros de gran formato, gérmenes pictóricos que representan, como un dibujo, la mente y el pulso del artista, otorgando vital importancia al trazo intuitivo que antecede al resultado. Pero no actúan como meras descripciones, sino que poseen un carácter propio que los valida como verdaderas obras que dibujan sentimientos y procederes propios de Villalba, como ese afán suyo por desdoblar imágenes en polípticos, aquí desde una escala más pequeña.

Prueba de esta autonomía, es la fuerza y radicalidad de lo inestable o no acabado, del fragmento, de las dislocaciones que se conjugan con rítmicas repeticiones de gestos o situaciones. Su mirada, aquí secuenciada, se manifiesta unas ocasiones ambigua, subjetiva y pictórica, en cuanto a fluida; las otras, portadora del carácter estático que ofrece lo fotográfico, precisa. Son señales de cotidianidad, de ese escarbar tras la imagen que propugna. Así, amenaza desde lo desconocido, valorando lo espontáneo como producto de la emoción, siempre con esa perversa intención de congelar la circunstancia más límite, coqueteando con lo trágico desde una marcada teatralidad. Y todo desde la más sincera generosidad visual, capturando, diría que de manera obsesiva, un copioso abanico de detalles guiado por caprichosos estímulos que aúnan componentes azarosos a la vez que reflexivos.

Es ésta una muestra que funciona como un diario de imágenes-espejo, un mecano fotográfico que, lejos de lo que en una primera impresión podría causar cierto *horror vacui* –recordemos que la cifra de documentos presentados ronda los ochocientos, concretamente el período creativo que conduce desde 1957 hasta la actualidad–, conforma una especie de gran vidriera resuelta con acierto, vidriera también en el sentido de producto de una mirada vidriosa, es decir, delicada, difícil, de esas que demandan un paseo atento.

David BARRO

Documento básico color, 1997

BLANCO SOBRE BLANCO

De blancos, vacíos y silencios. Fundación Telefónica. Gran Vía, 28. Madrid. Hasta el 27 de mayo

Igual que los esquimales, los espectadores del arte moderno han aprendido a distinguir decenas de matices del blanco. Sobre todo matices conceptuales: las diferencias entre el blanco sublime de Malevich y el blanco positivista de Rauschenberg, entre el blanco perverso de Piero Manzoni y el blanco elegante de Robert Ryman. Las connotaciones del blanco serían inagotables: puede representar el origen, la pureza o la desaparición de la pintura. La exposición actual, cuyo comisario es José Manuel Álvarez Enjuto, reúne en torno al blanco a siete artistas españoles, de treinta y tantos o cuarenta años, con propuestas muy diversas.

Juan Galdeano: Sin título *(Haciendo camino)*, 2000

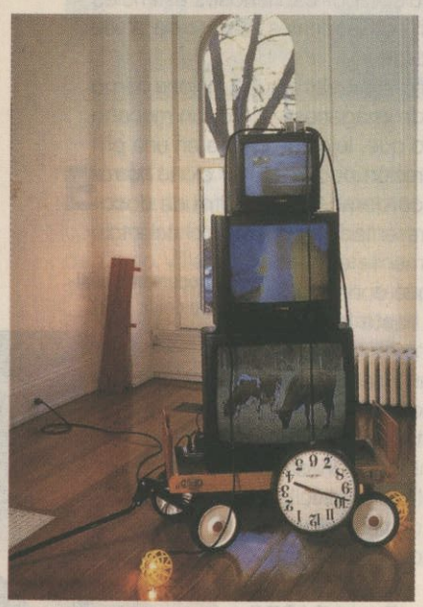
En algunas de las piezas expuestas en la Fundación Telefónica, el uso del blanco es sobre todo de carácter retórico, y tiende a prestar a las cosas un aire espectral, a convertirlas en fantasmas. Fantasmas como los rostros monumentales de Gerardo Sigler, semejantes a colosos egipcios (aunque su nariz prominente nos haga sospechar que son autorretratos clónicos del artista). Por la escalera de la sala suben unos cirios encendidos, calzados en zapatillas de deporte blancas; es el modo en que Juan Galdeano funde ingeniosamente la marcha atlética y la procesión penitencial, dos imágenes de la vida como camino. Los paisajes de la proyección de Ana de Alvear son otra especie de fantasmagoría.

A veces, el blanco alude (con ironía) a la propia pintura, a su advenimiento, a su ausencia, a las ceremonias que la rodean. Las telas plegadas y apiladas de Natividad Navalón, por ejemplo, recuerdan las sábanas planchadas, un trabajo tradicionalmente asignado a las mujeres, pero también nos remiten al lienzo intacto con que comienza el oficio de pintor. En una obra de Jordi Alcaraz, la superficie del lienzo se desprende de la pared por una esquina, dejando que asome la realidad que hay debajo, más viva de color y textura. Los paneles de vidrio de Ricardo Calero y sus pilas de hojas en blanco parecen evocar un grado cero de la pintura. Pero las piezas más interesantes son las de Concha García; su caja forrada por dentro de espejos nos ofrece, al asomarnos, un caleidoscopio espectacular y una imagen del vértigo de Narciso.

Guillermo SOLANA

MATTHEW McCASLIN, EL PAISAJE DEL PROGRESO

Galería Javier López. Manuel González Longoria, 7. Madrid. Hasta el 10 de mayo. De 567.000 a 4.725.000 pesetas



***The Great American Landscape*, 1997**

Matthew McCaslin (1957) presenta cuatro obras que mantienen su pauta de exhibición de los elementos técnicos que dan soporte virtual a la vida cotidiana en occidente. En el lugar central, *The great american landscape* (1997), una vídeo-escultura que recuerda a otras del neoyorquino *(Roadrunner)* y emplea muchos de los elementos habituales.

Tres pantallas colocadas una encima de otra por orden decreciente de tamaño, reproducen simultáneamente diferentes vídeos: tráfico de autopista en un día gris; lanzamiento a cámara lenta de un cohete; vacas paciendo. La columna de televisores está dentro de un carrito rojo. Sobre ellos, un cable y un reloj detenido y en el suelo, bombillas. Rebaño de coches. Rebaño de vacas. Historia detenida mientras se envían cohetes al espacio. De las cuatro obras ésta es la más vinculada a la trayectoria anterior y la más metafóricamente alusiva: naturaleza y economía, técnica y uniformización de lo humano a través del "progreso".

Cada una de las otras dos vídeo-instalaciones (98/99) dispone de varios televisores colocados sobre soportes que simulan los brazos de una noria y que muestran la misma imagen de una atracción de feria desde distintos ángulos (seis pantallas yacen cada una sobre uno de seis lados). En un casete, el correspondiente sonido grabado. McCaslin se separa de la línea anterior centrándose en una creación más abstracta e hipnótica y recuperando cierto anhelo de minimalismo. Por último, *Reflection* (99), es una rara composición con plexiglás, caja de luz y fluorescentes colocada a la altura del rostro que trasluce misteriosos parpadeos y variaciones.

Matthew McCaslin opta de nuevo por la fascinación de la luz y la vibración y corrobora que no es en el lenguaje dónde pone su énfasis sino en lo que el lenguaje dice y deja de decir. Sus obras consiguen superar el engorro posmoderno sin renunciar a las posibilidades de la apariencia de confusión que aporta el manejo de lo cotidiano, el misterio y la abstracción.

Abel H. POZUELO

ALONSO CANO DESDE EL LIMBO

Museo del Prado. Paseo del Prado, s/n. Madrid. Hasta el 24 de junio

Un desnudo excepcional, un objeto de temor bíblico en toda regla, ha regresado del exilio. No había otro como éste en la España del s. XVII, salvo la *Venus del espejo,* que ya pasó por Madrid en la gran exposición de Velázquez de 1990, y ahora nos llega desde Los Ángeles el cuadro de Alonso Cano *Cristo desciende al limbo,* un icono de la redención embellecido por el cuerpo, maravillosamente pintado, de una púdica Eva. Es el único lienzo exhibido en esta muestra de dibujos del pintor y escultor granadino que ha preparado el Museo del Prado. Junto a él puede contemplarse el dibujo preparatorio que conserva la Real Academia de San Fernando y otros ejemplos de apuntes de desnudo, cuyo autor hizo excepción en la España de su época por su apego al estudio de la anatomía. Este asunto, sobre el que pesaron tantos prejuicios entre nuestros antecesores, da título a una de las secciones de la exposición que hace justicia al recuerdo y al mejor conocimiento de quien fue uno de los artistas de su época que más destacaron por su dedicación al dibujo. Se han reunido más de un centenar de piezas: entre ellas todos los dibujos de Cano que están en colecciones españolas y una representación muy amplia de obras procedentes de Italia, EE.UU., Francia, Inglaterra y Alemania. Con ello, el comisario de la muestra, José Manuel Matilla, ha conseguido reconstruir como nunca se había hecho hasta la fecha el universo gráfico de un pintor tan conocido por su vida atormentada, como por la riqueza de sus recursos artísticos. Recientemente ha itinerado la exposición *Alonso Cano y la escultura andaluza* que organizó Cajasur y puede ser que nos encontremos con nuevas iniciativas y estudios que permitan afinar los conocimientos de los que se dispone sobre este autor disidente y versátil.

Ángel con una banderola, h. 1630. 172 x 110. A la derecha, *Santo Domingo en Soriano.* 140 x 117. Ambos del Museo de Prado

Lo que en principio podría suponerse objeto de un interés erudito está expuesto en realidad con pericia didáctica y en atención a que el público general disfrute de estas imágenes a las que no es nada fácil acceder. Una parte de la muestra está dedicada a introducir a las técnicas y procedimientos empleados por el dibujante. Con algunos ejemplos diferencia el empleo del lápiz y el grafito, los instrumentos del dibujo a pluma, el uso de la aguada, hace ver en los dibujos más elaborados la presencia de correcciones y diferencia entre las ocasiones en las que debió existir un modelo natural para el dibujo y aquellas otras en las que fueron las estampas la fuente visual del maestro. Con este apartado el visitante se habrá familiarizado con los nutrientes del dibujo de Alonso Cano a partir de su propia obra y recorrerá las siguientes estaciones de la muestra, que son de carácter temático. Los dibujos preparatorios de los cuadros que realizó para el convento de Santa Cruz de Granada con asuntos dominicos forman uno de los grupos. A estos siguen dibujos de arquitectura, imágenes religiosas, el desnudo y un interesante capítulo dedicado con cuidado didáctico a los problemas de atribución. Cada grupo ofrece ocasión de ver dibujos de diversa intención, desde apuntes, bocetos o proyectos hasta imágenes cuidadas como cuadros en miniatura en las que queda prevista la ejecución de una pintura. Uno de los ejemplos a este respecto es el *Sacrificio de Isaac,* una pequeña pluma y aguada realizada en 1650-52 en la que la composición, el claroscuro, la fisionomía de las figuras y todas las relaciones se hayan desarrolladas plenamente, con arrepentimientos incluidos, en el concepto gráfico.

Javier ARNALDO

AA ANSORENA
1845
GALERÍA DE ARTE

NINOSKA

20 DE MARZO - 20 DE ABRIL, 2001

ALCALÁ, 54 • 28014 MADRID • TELS. 91 521 52 78 • 91 523 14 51 • FAX 91 522 01 58
E-mail: galeria@ansorena.com

TERRAZA EN TAORMINA, SICILIA
Oleo sobre lienzo,
65 x 81 cm.

ROBERT FRANK, FOTÓGRAFO DE AMÉRICA

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Santa Isabel, 52. Madrid. Hasta el 20 de junio

No es esta la primera exposición de Robert Frank en España, ya que, en 1985, su amigo Vicente Todolí comisarió *Robert Frank. Fotografías / Films 1948 / 1984* en la valenciana Sala Parpalló. Sí es, sin embargo, distinta de aquélla y más completa. Por otra parte, la relación de Frank con nuestro país ha tenido dos vertientes, una la profesional –sus tomas de 1951 realizadas en Valencia, Barcelona y, sobre todo, en Andraitx, Mallorca, revelan la miserable realidad de aquel tiempo, a la vez que emiten destellos de irrevocable calidad humana–; otra, la puramente vivencial, que incluye un malhadado accidente de automóvil en un viaje a Madrid en 1998.

La obra del fotógrafo y cineasta suizo bien puede subdividirse en varios grandes apartados. El primero, a mi modo de ver, que sustenta todo lo demás, es su mirada y su interpretación de fotógrafo. Robert Frank ha visto sus fotografías expuestas muchas veces sobre la pared, pero su primer contenedor fueron los libros, libros de una concepción tan singular como excepcional –apuntemos el acierto de las comisarias de la muestra, Ute Eskildsen y Catherine Coleman, de proyectar las páginas de éstos, dando así a conocer el proyecto original del artista, así como la de exponer muchos originales no incluidos en los libros, aunque tomados en las mismas fechas que las de éstos–. El más célebre entre ellos, *The Americans,* fue realizado entre 1953 y 1957, y es del que más inéditos se muestran. El de mayor calado biográfico, *The Lines of my Hand,* es de 1972. Frank hizo su mejor trabajo artístico cuando abandonó la fotografía profesional, un abandono al que no debió ser ajeno el ascendiente que sobre él tenía Walker Evans.

Las fotografías de Frank –cuya materialidad "pobre" y a la vez directa, tiene bastante poco que ver con la "limpieza" satinada de la fotografía contemporánea–, retratan un modo de la realidad que hace ver al espectador más allá de su presencia concreta. No hacen en modo alguno sociología banal ni propaganda, sino que dan a entender y a conocer argumentos inapelables y a la vez plurales de significado. Sus protagonistas casi exclusivos son las personas, sobre las que el propio Frank ha escrito: "Cuando la gente contempla mis retratos, me gustaría que sintieran como si les apeteciese leer dos veces las líneas de un poema".

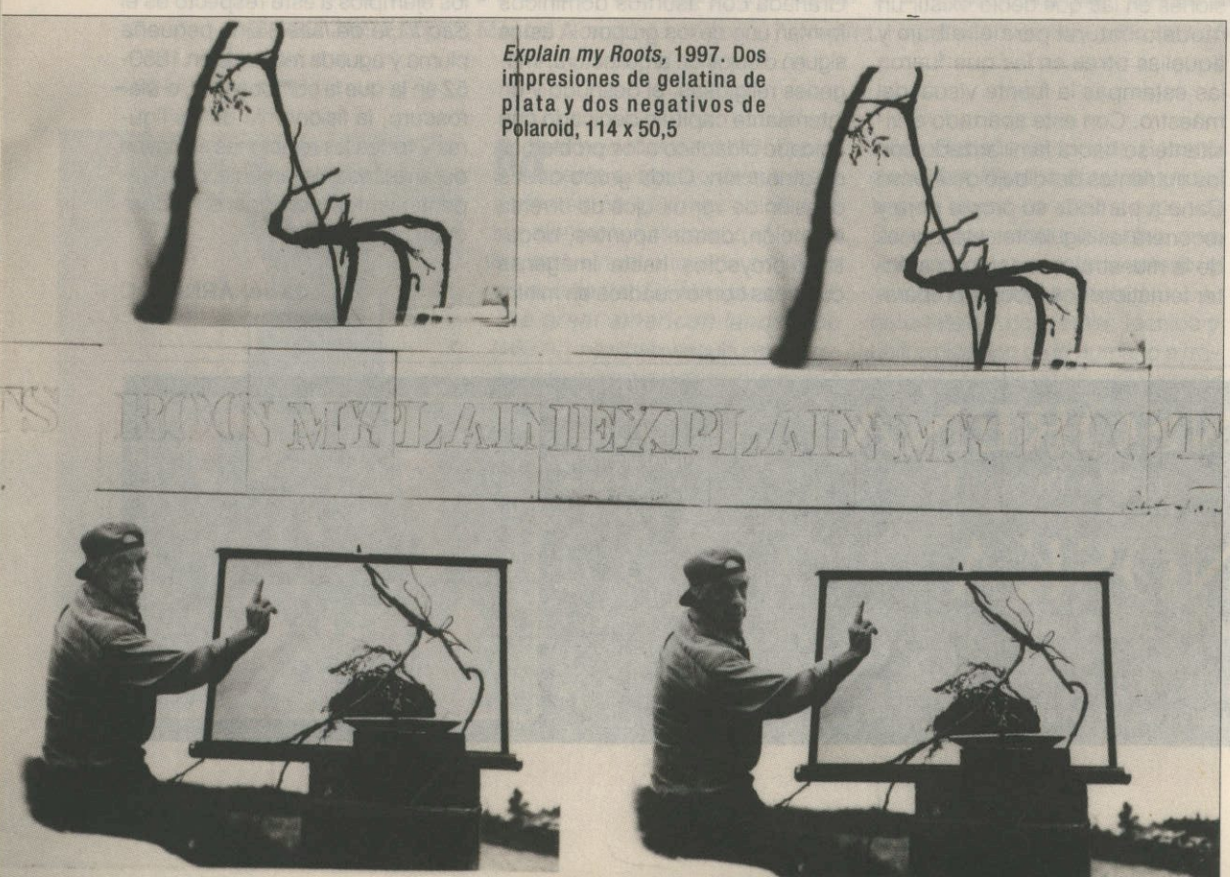
Robert Frank (Zúrich, 1924) comienza su formación artística con el fotógrafo y grafista Hermann Segesser. El 20 de febrero de 1947 abandona Europa y se traslada a Nueva York. Un año después viajará a Perú y Bolivia.En 1953 conoce a Walker Evans y trabaja como periodista gráfico. A finales de los cincuenta recorrerá Florida con Jack Keruac. En 1990 la National Gallery of Art (Washington) funda la Robert Frank Collection. Siete años después, visitará a Ginsberg la noche antes de su muerte. En 1998 viaja a Madrid y visita a Vicente Todolí. En 1999 obtiene el Cornell Capa Award.

Si *The Americans* fue prologado por Jack Kerouac: "Esa sensación de locura en América cuando el sol calienta en las calles, la música viene de un 'jukebox' o del funeral cercano, eso es lo que Robert Frank ha captado en sus tremendas fotografías... Después de verlas acabas no sabiendo que es más triste, si un 'jukebox' o un ataúd..."; en *The Lines of my Hand* fue él mismo el que redactó una serie de textos breves –muy influidos por la poética de la generación beat, que Frank compartió con Kerouac, con Allen Ginsberg, y con otros escritores del momento–. Los textos interrogan, a veces, a la fotografía misma y a su sistema de representación, pero las más de las veces afectan a la propia vida del fotógrafo y a las de quienes comparecen ante su objetivo.

El segundo gran apartado es el cinematográfico, en el que ha contribuido, por una parte, a la formulación de la estética underground de los años sesenta y del *New American Cinema,* de Jonas Mekas y compañía –con filmes narrativamente inconexos y personajes próximos a la locura– y, por otra, se ha interesado permanentemente por el mundo de la música rock, realizando películas para los Rolling Stones –que prohibieron su difusión pública– y para la última reaparición de Patti Smith, por ejemplo.

Por último, creo no equivocarme al considerar que el progresivo intercambio material y de factura de sus obras, desde la toma directa al collage, desde el uso de la Polaroid a las series visuales o verbales está profundamente entretejido con una voluntad de frenar y adelantar el tiempo –la exposición se titula en español *Alto-Adelante*– de quebrar una afirmación propia: "La foto lo envejece todo en el acto... La fotografía palidece..."

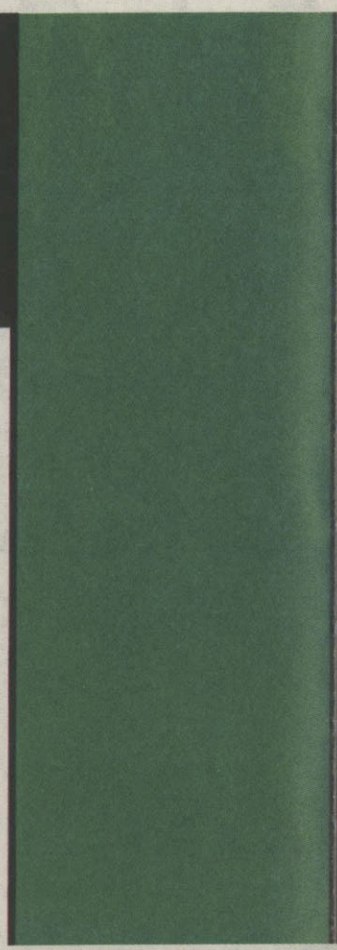
Mariano NAVARRO

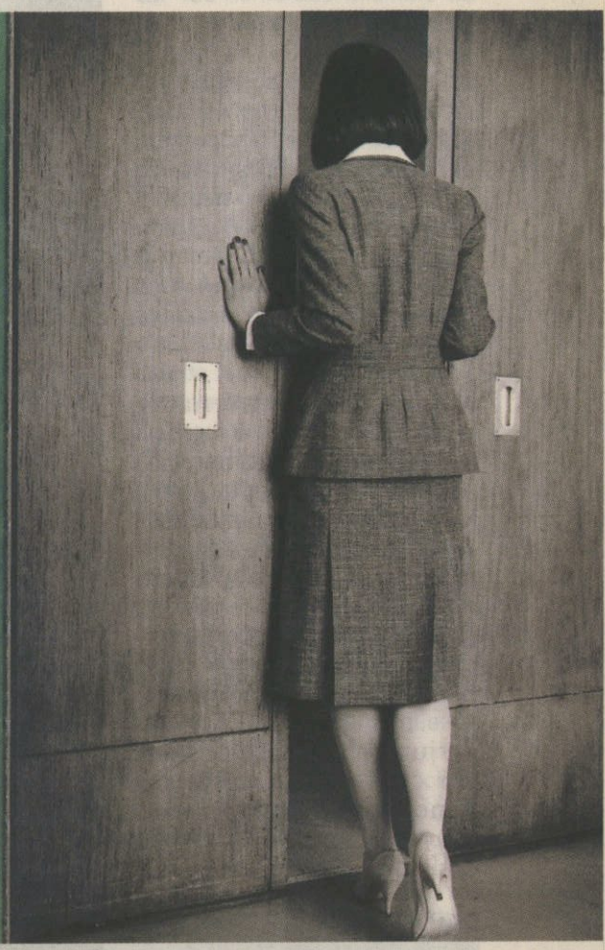


***Explain my Roots,* 1997. Dos impresiones de gelatina de plata y dos negativos de Polaroid, 114 x 50,5**

LA FUNCIÓN SOCIAL DE VICTOR BURGIN

Fundación Antoni Tàpies. Aragón, 255. Barcelona. Hasta el 17 de junio





De la serie *Office at night*, 1985-86

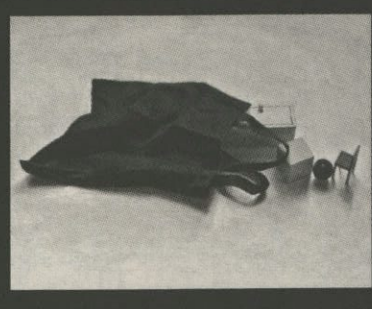
Entre otras lecturas posibles, esta exposición se puede interpretar como una reflexión sobre el acto de mirar y sobre la fotografía. Victor Burgin es un creador de origen conceptual; su obra evolucionará con el paso del tiempo, pero conservará la inquietud por los problemas de percepción y el autoconocimiento de los procesos artísticos, aquella dimensión reflexiva tan propia de las prácticas conceptuales. Más aún, Victor Burgin ha desarrollado una importante labor teórica en torno a la imagen que complementa su actividad como artista. Es por ello que decíamos que la exposición es una reflexión sobre la complejidad de la mirada y sobre como se articula el sentido en la fotografía, una reflexión que posee en algunas obras un intenso carácter poético.

La problemática que presenta la fotografía es muy compleja. Opaca, la fotografía se resiste al análisis; incluso se ha pensado que por sí sola es incapaz de explicar nada y que el supuesto conocimiento o información que la fotografía debiera aportar es un simulacro de conocimiento. Y sin embargo estamos rodeados y saturados de imágenes fotográficas y hemos de suponer que estas fotografías cumplen una función en la sociedad. Pues bien, éste es el ámbito que explora Victor Burgin. Para él, el sentido de la fotografía se presenta de una manera subterránea, y es que simplemente el punto de vista de la cámara y el marco de la fotografía ya son una organización del mundo. Pero no sólo por esta razón, sino también porque el sentido está en quien mira la fotografía que se proyecta en la misma: más que la fotografía, es el propio imaginario del espectador quien habla. En otras palabras: la fotografía está impregnada de un contenido que pasa desapercibido; un contenido que en otros tiempos hubiéramos calificado de ideología.

Victor Burgin busca este sentido secreto de las fotografías con el fondo del marxismo, el psicoanálisis y la semiótica que aportan elementos de análisis. Pero no es éste aspecto el que queremos subrayar, sino el procedimiento con que el artista pone de manifiesto la vida oculta de las fotografías. En un principio Victor Burgin utiliza la estrategia de confrontar imágenes y textos aparentemente dispares y antagónicos. La colisión entre fotografía y texto motivan nuevos sentidos o nos hacen tomar consciencia de significados latentes en la imagen. La fricción entre fotografía y texto provoca una chispa que ilumina el silencio de las imágenes, nos hace descubrir aspectos que veíamos pero que nos pasaban desapercibidos, nos hace observar las imágenes desde otro punto de vista.

Una de las primeras obras de la exposición que da la bienvenida al visitante es una imagen de corte publicitario que consiste en una pareja abrazándose con un eslogan: "¿Qué significa para ti la posesión? El 7% de la población posee el 84% de la riqueza". Es decir la relación fotografía–texto denuncia o explicita el paralelismo entre la dimensión económica de las relaciones personales. Esta imagen, naïf y evidente, tiene el mérito de mostrar el método de Burgin, el choque entre fotografía y texto como toma de conciencia del sentido oculto de la fotografía. Su obra posee una especial complejidad y con el paso del tiempo incorpora otras nociones pero más allá de cualquier otra consideración, la chispa entre fotografía y texto a que antes aludíamos posee un valor poético y nos percata de la dimensión mágica e indefinible de las imágenes.

Jaume VIDAL OLIVERAS



JORGE ALBERO

JULIET POMÉS LEIZ

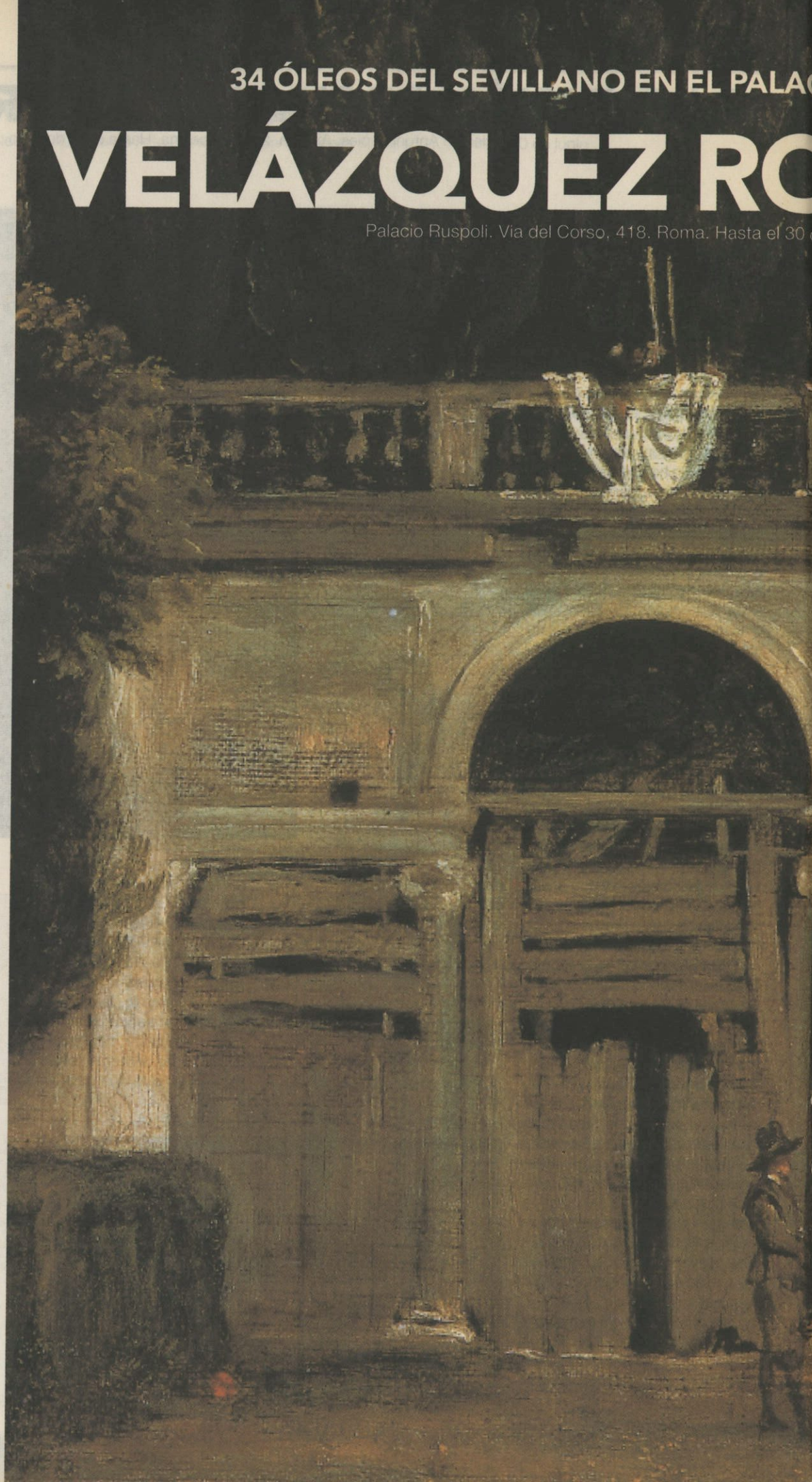
DEL 22 DE MARZO AL 20 DE ABRIL DE 2001

CLAUDIO COELLO, 28. 28001 MADRID TELÉFONO: 91 431 65 92 FAX: 91 576 51 26

34 ÓLEOS DEL SEVILLANO EN EL PALA

VELÁZQUEZ RO

Palacio Ruspoli. Via del Corso, 418. Roma. Hasta el 30



Más de una treintena de obras de Velázquez han viajado hasta Roma esta primavera. Allí, en el Palacio Ruspoli, permanecerán expuestas hasta el próximo 30 de junio. Y es que el sevillano adoraba esta ciudad en la que, además de tener un hijo natural, pintó algunos de sus cuadros más famosos. *Paisajes de Villa Medici*, *Retrato de Inocencio X* o *La Fragua de Vulcano* fueron realizados en la Ciudad Eterna. Hoy puede decirse que se ha rendido justicia a Roma llevando hasta allí muchos de sus mejores óleos procedentes no sólo del Museo del Prado, también de colecciones privadas y de otros museos y fundaciones de todo mundo.

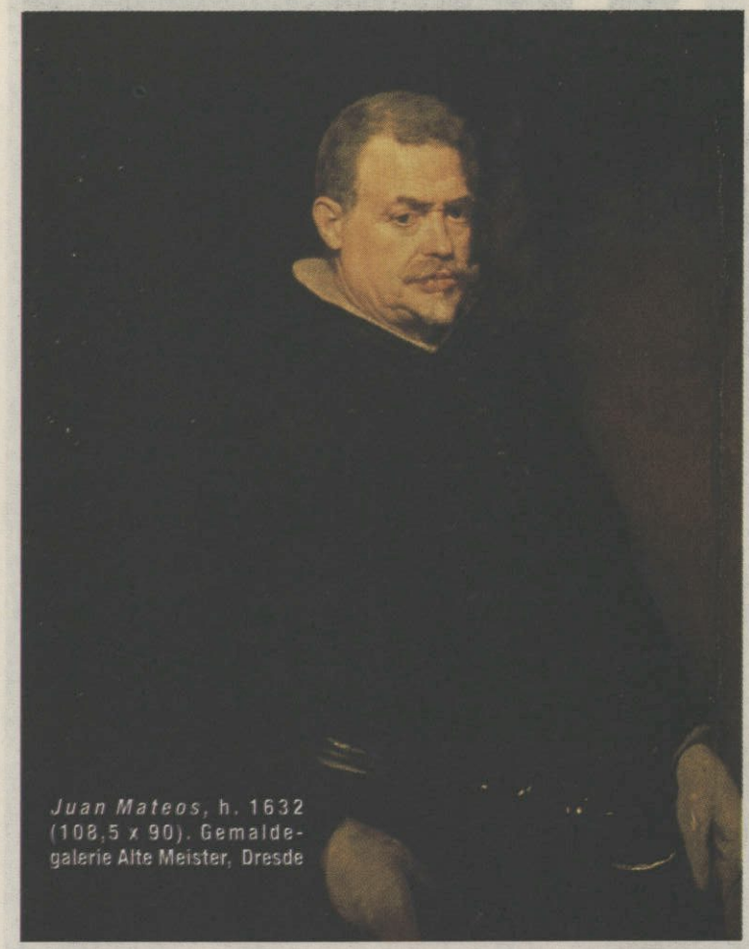
Diego Velázquez, que en 1640 fue nombrado miembro de la Academia romana de San Lucas y de la Confraternidad de los Virtuosos del Panteón, hizo de la Ciudad Eterna objeto de su predilección después de Sevilla, donde nació, y Madrid, donde transcurrió la mayor parte de su vida. En Roma estuvo dos veces, la primera en 1630 y diez años después la segunda. Por su gusto se hubiera quedado a vivir en ella, pues la aguda sensibilidad artística de los romanos y la decidida estima y protección que todos los medios sociales brindaban a los pintores la hacían particularmente apetecible. Es perfectamente presumible que hubiera planeado un tercer viaje a ella, aunque sólo fuera por atender al hijo natural, Antonio, que allí había engendrado a hurtadillas de su mujer legítima Juana Pacheco. Por eso los organizadores de la Exposición velazqueña, que se inauguró a fines de marzo en el Palacio Ruspoli con el patrocinio de la Fundación Memmo y que estará abierta hasta el 30 de junio

A la izquierda, *Paisaje de Villa Medicis. Fachada de la Gruta-Logia,* h. 1630 (48,5 x 43). Museo del Prado. Arriba, *Marte,* h. 1639-41 (181 x 99). Museo del Prado. A la derecha, *El bufón Calabacillas,* h. 1628-29 (175 x 106). Museo de Arte de Cleveland

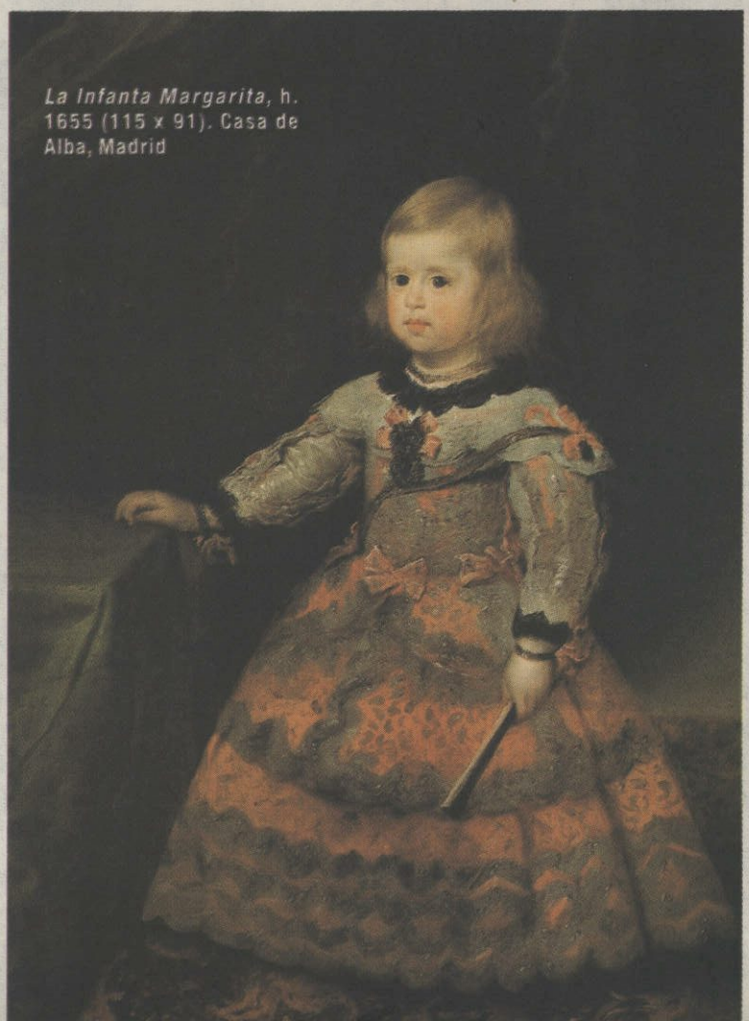
próximo, la han colocado bajo la sugestiva rúbrica de "el tercer viaje de Velázquez a Roma". En efecto, el genio sevillano volverá a hacerse presente en la capital de Italia a través de 34 obras, autógrafas la mayor parte, algunas de taller, pero en todo caso significativas de la evolución de su paleta a lo largo de las distintas etapas de su carrera.

Con motivo del cuarto centenario de su nacimiento, celebrado en 1999, ya se concertó con entidades culturales italianas una magna exposición de la pintura velazqueña en la ciudad que fue decisiva para completar su formación y donde realizó obras capitales, cual la *Fragua de Vulcano,* la *Túnica de José,* los *Paisajes de la Villa Medici,* acaso la *Venus del Espejo* y, desde luego el *Retrato de Inocencio X.* Por una serie de circunstancias este designio se frustró. Únicamente se llevó a efecto una exposición mínima que tuvo lugar en la Galería Borghese del 17 de diciembre de 1999 al 30 de enero de 2000. En ella se exhibieron sólo 17 pinturas de las cuales eran de Velázquez solamente tres, dos atribuidas y el resto de artistas italianos contemporáneos cuyo estilo, eso sí, permitía una interesante comparación con el del pintor español. En esta ocasión se ha rendido justicia a la ciudad de Roma y se ha logrado una notable reunión de pinturas exclusivamente de Velázquez o de su inmediato taller que, si no consiente al público italiano un conocimiento total y exhaustivo de la producción velazqueña, al menos le habilita para una aproximación más exacta de ella.

El comisario de esta exposición, Felipe Garín Llombart, ex director del Museo del Prado y actual director de la Academia de España en Roma, ha sido consciente de que no era posible reunir en ella ni tan siquiera las pinturas que Velázquez realizó durante sus dos viajes a Italia, casi todas inamovibles de los museos e instituciones que las albergan. Aun así ha logrado que estén presentes algunas muy significativas: el *Jardín de la Villa Medici,* prestado por el Museo del Prado, el retrato del Museo Capitolino –que después de la última limpieza parece autógrafo seguro de Velázquez–, pinturas realizadas durante el primer viaje, y la *Riña entre soldados italianos y españoles,* de la colección Pallavicini, con todos los visos de ser obra velazqueña pintada también entonces. Del segundo viaje data el impresionante *Retrato de Inocencio X,* que no se ha juzgado oportuno trasladarlo a la exposición por encontrarse en el vecino palacio Doria, ubicado, como el Ruspoli, en la Via del Corso.



Juan Mateos, h. 1632 (108,5 x 90). Gemaldegalerie Alte Meister, Dresde



La Infanta Margarita, h. 1655 (115 x 91). Casa de Alba, Madrid

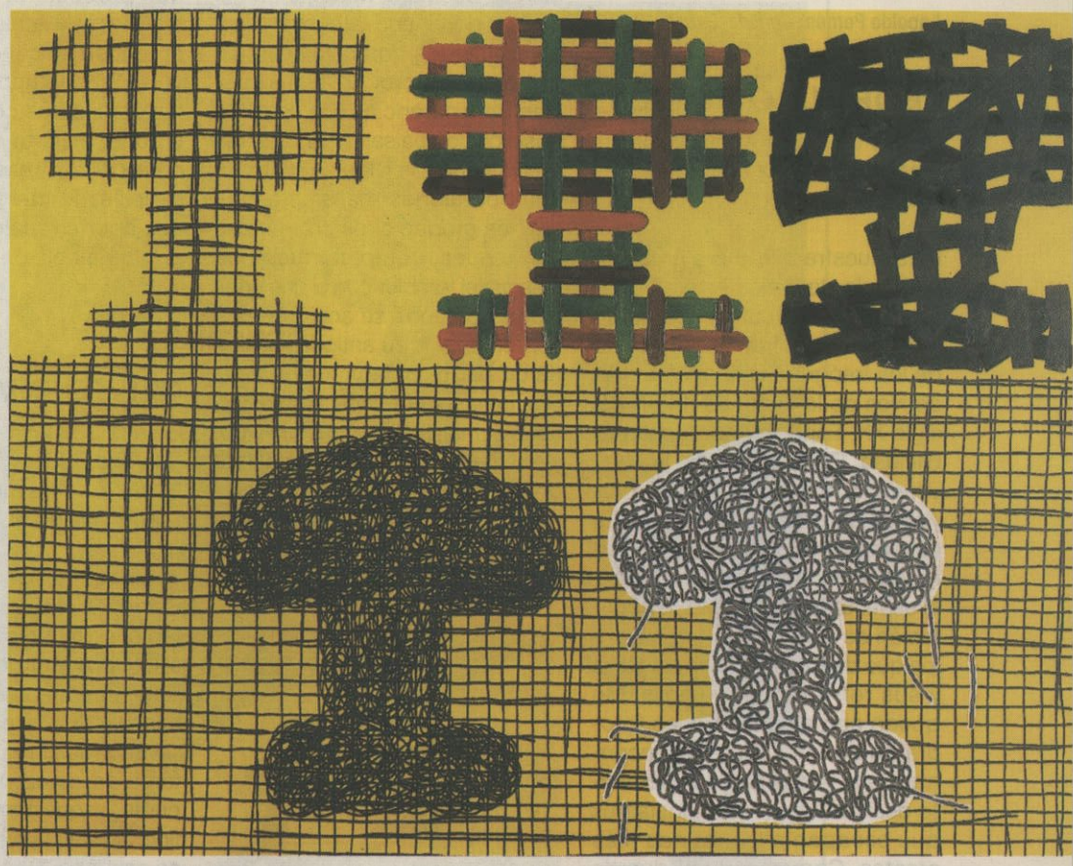
De todas maneras no ha sido el propósito de los organizadores congregar las pinturas de los dos viajes velazqueños a Roma cuanto el de ofrecer, al público romano en general y a los estudios en particular, la posibilidad de seguir el desarrollo del arte de Velázquez a lo largo de sus diferentes etapas y de confrontar científicamente pinturas de períodos paralelos, unas seguras, otras de discutida atribución. Así sucede, por ejemplo, con la *Santa Rufina* y las *Lágrimas de San Pedro,* recientemente asignadas al sevillano, que se pueden comparar a otras del período sevillano presentes igualmente en la exposición y de segura autoría velazqueña. O también con los tres retratos del cardenal Borja de los museos de la Catedral de Toledo, de Ponce en Puerto Rico y del Stadalsches Kunstinstitut de Frankfurt; los tres se exhibieron recientemente en la Real Academia de San Fernando de Madrid y parecen copias de un original perdido, de suerte que sólo nos queda auténticamente velazqueño el dibujo preliminar que se conserva en la citada Academia.

En definitiva, la exposición abierta recientemente en Roma es, sin duda, después de la de Madrid en 1990, de Edimburgo en 1996 y de Sevilla en 1999, la más importante de las consagradas al que Eduardo Manet denominó con toda justicia "el pintor de los pintores".

Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS

LAS VANGUARDIAS CÓMPLICES

Encuentros. Palacio Episcopal. Plaza del Obispo, s/n. Málaga. Hasta el 30 de abril



A la izquierda, Roy Lichtenstein: *Water lilies with cloud,* 1992. Debajo, Ferrán García Sevilla: *Meroe 8,* 1984. A la derecha, Jonathan Lasker: *Things have reason,* 1998

La idea de fondo de esta reunión de firmas principales de las segundas (y "terceras") vanguardias en una muestra que abarca perfiles de la práctica internacional de la pintura en las décadas finales del pasado siglo, dando testimonio de lo pictórico como género que ha mantenido vigencia contra vientos de conceptualismo dogmático, y mareas de instalaciones, videoarte y arte electrónico, no es sólo la de ofrecer un conjunto bien escogido de cuadros, para festejar desde la cultura el décimo aniversario de la fundación de Unicaja, patrocinadora de esta exposición, sino también el proyecto de demostrar cómo una parte destacable de la pintura española se ha desarrollado entre 1960 y 2000 en sincronía con las tendencias internacionales.

La amplitud del contexto y la cronología de la proposición pedían que el conjunto se perfilara al hilo de aspectos "predeterminados". Fernando Francés, su comisario, ha articulado la exposición en tres apartados genéricos: el de las abstracciones, el de los expresionismos y el del pop, tendencia que ha ampliado relacionándola con otras figuraciones, en especial, las de valores conceptuales. En su conjunto, la exposición resulta brillante, dadas la relevancia de las firmas y la calidad alta de lo seleccionado, destacando –entre la persistencia de artistas españoles "habituales" en este tipo de muestras– la singularidad y la excelencia de bastantes piezas de firmas europeas y americanas, como *Things have reason,* de Lasker; *B.B.,* de Richter; *Black robe,* de Scully; *Die Frauen der Antike,* de Kiefer; *Stilleben,* de Lüpertz; *Water lilies with cloud,* de Lichtenstein, o *Drink,* de David Salle. En cualquier caso, la impresión dominante es la de que las complicidades puntuales de carácter estético e ideológico que se subrayan entre ciertos artistas son más sugerentes, inclusive más relevantes, que esa relativa sincronía en la que se produjo la práctica de esta pintura española en relación a la internacional.

La muestra se inicia en las galerías bajas del estupendo Palacio Episcopal malagueño, del siglo XVIII, contraponiendo las abstracciones formalistas geométricas de Albers, Sol LeWitt, Palazuelo y Knoebel al expresionismo abstracto y matérico de Dubuffet, Karel Appel, Millares, Saura y Tàpies. A su vez, en las salas de la izquierda, se barajan los maestros ortodoxos de la figuración pop americana –Warhol y Lichtenstein– con emblemas de nuestro realismo social –Equipo Crónica– y con la peculiaridad de la obra narrativa y crítica de Arroyo, a cuyo "figurativismo" se le ofrece aquí una especie de coda en las obras de David Salle (enfrentado agriamente a Polke) y de Dokoupil (en diálogo frontal, raro y feliz con Xesús Vázquez), a los que siguen Schnabel y luego, en espacio a parte, un trío de no fácil conjunción: Gordillo, Navarro Baldeweg y Rauschenberg. En el montaje de las salas del primer piso merece la pena detenerse ante las concordancias y roces que se producen del diálogo entre el neoexpresionismo alemán y centroeuropeo de Kiefer, Lüpertz, Kirkeby, Baselitz y Penk, y el nuevo expresionismo latino de Barceló, Sicilia, García Sevilla y Julião Sarmento. Con ellos contrasta la poética inconfundible del imaginismo abstracto de Rothko y los "españoles de Manhattan" –José Guerrero y Esteban Vicente–, así como uno de los conjunto más bellos de la exposición, el integrado por los abstractos más poéticos: Förg, Bleckner, Lasker, Richter, Scully y Juan Uslé.

En este entretejido de encuentros naturales y fingidos, vamos viendo –como indican en sus textos respectivos del catálogo Juan Manuel Bonet, Quico Ribas y Fernado Huici– renacer la abstracción de sus cenizas, resurgir una y otra vez, "fresca y lozana", la figuración, y formularse una historia de la pintura "en circulación en espiral", a cuyo través todo –o casi todo– vuelve a su origen y constituye tradición. La tradición de la modernidad.

José MARÍN-MEDINA

Lepoldo Pomés: *Chillida-Saura,* 1961

LEOPOLDO POMÉS

Círculo de Bellas Artes. Madrid.
Marqués de Casa Riera, 2.
Hasta el 27 de abril

Esta muestra que ahora presenta el Círculo de Bellas Artes, *95 fotografías y 6 zapatos,* realiza un recorrido por la trayectoria de uno de los fotógrafos españoles más activos de la segunda mitad del siglo XX. Especializado en la publicidad, Pomés ha dado imagen y forma a multitud de ideas y proyectos de gran envergadura. En esta muestra retrospectiva de alrededor de un centenar de obras, el espectador asiste a la confrontación de diversos géneros entre los que destaca su serie de toros y sus retratos de mujeres. Me quedo con algunas de las fotografías de toros. En ellas encontramos la intensidad del momento decisivo de la faena, instantes que escapan a las retinas más atentas. Como escribe Eduardo Mendoza en el catálogo, "El artista nunca desperdicia nada". Y es que para Pomés "la belleza acecha por todas partes"; en carreteras mojadas al atardecer, o en la magnífica imagen de Joan Brossa. Para Pomés han posado personalidades ilustres de todos los campos. Desde Alejandro Sanz hasta Chillida en sensacionales documentos de intimidad y belleza deslumbrantes.**Javier HONTORIA**

CAMINAL

Galería Kreisler. Madrid.
Hermosilla, 8.
Hasta el 28 de abril.
De 200.000 a 800.000 pesetas

Dolors Caminal (Organya, Lérida, 1948) ha visitado Madrid con una cierta asiduidad en la última década para mostrar sus paisajes, en los que coexiste la dicción naturalista con la imaginativa. Porque la artista catalana –esposa del director de Els Joglars, Albert Boadella– que se inspira siempre del natural, se permite la reinterpretación paisajística utilizando la ensoñación a la que marida con la fidelidad descriptiva. Además de su veta de paisajista, Caminal también se dedica al bodegón, en el que predominan las cerámicas y los elementos de cristal y en los que gusta de probar las más sutiles transparencias. En esta exposición, los paisajes campestres de ilimitados verdes se mezclan con bodegones realistas en los que las gradaciones cromáticas son tenues, como si tratase de plasmar el temblor con el que unos labios humanos se acercan para sorberles toda su antigua sabiduría de barro. Solamente un cuadro, de la treintena de la muestra, tiene el mar como complemento, y a él le cabe el raro honor de ser el peor resuelto pues es una composición en la que falla la perspectiva. **Carlos GARCÍA-OSUNA**

Caminal: *Membrillo.* 46 x 38

JORGE TARAZONA

Galería My Name's Lolita Art. Madrid.
Salitre, 7.
Hasta el 10 de mayo.
De 50.000 a 400.000 pesetas

Jorge Tarazona (Madrid, 1974) es un joven valor cuya pintura se inscribe en la tradición figurativa que irrumpió con fuerza en el panorama artístico español de los primeros años noventa. La suya es una pintura silenciosa, sin alardes cromáticos, que se desenvuelve en escenarios atemporales con asombrosa sencillez y frescura. Es cierto que algunos de los cuadros recuerdan, quizá en exceso, a las pinturas de Sarmiento con sus figuras inertes flotando en abismos monocromos, pero otros muchos remiten a esa soledad embriagadora de trazo melancólico con cabezas recortadas sobre fondos vacíos, o escenas de mayor o menor cotidianeidad envueltas en una atmósfera de aliento metafísico y cierto misticismo. Las figuras de Tarazona parten de la escultura para adentrarse en los lienzos. Se trata de modelos estandarizados que parecen recién salidos del molde y que actúan con la rigidez propia de su condición de escayola. Su contundente presencia en los cuadros contrasta con un entorno incierto de difícil lectura con edificios y escenarios de gran sencillez formal y monocromías que aportan a la composición un grado notable de incertidumbre. **J. H.**

QUICO RIVAS

Galería Cavecanem. Sevilla.
San José, 10.
Hasta el 12 de mayo.
Precio único: 35.000 pesetas

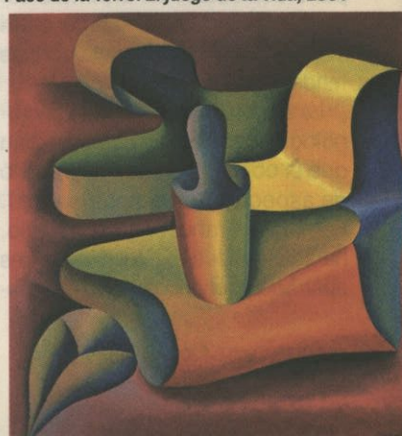
Juan Manuel Bonet y Francisco Rivas, en los primeros años setenta, entre otras cosas, fundaron el Centro M-11 donde se desarrollaron importantes iniciativas para relanzar la plástica en Sevilla, que llevaba toda la vida sumida en letargo descorazonador. Fueron los primeros que contribuyeron al definitivo relanzamiento de la plástica sevillana. Bonet es hoy lo que es y Francisco Rivas, Quico Rivas, que ha ejercido con fortuna la crítica, siendo su pluma una de las más ciertas, libres y aprovechable de la actual Crítica de Arte, continúa ejerciendo la función de pintor que ya desarrollaba en aquel Equipo Múltiple de tan feliz recuerdo. En la Sala H-104 de la galería Cavecanem se presenta una selección de dieciséis obras en las que se combinan la pintura, el dibujo y el collage. Quico Rivas, permaneciendo fiel a unas ideas estéticas muy concretas y perfectamente definidas, nos sitúa por unas sendas de manifiesta ambigüedad donde escenas extraídas de la realidad son sometidas a un tratamiento plástico hasta conseguir una obra dispar, llena de encanto visual y posibilitando los más inesperados encuentros. El pintor manipula las imágenes; unas imágenes extraídas de un pretérito inmediato, que él convierte en iconos de una sociedad inmediata a la que se le guarda un entrañable recuerdo y que permite, desde su abierta significación, con postulados muy cercanos a lo kitch, el feliz desarrollo de unos conceptos plásticos y estéticos tremendamente atractivos. Esta comparecencia, *La Mudanza Permanente,* es la segunda de un ciclo de cuatro exposiciones, la primera de las cuales –*Sweet Home*– tuvo lugar en Madrid y que, posteriormente, continuará periplo por Granada y Valencia. **Bernardo PALOMO**

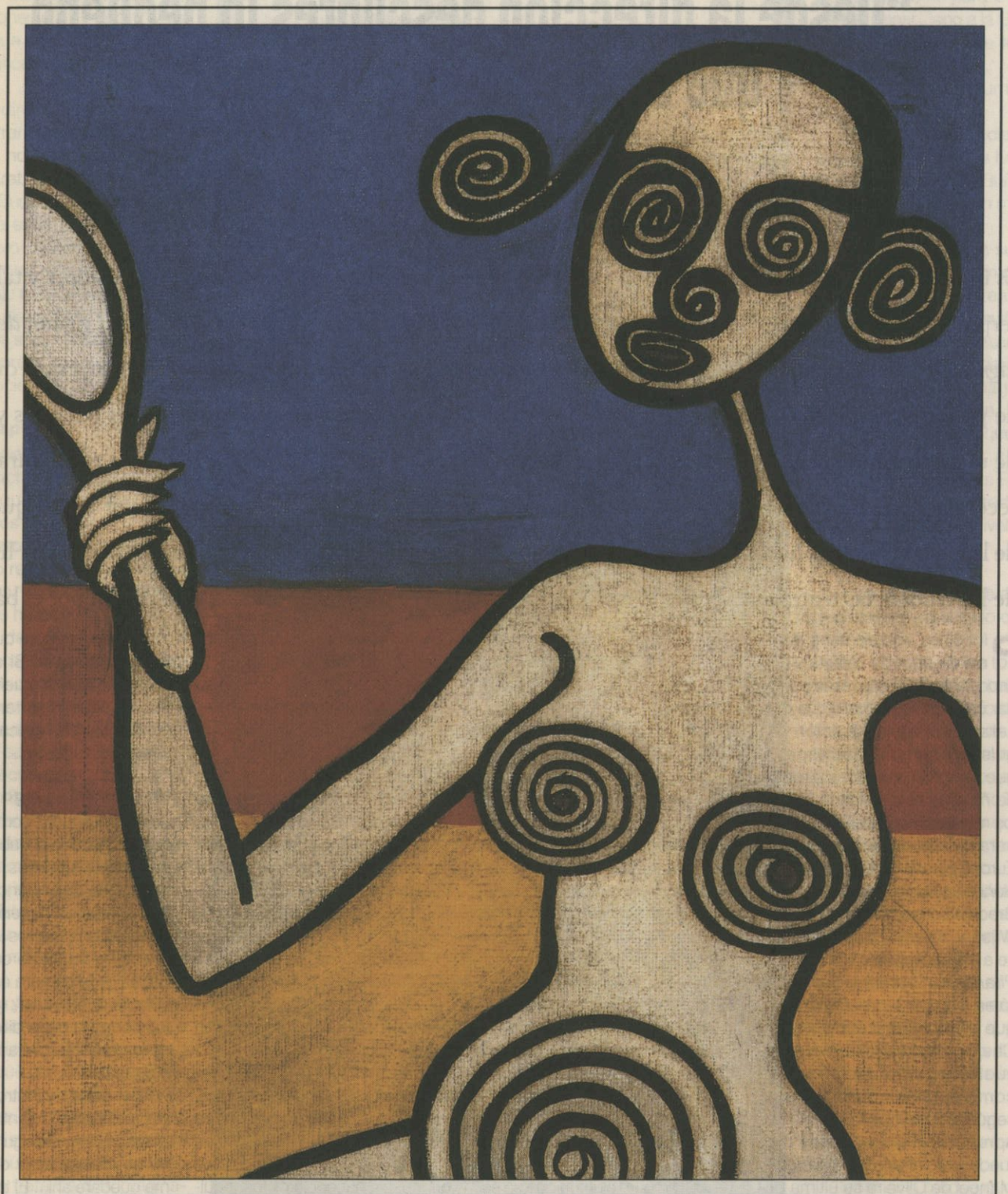
PACO DE LA TORRE

Galería Alfredo Viñas. Málaga.
José Denis Belgrano, 19.
Hasta el 5 de mayo.
De 50.000 a 500.000 pesetas

En el muy avisado texto que Carlos Pérez ha redactado como prólogo a ésta exposición de Paco de la Torre comparecen, bajo vibrantes imágenes, artistas plásticos de las vanguardias históricas –Mondrian, Léger, Stuart Davis, etc.–, músicos de jazz –Duke Ellington, Thelonious Monk– y, también, otros que no cabe sino calificar de insólitos protagonistas de aventuras estéticas que incumbían fundamentalmente a sí mismos –así, Fortunato Depero–; y, ciertamente, el ideario propio de la vanguardia, en sus vertientes constructiva y surrealista, una armónica melodía cromática y una opción personalísima y subjetiva del por qué de la pintura son argumentos propios de la pintura de Paco de la Torre. El dibujo automático subyace a su plasmación posterior y derivada sobre el lienzo, y éste procede tanto de arquitecturas geométricas o visitas al cubismo como de un crecimiento orgánico de las formas por sí mismas. En otras ocasiones, las menos, opta el pintor por la figuración –una figuración que por lo encendido del color y por sutiles sugerencias me atrevería a calificar sin ironía de figuración tropical o caribeña. **M. NAVARRO**

Paco de la Torre: *El juego de la vida,* 2001





ALEXANDER CALDER

Alexander Calder (1898-1976) retrató en este óleo a Pilar Juncosa, esposa de Joan Miró; los dos artistas trabaron amistad en el París de los años veinte. Miró llegó a la capital del Sena al comienzo de la década y allí su vida se cruzó con la de otros creadores que, como él, habían dejado sus ciudades para introducirse en la bohemia parisiense. Esta exposición de la Fundación Pilar y Joan Miró de Mallorca, refleja, con obras de Bacon, Giacometti o Kandinsky, este entorno francés que rodeó a Miró: la vanguardia artística de la primera mitad del siglo XX. Hasta el 30 de abril.

Entrevista con el actor Michel Piccoli, que ha recibido el Premio Europa para el Teatro de la Unión Europea 36-37 "Titus" llega al Teatro Lliure bajo la dirección de Álex Rigola 38-39 La compañía La novia hace historia con "Juana la Loca" en El Canto de la cabra, de Madrid 40

MICHEL PICCOLI

"Desde la dirección descubres lo pequeño que es el trabajo del actor"

Es uno de los mejores actores europeos de teatro y cine, y su nombre es ya sinónimo de madurez y talento interpretativo. Piccoli vuelve a escena, y lo hace siguiendo los trazos de Pirandello y su obra *I giganti della montagna*, a partir de la cual el actor ha montado un espectáculo dirigido e interpretado por él mismo y que acaba de presentar en Sicilia. Con *Piccoli-Pirandello*, el artista, protagonista de decenas de obras teatrales y de más de un centenar de películas, vuelve a reencontrarse con el escenario y a examinarse de una asignatura que parece tenerle fascinado: la dirección. Piccoli, que acaba de recibir el Premio Europa para el Teatro que concede la Unión Europea, habla con EL CULTURAL de este montaje, de sus recuerdos junto a Buñuel o Hitchcock, de las tendencias teatrales que más le interesan, de sus próximos proyectos y... de su pasión por el baile.

Piccoli es uno de esos actores de agenda repleta y cita imposible al que sólo se le puede dar caza en algún hotel. De maneras afables, educación exquisita y humor "más español que francés", el actor y director de 75 años está viviendo uno de los mejores momentos de su carrera. Acaba de recibir el premio Europa para el Teatro que en ediciones anteriores recibieron Peter Brook, Giorgio Strehler o Robert Wilson. Y para la ocasión, vuelve a los escenarios con *Piccoli-Pirandello*. El artista, que debutó en la escena con *Don Juan* y que ha protagonizado obras de Chejov, Shakespeare o Koltès, vuelve a subirse a las tablas como un alumno más al que, según dice, le queda mucho por aprender. Mientras estos días rueda junto al director portugués Manoel de Oliveira su última película, Piccoli hace memoria de su trabajo, y nombres como Malle, Godard o Buñuel comienzan a dar cuerpo a sus recuerdos.

–¿Qué se esconde debajo de un título tan dual como *Piccoli-Pirandello*?

–Una historia de juego, como casi debajo de todo lo que merece la pena. El juego es el elemento primordial de la vida. Por supuesto también de la mía.

–¿Por qué un autor como Pirandello y por qué esta obra?

–*Piccoli-Pirandello* tiene su origen en el Conservatorio del Teatro Nacional de París, donde representábamos esta obra con los alumnos de la escuela. Se trataba de un ejercicio porque la obra era siempre la misma, pero en cada representación contábamos con alumnos diferentes.

Ante un examen

»Le pedí al director de la escuela que me dejase hacer ese ejercicio, y el resultado fue algo divertido. Me quedé encantado. Entonces, el profesor me dijo: "ahora debes hacerlo solo". Así que aquí estoy solo en el escenario, como un alumno que se está examinando. Aunque no represento la obra completa, sólo un fragmento. Además, como Pirandello era siciliano...

–¿Qué le ofrece el autor siciliano al actor y director francés?

–Me brinda la posibilidad de hablar de teatro, del sueño del teatro, de la imaginación y del imaginario del teatro, y de esos fantasmas que son los actores.

–Y llegados a este punto de su carrera, ¿encontrarse con Pirandello es un reto o un premio?

–Un poco de todo. Es un reencuentro. Y un reto, porque no merece la pena trabajar en nada que no sea un reto. Y un premio, porque no hay reto que, una vez superado o incluso antes, mientras se trabaja en él, no nos proporcione algún tipo de recompensa.

–Pirandello luchó contra las convenciones de su tiempo a través de sus obras. ¿Usted persigue también esa misma lucha en su trabajo?

–Sí, por supuesto. En el trabajo que uno haga, sea el que sea, hay que trabajar siempre contra las convenciones. Y lo mismo en la vida. Hay que intentar descubrir cosas, hacer ejercicios, equivocarse, volver a comenzar. Es el único modo de mejorar. Es lo único que produce satisfacción, por lo menos en mi caso.

–Ha trabajado con los directores de cine y teatro más importantes. ¿Tiene la impresión de que lo ha alcanzado todo, o le quedan sueños que cumplir?

–No, no, siempre quedan sueños por cumplir. Si se tiene la suerte de que un sueño se cumpla, hay que inventarse otro inmediatamente. Nunca debe agotarse el entusiasmo.

Un constante juego

»Hay que jugar continuamente con la vida, con el trabajo, con las cosas que amamos, con el público... No dejar nunca de jugar. Si dejamos de hacerlo nos convertimos en muertos vivientes.

–Usted ha dicho que trabajar detrás de la cámara es "más alucinante que actuar". ¿Qué satisfacciones le da la dirección que no le da la interpretación en cine o en teatro?

–Ser actor de teatro ha sido mi primer trabajo, mientras que ser actor de cine, el segundo. Y ahora, el tercero, es la dirección. Y me quedaré ahí... El teatro me ha dado la compresión de lo que puede ser el imaginario de los escritores, mi imaginario, el de aquellos con quienes trabajo, y el imaginario del público. Es divertido saber que siempre está ahí el público, que comprende el trabajo que haces. O que no lo comprende...

–¿Es divertido que el público no comprenda el trabajo de uno?

–Oh, bueno, es algo con lo que hay que contar cuando uno hace cualquier trabajo, sobre todo si se trata de un trabajo arriesgado. Uno no debe ponerse ahí y decir: "Miren lo bueno que soy". Haces tu trabajo y el público decide, y eso es lo bueno.

–¿Es la dirección donde quiere ahora centrar su trabajo?

–Bueno, no sólo, también seguiré con mi trabajo como actor, desde luego. Cuando uno ve una película se fija en la historia y en los actores, pero cuando diriges te das cuenta de que el trabajo del actor es un trabajo muy pequeño; no participa en la elaboración del guión, ni en el montaje de los decorados, ni tiene que preocuparse por el aspecto financiero...

Como un aprendiz

–Ha trabajado con Buñuel, Malle, Godard, Hitchcock. ¿Qué aprendió con ellos, qué recuperaría de esa época y esos trabajos?

–No quiero recuperar nada. No, no. Guardo recuerdos maravillosos de esos días, y trabajar con esos directores me ha enriquecido muchísimo. Pero después he seguido mi camino, he cambiado. Me siento como su relevo, aunque también me siga considerando un aprendiz. Si no tuviera estos dos sentimientos no sería honesto acerca de mi trabajo.

–¿Qué recuerdos guarda de su trabajo con Buñuel?

–Buñuel era el hombre más exigente, el más riguroso, el más penetrante, el más humorístico, y a la vez el más simple. No se consideraba un artista.

–¿Trabajar con Berlanga le recordó de algún modo al director de Calanda?

–Berlanga y Buñuel no se pueden comparar, son muy diferentes. Lo único que tienen en común es su humor porque el humor español es inimitable, y muy diverso. Buñuel y Berlanga son del mismo país, pero no de la misma familia. Son dos hombres de una imaginación increíble, pero se trata de dos imaginarios muy diferentes.

–¿Cuál es actualmente su relación con el cine español?

–Es muy profunda. Sólo he trabajado con Buñuel y Berlanga, aunque quizás en el futuro lo haga con otros. Ojalá. Pero me encuentro muy cercano al humor español, que es profundo, agresivo. Realmente comulgo más con humor español que con el francés, tan ligero.

EFE

–¿Es usted un francés muy poco francés?

–No, soy un francés que ama los viajes... Pero no para ir a la Costa del Sol [risas]... sino a la España profunda, que es a donde lleva el viaje de Buñuel y Berlanga.

–¿Entre París y Tumbuctú, se queda con España?

–No... o sí. Pero es cierto que he viajado mucho por esa España profunda con el cine de Buñuel y Berlanga, así que de algún modo la conozco bien.

–Supongo que con su talento y fama no le resultará complicado encontrar papeles en teatro que le gusten. Aún así, ¿le resulta difícil encontrar trabajos interesantes?

–No, siempre encuentro cosas que me gustan. La imaginación de los autores es increíble.

–¿Tiene calidad lo que se escribe actualmente?

–Sí. Seguro, seguro. Es necesario buscar, claro, no todo es buenísimo, pero hay un nivel muy alto.

Pasión por el baile

–Y de lo que se hace actualmente en teatro, ¿qué es lo que más le interesa?

–Me interesa, sobre todo, el teatro de calle. También el ballet, la danza, todas esas otras formas de teatro. Me parece que actualmente el teatro no hablado es el más inventivo. Lástima que yo no sepa bailar...

–Nunca es tarde, ¿no?

–Bueno, me parece que para mí sí que es demasiado tarde como para aprender a bailar...

–Desde aquel *Don Juan* que fue su primer papel hasta este *Piccoli-Pirandello*, ¿cómo definiría la evolución de su carrera?

–He estado siempre en evolución, siempre cambiando, siempre recomenzando. Cada vez que comienzo un trabajo es como si volviera a empezar de nuevo. No he querido quedarme en Molière, o en Pirandello, o en Valle-Inclán...

–¿Cuáles son sus próximos proyectos?

–Terminar la película que estoy rodando, e ir a Cannes con ella. Es la nueva película de Manoel de Oliveira, *Entrar en casa*, una comedia, algo distinto en su obra. Oliveira es un modelo: a sus noventa y muchos años es el más joven de los directores actuales.

Itziar de FRANCISCO

Los protagonistas de la obra, Eugeni Royg y Xavier Ripoll, en primer plano

ALEX RIGOLA ESTRENA UN MODERNO "TITUS" EN EL TEATRO LLIURE

Sangre sin concesiones

A pesar de las polémicas con las administraciones públicas, de la dimisión de Josep Montanyés y con una programación para la próxima temporada aún sin desvelar, el Teatre Lliure intenta no tambalearse y mantiene su ritmo de estrenos. Buena prueba de ello es el *Titus* de Álex Rigola, que llega a su escenario el próximo 18 de abril. La compañía Kronos y el joven director catalán rescatan una de las obras más violentas de Shakespeare con un montaje que quiere destacar la actualidad del texto clásico. Con unos actores jóvenes y una escenografía que acentúa esta modernidad, *Titus* levanta el agitado telón del Lliure con un drama sobre las disputas por el poder y venganzas... extrapolables a la rabiosa actualidad.

"Si *Tito Andrónico* hubiera tenido seis actos, William Shakespeare hubiera arremetido contra los espectadores de las primeras filas, y los habría matado con certeros tormentos atroces. Efectivamente, excepto Lucio, no queda vivo en escena ni un solo personaje. Antes de que se alce el telón del primer acto ya han muerto veintidós hijos de Tito. Y a partir de aquí, la sangre corre sin tregua, hasta la matanza general del quinto acto. En esta tragedia hay treinta y cinco cadáveres, sin contar a los soldados, los siervos y los personajes secundarios. Al menos diez grandes asesinatos son cometidos frente a los espectadores. Añadid la violación, el canibalismo y la tortura y la novela negra americana parecerá una inofensiva historia idílica comparada a este drama clásico del Renacimiento". Con estas célebres palabras definió irremisiblemente el crítico Jan Kott en su estudio *Shakespeare nuestro contemporáneo*, (Varsovia, 1961), lo cruento de *Tito Andrónico,* el cuarto texto dramático de su autor.

Cuatro siglos después de su escritura, el joven director teatral Álex Rigola y la compañía Kronos Teatre también han acabado seducidos por la sangrienta obra de Shakespeare, que desde la próxima semana estrenan en el escenario del Lliure después de presentarlo, y con un éxito notable, en la pasada edición del Festival Grec.

El otro Tito

Ahora, aquella puesta en escena, con pequeños cambios en el reparto, llega a la sala de Gracia del últimamente polémico teatro con la virulencia del texto original y la contemporaneidad de la mirada de su joven director. Sin embargo, es inevitable el recuerdo de un *Tito Andrónico* anterior entre esas mismas cuatro paredes: el que Fabià Puigserver dirigiera, apenas empezada la singladura de la sala, con un reparto extremadamente joven que contaba con nombres hoy tan consolidados como Carlota Soldevila, Inma Colomer, Anna Lizzaran, Lluis Homar o Domènech Reixach –el actual director del Teatre Nacional de Catalunya–. El montaje de Puigserver supuso en su momento un importante acercamiento escénico a los dramas de Shakespeare en un país, el nuestro, en el que la formación del actor era todavía muy deficitaria en ese sentido. Probablemente hoy resultara ingenuo aquel montaje de Puigserver. Álex Rigola

SANTI COGOLLUDO

hace memoria y desvela paralelismos entre los dos montajes: "Yo tenía diez años cuando se estrenó, y no lo vi. Y aunque hubiera ido al estreno, no me acordaría", explica.

Sin embargo, para el joven director hay concomitancias evidentes entre ambas propuestas: "Tal vez lo rompedor de ambos montajes sea que yo también he contado con un reparto muy, muy joven –de entre 22 y 27 años– al que, por supuesto, auguro un futuro tan brillante como el que tuvieron los de la puesta en escena del 77. Tienen una gran calidad interpretativa, que es lo que Shakespeare necesita".

Subrayar la palabra

¿Y cuáles son esos nombres a los que Rigola augura un futuro tan prometedor? La ficha artística está formada por catorce actores, entre los que destacan Josep J. Julien, Ivan Benet, Eugeni Roig –el más joven del reparto–, Jordi Collet, Jacob Torres o Xavier Ripoll. Por su parte, Rigola firma la adaptación de la obra con todo lo que eso conlleva, desde la supresión de algunas escenas y personajes hasta el jugueteo con otros pasajes del texto. El espacio desnudo, creado íntegramente por Bibiana Puigdefàbregas, está pensado para subrayar la palabra por encima de todo elemento superfluo, lo que, además, es apoyado por el diseño del vestuario, fundamental aquí por huir de lo histórico y aportar el elemento más contemporáneo.

Pero más allá de la juventud de los intérpretes, Rigola nos va descubriendo mientras habla del montaje otros paralelismos entre su versión y la de Puigserver.

"Hace muy poco he tenido acceso a su cuaderno de dirección –dice Rigola– y he descubierto que sus intenciones y las mías se parecen mucho a la hora de abordar la obra: también a él le preocupaba desnudarla de todo elemento superfluo, dejar la pura trama, suprimiendo toda la paja, darle un aire contemporáneo que el propio texto tiene, pero que algunos elementos, como el vestuario o las referencias mitológicas podrían llegar a despistar".

En el ánimo de ambos directores parece encontarse una común preocupación por las referencias a la

"Me interesa desnudar la obra de elementos superfluos, dejar la pura trama, darle un aire más contemporáneo que el texto tiene, pero sin elementos que despisten", dice Rigola

contemporaneidad de Shakespeare. ¿Y qué es lo "contemporáneo" de *Tito Andrónico*, según Rigola? En sus palabras: "La temática, sin dudarlo. Toda la obra gira entorno a un eje temático, como pasa en otras tragedias shakesperianas. Si en *Otelo*, por ejemplo, el tema son los celos; o en *Hamlet* la duda insoportable, aquí el tema central es la venganza. La venganza que surge como respuesta a un impulso. Es la acción no reflexionada, los personajes obran sin pensar, y Shakespeare nos advierte: 'Cuidado: esto es lo que pasa cuando se actúa impulsivamente'. Y nos dice también que quien tiene el poder no tiene la razón, que reflexionar a posteriori puede ser demasiado tarde".

La acción de este drama histórico nos sitúa ante el retorno de Tito Andrónico a Roma tras ganar a los godos y capturar a la reina Tamora y a sus hijos. Disputas por el trono, asesinatos por venganza y pasiones amorosas truncadas jalonan este texto en que las conspiraciones y los asesinatos truculentos alcanzan un protagonismo sin parangón en el teatro isabelino, como recordaba Kott.

Pero a Rigola le parece importante desmarcar esta tragedia de la categoría de drama histórico. "Aquí –dice el joven director– Shakespeare no contaba la historia como hace en los 'Ricardos' o los 'Enriques', sino que se propone hablar, como tan bien sabe, de la condición humana. Hay un trasunto histórico, como lo hay en las obras que más pueden relacionarse con esta –*Coriolano* o *Julio César*–, pero realmente está lejos del carácter de aquéllas". Para subrayar esta afirmación, Rigola recuerda el carácter mítico del personaje central de este drama: "No hay constatación histórica de que Tito Andrónico haya existido, salvo una pequeña referencia en la obra de Ovidio. Yo prefiero considerar a este texto un 'tragedia romana'".

Ejercicio de iniciación

Precisamente de las tres obras denominadas "tragedias romanas" de William Shakespeare, *Titus Andrónico* es la más antigua. Fechada antes de 1593, forma parte de un corpus artístico que se considera la iniciación de su autor, y al que también pertenecen *Enrique VI*, *Trabajos de amor perdidos* o *La comedia de los errores*. Sólo cinco años más tarde empezaría la etapa de mayor brillantez de Shakespeare, la que habría de durar diez años y dar lugar a textos de tanta relevancia como *Hamlet*, *Macbeth* u *Otelo*.

La trilogía de las tragedias romanas se completa con *Julio César* (1599-1600) y *Coriolano* (1607-1608). De fuerte raigambre clásica, las tres tramas giran en torno a un eje trazado en función de sus personajes principales y de la soledad de los héroes, al modo de la tragedia griega. También son notables los rasgos de comedia negra que esconde *Titus Andronicus* bajo su apariencia de drama histórico. Tal vez es ese rasgo el que la haga tan rabiosamente contemporánea, y tal vez sea ese el motivo de que sea una de las tragedias de Shakespeare más representadas tanto en España como en el extranjero.

Sea como sea, Rigola sabe que su espectáculo levanta pasiones: "Nos sorprendió el éxito del Grec porque, aunque a nosotros nos gustara mucho el montaje, teníamos claro que el público no podía tener término medio: o les fascinaría o nos destrozarían. Pero nos planteamos jugar, no en vano en inglés la palabra 'jugar' y la palabra 'obra' son la misma –*play*–. No queremos recitar versos sino asumirlos, llegar a la gente al máximo, y no hacer un montaje perfecto, porque sé que no lo es, pero su imperfección hace que el conjunto sea mejor".

Care SANTOS

María Jesús Romero da vida a Juana la Loca

MERCEDES RODRÍGUEZ

JUANA LA LOCA, EN EL CANTO DE LA CABRA

Viaje al interior del grito

Teatro La Novia estrena mañana en El Canto de la Cabra de Madrid "un doble salto moral" a través de los dramatizados pensamientos de Juana la Loca. Según su director, Raúl Luján, la obra indaga en la psicología de un personaje complejo. La protagonista, María Jesús Romero, realiza un largo periplo por los caminos de la locura.

El abismo que se abre tras el acceso a la locura es el eje de esta particular visión de la compañía Teatro la Novia sobre el personaje histórico de Juana la Loca. La recuperación de esta figura, desaprovechada durante años en las tablas españolas, llevó a María Jesús Romero, intérprete y escritora de la obra, a indagar en el pasado de esta reina y las circunstancias que la condujeron a su ostracismo. La tesis del artista Damien Hirst sobre la imposibilidad de morir en el pensamiento de alguien vivo, se complementa así, en este trabajo, con "la imposibilidad de volverse loco desde el pensamiento".

Tras cinco años de trabajo sobre este tema, Romero aborda la psicología de un personaje al límite que conoce su destino de locura. "He querido revisar este personaje, llegar al fondo de su locura, las circunstancias que la acentuaron, así como lo que pudo pasar por su cabeza cuando supo que iba a volverse loca", dice Romero. La hipótesis de partida son esos pensamientos, alejados del historicismo, y tratados, según la autora, "con humildad". "No se trata –explica Romero– de hacer sentir al espectador que está ante una lección de historia, se aportan datos reales, pero la descripción del personaje se hace desde la palabra".

Un bello monólogo

El clasicismo estructural del montaje es para su director, Raúl Luján, "la clave donde radica la dificultad del mismo". Todo el texto es un monólogo de Romero, donde se dan distintos niveles de lectura, desde la belleza del lenguaje hasta la filosofía del contenido. Todo ello conducido por tres músicos, ocultos a la mirada, que dotan de ritmo al conjunto, marcando la transición interna del personaje mediante el cambio de música hacia ruido ensordecedor. "En el texto se puede ver la evolución del personaje a través de los recursos clásicos del teatro. Se parte de una introspección para ir teatralizando el contenido", explica Luján. Romero aclara que "se trata de una aproximación ficticia, de meternos dentro de los pensamientos de Juana en esos momentos últimos de lucidez". El texto se presenta como una metáfora del viaje que Juana realizó a Flandes para conocer al que sería su marido, Felipe el Hermoso. Los conflictos afectivos que tuvo la reina durante toda su vida con su esposo y su madre son la justificación tradicional para su locura; Luján va más allá y sostiene "que Juana no estaba loca de amor. El sexo y los embarazos fueron los verdaderos desencadenantes de sus primeras crisis".

En definitiva, el montaje de Teatro La Novia pone en entredicho un mito histórico.

Eloísa de DIOS

AGENDA

■ Mañana se estrena en la sala Triángulo de Madrid el último montaje de la compañía Teatro Fuck Toria: *El sueño según quién*. Se trata de una reflexión acerca del caos y de la violencia contenida que se experimentan en un mundo en permanente cambio.

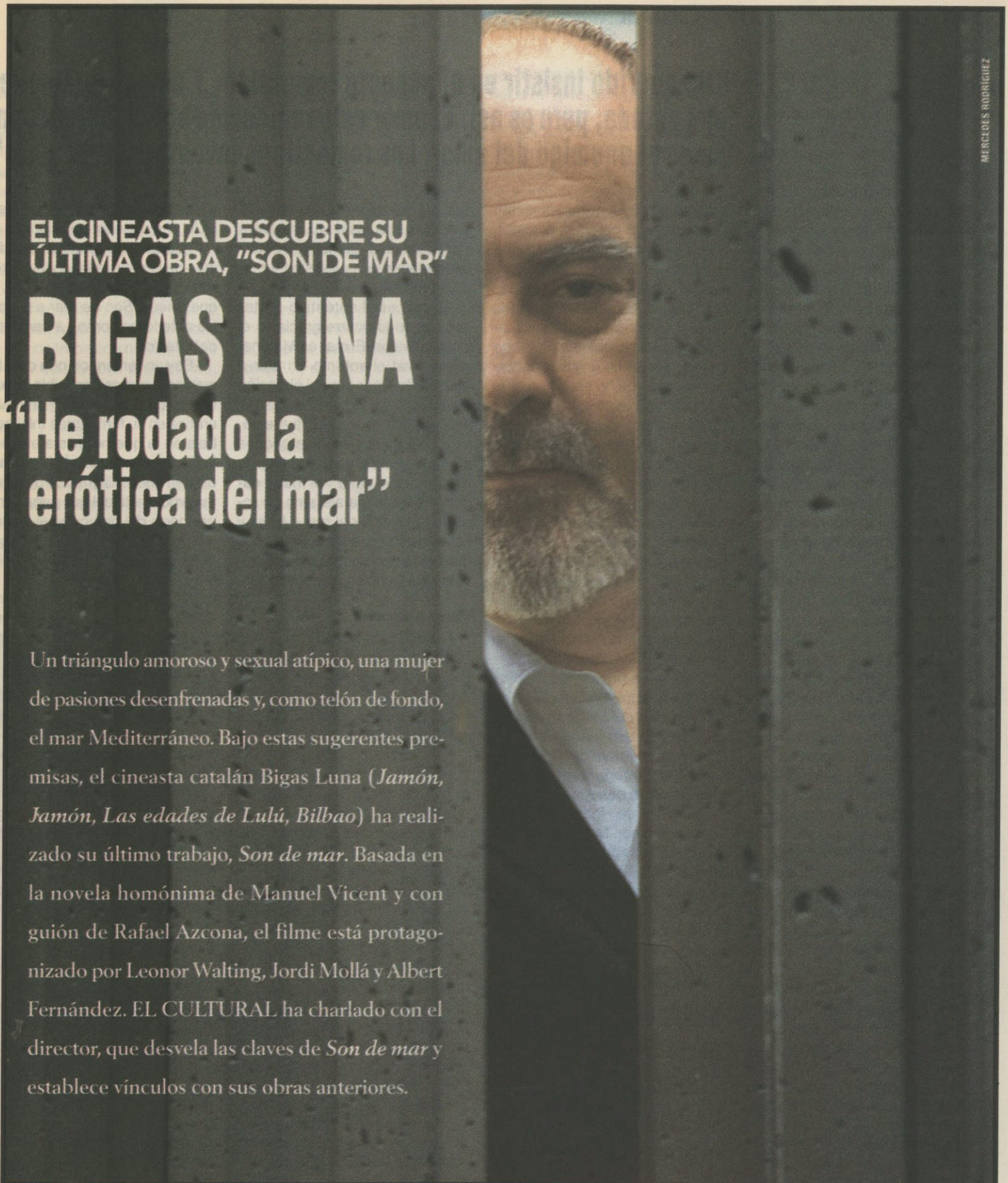
■ El teatro Joan Brossa de Barcelona lleva a las tablas, hasta el próximo domingo día 15, *El far del maleït* (*El faro del maleficio*), una obra basada en el texto de Paul Autier y Paul Cloquemin, que ahora llega en versión de Sabine Dufrenoy. Hermann Bonnin dirige este melodrama, un clásico dentro del teatro del *grand guignol* y del terror.

■ El Domingo de Resurrección, El Centro Cultural de la Villa de Madrid estrena la que ha sido considerada como la obra más enigmática e intrigante de Buero Vallejo: *Madrugada*. Dirigida por Manuel de Blas y con Kiti Manver encabezando el reparto, la Compañía de Comedias Manuel de Blas sube a escena esta historia de asesinato y mentira.

■ La Fundición de Bilbao cuenta durante este mes con el montaje *Daños colaterales*, de la compañía Chusma Teatro, que acerca el conflicto de la guerra y el vacío y las consecuencias que genera una vez terminada.

■ *Dulcinea de los palos*, subtitulada *De cuya carta no quiero acordarme*, se representa hasta el próximo día 29 en la sala Ensayo 100 (Madrid). Jorge Ángel Blanco dirige y escribe esta comedia que recrea el universo cervantino a través de la figura de Sancho Panza con el espíritu de Dulcinea planeando sobre toda la obra.

■ La Imperdible de Sevilla incluye en su programación, hasta final de mes, *Digo Digo Teatro*, un espectáculo que explora el misterio de la mujer y la fascinación que ejerce en los hombres; todo ello, representado exclusivamente por los hombres de la compañía En la boca del Lobo.



MERCEDES RODRÍGUEZ

EL CINEASTA DESCUBRE SU ÚLTIMA OBRA, "SON DE MAR"

BIGAS LUNA

"He rodado la erótica del mar"

Un triángulo amoroso y sexual atípico, una mujer de pasiones desenfrenadas y, como telón de fondo, el mar Mediterráneo. Bajo estas sugerentes premisas, el cineasta catalán Bigas Luna (*Jamón, Jamón, Las edades de Lulú, Bilbao*) ha realizado su último trabajo, *Son de mar*. Basada en la novela homónima de Manuel Vicent y con guión de Rafael Azcona, el filme está protagonizado por Leonor Walting, Jordi Mollá y Albert Fernández. EL CULTURAL ha charlado con el director, que desvela las claves de *Son de mar* y establece vínculos con sus obras anteriores.

CINE

Bigas Luna habla de su último trabajo, *Son de mar*, basado en la novela homónima de Manuel Vicent: "He rodado la erótica del mar" 41-43 El neozelandés Peter Jackson rueda la saga de *El señor de los anillos* 44-45

BIGAS LUNA Y "SON DE MAR"

"He querido insistir en el aspecto romántico. Y es que el amor es una putada, pero es así. El amor está reñido con el tiempo, el tiempo es el enemigo del amor. Los románticos inventaron la muerte"

Hace diez años, Bigas Luna (Barcelona, 1946) se encontraba en la sala de edición de *Las edades de Lulú* (1990) trabajando con el montador Pablo G. Del Amo cuando leyó una columna periodística del escritor Manuel Vicent acerca del aceite de oliva, uno de sus temas predilectos. Comentándola, Del Amo le indicó que le unía una vieja y fuerte amistad con el escritor. Concertaron una cena y erigieron una relación que ha cristalizado ahora en una película. Porque una década después, el productor Andrés Vicente Gómez adquirió los derechos para el cine de la novela de Vicent, *Son de mar*, pensando en Bigas Luna. El autor de *Bilbao*, *Jamón Jamón* y *Lola* vio inmediatamente las razones del productor: "La carga de sensualidad de la historia, la proximidad de los universos de Vicent y mío y la enorme carga romántica del relato".

A lo largo de 14 largometrajes escritos y dirigidos en un cuarto de siglo, Bigas Luna ha explorado el territorio de la sensualidad a partir de argumentos propios, a menudo coescritos con Consol Tura y Cuca Canals. En su ópera prima adaptó a Manuel Vázquez Montalbán (*Tatuaje*, 1976) y en 1990 a Almudena Grandes (*Las edades de Lulú*). Ahora, lo ha hecho con Manuel Vicent con la colaboración de Rafael Azcona.

Conexión mediterránea

–¿Qué une a tres artistas con universos tan aparentemente dispares como Vicent, Azcona y usted?

–Azcona es proteína pura, todo humor, ironía y anclaje en la realidad. Vicent es un centro-mediterráneo, un sabio griego metido en Valencia que vive en Madrid y yo soy un romántico que se aferra a la vida y a la sensualidad para justificarlo. Somos tres universos diferentes con puntos de conexión muy fuertes: el Mediterráneo, el ajo, la paella, el sol, el aceite de oliva y sobre todo la sensualidad. Nuestra colisión ha dado una novela, un guión y una película. Pero todo ha sido posible sólo por la relación humana y lúdica que se ha establecido entre los tres.

–*Son de mar* ha vendido 100.000 volúmenes, ¿qué responsabilidad asume un cineasta al adaptar una obra tan exitosa?

–La novela, efectivamente, ha vendido 100.000 ejemplares, por lo tanto es un libro que ha gestado 100.000 películas diferentes, ya que hay tantas posibles visualizaciones como lectores. Pero una película tiene una única visualización y es la que he hecho yo, que soy sólo uno de los 100.000 lectores. Yo he seguido mi sistema habitual: he tomado a la novela como musa, porque he hecho una obra diferente. *Son de mar* es una historia de amor, la de Ulises y Martina. Vicent la narra a partir del entorno que rodea a los personajes, yo lo hago yendo a la esencia de la historia y al esqueleto: la pasión a través de sus protagonistas directos. He ido a su alma y el resultado es una película muy pasional.

Martina, la hija de los dueños del restaurante-pensión "El tiburón", a orillas del Mediterráneo (en un lugar indeterminado cercano a Denia), se enamora de Ulises, profesor de literatura, quien la seduce narrándole pasajes de *La Ilíada* y *La Odisea* de Homero mientras le hace el amor. Martina desdeña a Alberto, rico constructor que la pretende. El mar le arrebata a Ulises, dejándola viuda y madre. Casada con Alberto, el primer marido reaparece para vivir una segunda pasión, esta vez obsesiva e irrenunciable. El mar y la muerte condenan una obsesión y pulsión malditas.

"Entre decir follar y hacer el amor yo hace años que me he decidido por lo segundo. Aunque se diga que es una cursilada. El amor es esencial. Esta visión romántica siempre ha estado en mis películas"

–El mar es el auténtico protagonista, todo ocurre gracias a él y por su culpa. El mar es Martina, la feminidad, el erotismo, la mujer... He podido jugar con mi obsesión por el mar rodando muchos mares: mar de noche, rojo, revuelto, azul...Ulises le dice, "tus pechos me recuerdan al mar". He jugado mucho con el amor y el mar, y estableciendo el paralelismo he rodado la erótica del mar. Ulises y Martina son y pertenecen al mar. La duplicidad del título de la novela está también en la película.

Flujo pasional

–En *Son de amor* no hay un triángulo pasional –Ulises, Martina y Alberto– al uso, sino la historia de una mujer y dos maridos. ¿Le resultó interesante esta estructura argumental?

–Efectivamente, aquí no hay un flujo pasional a tres, sino que lo que me interesó fue el hecho de que los dos se casan con ella. Esto le daba una lectura interesante a la historia. La historia narra el asunto del peaje del amor. Todo el mundo desea el amor; pero hace daño y lo destruye todo. He querido explicar un gran amor que conduce a unos personajes a conductas amorales. Pero es también el amor el que les salva. Ulises y Martina viven un gran amor que les hace actuar mal, lo cual es una contradicción. Y hay un tercero, Alberto, que puede parecer el malo, pero que es el bueno de la historia. Esta fue la atracción para mí, la diferencia respecto de historias que pueden ubicarse en ámbitos parecidos. He querido insistir en el aspecto romántico. Y es que el amor se termina, es una putada, pero es así. El amor está reñido con el tiempo, el tiempo es enemigo del amor. Los románticos inventaron la muerte, que es perfecta. Porque el amor se convierte en eterno gracias a la muerte. Esto es lo que me apetecía contar.

–¿Es este romanticismo, además de la sensualidad y el erotismo que ha marcado su obra, lo que vincula *Son de mar* a películas anteriores como *La camarera del Titanic*?

–Soy un romántico que cree firmemente que es imposible la existencia de una relación sexual o erótica en su forma más mínima o baja en la que no exista el amor. Incluso en una transacción sexual existen unos miligramos de amor, tanto por parte del que paga como por parte del que coge el dinero. Incluso ahí hay amor. Y hay que estar ciego, tener miedo o ser insensible para no verlo. Esto es cada día más claro por ahí. Entre decir follar o hacer el amor yo hace años que me he decidido por lo segundo. Aunque se diga ahora que eso es una cursilada. El amor está ahí, siempre en un porcentaje esencial. Esta visión romántica que tengo ha estado siempre en mis películas, como narración y como actitud personal.

–Martina es la protagonista absoluta de *Son de mar*. En bragas de algodón blanco y devorando naranjas, al principio. Vestida de Versace y reduciendo a Ulises al estatus de esclavo sexual, después. Su pulsión erótica marca el ritmo de la película. ¿Por qué es la mujer quien controla el juego?

–Siempre me ha interesado el flujo de pasiones entre tres personas, sobre todo desde un punto de vista humano muy difícil e interesante que sólo las mujeres saben llevar bien. La mujer es más realista que el hombre y capaz de subsistir con una pasión a dos porque le es posible. El hombre no, porque lo establece todo en términos de competencia. Un hombre no puede soportar una relación a tres porque por naturaleza es competitivo y ambicioso: tiene que ser el mejor amante... una cosa tremenda que sufrimos los hombres, algo patético que nos inoculan desde el colegio.

»El enamoramiento de Martina, por otra parte, es total. Establece una relación sexual total con Ulises pero además se enamora de él. Él la hipnotiza, la hace sudar ya sólo cuando la toca. Es una mujer muy sexual a la que el olor del perfume de la flor del azahar le emborracha y el amor le marea. Y Ulises la seduce sexual e intelectualmente. Él le susurra textos de Homero mientras está haciéndole el amor. Esto me gustó mucho y me preocupó a la hora de rodar. Lo hemos trabajado mucho y creo que ha quedado... muy bonito. *Son de mar* es una historia de amor sin solución, como la tragedia de Romeo y Julieta.

Cineasta de musas

Las actrices del talento y belleza de Isabel Pisano, Ángela Molina, Francesca Neri, Penélope Cruz, Maribel Verdú, Valeria Marini y Aitana Sánchez-Gijón pueblan los fotogramas de las películas de Bigas Luna. Ahora, Martina presenta la elegante calavera y el cuerpo celestial de la actriz madrileña Leonor Watling.

–A lo largo de su carrera se ha rodeado de numerosas musas, y además de variados estilos. ¿Qué puede decirme de la última?

–Ella realmente se convirtió en mi musa. Yo necesito fuentes de energía y Leonor me ha motivado e inspirado mucho. Cuando la conocí, saqué mi cámara de vídeo digital para tomar imágenes de su rostro... y se puso roja. Y esto me fascinó porque es una estupenda actriz, pero se ruborizó. Me gustó mucho. Leonor es una mujer exhuberante, que esconde su exhuberancia. Le dije que tenía dentro una Silvana Mangano y que tenía que enseñarla. Le encantó. Se ha entregado al papel completamente y creo que ha superado la exhuberancia de la Mangano. Leonor va a sorprender porque siempre se la ha visto en registros muy diferentes.

–En *Son de mar*, las bragas y las naranjas se muestran como símbolos del pecado original y de la sensualidad del mediterraneocentro. Las bragas blancas de algodón que tiende Martina al comienzo de la película atrapan en su red de seducción al viajero Ulises. ¿En qué se basó para escoger el color de las bragas?

–Me preguntaron: "¿Cómo las quieres?", y yo les dije que blancas para una película mediterránea, porque negras hubieran sido para una italiana, como ocurrió en *Bámbola*. Quise unas de mercado ambulante baratitas, hicimos una selección y me decidí por unas fabricadas en Orense con una etiqueta cuya marca decía Pecado Original. Eso me convenció.

–¿Cómo definiría al personaje de Ulises: un poeta, un enamorado, un hombre de instintos...?

–Ulises es un sinverguenza. Un eterno romántico, un personaje que fantasea con todo, enamora, cuenta historias, desaparece, regresa para volver a seducir... es el eterno navegante que se enamora y se va. Y luego vuelve. Y al final, cuando le destroza de nuevo la vida a ella, hay un instante en que descubre el amor verdadero y brutal de Martina. Y Jordi Mollà lo muestra en una sola mirada.

Mollà, más que un actor

–*Son de mar* supone la tercera colaboración de Jordi Mollà con usted tras su José Luis de *Jamón Jamón* y el Godoy de *Volavérunt*, mediando un lustro entre ambos trabajos. ¿Qué encuentra en él tan apropiado para sus filmes?

–Jordi es más que un actor, es un artista. Escribe, pinta, dirige y lo hace muy bien. Como actor, lo que más me gusta de él es que es el más camaleónico que conozco. Es capaz de hacer casi todo y de sorprenderte siempre con sus propuestas. Va siempre muy lejos con sus personajes, es una maravilla trabajar con él.

–En el tercer vértice del no-triángulo se encuentra el rico constructor Alberto Sierra, el segundo marido de Martina, interpretado por el mercurial Albert Fernández. ¿Cómo ha resultado su trabajo?

–Su personaje es muy importante porque es la realidad y la tierra, el contrapeso que sujeta la historia de los otros dos. Sin él, la historia de los otros dos volaría demasiado. Albert Fernández comió conmigo, es mi particular forma de casting. Tiene una fuerza telúrica, es un Al Pacino muy nuestro. Y me regaló una lágrima en una secuencia de enfado. Su personaje es un tío duro pero que llora en una secuencia muy violenta. La violencia no fue que la reacción natural fuera pegarla, sino la lágrima como expresión de lo jodido que está. Fue una lágrima muy bonita.

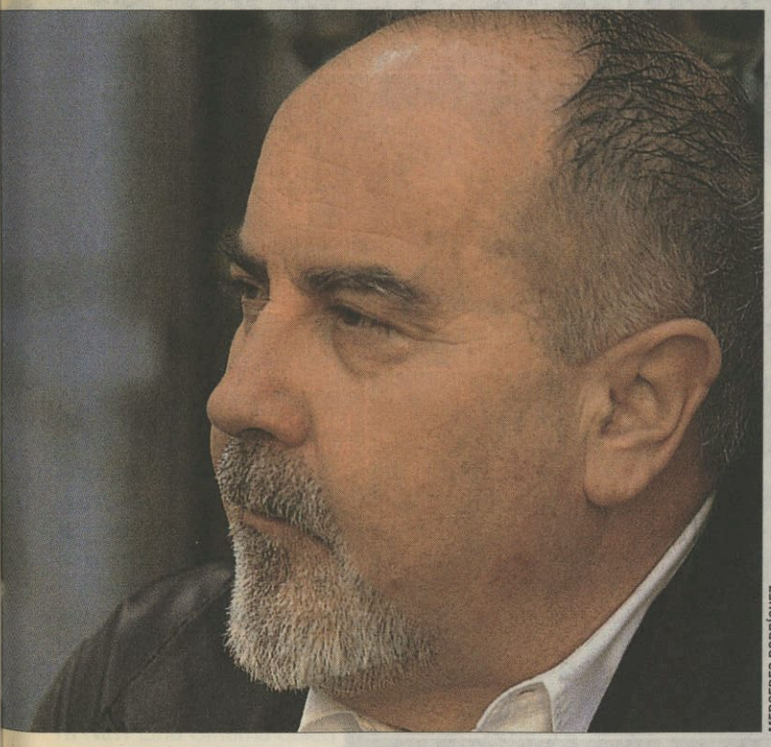
–¿Puede, de alguna manera, vincular este tabajo a alguna película suya anterior?

–A *Lola*, por la capacidad de una mujer de llevar muy lejos su pasión. Y también a la trilogía gastronómico-erótica –*Jamón Jamón*, *Huevos de oro* y *La teta y la luna*–, sobre todo por los intentos en todas de explicar esta península con todo lo que me gusta de ella. Y también lo que no me gusta: los asesinatos estéticos, el kitsch, las raciones de calamares a 600 pesetas en platos de plástico.

En el filme, ha contado con la colaboración del veterano José Luis Alcaine en la dirección de fotografía, mientras que la sugerente banda sonora ha sido realizada por el grupo multicultural y étnico de música electrónica radicado en Londres, Piano Magic, que realizará conciertos en España coincidiendo con el estreno.

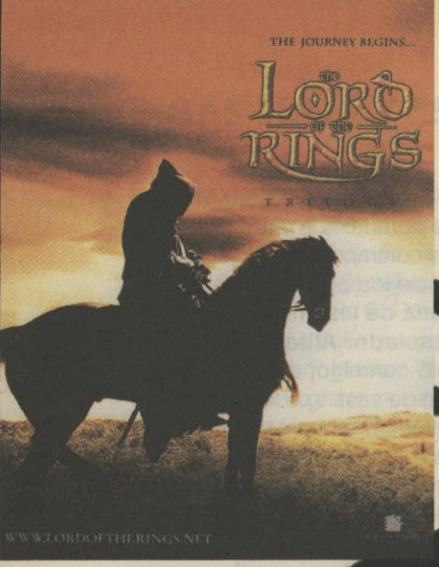
Mientras *Son de mar* llega a nuestras pantallas –inaugurará el Festival de Cine Español de Málaga el 1 de junio y se estrenará en las salas comerciales el día 8–, Bigas Luna ya coescribe con Alicia Giménez Bartlett una nueva película que funciona con un título provisional del que no se muestra muy convencido, *Cruzado mágico*, que alude a la marca de sujetador femenino y también a los destinos cruzados de cuatro personajes, dos hombres y dos mujeres. Anticipa Bigas Luna: "Esta vez sí habrá un triángulo pasional y un tercer hombre que sufre y observa. Siempre necesito a alguien que lo haga, que participe y sufra".

Beatrice SARTORI



MERCEDES RODRÍGUEZ

"Yo necesito fuentes de energía y Leonor Walting me ha motivado e inspirado mucho. Cuando la conocí, saqué mi cámara de vídeo digital para tomar imágenes de su rostro... y se puso roja. Eso me fascinó"



El libro más popular del siglo XX está a punto de convertirse en la saga cinematográfica más impresionante del siglo XXI. El realizador Peter Jackson rueda simultáneamente en Nueva Zelanda los tres largometrajes de *El señor de los anillos*, una superproducción de 40.000 millones de pesetas que cuenta con un reparto inmejorable y que se realiza con los efectos digitales más novedosos. En Navidades llega a las pantallas la primera parte: *La comunidad del anillo.*

Viggo Mortensen como Aragorn

Las batallas se han recreado digitalmente

Dominic Monaghan (Merry), Sean Austin (Sam), Elijah Wood (Frodo) y Billy Boyd (Pippin)

Ian McKellen es el mago Gandalf

Imagen de los orcos, soldados del Ejército Oscuro

Liv Tyler en el papel de Arwen

PETER JACKSON RUEDA LA SAGA DE "EL SEÑOR DE LOS ANILLOS"

Cámaras en Tierra Media

La trilogía *El señor de los Anillos* de J.R.R. Tolkien ha sido objeto de culto por millones de lectores desde su publicación en 1956. El viaje épico de los hobbits Frodo, Sam, Pippin y Merry y del viejo mago Gandalf a las tierras de Moldor para destruir el anillo mágico y evitar que caiga en manos del Señor Oscuro ha cautivado a varias generaciones de lectores durante medio siglo. La novela de tres volúmenes, que fue pionera en su género y que tantos imitadores ha suscitado, fue llevada al cine en 1978 por Ralph Bakshi en forma de dibujos animados. Pero a pesar de los dignos resultados, su repercusión fue muy escasa, seguramente debido a un metraje demasiado largo y a un formato que tradicionalmente se ha asociado al cine infantil. Por otra parte, el genio Tolkien siempre temió la posibilidad de que convirtieran su desolado universo de la Tierra Media, poblado de elfos, trasgos, dragones, nazguls, olifantes, orcos, balrogs y demás criaturas fantásticas –para las que incluso inventó varias lenguas y dialectos– en un relato para niños. Quizá por este mismo motivo, la voluntad del escritor británico al fallecer fue que la factoría Disney no tuviera nada que ver con posibles adaptaciones cinematográficas de su obra, de ahí que la gigante Miramax (propiedad de Disney) fuera la primera productora en caerse de la lista de aspirantes para una posible adaptación en "carne y hueso" de la épica saga fantástico-medieval.

Ha sido, finalmente, la productora New Line Cinema quien ha tomado las riendas de una de las producciones más arriesgadas de los últimos años. Cuando se decidió por hacer la versión definitiva de la obra de Tolkien y además en "imagen real", el principal obstáculo que se planteaba era la duración de la historia. La solución fue obvia: para una novela dividida en tres volúmenes, realizarían tres largometrajes. El primero de ellos, *La comunidad del anillo*, que ya se ha terminado, se estrenará mundialmente las próximas Navidades. La decisión de retrasar el estreno es sencilla: a efectos de no dejar la saga inconclusa, la primera parte no se estrenará hasta que esté terminada la segunda, y la segunda en el momento en que esté finalizada la tercera.

Producción de lujo

Si todo se ajusta al plan de fechas previsto (y nada hace pensar que no sea así, pues de momento las fechas de rodaje se están cumpliendo con disciplina militar), en las Navidades de 2002 y 2003 se estrenarán la segunda (*Las dos torres*) y tercera (*El regreso del Rey*) partes respectivamente.

> Jackson: "Puedo asegurar que el resultado será muy fiel al libro. Estamos estructurando las tres películas de acción con tanto detalle del mundo creado por Tolkien como se puede"

El realizador neozelandés Peter Jackson (*Criaturas celestiales*, *Agárrame esos fantasmas*) ha sido el afortunado sobre quien ha recaído la responsabilidad de no defraudar a los numerosos fans incondicionales de la obra. Llevar a la pantalla la rica y compleja mitología creada por Tolkien es sin duda uno de los aspectos que más preocupa a los conocedores de la obra. "Puedo asegurar que el resultado será muy fiel al libro –asegura Jackson–. Los valores a transmitir son tan razonablemente claros que la historia es simple de seguir hasta para aquellos que no están familiarizados con el libro. Estamos estructurando estas películas de acción con tanto detalle del mundo de Tolkien como se puede. Ello nace en el diseño de producción". Una producción respaldada por 360 millones de dólares que no ha escatimado en ambiciones, a pesar de que toda las saga se está rodando en tierras neozelandesas, no sólo por las perfectas localizaciones que ofrece para recrear los paisajes de Tierra Media, sino porque sale más rentable económicamente. Para tener una idea de lo que se está gestando –que para muchos promete ser una superproducción colosal al estilo de *La guerra de las galaxias*–, Peter Jackson ha explicado que antes de empezar a rodar ya se ha creado toda la película en el laboratorio con técnicas de animación: "Tomamos los storyboards y los editamos juntos, les ponemos algo de música y diálogo, y de esta forma tenemos la película hecha de una forma muy basta pero orientativa. Esto nos da una idea muy buena de si la escena es larga, si son correctos los ángulos de cámara o si el guión funciona. Nos permite ver toda la película sin filmarla y sentir si estamos en la senda correcta o si la estructura está bien o si los personajes funcionan bien".

No sólo para la planificación de las escenas, sino prácticamente para todas las fases de la producción, los efectos digitales tienen un papel predominante en el filme. Es bien conocida la estatura de los hobbits, que apenas levantan de dos a cuatro pies del suelo, y que los actores llamados a interpretarlos (Elijah Wood, Sean Astin, Ian Holm, Billy Boyd, Sean Bean, Dominic Monaghan, etc.) no son precisamante enanos. Para solucionar este problema en pantalla, el director de efectos especiales, Jim Rygiel (*Alien*, *Batman*, *Starship Troopers*), está utilizando variedad de técnicas, desde las más antiguas (como la perspectiva forzada, en la que simplemente el actor hobbit se coloca más lejos de la cámara que el actor humano) hasta la composición por ordenador y el uso de plataformas controladas de movimiento. Por otro lado, las escenas de batallas, que según las imágenes vistas en el trailer prometen tener la contundencia y efectividad de las recreadas en *Braveheart* o *Gladiator*, se están planificando con todo tipo de detalles, desde las espadas que portan los elfos (con insignias en lenguaje élfico grabadas) hasta las armaduras de los orcos del Ejército Oscuro. Nada escapa a las redes de producción, que ha creado alrededor de veinte especies y criaturas, basándose siempre en las concisas descripciones que dejó escritas J.R.R. Tolkien.

Profesores de diálogo

Incluso los complejos lenguajes inventados por el escritor tienen su importancia. "Nos ha dado muchos dolores de cabeza asegurar que todos los idiomas y pronunciaciones de los nombres y lugares sean tan reales como puede ser –asegura Jackson–. Tenemos dos profesores de diálogo a jornada completa que han enseñado a los actores los lenguajes Élfico, Quenya y Sindarin, que son bastante hablados, y también se habla la lengua de los enanos, la lengua negra y el Rohirrico. Se ha trabajado duro para hacerlo tan auténtico como fuera posible, siempre siguiendo al pie de la letra las instrucciones de Tolkien".

Aparte de los actores hobbits mencionados, el equipo protagonista lo completan Ian McKellan, en el papel de Gandalf; Liv Tyler, como Arwen; Viggo Mortensen como el guerrero Aragorn; Cate Blanchett en el papel de Galadriel, y Christopher Lee da vida a Sauron, el Señor Oscuro. Un reparto envidiable para la película más esperada del año, cuyas expectativas superan incluso a las creadas durante la realización de *La amenaza fantasma*. No podía ser menos tratándose de una de las producciones más largas, masivas y caras en la historia de la industria de Hollywood.

Carlos REVIRIEGO

Biografía "clásica" de los Beatles, por José Luis Pérez de Arteaga 46-49
Peter Breiner graba su orquestación de "Iberia", de Isaac Albéniz 49
Antoni Ros Marbá dirige "Billy Budd", de Benjamin Britten, en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona 50-51 Discos 52

EL CUARTETO DE LIVERPOOL SE CONVIERTE EN UN CLÁSICO

Beatles barrocos

El mejor grupo de la historia, los creadores del pop, del beat, de la música del siglo XX, los Beatles, llegan a las estanterías de música clásica. Un iluminado, o especialista en "cross over", Peter Breiner, ha conseguido vender nada menos que 150.000 copias de su disco *Beatles goes baroque*, un fascinante viaje a través de temas "clásicos" del cuarteto de Liverpool como *Lady Madonna, Penny Lane, Girl, Help, Hey Jude, Yellow Submarine* o *Michelle*, entre otros, interpretados con los estilos de Haendel, Vivaldi y Bach. EL CULTURAL ha querido celebrar la unión de estas dos grandes corrientes musicales aparentemente irreconciliables. El crítico musical José Luis Pérez de Arteaga, que dedicará próximamente en Radio Clásica un programa especial al mítico grupo, repasa la biografía "clásica" de Paul McCartney, John Lennon, Ringo Starr y George Harrison, en la que tuvo un papel especial George Martin, el "quinto Beatle" que acercó a la formación, con sus arreglos en EMI, a orquestas como la Sinfónica de Londres. Entre todos buscaban un sonido que pareciese "el fin del mundo". Y lo que hicieron fue comenzarlo.

El 10 de abril de 1970 Paul McCartney anunció que los Beatles se habían disuelto y separado definitivamente como conjunto, que habían dejado de existir. Tenía 28 años, y en el 69 se había casado con Linda Eastman. John Lennon, su *alter ego* desde 1957, tenía 30, y desde el 68 vivía con Yoko Ono, tras separarse de su primera mujer, Cinthya. George Harrison, que había conocido a Lennon y McCartney en 1958, tenía 27 años y era el solitario del grupo. Ringo Starr (Starkey era su apellido auténtico) había llegado al conjunto más tarde, en el verano de 1962, después de que el "quinto Beatle" persuadiera a Lennon, McCartney y Harrison de que su batería, Pete Best, era "imposible" en términos musicales.

El 14 de octubre de 1997, en el Albert Hall londinense, Paul McCartney, entonces de 55 años, salió a saludar a un público entusiasta, después de que la Sinfónica de Londres –viejos amigos– y su coro, dirigidos por Lawrence Foster, interpretaran el estreno absoluto de su composición de música clásica *Standing Stone*. John Lennon había muerto 17 años antes, el 8 de diciembre de 1980, asesinado a la puerta de su casa en Nueva York –el celebre edificio Dakota– por un perturbado.

Musicalidad natural

El día que John Lennon conoció a Paul McCartney le impresionó que su joven amigo de 14 años supiera afinar una guitarra. McCartney tenía una musicalidad natural, sabía tocar la guitarra, normal y bajo, pero también se defendía con soltura ante el piano: además, tenía una capacidad de inventiva melódica aparentemente ilimitada. Lennon tenía talento, fuerza, sentido rítmico, imaginación a la hora de conjuntar letras y una vena sarcástica imparable. McCartney era supuestamente blando, Lennon abiertamente rabioso, pero desde el primer día formaron un tándem único, sorprendente. El "quinto Beatle", que acaso llegó a conocerlos mejor que nadie, sostenía que la colaboración entre ambos, efervescente, explosiva, imparable, capaz de "crear seis números 1" en una tarde, se basaba en el respeto mutuo y en la no menos recíproca competitividad: supieron perfectamente, desde el primer día –el de la fiesta en la Iglesia de San Pedro de Liverpool, 6 de julio del 57–, que uno era el complemento del otro.

En el curso de los años siguientes, McCartney le habló a Lennon de Sibelius y de Beethoven. Su amigo no se amilanó y se enteró antes que McCartney de la existencia de Stockhausen (al que incluyeron en la pasmosa portada del disco *Sgt. Pepper's*, y al que más tarde, 1968, homenajearon abiertamente en su único collage electrónico, *Revolution 9*, del célebre doble LP blanco llamado escuetamente *The Beatles*). Pero esto era lo de menos: hablaban de Elvis, de Chuck Berry, de Buddy Holly, del rock y del sonido *beat* (de donde sale la palabra *Beatle*: Harrison propuso el nombre *Beetle*, "Escarabajo", en homenaje a la pandilla de moteros de Marlon Brando en *The Wilde One*), y de América –con la que todos acabarían tan mal– como paraíso imposible.

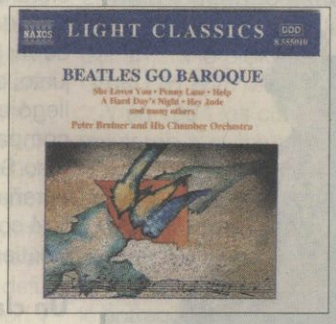
> Desde comienzos de 1965 hasta las turbias sesiones de la primavera de 1970, por el estudio de los Beatles desfilaron los mejores instrumentistas de Inglaterra y la plantilla casi íntegra de la Sinfónica de Londres

Al principio, John, Paul, George, Pete Best y Stuart Sutcliff, el mejor amigo de Lennon, se llamaron *Long John and the Silver Beatles*, una obvia referencia a "John Silver el Largo" de *La isla del tesoro*, uno de los personajes preferidos de Lennon. Sutcliff se quedó a vivir en Alemania, tras la estancia del grupo en Hamburgo.

En enero de 1962, Brian Epstein, propietario de una cadena de tiendas de discos en Liverpool, que se había convertido en agente del grupo, consi-

guió a los Beatles una prueba en los estudios londinenses de Decca: Mike Smith, de la productora en cuestión, declaró que aquellos chicos no tenían nada que hacer en el mundo de la música y los despachó tras una audición. Su juicio pasaría a la historia.

El 6 de junio de 1962 los Beatles entraron por vez primera en los estudios de la EMI en Abbey Road. Epstein les había conseguido una nueva prueba con una compañía "grande" y la empresa delegó en uno de sus productores de música clásica, cine y comedias para televisión, el exoboista George Martín (Londres, 1926), como responsable de la sesión. El arranque no fue promisorio: los Beatles hicieron una toma de *Bésame mucho* (¡!), que forzó a Martín a abandonar el control y marcharse al bar. A continuación, empezaron a ensayar *Love Me Do*, que Lennon y McCartney habían compuesto cuatro años antes, 1958, en Liverpool. Norman Smith se fue disparado a la cantina e insistió a Martín para que subiera a escuchar lo que estaban cantando "los cuatro melenudos". Al acabar la toma, George Martín supo –y él lo supo antes que nadie– que en los chicos de Liverpool había algo distinto y nuevo. A Lennon y McCartney les planteó que Pete Best era rítmicamente inseguro, y Lennon, que era consciente del problema, sugirió el nombre de Ringo Starr, con el que habían coincidido en Hamburgo. El 4 de septiembre *Love Me Do* se grabó en Abbey Road en versión definitiva, con Starr en la batería, y con Andy White como segundo percusionista –porque Ringo aún no terminaba de adaptarse a sus nuevos compañeros–, en arreglo supervisado y editado por George Martin (el primero de tantos que habrían de venir). Al acabar la sesión, Martin, el "quinto Beatle" anunció pausadamente a sus pupilos (para los que había conseguido un contrato permamente en EMI): "Señores, acaban ustedes de grabar su primer número 1". Su vaticinio, a diferencia del de Mike Smith de Decca, fue exacto e in-



UN DISCO SUPERVENTAS

Un total de 150.000 copias vendidas en todo el mundo de un disco de música clásica no es poca cosa. *Beatles goes baroque*, pese a sucumbir a llevar la etiqueta de "cross over", está realizado con la mayor seriedad. El compositor eslovaco afincado en Canadá Peter Breiner ha llevado al surco digital 20 temas en cuatro 'concerti grossi' a partir de los modelos de Haendel (*She Loves You, Lady Madonna, Fool On the Hill, Honey Pie* y *Penny Lane*), Vivaldi (*A Hard Day's Night, Girl, Help, Paperback Writer* y *And I Love Her*) y Bach (*Eight Days A Week, Hey Jude, Yellow Submarine, She's Leaving Home, We Can Work it Out* y *The Long And Winding Road*) El cuarto "concerto" está dedicado a *Here Cames The Sun, Michelle, Goodnight* y *Carry That Weight*. Sobre el trabajo realizado para unir los dos estilos musicales, Breiner señala a EL CULTURAL: "Intento no hacer demasiadas diferencias entre un tipo de música y otro. Busco la combinación de géneros. Muchos de mis proyectos suelen ubicarse en el cross over y me siento igualmente cómodo en la música clásica, en el pop o en el jazz". Siguiendo el éxito de esta adaptación de los temas de los Beatles, han aparecido nuevas tentativas como *Elvis goes baroque* o *Christmas goes baroque I* y *II*, que han alcanzado cifras de ventas más que sobresalientes. El nuevo proyecto de Breiner estará dedicado al tango, con temas populares adaptados para flauta sola, combo jazz y pequeña orquesta sinfónica.

falible. Martin jamás dudó de sus "chicos", los respetó con caballerosidad intachable –a pesar de los 15/16 años que le separaban de ellos– y, sobre todo, les dio su sonido, un sonido evolutivo, paulatinamente más rico y complejo, que terminó por hacer de los Beatles mucho más que un grupo vocal con tres guitarras y un batería. Paulatinamente, Martin, sin obviar jamás el elemento *Beat*, que era consustancial al conjunto, fue "clasizando" (el neologismo es del propio Martin) sus arreglos y grabaciones. Para ello requería la colaboración de otros instrumentistas, y no se paró en barras.

Con la Sinfónica de Londres

La nómina es asombrosa, inacabable. Desde comienzos de 1965 hasta las turbias sesiones de la primavera del 70, por el estudio de los Beatles desfilaron los mejores instrumentistas que entonces trabajaban en Inglaterra, y desde luego la plantilla casi íntegra de la Sinfónica de Londres. Con el cuarteto de cuerdas formado por Sydney Sax, Tony Gilbert, Kenneth Essex y Francisco Gabarro grabó McCartney su emblemático *Yesterday* ("¿De verdad que nadie ha escrito esto?", preguntó un inseguro McCartney a Martin repetidas veces, antes, durante y después de la grabación; "Es que me parece demasiado bueno para ser mío", insistía el Beatle con humildad casi franciscana). Sax, concertino de la London Symphony, y Gilbert repetirían sesión, junto a otros seis instrumentistas –John Underwood a la viola, Derek Simpson y Norman Jones, también de la Sinfónica, en los violonchelos entre ellos–, en el registro de una de las piezas míticas del "sonido George Martin", *Eleanor Rigby*, incluida dentro del film *Yellow Submarine* (para el que Martin compuso varias secuencias orquestales propias). Simpson y Jones, junto al grupo de trompetas al completo de la LSO (la London Symphony, a la que Lennon rebautizó como LSD, por referencia a su ácido predilecto), participaron en el 66 en una de las más complejas páginas técnicas del grupo, *Strawberry Fields Forever*. En *Penny Lane* colaboran en grupos de 4 los solistas de oboe, flauta y trompeta de la orquesta. Y la formación sinfónica está casi al completo en una de las piezas esenciales del que hacer de Lennon, *A Day In The Life*, descripción única de un "Trip" de vida y muerte; Lennon le explicó a George Martin que quería "un sonido que pareciera el fin del mundo", a lo que el productor replicó: "Para eso hace falta una orquesta". "Pues tráetela", espetó Lennon.

> George Martin, sin obviar jamás el elemento "beat", que era consustancial al grupo, fue "clasizando", según su propia expresión, los arreglos y grabaciones de la formación

Martin, efectivamente, llevó a la London Symphony a los estudios de Abbey Road, con nombres en los atriles que hoy asombran: Jack Brymer (!) dominando a los clarinetes, Erich Gruenberg como concertino, Gabarro y Denis Vigay en la sección de violonchelos, Alan Civil de primer trompa y Tristan Fry, todavía hoy el mejor percusionista de Inglaterra, a cargo de tal departamento. George Martin dirigió a la agrupación y plasmó, a través del inacabable *glissando* de toda la orquesta, algo que hoy puede parecer surrealista, pero que le sugirió McCartney, tal como señala el "quinto Beatle" en sus memorias: "Procura que suene como la música de Luciano Berio" (¡!).

En el 67, junto a muchos de los músicos ya citados, "debutaron" con los Beatles el violinista Alan Loveday –futuro concertino de la LSO–, John Wilbraham y el hoy director de orquesta Elgar Howarth (!) en las trompetas (en *Magical Mistery Tour*), la arpista Sheila Bromberg, un teclista debutante llamado Christopher Hogwood (¡!) y el joven concertino español de la Orquesta de Cámara Inglesa, José Luis García Asensio, partícipe en varias de las sesiones de *Sgt. Pepper's* y líder del grupo de cuerda en una de las mejores baladas de McCartney, *She's Leaving Home*. García Asensio es, seguramente, el único músico clásico español que ha grabado con los Beatles.

A partir de finales del 68 comenzó el progresivo desmembramiento del grupo por sus diferencias internas, aunque de puertas afuera nada pareció cambiar. Los formidables arreglos orquestales de Martin llegaron a la cima con *Hey Jude* –según Lennon la mejor canción de su amigo McCartney–, *All You Need Is Love*, y desde luego con la cristalina, camerística edición de *Abbey Road*. Pero las tumultuarias sesiones de este LP y de *Let It Be* pusieron a prueba a Martin, que hubo de sufrir la afrenta de que Lennon insistiera en tener a Phil Spector como arreglista y productor del último disco citado... para tener que arreglar finalmente la grabación en Abbey Road, después de que el grupo, con Lennon a la cabeza, reconociera que se había equivocado. Sumido McCartney en la tristeza de ver la descomposición del conjunto, con un Lennon histérico que llegó a zarandear y pegar a sus compañeros, obnubilado y confuso Starr, y sumido Harrison en huraña meditación interior, Martin lidió con las sesiones finales de los Beatles con heroismo numantino.

Un clave en Abbey Road

El 5 de agosto de 1969, tras terminar la grabación de *Because*, en la que Martin toca un clave amplificado, McCartney se quedó en el estudio y preguntó al "quinto Beatle": "¿Crees que se ha acabado?". Martin, aparentemente tranquilo, contestó: "Creo que sí".

Al inicio de los 70, Lennon, ya en solitario, o con la Plastic Ono Band, volvió a recurrir a Phil Spector como productor y arreglador, pero

Escena de la película *Help* (1965)

el resultado bordeó la catástrofe: Spector, pese a la admiración que el ex-Beatle le profesaba, no se entendió con Lennon, las sesiones terminaron por ser tan infernales como las que en el 69 y 70 habían acompañado las grabaciones de *Let It Be* y *Abbey Road*, y finalmente el arreglista se marchó del estudio llevándose las cintas y maquetas del músico. Lennon, desesperado, tardó semanas en recuperar su material, y entre medias llegó a considerar la posibilidad de llamar a unos matones para que dieran una lección a Spector. En medio de esas tempestuosas sesiones surgió, sorprendentemente, la canción-icono del Lennon solitario, *Imagine*.

El sueño americano

Todavía, en el 73, tres Beatles volvieron a reunirse: Lennon, Harrison y Starr grabaron juntos *I'm The Greatest*, que empieza con estas palabras: "Cuando yo era un niño, en Liverpool, y volvía a casa, mi mamá me decía que yo era grande".

Lennon y Ono se habían ido en 1971 al "Imperio Romano", o sea, a América y a Nueva York. Lennon volvió a Inglaterra entre 1973 y 1974.

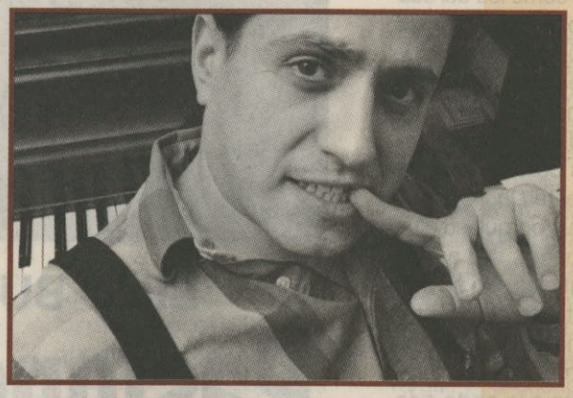
McCartney siguió trabajando en solitario con el "quinto Beatle", pero ya nada fue igual. Nunca ocultó –ni lo hace ahora– que echaba de menos a su amigo creativo. Lennon también lo echó de menos, pro nunca lo dijo en público. En el 74, durante el año medio de separación de John y Yoko, McCartney y Lennon volvieron a reunirse, hicieron música juntos y hasta consideraron la posibilidad de reunir de nuevo al grupo, pero George Harrison no estaba por la labor y el definitivo reencuentro de Lennon y Ono conllevó el decisivo traslado a América de la pareja.

En las tres décadas siguientes, compositores y arreglistas, muchos de ellos "de la cásica", volvieron a mirar con interés, respeto y hasta devoción los trabajos de Lennon y McCartney. Luciano Berio –al que McCartney pedía se "imitara" en *A Day In The Life*– adaptó varios de los temas (*Ticket To Ride*, *Help*) en forma de arias barrocas para la voz única de Cathy Berberian. Toru Takemitsu transcribió otras piezas para guitarra y/o orquesta. Leo Brouwer compuso una *Suite* sinfónica basada en sus canciones. Y hasta un listillo, Peter Breiner, ha tomado varios de los temas para "componer" en 1992 (?) cuatro *Concerti Grossi* al estilo de Haendel, Bach o Vivaldi, disco que su empresa no publicó hasta el año 200, cuando la "Beatlemanía" había vuelto a desatarse en el planeta. En los años 80, fallecido Lennon, George Martin volvió a ejercer de productor retroactivo, a petición de Yoko Ono, en el viejo y querido estudio de Abbey Road, cuando la viuda del artista le pidió que editara *Grow Old With Me*.

Y en 1994 los cuatro Beatles volvieron a reunirse en Abbey Road, quizá la mayor alegría musical de McCartney en tres décadas, aunque uno de ellos, Lennon, fuera "virtual": Yoko Ono, restaurada la paz con McCartney, le entregó las cintas caseras de las canciones de Lennon *Free As A Bird* (1977) y *Real Love* (1979), que los tres Beatles supérstites montaron con la ayuda de Geoffrey Emmerick, el ingeniero de sonido de George Martin. Como en los viejos, muy viejos tiempos, McCartney y Lennon volvieron a "crear" juntos.

Paul McCartney, no con Lennon, pero con Carl Davis, escribió en 1991 el *Oratorio de Liverpool*, que se estrenó el 10 de junio de 1991, hará 10 años a la vuelta de la esquina. George Martin se convirtió en Sir George Martin en 1997. Ese año publicó sus memorias, cuyo título es epigramático: *All You Need Is Ears* ("Todo lo que necesitas son oídos"). En su libro, el "quinto Beatle" reconoce que los siete años que pasó, casi día a día, con "ellos", desde el 62 hasta el 70, fueron los mejores de su vida. Paul McCartney se convirtió en Sir Paul McCartney en 1997. Actualmente compone Cuartetos y páginas orquestales que tocan sus viejos amigos de la Sinfónica de Londres. El 15 de mayo del 2006 Paul McCartney cumplirá 64 años. A los 24 había escrito una canción, *When I'm Sixty Four*, "Cuando tenga 64 años"; en ella cantaba, con Lennon haciendo la segunda voz, "Cuando sea viejo y pierda mi pelo, dentro de muchos años..."

McCartney le habló a Lennon de Sibelius y de Beethoven. Su amigo no se amilanó y se enteró antes que McCartney de la existencia de Stockhausen, al que incluyeron en la portada de *Sgt. Pepper's*



Peter Breiner

El joven concertino español de la Orquesta de Cámara Inglesa, José Luis García Asensio, es, seguramente, el único músico español que ha grabado con los Beatles

José L. PÉREZ DE ARTEAGA

De Albéniz a Breiner

Si hay una pieza emblemática del patrimonio español, ésa es *Iberia* de Albéniz. De ahí que resulte un acontecimiento la aparición de una nueva tentativa de orquestación que sigue la estela de otros grandes nombres que se han acercado a ella con diversa fortuna. La *Iberia* instrumentada por Peter Breiner –aparecida en la firma Naxos, en versión de la Sinfónica de Moscú y dirigida por Igor Golovschin–, sigue la estela de otros arreglos relacionados con la música española, caso de la versión para guitarra y orquesta que llevara a cabo de las *Danzas* de Granados. Pocos conocen además que Breiner ha realizado una de las más exóticas y peculiares adaptaciones que existen de nuestro himno nacional. "El encargo de *Iberia* vino de Klaus Heymann, presidente de Naxos. No es que me haya guiado un interés particular en Albéniz aunque he trabajado en algunos proyectos de este área que me han resultado muy satisfactorios. Pero como compositor y pianista, a menudo escucho una orquesta cuando estoy tocando el piano. Por eso, sólo he tenido que llevarla a la práctica con la experiencia añadida de haber instrumentado los preludios completos de Debussy, piezas de una estética bastante próxima", afirma con convencimiento.

Iberia ha contado con varias tentativas, algunas muy conocidas, como la de Arbós, y otras no tanto, como el magnífico *Corpus en Sevilla* de Stokowski. "Conozco otras versiones", señala, "aunque he procurado no escucharlas demasiado para no dejarme influir por ellas. Si tuviera que caracterizar la mía, es posible que use en mayor medida la percusión que mis predecesoras", comenta. El músico eslovaco se siente especialmente contento con su adaptación de las *Danzas españolas* de Granados, realizada a instancias del guitarrista Norbert Kraft, y que ha tenido una respuesta muy favorable. "Es la más escuchada", reconoce.

Luis G. IBERNI

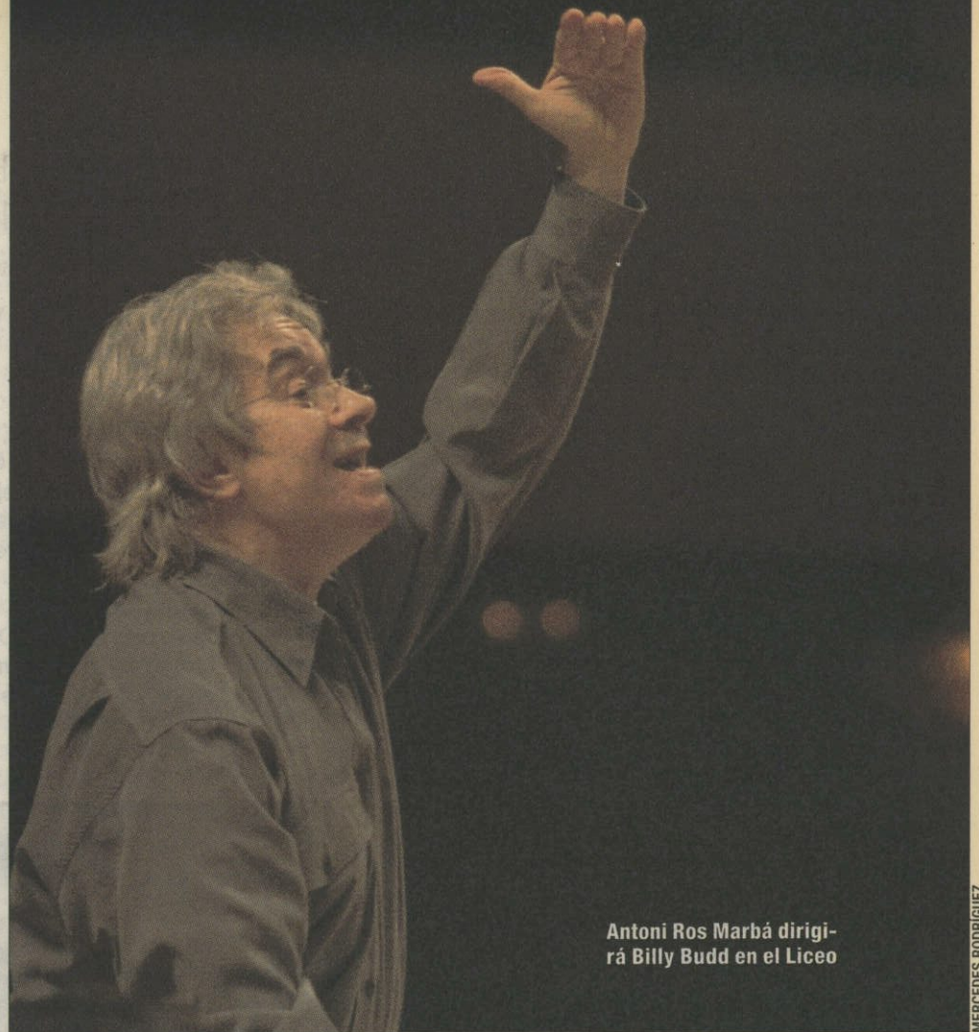
PARALELOS Y DIAGONALES

España ha pasado de la penumbra a ser un país en el que la actividad operística permite comparaciones y análisis. En tan sólo una semana hemos disfrutado de *Lucrezia Borgia* en Bilbao, *Cuentos de Hoffmann* en Sevilla, *Don Carlo* en Madrid e incluso de otras producciones más modestas como *Lucia di Lammermoor* en Valladolid. De Sevilla y Madrid se pueden sacar algunas impresiones.

Las dos producciones ofrecen polos opuestos de aproximación a la dramaturgia. Hugo de Ana es un hombre de la escenografía que se adentra en el teatro partiendo de los decorados. Gian Carlo del Monaco es un hombre de teatro que se sirve de las escenografías para reforzar la teatralidad. Los resultados han de ser naturalmente diferentes.

El *Don Carlo* madrileño admira por la monumentalidad de decorados como los del cuadro del auto de fe o la escena final en Yuste, que impulsan al público a aplaudir al modo del Met neoyorquino. Es una reacción que siempre gusta allí a los patrocinadores privados, que ven bien empleado su dinero, y es una reacción que gusta aquí a los políticos que ven justificada su gestión. De este *Don Carlo* se pueden hacer fotos bellísimas, porque su plástica es inagotable. Sin embargo, sus aspectos teatrales son más discutibles. No se trata ya de cambios como el hurto del auto de fe y su sustitución por la Semana Santa sevillana. El coro canta a los herejes inmolados en Atocha mientras la escena presenta a la corte adorando el Santísimo en una iglesia. La misma estatua de Carlos I en el final, copia de la del Prado, es tan inmensa y se coloca tan en primer plano que parece una falla. No, lo más importante es la ausencia de drama en los planteamientos escénicos. Por eso la crítica, casi siempre huidiza, ha mencionado la palabra frialdad. No existen las diagonales y los movimientos son antiguos. Es tónica general, salvo en la magníficamente resuelta escena de la biblioteca. Los *Cuentos de Hoffmann* sevillanos ofrecen el contrapunto de tres paredes negras vacías, unas cuantas sillas y poco más. Con sólo eso, Del Monaco crea un drama escénico que llega al corazón y emociona, aunque cierto es que se echa de menos un mayor poder decorativo en escenas como la de Venecia, un tanto pobre. Lo dicho, dos trabajos muy notables y bien diferentes.

¿Funcionaría teatralmente este *Don Carlo* sin sus decorados? Los *Cuentos* funcionan sin ellos. ¿Se justifica hoy día el enorme coste de la producción verdiana? ¿Será rentable su reposición con vestuario de alquiler? ¿Qué razón hay para que en cuatro años se hayan encargado dos producciones al argentino y sólo una, la exitosa *Bohème*, la única que el Real ha logrado colocar fuera, al italiano? Que alguien me ayude a aclararlo. **BECKMESSER**



Antoni Ros Marbá dirigirá Billy Budd en el Liceo

MERCEDES RODRÍGUEZ

"BILLY BUDD" VUELVE AL LICEO

Pasiones en alta mar

Hoy miércoles llega al Liceo de Barcelona uno de los principales títulos líricos del siglo XX, *Billy Budd* de Benjamin Britten. Basada en la última novela de Hermann Melville, es una historia que transcurre en el agobiante marco de un navío de guerra y se trata, posiblemente, de la única ópera que carece de personajes femeninos. Antoni Ros Marbá guiará musicalmente el timón de esta nave, en una producción de la Ópera de Colonia.

A finales de los años 40, Benjamin Britten ya había barajado con sus futuros libretistas, E. M. Forster y Eric Crozier, la posibilidad de escribir una ópera sobre la novela de Hermann Melville *Billy Budd, marinero*. Poco después el compositor inglés (de quien en 2001 se cumplen los 25 años de su muerte) recibió del British Arts Council el encargo de escribir una obra para el Festival of Britain. *Billy Budd* se estrenó en una primera versión, en cuatro actos, el 1 de diciembre de 1951 en el Covent Garden de Londres, con un reparto encabezado por el tenor Peter Pears, el barítono Theodor Uppman y el bajo Frederick Claggart, y ya en su versión definitiva en dos actos, el 9 de enero de 1964 en el mismo escenario, siempre con Britten a la batuta. A España llegó el 26 de enero de 1975, igualmente al Gran Teatro del Liceo.

El papel titular ha atraído a barítonos como Peter Glossop, Thomas Allen o, más recientemente, Thomas Hampson, Bo Skovhus (protagonista de las representaciones barcelonesas) o Simon Keenlyside, que tienen que saber dar al personaje ese candor y ese poder de seducción capaces de fascinar a Vere, el capitán del "Indómito", una figura que Britten escribió para las cualidades vocales e histriónicas de su compañero sentimental, Peter Pears.

La acción de *Billy Budd* transcurre a bordo del citado navío, en el verano de 1797, cuando habían comenzado a producirse graves motines en las embarcaciones británicas a consecuencia de las nuevas ideas de la Revolución Francesa. El "Indómito" se dirige hacia el Mediterráneo con una tripulación escasa, y al divisar un barco mercante (denominado, de modo muy significativo, "Los derechos del hombre"), una delegación es enviada a bordo para proceder al reclutamiento de marineros, entre los que se encuentra Billy Budd, un muchacho ingenuo y leal. Pero el violento y perverso John Claggart, el maestro de armas, lo convierte en víctima de su maldad, y no parará hasta acusarle injustamente ante el capitán del peor delito: un amotinamiento. Pero Budd es incapaz de articular palabra para defenderse, y en su confusión golpea mortalmente a Claggart. Aunque Vere es consciente de la inocencia del joven, debe aplicar las leyes de la mar y Billy es ajusticiado al anochecer.

En *Billy Budd*, al igual que en obras como *Peter Grimes* o *Gloriana*, Britten se muestra extremadamente hábil en el manejo de la gran tramoya operística, mediante el empleo de conjuntos muy elaborados y expansivas manifestaciones de emoción, acompañadas por un orquesta muy rica. En algunos aspectos va más allá de la historia original de Melville, como en la canción de despedida de Billy antes de su ejecución, o en el tratamiento de Vere, cuyas emociones presentan un claro elemento de atracción sexual. En el modo en que los procesos motívicos y armónicos van desarrollando el drama de una forma fluida y coherente, puede considerarse uno de los trabajos operísticos más logrados del autor.

> Para Antoni Ros Barbá, "*Billy Budd* es una obra magnífica y dura, en la que Benjamin Britten consigue una unidad casi perfecta entre la música y la novela de Hermann Melville que le sirve de base"

Tragedia casi mitológica

Aunque *Billy Budd* no había alcanzado hasta ahora el mismo éxito internacional que *Peter Grimes* (si bien fue la primera ópera de Britten de la que se trasmitieron algunas escenas por televisión), últimamente parece estar ascendiendo en el ránking de los teatros operísticos, gracias a lujosas producciones como las de la Ópera de París, la Ópera de Viena o la que se presentará en Barcelona, debida al imaginativo Willy Decker, que cuenta con el barítono danés Bo Skovhus, el tenor británico Philip Langridge y el bajo americano Eric Halfvarson en cabeza de cartel, todos ellos con una gran experiencia en la interpretación de esta obra.

Decker ve el escenario donde se desarrolla la obra como "el barco de la humanidad, un pequeño fragmento del mundo, un reino navegante" que es a su vez "un barco de la intranquilidad, cargado con el maleficio del pecado original: la guerra entre los hombres". Para el director alemán, que ya presentó en el Liceo su original visión de *El holandés errante*, "bajo la apariencia de una historia explicada objetivamente, sombría y singular, de la marina inglesa durante la guerra contra los franceses, en *Billy Budd* se descubre una parábola de la tragedia humana, de dimensiones mitológicas. En el horizonte amargo de este reflejo desesperanzado de los errores humanos, aparece una singular e inexplicable visión poética, con la utopía como la única salvación posible ante la trágica tensión del universo".

Una gran ópera

Para el director de orquesta Antoni Ros Marbá, "*Billy Budd* es una obra magnífica y muy difícil para todo el mundo; no se salva nadie, especialmente el coro, que tiene una intervención tremenda. Es una obra, además, de una enorme claridad de texturas, por lo que se oye todo. Pero tenemos un reparto difícil de superar", comenta a EL CULTURAL. "*Billy Budd* es una obra muy dura sobre la condición humana. Britten supo siempre elegir muy bien sus libretos, y en ésta se consigue una unidad entre la novela de Melville y la música casi perfecta", señala.

El maestro barcelonés, a quien le gustan los retos (el pasado año dirigió también en el Coliseo de las Rambas una partitura de la complejidad de *El caso Makropulos* de Janacek) comenta que "la obra tiene una orquestación muy sabia, que va desde unos metales a modo de fanfarria en unas tesituras muy expuestas hasta grandes sutilezas, como el uso del saxofón alto para expresar melancolía y tristeza. O esa procesión en *fugato* para timbales y bombo que anuncia la ejecución, a la que sigue un coro final de rabia y casi de amotinamiento, elaborado con gran sabiduría. Por otro lado, las pocas escenas alegres alcanzan un tono brillante y virtuosístico, propio de musical americano".

Para Ros Marbá, que alcanzó no hace mucho un gran éxito con otra ópera del compositor, *La vuelta de tuerca*, en el Teatro de la Zarzuela, "Britten es un compositor con el que el tiempo está jugando a su favor. Si en los años 60 estaba un tanto menospreciado porque no se le consideraba lo suficientemente vanguardista (aunque empleó a menudo la politonalidad e incluso la atonalidad), siguió su camino y demostró siempre una enorme personalidad".

Las representaciones de *Billy Budd*, que tendrán lugar hasta el 28 de abril, se complementarán con la interpretación, en el Foyer del Teatro, de los *Canticles*, una serie de piezas vocales del mismo Britten, con una puesta en escena de Tim Carroll, los días 21 y 23 de abril.

Rafael BANÚS

LA MÚSICA DEL AIRE

■ **Miércoles 11.** A las 16'10 en Canal Clásico, cuarto capítulo de la serie biográfica sobre Giuseppe Verdi. El título de hoy: *Los años de prisión*. A las 19'55 en Radio Clásica, conexión con la Semana de Música Religiosa de Cuenca. The Sixteen, con Harry Christophers, cantan música de Tomás Luis de Victoria propia del tiempo pascual.

■ **Jueves 12.** A las 02'52 en Canal Plus, primera parte de la emisión del *Don Giovanni* de Mozart grabado por Claudio Abbado en 1997. A sus órdenes, cantantes muy mozartianos y la Orquesta de Cámara de Europa. A las 19'55 en Radio Clásica, en directo desde Cuenca, estreno de la obra encargo de la Semana de Música Religiosa: *Ex corde de Mozart-Tuba mirum*, de Carlos Cruz de Castro.

■ **Viernes 13.** A las 19'55 en Radio Clásica, transmisión en directo desde el Auditorio de Cuenca. Jordi Savall, al frente de sus conjuntos habituales, interpreta música de Haydn y Tomás Luis de Victoria.

■ **Sábado 14.** A las 08'00 en La 2 de TVE, Helmuth Rilling dirige la *Misa en si menor* de Bach a la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE. A las 19'00 en Radio Clásica, Día Especial Verdi de Euroradio: sonará el *Réquiem* dirigido en Milán por Muti y cantado por Frittoli, Urmana, Vargas y Furlanetto. A las 22'55 en Radio Clásica, el Ensemble Villa Musica toca en Cuenca el *Cuarteto para el fin de los tiempos* de Messiaen y el *Cuarteto de Agrippa* de García Abril.

■ **Domingo 15.** A las 08'00 en La 2 de TVE, segunda parte de la *Misa en si menor* de Rilling cuya emisión comenzó ayer. A las 19'55 en Radio Clásica, *Don Carlo* de Verdi, en directo desde el Teatro Real de Madrid. A las 22'20 en Canal Clásico, programa dedicado a la música tradicional de los pueblos del Asia Central. Uzbekistán, Karakalpakistán, Kazajistán y Kirguizistán. Son grabaciones del Festival de Música Étnica de París de 1998.

■ **Lunes 16.** A las 20'30 en Radio Clásica, desde la iglesia de Arcas en Cuenca, gregoriano en las expertas voces de la Schola Antiqua, que dirige Juan Carlos Asensio. A las 21'00 en Muzzik, *La Walkyria* de Wagner, dirigida por Riccardo Muti en la Scala de Milán con Plácido Domingo, Waltraud Meier y Marjana Lipovsek.

■ **Martes 17.** A las 19'25 en Canal Clásico, transmisión en directo de la actuación del Cuarteto Keller en el Ciclo de Cámara y Polifonía del INAEM. Tocan las *opus 131* y 133 de Beethoven y la *opus 1* de Kurtág.

Álvaro GUIBERT

D. SHOSTAKOVICH: *Sinfonías núms. 2 y 3. El perno.* Neeme Järvi. DG 469 525-2 DDD

Un director todo terreno como Järvi, pero diestro sobre todo en música de comienzos del siglo XX, es lógico que se sienta a gusto en partituras como las aquí contenidas, que suponen un indudable avance dentro de la creación rusa. Una obra modernista y hasta cierto punto rupturista como la *Sinfonía núm. 2 (A octubre)* de Dimitri Shostakovich, encuentra en las manos del director estonio (1937) un excelente tratamiento. Ese paso del caos al orden que, con intervención del coro, se produce en la composición, está muy bien conseguido.

Menos progresista, la *Sinfonía núm. 3 (Primero de mayo)* está asimismo bien enfocada por la férrea, aunque no siempre elástica, batuta de Järvi, que en todo caso sabe aquilatar dinámicas y hallar el lado más crudo de las armonías. Claro que sin llegar a las dimensiones visionarias y contundentes de un Gennadi Rozdhestvenski o, en especial, de un Kiril Kondrashin. Una adecuada y animada recreación del ballet *El perno*, partitura realmente divertida y satírica, completa un disco de buen nivel, que se suma a los que el director ha producido, dentro de este repertorio, con la misma formación sueca. **A. REVERTER**

J. S. BACH: *Oratorio de Pascua. Magnificat.* Paul McCreesh. Archiv 469 531-2 DDD

Dentro del amplísimo catálogo bachiano, sólo tres composiciones llevan la denominación de oratorio. Si el de la Ascensión y el de Navidad mantienen una estrecha vinculación con la cantata, tal como la cultivó el autor alemán, el *Oratorio de Pascua* (1735), por el contrario, está mucho más cerca de las convenciones dramáticas del siglo XVIII.

Paul McCreesh y sus magníficos músicos del Gabrieli Consort han optado por una versión recogida y camerística, en la que los solistas vocales (unos impecables Kimberly McCord, Julia Gooding, Robin Blaze, Paul Agnew y Neal Davies) adoptan además las funciones del coro.

El compacto se completa con una de las obras más hermosas de Bach y de toda la literatura barroca, el *Magnificat en re mayor* (1733). El registro ha sido realizado en la pequeña iglesia alemana de Brand-Erbisdorf, que cuenta con un órgano Silbermann como los utilizados en la época del compositor. Ello ayuda a crear una sugerente atmósfera, lo que acentúa la cálida toma sonora. **A. MATEO**

GIOACHINO ROSSINI: *Arias y dúos de amor.* A. Massis, M. Lazzara. Forlane 16807 DDD

¿Rossini por un contratenor? Muchas veces se ha especulado con esta posibilidad, ya que sus papeles travestidos surgen de la tradición de los *castrati*, capaces de los mayores virtuosismos, si bien el compositor fue especialmente reacio a este tipo de voces ya en desuso en su época en el mundo del teatro. Ha habido algunos experimentos (el Tancredi de Jochen Kowalski en Berlín), pero creo que ninguno llega a la altura de la calidad alcanzada por el italiano Marco Lazzara, dotado de una magnífica técnica y una musicalidad que le permiten mantener la comparación con las mezzos más insignes que han cultivado este repertorio.

Junto a él encontramos a la delicada y asimismo magnífica belcantista francesa Annick Massis, que le da perfecta réplica en los dúos de *Semiramide* y *Tancredi* y está impecable en las páginas en solitario de la primera de ellas o de *Le comte Ory*, cuya Condesa Adèle se ha convertido en una auténtica especialidad de esta encantadora soprano.

El español Enrique Mazzola, al frente de la Orquesta de la Suiza Italiana, aporta un acompañamiento con un atractivo toque historicista. **R. BANÚS**

UN CUARTETO DE LUJO

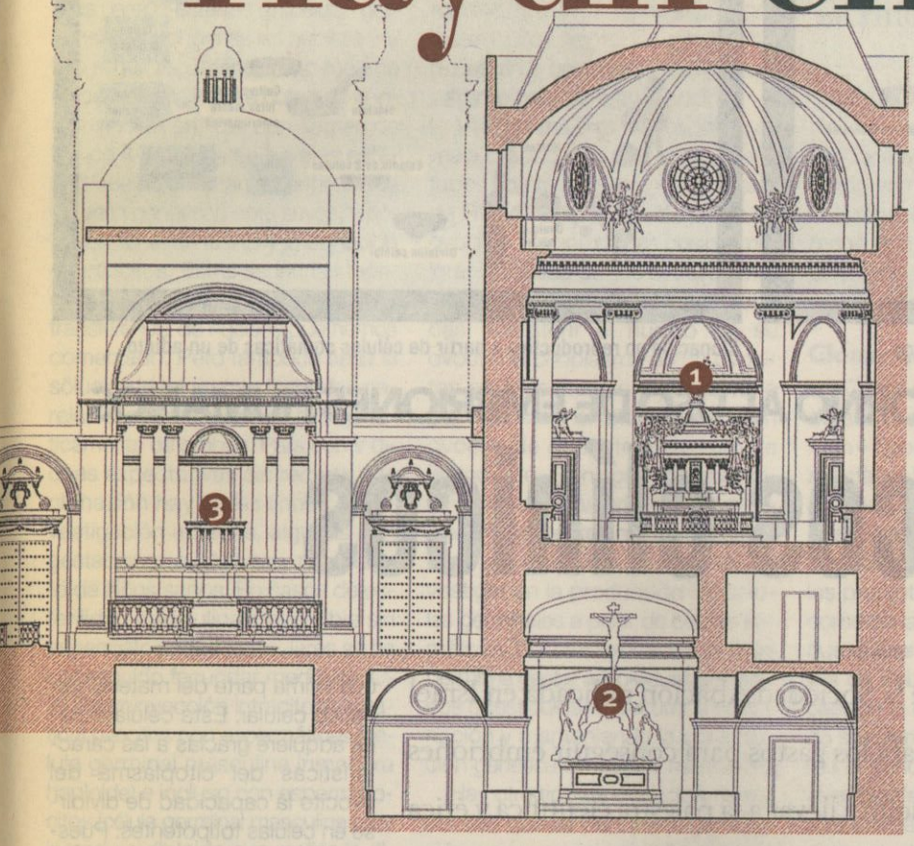
GIUSEPPE VERDI: *Misa de Réquiem.* Leontyne Price, Rosalind Elias, Jussi Bjoerling, Giorgio Tozzi. Coro de la Sociedad de Amigos de la Música. Orquesta Filarmónica de Viena. Fritz Reiner. 2 CD Decca 467 119-2 ADD

En plena crisis discográfica no queda más remedio que recurrir a la reedición de catálogos. El de Decca es uno de los más amplios de cuantos existen, y aunque esta firma sea una de las pocas que aún resisten –Sony, Teldec, Erato y otras muchas han echado prácticamente el cierre–, no es cosa de grabar un nuevo *Réquiem* de Verdi cuando los hay muy buenos en los fondos propios. Por cierto, se echa de menos la versión de Zubin Mehta con Caballé y Domingo y la Filarmónica de Nueva York publicada en su día por CBS, y no llega a servir de consuelo el acompañamiento en el doble compacto de las *Cuatro piezas sacras* también verdianas a cargo del propio Mehta al frente de la Coral Master y la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles, y con Yvonne Minton como solista.

La dirección de Reiner es un tanto personal, por no decir peculiar. Algunos la calificaron, allá por los años 60, cuando apareció, de errática. La lentitud del inicio puede ya poner en guardia a muchos y esos tiempos se repiten en otros muchos momentos. Reiner quizá estuviera más atento a momentos concretos que a lograr una coherencia global. Sin embargo, aunque se pueda discrepar del maestro de origen húngaro –personalmente no puedo hacerlo, pues encuentro aspectos muy notables–, hay dos razones para interesarse por el disco: la calidad de la grabación y el cuarteto solista.

En éste brilla la soprano norteamericana Leontyne Price, en la cima de su carrera, con la oscuridad de una voz que en ocasiones incluso supera a la de la mezzo Rosalind Elias. Por su parte, el tenor sueco Jussi Bjoerling volvía a mostrar aquí su voz de terciopelo inigualable, en la que sería su última grabación comercial. **Gonzalo ALONSO**

Haydn en Cádiz



Sección transversal del conjunto monumental *Autor. José Ignacio Fernández-Pujol*

CAJA MADRID
FUNDACION

Con motivo de las obras de restauración de la Santa Cueva y de la Iglesia del Rosario, llevadas a cabo con la colaboración de la Junta de Andalucía y World Monuments Fund España, la **FUNDACIÓN CAJA MADRID** ha organizado un ciclo extraordinario de tres conciertos con "Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz", op. 51, compuesta por **F. J. HAYDN** por encargo de la Cofradía de la Santa Cueva.

1 **Oratorio Alto de la Santa Cueva**

CUARTETO MOSAÏQUES

Las siete Palabras de Cristo en la Cruz, op. 51

Versión para cuarteto de cuerda, Hob.III: 50-56

Sábado, 31 de marzo de 2001.

2 **Cripta de la Santa Cueva**

EUROPA GALANTE

Fabio Biondi, director

Las siete Palabras de Cristo en la Cruz, op. 51

Versión para orquesta de cuerda, Hob.III: 50-56

Martes, 3 de abril de 2001.

3 **Iglesia del Rosario**

LE CONCERT DES NATIONS

Jordi Savall, director

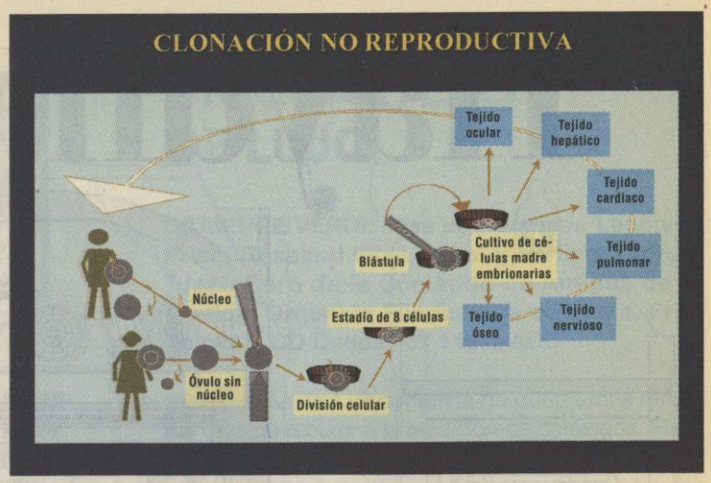
Las siete Palabras de Cristo en la Cruz, op. 51

Versión original para orquesta, Hob.XX/1

Miércoles, 11 de abril de 2001.

"Clónicos clínicos. Técnicas de clonación y alternativas a la clonación reproductiva", por Juan Antonio Vanrell 54-55 "Cambio climático. El protocolo de Kioto", por Luis Balairón 56-57 Inventos 57

Esquema con la hipotética consecución de un embrión clónico



Clonación no reproductiva a partir de células somáticas de un adulto

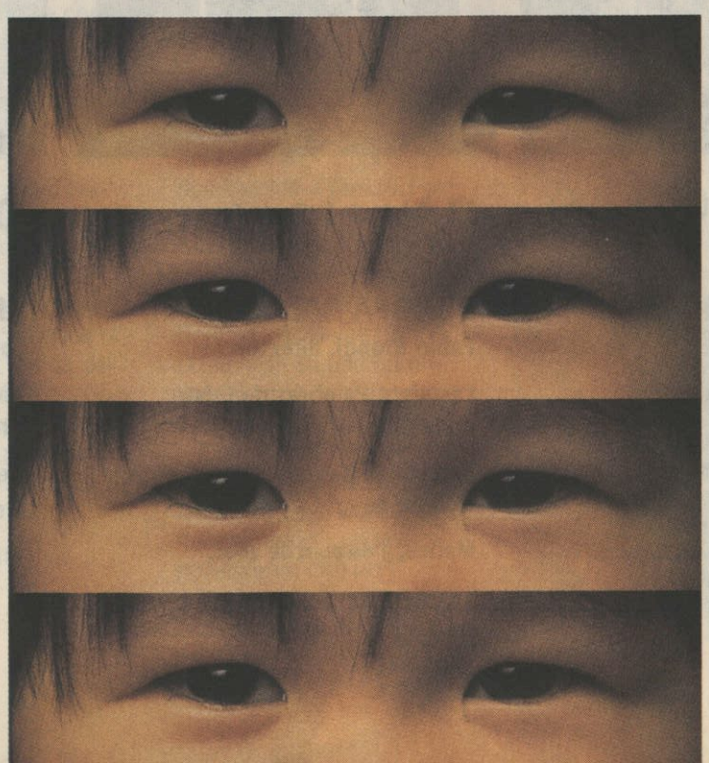
DEBATE CIENTÍFICO EN TORNO AL USO DE EMBRIONES HUMANOS

Clónicos clínicos

El anuncio de la Sociedad Abaclon radicada en Israel de que sufragará los gastos para conseguir embriones clónicos ha vuelto a llevar a la palestra científica y ética un debate que se inició con la oveja Dolly. Juan Antonio Vanrell, catedrático de Obstreticia y Ginecología y miembro de la Sociedad Española de Fertilidad, explica en EL CULTURAL las diversas técnicas de clonación y las alternativas a la llamada "reproductiva".

Los niños clónicos son técnicamente posibles y si lo son llegarán a existir en algún lugar del mundo, probablemente en Israel en un futuro próximo, a pesar de que la mayoría de los humanos la veamos con recelo o la rechacemos de pleno. La clonación reproductiva por transferencia de núcleos, que es la que quiere poner en práctica el ginecólogo italiano Severino Antinori, se desarrolla mediante un complicado proceso.

De cualquier célula somática del individuo que desea ser clonado –que puede ser tanto un hombre como una mujer–, se obtiene el material genético (ADN) que se halla en el núcleo de la misma. Paralelamente se obtiene un ovocito de la mujer elegida como madre del clónico, con los métodos tradicionales de fecundación in vitro. Se enuclea dicho ovocito y en su lugar se coloca el núcleo de la célula somática del individuo. Este óvulo con el ADN cambiando tiene ya 46 cromosomas, todos ellos procedentes de una célula somática diploide. Los 23 cromosomas maternos han sido eliminados al enuclear el ovocito, que como célula germinal es haploide. Dicho óvulo tiene sólo características maternas en sus mitocondrias que son estructuras citoplasmáticas que contienen ADN, pero que representa sólo una ínfima parte del material genético celular. Esta célula clónica adquiere gracias a las características del citoplasma del ovocito la capacidad de dividirse en células totipotentes. Puesto en cultivo se producen sucesivas divisiones celulares. Dicho embrión clónico se transfiere, en estadío de 4 a 8 células, al útero "materno" tal como se realiza en cualquier fecundación in vitro.



Hay muchos argumentos para rechazar este tipo de clonación reproductiva que se propone llevar a cabo el ginecólogo italiano Antinori. Prescindiendo del argumento ético que define que el ser humano tiene derecho a ser único e irrepetible, hay otro irrefutable: para que un padre estéril por carencia absoluta de células germinales tenga un hijo genéticamente suyo, precisa someter a la madre a docenas de procesos repetidos de estimulación ovárica para obtener centenares de ovocitos cuyo ADN será extraído y cambiado por el ADN paterno ya que la enucleación y posterior transferencia del núcleo al ovocito suele terminar en la lisis de la célula. Estos ovocitos manipulados genéticamente podrían dar lugar a clones del padre. Pero para ello serán precisos docenas de embriones que no sobrevivirán antes de conseguir este bebé clónico nacido de una mujer que se-

rá la incubadora de un clónico de su pareja y con un alto riesgo de que nazca con malformaciones.

Si como afirma el ginecólogo italiano esto lo harán sólo para ayudar a las parejas estériles sin células germinales, mucho más les hubiese valido seguir recurriendo a un método inocuo para la madre como es la inseminación artificial con semen de banco (IAD). Existen parejas estériles que no aceptan tener hijos que no sean genéticamente suyos, y por tanto rechazan la IAD y la donación de ovocitos. Estas serían las teóricas candidatas a la clonación por transferencia de núcleos que hemos comentado. Pero tampoco sería la solución ideal ya que todas las parejas aspiran a tener un hijo genéticamente de ambos. Para cubrir dichas expectativas sin recurrir a la clonación hay varias líneas de investigación abiertas, algunas con gestaciones evolutivas y nacimiento de niños sanos. En casos de esterilidad masculina irreversible sin espermatozoides testiculares se ha conseguido fecundar mediante ICSI (microinyección intracitoplasmática) ovocitos con espermátides (célula germinal masculina inmadura haploide) e incluso con espermatocitos (célula germinal masculina muy inmadura diploide que realiza la división meiótica reduccional del número de sus cromosomas en el interior del ovocito).

Proceso de maduración

Como estas investigaciones son aún poco eficientes y no pueden pasar al campo asistencial, las investigaciones se centran en madurar "in vitro" e incluso "in vivo" espermatozoides inmaduros transfiriendo estas células humanas a testículos de animales, para que maduren, recuperándolos después. Estas investigaciones son más prometedoras para este tipo de pacientes que la clonación que propone Antinori y no conllevan negativas connotaciones bioéticas.

En casos de esterilidad femenina con ausencia de ovocitos maduros parece que se ha conseguido madurar ovogonias (células germinales femeninas inmaduras diploides) transfiriendo citoplasma de ovocitos haploides capaz de activar la meiosis de las células inmaduras. Este proceso artificial de meiosis podría confundirse con una clonación reproductiva pero no es así, ya que los ovocitos haploides resultantes necesitan la contribución del gameto paterno para su fecundación.

Muchas mujeres con ovocitos de mala calidad que dan malos resultados con técnicas convencionales de FIV se les sugiere la donación de ovocitos. Parece que es posible mejorar la calidad de sus ovocitos mediante alguna de estas dos técnicas: transferir el núcleo de su ovocito al citoplasma de un ovocitos enucleado de una donante, o bien transferir el citoplasma de un ovocito de donante al ovocito de la paciente. En ningún caso hay intercambio de material genético nuclear. Finalmente, incluso antes de llegar a la clonación, se pretende investigar en la producción de células germinales a partir de células somáticas. Esta haploidización artificial permitiría gestar a individuos sin ovarios o testículos sin recurrir a la clonación y manteniendo la contribución genética de ambos miembros.

Hay otro tipo de clonación reproductiva que se denomina gemelación y que consiste simplemente en separar dos blastómeros de un embrión de dos células, tal como hace la naturaleza cuando crea gemelos monocigóticos; éstos nacen de un solo ovocito y un solo espermatozoide. Por un mecanismo poco conocido a los pocos días de la fecundación el grupo de células (blastómeros) que forman un embrión se separan en dos grupos independientes y como estas células son totipotentes se desarrollan dos individuos, genéticamente idénticos. Esta separación artificial es técnicamente posible. No tiene las connotaciones éticas de la anterior, también se la denomina clonación reproductiva y su utilidad estaría limitada, si fuese autorizada, a duplicar las posibilidades de que una mujer con escasos ovocitos o embriones pudiese mejorar sus posibilidades de gestación al transferir mayor número de embriones.

Incluso antes de llegar a la clonación, se pretende investigar en la producción de células germinales a partir de células somáticas. Esto permitiría la gestación manteniendo la contribución genética

Muy poca gente conoce que existe otra clonación, la no reproductiva, que puede ayudar a caminar a un parapléjico sin necesidad de crear y sacrificar una nueva vida

Lo que se esconde detrás del anuncio que comentamos no es ayudar a las parejas estériles, ya que como vemos las nuevas líneas de investigación en reproducción humana se mueven en otra dirección, sino crear un modelo de clonación con otras oscuras finalidades.

Clonación propia

¿Cómo si no –tal como dice otro de sus promotores Avi Ben Abraham – habrá fondos ilimitados para satisfacer las necesidades de una mínima proporción de parejas estériles? Probablemente porque la clonación humana tiene en la mente de los promotores otras aplicaciones, como almacenar ADN de personas que quieren clonarse como una forma de sobrevivir a su muerte sin caer en la cuenta de que el clonado sólo tendrá sus genes, pero como el genotipo influye menos que el ambiente en el que se desarrolla, el niño será distinto a él y éste no vivirá ni en el recuerdo de su clónico.

La sociedad no evoluciona al ritmo de la ciencia pero también es cierto que no todo lo que es técnicamente factible, es éticamente realizable. La clonación reproductiva no es aceptada por la inmensa mayoría de nuestra sociedad, pero ésta desconoce que existe otra clonación, la no reproductiva, que puede ayudar a caminar a un parapléjico sin necesidad de crear y sacrificar una nueva vida. La clonación no reproductiva es transferir un núcleo de una célula somática de un individuo a un ovocito enucleado con la finalidad de obtener un cigoto clónico que se cultivará para producir células troncales (*stem cells*) a partir de las cuales crear tejidos y a largo plazo órganos. Se diferencia de la clonación reproductiva en que el embrión no es transferido al útero para su posterior evolución y nacimiento de un niño clónico sino que el proceso se detiene en la fase preimplantacional.

Su misión radica exclusivamente en la creación de tejidos histocompatibles con el individuo enfermo que precisa un transplante de células sanas. Así será posible transferir tejido nervioso a un parapléjico por sección medular para regenerarla, inyectar tejido hematopoyético a un enfermo afecto de leucemia sin esperar una larga temporada hasta encontrar a un individuo histocompatible. También será posible evitar el transplante de órganos de cadáver histocompatibles mediante la inyección de tejido hepático, renal, cardíaco, etc. Esta forma de clonación no reproductiva podría abrir las puertas a la curación de enfermedades hasta ahora incurables, pero está prohibida en la mayoría de países europeos que firmaron una ley contra la clonación sin distinguir entre reproductiva y no reproductiva. Inglaterra ha aceptado la clonación no reproductiva y los EEUU han aceptado financiarla con fondos públicos. Numerosos científicos insisten en que se distinga entre ambas finalidades. Los detractores de la clonación no reproductiva se basan en que se crea un embrión sin finalidad reproductiva aunque éste no pase de la fase preimplantativa, que es en el estado en que se encuentran más de 35.000 embriones congelados en España, que el Tribunal Constitucional ha declarado embriones sobrantes de las técnicas de fecundación "in vitro".

Daño a la fecundación in vitro

El sensacionalista anuncio de Antinori está haciendo un daño enorme a las técnicas de Fecundación in Vitro, a la posibilidad de investigar con embriones sobrantes y a la clonación no reproductiva. Es cierto que la ciencia no siempre evoluciona en línea recta ni siempre por el buen camino y que las técnicas de Reproducción Asistida bordean, en ocasiones, la frontera de la ética. Pero cuando aparecen noticias como la que comentamos abonamos las actitudes críticas e intransigentes basadas en una moral fundamentalista que pretende echar por la borda los grandes beneficios que se han producido en el campo de la Reproducción Humana en los últimos años, e impedir que éstos sean comprendidos y aceptados por la sociedad.

Juan Antonio VANRELL

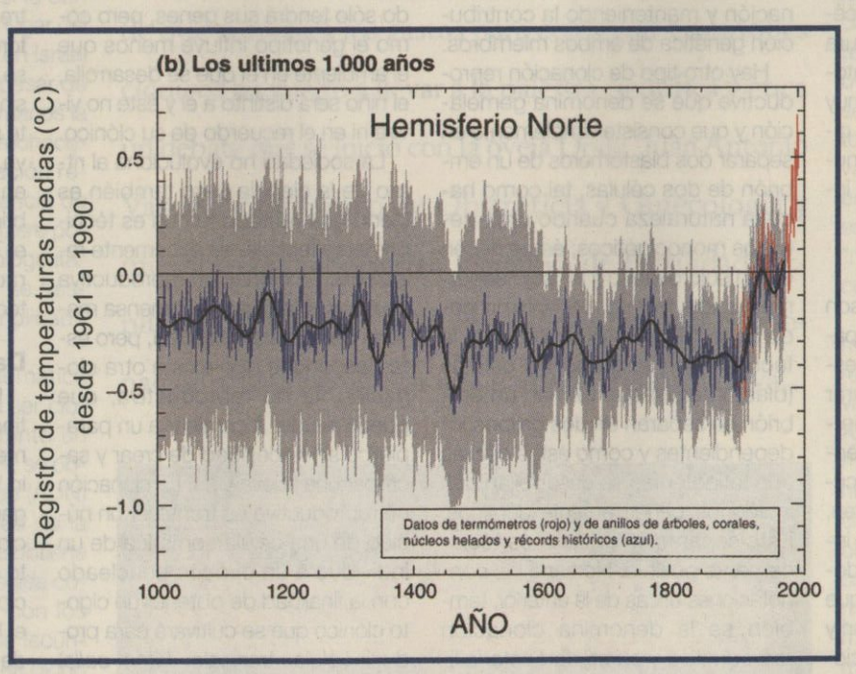
RETOS DEL TERCER INFORME SOBRE EL CAMBIO CLIMÁTICO

Los escenarios del protocolo

Recientemente se ha aprobado el Tercer Informe de Evaluación denominado "Cambio Climático 2001", elaborado por unos 600 científicos y revisado exhaustivamente por 400 expertos independientes. De sus páginas se desprende un anhelo por alcanzar el consenso científico, pero los conflictos de interés siguen siendo un gran escollo, como la actitud de los países desarrollados ante el Protocolo de Kioto. El Jefe del Servicio de Predicción del Clima del Instituto Nacional de Metereología, Luis Balairón, analiza en EL CULTURAL los principales retos establecidos en el informe.

El Grupo de expertos Intergubernamental sobre el Cambio Climático (IPCC), creado por Naciones Unidas en 1988, ha aceptado las contribuciones de sus tres grupos de trabajo que, en conjunto, constituirán el Tercer Informe de Evaluación denominado "Cambio Climático 2001". Los dos Informes anteriores, publicados en 1990 y 1995, han sido fundamentales para que la Convención Marco sobre Cambio Climático aprobada en 1992 y el Protocolo de Kioto firmado en 1997, gozaran del necesario respaldo científico.

El nuevo informe ve la luz en un momento crítico para la aplicación del Protocolo. Las tres partes que lo forman –"Bases científicas", "Impactos, adaptación y vulnerabilidad" y "Mitigación"– han sido elaboradas autónomamente por diferentes grupos de trabajo a lo largo de casi tres años. Cada parte ha sido preparada por unos 200 científicos y revisada exhaustivamente por más de 400 expertos independientes. Finalmente ha sido revisada por especialistas gubernamentales a través de un proceso que garantiza que su contenido incluye tanto los consensos como las controversias científicas existentes.



El nuevo informe basa sus estimaciones de clima futuro en un conjunto de "escenarios" no climáticos, de emisiones de gases de efecto de invernadero para el siglo XXI. Tienen en cuenta las evoluciones de la demografía, del desarrollo económico y del consumo de energía mundial. Los 40 escenarios considerados, que reciben el nombre de SRES (Special Report on Emissions Scenarios), se agrupan en cuatro grupos básicos denominados A1, A2, B1 y B2. Para cada escenario se han estimado las posibles respuestas del clima, de acuerdo con los conocimientos actuales, así como los impactos en sectores productivos y en ecosistemas naturales terrestres y marinos. Sobre la base de estas evaluaciones se proponen las medidas de adaptación y de limitación de emisiones de aquellos gases que más contribuyen al calentamiento global.

El informe parcial sobre "Bases científicas" estima el aumento de la temperatura media mundial del aire en superficie, para el 2100, entre 1,4 °C y 5,8 °C, para el rango de los nuevos escenarios SRES de emisiones. El aumento correspondiente del nivel del mar se sitúa entre 9 cm y 88 cm.

En este informe también destacan otros resultados de interés, como el aumento de la temperatura del aire en superficie durante el siglo XX, que ha sido de 0,6(+/-)0,2 °C. Este calentamiento es inusual en comparación con la evolución de la temperatura en los últimos 1.000 años y es extremadamente improbable que se deba únicamente a causas naturales. En especial, a partir de 1950, el aumento observado se reproduce con gran similitud mediante modelos en ordenadores que simulan las concentraciones crecientes de gases de efecto de invernadero y otras alteraciones o "forzamientos" del balance de radiación planetario (fundamentalmente los que se deben a la presencia de aerosoles de sulfatos, vulcanismo y variaciones solares).

El informe parcial del segundo grupo de trabajo, bajo el nombre de "Impactos, adaptación y vulnerabilidad" analiza la vulnerabilidad de los sistemas naturales y socioeconómicos y los efectos sobre ella de los distintos patrones que puede adoptar el cambio climático. En particular estudia los efectos sobre la hidrología y los recursos hídricos; la agricultura y las garantías de alimentación de la población mundial; la salud humana y los asentamientos costeros, la energía y la industria; los seguros y otras actividades financieras; los ecosistemas terrestres, acuáticos y marinos y, por último, las zonas costeras.

Los recursos hídricos y la agricultura están potencialmente afectados por la menor disponibilidad de agua, por aumento de la evaporación y la transpiración de la cubierta vegetal. La evaluación de impactos en la salud es preocupante a escala mundial, porque las nuevas condiciones climáticas favorecen la transmisión de enfermedades que estaban en retroceso como la malaria y el denge. Las poblaciones costeras están afectadas debido tanto a las intrusiones salinas, como al aumento de riesgo de inundación por aumento del nivel del mar. En el caso de Europa, se considera que la capacidad de adaptación es

generalmente alta para los sistemas "humanos" (agricultura o gestión de los recursos hídricos). Por el contrario, algunas zonas, como las árticas y las mediterráneas presentan una baja capacidad potencial de adaptación y aparecen, en principio, como las más vulnerables ante los cambios. Es probable que la productividad agrícola pueda crecer más en el norte que en el sur y podrán perderse hábitats de gran valor como la tundra, los humedales y otros ecosistemas aislados. La mitad de los glaciares alpinos y amplias áreas de permafrost podrían desaparecer a finales del siglo XXI, con una probabilidad superior al 50 por ciento.

En el sur de Europa, la reducción de la escorrentía estival, de la disponibilidad hídrica y de la humedad del suelo serán, muy probablemente, más agudas que en el norte y, en muchas zonas mediterráneas, la alta probabilidad de que se produzcan olas de calor y altas temperaturas en verano, suponen una amenaza para la planificación actual del turismo, que podrá verse obligado a adaptaciones progresivas al cambio.

El conocimiento de los impactos sobre ecosistemas a escala mundial plantea problemas muy diversos: 1) No se considera muy probable que se produzcan realmente "migraciones" de ecosistemas o biomas como unidades "completas", pero es muy probable que se produzcan cambios en las especies dominantes y en su distribución, cuya incidencia definitiva se apreciaría muy posteriormente. 2) En las especies animales algunos cambios serán directos y otros consecuencia de los cambios en la vegetación: el cambio de clima produce un desplazamiento espacial de los umbrales que definen los nichos ecológicos, de forma que las especies que encuentren obstáculos para la migración se verán sometidas a un riesgo alto de extinción. En estos casos, las medidas de adaptación pueden ser muy eficaces, estableciendo refugios, parques para la cría en cautividad y reservas con corredores que faciliten o permitan la migración.

Por otra parte, la estimación de la función de los sistemas terrestres como sumideros de carbono se presenta con una complejidad superior a la que se tenía hasta ahora y resulta muy incierta: posiblemente influya más la gestión y el uso del suelo que los efectos directos de fertilización del CO_2 y de las nuevas condiciones de clima. En este sentido, es la gestión de bosques la que, probablemente, plantea mayores problemas, en especial si se tiene en cuenta que es un factor clave para las negociaciones de los protocolos de la Convención Marco sobre el Cambio Climático.

En los sistemas marinos, los impactos están unidos al aumento del nivel mar, a la reducción de la cubierta helada planetaria, a los cambios de salinidad y a las alteraciones del oleaje y de las corrientes superficiales. Por otra parte, las alteraciones de la circulación oceánica global pueden inducir "realimentaciones" físicas y biogeoquímicas muy importantes del sistema climático, con efectos directos e indirectos en el equilibrio de ecosistemas marinos, en la dinámica de playas y costas y en las propias interacciones océano-atmósfera que rigen el clima en escalas de tiempo interdecadales.

Algunas áreas costeras, como las desembocaduras de los ríos, además de posibles invasiones directas por aumento del nivel del mar, quedarán expuestas a un mayor riesgo de inundaciones, intrusiones salinas, aceleración de procesos erosivos, pérdida de humedales y manglares. Asímismo, existe una alta preocupación por la evolución negativa de los arrecifes coralinos y por los efectos del deshielo del "permafrost". Las evaluaciones de la vulnerabilidad, de los riesgos y de la capacidad de adaptación, aumentan su dificultad cuanto más pequeña es la unidad de estudio elegida. En la actualidad, los impactos en la escala subcontinental son realmente difíciles, debido a que los escenarios disponibles no son lo suficientemente detallados. En el ámbito mediterráneo, parece necesario incrementar, priorizar y, en algunos casos, revisar la orientación de la investigación, para ampliar el estudio de vulnerabilidades, la evaluación de impactos en las líneas señaladas y las políticas de adaptación. El informe del tercer grupo, trata de las capacidades y opciones de "Mitigación". En él se han revisado las tecnologías y las políticas disponibles para reducir las emisiones de gases de invernadero, capaces de minimizar los cambios futuros de clima.

Resumir sus resultados excede de las posibilidades de esta crónica, pero cabe citar los puntos acerca de los cuales se proponen medidas: La identificación de tecnologías eficientes o renovables; la identificación de las industrias y sectores tecnológicos que pueden liderar la transición a la producción de energía limpia; la evaluación de la capacidad de bosques y cultivos agrícolas para absorber emisiones; la adopción de políticas que permitan alcanzar una buena relación coste-beneficio de las medidas "non regrets" (buenas por sí mismas) o la eliminación de barreras culturales, institucionales o socioeconómicas que dificulten la aplicación de las políticas anteriores. El cambio climático es un riesgo real con resultados potenciales negativos para nuestro bienestar inmediato y para el de generaciones venideras: las incertidumbres no deben ser un freno, porque las medidas propuestas son beneficiosas en sí mismas. La precaución que dirige las negociaciones sobre cambio climático, desde la Cumbre de Río en 1992, introduce un factor de racionalización del desarrollo, en la gestión de recursos naturales y en las relaciones mundiales que, aún sin cambio climático, podríamos retrasar pero nunca eludir.

Luis BALAIRÓN

OJOS PRIVADOS

La identificación personal del iris es tan efectiva como las huellas dactilares, pero la tecnología no estaba al alcance de los usuarios hasta ahora. El dispositivo Authenticam de Iridian es la primera cámara identificativa de iris que se ha desarrollado como un periférico para ordenadores personales. De esta manera se asegura la entrada restringida al disco duro, a la red y a cualquier documento sin necesidad de otorgarle una contraseña. La cámara se coloca sobre el monitor y escanea el ojo en menos de dos segundos. Su precio es de 300 dólares (aproximadamente 57.000 pesetas) y se puede adquirir en www.iridiantech.com.

ORIENTACIÓN MARINA

Cuando los buzos se sumergen durante largo tiempo, es fácil que pierdan la orientación o sean arrastrados por corrientes. Pero gracias al EyeSea desarrollado por Xio ya no hay riesgo de perder el bote. No hay más que colgarse el aparato receptor de la muñeca y colocar el transmisor de señales bajo el casco del barco. El dispositivo EyeSea señala la dirección y la distancia a la que se encuentra el barco en un margen de 3.000 pies. Está disponible en www.xios.ch a un precio de 730 dólares (unas 140.000 pesetas)

DVD INTEGRADO

El aparato VDT278 de Konka es la primera televisión del mundo con un sistema instalado de reproducción de discos compactos y DVD's. El televisior tiene la capacidad de grabar 45 minutos en formato MPEG-1 y reproduce tanto DVD's como CD's. Todo ello dentro de un sistema integrado, que no necesita conexiones auxiliares. Reproduce señales de imagen independientes dentro de la imagen general y viene equipado con sonido DTS. Su precio es de 2000 dólares (380.000 pesetas) y se puede adquirir en www.konkausa.com.

MÁXIMA DEFINICIÓN

El ordenador de Sony eVilla Network Entertainment Center alcanza una resolución de 800 x 1.024 para ofrecer máxima definición a las páginas web.El dispositivo de información integrado (tanto monitor como teclado) lleva un monitor super ancho FD Trinitron en lugar de una pantalla líquida. Además, incluye un sistema integrado de altavoces en estéreo, dos puertos USB, un módem de 56Kbps y un conector para Ethernet. Se adquiere en www.sony.com por 95.000 pesetas.

Los columnistas

GARCÍA-POSADA

MERCEDES RODRÍGUEZ

Ni siquiera en sus columnas más biográficas se entrega García-Posada al costumbrismo de una vida o una época, las del autor, sino que aporta precisiones y rigores para que tengamos también al ser humano, sí, pero en función siempre de lo que escribe

Se peina para un lado como un escritor francés. Tiene placideces de hombre logrado y malos humores de crítico también logrado. Nació en Sevilla y es doctor en Filología Hispánica. Escribe una columna semanal de literatura en *Babelia*. Si como crítico se mueve siempre dentro del rigor y la despersonalización, como columnista se muestra más subjetivo, más entrometido, siempre en temas literarios, con más ideas e iniciativas sobre los vivos y los muertos, sobre los centenariados y sobre el último premio Hiperión. Miguel García-Posada estudió con los jesuitas de ¿Sevilla? y con los catedráticos de Salamanca. Al fin, en reciente libro, se confiesa prisionero de "el vicio crítico".

Efectivamente, la crítica, que empezó siendo para García-Posada un lujo en *ABC*, hoy es un vicio en *El País* por lo en serio que se le ha tomado, lo consagratorio de sus críticas (a veces) y su norma de oro: "Sobre una mala novela no se puede hacer una buena crítica". En García-Posada veo yo un andaluz apasionado que vibra con sus autores, pero todo esto corregido por el estudioso y el doctor, que aporta cada día mayor beneficio erudito, artillería documental y opinión arriesgada y solvente. El tono deliberadamente impersonal de su prosa, que apenas condesciende a la burleta de la crítica al uso, le aporta una dignidad singular a todo lo que dice, incluso cuando no estamos de acuerdo con él.

Apelando a Nabokov, defiende, después del derecho a crear, el derecho a criticar. García-Posada publica ahora *El vicio crítico*, que es un firme ensayo sobre la proliferación arborescente de la crítica literaria, sus escuelas y variedades. En realidad, durante todo el siglo XX se ha venido evolucionando de una crítica que llamaríamos artística a una crítica científica, que es la de ahora mismo y que ha llegado a sobresaturarse de cruzamientos, influencias, coincidencias y discrepancias, tomando cuerpo por sí misma y olvidándose humorísticamente del sujeto: la obra a estudiar. Está, según Steiner, "la locura mandarina del discurso secundario". Es decir, que el discurso crítico ha llegado a tal magnitud, en importancia, variedad y abundancia, que accede ya a secundario, pero en realidad es como la vegetación que rodea la vieja casa y cualquier día puede devorar el discurso primario o principal, la Obra. Lo cierto es que la novela empezó a coquetear con la crítica, haciéndose crítica de sí misma, como el *Ulises*. Lo cierto es que Marcel Proust escribió un ensayo poderoso contra Sainte-Beuve. Lo cierto es que el creador, intelectual asimismo, dejó de someterse a las tiranías gacetilleras de la crítica del XIX erigiendo paralelamente un discurso analítico que superaba a los profesionales de la reseña. Así, Eliot, Huxley, Mann y los anteriormente citados. Esto obliga al crítico profesional a abandonar parcialmente sus artículos ligeros y a hacer una nueva crítica en libro, cada día con más rigor y hallazgo, como fue el caso deslumbrante, en los 60, de Umberto Eco.

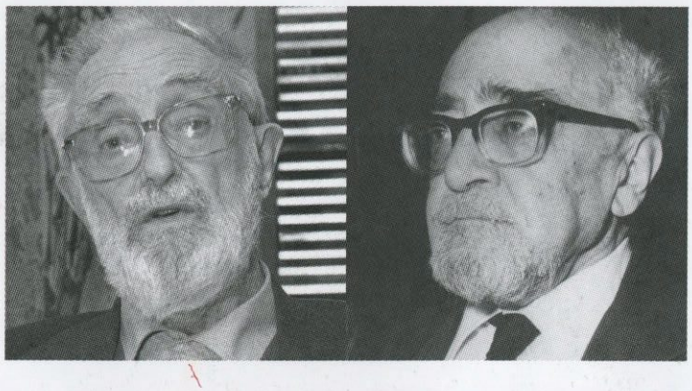
En puridad, sólo hay dos maneras de crítica. Esta manera actual, tecnicista, que pasa por el estructuralismo y llega a la deconstrucción, y la manera del XIX, romántica, artística y, en una palabra, baudeleriana. La crítica como obra de arte en sí misma sólo la valoraron los románticos. Era una pieza que incluía la biografía del autor estudiado, las características personales y hasta los amores. Ya hemos dicho que la nueva novela trae inevitablemente la nueva crítica, porque, al mismo tiempo, la crítica de arte estaba degenerando en alegoría, como es el caso de Cansinos-Assens. Ahora mismo estamos volviendo a una crítica fruitiva, lúdica, degustadora, inocente, como la del lector que sólo busca el placer del texto. La vía vuelve a ser muy sugestiva y tiene futuro, pero el presente sigue siendo Jakobson, Lacan, Roland Barthes, etc. En eso estamos y en eso está García-Posada como crítico y como columnista literario. El estructuralismo nos ha descubierto muchas cosas e incluso ha expulsado al autor del texto con todo su aparataje romántico de estrella de la literatura. En la cría de naranjas no importa la tierra y en la cría de novelas no importa el autor. La construcción léxica se establece por sí misma, aunque la reacción contraria se iniciaba ya en los 60, con Susan Sontag, contra la interpretación.

Entre estos dos extremos, que polemizan fructíferamente, García-Posada es uno de los pocos críticos españoles que se mantiene en un prudente y eficaz término medio, profesando devoción a la personalidad del poeta o prosista, pero aplicándole procedimientos de última hora en cuanto a la autopsia de su texto, precisamente para que no sea un texto muerto.

Ni siquiera en sus columnas más biográficas se entrega García-Posada al costumbrismo de una vida o una época, las del autor, sino que aporta precisiones y rigores para que tengamos también al ser humano, sí, pero en función siempre de lo que escribe. Miguel García-Posada ha dejado muy atrás a los críticos de solapa y a los continuadores retóricos de Cansinos. Pero tampoco se ha perdido como un esnob en la trigonometría del texto codificado por un ordenador previa extracción del alma. Este crítico es el más ponderado ejemplo español de respeto a la escritura y al escritor, lo cual empieza por evitar los libros malos, sobre los que, según su frase inicial, no se pueden hacer críticas buenas o de calidad. García-Posada ha asumido el vicio crítico como un gran género literario, y en su ordenador lo es.

Francisco UMBRAL

BIENVENIDOS AL MUNDO DE LAS MEJORES NOVELAS EN CASTELLANO DEL SIGLO XX

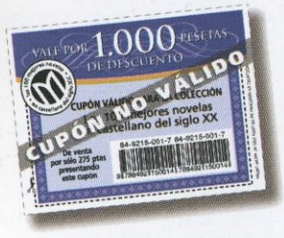


ESTA SEMANA CON EL MUNDO

JUEVES 12 DE ABRIL

MARTES 17 DE ABRIL

Aviso a los lectores: Con motivo de la Festividad del Viernes Santo, esta semana sólo saldrán dos libros a la venta.



EL MUNDO reúne en una colección única las grandes novelas de la literatura en castellano del siglo XX, prologadas por las principales personalidades de la vida contemporánea. La mejor colección jamás editada. Una biblioteca para toda la familia. Obras de Premios Nobel como Camilo José Cela, Gabriel García Márquez; de Premios Cervantes como Mario Vargas Llosa, Miguel Delibes o Francisco Umbral; de Premios Planeta como Antonio Gala, Terenci Moix, y muchos más, forman parte de esta colección.

Una edición de lujo a un precio de regalo. Cada martes, jueves y sábado una nueva novela por sólo **275 ptas., ahorrándose 1.000 ptas.** mediante la entrega del cupón correspondiente que **EL MUNDO** publica todos los días en su última página.

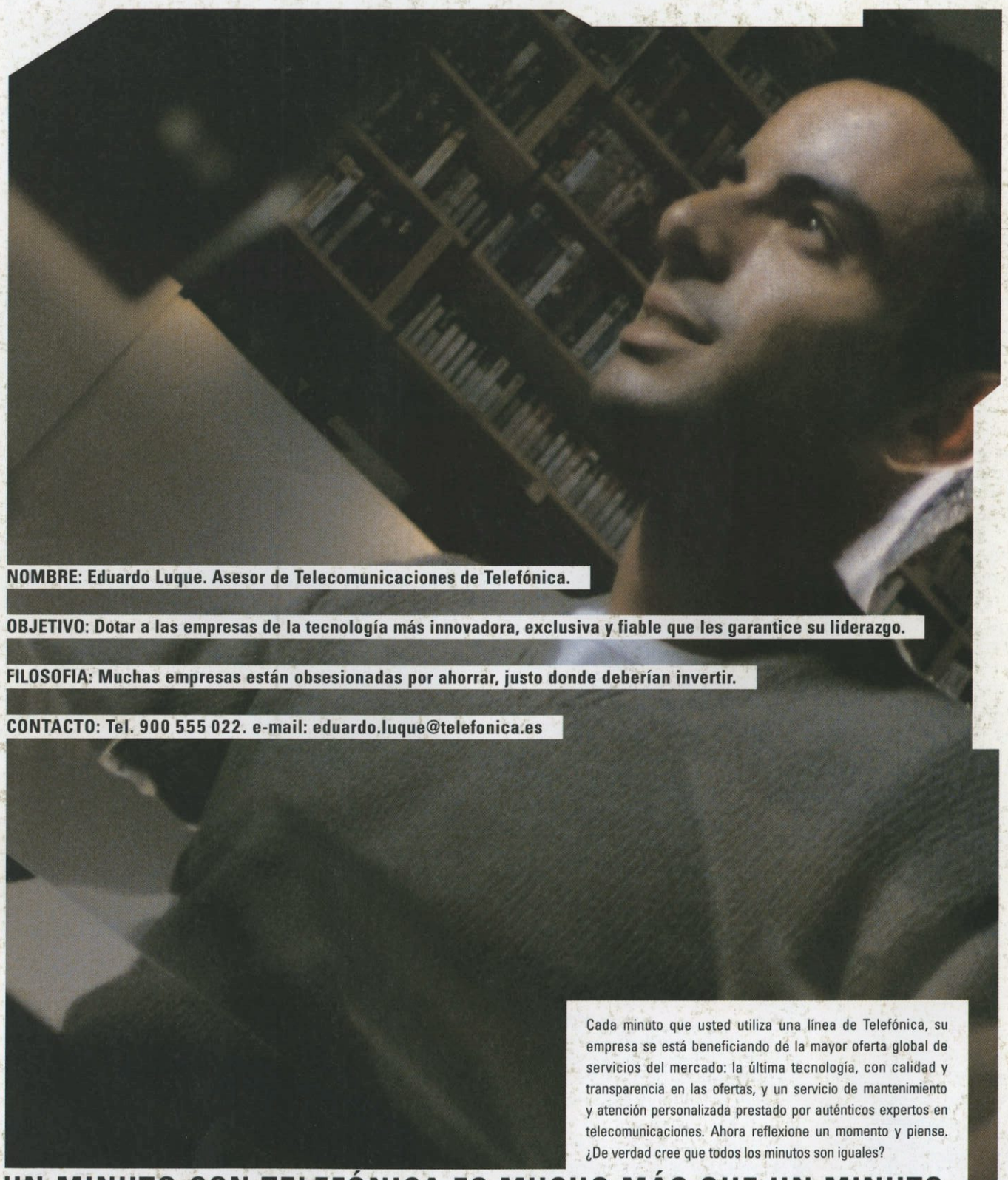
Reserve ya su ejemplar en su punto de venta habitual.

Promoción válida sólo en el territorio nacional

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

EL MUNDO
www.elmundo.es

TRAPPING



NOMBRE: Eduardo Luque. Asesor de Telecomunicaciones de Telefónica.

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

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

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

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

UN MINUTO CON TELEFÓNICA ES MUCHO MÁS QUE UN MINUTO.

www.telefonicaonline.com/empresas

Telefónica