

EL CULTURAL



25 de abril-1 de mayo de 2001

**El Día Mundial
de la Danza
baila flamenco**

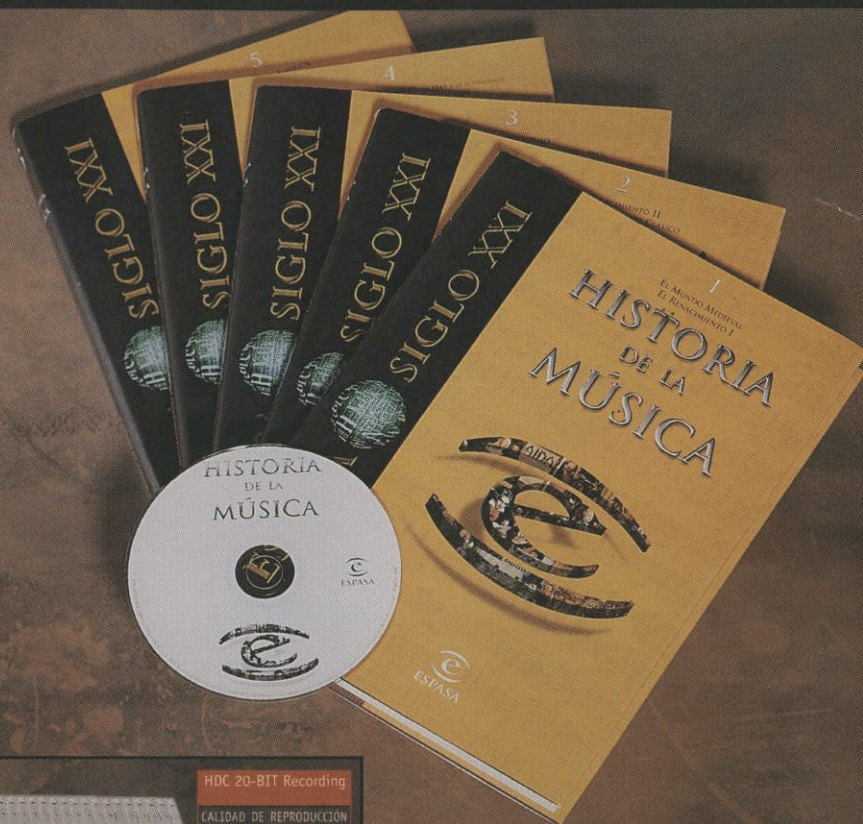
**Fernando León
escribe sobre
Armendáriz**

¿Existe Wittgenstein?

Medio siglo de la muerte del filósofo que revolucionó ética y lenguaje

EL  MUNDO

Espasa ha compuesto para Ud. una obra con un precio que hará historia.



HDC 20-BIT Recording
CALIDAD DE REPRODUCCIÓN
IMPECABLE. GRABADOS CON LA
ÚLTIMA TECNOLOGÍA DIGITAL



Obras de Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Dvorák, Franck, Glinka, Grieg, Haydn, Mendelssohn, Mozart, Schubert, Schumann, Johann Strauss jr., Tchaikovsky y muchos otros.

Con letra y música. **Una gran obra de consulta y una colección de 50 CD'S** que Espasa le ofrece por sólo 23.950 ptas.

La **Historia de la Música Espasa**, en cinco cuidados volúmenes con versión en CD-ROM, convertirá cualquier consulta, tanto del especialista como del simple aficionado, en un auténtico placer. Un recorrido histórico desde el canto gregoriano hasta las últimas tendencias

musicales realizado con el máximo rigor. Además, la **Colección de Música Clásica II**, compuesta por 50 CD'S, reúne las mejores grabaciones con los intérpretes más consagrados y las orquestas más prestigiosas.

Disfrute ya de una obra digna de aplauso.

Oferta

23.950 ptas
Enciclopedia +

ESTA OFERTA NO ESTÁ DISPONIBLE EN TIENDAS. SÓLO SE VENDE POR TELÉFONO, FAX O CUPÓN.

Historia de la Música Espasa

Nombre: _____

Apellidos: _____

Dirección: _____

Población: _____ Provincia: _____

C.P. _____ Tfno.: _____ E-mail: _____

NIF: _____ Firma: _____

Relene y envíe este cupón a Espasa Calpe, S.A. - Atención al cliente, c/ Balmes, 155, 08008 Barcelona. O por fax al número 93 217 51 63

Forma de pago:

Al contado: 23.950 ptas. Importe válido para el estado español. No se cobran gastos de envío. IVA incluido.

A la entrega del pedido

Con cargo a mi tarjeta:

Visa Amex Master Card

Nº _____

Cad. ____ / ____

A plazos sin intereses: 2.994 ptas en 8 cómodas mensualidades. Gastos de envío 980 ptas. IVA incluido.

Domiciliación bancaria.

Si ya nos ha indicado sus datos bancarios con anterioridad, no es necesario que los vuelva a rellenar.

Entidad _____ Oficina _____ D.C. _____ Cuenta o libreta Nº _____

902 404 900

llame de lunes a sábado de 9 a 20 h.

www.espasa.com



ESPASA

PCL01

WITTGENSTEIN

LA AMARGA FÁBULA DE LA FELICIDAD

Por Jacobo MUÑOZ

Huidizo siempre y errante, Wittgenstein pasó largas temporadas solo, en los más recónditos parajes de Europa. En sus últimos años, en la costa irlandesa, unos pescadores le dejaban la comida a varios metros de la cabaña donde habitaba. "Decidles que he tenido una vida muy feliz", encargó a quienes le asistieron en sus últimas horas

En un peculiar momento de su vida, Hölderlin manifestaba su intención de escribir unas *Nuevas cartas sobre la educación estética del hombre* destinadas a ayudarle a "encontrar el principio que me explique las separaciones en las que pensamos y existimos, pero que sea capaz también de hacer desaparecer las contradicciones entre el sujeto y el objeto, entre nuestro yo y el mundo, o incluso entre la razón y la revelación". Años después, y hundido definitivamente el último gran proyecto de síntesis racional de las grandes escisiones que cruzan la vida —quebrando toda voluntad humana de articulación integradora y de sosiego en un fundamento último capaz de actuar como foco totalizador de sentido—, Nietzsche, poshegeliano al fin, sacó el oportuno balance. Y más allá del sueño hölderliniano, que tantos ecos tendría, y al que tantos espíritus darían voz renovada hasta casi ayer mismo, decretaba la ruptura del todo.

La vida no vive ya, efectivamente, en el todo. Y no puede, en consecuencia, ser pensada ni vivida ya, en su invertebración e inconclusión ilimitada, sino como encrucijada jamás reducible a contornos fijos y nunca resoluble en términos de una totalidad jerarquizada, orgánica y completa, de múltiples voces y rostros (metafísicos, epistemológicos, teológicos, éticos, estéticos, socio-antropológicos...) Desertizada y vaciada en su sentido último, la "cultura", entendida, como poco después haría Wittgenstein, al modo de "una gran organización que atribuye a cada uno de sus miembros un puesto en el cual puede trabajar en el espíritu del todo, y cuya fuerza puede justamente medirse con el resultado en el espíritu del todo", cedía a la "civilización tecno-científica". O lo que es igual, al espacio inhóspito

de la fragmentación, del dominio del mero cálculo egoísta de medios y del desinterés respecto de los valores últimos, de la proliferación de valoraciones encontradas, del atomismo social, de la invertebración y de la desagregación... Fenómenos todos ellos a los que Wittgenstein no dudó en responder una y otra vez con un desvío tan desolado como coherente, del que en 1947, próximo ya el final de sus días, dejaría un intenso testimonio explícito: "No es insensato pensar que la era científica y técnica es el principio del fin de la humanidad; que la idea del gran progreso es un deslumbramiento, como también la del conocimiento final de la verdad; que en el conocimiento científico nada hay de bueno o deseable, y que la humanidad que se esfuerza por alcanzarlo corre a una trampa".

Entre la constatación devoradora de este proceso y el intento de restituir por uno u otro camino la arruinada "unidad humana", colmando así la nostalgia de sentido y unidad de la vida que acompaña al hombre, como la sombra al cuerpo, la cultura vienesa del final de siglo dio de sí, como es bien sabido, un nivel de creatividad y de autoconsciencia epocal activa literalmente irrepetible. Pero Wittgenstein, representante eminente de esa cultura, jamás se hizo ilusiones sobre las sucesivas propuestas de recomposición moral "fuerte", basadas de una u otra manera en un optimismo civilizatorio que nunca compartió. Y en unas famosas líneas del *Tractatus* no dudó en llevar, con la implacabilidad que siempre le caracterizó, la escisión entre las cuestiones teóricamente decidibles y cuanto afecta al ámbito de las decisiones prácticas, entre lo "decible", en fin, y lo "indecible", a sus últimas consecuencias: "Sentimos que aun cuando todas las 'posibles' cuestiones científicas hayan recibido respuesta, nuestros problemas vitales todavía no se han rozado en lo más mínimo. Por supuesto que en-

tonces ya no queda pregunta alguna; y esto es precisamente la respuesta".

No hay, de todos modos, que engañarse. Porque más allá de esta invitación al silencio y desde su propia insistencia en que "el sentido del mundo tiene que residir fuera de él. En el mundo todo es como es y todo sucede como sucede; en él no hay valor alguno y si lo hubiera carecería de valor", Wittgenstein elaboró con su palabra y su vida lo que tal vez cabría llamar una ética privada de la integridad personal, de la fidelidad al deber para con uno mismo. Para con lo que uno realmente es como condición de la (propia) felicidad. Una felicidad —el imperativo máximo de la ética— entendida, claro es, en clave estoica. "Mi ideal", llegaría a escribir, "es una cierta indiferencia: un templo que cierre el paso a las pasiones, sin ser afectado por ellas". ¿Un ideal spinoziano en el que la beatitud y el júbilo, el "contento", dejan, sin embargo, paso como consumación y final desiderativo de todo un itinerario espiritual y vital sencillamente al desasimiento? ¿Una ética demasiado deudora acaso del ideal de la identidad personal, del repudio puritano y aristocratizante de toda in-identidad? En cualquier caso, una ética. Algo que Wittgenstein no asumió como conocimiento en sentido fuerte, pero sí como una tendencia del espíritu humano ante la que se inclinó.

Huidizo siempre y errante, Wittgenstein pasó largas temporadas solo en los más recónditos parajes de Europa. En sus últimos años, en la costa irlandesa de Galway, unos pescadores le dejaban la comida, siguiendo sus instrucciones, a varios metros de la cabaña en que habitaba. Poco después regresó a Cambridge, donde murió. "Decidles" (a sus amigos y discípulos) "que he tenido una vida muy feliz", encargó a quienes le asistieron en sus últimas horas. Qué duro precio, en su caso como en el de Nietzsche o Hölderlin, el de la felicidad.

PRIMERA PALABRA, POR JACOBO MUÑOZ³ LA PAPELERA DE JUAN PALOMO⁵
LETRAS EUGENIO TRÍAS: WITTGENSTEIN, CINCUENTA AÑOS
 DESPUÉS⁶⁻⁷ NICOLÁS SÁNCHEZ DURÁ: EN EL PRINCIPIO NO FUE EL VERBO⁸⁻
⁹ ENRIQUE OCAÑA: EL DIARIO COMO LUCHA INTERIOR¹⁰ DAVID EDMONDS Y
 JOHN EIDINOW: LA PELEA CON POPPER¹²⁻¹³ STEFAN KANFER: GROUCHO.
 UNA BIOGRAFÍA¹⁵ JENARO TALENS: PROFUNDIDAD DE CAMPO¹⁶ LUIS MATEO
 DÍEZ: EL DIABLO MERIDIANO¹⁹ CHARLES POWELL: ESPAÑA EN DEMOCRACIA²¹
 ÚLTIMA PALABRA: IRENE GRACIA²⁵ **ARTE** FRANCISCO LEIRO, MADERA
 DE HÉROE²⁶⁻²⁷ LAWRENCE WEINER, PALABRAS, PALABRAS²⁸ LOVE ME
 TENDER²⁹ EL RECUENTO DE LOS AUSENTES. SIETE ARTISTAS MUESTRAN EN
 CASTELLÓN SUS OBRAS SOBRE LA MEMORIA³⁰⁻³¹ LOS NUEVOS "YOUNG
 BRITISH ARTISTS"³² ARQUITECTURA: UN TEATRO, UN AUDITORIO Y UN MUSEO
 FIRMADOS POR PAREDES-PEDROSA³⁴ LOS POEMAS PINTADOS DE VICENTE
 HUIDOBRO³⁶ **TEATRO** DÍA INTERNACIONAL DE LA DANZA:
 LAS "GALAS" DEL TEATRO ALBÉNIZ³⁷⁻³⁹ ENTREVISTA CON LA COREÓGRAFA
 TERESA NIETO³⁹ "CASA DE MUÑECAS", DE IBSEN, EN EL TEATRO ADOLFO
 MARSILLACH⁴⁰ **CINE** ESTRENO DE "BROTHER", DE TAKESHI KITANO⁴¹⁻
⁴³ "LA MEMORIA DE LOS ÁRBOLES", POR FERNANDO LEÓN. EL DIRECTOR DE
 "BARRIO" ESCRIBE SOBRE "SILENCIO ROTO", DE MONTXO ARMENDÁRIZ⁴⁴⁻
⁴⁵ FILMOTECAS⁴⁶ **MÚSICA** "PAN Y TOROS", LA OBRA MAESTRA
 DE BARBIERI⁴⁸⁻⁴⁹ LOS PROBLEMAS CON LA CENSURA⁴⁹ ENTREVISTA CON
 JOSEP PONS⁵⁰ DISCOS⁵¹ EL CUARTETO BRODSKY INTERPRETA A CHAPI⁵²
 MAGDALENA KOZENA CANTA A BACH Y HAENDEL⁵³ **CIENCIA**
 2001: DE GAGARIN AL TURISTA ESPACIAL⁵⁴⁻⁵⁵ "PRIONES DE CRISTAL", POR
 JUAN MANUEL GARCÍA RUIZ⁵⁶⁻⁵⁷ POR EL CAMINO DE UMBRAL⁵⁸

www.elcultural.es

EL CULTURAL

Patrocinado por

Telefonica

Fundador
Luis María Anson
 Directora

Blanca Berasátegui

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

Jefes de Sección: Rafael Banús, Liz Perales, Guillermo Solana

Redacción: Paula Achiaga, María Isabel Falagán, Carlos Forteza, Itziar de Francisco, Martín López-Vega, Carlos Reviriego

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

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

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

Publicidad: Carlos Piccioni (tel. 91 5856005, fax 91 5856007) E-mail: carlos.piccioni@el-mundo.es

EL CULTURAL se vende conjuntamente con el diario EL MUNDO

Imprime Rotedic. Dpto. legal: GU452-98



EL HOMBRE QUE LEÍA DEMASIADO

Racionero sufre por su condición: es el hombre que leía (intercontextualizaba) demasiado. Menos mal que Ana Rosa Quintana se santifica; que lo de Brines y la Academia estaba atado y bien atado, que siguen las caravanas de poetas organizadas por Alex Susanna, y que las agentes de Isabel Allende y Pérez-Reverte hacen números por el próximo Planeta.

Claro, nada más caer **Racionero** en la Biblioteca Nacional salen los informes. Y es que, desde Chicago a Quintanar de la Orden pasando por el Paular, un plagio es un plagio. Siempre he dicho que el flamante director de la BN ha leído tanto y tan a fondo que ha sido fagocitado por sus "intertextuales" referencias. Hay que ver cómo me gusta esta palabra.

Plagios que no cesan: **Ana Rosa Quintana** es una santa. Ahora dice que no quiere cobrar los derechos de autor de sus libros vendidos durante el año 2000. ¡Eso es estilo! Otro se los embolsa, y aquí no ha pasado nada, después de todo lo sufrido. Así que su editorial, Planeta para más señas, que ha tenido que devolver el importe a quien ha querido devolver el libro, no sabe qué hacer con el dinero. ¡Porque no se lo van a quedar! Y han llegado a un acuerdo: el dinero será destinado a una ONG. Y todo en la más estricta confidencialidad. Me dice un amigo próximo a una de estas organizaciones sin ánimo de lucro que ya se imponen los empujones por llegar los primeros. ¡Qué caro se está poniendo el plagiar!

Nada intertextual (pese a llevar una "x" atragantada) resulta **Francisco Brines**, todo discreción, el más diplomático de los poetas españoles (cualquier día le ponen una embajada) que ya tiene sillón. Miren ustedes por donde, la Academia está de enhorabuena: ha pillado al estupendo **Pombo** traduciendo los versos de **Walcott** y le ha concedido el Fastenrath. Pleno.

Las dos agencias literarias más importantes del país, **Carmen Balcells** y **Raquel de la Concha**, están haciendo sus cálculos para saber si es rentable que sus figuras ganen el Planeta de los cien millones. **Isabel Allende** tiene números, pero Plaza & Janés, su editorial, se pondría de morros, y **Arturo Pérez Reverte** no soportaría una promoción al estilo planetario. Además, sus honorarios son muy superiores a la cuantía del premio. Así que mucho me temo que la Balcells y mi querida Raquel tendrán que buscar a otros candidatos, aunque sean los preferidos de **Lara**.

Estuve en un *cocktail* en el gobierno militar. A la puerta había un PM, y el coronel nos recibió derrochando amabilidad. En la sala del fondo, a oscuras, asistimos a una proyección de vídeo con un amplio catálogo de *freaks*. Fue en Cáceres durante Foro Sur cuando el *establishment* local se rindió por unos días al arte ultramoderno. Esperpento puro, créanme.

Con satisfacción se recibieron las nuevas apariencias públicas de **Claudio Abbado**. Su aspecto ha mejorado notablemente desde las pasadas Navidades. Esperemos que la enfermedad vaya dominándose y se pueda enfrentar dentro de unas semanas a los públicos de Parma y Ferrara con ese *Simon Boccanegra* que dirige como nadie.

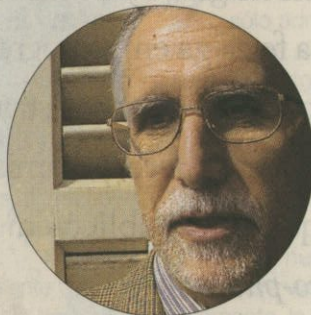
Cuentan del presidente de un jurado que un día, tan enfadado estaba, que sólo se sustentaba con lo que por ahí maldecía. Traducción:



Luis Racionero



Francisco Brines



Luis Mateo Díez



Isabel Allende



Ana Rosa Quintana

dicen que dice **Luis Mateo Díez** que se retiró del jurado literario más primavera cuando se propuso dar al premio a una novela de la que apenas se habían presentado 30 folios. Viendo cómo les **lucía** (se me escapa de todas todas la negrita) el pelo, se fue, se fue... Mas cuando el rostro volvió, halló la respuesta viendo que otro jurado iba maldiciendo...

¿Se acuerdan de aquellas caravanas de mujeres que organizaban los chicos de Plan? Pues como hay lugares que, en vez de mujeres necesitan poetas, allá va **Álex Susanna** con su caravana de versificadores. Que, por cierto, siempre son los mismos, sea el país que sea. Nunca falta **Claude Esteban** por parte de Francia, ni **Nuno Júdice** como representante de Portugal en esta peculiar Eurovisión poética que hoy llega a Valladolid. Además, **Felipe Benítez Reyes**, el chino **Duo Duo** (y valga la redundancia), la rumana Ana Blandiana (en consonante) o **Zoé Valdés**. De todo hay en la viña del... etcétera.

Todo el Portugal y la Francia literaria celebran la aparición de la fotobiografía de **Miguel Torga**. Más celebrarían nuestros escritores que se practicara aquí la misma costumbre. Aunque algunos lo que buscan es la fotohagiografía.

Anda la RESAD tanteando a un nuevo director. La extraordinaria labor de esta institución tendrá, seguro, una buena cabeza creativa, un buen conocedor del mundo teatral... ¿un zorro ilustrado?

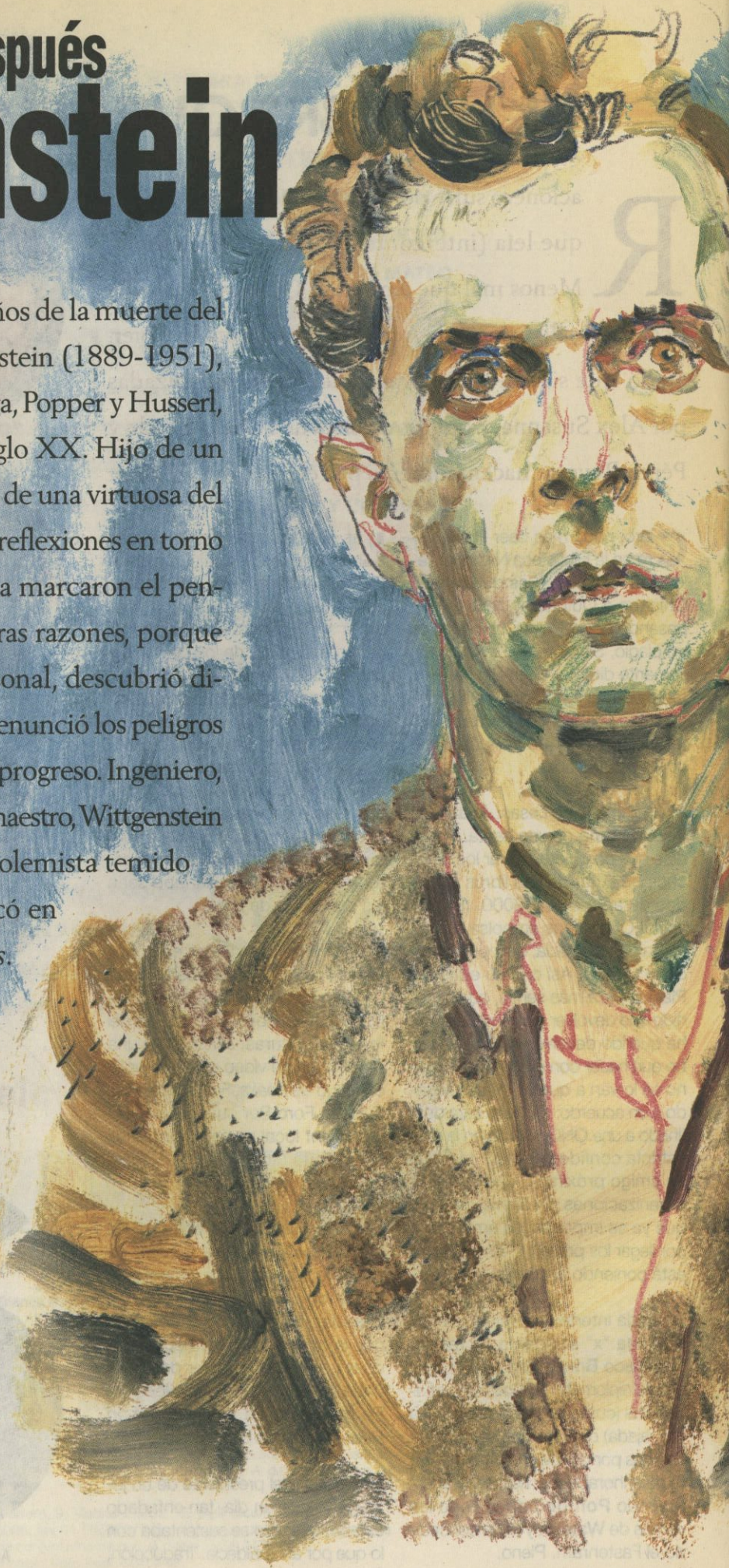
Venecia, la Venecia de **Truman Capote** y de **Ernest Hemingway**, era una fiesta perpetua, un carnaval cuyo corazón se encontraba en el *Harry's Bar*. Pues bien, el gobierno italiano ha decidido convertirlo en monumento cultural protegido por el Estado. Lástima que, en esto también, se nos hayan adelantado, y hayamos sufrido los cierres de los cafés frecuentados por **Dalí**, **Lorca**, **Unamuno** o **Buñuel**...

Juan PALOMO

50 años de la muerte de Wittgenstein: Eugenio Trías, Sánchez Durá, Enrique Ocaña 6-11
La pelea con Popper 12-13 Stefan Kanfer: Groucho, una biografía 15 Lucía Etxebarria: De todo lo visible y lo invisible 16 Luis Mateo Díez: El diablo meridiano 17 I. Durán y J. Díaz Herrera: Arzalluz, la dictadura del miedo 20 Última palabra: Irene Gracia 25

50 años después Wittgenstein

El domingo se cumplen cincuenta años de la muerte del pensador austriaco Ludwig Wittgenstein (1889-1951), considerado, junto a Heidegger, Ortega, Popper y Husserl, uno de los filósofos esenciales del siglo XX. Hijo de un magnate de la industria siderúrgica y de una virtuosa del piano amiga de Mahler y Brahms, sus reflexiones en torno a la filosofía del lenguaje y a la lógica marcaron el pensamiento contemporáneo. Entre otras razones, porque dio un nuevo sentido a la ética personal, descubrió dimensiones ignoradas del lenguaje y denunció los peligros que podía entrañar una fe ciega en el progreso. Ingeniero, filósofo, soldado heroico, arquitecto y maestro, Wittgenstein fue un solitario de carácter áspero, polemista temido y terrible adversario que sólo publicó en vida el *Tractatus logico-philosophicus*. Medio siglo después de su muerte, EL CULTURAL recuerda al filósofo y al hombre de la mano de Jacobo Muñoz, primer traductor al español del *Tractatus*; de Eugenio Trías, Enrique Ocaña y Nicolás Sánchez Durá, al tiempo que analiza la pelea que le enfrentó, irreversiblemente, con Popper. ¿Razones para querer a Wittgenstein? Adela Cortina, Javier Sádaba, José Antonio Rodríguez-Tous, Luis Arenas, Manuel Barrios, Patxi Lanceros y José Antonio Marina nos dan las suyas.



Ética y estética

Wittgenstein aduce que “ética y estética son lo mismo”, o literalmente “son Uno” (*sind Eins*). Lo dice en el contexto en que afirma que “la ética es trascendental”. Y esa trascendentalidad de la ética (y de la estética, por tanto), que también se enuncia de la lógica, remite a un “sujeto” que, sin embargo, no está más allá de los límites del mundo, sino que se determina como “un límite del mundo”. Lo trascendental es, por tanto, el límite (y el sujeto como “sujeto” de ese límite, o “sujetado” a dicho límite).

Lo ético, como lo estético, al decir de Wittgenstein, es “inexpresable”. No pueden formarse “proposiciones” al respecto. La diferencia entre ética y estética, en la medida en que son “lo mismo”, es muy sutil. Wittgenstein cita a Schiller: “Sería es la vida, alegre el arte” (*Wallensteins Lager*, Prólogo). La obra de arte sería el objeto (lo que por tal se entiende en el *Tractatus*) “visto *sub specie aeternitatis*”. A la inexpresabilidad y silencio de lo ético se co-responde “lo mismo” en referencia a lo estético.

De hecho “el milagro estético es la existencia del mundo. Que exista lo que existe”. Quizás la esencia del modo de contemplación artística signifique “contemplar el mundo con ojo feliz”.

Hay, pues, un giro, una *epistrofé* o una peripecia en esa mirada estética: lo que en la vida asume carácter serio, apesadumbrado, tremendo, puede de pronto ser “transfigurado”, rescatándose su carácter “milagroso” (siempre digno de asombro), independientemente de que se muestre allí algo con carácter trágico (o bien cómico, o tragicómico). Como si de este modo se retrocediera, por la vía de los misterios gozosos, a la admiración originaria que permite una expansión en relatos, mitos, y también en el despuntar filosófico.

“Voy a describir la experiencia de asombro ante la existencia del mundo diciendo: es la experiencia de ver el mundo como un milagro” (añade Wittgenstein en su impresionante *Conferencia sobre ética*). Y añade: “Me siento inclinado a decir que la expresión lingüística correcta del milagro de la existencia del mundo –a pesar de no ser una proposición en el lenguaje– es la existencia del lenguaje mismo.” A diferencia del modo estético “el modo científico de ver un hecho no es el de verlo como un milagro”.

Esta gran reflexión de Wittgenstein sobre el “silencio” de lo ético (y por tanto de lo estético) debe ser retenida. Algo hay “inexpresable” que impide ajustar la “experiencia” ética (y estética) al criterio según el cual este autor determina lo que denomina “proposición” (que es la expresión manifiesta del pensamiento). Pero quizás convenga fecundar esta reflexión tan exigente del *Tractatus* con la idea plural y compleja de los múltiples “juegos lingüísticos” (acordes con sus “mundos de vida”) de que habla este gran filósofo en su obra última.

Puede, pues, entonces pensarse si no es lícito determinar alguna suerte de expresión lingüística que “proponga”, con plenitud de sentido, algo relativo a esas experiencias “trascendentales” que hace el “sujeto” en el ámbito de lo ético (y de lo estético). Como avanzo en mi libro *Ética y condición humana*, puede ser lícito, siguiendo en esto a Kant, destacar “una” proposición (ético-onto-

lógica), la proposición que guía y orienta al sujeto (fronterizo) en relación a su obligación, imperativa, por realizar su propia condición (de lo que resultaría, por lo demás, la “vida buena”).

Tal proposición se me revela (en ese libro) como un “imperativo pindárico” que salva el formalismo kantiano mediante el simple y sencillo enunciado imperativo que dice así: “Llega a ser lo que eres”. Luego el imperativo pindárico debe repensarse y reformularse según esa posible comprensión de la condición humana como condición fronteriza. Tal imperativo dice y enuncia, en conjugación imperativo, “que la máxima de tu conducta oriente tu acción, tu *ethos*, en relación a esa condición fronteriza que constituye tu propia condición humana”.

Creo, frente a Wittgenstein, que sí que puede hablarse de proposición ética. Sólo que ésta no especifica una multitud de variantes de la misma. No contiene una diversidad de juegos lingüísticos, aunque lo que Wittgenstein entiende por tal puede esclarecerse, en el ámbito que tratamos, el ámbito de la ética y de la *praxis*, como distintas modalidades de respuesta posible a una única proposición ética. Eso es lo que quiero decir: que existe una proposición ética (Wittgenstein pensaba que no existía ninguna); pero yo añado que existe una y sólo una. O que hay una única y exclusiva formulación lingüística posible que pueda dar expresión a lo ético. Lo ético sólo admite esa proposición. Más allá de ella sólo subsiste el silencio, como genialmente supo comprender Wittgenstein.

Pero este grandísimo filósofo no comprendió que “algo”, un resto, un residuo, un cerco de razón nos llega a los oídos como expresión de un decir que puede dar determinación a nuestra acción y a nuestra conducta, u orientación a nuestros modos de vida. Y ese cerco de luz lo constituye, precisamente, la proposición ética, que es una y única (como uno y único es el “imperativo categórico” kantiano). También en el ámbito de la estética y del arte es posible destacar una “proposición” (en el más amplio sentido del término, que incluye la idea de “figura”, *Bild*) que, sin embargo, es simbólica (y que se expande en todas las exégesis posible de lo simbólico, relativas al habitar, a la erección monumental, al juego de las miradas, a la creación de iconos, a la producción de signos lingüísticos, con toda su profusa figuración retórica, metafórica, metonímica, etc.).

Esa expresión simbólica tiene la peculiaridad de permitir una mostración, en el objeto, o en ciertos episodios del mundo, que, mediada por el decir o hacer simbólico, permita también que “lo ético” (y en consecuencia la proposición referida, y todo el orden de experiencia de la libertad que funda), resuene. De hecho Kant concibió esa resonancia cuando dijo que la belleza era un “símbolo moral”, y que el modo de exposición simbólico, en el que indirecta y analógicamente se exponía “lo trascendental” (y por ende también lo ético, o el uso ético de las Ideas de la razón), se distinguía de la exposición esquemática que permite la conjunción de intuición y concepto para la producción de conocimientos.

Eugenio TRIÁS

1889...

En el principio no fue

■ **1889.** El 26 de abril nace en Viena Ludwig Josef Johann Wittgenstein, octavo y último hijo de una familia de gran fortuna.

■ **1903-1906.** Recibe la educación secundaria en Linz. En 1904 su hermano Rudolf se suicida.

■ **1906-1907.** Estudia en la Escuela Técnica Superior de Berlín-Charlottenburg.

■ **1908-1911.** Se inscribe en el Colegio Tecnológico de Manchester. En 1910 publica con Whitehead los *Principia Mathematica*.

■ **1911.** Frege le aconseja seguir en Cambridge las clases de Russell, a quien conoce el 18 de octubre.

■ **1912.** Wittgenstein es admitido en el Trinity College. Sigue los cursos de Russell y de Moore, se encuentra con Whitehead y traba amistad con J.-M. Keynes.

■ **1913.** El padre de Wittgenstein muere el 20 de enero y hereda una inmensa fortuna. Dona parte de sus bienes para ayudar a artistas y escritores como Rilke, Tralk, Kokoscha y Loos. Las *Notas sobre la lógica* datan de esta época.

■ **1914.** En vísperas de la guerra, el 7 de agosto, se presenta voluntario. Comienza a dirigir un periódico, el "Tagesbücher".

■ **1915.** A petición propia es enviado al frente.

■ **1916-18.** Tras pasar por Galitzia, los Cárpatos y el frente sur, regresa a Viena y termina el manuscrito de *Tractatus*. De vuelta al frente es hecho prisionero en Trento.

■ **1919.** Permanece cautivo ocho meses en Montecasino. Una vez libre vuelve a Austria.

■ **1920.** Ejerce como maestro en distintos pueblos de la Baja Austria.

■ **1921.** Publica *Logisch-Philosophischen*, dentro del primer volumen de los *Anales de la Filosofía Natural* editados por Wilhelm Ostwald.

■ **1922.** Publicación, en traducción inglesa, del *Tractatus logico-philosophicus*. En agosto se enfada con Russell.

■ **1923-1926.** Frank Ramsey le visita en Austria. Juntos realizan correcciones en el *Tractatus*. La edición de 1933 estará completa. En diciembre de 1924, Moritz Schlick, fundador del Círculo de Viena, le pide que le vaya a ver.

■ **1927.** Conoce a Schlick, Wiasmann y Carnap.

Pensemos en una situación a todas luces comprometida: cómo explicarle a alguien extraordinariamente ajeno —un marciano— el juego del ajedrez. Si tal fuera el caso, deberíamos inculcar en tan curioso aprendiz al menos una distinción fundamental; a saber, que ese juego se rige por dos tipos de reglas. Uno de ellos está formado por reglas que se refieren a entidades abstractas como "el Rey", "la Torre", etc. e indican cuáles y cómo son sus movimientos y sus fines. El otro tipo que deberíamos enseñar a nuestro ajedrecista en ciernes ya no es el de las reglas que regulan el juego, sino aquellas que estipulan directamente ciertas acciones a los jugadores cuando al duelo de hecho se aplican: quién mueve primero, que cada jugador debe mover ficha alternativamente...

Con todo, es probable que nuestro marciano no entendiera absolutamente nada aun a pesar de nuestras distinciones. Pues nuestro paciente y extraño aprendiz para comprender algo en absoluto de ese particular y endiablado lenguaje que es el ajedrez debería poseer algo no por sencillo menos oculto, si bien no por ello menos a la vista: el concepto de "juego de tablero". Es más, debería estar familiarizado con un sinnúmero de prácticas de las cuales ese juego de tablero está investido y que, en el límite, lo hacen comprensible. No cabe duda de que esas prácticas provienen de una matriz cultural que incluye mucho de nuestra historia; una historia que habla de castillos, de incessantes guerras entre reyes... del afán de guerrear, luchar y matar, es decir: vencer en la guerra al enemigo, ahora en el juego al adversario. A ese fondo —no agotado por los dos tipos de reglas antes señaladas que bien podríamos llamar sintácticas y pragmáticas— es a lo que Wittgenstein se refirió con el término *forma de vida*. El lenguaje es una forma de vida y reposa en formas de vida. Todo lenguaje: ya sea el común en nuestras conversaciones o algún particular juego de lenguaje.



Wittgenstein, con dos años



Junto a su hermano Paul

Haber traído aquí el ajedrez no es azaroso. Si a partir de 1930 Wittgenstein comparó los sistemas axiomáticos con el ajedrez fue para criticar desde la raíz las presuposiciones filosóficas de los formalistas que consideraban la aritmética como un juego con símbolos matemáticos. A partir de 1932 Wittgenstein extendió la analogía del juego al lenguaje en general, y así rezar, contar una historia, dar cuenta de un experimento con tablas y diagramas, establecer las formas del cortejo amoroso, etc. no son sino diversos juegos de lenguaje. Las nociones de forma de vida y de juego de lenguaje señalan el vuelco profundo que Wittgenstein operó en el entendimiento de lo lingüístico y sus mecanismos de significación. Tanto una como otra subrayan que el lenguaje es una actividad, ponen de manifiesto que los hombres hacen algo cuando dicen, al par que el mero decir es ininteligible si no se considera lo que hacen al tiempo que dicen.

Ahora bien, tal hacer es de muy diversa estirpe. En principio consideremos que al preguntar, al afirmar conocer esto o aquello, obedecer una orden u otras tantas cosas, lo hacemos de una forma regular. Quiere decirse que seguimos las maneras en que nos enseñaron a hacerlo y de que respetemos éstas y los contextos oportunos depende que los otros nos entiendan, que hagan lo que pretendemos, en definitiva, que nuestros enunciados en cuanto acciones sean exitosos. Luego el lenguaje es un hacer, cuando menos, en tanto es una actividad consistente en seguir reglas de uso de las expresiones. Pero no sólo: Wittgenstein subraya una y otra vez que en el principio no era el verbo sino la acción, que el lenguaje no ha surgido de un razona-

En Francia, 1936



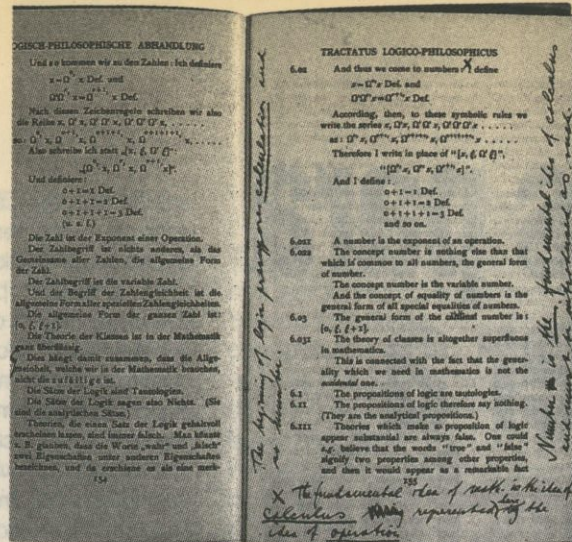
EL CULTURAL 25.4.2001

el verbo...

miento y que de la misma manera que el gato no sabe que la rata existe el niño no sabe que la leche existe, sino que la reclama, la bebe y se deleita con ella. Asociado a ese no saber, pero en conexión con esa pluralidad de acciones, aprende a usar ciertas expresiones lingüísticas. De forma tal que, sea éste un ejemplo, cuando aprendemos el lenguaje que trata del dolor, no es que a partir de ese momento estemos describiendo unas sensaciones –que serían el significado de esas expresiones– sino que hemos aprendido una nueva manera de actuar, de comportarnos con el dolor. El lenguaje, en este caso el del dolor, es así entendido como una prolongación refinadamente substitutiva de conductas como gritar, palpase la zona dolorida, etc. Y el lenguaje en general se concibe no sólo como un conjunto de prácticas aprendidas comúnmente sino, también, como la prolongación refinada de un conjunto de conductas prelingüísticas –concebidas como prototipos de formas de pensar– que son en parte comunes a la especie. Esa es la razón por la cual si un león pudiera hablar, afirma Wittgenstein, no por ello lo entenderíamos.

Encontramos de nuevo, bajo otra modalidad, la noción de forma de vida. Pues al afirmar Wittgenstein que el lenguaje es una forma de vida y reposa sobre formas de vida, utiliza tal expresión de manera no unívoca: el lenguaje es una forma de vida en tanto cada juego de lenguaje –investigar, discutir o rezar– es, como conjunto de prácticas regladas, una de las formas que nuestra vida adopta; por otra parte, el lenguaje reposa sobre formas de vida por lo menos en dos aspectos: el sentido de los juegos de lenguaje –como en el caso del marciano ajedrecista– depende de algo variable e historiable, de una forma de vida entendida en tanto *way of life*; pero también depende su sentido de algo fijo e invariable, de una forma de vida de la especie, como es el elenco de conductas prelingüísticas primitivas, de reacciones, de las cuales el lenguaje es una prolongación refinada que nos permite una innumera variedad de sofisticadas discriminaciones.

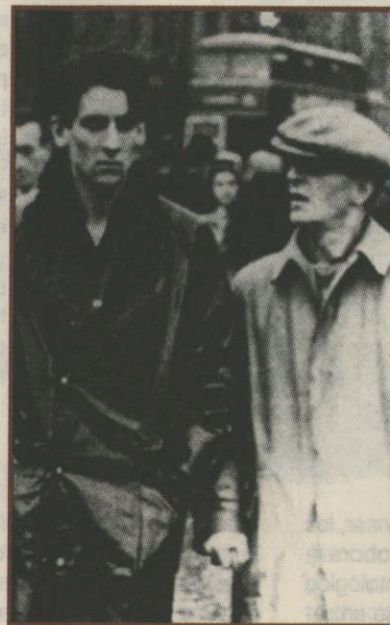
Fue el parecer de Wittgenstein que el lenguaje puede ser avistado como si de una gran ciudad se tratara: ésta, también su planimetría, muestra que hay un centro antiguo de trazado irregular, abigarrado e intrincado si bien –a través de leves transiciones o determinaciones precisas– adquiere la forma de pulcras y netas geometrías cuyo trazado revela una reglamentación estricta del espacio sujeta a un plan de quien la urbanizó. El lenguaje común de una comunidad puede ser analogado con esos centros históricos plagados de penumbra, callejuelas y *cul-de-sac*; las teorías científicas con esas zonas de estricto trazado que suelen ser periféricas. Pero lo importante es que no hay una discontinuidad, un



El *Tractatus* con anotaciones manuscritas

salto radical en el vacío de una zona a otra de la ciudad, de una parte a otra del lenguaje.

Semejante punto de vista supuso un severo giro en la concepción del lenguaje, incluso de la que mantuvo el propio Wittgenstein en la época de juventud en la que escribió su *Tractatus*. Porque esa analogía instaura el punto de vista de que el lenguaje que espontáneamente hablamos, como un todo, está bien como está, que no es preciso reformarlo, o adecuarlo en su práctica o en su entendimiento, al supuesto privilegio de los mecanismos de significación del lenguaje científico o de la lógica formal. El ámbito todo del sentido mora en ese piélagos de prácticas lingüísticas diversas, y las ciencias no son más que juegos de lenguaje particulares que no pueden ser articulados y practicados sino es desde el todo de la experiencia lingüística de la que todos somos arte y parte. No obstante, al igual que la cartografía de las ciudades es de suma utilidad para orientarnos, también nos es precisa una representación sinóptica de la multiplicidad de usos y peculiaridades de los diferentes tipos de expresiones, más allá de su uniformidad aparente. En especial cuando por sus zonas oscuras e intrincadas, propicias a la celda y al engaño, nos extraviarnos y confundimos conceptualmente. El parecer de Wittgenstein fue que obtener tal representación, por medio del análisis incesante e inmanente del lenguaje, es tarea de la filosofía. Debería así expiar su propia culpa, pues una de las mayores fuentes de enredo conceptual ha correspondido a la propia tradición filosófica, empeñada en arrancar el lenguaje de su suelo natal.



Junto a su amigo Ben Richards, en Londres

No obstante, al igual que la cartografía de las ciudades es de suma utilidad para orientarnos, también nos es precisa una representación sinóptica de la multiplicidad de usos y peculiaridades de los diferentes tipos de expresiones, más allá de su uniformidad aparente. En especial cuando por sus zonas oscuras e intrincadas, propicias a la celda y al engaño, nos extraviarnos y confundimos conceptualmente. El parecer de Wittgenstein fue que obtener tal representación, por medio del análisis incesante e inmanente del lenguaje, es tarea de la filosofía. Debería así expiar su propia culpa, pues una de las mayores fuentes de enredo conceptual ha correspondido a la propia tradición filosófica, empeñada en arrancar el lenguaje de su suelo natal.

Nicolás SÁNCHEZ DURÁ

...1951

■ 1929. Vuelve a Cambridge. El *Tractatus* es aceptado como tesis doctoral y Wittgenstein obtiene el título de Doctor.

■ 1930-35. Comienza a recopilar el material de la *Gramática filosófica*. Durante el verano de 1931, escribe parte de *Remarques sur le Rambeau d'Or de Frazer*. Comienza las *Philosophische Untersuchungen (Investigaciones filosóficas)*.

■ 1935. Viaja a la Unión Soviética.

■ 1936-37. Viaja a Irlanda. Vuelve a Noruega, donde trabaja en las *Investigaciones filosóficas*. Ante los acontecimientos que tienen lugar en Alemania decide cambiar su nacionalidad.

■ 1939-1940. Nombrado profesor en Cambridge, adquiere la nacionalidad británica y se establece en los Estados Unidos.

■ 1941-1944. En noviembre, colabora en los servicios de sanidad en el Guy's Hospital de Londres y después en Newcastle en un laboratorio. En octubre de 1944 vuelve a Cambridge, donde tendrá como estudiantes a Anscombe, Murdoch, Toulmin, etc. Comienza *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie (Observaciones sobre la filosofía de la psicología)*.

■ 1949-1959. Wittgenstein vuelve a Dublín. Su trabajo de esta época aparece en 1982 con el título *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie (Últimos escritos sobre la filosofía de la psicología)*. Descubre que tiene cáncer.

■ 1951. De vuelta en Inglaterra, Wittgenstein escribe su testamento. Designa a Rhees como albacea y encarga a sus amigos Anscombe, Rush Rhees y G.H. von Wright que se ocupen de sus escritos póstumos. El 8 de febrero se instala en casa de su médico, el Doctor Bevan, en Cambridge. Todavía trabaja en dos manuscritos, una parte de los cuales aparecerá como *Bemerkungen über die Farben (Observaciones sobre los colores)* en 1977. Redacta lo esencial de las observaciones que compondrán *Über Gewissheit (Sobre la certeza)*, obra que aparecerá en 1970.

■ 28 de abril de 1951. Wittgenstein pierde la conciencia. Muere a la mañana siguiente, el 29. Es enterrado el 1 de mayo en el cementerio de Saint Giles.

Razones para querer a Wittgenstein

PASIÓN POR LA VERDAD

Admiro a Wittgenstein, su rigor, su generosidad, su valor para sobreponerse. Pero admiro menos su obra, cuya influencia me parece exagerada. Y menos aún a los wittgenstenianos beatos que repiten algunos eslóganes del maestro como los hindúes repiten los mantras. Es raro que al mencionar a Wittgenstein no se lo relacione con frases como "los límites de nuestro lenguaje son los límites de nuestro pensamiento", o "los significados son parecidos de familia". Ambas afirmaciones me parecen falsas y así he intentado mostrarlo en alguno de mis libros. En cambio, me parece muy sugestiva su idea de religión, y necesaria su pasión por la verdad.

José Antonio MARINA

CÓMO VIVIÓ

Durante décadas, la obra de Wittgenstein ha estado sometida por sus continuadores a una especie de bienintencionada censura. Existía un Wittgenstein oficial (el padre del positivismo lógico y de la filosofía analítica), y otro extraoficial o semiclandestino. Se trataba de impedir que los excesos de genialidad del segundo comprometieran el aura de coherencia y de rigor científico del primero. El Wittgenstein que hoy nos importa es, precisamente, el filósofo cuya vida y obra no admiten estas componendas. No lo leemos sólo por lo que escribió, sino por cómo vivió, hasta el punto que no sabríamos ya separar una cosa de otra. Por ejemplo: no interesa hoy tanto decidir si sigue sien-

do válida su teoría de los juegos de lenguaje, como penetrar en el fondo oscuro de su ética o intuir el sentido que tuvieron para él palabras como "felicidad" o "límite". Wittgenstein es más contemporáneo nuestro que lo fue nunca de sus coetáneos. Es difícil imaginar a un Carnap o un Ayer procurando entender qué significa "vive eternamente quien vive en el presente" (*Tractatus*, 6.4311). Nosotros, que quizá no lleguemos a comprender ésta y otras muchas frases de Wittgenstein, al menos lo procuramos, como quien dice, con toda el alma. José Antonio RODRÍGUEZ TOUS

RIGUROSO Y COTIDIANO

Wittgenstein lo amo porque no es convencional. Porque no es unidimensional. Porque vive lo que dice. Porque es inquietante en su mirar. Porque su filosofía no tiene cuento. Porque su filosofía es rigurosa y cotidiana. Porque quiso a sus discípulos como amigos. Porque espolea el pensamiento. Porque detrás de su retorcida intensidad intelectual aflora un mar de afectos. Porque estuvo a punto de volverse loco de tanto darle vueltas a lo que es normal. Porque por mucho que viaje hasta los límites de la realidad siempre aparece, una y otra vez, el hombre desnudo. A Wittgenstein le odiaron muchos, pero los que le amaron lo hicieron con pasión. Lo

que es original, cercano y lejano al mismo tiempo, va de divino y es humano, demasiado humano es un don extraño. De ahí que si uno ha gozado de dicho don, no lo abandona jamás. Y lo sigue queriendo. Javier SÁDABA

SER UN HOMBRE MEJOR

Lo imagino en una fría noche del invierno de 1917. En las trincheras del Frente Oriental, un soldado austriaco trata de apartar de su cabeza el frío insoportable que recorre sus huesos desde hace horas. Agotado y hambriento intenta no pensar en el infecto hedor que desprende. Escribe. De cuando en cuando levanta la cabeza de sus notas y mira a sus compañeros de barracón. Vuelve a sus pensamientos tratando de esquivar el rostro desencajado del soldado que hoy ha matado por primera vez. Anota sus ideas con un lápiz de punta roma. Despacio. Él aún no lo sabe, pero de esas notas saldrán las apenas 20.000 palabras que lograrán romper en dos el curso de la filosofía del siglo XX. Se detiene. Guarda cuidadosamente sus notas en la mochila que mañana lo acompañará en el frente. Sólo entonces se permite un instante de descanso antes de dormir y anota en su diario íntimo un pensamiento: «Desearía ser un hombre mejor y tener una mente mejor. En realidad estas cosas son una y

La lectura de *Movimientos del pensar*, los diarios de los años treinta, corrobora la tesis de que el núcleo lógico-ontológico de la filosofía wittgensteniana se entrelaza con las obsesiones y angustias expresadas en sus cuadernos personales. En verdad, ya los diarios comenzados en 1914 registran dos contiendas paralelas, y es difícil evitar la impresión de que las "tempestades de acero" representan sólo el decorado espacial temporal donde el alma del joven soldado entabla una despiadada batalla interior contra sus propias huestes de fantasmas. Ambos diarios muestran una indudable continuidad de fondo en el uso de metáforas castrenses, no sólo para describir el modo de afrontar los problemas filosóficos como el sitio de un bastión, sino incluso, lejos ya del frente, en los reproches que se dirige a sí mismo cuando cree pecar de pusilanimidad: "Sólo podría atacar la línea enemiga si desde atrás se dispara contra mí". El adversario, según las circunstancias, puede encarnarse en la irresolución ante un compromiso matrimonial, en el au-

toengaño, en la locura, en las flaquezas de la carne, en las lisonjas de la vanidad, en el temor a una mala muerte o en la incapacidad de ser feliz. La comprensión del diario como espejo de una discordia existencial entre el espíritu y la carne es fiel a la idea bíblica de la vida como milicia. En este sentido, la obra de Wittgenstein ocupa un lugar señalado en la historia de la diarística europea en su variante filosófico-religiosa que hunde sus raíces en las confesiones agustinianas e incluso hereda elementos pergeñados en la tradición clásica del estoicismo. Todo diarista posee sus modelos y el propio Wittgenstein incluía entre estos a Gottfried Keller y Samuel Pepys, pionero en la fundación de este género tan floreciente en el mundo protestante y pietista, ajeno a la institución católica de la confesión. Sin embargo, al margen de estas afinidades electivas, su obra debería cotejarse, en una amplia perspectiva histórico-comparativa, entre otros, con los diarios de Baader, Novalis, von Platen, Kierkegaard, Amiel, Kafka, Bloy, Musil o Jünger.

El diario como

El método empleado por Wittgenstein durante los años de guerra consistía en tomar notas sobre pequeños papeles que después transcribía en varios cuadernos: en la página de la izquierda consignaba los comentarios personales, generalmente cifrados con una escritura en clave, y en la página de la derecha las reflexiones sobre lógica y otras cuestiones técnicas. El *Tractatus*, por ejemplo, es el precipitado de las anotaciones seleccionadas y organizadas sobre la base del material reunido en la parte derecha. Los llamados *Diarios secretos*, aparecidos póstumamente, rescatan las observaciones íntimas contenidas en la sección izquierda, para escándalo de sus puritanos albaceas, interesados en consagrar la figura de un Wittgenstein casto y analítico, integrable en los asépticos manuales de lógica, epistemo-

la misma». Hace cincuenta años que murió Wittgenstein. De cáncer. **Luis ARENAS**

CAMBIAR DE TERCIO

Hace algún tiempo, un estudio sobre las capacidades de los ejecutivos excelentes mostró que los mejores son, no los que no se equivocan, sino los que toman conciencia de su equivocación y rectifican. De esta pasta fue Wittgenstein. Tras aquella primera época miope del *Tractatus*, en que lenguajes como el de la moral, la religión y la estética quedaban en el terreno de lo muy importante, pero irracional, tuvo la gallardía de cambiar de tercio y reconocer en las Investigaciones Filosóficas que las cuestiones del significado dependen de juegos del lenguaje, enraizados en las experiencias vitales de los jugadores hasta tal punto que quienes no se implican en ellos no comprenden nada. Sólo que no implicarse en ellos —hay que añadir a renglón seguido— supone renunciar a la humanidad. **Adela CORTINA**

JUEGOS DE LENGUAJES

Tras publicar el *Tractatus*, Wittgenstein diseñó para su hermana una casa de fría arquitectura racionalista, cuya fachada habría podido suscribir Adolf Loos. La apariencia de su primera filosofía también despistó a los pensadores del Círculo vienés, quienes creyeron que su intención había sido la de edificar una fortificación lógica para desalojar toda sombra metafísica de la casa del lenguaje. Pero Wittgenstein sabía que esa casa estaba habitada por espectros: los enigmas del sujeto, de la voluntad o de los límites del mundo. Así que abandonó la falsa seguridad de un hogar-lenguaje ideal y salió a pasear por las callejuelas de una ciudad poblada de juegos de lenguajes que, como nuestras formas de vida, son plurales y aguantan el envite de la extrañeza sin renunciar por ello al deseo de habitar con cierta dosis de sensatez y felicidad. Es ese Wittgenstein el que hoy merece la pena releer. **Manuel BARRIOS**

PENSAR AMANDO

¿Se necesitan razones para amar? ¿Se necesitan pasiones para pensar? Seguramente sí. Seguramente pensamos y amamos, convalidamos nuestras razones y nuestras pasiones, en formas de vida que nos conciernen y nos destruyen. Formas de vida: lenguajes. Wittgenstein nos enseñó a amar la forma lógica de la proposición, nos inculcó la precisa devoción del límite —ese límite que se ha engrandecido en la actual filosofía hispano— el límite del pensamiento, el límite del lenguaje, el límite del mundo. Wittgenstein desplazó la lógica hasta hacerla capaz de limitar con lo místico: y de proteger a la una y a lo otro de una mutua invasión. Wittgenstein —mil razones y mil pasiones— nos enseñó a pensar amando. Y viceversa. **Patxi LANCEROS**



lucha interior

logía o filosofía del lenguaje. Sin embargo, las páginas de la izquierda del cuaderno albergan los motivos profundos que impelieron a Wittgenstein a realizar el tránsito desde la pregunta por los fundamentos de la lógica hasta la pregunta por la esencia del mundo y el sentido de la vida. En este aspecto, Wittgenstein asume un concepto clásico de sabiduría, en cuanto sus diarios se guían tanto por la exhortación: "¡conócete a ti mismo!" como por el imperativo "¡preo-cúpate de ti mismo!". La técnica diarística prosigue la *épiméleia* o *cura sui* socrática pasada por el tamiz de la ascética cristiana secularizada en la literatura moderna. Como el examen de conciencia de final del día en Marco Aurelio o la tradición epistolar en Séneca, el llamamiento continuo en los cuadernos de Wittgenstein a una actitud de autodominio, de im-

pasibilidad e indiferencia frente a las contingencias del mundo o los reveses del destino responde a un rasgo típico de las "tecnologías del yo" elucidadas por Foucault: el sujeto volitivo del diario sólo puede acceder a la verdad si previamente se ha transformado y perfeccionado a sí mismo mediante la confesión, el retiro, el endurecimiento frente al dolor, la sujeción de las pasiones, la vigilancia sobre estados anímicos y corporales, la disciplina ascética de silencio, por lo demás, tan elocuente. Tal es el sentido de muchas afirmaciones contenidas en las cartas y en los diarios de este periodo: "¡Cómo puedo ser un lógico si todavía no soy un hombre!", "Quisiera ser mejor y más inteligente. ¡Ambas cosas son una y la misma cosa!" o "Para llegar a ser bueno sigue trabajando".

Wittgenstein fue implacable en el sondeo de su espíritu, y al igual que Canetti concibió el diario como diálogo solitario con el interlocutor más cruel, consigo mismo. Prueba de ellos son la falta de autoestilización, de autocomplacen-

cia, la inmediatez, la sinceridad rayana en la congelación. En definitiva, el autor del diario es un yo solipsista que se retira del mundo a su puesto de observación interior, tal vez más peligroso que aquella posición suicida elegida en primera línea durante la ofensiva de 1916, pues lo que anhelaba Wittgenstein no era tanto la supervivencia biológica cuanto la salvación personal incluso si es necesario mediante el dolor y la muerte voluntaria en el frente. El diario, por tanto, proporciona no sólo un método de fijación de pensamientos filosóficos, idóneo para retener ocurrencias tan fugaces y volátiles como los sueños que tienen que ser anotados inmediatamente después de despertar si uno no quiere olvidarlos, sino también una técnica de redención intramundana, una terapia de higiene mental cuya acción obra hacia dentro, con la esperanza de que al acendrar el yo se abra una perspectiva que permita vivir una vida buena, bella y verdadera.

Enrique OCAÑA

DUELO AL SOL CON POPPER

¡Wittgenstein, suelte el atizador!

En octubre de 1946, Popper y Wittgenstein, dos colosos del pensamiento contemporáneo, se encontraron por primera y última vez en el Moral Science Club de Cambridge. Popper, casi un recién llegado a la filosofía, comenzó a provocar al gran pope de la filosofía del lenguaje, a ridiculizarle. Wittgenstein le amenazó con el atizador de la chimenea y sólo Bertrand Russell, tras una áspera discusión, logró contenerle. Ahora un libro reproduce lo sucedido. Así fue el incidente.

Popper y Wittgenstein llegaron a la reunión en la H3 [la cámara de Newton donde se reunía el Moral Science Club de Cambridge] con estados de ánimo y objetivos completamente diferentes. A Popper le motivaban el combate y el momento triunfal en que se hallaba. Para Wittgenstein era una tarea, una obligación que cumplir: librar al MSC y a la filosofía del contagio de problemas.

Hacia diez años que Popper había hablado por primera vez en el MSC, ocasión en la que Wittgenstein había estado ausente por un resfriado. Pero esta visita era diferente. En 1936 Popper andaba escaso de dinero, era "hipersensible" a su falta de éxito, y vivía en un cuarto destartado. Una década más tarde tenía el futuro resuelto, una voz filosófica confiada e independiente y reconocimiento donde más importaba: en Gran Bretaña. Acababa de llegar de Nueva Zelanda y fue recibido con admiración por *La sociedad abierta y sus enemigos*, publicado en Londres en 1945. En una reseña, Hugh Trevor-Roper lo describió como "la obra más importante de la sociología contemporánea con creces [...] ha restaurado la importancia de la capacidad de decisión y de la voluntad humanas".

No todos los críticos fueron tan entusiastas. G. Ryle manifestó serias reservas sobre el tono del autor, temiendo que Popper se arriesgaba a la "dispersión" por sus "vehementes y a veces viperinas" críticas, que sus comentarios presentaban una "estridencia que disminuye su fuerza... Para un paladín de la libertad de pensamiento es una mala táctica utilizar las expresiones viles características de sus enemigos".

"Vehemente", "viperino", "estridente": ¿serían adjetivos adecuados para describir el tono de Popper en la H3? Realmente, su objetivo aquella noche era lo que consideraba influencia destructiva de Wittgenstein en la filosofía. Quizá, además, tenía una cuenta más urgente que resolver, convencido de que Cambridge University Press, la primera editorial británica a la que se lo había

ofrecido, había rechazado *La sociedad abierta* para proteger a Wittgenstein. Aunque en general la CUP no daba explicaciones de por qué rechazaba un libro, a Von Hayek le habían dicho confidencialmente que en el caso de *La sociedad abierta* había dos. Von Hayek se las comunicó a Gombrich, que a su vez se las remitió a Popper. Una de ellas era su extensión, pero además una editorial universitaria no debía publicar algo tan desdeñoso sobre Platón. Al oír esto, Popper comentó, "sigo sospechando que 'Platón' no es más que un eufemismo para las tres W: Whitehead, Wittgenstein, Wisdom". Había otra figura que Popper tenía en mente aquella noche: Russell. Su afirmación de que era el heredero intelectual de Russell y su patente ansiedad por impresionarlo constituyen un argumento secundario del enfrentamiento de la H3.

Ignoraba la existencia de Popper

Para Wittgenstein ésta era una reunión del MSC como otra cualquiera de los últimos treinta y cinco años. Acudió a la H3 con un humor pesimista y con la angustia de estar harto de Cambridge. Un mes antes había escrito: "Todo en este lugar me repele. La rigidez, la artificialidad, la autosatisfacción de la gente. La atmósfera de la universidad me produce náuseas". Constantemente pensaba en abandonar la cátedra. ¿Tenía a su adversario en mente? Probablemente en absoluto. Antes de esta fecha, Wittgenstein parecía ignorar la existencia de Popper y su determinación de provocar un enfrentamiento. En cualquier caso, el cuaderno de notas de Wittgenstein revela que tenía unos intereses filosóficos diferentes —por ejemplo, la gramática compleja de las palabras dedicadas al color— y profundas preocupaciones personales.

En el H3, el fuego de carbón apenas calentaba. La atmósfera era de expectación. El libro de Popper recién publicado era una especie de *cause célèbre*. Una profesora de Girton se lo había prohibido a sus alumnos porque su ataque con-

tra Platón era demasiado escandaloso. Los comunistas y los laboristas también habían puesto el grito en el cielo, pero por su ataque al marxismo y a las sociedades planificadas.

A Popper le llovían las invitaciones

El ponente era vienes, como el presidente del club, el profesor Wittgenstein, pero se tenía entendido que se oponía por completo al planteamiento basado en el lenguaje de su compatriota. Braithwaite, que conocía a Popper, había predicho que se armaría la gorda. El rumor se había extendido: había por fin alguien capaz de enfrentarse a Wittgenstein, alguien a quien el gigante no podía aplastar. ¿Acaso no había destruido Popper el Círculo de Viena con su única y devastadora percepción? Y entonces sólo tenía treinta y pocos años.

Popper se moría de ganas de empezar. Por fin

Wittgenstein acudió a la H3 con un humor pesimista y con la angustia de estar harto de Cambridge. Un mes antes había escrito: "Todo en este lugar me repele. La rigidez, la artificialidad, la autosatisfacción de la gente. La atmósfera de la universidad me produce náuseas"



El libro de Popper recién publicado era una especie de *cause célèbre*. Una profesora de Girton se lo había prohibido a sus alumnos porque su ataque a Platón era demasiado escandaloso. Los comunistas y laboristas también habían puesto el grito en el cielo

tenía reconocimiento en el país más importante del mundo: *La sociedad abierta* había transformado la filosofía política, de la misma forma que *Logik der Forschung* había aclarado de una vez por todas el método científico.

Lo cierto es que a Popper le llovían las invitaciones para que pronunciase conferencias. Y esta noche conseguiría un nuevo triunfo. Despacharía la absurda noción de que jugar con palabras era filosofía. Y Russell, sí, Russell estaba de su lado, le había animado a seguir adelante, venciendo cualquier duda que tuviese sobre si había elegido el tema correcto para la batalla que ambos deseaban. ¡Estar allí sentado con el mayor pensador desde Kant! Esta noche iba a ganar. Y Wittgenstein a disculparse. ¿Podía uno pedir una victoria mayor? Wittgenstein puesto en evidencia. Hacer caer al exaltado. Incluso se había convertido en un chiste de café que Wittgenstein no existía: era un producto de la mala imaginación de Schlich y Waismann, su montaña de oro. Esta noche el mundo iba a descubrir lo real que era...

Cuando el invitado dio comienzo a la reunión, no hubo lugar para las cortesías de rigor. Popper se lanzó a un ataque frontal contra la formulación de la invitación: presentar "un artículo corto, o unos cuantos comentarios de introducción, estableciendo algún puzzle filosófico". Quien hubiese escrito la referencia a los puzzles había, quizá inconscientemente (dijo con una ligera sonrisa),

tomado partido. Fue un comentario que en opinión del invitado había sido hecho con la ligereza adecuada. Pero a uno de los presentes le resultó más un reto que una muestra de buen humor: y el guante fue aceptado.

Intolerable. Esto era intolerable. Wittgenstein no lo permitiría. ¿Por qué escuchar tamaña estupidez de este advenedizo sobre una invitación formal de la que el secretario ni siquiera era responsable? Las palabras eran suyas. El objetivo era cortar con los circunloquios y pasar directamente al asunto. Wittgenstein saltó en defensa del secretario, de su alumno. En voz alta. Con insistencia. Y, en opinión de Popper, con ira. La velada había comenzado tal y como iba a continuar. Agradecido por el inmediato y ferozmente directo contraataque de su defensor, el secretario, Wasfi Hijab, garabateaba con furia, intentando seguir el ritmo de los intercambios de tiros rápidos, de las voces que se elevaban y caían sobre ambos como enojados mares precipitándose contra la playa.

Había que suprimir la malignidad

Popper: Wittgenstein y su escuela nunca se aventuran más allá de los preliminares, para los que reclaman el título de filosofía, hasta los problemas más importantes de la filosofía [...] citó algunos ejemplos de dificultades cuya resolución requería escarbar bajo la superficie del lenguaje.

Wittgenstein: éstos no son más que problemas de matemáticas puras o de sociología.

Pero ahora, en una especie de reflejo, la mano de Wittgenstein se había acercado al hogar y aferrado el atizador, con la punta rodeada de ceniza y de diminutas brasas, como Braithwaite lo había dejado antes. El profesor miraba ansiosamente cómo Wittgenstein lo cogía y empezaba a agitarlo convulsivamente para puntualizar sus afirmaciones. Esta vez Wittgenstein parecía especialmente agitado, incluso físicamente incómodo, quizá no acostumbrado al contragolpe de un invitado.

Alguien —acaso Russell— dijo: "Wittgenstein, suelte el atizador".

Wittgenstein adquirió conciencia del dolor, una congoja constante. Ya era bastante malo que este burro, este académico de la Ringstrasse, estuviese exponiendo una teoría, se estuviese engañando con la creencia de que había profundidades ocultas en las que podía internarse, como un hombre que insistiese en cavar una

galería subterránea en una mina a cielo abierto... Esto ya era malo en sí mismo. Pero que ni siquiera intentase abrir su mente para eliminar esta basura, que no escuchase lo que él mismo decía... Había que poner fin a esto, suprimir la malignidad.

En alguna parte del fondo de su mente, Popper sabía que estaba yendo demasiado lejos. Al día siguiente sentiría remordimientos por no haberse controlado. Este Wittgenstein era bastante real. Tenía el dogmatismo de un jesuita. Y la furia de un nazi. Era un maniaco que estaba llevando la filosofía por mal camino; tenía que confesar que estaba completamente equivocado. Y ahora el loco había cogido el atizador y lo blandía al tiempo que intentaba interrumpir. Zas, zas, zas, al compás de sus sílabas. "Popper, está usted equivocado". Zas, zas... "¡Equivocado!".

Descuidado, el fuego casi se había extinguido. Con el choque de enojadas voces, las continuas interjecciones de los discípulos de Wittgenstein, la multitud sin precedentes el público estaba atrapado en una confusión ciega. Un universitario con tendencias literarias se refugió en M. Arnold: "...una llanura crepuscular./ Barrida por confusas alarmas de lucha y huida,/ donde ignorantes ejércitos se baten en la noche."

¡Un momento! Lo de huida era cierto, porque Wittgenstein había arrojado el atizador y estaba ahora de pie. Igual que Russell. En un repentino momento de tranquilidad, Wittgenstein le decía: "Siempre me malinterpreta, Russell". Pronunció el nombre con un sonido casi gutural, "Jrussell".

La voz de Russell era más aguda de lo habitual. "No, Wittgenstein, usted es el que está mezclando las cosas. Siempre mezcla las cosas".

La puerta se cerró de golpe tras Wittgenstein.

Popper miró incrédulo la silla vacía de Wittgenstein. Russell decía algo sobre Locke. ¿Había ganado? ¿Había hecho que Wittgenstein se retirase? ¿Le había dejado sin nada que decir? ¿Le había destruido, como al Círculo de Viena? ¿Pero dónde estaba la confesión de que estaba equivocado, la disculpa? Alguien le estaba hablando. Era su anfitrión de la velada, Braithwaite, quien le pedía un ejemplo de principio moral. Le vino a la mente la imagen del atizador. "No amenazar a los conferenciantes visitantes con atizadores". Se produjo una pausa y algunas risas, más o menos como antes de la guerra, cuando el público pensó, equivocadamente, que estaba bromeando. Bueno, ya les enseñaría él.

Comenzaron de nuevo las preguntas, pero éstas eran las interrogaciones discretas de los ingleses. Él las respondió casi distraídamente. ¿Había ganado? Alguien —aparentemente un partidario de Wittgenstein— planteó una pregunta pensada para cazarle: ¿se podían describir como ciencia los experimentos de sir Henry Cavendish, dado que se realizaban en secreto? "No", respondió cortante, volviendo a saborear su batalla con Wittgenstein. Russell se mostraría de acuerdo en que había ganado. ¿O no?

David EDMONDS y John EIDENOW

La mano de Wittgenstein se había acercado al hogar y aferrado el atizador. El profesor miraba ansiosamente cómo Wittgenstein lo cogía y empezaba a agitarlo convulsivamente para puntualizar sus afirmaciones



LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 La aventura del tocador de...	Eduardo Mendoza	Seix Barral	1	9
2 Sefarad	A. Muñoz Molina	Alfaguara	3	4
3 El imposible olvido	Antonio Gala	Planeta	5	3
4 El corazón del tártaro	Rosa Montero	Espasa	8	7
5 La caverna	José Saramago	Alfaguara	4	15
6 Harry Potter y el cáliz de fuego	J.K. Rowling	Salamandra	2	6
7 Asterix y Latraviata	Uderzo/Goscigny	Salvat	6	4
8 El demonio y la señorita Prym	Paulo Coelho	Planeta	7	10
9 El jardinero fiel	John Le Carré	Areté	-	4
10 La granja	John Grisham	Ediciones B	-	1

NO FICCIÓN

1 Perdonen las molestias	Fernando Savater	Aguilar	1	9
2 Garzón. El hombre que veía...	Pilar Urbano	Plaza & Janés	4	20
3 Juana la loca	M. Fernández Álvarez	Espasa	5	28
4 Nuestra felicidad	Luis Rojas Marcos	Espasa	9	21
5 Más Platón y menos prozac	Lou Marinoff	Ediciones B	3	33
6 El precio de la libertad	Mario Onaindia	Espasa	2	6
7 Joaquín Sabina, perdonen...	Javier Menéndez Flores	Plaza & Janés	7	30
8 Era medianoche en Bhopal	Lapierre/Moro	Planeta	-	1
9 Historia de España	Raymond Carr	Península	8	2
10 Amarga victoria	Pedro J. Ramírez	Planeta	10	24

BOLSILLO

1 Los pilares de la tierra	Ken Follet	Plaza & Janés	1	41
2 El último judío	Noah Gordon	Suma de letras	6	24
3 Las cenizas de Ángela	Frank McCourt	Maeva	4	77
4 Hija de la fortuna	Isabel Allende	DeBolsillo	2	51
5 El ocho	Katherine Neville	Ediciones B	5	49
6 ¿Qué me quieres amor?	Manuel Rivas	Punto de lectura	3	39
7 La tabla de Flandes	A. Pérez-Reverte	DeBolsillo	8	51
8 Memorias de una geisha	Arthur Golden	Punto de lectura	9	42
9 El médico	Noah Gordon	Punto de lectura	-	45
10 El salón dorado	José L. Corral	Edhasa	10	8

POESÍA

1 Fragmentos de un libro futuro	José Ángel Valente	Círculo/G. Gutenberg	1	20
2 Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	2	76
3 Poesía reunida	Jon Juaristi	Visor	3	29
4 Poemas eróticos	Bertold Brecht	Visor	5	22
5 Un tiempo aparte	Antonio Durá	Nausicaa	6	24
6 Ancia	Blas de Otero	Visor	8	37
7 Veinte poemas de amor y una...	Pablo Neruda	Alianza	4	23
8 Poesía completa	Alejandra Pizarnik	Lumen	9	2
9 Antología personal	José Hierro	Visor	-	11
10 Antología de las mejores poesías...	Luis María Anson	DeBolsillo	10	9

LIBROS DE CONSULTA, GUÍAS...

1 ¿Quién se ha llevado mi queso?	Spencer Johnson	Urano	1	22
2 Diccionario del español actual	Seco, Andrés y Ramos	Aguilar	4	72
3 Ortografía española	R.A.E.	Espasa	7	75
4 Soluciones naturales...	T.Alfaro/T.Ramos	Plaza & Janés	8	62
5 Mapa oficial de carreteras de...	VV.AA.	Ministerio de Fomento	6	57
6 Psicología práctica de la vida...	Bernabé Tierno	Temas de Hoy	5	10
7 Es fácil dejar de fumar	Allen Carr	Espasa	10	27
8 Duérmete niño	Eduardo Estivill	DeBolsillo	-	73
9 1080 recetas de cocina	Simone Ortega	Alianza	2	59
10 Guía Campsa 2001	VV.AA.	Campsa	3	12

Librerías consultadas

Albacete: Herso Alicante: Manantial Almería: Cajal Ávila: Senen Badajoz: La Alianza, Universitat 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 Dalmáu 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 Oviedo: Ojangueren Palencia: Alfaz Palma de Mallorca: Signo Las Palmas: Canaima Pamplona: Gómez, Universitaria Pontevedra: Seoane Salamanca: Cervantes, Plaza Universitaria Santa Cruz de Tenerife: La Isla Santander: Estudio San Sebastián: Internacional Segovia: Vallés Sevilla: Repiso Soria: Las Heras Teruel: Senda Valencia: Soriano, Paris-Valencia Valladolid: Oletvm Vitoria: Study Zamora: Pya Zaragoza: Central.

ALEMANIA

- 1 Harry Potter und der Feuerkelch
J.K. Rowling (Carlsen)
- 2 Harry Potter und der Stein der...
J.K. Rowling (Carlsen)
- 3 Der Mann, der lächelte
Henning Mankell (Zsolnay)
- 4 Älter werde ich später
Iris Berben (Mosaik)
- 5 Forever Young
Ulrich Strunz (Gräfe und Unzer)

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 Dreamcatcher
Stephen King (Scribner)
- 2 The Bonesetter's Daughter
Amy Tan (Putnam)
- 3 A painted House
John Grisham (Doubleday)
- 4 Seabiscuit
Laura Hillenbrand (Random House)
- 5 Who moved my Cheese?
Spencer Johnson (Putnam)

FRANCIA

- 1 Asterix (Tome 31)
Albert Uderzo (Cartooné)
- 2 La vie sexuelle de Catherine M.
Catherine Millet (Seuil)
- 3 Dossier Benton
Patricia Cornwell (Calmann Levy)
- 4 Harry Potter et la coupe de feu
J.K. Rowling (Gallimard)
- 5 Nemo en Amérique
Dominique Simonnet (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).

GROUCHO. UNA BIOGRAFÍA

STEFAN KANFER

Traducción de María de Calonge. RBA. Barcelona, 2001. 520 páginas, 3.950 pesetas

En uno de sus primeros *sketches* para televisión, Woody Allen imaginó una fiesta en la que todos los invitados eran coristas disfrazados de Groucho Marx. Con su puro y su bigote pintado, la pandilla de chicas era, para el autor de *Manhattan*, la materialización del paraíso de la comedia, el modelo perfecto de risa inteligente. Bastaba con la presencia clonada de Groucho para garantizar la carcajada. Leyendo la prolija, minuciosa, generosa biografía escrita por Stefan Kanfer, uno no está demasiado seguro de quejarse por no haber sido invitado a esa fiesta del humor: como ocurre con el noventa por ciento de esos hombres cuyo talento gasta una talla bastante más grande que la propia vida, el genio y la mezquindad se peleaban por encontrar un hueco común entre tanta humillación, entre tanta brillantez. No es casual que T. S. Eliot asegurase admirar a tres personas: Yeats, Paul Valéry y Groucho Marx.

La principal baza del "groucho-marxismo" era el lenguaje: el lenguaje como código binario donde crueldad e ingenio —o absurdo y cinismo— se combinaban en una hábil, creativa y perversa guerra de guerrillas. Nunca el lenguaje —y eso podría suscribirlo el mismísimo Wittgenstein— había llegado tan lejos a la hora de reinventar el humor, de dinamitar la sintaxis de la risa. Sin Groucho, sería difícil imaginar la existencia de Raymond Queneau o Robert Coover: su idioma, como el de tan insignes escritores, no era el del resto de los humanos.

Como es habitual en las biografías norteamericanas, que indagan de tal modo en las vidas de sus objetos de estudio que resulta inevitable su aparente transformación en ficción de primera magnitud, *Groucho, una biografía* ahonda en los aspectos más sórdidos de una vida marcada por la práctica de un cierto despotismo ilustrado. Más sórdidos y más humanos: Groucho, como Chaplin, necesitaba del reconocimiento de los demás —sobre todo, si eran artistas célebres— para agrandar su ego; necesitaba, también, de la humillación ajena —véase la sa-

Como ocurre con esos hombres cuyo talento gasta una talla bastante más grande que la propia vida, el genio y la mezquindad de Groucho se peleaban por encontrar un hueco común entre tanta humillación

domasquista relación que mantenía en sus películas con la actriz Margaret Dumont, tal vez el muñeco anti-estrés más famoso de la historia del cine; muñeco que, al final de su matrimonio disfuncional con los Marx, confesaba sentir arruinada su carrera por culpa del marcaje al que la sometió Groucho— para reafirmar su genio; era Saturno devorando a sus hijos, a los que torturó hasta alejarles de su seno, y a sus hermanos, a los que ensombreció con su avaricia de narcisismo. Era, como dice Kanfer parafraseando a Raymond Chandler, "una actitud y unas pocas decenas de diálogos inolvidables".

Kanfer consigue materializar el sueño de todo biógrafo que se precie: confesar su admiración sin perder su espíritu crítico, concentrar un

ingente número de datos —como lo hicieron Barbara Leaming escribiendo sobre Orson Welles y Donald Spoto haciendo lo propio con Alfred Hitchcock— contándoselos al lector como si fueran un frenético y a ratos melodramático vodevil; hacer gala, en fin, de un alma narrativa —incluidos los diálogos y las acotaciones literarias— que no traiciona en ningún momento el iconoclasta sentido del humor de los Marx, ni siquiera en aquellos momentos —la detallada descripción de los rodajes de todas sus películas— en los que corre el peligro de romperse el hechizo. De algún modo, toda biografía miente —después de todo, se trata de la fotografía que ha sacado un solo fotógrafo que nos obliga a fiarnos de él—, pero su fuerza radica en que sus lectores acepten la



mentira como una clase de verdad. La "verdad" de Kanfer es polidécica y abarca un paisaje difícil de imaginar en su vasta complejidad: desde la infancia —llena de rechazo y pobreza— de Julius Henry Marx hasta su muerte en 1977 a causa de una neumonía, la historia de este cómico es la historia de un hombre a secas, un niño grande que nunca supo redimirse de su afición por reconstruir su identidad destruyéndola de los demás.

En esta biografía, pues, están presentes, como invitados estelares, la madre de Marx, Minnie, que introdujo a su hijo en el mundo del espectáculo cuando sólo tenía doce años para que ganara dinero y cubriera las deudas de su retoño favorito, Leonard; los hermanos Leonard (Chico), Adolph (Harpo), Herbert (Zeppo) y Milton (Gummo), con los que protagonizó (aunque algunos se fueron quedando por el camino) toda una serie de películas de heterodoxa agresividad conceptual que viajaron desde la Paramount hasta la Metro, estudio que limó las aristas de su humor; y Erin, su última novia y secretaria, que fue acusada de malos tratos por la familia de Marx. Nada nuevo bajo el sol: seguramente la vida de Groucho Marx es, en el fondo, tan miserable o digna como lo que se espera de una celebridad como Dios manda. Kanfer se limita —y no es poco— a registrar cada uno de los detalles de su trayectoria, analiza su influencia en cómicos posteriores —desde Jerry Seinfeld hasta Woody Allen— y comenta exhaustivamente —en un epígrafe que certifica la severidad y el rigor de su trabajo— la bibliografía completa publicada sobre la obra y milagros de Groucho. El hombre que dijo que "el secreto de la vida es la honestidad y el juego limpio... si puedes simular eso, lo has conseguido" sabía que no debía preocuparse por la posteridad. Después de todo, la posteridad había hecho bien poco por él, y él, con su genio, ya había firmado la primera parte de la parte contratante de esta ejemplar biografía novelada.

Sergi SÁNCHEZ

PROFUNDIDAD DE CAMPO

JENARO TALENS

Hiperión. Madrid, 2001. 109 páginas, 1.100 pesetas

JULIO MARISCAL. EL POETA Y SU OBRA

JUAN DE DIOS RUIZ COPETE

Diputación de Cádiz, 2001

293 páginas, 1.900 pesetas



A ratos Frankenstein, siempre Proteo, Talens es un poeta del exceso, incómodo: cuando creemos tenerle clasificado, nos sorprende con otra profusa muestra de sus varios talentos

La profusión y la variedad caracterizan la obra poética de Jenaro Talens. La mayoría de sus compañeros de generación nos ofrecen un perfil evolutivo claro; con Talens no ocurre eso. Sus quince libros parecen contener, entremezclados y en confuso borrador, los poemas que podrían servir para dar nombre y fama a media docena de poetas.

Ángela Vallvey, en el prólogo a *La constancia del nómada* (1960-2000), reciente antología de Talens, ha creído encontrar "la columna vertebral de su labor lírica" en "el extrañamiento del vagabundo". Y añade una imagen que subraya la insólita y chocante heterogeneidad de esta poesía, especie de Frankenstein que entremezclara mármol y vísceras: "el poeta suele utilizar la abstracción como un lujo del pensamiento, pero atravesada por versos que ponen en el poema algo así como un trozo de carne en el torso de una estatua".

Jenaro Talens, antes de cumplir veinte años, escribía sonetos, rehumanizados y retóricos, que no tenían nada que envidiar a los de Manuel Mantero o Leopoldo de Luis. Por primera vez se rescatan esos versos en *La constancia del nómada*, donde se colocan junto a alguno de los que pronto integrarían su último libro, *Profundidad de campo*, sin que disuenen demasiado: en "Palabras para Camila", un poema del 2000, encontramos un eco de la conmovedora "Nana para dormir tu muerte", de 1960, cuando el poeta tenía catorce años.

Profundidad de campo, escrito entre 1997 y 2000, resulta tan heterogéneo como la antología precedente. Lo menos interesante son los dos extensos poemas que lo inician y concluyen (los mismos, aunque en orden inverso, que servían de apertura y cierre a *La constancia del nómada*); y lo más sorprendente los textos que parecen esforzarse en decir de otra manera lo que otros han dicho antes de la mejor manera posible: "¿A quién le pertenece mi pasado? ¿A quién leía *La légende des siècles* en la penumbra de la biblioteca? ¿Al niño que creyó tener la luna entre sus manos/e imaginaba atravesar el tiempo/como un globo en el aire?", leemos en un poema, e inmediatamente nos vienen a la memoria los versos de Borges: "Quiero saber de quién es mi pasado. ¿De cuál de los que fui? ¿Del ginebrino/que trazó algún hexámetro latino/que los lustrales años han borrado? ¿Es de aquel niño que buscó en la entera/biblioteca del padre..." No es el único homenaje a Borges: el soneto "El paseante" termina con el verso "Yo, que fui sombra, y ansia, y agonía" ("Yo, que soy tiempo y sangre y agonía" concluye Borges uno de sus más conocidos poemas). Tampoco es el único poema ajeno que se parafrasea. Un poema chino anónimo, del siglo IX, dice más o menos así en una versión en prosa: "Sin palabras, dos corazones saben que se aman en secreto. Ella cose acodada bajo la lámpara, él camina bajo la luna. Durante su marcha, él sabe que ella aún vela... Oye el ruido de sus tijeras en la noche profunda". Copio a continuación "Montaje paralelo", un breve poema incluido por Talens en su último libro: "Su amor es un secreto que no conoce nadie./Ella cose, sentada junto a la chimenea./Él se acerca a la casa.

Es medianoche./Sabe que ella no duerme todavía./Se oye el sonido al poco/del cesto de costura/al caer en el suelo".

"Ginegra impromptu" se titula uno de los sonetos del libro; improvisaciones sobre textos ajenos o esquemas retóricos parecen muchos de los poemas de *Profundidad de campo*; otros son poemas de circunstancias, como los dedicados a la muerte de César Simón o de Valente. El Talens último, como el Talens primero, no le teme al ripio ni al sinsentido propiciado por el sonsonete: "Eras mi selva y te inventé vedado/para cazar contigo, aunque es tan poca/mi oscuridad, que el aire no te toca,/sólo mis manos y la noche". No parece que tenga mucho que ver el que la oscuridad sea mucha o poca con que el aire toque o no a alguien.

El gusto por mezclar materiales disímiles (ese mármol con trozos de carne de que hablaba Ángela Vallvey) se manifiesta en algunos títulos: "Po Shu Yi conversa con Wang Wei o el declinar de la hermenéutica", "Muros que nunca están inmóviles o el porvenir de la fenomenología". En el primer caso, la segunda parte del título parece sólo un tic generacional; el poema es traducción o pastiche de la poesía china: "Tranquilo y triste, duermo todo el día./Enfermo y viejo, todos me abandonan./Cae la noche. Delante de mi puerta/una lluvia de flores cubre el suelo".

A ratos Frankenstein, siempre Proteo, Talens es un poeta incómodo: cuando creemos tenerle clasificado y calificado, nos sorprende con otra profusa muestra de sus varios talentos. Poeta del exceso, visceral y cerebral; con menos capacidades, habría tenido muy probablemente mayor fortuna.

José Luis GARCÍA MARTÍN

Rescatar nuestro legado literario más reciente, incluyendo el análisis de las figuras más periféricas, tanto por lo geográfico como por la trayectoria vital, debe alentarse para poder ofrecer una visión más completa y real del panorama creativo, literario, español.

Este panorama tan completo sobre el poeta Julio Mariscal, que Ruiz Copete nos ofrece en excelente edición de la Diputación de Cádiz, comienza con un memorial biográfico donde se ofrece una semblanza exhaustiva y muy bien documentada del poeta, nacido en 1922. Tanto en su trayectoria personal como literaria, Mariscal queda reflejado con precisión: desde el grupo literario "Alcaraván", que se plasmó en una revista muy significativa, hasta la codirección de Mariscal en la revista *Arquero de poesía*.

En la segunda parte de este libro, "Tiempo de escribir", Ruiz Copete adscribe literariamente a Mariscal en la generación del 50, y destaca su indagación de la intrahistoria literaria, analiza los temas más importantes del quehacer poético de nuestro autor (el amor, Dios, la muerte), los caracteres neorrománticos de ciertos libros, su naturalismo estético, o su realismo existencial. Finaliza el crítico su amplio estudio en una tercera parte, "Tiempo de perdurar", donde analiza cada uno de los libros de Mariscal, para dar paso a una completa bibliografía e imágenes fotográficas del poeta y concluir con la edición de su obra poética: desde poemas sueltos hasta libros como *Corral de muertos*, *Pasan hombres oscuros*, *Poemas de ausencia*, *Quinta palabra*, *Tierra de secano*, etc.

Juan de Dios Ruiz Copete (Prado del Rey, Cádiz, 1930), abogado y crítico, es colaborador de *Abc*, *La Estafeta Literaria* y *Cuadernos Hispanoamericanos*. Como escritor, ha publicado libros sobre aspectos monográficos de la literatura andaluza: *Introducción y proceso a la nueva narrativa andaluza* (1976), *Panorama poético de Sevilla* (1982) o *Palabra de punta Europa* (1986).

Beatriz HERNANZ

EN MARES NO NACIDOS. OBRA SELECTA (1916-1931)

VICENTE HUIDOBRO

Introducción de Saúl Yurkievich. Círculo de Lectores. Barcelona. 2001. 304 páginas, 2.300 pesetas

La profunda influencia que ejerce Vicente Huidobro en el ámbito de la poesía en lengua española no ha de suponer descubrimiento alguno. El escritor chileno (1893-1948) protagonizó el cambio más radical de la vanguardia en nuestra lengua. En este cuidado volumen se reúnen algunos de sus libros más emblemáticos: *Adán* (1916), *El espejo de agua* (1916), *Ecuatorial* (1918), *Poemas árticos* (1918), *Altazor* (1931) y *Temblo de cielo* (1931). Constituyen la zona más destacada de las dos primeras fases de su producción. La última, en Chile, restará apenas divulgada. Pero sus últimas producciones, nada desdeñables, constituyen sus libros: *Ver y palpar* (1941), *El ciudadano del olvido* (1941) y su producción recopilada póstumamente, *Últimos poemas* (1948), casi desconocidos en España, donde se ha prestado atención única a *Altazor* y a *Temblo de cielo*, aunque buena parte de su producción más rupturista apareciera en sus primeras ediciones precisamente entre nosotros.

La introducción "Cuanto miren los ojos creado sea" ha corrido a cargo de un excelente conocedor de su

obra, el poeta, crítico y profesor argentino Saúl Yurkievich. Alejado del lenguaje crítico académico tradicional, ofrece, con su habitual intuición y placer por la síntesis y el lenguaje crítico especulativo y creador, el significado de la etapa creacionista de Huidobro (próximo a poetas españoles como Gerardo Diego, Larrea y pintores cubistas, como Juan Gris, con quien intimó en París). Este "fundador", en palabras del crítico: "inaugura en la literatura de lengua española la era de los manifiestos [...] Quizá Huidobro fuese el primero y único poeta creacionista...". Sin embargo, deberá admitir que fracasa en su intento de expandir el movimiento más allá del ámbito de la lengua, salvo las ya estudiadas y discutidas coincidencias con Reverdy.

Huidobro nace del modernismo y lo practica con matices, porque al tiempo de sus primeras publicaciones, aparece ya el conocido manifiesto "Non serviam", en el que se opondrá a la fiel y realista reproducción de la madre Naturaleza. El período acotado en este volumen coincide con uno de los momentos más creadores del arte europeo. Bien es

verdad que la I Guerra Mundial hará callar a uno de los grandes de la poesía francesa, Apollinaire, con quien coincidirá Huidobro en más de un aspecto; pero su tardía especulación dadaísta —la incomunicación— quedará reflejada e integrada en *Altazor*, el gran libro de la renovación y de la autodestrucción del lenguaje poético, del sentido de la palabra, de la voluntad consciente del sintiendo. En verdad no era posible ir ya más lejos. En *El espejo de agua*, advierte Yurkievich: "Huidobro alcanza una libertad de asociación, una osadía metafórica hasta entonces no igualadas por la poesía en lengua castellana".

Yurkievich dedica mayor atención a los textos menos conocidos de esta segunda etapa creacionista. Este es el camino que ha de conducir hasta *Altazor*. El crítico se ha ocupado ya en diversas oportunidades del mismo. Tal vez por esta razón el análisis es más sumario que la descripción del itinerario anterior. La bibliografía crítica sobre Huidobro y sobre el creacionismo es amplia y en los últimos años, rigurosa.

Se ha reunido en estas páginas



Retrato de Huidobro", de Juan Gris (1922)

parte de la poesía más renovadora del pasado siglo, sólo comparable, en cuanto a influencia, a la de Rubén Darío. Pero resta, asimismo, otra veta menos audaz y provocativa, más reflexiva. En todo caso, Huidobro, como otros poetas fundamentales de la lengua, carece de unas *Obras Completas* distribuidas con eficacia en el ámbito de la lengua. Las ediciones chilenas de Zig-Zag o Andrés Bello llegaron no sin dificultades a los lectores interesados, a las bibliotecas o a los especialistas.

Joaquín MARCO

JARDÍN JUNTO AL MAR

H. D. (HILDA DOOLITTLE)

Traducción de Alison Bartolo y Alfredo Martínez. Igitur. Tarragona, 2001. 130 páginas, 1.700 pesetas

Quiere la escritora feminista que al etiquetar a Hilda Doolittle como *H. D.*, *imaginista*, en Londres y en 1912, Ezra Pound, que era el protector y primer amante de la poeta norteamericana, en realidad le cortase las alas, a posteriori, reduciéndola a ese único rótulo, poeta imaginista, para toda su vida. Es cierto que la fama inicial de H. D. (firmó siempre sus libros así, con las iniciales de su nombre y apellido) está unida al efímero éxito de una vanguardia anglosajona cuyo nombre se inventó Pound. "Imagismo" viene de imagen y es una búsqueda poética en el verso libre (aunque con ritmo cuidado).

El haiku japonés se prestaba a ese universo, pero también el epigrama griego o los fragmentos en que se ha conservado la vieja poesía clásica. H. D. (1896-1961), que teniendo lo antedicho en cuenta fue una poeta imaginista, hizo además de la relectura del mundo helénico clásico su voz más personal y la base para la edi-

ficación de un mundo futuro más bello y más libre... Naturalmente la obra de H. D. no termina en el imaginismo, pero casi nunca abandonó su interés por ese mundo clásico redivivo, en sus novelas o en su prosa autobiográfica. Considerada mucho tiempo como figura menor, un acercamiento a su obra no nos muestra sólo a una mujer sugestiva, sino a una creadora que sintió y nadó en la belleza y en lo turbulento.

Jardín junto al mar (*Sea Garden*, que podría ser también *Jardín marítimo* o *marino*) fue su primer libro de versos, editado en Londres en 1916, tras haber publicado —desde 1912— en muchas revistas... Es un libro que, sin explicaciones, nos mete en un orbe de escenas griegas, de vitalísimo helenismo sentido como presente, con imágenes de templos junto al mar, santuarios, guerras, o apasionadas oraciones a los dioses... Nada arqueológico, por supuesto. Ya que los sonoros versos libres entran en una belleza, no fal-

ta de matices homoeróticos ("Pérdida"), invocaciones entre el calor estivo de la fruta, y un mundo donde el mar y la hermosura natural ("El huerto", "Los dioses del mar") rigen unas vidas gobernadas por la pasión y el vitalismo. Estoy seguro que quien lea este libro (púlcramente traducido) no sólo gozará con unos versos muy bellos, sino que sentirá la tentación de conocer más cosas de esta H. D. que fue mujer moderna y apasionante en sus búsquedas literarias y personales. (Tanto en el prólogo como en el epílogo se traduce el inglés *modernism* —el movimiento en que entraría H. D.— por *modernismo*, lo que supone un claro equívoco en español. El *modernism* anglosajón es nuestra *modernidad*, la etapa de las vanguardias o del 27, y nunca la omnimoda estética simbolista anterior. Téngase en cuenta.)

Luis Antonio de VILLENA

DE TODO LO VISIBLE Y LO INVISIBLE

LUCÍA ETXEBARRIA

Premio Primavera 2001. Espasa. Madrid, 2001. 448 páginas, 2.900 pesetas

El personaje más importante de la nueva novela de Lucía Etxebarria es una treintañera, Ruth, que logra popularidad primero con un corto y luego con una película. El largometraje, según una nota de prensa ficticia pero firmada por una persona real, el crítico Pedro M. Villora, refleja "los entresijos de dos personas afectadas de muy distinta manera por las exigencias de la fama y de la proyección pública, que no sólo afecta a quienes la viven, sino también a sus allegados". El filme en cuestión se titula *De todo lo visible y lo invisible* y reproduce la historia de la propia Ruth, su directora, cuyas peripecias se cuentan en la novela del mismo rótulo.

La citada sinopsis temática se queda, en realidad, corta respecto de la nómina de asuntos de variada índole que desfilan por la novela. Contiene algo de testimonio costumbrista de unos modos de vida recientes, de cierto sector madrileño representativo de las formas de vida urbana actuales: los de una juventud fracasada que se ha entregado a la modernidad de la droga y de una sexualidad anticonvencional. De todas maneras, quien conozca las anteriores obras de la autora notará que ésta ha rebajado la intensidad de ese frente, el cual, aun no ausente, sirve más bien de atmósfera a una indagación psicologista. También se percibe el propósito de ampliar con voluntad crítica el papel del sector burgués del que procede esa juventud.

El mencionado resumen tampoco se refiere a otras cuestiones de la novela como la soledad, la depresión, los impulsos autodestructivos, el espejismo del amor o la relación heterosexual. Y, sobre todo, un problema que subyace a todas ellas, el de la identidad, abordado como una lucha para fijar el propio yo en contraposición con el Otro, o el Doble. Esta nómina de preocupaciones pide el tipo de relato que hace Etxebarria, una indagación psicologista de trazado tradicional, casi decimonónico.

De hecho, la autora monta una historia de amores y desamores, pasiones encrespadas, infidelidades y celos. Por mucho que a todo ello se le dé un barniz actual, no deja de tra-



M. R.

tarse de una aventura amorosa con dos amantes que se pelean, con una víctima inocente y sufriendo, con un ayudante abnegado, con familiares rígidos y culpabilizados..., y con un final un tanto a la vieja usanza. La peripecia arranca con un intento de suicidio de Ruth y luego desgrana, mezclados con otras anécdotas laterales, los vaivenes de sus amores con un escritor novel, Juan. El argumento lo

Esta novela supone un claro retroceso respecto de las promesas que anunciaba la primera de la autora, dentro de su peculiar modo de escribir

cuenta un narrador que lo sabe todo, se dirige al lector, gasta alguna broma y hasta pone notas a pie de página. Dentro de la narración caben también impresiones de la conciencia de la chica.

Esta forma convencional, bastante sencilla, puede servir a los efectos comunicativos que busca y defiende Etxebarria, pero resulta decepcionante. En parte porque la autora ha perdido aquel desgarramiento contestatario de sus inicios y lo ha sustituido por el relato de un drama consabido. En parte porque a estas alturas sólo un lector poco exigente acepta un enfoque tan manido y ru-

tinario. Y, en fin, por la grisura de un estilo carente de creatividad y por una narración repleta de palabrería innecesaria, fatigosa. Estos rasgos hacen que esta nueva novela suponga un claro retroceso respecto de las promesas que anunciaba la primera de la autora, dentro de aquel peculiar modo de escribir.

Este efecto y esos rasgos no son casuales, y aun cuentan con su propia defensa dentro del libro. A esto se debe el tema de la fama, que alcanza la dimensión de una moraleja. Se contraponen a la directora célebre y al escritor minoritario, pero ese conflicto, aun pesando en las relaciones de la pareja, tiene en ellas una importancia relativa. Más bien se trata de un pretexto de la propia autora para mostrar su beligerancia respecto de dos tipos distintos de creadores: el triunfador frente al que consigue el aplauso de un receptor competente. A ello dedica bastantes párrafos pegadizos y penosos, porque rezuma una triste inquina personal.

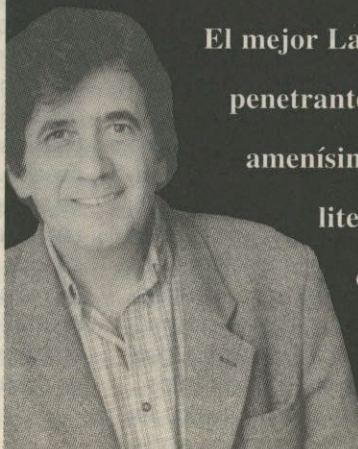
Estas interpolaciones más que con la novela tienen que ver con la propia Etxebarria, con su frustración por no lograr ese reconocimiento que le hace sufrir mientras dice despreciarlo. Explica con desparpajo que la novela de Juan recibió los más encomiásticos elogios por parte de la crítica y cosechó la mayor indiferencia del público; al revés, la película de Ruth no obtuvo ni una sola buena crítica, pero arrasó en taquilla. Lo que viene a hacer la autora es ponerse la venda antes de la herida porque no hay que ser un lince para entender que está anunciando con arrogancia su porvenir a *De todo lo visible y lo invisible*. Pero se nota en ello una rabieta algo infantil: fastidiosos —se entiende— los autores de Gran Literatura que yo soy conocida, salgo en televisión y a vosotros sólo os jalean en los suplementos culturales. Si eso es la consuela, allá ella. A los demás —a mí, al menos— lo que nos molesta es que nos den la tabarra con estas cantilenas de la vanidad herida cuando hay en la vida tantas cosas hermosas y dramáticas de las que hablar.

Santos SANZ VILLANUEVA

Luis Landero

Entre líneas: el cuento o la vida

El mejor Landero, sabio y sincero,
penetrante y emotivo, en historias
amenísimas que reivindican la
literatura como necesaria
educación sentimental.



TUSQUETS
EDITORES

www.tusquets-editores.es

EL DIABLO MERIDIANO

LUIS MATEO DÍEZ

Alfaguara. Madrid, 2001. 271 páginas, 2.850 pesetas

Hace ya tiempo que Luis Mateo Díez –Villablino (León), 1942– es dueño de un universo narrativo personal, presidido por la visión del mundo como ruina incesante en la que todo –personajes, escenarios, proyectos, sueños– se encuentra sometido a una erosión pertinaz que convierte las cosas en puros símbolos de la finitud; un mundo, además, que es como un mar oscuro en el que los seres humanos son insignificantes naufragos.

El escritor leonés ha ido perfilando y matizando esta perspectiva al tiempo que se producía una palpable evolución en su escritura, que, sin alterar ciertos motivos básicos, se ha adensado, ganando en poder sugeridor a medida que la técnica casi costumbrista utilizada en los relatos de la primera época, como *Las estaciones provinciales* o *La fuente de la edad*, dejaba paso, tras una considerable poda de elementos, a formas elusivas de contar, a la mostración de tipos e historias con elipsis, vacíos y rupturas que obligaban al lector a sumergirse en cada relato supliendo los cabos sueltos y catalizando las informaciones escamoteadas, los retazos perdidos de la narración. A esta fase del escritor pertenecen las tres novelas cortas que forman el volumen *El diablo meridiano*, título que corresponde al primero de los relatos.

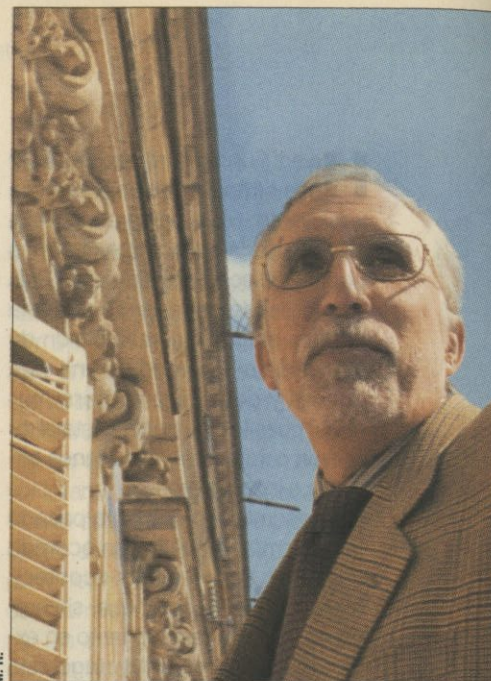
El diablo meridiano reproduce el título de una conocida novela de Paul Bourget –*Le démon du midi* (1914)–, si bien no con el valor habitual de la expresión, que se refiere a la tentación invencible que puede presentarse hacia la mitad de la vida –el mediodía– y desencadenar un abrupto giro en la existencia. Esta narración inicial, acaso la más intensa y lograda, descansa en tres discursos diferentes y complementarios: las cartas entre Merto y Evedia, por un lado, y los fragmentos del diario de doña Cima, por otro. Todos ellos evocan fragmentariamente una historia pasada, y constituyen la crónica incompleta, llena de alusiones, sobrentendidos y puntos oscuros,

Luis Mateo Díez ha ido evolucionando en su escritura, que se ha adensado, ganando en poder sugeridor. A esta fase pertenecen las tres novelas cortas que forman este volumen, tres excelentes relatos, alguno de los cuales roza la perfección

de un fracaso vital y de unas relaciones truncadas –arruinadas habría que decir, para ser más fieles a la visión del autor– en las que lo esencial no es, sin embargo, el conjunto de detalles que forman la trama del asunto, sino el esbozo de unas individualidades, de unos seres vencidos y solitarios que arrastran una vida sórdida en la que el peso de los recuerdos gravita sobre cualquier esperanza y la anula, y donde cualquier iniciativa está condenada a embotarse, a lo sumo, en paraísos artificiales y efímeros. Con madura destreza, Luis

Mateo Díez ha adelgazado en *El diablo meridiano* la línea narrativa hasta donde era posible, omitiendo informaciones y reduciendo la historia a una sucesión de destellos que narran, como en una secuencia fotográfica discontinua, momentos y estados de ánimo diferentes.

Puede compararse la elusiva fijación del marco ambiental con la más pormenorizada, aunque también sobria, de *Pensión Lucerna* –que ya es, a su vez, una estilización de ambientes semejantes en obras anteriores del autor– para ad-



M. R.

vertir hasta qué punto el espacio ha ido perdiendo sus contornos y diluyéndose en beneficio de la introspección y del buceo en los sentimientos de estos personajes desvalidos.

Pensión Lucerna, que recuerda obras del autor como *El paraíso de los mortales*, es un contenido esbozo de cuatro vidas –incluyendo al narrador– que coinciden fortuitamente una noche en el lugar que indica el título. Todos huyen de algo: Dóla Moreda, de su familia; Ciro, de una boda inminente; Luero, de una envidiable situación profesional; Ciera, de una vida espiritual ya imposible por haber notado “la desconfianza de Dios” (pág. 262).

Es a estos personajes a quienes ha asaltado verdaderamente el demonio meridiano, y, como era de esperar, no llegaremos a conocer los detalles ni a entender los motivos de esta ruptura con una existencia súbitamente insatisfactoria. Junto a estas dos historias, *La sombra de Anubis* responde todavía a la concepción de relato lineal, en la estela de las evocaciones de un tiempo infantil que el narrador compara con la situación actual y donde todo está organizado para desembocar en la sorpresa de las postreras líneas. En resumen: tres excelentes relatos, alguno de los cuales roza la perfección.

Ricardo SENABRE

SEXTA EDICIÓN DE LOS PREMIOS *Santoña... la mar 2001*

Certamen Literario - “Ricardo Macías Picavea”

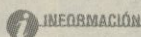
- Primer premio de 400.000 ptas. y cuatro Accésit para relatos de tema marino, máximo 20 folios.
- Entrega de originales: hasta el 29 de junio, en el Ayuntamiento de Santoña (Manzanedo s/n, 39740 Santoña - Cantabria)
 - Publicación de las cinco obras premiadas

Certamen de Pintura - “Lino Casimiro Iborra”

- Primer premio de 400.000 ptas. y ocho Menciones Honoríficas para obras de técnica y tendencia libres, y de tema marino, máximo 150x150 cm.
- Entrega de obras: hasta el 29 de junio, en la Casa de Cultura de Santoña (Camilo José Cela 1, 39740 Santoña - Cantabria)
 - Publicación de un catálogo con las obras.

Certamen de Teatro - “Emilio Tuelo Cubillas”

- De tema libre (se valorará haga alusión al ambiente marino)
 - Primer premio de 400.000 ptas.
- Entrega de videos: hasta el 29 de junio, en la Casa de Cultura de Santoña (Camilo José Cela 1, 39740 Santoña - Cantabria)



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE SANTOÑA
Concejalía de Cultura y Deporte



Manzanedo s/n • Teléf. 942 660 354 • Fax: 942 671 397 • 39740 Santoña • Cantabria

CASA DE CULTURA DE SANTOÑA

Camilo José Cela 1 • Teléf: 942 671 849 • Fax: 942 671 873 • 39740 Santoña • Cantabria

ARZALLUZ. LA DICTADURA DEL MIEDO

ISABEL DURÁN Y JOSÉ DÍAZ HERRERA

Planeta. Barcelona, 2001. 616 páginas, 3.250 pesetas

He aquí un libro interesantísimo, que ofrece información amplia y relevante. Es la primera biografía no autorizada del hombre que más poder político ha ejercido en el País Vasco desde hace veinte años, la primera biografía con ambición de acercarse a la verdad de una vida intensa y determinante para muchos, pues lo que había hasta ahora eran currículos más o menos oficiales e incompletos.

Es asombroso que haya pasado tanto tiempo y que hayan ocurrido en el País Vasco tantos acontecimientos traumáticos y que, sin embargo, se haya tardado tanto en explorar la figura de un protagonista fundamental como lo es Arzalluz. Una de las causas que explican esta aparente indolencia es el miedo, que condiciona tanto la vida en las tres provincias del norte. Los autores han revelado que algunos de sus interlocutores vascos durante su búsqueda de información para el libro confesaban estar dominados por el miedo a hablar. Y, al parecer, otros cuatro proyectos parecidos a éste han encontrado serias

dificultades y de momento han encajado.

Esta biografía es una completa narración de la vida privada y pública del polémico dirigente nacionalista y, al mismo tiempo, una historia de los últimos años del País Vasco. Como buena biografía, bucea en los orígenes vitales de Arzalluz y, consiguientemente, entra en aspectos de su vida privada. No invade ilegítimamente la intimidad del actor pues los datos que ofrece son de conocimiento necesario para entender su personalidad, su compleja personalidad. La intimidad personal y familiar es un terreno resbaladizo protegido por la ley, pero el derecho a la intimidad no es un límite indeleble al derecho a la información. A veces, éste prevalece sobre aquél y una de las circunstancias que provocan su preeminencia ocasional es la necesidad de algunos datos para entender el conjunto. Eso ocurre con frecuencia cuando se trata de hombres públicos.

Es evidente que saber, por ejemplo, del entusiasmo franquista del

padre de Arzalluz, de la profesión de éste en la Compañía de Jesús, su ordenación sacerdotal, su estancia en Alemania y cómo se produjo su secularización, es una ayuda precisa para conocer al hombre que ha dirigido la política del Partido Nacionalista Vasco en estos años. Pero más interesante que esos datos son otros que se refieren a la dimensión política de Arzalluz y que explican tantas cosas. El más relevante, en mi opinión, es la descripción detallada de las veces que el dirigente nacionalista se ha entrevistado con dirigentes de la banda terrorista ETA en su vida política, inventario que sale a la luz por primera vez y que permite ensamblar tantas piezas de la deriva del nacionalismo vasco moderado, bajo su control, hacia planes radicales "soberanistas" coincidentes con el objetivo del mundo etarra.

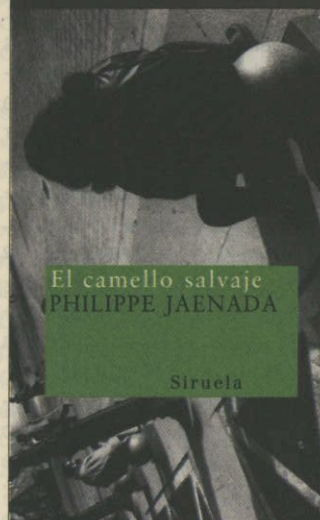
Los dos autores continúan con este libro su investigación periodística sobre la España actual, que incluye varias aportaciones documentales sobre asuntos muy conflictivos. Ahí está, por ejemplo,

su libro *El saqueo de España*, publicado en 1996, que es un recorrido arriesgado por una de las etapas más sombrías de la historia reciente. En éste su último libro nos ofrecen el mismo estilo, a mitad de camino entre el reportaje y el relato literario, que si corre el riesgo a veces de menguar la credibilidad ayuda, por el contrario, a la lectura y, por lo tanto, a la comprensión.

Este Arzalluz es, en resumen, una jugosa oferta informativa sobre una personalidad política llena de claroscuros y una situación social plagada de amenazas. No puede llegar en mejor momento, cuando el protagonista de la biografía hace un último esfuerzo por condicionar la situación —tratando de consolidar su pretensión abusiva de identificar lo vasco con lo nacionalista— y cuando se juega seriamente su futuro. Claro que su futuro afecta al futuro de todos los españoles, no sólo de los que viven en el País Vasco, y eso hace que saber de él sea más que un deseo, una necesidad.

Justino SINOVA

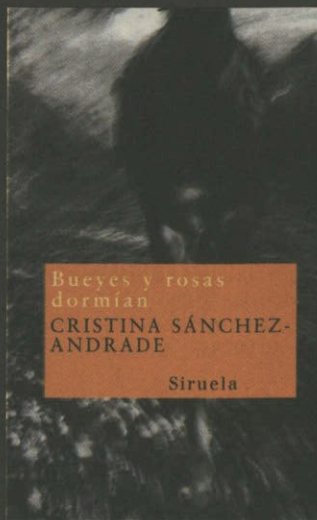
NUEVOS TIEMPOS nueva colección Siruela



«Una novela completamente contemporánea, muy divertida, sobre el amor y el sexo.»
Creations

El camello salvaje
PHILIPPE JAENADA

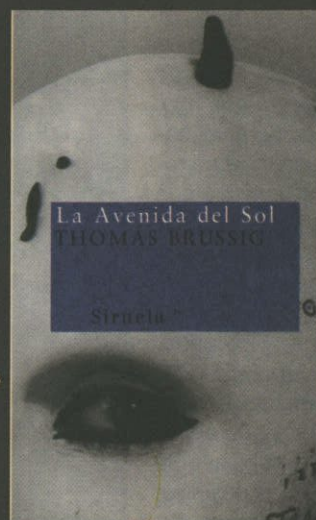
Siruela



Bueyes y rosas dormían
CRISTINA SÁNCHEZ-ANDRADE

Siruela

«Una escritora radicalmente nueva, original e insólita.»
Manuel Rivas



La Avenida del Sol
THOMAS BRUSSIG

Siruela

«Una parodia muy lograda sobre el declive de la RDA.»
Der Tagesspiegel

Der Tagesspiegel

ESPAÑA EN DEMOCRACIA

CHARLES POWELL

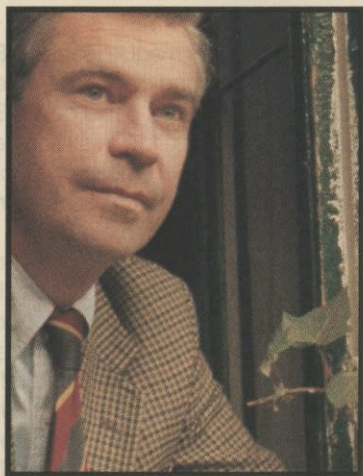
Premio Así Fue, 2001. Plaza & Janés. Barcelona, 2001. 585 páginas, 3.450 pesetas

De entre los integrantes de la denominada "escuela de Oxford", es decir, los discípulos del historiador inglés Raymond Carr, el anglo-español Charles Powell se ha especializado en la historia de la transición. A él le debemos valiosos análisis sobre la historia política de los distintos grupos que convergieron en la UCD y, sobre todo, un par de obras importantes acerca del papel jugado por la persona del Rey y la institución de la Corona en la organización y consolidación de la democracia en España. El libro objeto ahora de comentario viene a conjugar en una historia política general aquellas aportaciones, con un relato pormenorizado de la etapa de gobierno socialista y el desarrollo posterior de las dos legislaturas con mayoría del Partido Popular.

Aunque historiador sobre todo, Powell se muestra muy atento a los modelos con los que la Ciencia Política ha interpretado la transición española a la democracia, y a los análisis efectuados desde esta disciplina sobre las características que el régimen democrático español ha ido revisitando en comparación, sobre todo, con aquéllos países que, como Grecia y Portugal, han vivido un proceso similar. Acentúa Powell, de este modo, el propósito de imprimir a su narración un tono marcadamente objetivo, consistente en proporcionar al lector la mayor cantidad de información posible, aunque sin ocultarle su propio punto de vista.

Aunque el tono general de la obra de Powell es muy homogéneo, hay asuntos en los que el autor se desenvuelve, a mi entender, con particular eficacia. Es el caso de las instancias que, desde el interior del franquismo tardío buscaban la integración de España en la Europa occidental, con especial referencia al trabajo político sobresaliente de Don Juan Carlos y de Torcuato Fernández Miranda. Destaca también todo lo referente a la organización, tendencias internas, liderazgo y composición electoral de la UCD desde su constitución a su disolución. El autor procede a una revalorización del gobierno de Calvo Sotelo y su política, paralelamente a un balance

Powell nos hace preguntarnos si el centro derecha no ha sido más eficaz que la izquierda a la hora de compaginar las exigencias de modernidad con las de redistribución



muy matizado de la trayectoria de Adolfo Suárez y las limitaciones de su liderazgo. El trabajo de Powell destaca también en todo lo referente a la travesía del desierto del centro-derecha, posterior a la victoria socialista de 1982, hasta que Aznar y su equipo consiguieron llevar a cabo la refundación, en un nuevo partido, de lo que habían sido, por separado, la UCD y Alianza Popular. En cuanto a las muchas páginas dedicadas a analizar los trece años largos de gobierno del PSOE, las más sugestivas son aquéllas que el autor dedica a poner de manifiesto las contradicciones entre la política económica y la política social de los gobiernos de González, y el modo como terminó siendo la confrontación entre el PSOE y la UGT la principal y más grave contradicción de entre las que terminaron por arruinar la po-

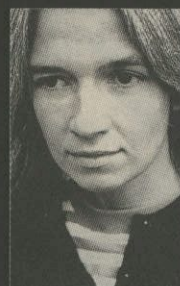
lítica socialista. La pasión polémica apunta discretamente al final del libro, cuando Powell sopesa aquellas interpretaciones que "desmitifican" e, implícitamente, descalifican la transición democrática y la actual Monarquía parlamentaria desde posiciones nostálgicas del rupturismo de la izquierda. Una nostalgia sometida hoy a una dura prueba a través de los acontecimientos del País Vasco, como el autor se encarga, sutilmente, de recordar.

Desde una perspectiva histórica, se entienden esas resistencias críticas a la hora de aceptar los resultados, a menudo paradójicos, con los que el siglo XX ha marcado el desarrollo político de la España contemporánea. Uno y relevante, la esterilidad de la cosmovisión y la política revolucionarias para fundar la libertad. Corolario fundamental de lo anterior ha sido que la alianza entre la Corona y las fuerzas políticas para garantizar el orden constitucional, también cuando, como ahora, éste se asienta sobre bases plenamente democráticas, ha sido tan eficaz para ambas, como estéril resultó la forma republicana de gobierno a la hora de asentar los mismos fines. Otra conclusión posible de este cuarto de siglo de democracia es que ni la organización au-

tonómica del Estado, ni el federalismo ni tampoco la autodeterminación aplacarán nunca el ardor totalitario que late en determinado tipo de nacionalismo; concretamente ese que habla de "construcción nacional" en términos similares a los que hasta ayer empleaba la militancia revolucionaria para tratar de imponer la "construcción del socialismo".

Pero el motivo de reflexión de mayor interés que suscita el trabajo de Powell consiste en preguntarse si el centro derecha no ha sido, después de todo, más eficaz que la izquierda reformista a la hora de compaginar las exigencias de modernidad, competitividad y seguridad, que interesan sobre todo a las clases medias, con las de redistribución que plantean en primer término las clases populares, para formar con todo ello un bloque electoral mayoritario. Aunque la evidencia de una corrupción, a veces, antológica, como la del caso Roldán, se abatió sin compasión sobre el complejo de superioridad intelectual y moral, "históricamente fundado", de la izquierda española, el secreto de sus derrotas sucesivas en 1996 y 2000 consistió, seguramente, en que, en plena competencia democrática, la despreciada derecha "de siempre", una vez recuperada su unidad política, fue capaz de articular una amplia coalición de clases medias y sectores populares, invocando la regeneración de la democracia. Algo difícil de aceptar por quienes se creían sus monopolizadores por decreto de la historia.

Luis ARRANZ



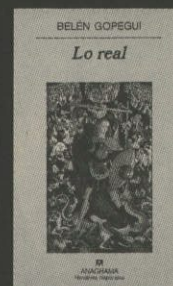
BELÉN GOPEGUI

Lo real

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



ANAGRAMA

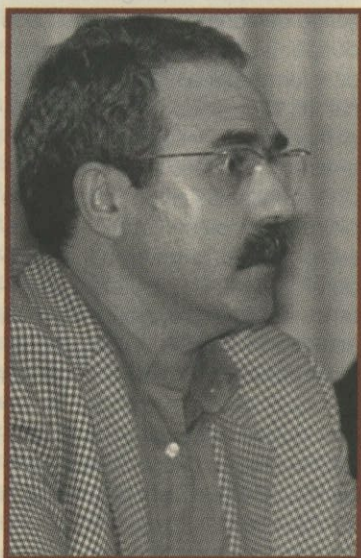


MAQUIS. HISTORIA DE LA GUERRILLA ANTIFRANQUISTA

SECUNDINO SERRANO

Temas de Hoy. Madrid, 2001. 432 páginas, 3.500 pesetas

Notable cronista de la lucha guerrillera contra Franco desde hace no menos de una década, Serrano ha procurado describir la historia de los maquis y analizar las razones de su fracaso. Los objetivos quedan cubiertos a medias, pero no faltan aspectos positivos



La obra de Secundino Serrano intenta cubrir esa importante —e injustificada— laguna sobre el maquis con una buena dosis de datos que merecían quedar recogidos en una obra de síntesis

A pesar de las pretensiones de algunos autores de considerar el franquismo como un fenómeno totalmente analizado, no son pocos los temas relacionados que aún exigen un estudio en profundidad. Uno de ellos es, sin duda, el de los maquis. Aunque la afirmación de Preston de que fue el movimiento más importante de oposición al franquismo resulta exagerada, no cabe duda de que su valor real no ha merecido una atención congruente por parte de los historiadores. La obra de Serrano intenta cubrir esa importante —e injustificada— laguna.

Notable cronista de la lucha guerrillera contra Franco desde hace no menos de una década, Serrano ha procurado en este libro describir la historia de los maquis, analizar las razones de su fracaso y evaluar el movimiento con objetividad. Los objetivos quedan tan sólo cubiertos a medias, aunque no faltan en sus páginas los aspectos positivos. Serrano ha sabido recoger la evolución de la guerrilla antifranquista desde los primeros núcleos formados ya durante la guerra civil hasta su desaparición definitiva a inicios de los 50.

La descripción de Serrano corresponde a la de un buen cronista y no sólo recoge las diferentes acciones —por regla general, fallidas— de los distintos colectivos sino que incluso se detiene en señalar aspectos que desmitifican en parte la acción de los guerrilleros. Los apartados destinados al

machismo de los maquis (págs. 218 y ss.), a sus condiciones de vida (págs. 198 y ss.) o al papel del PCE (por ejemplo, págs. 119 y ss.) son de lo mejor del libro. Sin embargo, la lectura del conjunto deja una sensación de obra no del todo rematada.

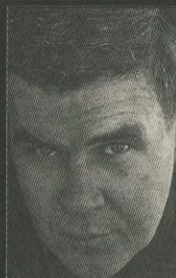
Los ejemplos de esas carencias no son escasos ni de relevancia baladí. Para empezar, se halla la legitimación de la guerrilla en que la represión del régimen de Franco era “estructural” y encaminada al exterminio del adversario. Por el contrario, los excesos del bando republicano no habrían sido sino un fruto “coyuntural” (págs. 24 y ss.). Semejante afirmación es del agrado de autores que disfrutan de una idealización de la II República y del bando vencido en la guerra pero historiográficamente resulta insostenible. En ambos bandos se cometieron atrocidades y no es menos cierto que la sistematicidad de la represión no fue monopolio de ninguno de los beligerantes. De hecho, las matanzas masivas numéricamente más holgadas fueron realizadas en Madrid durante el otoño de 1936, se ordenaron desde instancias oficiales del poder republicano y pudieron ser impedidas.

Hubo otra diferencia en la represión de ambos bandos y, de nuevo, la comparación no favorece a los derrotados. En la zona controlada por el Frente Popular se produjeron purgas de aliados para satisfacer los in-

tereses de la URSS y del PCE. No fue otra la razón de la aniquilación del POUM en mayo de 1937 y —en menor medida— de los anarquistas a manos del PCE. La aceptación de este mito historiográfico no es el único elemento que estropea esta obra. También es muy defectuoso el análisis de las razones que llevaron a la guerrilla a su derrota. Es verdad que, como señala el autor, las fuerzas de seguridad de Franco se emplearon a fondo en la lucha contra los guerrilleros. No lo es menos que las fuerzas antifranquistas se hallaban enfrentadas entre sí facilitando la labor de combate del enemigo. Incluso hasta podría aceptarse buena parte de las responsabilidades en la derrota que Serrano atribuye a las potencias occidentales. Sin embargo, a todos esos factores hay que sumar otras consideraciones de política internacional que Serrano no indica y, sobre todo, el hecho de que la guerrilla distaba mucho de contar con el apoyo popular necesario para triunfar. Como ha sucedido con otros analistas de algunos fenómenos guerrilleros de otras épocas y lugares, Serrano parece resistirse a aceptar que la mayor parte de la población no sólo no compartía los objetivos y la ideología de los maquis sino que incluso los temía porque deseaba dar por concluida una contienda que había resultado dolorosamente cruenta. Y es que luchar contra Franco sólo implicaba antifranquismo pero no necesariamente amor por la democracia. Así, el PCE de la guerrilla seguía las órdenes de Stalin que en esos mismos años estaba liquidando todas las democracias de Europa oriental para establecer dictaduras totalitarias.

El autor pasa generalmente por alto estos aspectos esenciales y el resultado es que la obra resulta malograda porque si bien puede ser calificada de políticamente correcta no es menos verdad que resulta historiográficamente deficiente.

Dos grandes maestros del cuento



RAYMOND CARVER

Si me necesitas, llámame

Textos inéditos del “mejor cuentista norteamericano desde Hemingway” (J.A. Gurpegui, El Cultural)



QUIM MONZÓ

Ochenta y seis cuentos

La edición revisada de los mejores cuentos de un autor comparado con Kafka, Borges y Nabokov



ANAGRAMA

César VIDAL

EN DEFENSA DE LA POLÍTICA

BERNARD CRICK

Traducción de Mercedes Zorrilla y Miguel Aguilar. Tusquets. Barcelona, 2001. 328 páginas, 2.500 pesetas

Para el lector interesado en el pensamiento político esta edición supone la oportunidad de leer en castellano una de las obras más interesantes de las últimas décadas. Como

otras muchas grandes obras del pensamiento británico, nació de una reacción coyuntural

Bernard Crick es un clásico del pensamiento político inglés contemporáneo. Formado en la London School of Economics, de la mano del conservador Oakeshott y del socialista Laski, ejerció la docencia en distintas universidades inglesas y norteamericanas y destacó en el mundo editorial con obras como su biografía de George Orwell, su breve y sintético estudio sobre el socialismo y, sobre todo, por *En defensa de la política*, de 1962. En España contábamos con la traducción que Taurus había realizado en 1968, a partir de la segunda edición británica. Ahora Tusquets inaugura su nueva colección "Kriterios" con una nueva traducción, a cargo de Mercedes Zorrilla y Miguel Aguilar, a partir de la quinta edición inglesa, sensiblemente aumentada.

Como otras muchas grandes obras del pensamiento político británico este clásico nació de una reacción coyuntural. En un momento de fuerte debate ideológico Crick se sintió obligado a reivindicar la política, en su sentido más aristotélico "como la actividad mediante la cual se concilian intereses divergentes dentro de una unidad de gobierno determinada, otorgándoles una parcela de poder proporcional a su importancia para el bienestar y la supervivencia del conjunto de la comunidad" (pág. 22).

Crick había comprendido los riesgos de dogmatismo implícitos en el ambiente de aquellos días, especialmente entre las filas del laborismo. Eran muchos los que sentían desilusión por la lentitud con la que se aplicaban las reformas, lo que les llevaba a una cierta crítica del modelo parlamentario. Crick trataba de conjurarlos con una reivindicación de la política como actividad, frente al exceso de principios y compromisos morales del momento. "Renunciar a la política o destruirla es destruir justo lo que pone orden en el pluralismo y la variedad de las sociedades civilizadas, lo que nos

permite disfrutar de la variedad sin padecer la anarquía ni la tiranía de las verdades absolutas" (págs. 27 y 28). Evita el autor la confusión entre política y democracia, pues la primera es anterior en el tiempo y se sitúa en un plano distinto. Todos sabemos de los riesgos implícitos en una democracia formalista donde se utilizan sus recursos para su propio falseamiento.

En su defensa de la política se acerca mucho a las posiciones de la más tradicional de las escuelas británicas, el empirismo de Locke, Hume, Burke o Stuart Mill. Marca distancia con ellos exagerando sus posiciones y asumiendo un clásico argumento en su contra: la política de reformas limitadas ante problemas concretos es siempre conservadora, porque está defendiendo un no siempre confesado orden político y social. Frente a ellos reivindica una acción dirigida a la consecución de cambios transcendentales en el modelo social, pero siempre en el marco de la política.

ÚLTIMOS PROYECTOS

En la actualidad, el profesor Crick está ultimando *Crossing borders. Political Essays*, un libro de ensayos disponible en Gran Bretaña el próximo otoño. El proceso de paz en Irlanda del Norte o el Nuevo Laborismo serán algunos de los temas abordados en esta obra en la que Crick revisa figuras como Isaiah Berlin, Laski o Hannah Arendt, o analiza el estado actual del pensamiento político. Según adelanta el autor, pretende demostrar hasta qué punto es posible abordar temas cruciales y complejos en un lenguaje accesible a todos los lectores, sin perder por ello rigor o profundidad.

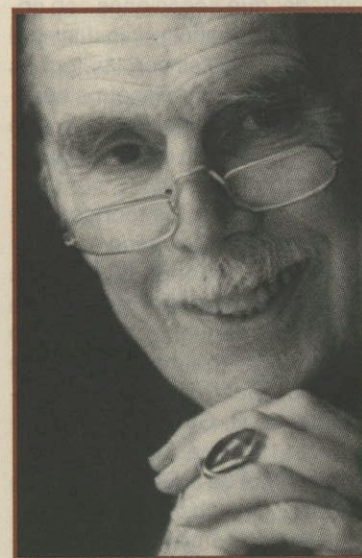
La argumentación resulta atractiva y asequible, aunque no siempre muy convincente. Como en tantos otros casos no atrae por lo que quiere decir, sino por lo que dice. Hallamos en su obra una interesantísima fusión entre elementos empíricos y conservadores con otros que provienen del socialismo, en especial cuando analiza las consecuencias positivas de la política en línea con el pensamiento de Oakeshott: la libre interacción genera perspectivas y planteamientos enriquecedores para el conjunto de la comunidad, que son resultado de la historia común y de la tradición y que conllevan capacidad de cambio.

Esta valoración de lo imprevisto entronca con el antirrationalismo británico, en especial con Burke, y matiza indirectamente su crítica contra los empíricos y conservadores. Las reformas implican respeto al orden social, pero no necesariamente su conservación. El reconocimiento del cambio es tan fuerte como el rechazo a la actitud arrogante de creer que se puede comprender o dirigir, característica de liberales y socialistas.

Esta amalgama resultó precursora de la hoy en boga "tercera vía", elaborada por Anthony Giddens, rector de la ya citada London School of Economics, y asumida provechosamente por Tony Blair. En perspectiva histórica implica un nuevo paso adelante en el proceso de reducir el componente dogmático del socialismo, definir sus objetivos en términos morales y relativizar las tácticas políticas para lograr su consecución.

Para el lector interesado en el pensamiento político esta edición supone la oportunidad de leer en castellano una de las obras más interesantes de entre las publicadas en las últimas décadas.

Florentino PORTERO



Bernard Crick es un clásico del pensamiento político inglés contemporáneo. Formado en la London School of Economics, ejerció la docencia en distintas universidades inglesas y norteamericanas

DICCIONARIO DEL ESPAÑOL DE ARGENTINA

CLAUDIO CHUCHUY (COORDINADOR)

Gredos. Madrid, 2001. 729 páginas, 7.300 pesetas

Este volumen forma parte de un ambicioso proyecto, consistente en la publicación de una serie de diccionarios contrastivos del español de América dirigidos por Günther Haensch y Reinhold Werner, con la colaboración en cada caso de numerosos asesores y redactores que en esta breve nota es imposible detallar. Nos encontramos ante un excelente trabajo lexicográfico, que agrupa informaciones diversas en cada entrada: qué acepciones son comunes al español peninsular y el argentino, cuáles son las formas equivalentes entre nosotros cuando no existe coincidencia, a qué registro del habla pertenecen determinados usos...

Los instrumentos teóricos que sustentan el *Diccionario* se especifican en la nutrida bibliografía que se ofrece, donde sólo habría que señalar algunos olvidos: entre otros, un trabajo ya clásico de Américo Castro, un libro fundamental de R. Grossmann aparecido en 1926 o el *Diccionario lunfardo* (1975) de J. Gobello, del que se citan, sin embargo, otras obras. Sorprende también que, recogiendo en el *corpus* léxico —como no podía ser de otro modo— la interjección ¡che! no se incorpore a la amplia bibliografía el insustituible artículo de Ángel Rosenblat sobre esta forma.

El volumen incluye, además, un útil índice en el que se resumen, contraponiéndolos escuetamente, vocablos del español peninsular y el argentino (abanicar/apantallar, autobús/colectivo, carestía/carura, patrocinador/auspiciador, transigir/transar, etc.), así como una nomenclatura botánica que contiene la identificación de numerosas especies vegetales con la denominación linneana correspondiente. Es aquí donde los contrastes y las diferencias son mayores, puesto que muchos vocablos, procedentes a menudo de las lenguas indígenas americanas, designan especies autóctonas y exclusivas de aquel continente: ñandubay, camambú o caragatá, por ejemplo, no pare-



Borges, ante la Biblioteca Nacional de Argentina, que dirigió entre 1955 y 1973

La consulta de este *Diccionario* permite comprobar que las diferencias que ofrece el idioma se refieren sobre todo a los usos del registro coloquial y familiar, mientras que en el nivel culto la lengua mantiene una extraordinaria unidad

cen tener equivalencia específica en España. Pero, dejando aparte este campo semántico concreto, la consulta del *Diccionario* permitirá, además, a cualquier lector interesado comprobar con infinidad de ejemplos que las diferencias apreciables que ofrece el idioma se refieren sobre todo a los usos del registro coloquial y familiar, mientras que en el nivel culto la lengua mantiene una extraordinaria unidad. El uso argentino ha mantenido préstamos que aquí fueron desechados hace tiempo, como *speaker* por "locutor", junto a otros que encubren mínimamente su origen foráneo: *kerosén*, *surfilar* ("sobrehilar"), *service* ("servicio de asistencia técnica"), etc.

Una obra lexicográfica de esta naturaleza no puede estar exenta de pequeños desajustes o imprecisiones de fácil corrección. Así, *empadronamiento* y *empadronar* se recogen exclusivamente con la acepción que también poseen en el español peninsular —en contra de lo que se dice— y que ha invadido el ámbito de *censar*. O bien se anota *patente* como "impuesto de circulación" en España, sin advertir que es denominación desusada. Si se indica, en cambio, que *baldear* con la acepción "limpiar el suelo tirándole baldes de agua" es poco frecuente en España, lo que resulta discutible, sobre todo en ciertos sectores, como el de la marinería.

Como equivalente peninsular de *apeñuscar* se ofrece *apiñar*, cuando lo cierto es que *apeñuscar* es forma aún viva entre nosotros; se oye en boca de gentes no contaminadas por el empobrecido léxico de gacetilla que nos invade, e incluso está documentada en el *Diccionario del español actual* de Manuel Seco, lo que no es precisamente aval de poca monta. Habría que revisar algunas equivalencias léxicas.

En la entrada *prolijamente* se indica que para un argentino significa "con esmero, orden y pulcritud", y se da como equivalente en el español peninsular *cuidadosamente*. ¿Por qué no *esmeradamente*, *ordenadamente*, *pulcramente*? Por otra parte, conviene señalar que la acepción "a" de la fórmula *de rompe y raja* no es —dejando a un lado la variante fonética meridional de rasga— algo exclusivo de Argentina, sino perfectamente normal en España. Pequeños lunares de índole análoga y algún desliz de bulto —como el de recoger a *boleo* por a *voleo*— no menoscaban el valor y la utilidad de este *Diccionario del español de Argentina*, notable tanto por la riqueza de los materiales allegados como por la técnica lexicográfica en que se apoya.

Acaso el respaldo de autoridades literarias —algo que, evidentemente, no entraba en el propósito de los compiladores— hubiera dado más solidez a algunas definiciones, además de sugerir la frecuencia o, al menos, el entorno propio o idóneo de ciertos usos que de este modo, tal como aquí aparecen, quedan un tanto indiferenciados socialmente, como si pertenecieran a un mismo estrato lingüístico; algo que la realidad se encarga de desmentir. Pero tal vez esta observación encierra el esbozo de otro diccionario que aquí no se ha planteado y cuya posibilidad no pone en entredicho la excelente calidad de éste con el que ya contamos.

Ricardo SENABRE

IRENE GRACIA

“La literatura tiene todos los sexos y todos los nombres”

Pregunta: Mordake tiene dos caras ¿es un monstruo?

Respuesta: Mordake es un ser con una anomalía, pero, paradójicamente, su monstruosidad o su anormalidad es más hermosa que nuestra presunta normalidad. Y su imperfección es más completa que nuestra presunta perfección.

P: ¿Lo que marca la normalidad o anormalidad es la mirada del otro?

R: Antes de descubrirnos en los espejos, somos conscientes de nosotros mismos por la mirada del otro. Tal vez Mordake era el andrógino buscado por los alquimistas, pero la mirada mediocre y cobarde de los demás no le dejó ser.

P: ¿Y la de uno mismo?

R: Somos lo que creemos que somos. Si este Adán y Eva reencarnados en un mismo cuerpo se hubiera atrevido a asumir su destino, tal vez hubiera sido el primer eslabón de una cadena de seres más evolucionados.

P: ¿Se puede aprender a mirar?

R: Con valentía y lucidez, para atrevernos a mirar lo que no se ve. Mordake es Edward pero también es Edwarda. Mordake es el que vemos, y también el que no vemos.

P: ¿Por qué le resulta tan fascinante el lado oscuro?

R: Porque es el lado que permanece oculto. “Infame” también significa no-famosa. Iluminar, revelar, esclarecer lo secreto (es decir, lo infame) es la misión del arte.

P: ¿Se ha cruzado alguna vez con el “angel de los deseos incumplidos”? ¿Qué tal le fue?

R: Los griegos decían que “cuando los dioses quieren castigarnos cumplen nuestros deseos”. En ese sentido, los dioses me han castigado poco... Y no sé si ha sido por mi buena o mi mala suerte.

P: Edwardina nace 3 veces, a la nada, a sí misma y al mundo ¿cuál es la más asombrosa y cuál la más feliz?

R: Cuando Edwardina nació a sí misma vivió la época más importante de su vida. Dejó la cueva de la inconsciencia, pudo acceder al árbol del conocimiento y tuvo libertad para morder el fruto prohibido.

P: ¿Se renace impunemente?

R: Para renacer antes se ha de

Hace años, Irene Gracia (Madrid, 1959) descubrió unas líneas sobre un fenómeno de feria del siglo pasado que tenía en su nuca un rostro de mujer. Ése fue el origen de su última novela, *Mordake* (Debate), un relato sobre la ambigüedad, el bien y el mal, las relaciones y diferencias entre hombres y mujeres, el deseo y la muerte. Fascinante.

morir. ¿Existe peor castigo que la muerte? Para morir se ha de haber vivido. ¿Se puede salir absolutamente impune de cualquier vida?

P: ¿A qué se refiere cuando menciona las decepciones del “milagro del lenguaje”?

R: Edwardina se refiere a esas conversaciones en las que no decir nada parece el único fin del habla. Se queja de la energía que se pierde en la repetición de esos lugares comunes, tan frecuentados por la falsa literatura.

P: ¿La ceguera más irremediable es la mental?

R: Es la más peligrosa porque atentamos contra los otros, y contra nosotros mismos, sin darnos cuenta.

P: ¿Cuál es su cura?

R: Conciencia y lucidez.

P: Eso que llamamos bondad ¿“es la ausencia de ambición, la negación del amor propio”?

R: Edwardina se refiere a la falsa bondad. La verdadera bondad es lo contrario, el instinto de superación como individuo y como especie. Ese anhelo por trascender.

P: ¿En qué se diferencian sus espejos de los de Borges?

R: En que reflejan formas diferentes. Admiro profundamente a Borges, deseo que nuestras diferencias estén más en la forma que en el fondo.

P: ¿Y su personaje del vizconde Demediado de Calvino?

R: El maravilloso vizconde Demediado es una criatura literaria. Mordake es un caso supuestamente verdadero del que apenas encontré unas pocas líneas en un libro de curiosidades médicas del siglo XIX. He querido

crear un personaje mítico, pero basándome en algunas claves de su supuesta vida, para que su personalidad resulte especialmente perturbadora.

P: Edward define a su hermana como “mi demonio de la guarda” ¿él es su ángel?

R: Edward es el ángel custodio de su diabólica melliza. Ambos forman la cara y la cruz de la moneda humana. Y se cuestionan planteamientos atemporales y universales sobre el bien y el mal, el amor y el odio, la vida y la muerte, lo público y lo secreto, lo noble y lo innoble...

P: ¿Cuál de las dos mitades es la más inocente y cuál más perversa?

R: Se palpa una tensa y continua lucha entre las corrientes opuestas

y las pulsiones extremas, pero las razones de ambos son igual de válidas. Me interesaba plasmar la complejidad de lo angélico y lo diabólico.

P: ¿Realmente Edwardina impide a su hermano “ser el hombre ético que aspiraba a ser”? ¿Por qué?

R: Porque el sentido ético de los dos hermanos es diferente. Mordake tiene doble vida porque no solo tiene dos caras y dos voces, también tiene dos conciencias y dos formas de asumir la vida.

P: Alcanzan una solución que lo transforma todo: ¿se puede pactar con la realidad?

R: Me pregunto si la locura no es una incapacidad para pactar con la realidad.

P: ¿Cuánto hay de usted en la historia, en la que vuelve a escribir de hermanos, venganzas, deseos y fantasmas?

R: Escribimos lo que somos, lo que deseamos ser, y lo que más tememos haber sido o temeríamos llegar a ser.

P: Usted estudió música. Su protagonista canta y compone, y su hermano hace suyas sus obras. ¿Qué pieza, qué compositor podría acompañar su lectura?

R: Imagino a un tenor y a una soprano, luchando por estar en escena. He querido que esta narración sea el concierto de dos voces que se niegan y se afirman, un dúo cadencioso de preguntas y respuestas que sólo pretender iluminar la cara oscura de la conciencia.

P: ¿A qué se refiere cuando dice que la literatura es asexual?

R: La literatura, como Mordake, es andrógina, tiene todos los sexos y todos los nombres. Pertenece a todos los espacios y a todos los tiempos. La verdadera patria de un escritor lúcido debe ser la literatura.

P: ¿Qué está preparando ahora?

R: Una ficción que tengo intención de ilustrar, como hacía William Blake con sus textos, que es un artista al que admiro desde pequeña.

Nuria AZANCOT



Francisco Leiro, madera de héroe 26-27 Lawrence Weiner: palabras, palabras 28 Love me tender 29 El recuento de los ausentes. Siete artistas muestran en Castellón sus obras sobre la memoria 30-31 Los nuevos "young British artists" 32 Arquitectura: un teatro, un auditorio y un museo firmados por Paredes-Pedrosa 34 Los poemas pintados de Vicente Huidobro 36

LEIRO VUELVE A MADRID

MADERA DE HÉROE

Galería Marlborough. Orfila, 5. Madrid. Hasta el 25 mayo. De 1.700.00 a 30.000.000 pesetas

Cuatro piezas formidables, dispuestas en los extremos de dos ejes, sirven de puntos cardinales a esta exposición de obra reciente de Francisco Leiro (Cambados, Pontevedra, 1957), hijo de cantero y escultor autodidacta. El primer eje se inicia en la entrada misma de la exposición, con dos sarcófagos, tallados en granito de Porriño, cuyas grandes losas de cierre se han configurado como labios zoomorfos que se levantan y dejan ver el grosor espectacular de las paredes del sepulcro y la estrechez rectangular de su vacío profundo. Son piezas imprevistas en Leiro, aunque relacionadas directamente con el orden de sus esculturas-objeto, o "muebles". Al otro extremo de esta línea estructuradora se ha dispuesto, sobre la escalinata de la galería, el conjunto de tres grandes bloques de madera tallada y parcialmente policromada, composición de figuras antropomorfas encapotadas que —con el título de *Rearrear*— testimonian cómo el escultor ha asumido la extrañeza —inclusive la "no claridad"— como carácter de su discurso.

El segundo eje del montaje lo encabeza, en la sala de la izquierda, un desnudo femenino poderoso, extraordinario y descomunal, acompañado de una mascota, *Modelo y Chupacabras*, pieza que reafirma el gusto de Leiro por la retórica de la burla y la ironía. Y ese eje lo termina, en el espacio derecho del ámbito expositivo, una especie de instalación, *En seco*: una mesa de grandes proporciones, que, coronada por un baldaquino y poblada de figuras, explica el influjo que tienen sobre el trabajo del escultor las motivaciones psicológicas y las maneras de la dramaturgia.

Es tanto el poder y tanta la fuerza de estas cuatro obras, que ante ellas se hace presente y se siente aquel asombro del que hablaba Baudelaire en sus *Curiosités Esthétiques*, al descubrir que "la escultura es un arte brutal y objetivo como la misma Naturaleza". En efecto, no pueden ser más reales

y concretos estos dos sarcófagos de piedra, cuya fuerte voluntad formal es la de convertirse en animales de fauces entreabiertas, ni pueden ser más potentes las sobrecogedoras masas de madera de pino que dan cuerpo y volumen a esta imaginaria fantasmagórica, entreverada de formas orgánicas semejantes a las del arte libre y bruto de la talla arcaica y popular, y por la que cruzan esos ecos de la nostalgia de una armonía precultural que han seducido en los últimos cien años a expresionistas de la modernidad y a neoexpresionistas de la transvanguardia, así como cruzan también imágenes ensoñadas de seres y de objetos que han queda-

do en una suerte de rara e incómoda suspensión en el espacio, al retirarse de ellos las aguas surrealistas que antes los cubrieron y que ahora los han dejado —como dice Leiro— "en seco".

Definitivamente, lo que, sobre todas las cosas, están reafirmando estos rotundos cuerpos de madera, de tanta presencia



y de actitudes y de lenguaje tan actuales, es la condición "de objetividad" de la escultura "de siempre", o sea, de la escultura-escultura. Aquí, el volumen, la masa y el peso siguen siendo elementos escultóricos primordiales. Lo que más importa en estas creaciones es el carácter cabal de su dimensión: la que tienen como cuerpos reales. Por eso sus fuentes de inspiración son intemporales, diversas e imprevistas. (A Leiro le gusta decir que "a mí me vale todo", y que él es "superecléctico"). Así, lo que inspira y anima estas obras son las fases biológicas de la Naturaleza, las leyes del crecimiento natural y las expresiones de los instintos y de los hábitos humanos, siendo su evolución estilística una

cuestión secundaria. Por eso la técnica que se adopta es la de la talla directa, buscando la expresión más inmediata del pulso y del sentimiento propios: la huella que deja la mano al trabajar sobre la materia. El resultado es el de una escultura en plenitud de formas tangibles y espesas, de volúmenes rotundos, esenciales y limpios, y de masas macizas, pesadas y estrictas, cuyo mismo bulto tallado ya ofrece unas expresiones táctiles y sensuales primeras e inconfundibles.

Casi siempre, pero sobre todo en este tipo de creaciones, resulta demoledor tratar de aplicar al arte sistemas mecánicos de clasificación por estilos. Leiro... ¿primitivista, expresionista, surrealista,

barroco? No es ésa la lectura "suya" ni la que a nosotros importa. Él emplea todos los estilos y lenguajes, como usa "todas las cosas" —dice— de su entorno, con preferencia por los hombres, los animales, los objetos y los fluidos y flujos. También usa la memoria: la memoria personal (por ejemplo, las imaginaciones del niño que se mete debajo de la mesa o del personaje que se oculta embozado por una capa, si atendemos a motivos de esta exposición) y la memoria de la escultura —desde lo egipcio, lo fidiano y lo románico, hasta los resultados de las fuerzas del expresionismo más romántico y de las sorpresas freudianas y dalinianas (por más que Leiro declare detestar a Dalí)—. Por eso des-

concierta, a fuerza de ser personal y amigo de soluciones inéditas, como cuando desarrolla ese afán suyo de trabajar "en estratos", bien diferenciados, no sólo conceptualmente, sino también en la realidad física (de nuevo hay que citar el montaje *En seco*, o el proyecto *Sábrego*), o como cuando ahora se decide a rememorar el sentido funerario implícito en la historia de la escultura, sobrepasando con la ironía el tratamiento de la muerte, esa invitada habitual de la belleza tallada.

En conclusión: pocas veces como en esta ocasión ha ofrecido Leiro tantas claves en tan pocas obras y con tantos poderes.

José MARÍN-MEDINA



***En seco*, 2001. Madera de pino,
38 x 243 x 130**

LAWRENCE WEINER: PALABRAS, PALABRAS

Per se. Palacio de Cristal. Parque del Retiro. Biblioteca del MNCARS. Santa Isabel, 52. Madrid. Hasta el 24 de junio



Weiner ha fijado sus palabras en la cubierta del Palacio de Cristal

Crear arte con palabras –arte y no literatura– es lo que Lawrence Weiner se propuso hace ya más de treinta años y ha venido haciendo desde entonces. Como los otros tres fundadores del arte conceptual en Norteamérica (Joseph Kosuth, Robert Barry y Douglas Huebler), Weiner descubrió hacia finales de los sesenta que podía prescindir de la ejecución material de la obra de arte y limitarse a exponer su proyecto, su idea. De este modo, abandonó la pintura, la escultura y la *performance* para presentar al público las descripciones verbales de piezas ya realizadas o simplemente concebidas.

Weiner ha negado siempre que las palabras en que consiste su obra sean poesía, literatura. Él sostiene que la literatura trata de las relaciones entre seres humanos, mientras que el arte versa sobre objetos materiales; la literatura habla de una realidad subjetiva y el arte, de una realidad objetiva. La poesía, por lo demás, sería en el fondo intraducible, mientras que Weiner presenta sus textos siempre en una doble versión, en inglés y en la lengua local, para co-

Lawrence Weiner (Nueva York, 1942) estudió filosofía y literatura en Hunter College. Su carrera como artista se inició en California, en Mill Valley, en 1960. Pionero del arte conceptual, su reconocimiento internacional comenzó en 1972 cuando participó en la Documenta 5 de Kassel y en la Bienal de Venecia, y se consolidó en la Documenta 7 (1982). En España, Weiner ha expuesto en la antigua galería Marga Paz, en el Espai Poblenou de Barcelona y en el IVAM, en 1995. Vive en Nueva York.

municar mejor los materiales nombrados. Según el programa original de Weiner, el lenguaje presenta los materiales, objetos y situaciones de modo que el espectador pueda recrearlos imaginariamente. Así la obra de arte alcanzaría una existencia mental pura. Pero en la práctica, la deriva del artista se ha alejado mucho de ese radicalismo del concepto. Al inscribir sus textos en mayúsculas sobre las paredes (con plantillas o Letraset), Weiner juega con el alfabeto, el cuerpo, el color de las letras y otros recursos del diseño tipográfico. Y así restaura toda la presencia sen-

sible, todo el lujo visual al que había renunciado en principio. O dicho de otro modo: el arte conceptual (en Weiner como en Kosuth y otros) desemboca a menudo en lo decorativo.

El proyecto actual para el Reina Sofía se materializa, como es habitual en Weiner, en un libro de artista y una instalación. Una instalación doble, repartida entre el Palacio de Cristal y la Biblioteca del Museo Reina Sofía, con la estatua del ángel caído del Retiro como eslabón intermedio. Pero el eje imaginario aparece descompensado. En la Biblioteca, los textos de Weiner quedan perdidos entre el mobiliario, mientras que en el escenario vacío del Palacio de Cristal producen todo su efecto. Weiner ha fijado allí sus palabras sobre las bóvedas de vidrio con plantillas de vinilo de colores. La expresión latina *per se*, que da título a la instalación, y que en el lenguaje filosófico designa lo sustancial de cada ente, en contraposición a lo accidental, va y viene entre una lluvia de palabras que nombran materiales preciosos o al menos brillantes e incorruptibles: oro, plata, diamantes, esmeraldas, acero, sal. Junto a ellos, como otro material protagonista, aunque silenciado, aparece el vidrio que forma las paredes y el techo del edificio. En este intervalo entre lo que se dice y lo que se muestra se desliza la capacidad sugestiva de Weiner. Las palabras dispersas en varias direcciones de lectura y en distintos colores, formando una telaraña sutil, recuerdan los versos fragmentados y espaciados del poema de Mallarmé *Un coup de dés*. Los signos, como constelaciones, acotan un lugar simbólico y a la vez lo desbordan, porque esas palabras inscritas en el vidrio pueden leerse desde dentro y desde fuera, del derecho y del revés. Las sombras de las palabras, proyectadas en el suelo, se van desplazando con el sol, enmarcando así no sólo el espacio diáfano sino también el invisible paso del tiempo.

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

El cuadro del mes

CRISTINA PERI ROSSI Cabinas telefónicas, 1967. Richard Estes.
Sábado 28 de abril.

Salón de actos del Museo 12:30 horas.
Entrada libre. Aforo limitado. Tel. 91 369 0151

MUSEO
THYSSEN
BORNEMISZA
Pº del Prado, 8. 28014 Madrid
www.museothyssen.org

Guillermo SOLANA

LOVE ME TENDER

Sala Amadís. José Ortega y Gasset, 71. Madrid. Hasta el 12 de mayo

Con frecuencia nos parece comprender lo más cercano, nosotros mismos, por ejemplo. La historia de una vida, sin embargo, parece alejarse bastante de lo que su máximo conocedor (el yo cambiante que la ha habitado) creía que ésta había sido. Curiosamente da la impresión (y así dolientemente lo perciben filósofos, poetas y artistas) de que la parte de lo vivido que más se aleja de uno es la que se siente, a la que se accede mediante la plenitud del sentido, la que se interioriza sin pretensión pero de manera ineludible. Dolor y goce nos acercan al conocimiento de lo que somos pero

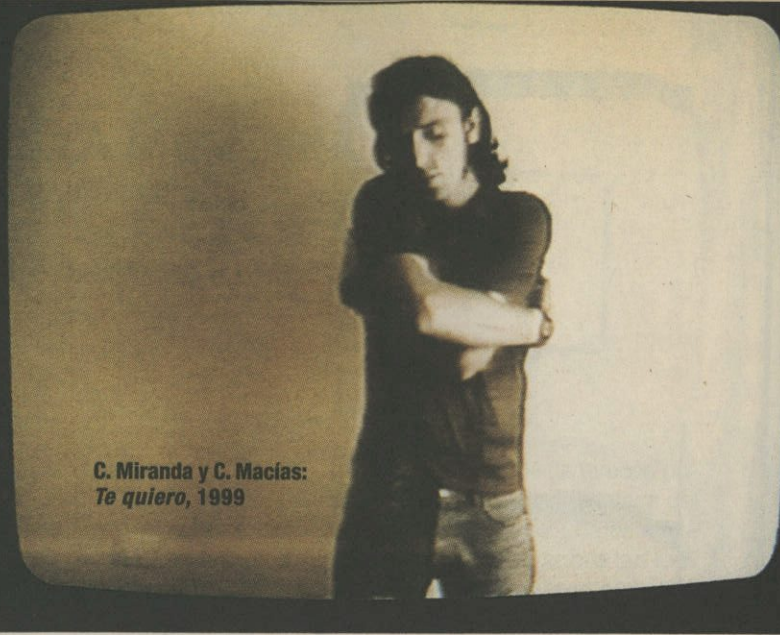
nos alejan sin remedio de su comprensión, de la visión de su estructura general. El amor es probablemente la mejor de las catapultas de esa energía, de esa sorda atracción por lo/el otro, por el desprendimiento a través de la interiorización de lo ajeno. En ello, con ello, la sensación pasa de ser vehículo de experiencia del exterior (algo que también tienen los animales) a ser ese raro fenómeno de lo humano: el sentimiento.

Esta exposición comisariada por Fernando Castro trata de atar cabos al respecto y es un magnífico y descarnado acercamiento mediante las obras de ocho jóve-

nes artistas (notables, en muchos casos), desde todos sus flancos y con ocho diferentes discursos plásticos, a la extrañeza del amor y la sentimentalidad, un corte en el terreno celular de lo incomprensible

y una amable, tierna y dolorosa llamada a la orgullosa idea de que el amor es locura. Vayan a verla que aquí no hay más espacio.

Abel H. POZUELO



C. Miranda y C. Macías:
Te quiero, 1999

ALERTA

EDUARDO ARROYO

JUEVES 26 de Abril
Inauguración de la
Exposición de Obra Gráfica
y Escultura

GALERIA METTA

Marqués de la Ensenada, 2
Tel.: 91 319 02 30 - Fax: 91 319 59 64
metta @ afinsart.com - 28004 MADRID



SIETE ARTISTAS MUESTRAN EL RECUEEN

Lugares de la memoria

El Espai d'Art Contemporani de Castelló cumple el próximo primero de junio su segundo aniversario. Se culmina ahora la primera etapa de un centro que, desde la periferia y con medios más o menos modestos, se ha empeñado, meritoriamente, en defender una línea expositiva, expresada, hasta ahora, en ocho exposiciones temáticas agrupadas en un ciclo que se ha titulado *Siete propuestas y un epílogo para el final del milenio*. *Lugares de la memoria* sería, pues, ese epílogo a los temas y posiciones artísticas tratados anteriormente: la tecnología, la violencia, el feminismo, la arquitectura, la narratividad, la espiritualidad.

La memoria. En principio, sólo un concepto, una palabra de la que han abusado muchos artistas deseosos de dar un contenido a sus experimentos modernos y más o menos vacíos. ¿Quién no la ha visto escrita, bordada, tatuada o en relieve en alguna obra absolutamente intrascendente? Que la memoria no es elocuente como pura abstracción vienen a demostrarlo los artistas seleccionados para esta exposición, que la ejercen en re-

ferencia a situaciones personalmente vividas, o a situaciones y acontecimientos que pertenecen a la memoria colectiva de una comunidad; o ambas cosas a la vez. Y se trata muchas veces de recordar lo ausente, lo que la memoria oficial prefiere omitir.

José Miguel Cortés, comisario de la exposición, ha querido contar con sólo siete artistas (tres latinoamericanos, tres europeos y un español) para exponer esta temática susceptible de tantas variantes. Podrían haber sido otros y, desde luego, muchísimos más, pero, en consonancia con el tipo de exposiciones que se vienen montando en el EACC, se ha preferido optar por un "muestreo" que sea lo suficientemente representativo y en el que, a la vez, las voces individuales de los artistas no queden enmudecidas por la acumulación. En esta personal selección de Cortés se ha privilegiado, por otra parte, una memoria dramática, con un componente político bastante acentuado, y con un peso considerable de la imagen audiovisual.

La exposición se abre con una instalación realizada para el EACC

Doris Salcedo:
La casa viuda VI,
1995. Madera,
metal y hueso

Chris Marker:
Silent Movie,
1994-95. Video



EXHIBEN EN CASTELLÓN SUS OBRAS SOBRE LA MEMORIA PRIMER INTENTO DE LOS AUSENTES

Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón. Prim, s/n. Castellón. Hasta el 10 de junio

por el polaco Miroslaw Balka, simple pero efectiva. Es una larguísima guirnalda hecha con papel de periódico pegado con engrudo. Al acercarnos, descubrimos que se trata de páginas de esquelas, un fúnebre contenido que quiebra súbitamente el carácter festivo de la forma escogida para presentarlo. A continuación, encontramos las esculturas de Doris Salcedo, de su serie *La casa viuda*, título que hace referencia a las casas de asesinados y desaparecidos en Bogotá, que conservan la presencia de los ausentes. Son escalofriantes fragmentos de mobiliario en los que han quedado literalmente incrustados huesos humanos y girones de vestidos, recordando una vez más la historia de Antígona, la de los muertos no enterrados. Eugenio Dittborn despliega sobre el muro algunas de sus *Pinturas aeropostales* que, plegadas en sobres en los que se recogen los itinerarios realizados (que se exponen junto a las pinturas), viajan a distintos países con motivo de las exposiciones en las que participa el artista. Vencer el aislamiento y el confinamiento internacional es el objetivo de estas pinturas de denuncia po-

lítica, compuestas de serigrafías, sobre algodón o entretela, de imágenes personales o extraídas de los medios impresos, dibujos, textos "encontrados"...

Dentro ya del capítulo audiovisual, cuenta la exposición con un documento importante, *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, en la que el director francés da cuenta, a lo largo de cuatro horas y media, de una intrasferible y no del todo inteligible historia del cine, un collage de imágenes y sonidos disociados, en la que él mismo reaparece constantemente. Importante, pero, en mi opinión, bastante tedioso. Todo lo contrario de los trabajos del también francés Chris Marker, en los que se concentra el amor a la vida, la felicidad pasada, la capacidad de evocación, en imágenes en blanco y negro bellísimas. *La Jetée* (1962) es una prodigiosa narración construida con imágenes fijas, acompañadas de una voz en off y de música, en la que un hombre viaja en el tiempo desde un presente terrible en un París devastado por la tercera guerra mundial. Es absolutamente maravilloso cómo ese hombre vuelve a ver la luz, las cosas

hermosas, vuelve a tocar, a sentir el calor, a amar. Es una canción a los dulces placeres de los sentidos, que encontramos también en su videoinstalación *Silent movie* (1995), cinco monitores colocados en vertical en los que desarrolla una sinfonía con cinco motivos: el viaje, el rostro, el gesto, el vals y las palabras, que aparecen escritas en el monitor central como en las películas del cine mudo.

La planta superior de la sala se ha dedicado íntegramente a Antoni Muntadas, con dos vídeos en los que desmenuza respectivamente la historia de la publicidad electoral estadounidense y la historia de la televisión española, y con dos series de montajes fotográficos en los que muestra lugares de poder o de importancia histórica en distintas ciudades, junto a las actividades humanas que les han otorgado ese poder o esa importancia. Son documentos interesantes, pero es tan grande su peso precisamente como documento que realmente se acercan más a lo periodístico que a lo artístico.

Se cierra la nómina de artistas con el cubano Félix González-Torres, del que volvemos a ver su

Amantes perfectos (la famosa pareja de relojes) en la biblioteca del centro, además de una serie de doce fotografías sobre las inscripciones que rodean el monumento a Theodore Roosevelt en Nueva York, en las que cuestiona las ideas sobre lo que debe ser un gran hombre americano. Pero su obra excede el recinto del EACC y sale a la calle en forma de vallas publicitarias (cinco, en distintos lugares de la ciudad y un gran vinilo ante la fachada) con una imagen que se repite: la de la cama deshecha que guarda la huella de dos cuerpos (de nuevo la memoria de los objetos), en la que el artista quería protestar contra las intromisiones en la intimidad que la ley estadounidense había aprobado en aplicación a los homosexuales.

En conjunto, ésta es una exposición breve pero bien trabada, dura e incluso fría. Formas de la memoria dolida que expresa con rabia contenida, en palabras de Cortés, "las tragedias individuales y colectivas de una época excesivamente bárbara".

Elena VOZMEDIANO



Antoni Muntadas: *TVE: Primer intento, 1989.*
Video



Chad McCaill: *Alien Genital*, 1999 (detalle). Gouache sobre papel

LOS NUEVOS "YOUNG BRITISH ARTISTS"

La otra Britania. Centro Cultural Tecla Sala. Josep Tarradellas, 44. Hospitalet de Llobregat. Hasta el 8 de julio

¿Qué tendrá el arte británico para gozar de una extraordinaria presencia y repercusión en foros internacionales? Desde principios de los años noventa hemos sido testigos de la aparición de multitud de *young British artists* y de exposiciones que –como la famosa *Sensation*– han difundido, con particular repercusión internacional, las nuevas generaciones de arte británico. Al margen de todo aquello que puede favorecer la eclosión de estos jóvenes creadores, existe algo muy particular en el Reino Unido, sin igual en otros países: una promoción de arte muy eficaz dirigida por la administración. Éste es el secreto de los *young British artists*.

Cuando se le preguntaba a uno de los creadores invitados, David Batchelor, sobre la especificidad del arte británico, él respondía que se aprovechaba de la difusión y promoción estatal, pero que el arte era internacional; no había ningún argumento para calificarlo de arte británico.

La verdad es que, desde el exterior, se observa con interés la escena británica y desde el interior se degusta la alegría y vitalidad que proporcionan el éxito y el mercado. De ahí que el objetivo de la presente exposición sea presentar –o importar– una selección de las ultimísimas experiencias de los *young British artists* que acaban de nacer y que substituyen a la anterior generación.

El punto de partida de la actual exposición es la muestra *The British Art Show 5* realizada en el año 2000 en Edimburgo. Una exhibición que goza de reconocido prestigio y sobre la cual Victoria Combalá, comisaria de esta muestra, ha realizado la selección: David Batchelor, Michael Landy, Chad McCaill, Grayson Perry, Marc Quinn, Patrick Brill (Bob & Roberta Smith).

Es difícil valorar una exposición colectiva y no podemos aquí co-

mentar individualmente el trabajo de cada artista. Pero interesa insistir que *The British Art Show 5* representaba un panorama ecléctico y heterogéneo del arte británico, compuesto por figuras históricas y jóvenes creadores; procedimientos diversos, pintura y dibujo tradicional, instalaciones, video, fotografía, etc.; planteamientos estéticos divergentes, del neoconceptual hasta la pintura-pintura... La comisaria ha realiza-

do una selección personal y con ello articula la atmósfera de esta exposición: una imagen –entre otras posibles– de la producción de arte británico. *La otra Britania* es una aportación personal de Victoria Combalá.

Muy a grandes rasgos, el hilo conductor de la muestra es su carácter neopop, con todas las matizaciones que sean necesarias; de ahí las connotaciones neodadaístas y kitsch que pueden tener algunas de las piezas y la gran importancia del color; en este sentido la imagen gráfica de la exposición, que reinterpreta sus intenciones de la exhibición, contribuye a definir su carácter pop. Pero además existen otros elementos, sean ajenos al pop original o no: el sentido del humor y la ironía y una posición más o menos crítica, digamos, políticamente correcta o inofensiva. Victoria Combalá ofrece una visión fresca, divertida e interesante del arte británico, aunque sea solamente una vertiente de un panorama rico y plural.

La aportación de la comisaria es la de intentar definir y clarificar una sensibilidad, por no decir una tendencia, en este marco tan complejo y contradictorio como confuso. El mérito consiste en pensar o tomar el pulso al arte contemporáneo sin la comodidad que nos facilita la perspectiva del tiempo.

Jaume VIDAL OLIVERAS



galería de arte
castelló 120

c/Castelló 120.
Madrid 28.006
Tel: 915644806-915644726
www.castello120.com



Vicente Romero
del 24 de Abril al 9 de Mayo de 2001

MANUEL VELASCO

Galería Almirante. Madrid.
Almirante, 5.
Hasta el 30 de mayo.
De 175.000 a 500.000 pesetas

Estas imágenes de Manuel Velasco (Valladolid, 1966) son francamente potentes. Desde la pintura, Velasco ha desarrollado en esta exposición un inventario de instantáneas bajo el epígrafe de *Blurred Paintings*, (*Pinturas Borrosas*). Pero encuentro que es más que eso. Es algo más que borroso. Realizadas con acrílico, las imágenes, en especial los retratos, se acercan más a un estado sordido y dramático por la deformación de los rostros de los modelos. Modelos que pierden su identidad y su sexo convirtiéndose en entes ambiguos de extraordinario impacto. Es evidente que se trata de un trabajo a caballo entre la pintura y la fotografía, que ambos soportes dialogan permanentemente sobre esa percepción abstracta que destilan las obras. Si bien las representaciones de flores pueden pecar de cierto decorativismo, las imágenes de exteriores desde interiores se revelan asimismo imponentes. En grandes formatos, Velasco nos abre una puerta hacia la calle pero ahí, en la lógica claridad, encontramos de nuevo esa impresión de imperceptibilidad, de figuras flotantes en densas neblinas cromáticas que nos resultan inquietantes y a la vez mágicas. Frotándonos los ojos, como en el primer despertar, no acertamos a visualizar nada nítido. Aquí la nitidez aparece ausente, pero contemplamos, sin duda, una obra consistente y fresca. **Javier HONTORIA**

HIDALGO Y NARANJO

Galería Dasto y Centro de Arte Dasto. Oviedo.
Cervantes, 31 y Tenderina, 30.
Hasta el 30 de mayo.
De 150.000 a 800.000 pesetas

Es un auténtico lujo para los asturianos poder disfrutar de las propuestas de Juan Hidalgo y Francis Naranjo. Ambos canarios, pertenecen a generaciones diferentes, pero, aun en su desigual experiencia personal y profesional, tienen



Juan Hidalgo: *Un peninsular más*, 1998

en común, además de una sólida amistad, grandes dosis de pasión creativa y una admirable capacidad para expresar, sugerir, ironizar y emocionar a través de distintos soportes y procedimientos. Esta es la primera vez que Juan Hidalgo (Las Palmas, 1927) presenta su obra en circuitos comerciales desde la antológica de 1997 en el Centro Atlántico de Arte Moderno. Fundador, con Walter Marchetti y Ramón Barce, del grupo Zaj en 1964, recogió el pasado 28 de marzo la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid. En Dasto presenta varios cibachrome en color con sus habituales transgresiones de la realidad, del sexo y de los mitos. De la serie fotográfica *Un/una deriva* es *Una canaria más*, el retrato del pájaro homónimo, mientras que *Un peninsular más* recoge la tradición escolar de fotografías infantiles recortadas sobre el mapa de la Península, y en *Rosas, espejo verde y condón*, elabora una naturaleza muerta erótica y artificial como las rosas de plástico que exhibe. Por su parte, Francis Naranjo (Gran Canaria, 1961) indaga con propuestas fotográficas e instalaciones luminosas, en la construcción de espacios urbanos, perspectivas aéreas, que deslumbran

al espectador mediante un ingenioso sistema eléctrico. Y es que el punto en común de Hidalgo y Naranjo es, precisamente, que ambos elaboran sus proyectos a partir de la implicación del espectador. Quieren que piense, que defina sus referencias emotivas, que se traslade hacia espacios de reflexión ajenos a la monotonía uniforme del arte oficial. Ambos toman la luz como una metáfora interior y exterior de la existencia,

del juego de contrarios que es el hombre, del deseo utópico de la intimidad acosada por la vulgaridad. **Ana FERNÁNDEZ**

RUI SERRA

Galería 57. Madrid.
Monte Esquinza, 11.
Hasta 5 de mayo.
De 230.000 a 568.000 pesetas

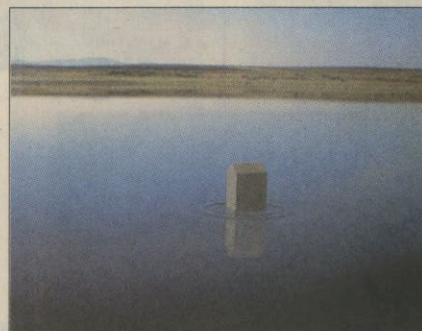
Examinando la obra anterior de Rui Serra advertimos una producción cercana a presupuestos conceptuales en la que utiliza todo tipo de soportes, desde la instalación al diseño gráfico, analizando, mediante diversas series, obras cumbres de la historia del arte, desde Velázquez hasta Warhol. En esta su primera individual española, Rui Serra (Elvas, Portugal, 1970) presenta una obra enfocada a las cuestiones espaciales. Desde un punto de vista arquitectónico (imparte clases de perspectiva en una escuela lisboeta) investiga las posibilidades de representación de edificios, panorámicas o simplemente la mera disposición de elementos en el espacio. Rui Serra proyecta sus estructuras por medio de pequeños puntos sobre la su-

perficie del lienzo o, más bien, sobre una trama de cuadrícula en la que el artista construye sus motivos. Su lectura sitúa al espectador en un prisma cercano a la simulación virtual. Y es que nos vamos adentrando en sus recreaciones de ciudades por diversas fases, a través de las cuales se descubren nuevas perspectivas y efectos ilusorios en un caminar por territorios desconocidos, donde la sorpresa se convierte en inseparable compañero de viaje. **J. H.**

MANUEL VILCHES

Galería María Llanos. Cáceres.
Viena, 16 B.
Hasta el 16 de mayo.
De 125.000 a 400.000 pesetas

Las recientes *Intervenciones* de Manuel Vilches (Badajoz, 1963) conjugan la pintura al óleo y la imagen fotográfica impresa directamente sobre el lienzo. El artista



Manuel Vilches: *Intervenciones*, 2001

toma una fotografía de un paisaje cuya quietud se ve perturbada por un pequeño incidente: unas ondas concéntricas en la superficie de un estanque, un hueco excavado en la tierra. En ese detalle, Vilches inserta con extraordinaria sutileza la imagen pintada de un objeto enigmático: un prisma, un obelisco, una casita. La diferencia de textura y de luz entre el cuerpo extraño y el espacio en que se inscribe es casi imperceptible, pero suficiente para que el paisaje apacible se vuelva misterioso e inquietante. El tiempo parece quedar mágicamente suspendido, como en la tradición de la pintura metafísica. Como Magritte y Dalí, aunque de manera más silenciosa y menos sensacionalista, Vilches inculca en el espectador una desconfianza básica hacia nuestra capacidad de distinguir entre lo real y lo irreal. **G. SOLANA**



REGINA GIMENEZ

MAÑANA INAUGURACIÓN

7 PINTORES

RAMÓN ENRICH
DAVID FONT
REGINA GIMENEZ
SUSI LIZONDO

MIGUEL OLIVARES
CRISTINA SAMPERE
BENJAMÍN TORCAL

DEL 26 DE ABRIL AL 20 DE MAYO

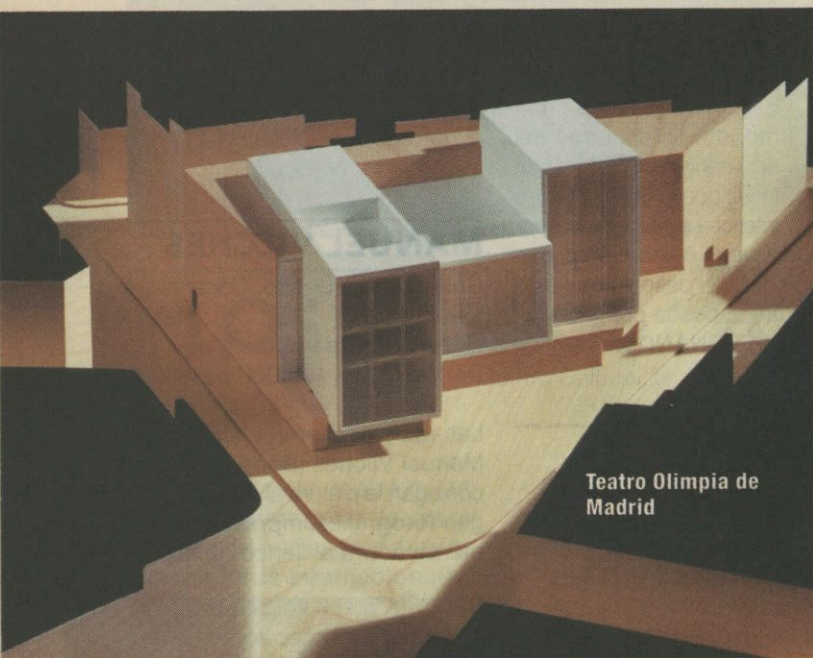


JORGE ALBERO

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

UN TEATRO, UN AUDITORIO Y UN MUSEO FIRMADOS POR PAREDES-PEDROSA

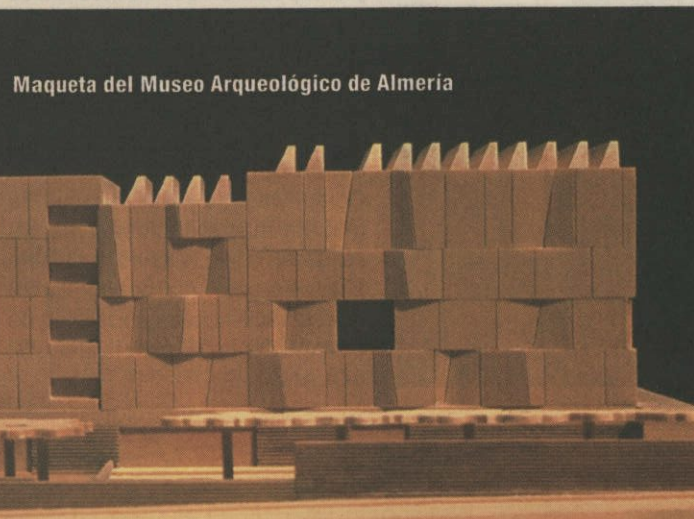
Tres espacios para el arte



Teatro Olimpia de Madrid



El Palacio de Congresos de Peñíscola es uno de los tres proyectos en construcción del estudio Paredes-Pedrosa



Maqueta del Museo Arqueológico de Almería

Ignacio García Pedrosa y Ángela García de Paredes llevan trabajando juntos cerca de dos décadas, desde que terminaron sus estudios en la Escuela de Arquitectura de Madrid. A partir de entonces, colaboraron en el estudio de José María García de Paredes en el desarrollo de los primeros auditorios de moderna configuración que se estaban construyendo en España. Se enfrentaron con enorme éxito al reto de definir tipológicamente y resolver técnicamente los complejos edificios que hoy son sedes de muchas de las orquestas sinfónicas españolas. Magníficos auditorios como el de Granada y el Centro Manuel de Falla, el Auditorio Nacional de Madrid, el Palau de València, el Auditorio en la Hoz del Río Huecar en Cuenca y el Auditorio y Centro de Congresos de Murcia, constituyen el legado que dejó José María García de Paredes como base de un plan nacional de construcción de Auditorios cuyos ejemplos se siguen recreando hoy. Este gran conocimiento y la audacia de enfrentarse a nuevos retos es la herencia que el estudio Paredes-Pedrosa, surgido en 1990 tras el triste fallecimiento de J. M. García de Paredes, recibe con la obligación y el honor de superar, si cabe, el trabajo desarrollado junto al gran arquitecto de la generación de Javier Carvajal, Oiza y Julio Cano Lasso. Con la experiencia adquirida, Paredes-Pedrosa se presentan en los últimos años a más de 40 concursos, ganan dos proyectos de viviendas European, el premio internacional para la construcción del Centro Cultural Borghetto Flaminio en Roma, y la Casa Consistorial en Valquemada (Madrid), éste último premiado en la V Bienal de Arquitectura Española. Recientemente, han obtenido por concurso los encargos de proyectar el Teatro Olimpia de Madrid, el Palacio de Congresos de Peñíscola y el Museo Arqueológico de Almería, los tres en inminente puesta en obra.

El Teatro Olimpia ocupará el lugar de la antigua sala Olimpia. La difícil geometría de traza triangular del solar, que se enfrenta a la plaza de Lavapies en prolongación natural, invita a los arquitectos a reconstruir volumétricamente la manzana y adosarse a las medianeras de los edificios colindan-

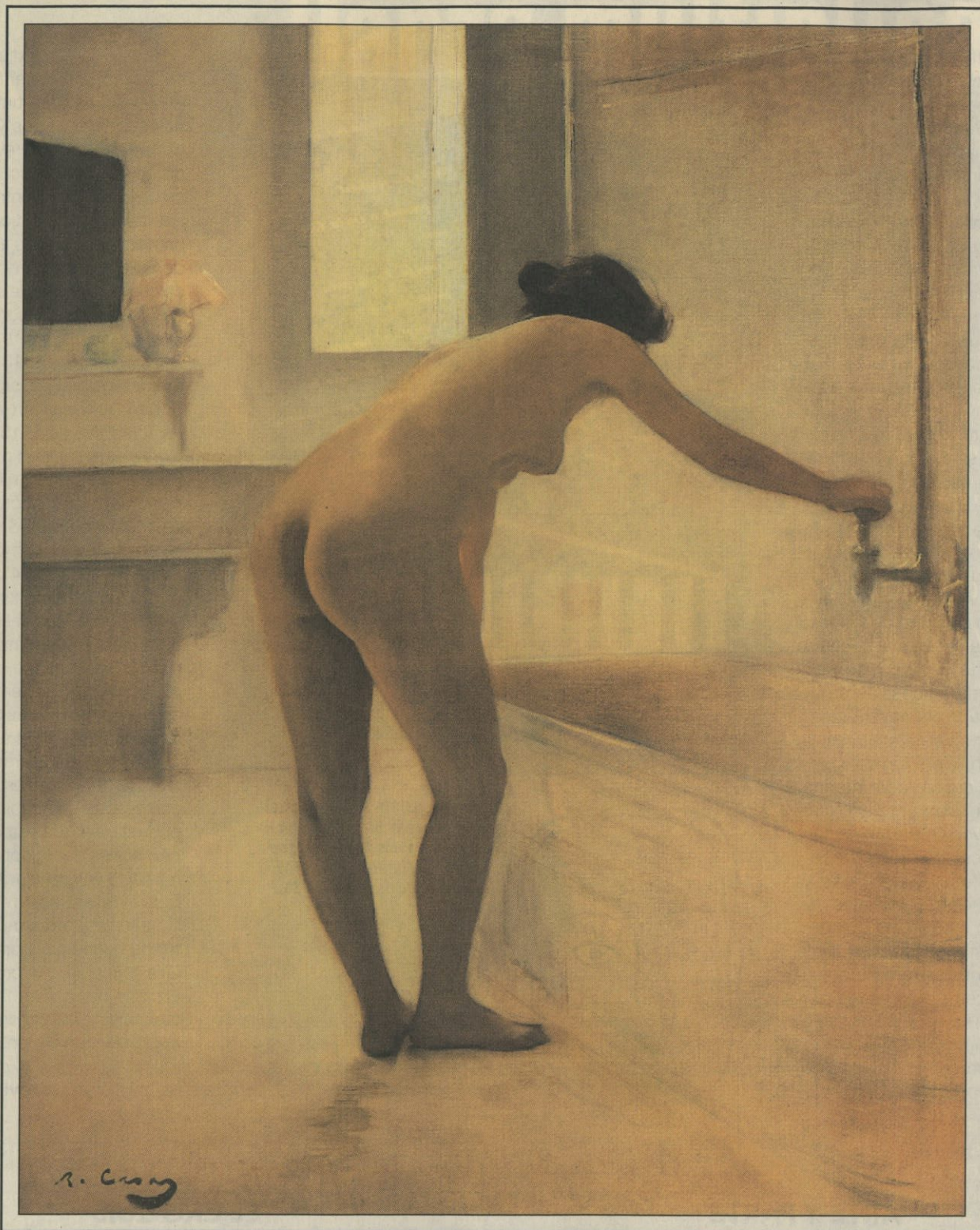
tes para componer un conjunto fragmentado en distintos volúmenes de frente acristalado que formen sugerentes prismas de luz en el perfil urbano de la plaza. El edificio pretende proyectar la imagen de vanguardia acorde con el programa cultural que el nuevo Teatro Olimpia desarrollará.

En el Museo de Almería, la importante colección procedente de diversos yacimientos arqueológicos así como el confuso entorno urbano en el que se inserta han sido los determinantes del proyecto. El solar está rodeado de vías de alto tráfico y edificios de gran altura. Paredes-Pedrosa crea un edificio hermético y opaco a la ciudad, configurando un espacio público en la traseña del solar como antesala ajardinada al Museo que, construido con grandes losas de piedra, envuelve unos espacios relacionados por un gran vacío interior que articula las salas.

El Palacio de Congresos de Peñíscola se sitúa al pie del castillo de la ciudad y frente a un jardín. La voluntad de vincular los espacios interiores al parque y a la visión del mar desde su planta superior, ha determinado una imagen cerrada hacia las calles perimetrales y fragmentada en la fachada de acceso hacia el jardín, liberando una amplia plaza y permitiendo que el futuro parque penetre hasta su puerta. Este umbráculo, construido a modo de celosía de grandes piezas cerámicas, forma un tejido tridimensional por el que penetra el aire protegido de la lluvia, antesala y lugar de encuentro del auditorio, un ambiguo espacio exterior-interior. El singular techo se construye con una losa ondulada de hormigón visto al interior y revestida de cerámica vidriada azul, una ola alegórica a modo de cuarta fachada.

La arquitectura de Paredes-Pedrosa se identifica por entablar rigurosas coordenadas que iluminan las relaciones prácticas que transforman aquello sobre lo que trabajan. Sus edificios, inmersos en la *téchnê* aristotélica como medida de la práctica, hacen sensible una obra arquitectónica sólida y ajena a trampas de representación visual, y es esa virtud la marca de continuidad y garantía de perdurabilidad.

Antón GARCÍA-ABRIL



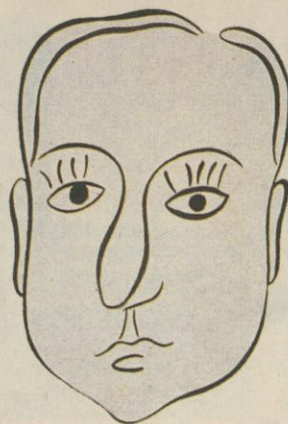
RAMÓN CASAS

Un centenar de obras de Ramón Casas (Barcelona, 1866-1932) ha recalado en Madrid, en la Fundación Mapfre, después de una larga estancia en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Además de las pinturas, dibujos y pasteles que se han podido ver en Barcelona, la exposición madrileña muestra por primera vez en la capital 40 retratos al carbón procedentes de la famosa galería iconográfica del artista. Pintor de la burguesía catalana, lo más novedoso de su producción de finales del siglo XIX fueron los desnudos femeninos, como muestra este *En el baño*, de 1895 (óleo sobre lienzo, 95,5 x 75,5). *Ramón Casas. El pintor del modernismo*, que así se titula la exposición, se puede visitar hasta el 17 de junio.

LOS POEMAS PINTADOS DE HUIDOBRO

Salle XIV. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Santa Isabel, 52. Madrid. Hasta el 4 junio

El Reina Sofía ha patrocinado la publicación de un inédito histórico, los poemas pintados de Vicente Huidobro, la *Salle XIV*, ciclo iniciado probablemente en 1917 y expuesto por primera y única vez en París en mayo de 1922, en el Théâtre Edouard VII. El destino quiso que esa obra original, compuesta por trece caligramas pintados, cumpliera con su carácter efímero y se dispersara. El meritorio esfuerzo por localizar los cuadros ha permitido hacer una reconstrucción parcial—son siete los originales que se conservan—, y convertir ésta en virtualmente completa, porque tres de los restantes han sido reconstruidos y de dos de los existentes hay versiones dobles. En este conjunto de doce pinturas-poemas se basa la edición en serigrafía de *Salle XIV*, una carpeta que encierra “este mar sin amigos olvidado por los naufragos”, como dice uno de los versos, y le busca una nueva sociabilidad. La vida de los poemas pintados, que desemboca así en un definitivo océano sin navegantes, ha pasado por muchos avatares, y, en cierto modo, la edición da cuenta de ello. La arqueología marina que se ha practicado se topó con elementos adversos y también con factores que colaboraron para remontar su historia. Carlos Pérez y Miguel Valle-Inclán, comisarios del proyecto, han recogido la colaboración de personas y objetos. Dos de las imágenes serigrafiadas se basan en bocetos coloreados por Sara Malvar en los años veinte sobre caligramas impresos de Huidobro que aparecieron en el catálogo de la exposición parisina.



Piano, 1920-22. Gouache sobre papel, 50 x 62. A la izquierda, Hans Arp: *Retrato de Vicente Huidobro*, h. 1931. Tinta sobre papel, 21,7 x 24,7

La edición serigrafiada es objeto de la exposición *Vicente Huidobro y las artes plásticas*, junto a los originales mencionados y a múltiples opúsculos, cartas, revistas, libros, dibujos pinturas y esculturas que crean la conexión entre la vanguardia literaria y la artística, el encadenamiento que dio pie a la realización de *Salle XIV*. Los antecedentes más cercanos de esa serie son el *pochoir* de Sonia Delaunay con el poema de *Blaise Cendrars La Prose du Transibérien*, de 1913, y la colaboración entre el propio Huidobro y Robert Delaunay en la publicación de *Tour Eiffel* de 1918. Ambas ediciones están en la exposición, pues R. Delaunay también participó como pintor en la realización de los “pleonasmos líricos” de *Salle XIV*. El inquietante título es un juego fonético—del francés “sale 14”, sucio 1914—que nos remite ciertamente a convulsiones de época. “El período de destrucción ha terminado, ahora entramos en la época de creación”, anunciaría Huidobro en 1921. El caso es que las respuestas de la creación de vanguardia a los acontecimientos solieron articularse en un plano prácticamente clandestino que choca con nuestra imparable inclinación a publicitarlas. Ahí están los papeles personales de Huidobro, como una recolecta en una iglesia secreta, con las revistas *Manifestation Sic*, *Cannibale* y otras muchas, los retratos que le hicieron, entre otros, Gris y Picabia, y la propia *Salle XIV*, especie de testimonio de una agitación, al igual que documenta una acción la muestra en su conjunto.

Javier ARNALDO

REVISTAS

ARTE Y PARTE NÚMERO 32

Un pequeño monográfico dedica “Arte y Parte” a Juan Muñoz, uno de nuestros artistas más internacionales. Sobre sus figuras (“próximas, remotas, intocables”) escribe Vicente Jarque. Fruto de la relación del español con John Berger se publican aquí un texto de éste inspirado por un dibujo de Muñoz y varios fragmentos de la correspondencia mantenida entre ambos (con inédito incluido). Palabra y arte se unen también en los poemas pintados de Huidobro (se pueden ver en el MNCARS) de quien la revista recupera su *Manifiesto de Manifiestos*.

EL CROQUIS NÚMERO 103

Zaha Hadid, arquitecta, nacida en Bagdad (1950) y de nacionalidad británica, protagoniza el último monográfico de “El Croquis”. Mohsen Mostafavi (director de la Escuela de Arquitectura de la Architectural Association de Londres) conversa con Hadid en una entrevista que sirve de prólogo a sus obras y proyectos más representativos: el aparcamiento y terminal de Tranvías en Estrasburgo, el Centro de Arte Contemporáneo de Roma, el Centro de la Ciencia en Wolfsburg o el Hotel JVC de Guadalajara. Todos ellos presentados con planos, dibujos y fotografías.

XIII EDICIÓN DE LAS "GALAS" DEL TEATRO ALBÉNIZ

Danza multiplicada



Jaime García Castilla, Premio a la Excelencia en Lausanne, durante el segundo acto de *Giselle*

Sofisticados lenguajes corporales, vanguardia, nuevas tecnologías, intimidad, exhibición... Todo ello se mezcla y se multiplica en el Día Internacional de la Danza, que se celebra el día 29 de manera especial en los escenarios del Teatro Albéniz de Madrid y del Mercat de les Flors de Barcelona. EL CULTURAL ha querido tomar el pulso de la danza actual recorriendo los principales montajes. Además, habla con la bailarina y coreógrafa Teresa Nieto, que presentará en La Abadía, a partir del 2 de mayo, las obras *Isla* y *Tánger*.

El 29 de abril se celebra el Día Internacional de la Danza, una fecha elegida en recuerdo del nacimiento, en el siglo XVIII, del célebre maestro y teórico francés Jean-Georges Noverre. En su época, las teorías de Noverre revolucionaron la danza escénica europea. Hoy, la revolución

dentro de la danza viene por la descodificación de lenguajes, el mestizaje de estilos y estímulos, el acercamiento a las nuevas tecnologías y el derribo de barreras entre disciplinas artísticas. Los intérpretes bailan mejor que nunca —o dejan de bailar tal como se ha entendido tradicionalmen-

te— para investigar un lenguaje corporal propio y desvelar procesos creativos íntimos en escena.

Desde hace trece años se celebran en el madrileño Teatro Albéniz las Galas del Día Internacional de la Danza, organizadas por la Asociación Cultural Por la Danza y la

Asociación de Profesionales de la Danza de la Comunidad de Madrid. Es época de actos de celebración, de reivindicación y de reafirmación.

Bajo el lema "Danza X Todos, Todos X Danza" el programa que se representará del 27 al 29 de abril pretende incidir, en palabras de sus orga-

Día Internacional de la Danza: Las "galas" del Teatro Albéniz. Entrevista con la coreógrafa Teresa Nieto 37-39 "Casa de muñecas", en el Teatro Adolfo Marsillach 40

TEATRO

DÍA INTERNACIONAL DE LA DANZA

nizadores "en el papel multiplicador de la danza y su presencia en los diversos aspectos socioculturales. Queremos que la danza se entienda como una manifestación global, una forma de expresión que trasciende la estética y el virtuosismo. Un arte que transmite valores y aporta significados nuevos. Un fenómeno que entretiene y posibilita la reflexión. Una danza para todos los cuerpos y todas las mentes".

Cierto optimismo

Es significativo el paulatino cambio de mentalidad por parte de la profesión y del público. Es motivo de cierto optimismo en medio de tanta lucha por conseguir un lugar dentro de la sociedad y unas condiciones laborales dignas. Aunque siempre existirá una danza de élite, también es cierto que todos, en su corazoncito, bailan. Por mucho que algunos sectores sigan insistiendo que "la danza no se entiende", la verdad es que siempre ha sido el lenguaje más inmediato, y por tanto, más universal.

El homenaje que cierra el ciclo de galas este año celebra la trayectoria profesional de una mujer cuyo sello ha marcado profundamente las raíces de la danza contemporánea en Madrid: Carmen Senra. A Mery, como todo el mundo la conoce, se le ha aplicado la palabra "pionera" tan a menudo que cuesta pensar en otro calificativo. Esta mujer posee todos los atributos de un pionero. Siente verdadera pasión por la danza, tiene el espíritu necesario que le permitió conseguir unos objetivos a favor de la danza moderna y del jazz en un momento en el que esas disciplinas eran poco conocidas en España. Carmen Senra sigue en activo con un ambicioso proyecto docente que tiende puentes a otras tendencias coreográficas contemporáneas. Pero nadie olvida que por su escuela han pasado casi todos los bailarines y coreógrafos de la primera generación de danza contemporánea madrileña. De la compañía que mantuvo durante varios años salieron los fundadores de 10 & 10 Danza, una de las referencias claves de la danza actual en la capital. De hecho, la compañía participa en la gala con el dúo *Any Way*,

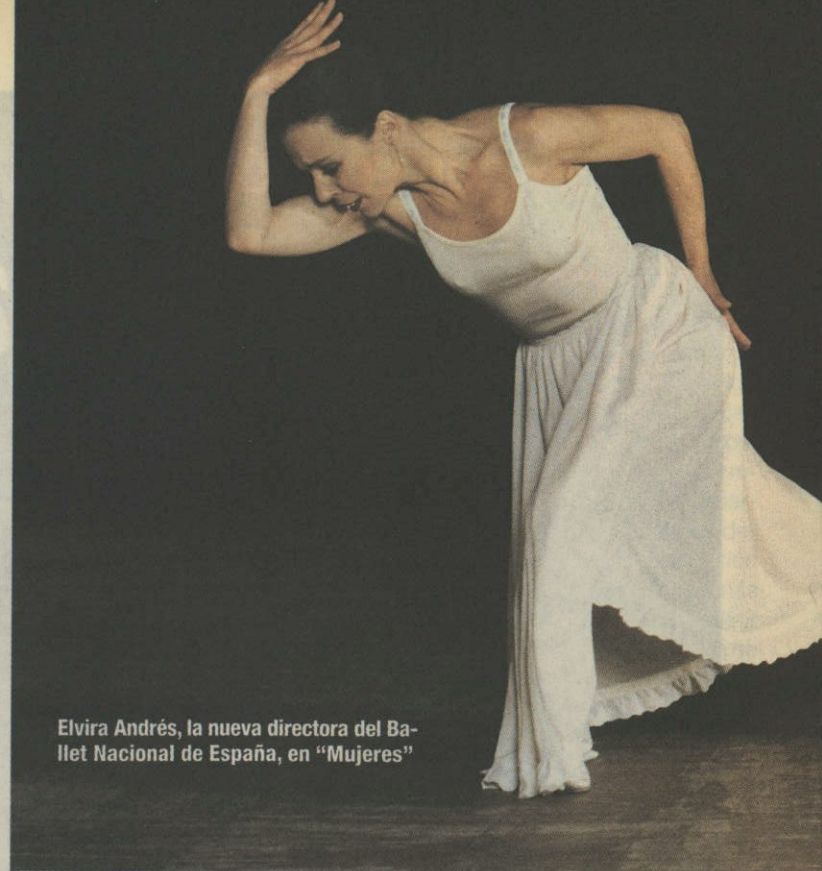
dedicado en esta ocasión a coreógrafa homenajeada.

Gloria García —una de las intérpretes estrellas del elenco de Senra, y actualmente encargada de la formación de danza contemporánea en el Real Conservatorio Profesional de la Danza de Madrid— interpreta un extracto de *Un punto de luz*, coreografía de Senra que aprovecha las impresionantes facultades técnicas e interpretativas de la bailarina. Del Conservatorio, cuyo equipo está demostrando un nivel de formación muy alto, viene Jaime García Castilla, joven promesa de diecisiete años y ganador hace poco del máximo galardón del último Prix de Lausanne: el Premio a la Excelencia. En esta ocasión interpretará un extracto del segundo acto de *Giselle*. Esta es una oportunidad única para verle bailar, porque tal y como está la situación del ballet clásico en España lo más probable es que desarrolle su carrera en el extranjero.

El repertorio clásico estará presentado también por el premiado bailarín franco-español Pablo Savoye, cuya carrera incluye, además de algunas de las principales compañías de ballet europeas, la colaboración como artista invitado del Ballet de la Comunidad de Madrid dirigido por Víctor Ullate y el Ballet de Zaragoza. Interpretará uno de los pasos a dos emblemáticos del ballet navideño *Cascanueces*, acompañado por la bailarina italiana Roberta Mazonni, compañera de Savoye en el Ballet de la Opera de Niza.

La "Mentira" de Balsalobre

Otro bailarín español que acude a Madrid desde Francia es el alicantino David Rodrigo Balsalobre, miembro de la compañía Le Galet Gris-Philippe Trehet después de su etapa con el Joven Ballet de Francia. Finalista del Concurso Internacional de Danza de París el año pasado, participa en la gala con la coreografía de Trehet, *Mensonge (Mentira)* —únicamente los días 28 y 29—, sobre una música de Fauré. La segunda parte de la gala se dedica tradicionalmente a la danza española. Levanta el telón la respetada Compañía de Danza Histórica Esquivel, bajo la dirección de María



Elvira Andrés, la nueva directora del Ballet Nacional de España, en "Mujeres"

OTRAS CITAS

■ El Mercat de les Flors presenta desde mañana hasta el próximo 13 de mayo un programa dedicado a la danza: La compañía Color Cia estrena *Pa qué... pa ná!* —hasta el 29 de abril— a partir de las coreografías de Rosa María Grau. Toni Mira presenta, del 2 al 13 de mayo, *Ful*, un ejemplo de constante búsqueda dentro de la danza contemporánea. Cierra la programación de este espacio la compañía de Vicente Sáez y su montaje *Fénix*, del 3 al 6 de mayo.

■ La compañía Arrieritos lleva el flamenco al Teatro Rialto de Valencia con su aplaudida *Todos los gatos son pardos*, del 28 al 29 de abril. Además participarán Art Ballet, U6DT y el Ballet de Julia Grecos, el próximo día 27, con una muestra del trabajo valenciano en los principales estilos de la danza.

■ El Teatro Galán de Santiago de Compostela celebra el Día Internacional de la Danza con *Situacions curtas*, que integra *Dens, oli a pedra*, de Frances Bravo, *Deixa a túa cabeza no meu ombro e chora*, de Cristiane M. Boullosa y *Metade*, de Olga Cameselle.

José Ruiz con una *Suite* de cuatro danzas antiguas españolas, recreadas con la máxima fidelidad. En palabras de su directora, "Esquivel no pretende hacer arqueología sino dotar nuevamente de vida una importante parte del repertorio coreográfico español hasta ahora escondida".

El flamenco emergente

Una figura tan emblemática para la danza española como Antonio también tiene su representación con su conocido *Bolero Puerta de Tierra*, un reto de interpretación que asume, acompañado por Raquel Alarcón, y Sergio García Rubio, el joven bailarín miembro del Nuevo Ballet Español. El Flamenco llega a la programación a través de la *Soleá por Bulerías*, interpretado por Alejandro Granados, un bailarín que ha forjado su trayectoria tanto como artista invitado en las mejores compañías del género como por sus propias creaciones (la próxima será un encargo para la Compañía Andaluza de Danza).

Elvira Andrés, nueva directora del Ballet Nacional de España tras un período en el que la institución ha pasado por momentos realmente complicados, realizará la últimas actuaciones en su propia compañía. Aunque ha dejado su carrera como coreógrafa independiente al tomar las riendas de

Las "galas" del Albéniz homenajean este año la trayectoria profesional de Carmen Senra, por cuya escuela han pasado los principales bailarines y coreógrafos de la danza contemporánea madrileña



la Compañía Nacional, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte ha hecho una excepción teniendo en cuenta la naturaleza especial de estas galas y el compromiso contraído con anterioridad a su nombramiento. En la laureada *Mujeres* la coreógrafa demuestra un gran manejo de la composición escénica y su perfecta compenetración con la música de Emilio de Diego y Víctor M. Martín. El estreno absoluto de estas galas corre a cargo de una compañía muy especial, El Tinglao, que presenta *Ensayo para un beso*, de Patricia Ruz. El Tinglao cautivó al público y al jurado del XIV Certamen Coreográfico de Madrid el pasado mes de octubre debido a su creación sin concesiones y a su buen manejo del rico lenguaje coreográfico.

Cuatro obras de Danza 2

Hay más motivos para celebrar estas fechas, ya que coincidiendo con las Galas del Día Mundial de la Danza se presenta en el Teatro de Madrid la Compañía Nacional de Danza 2. Para la ocasión realizarán cuatro obras de diversos estilos de coreógrafos ligados a la Compañía Nacional de Danza. El programa incluye *Sinfonía India*, de Nacho Duato, *Maktúb*, de Patrick de Bana, *Halos*, de Nicolo Fonte, y *Érase una vez*, de Yoko Taira.

El CND 2 estrenó *Maktúb* el pasado mes de febrero en Santander. Por su parte, la bailarina y Asistente de Coreografía de Nacho Duato, Yoko Taira, firma la obra *Érase una vez*, que se inspira en la música tradicional japonesa para explorar los matices de la sensibilidad oriental. Se trata de la tercera creación de Taira y su primer montaje para esta joven compañía.

Otro estreno absoluto es *Halos*, del estadounidense Nicolo Fonte. Bailarín de Les Grands Ballets Canadiens hasta 1994, año en el que entró a formar parte de la Compañía Nacional de Danza, se dedica a la coreografía desde hace un año. *Halos* es fruto de una visita del coreógrafo al Museo Thyssen Bornemisza.

Nacho Duato creó su *Sinfonía India* en 1984 para el Nederlands Dans Theater. La célebre partitura homónima del compositor mexicano Carlos Chávez está cargada de los sonidos raciales de su país. De hecho fue escrita originalmente en 1936 para instrumentos autóctonos. El coreógrafo ha utilizado estas raíces musicales para trazar una obra que "hace referencia fundamentalmente a una danza ritual de los indios mexicanos -dice Nacho Duato- donde una persona era sacrificada y su corazón ofrecido al sol".

Laura KUMIN

TERESA NIETO

"En España sólo interesa Joaquín Cortés"

La bailarina y coreógrafa Teresa Nieto presenta en La Abadía *Isla* -del 2 al 6 de mayo- y *Tánger* -del 9 al 13-. Integrante de compañías como Bocanada, junto a Ribot y Calvo, dirige actualmente su propia formación: Teresa Nieto en Compañía. Es autora de trabajos como *Danza breve* o *Estado hormonal* y desde 1996 forma parte también de Arrieritos. *Isla* y *Tánger* son dos trabajos muy distintos a pesar de llevar la marca de su estilo...

-Sí. *Tánger* es, deliberadamente, más abierta y luminosa, mientras que *Isla* es más complicada e íntima. En ella quería romper con algunas cosas, limpiar mi cabeza; de hecho, muchos dicen que es la más dura. *Tánger* es muy autobiográfica, porque yo viví allí hasta los 18 años.

La intimidad de "Isla"

-Esa carga autobiográfica parece estar presente en toda su obra...

-Sí, pero *Isla* es la obra más mía por todas las sensaciones que vuelco.

-¿Y cómo se sintió al terminarla?

-Me ayudó a entender muchas cosas. Sucedió en una etapa de mi vida en la que no sabía por dónde tirar. Está dedicada a mis hijas. Cuando la vieron vinieron a mi camerino, casi llorando, y supe que lo habían entendido.

-¿Su danza está ligada siempre a estados interiores?

-Sí, me sirve para exorcizar, es una forma de reconciliarme conmigo.

-¿Cómo llega a esa "exorcización"?

-Tardo aproximadamente un año en cada montaje porque hay mucha reflexión. Ahora miro con cariño los trabajos del pasado que se me han olvidado como creadora e incluso en *Tánger* encuentro cosas que me sorprenden.

-¿Intenta eludir algo?

-No quiero repetirme. Busco ser honesta, para que el espectador se identifique. Pero no me interesa epatar, innovar por innovar.

-Sus coreografías están basadas en las sensaciones, ¿rehúye lo intelectualizado?

-Me gustaría ser más intelectual pero mi estilo es el de los sentidos, las emociones.

-¿En qué se diferencia el trabajo

que presenta en La Abadía del que hace en Arrieritos?

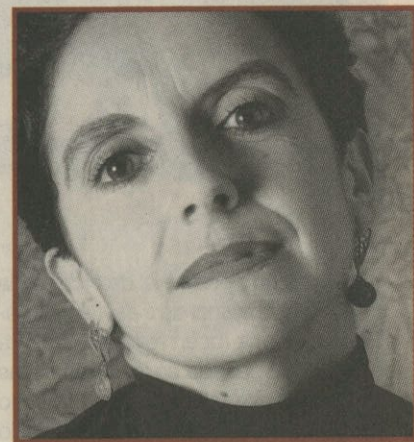
-En Arrieritos todo es más grupal y muy rico. De hecho lo que hago con mi compañía se enriquece del trabajo con ellos.

-¿Tiene algún proyecto pendiente con ellos?

-Ahora mismo no, pero ya estoy ultimando la coreografía de *Historia de un caballo*, de Salvador Collado, que se presentará en Santander en junio.

-¿En qué punto se encuentra su carrera actualmente?

-Llevo unos años sin parar, dando clases, y siento que ha llegado el momento de reflexionar.



-Es la primera coreógrafa que La Abadía incluye en su programación, festivales aparte...

-Sí y eso me enorgullece porque La Abadía es uno de los mejores espacios y tiene un público fiel.

-¿La danza contemporánea sigue siendo minoritaria?

-Por supuesto. En este país salvo Joaquín Cortés no interesa nada. A pesar de la gran calidad de los trabajos el Estado sigue sin apoyarnos, no hay política cultural, ni circuitos, ni programadores, sólo se centran en la zarzuela.. Es un desastre.

-¿Qué trabajos destacaría?

-Los de Mar Gómez, La Ribot, Carmen Werner, Ramón Oller, Gelabert, Corchero... son muchos y seguro que me olvido nombres. Hay mucha calidad actualmente.

Itziar DE FRANCISCO

MARÍA RUIZ LLEVA "CASA DE MUÑECAS" AL TEATRO MARSILLACH

El portazo de Ibsen



Lola Casamayor y Ángeles Martín durante la representación de *Casa de muñecas*

El próximo sábado 28 llega al teatro Adolfo Marsillach, de San Sebastián de los Reyes, el montaje del dramaturgo Henrik Ibsen, *Casa de Muñecas*. Producciones Teatrales Contemporáneas y Teatro del Olivar conducen esta historia, ambientada en 1930, donde, a través de la lucha personal de una mujer, se pone en entredicho la autenticidad y validez de la moral de toda una sociedad.

CHICHO

Con un portazo, el de Nora en la escena final de *Casa de muñecas*, Henrik Ibsen refleja el adiós a una vida basada en las apariencias y las convenciones. Ya en el siglo XX, este montaje está considerado como uno de los referentes más directos de la revolución que marcó el antes y el después en la concepción social que tradicionalmente se tenía de la mujer.

María Ruiz dirige este montaje de Producciones Teatrales Contemporáneas y Teatro del Olivar que podrá verse el próximo sábado 28 en el teatro Marsillach, y que cuenta con Ángeles Martín, Pedro Caballanc, Manuel Morón, Lola Casamayor, Modesto Fernández y Ana Frau en el reparto. Ángeles Martín da vida a Nora, la protagonista, de la que dice "no es una heroína al uso, sino una heroína muy humana, que no se deja manipular".

Para Martín, el tema principal de este espectáculo son las relaciones de poder entre las distintas clases: "en la obra lo que cada personaje hace está mal mirado por las otras clases". Será precisamente el conflicto moral en que se ve sumergida Nora, a causa del rechazo que su

decisión produce en Torvald, su marido, lo que hace que no se sienta capacitada para educar a sus hijos.

La escenografía realista del texto original se ha respetado casi por completo. Ruiz matiza que "se han incorporado apuntes que no pertenecen a la obra y que, sin llegar al expresionismo, son bastante sintéticos".

Síntesis y metáfora

Por ejemplo los tres hijos de Nora y Torvald, elementos clave en la trama, se representan pintados en gasas y proyectados en una pantalla; en la primera escena Nora mira la gasa que muestra a la familia al completo y "entra a empezar el drama", en la última escena es la proyección de los hijos solos lo que Nora observa antes de marcharse. Martín añade que "la escenografía es un espacio muy abierto que contrasta con la falta de oxígeno que sufren los personajes. El escenario

está lleno de alfombras de colores, una metáfora del arco iris de caracteres que pueblan la obra".

Ibsen comentaba que, en la sociedad del siglo XIX, la mujer no podía ser realmente ella misma, porque existían dos tipos de códigos: el masculino y el femenino. Así, Nora no sabe qué es lo justo o lo injusto, qué está bien y qué mal. Comete un delito por amor a Torvald, y ese secreto se convierte en su mayor orgullo. Siente que no es la muñeca por la que la toman. María Ruiz, explica que "*Casa de muñecas*, así como la nueva configuración social que simboliza, va más allá de la intención de las mujeres, representa a la sociedad al completo".

Lejos de juzgar a los personajes, Ruiz mantiene que "sólo mostramos su complejidad. La decisión de Nora no es tan positiva, los niños serán las víctimas de su abandono". Martín añade que "la gente piensa más en uno mismo que antes, pero es-

"Además de sus connotaciones simbólicas, *Casa de muñecas* va más allá de la intención de las mujeres; representa a toda la sociedad", dice Ruiz

to no es síntoma de egoísmo, sino de buscar el crecimiento interior, saber quién eres". El optimismo de Ibsen queda patente en esa puerta abierta que deja Nora en la última escena. La directora afirma que "Nora vuelve. El portazo es a un estado de cosas, necesita un tiempo para encontrarse, pero no cierra la puerta del todo". Por otra parte la historia entre Kristine, amiga de la infancia de Nora, y Krogstad, el procurador portador del secreto que destruirá la falsa felicidad de la protagonista, arroja asimismo esperanza sobre estos dos personajes, que descubren en el otro lo que ambos buscan.

La verosimilitud es una de las virtudes principales de los personajes ibsenianos. El "imperio de la necesidad" es lo que les mueve a actuar y esto consigue que no se produzca una separación brusca entre buenos y malos. Nora necesita que se produzca "el milagro" y al irse deja tras de sí una incipiente esperanza. "Eso —añade Ruiz— confiere a *Casa de Muñecas* una vocación abierta al futuro. Afortunadamente".

Eloísa de DIOS

ESTRENO DE "BROTHER", EL FILME MÁS
VIOLENTO DE TAKESHI KITANO

Hermano... ...de sangre

El cineasta japonés Takeshi Kitano (*Sonatine*, *Hana-Bi*) retoma la violencia de sus primeros trabajos y abandona el tono poético de sus obras más inmediatas en *Brother*, el filme con más dosis de violencia que ha rodado hasta el momento. Con su última película, una coproducción entre Japón y Estados Unidos, el controvertido director, guionista y actor nipón ha rodado por primera vez fuera de su país natal y traslada su mundo de yakuza a la ciudad de Los Ángeles.

Impactante escena del violento filme *Brother*, que se estrena este viernes en España

CINE

Estreno de *Brother*, del cineasta japonés Takeshi Kitano 41-43 "La memoria de los árboles", por Fernando León. El director de *Barrio* escribe sobre *Silencio roto*, de Montxo Armendáriz 44-45 Filmotecas 46

"BROTHER", DE TAKESHI KITANO

Después de un bello y desconcertante cambio de registros, el que provocara con el mágico lirismo de *Hana-Bi* (1997) y el humor surrealista de *El verano de Kikujiro* (1999), Takeshi Kitano (Tokio, 1947) advierte que no quiere ser devorado por el sistema: "Si no tengo cuidado, quedaré atrapado por el *establishment*, así que con *Brother* he querido romper las expectativas y realizar un filme que nadie pensaba que yo haría en este momento". De este modo vuelve al universo de yakuza retratado en *Boiling Point* (1990) y *Sonatine* (1993) y con el que se labró su reputada condición de *outsider*. Takeshi Kitano tira al monte, donde más cómodo se encuentra, ahora que ya ha conquistado a los directores de festivales carcomidos por la duda y demostrado que además de gore estilizado también sabe hacer poesía.

Como si fuera un engranaje más de un proceso fríamente calculado, *Brother*, que llega este viernes a nuestras salas, parece la lógica evolución de un cineasta que de modo inconsciente, desde sus inicios con *Violent Cop* (1989), está empeñado en demostrar que la milenaria tradición japonesa puede resplandecer por encima del *film noir* occidental y acaso alumbrar su camino. El cineasta nipón traspasa fronteras y, en un elocuente gesto de mestizaje cultural, introduce su mensaje de fraternidad japonesa en la meca del cine. Y lo hace con su última y corrosiva creación, donde los yakuza japoneses ¿conviven? con los gangs californianos, las bandas de chicanos y la mafia siciliana, un explosivo cóctel de vendettas, hermandad y violencia que tiene lugar en los barrios marginales de Los Ángeles.

Seducido desde hace años por la idea de rodar una película en Estados Unidos, es la primera vez —aunque no la última, según ha anunciado— que Kitano rueda fuera de su país natal. ¿Tokio ya no nos quiere?, se preguntará. Y es que en su país de origen no está considerado, ni comercial ni críticamente, un director de prestigio. Los motivos son varios. A la mayoría le cuesta desprenderse de la imagen de actor cómico que se labró durante sus inicios de *showman* televisivo (formaba junto a Kiyoshi Kaneko el dúo cómico *The Two Beats*), y su protagonismo en una serie de escán-

dalos que traspasan lo políticamente correcto (borracheras, devaneos amorosos, agresiones a periodistas, pasión enfermiza por el golf, etc.) no ayudan a "limpiar" su imagen.

Rodaje en América

"Considerando que la película iba a rodarse en América —explica Kitano— y que yo soy japonés con un dominio medio del inglés, claramente tenía que tratar sobre un tipo japonés que iba a América". Como no podía ser de otro modo, el tipo japonés es un despiadado, frío y calculador yakuza. Abandonado por su clan, Yamamoto (Beat Takeshi, su apodo como actor) viaja a Los Ángeles en busca de su hermanastro menor Ken, quien resulta ser un traficante de poca monta. El yakuza descubre que con uno de los compañeros de Ken, el afroamericano Denny (Omar Epps), tuvo un enfrentamiento durante sus primeros días de estancia en la ciudad. Sin embargo, entre ellos se formará un vínculo inesperado que condensa todo el significado de la his-

toria: la fraternidad a través del honor puede romper fronteras y trascender razas y culturas. Acostumbrado a quitarse de en medio a cualquiera que obstaculice su camino (¿hacia qué destino?), Yamamoto —o Aniki, hermano en japonés, como le llaman sus nuevos compañeros— decide mostrar al grupo los métodos yakuza para tomar el control de los bajos fondos de la ciudad. Pronto, el código kamikaze del honor choca frontalmente con las mentes criminales americanas.

De este modo, Kitano realiza por primera vez en su filmografía un análisis que coloca frente a frente la tradición fundamentalista nipona y el pragmatismo criminal estadounidense. "Aunque existen algunas películas de gánsters modernas —opina el cineasta nipón—, las típicas que vemos recientemente, con todos esos coches que explotan, simplemente me repelen. En Japón existe una tradición de películas sobre gánsters yakuza, así que decidí hacer la película de tal forma que pudiera adaptar ese concepto a su es-

tablecimiento en América". Evidentemente, el establecimiento debe pasar por la eliminación. Con este punto de partida el filme deviene en una morgue de cadáveres indefinidos, que se resiente en el guión, quizá premeditadamente enrevesado durante la parte central del metraje para que el espectador sólo recuerde el ruido y la furia de los tiroteos, el cántico de un filme que respira tragedia por cada uno de sus poros.

Concisión y elocuencia

Entre la sorna y la sangre, sin concesiones al ornamento, con la mirada concisa y elocuente, el minimalista Takeshi Kitano se desprende de la carga lírica de sus dos anteriores filmes, y toda la pólvora poética y amorosa de *Hana-Bi* se reduce en *Brother* a las melancólicas partituras de Joe Hisaishi (compositor japonés cuya música es parte integral del trabajo de Kitano), y a un humor ingenuo, antiético, sin origen argumentable (quien se pregunte de qué se ríe no hallará res-



El director, escritor y actor Takeshi Kitano en una escena de *Brother*

"La violencia es como la comedia, se produce de repente, sin aviso", concluye Takeshi Kitano, que con *Brother* ha rodado por primera vez fuera de Japón

puestas). Los momentos de violencia aparecen inesperadamente y se resuelven en apenas tres meticulosos y brevísimos planos. No hacen falta más. "La violencia es como la comedia; se produce de repente, sin aviso", concluye el multidisciplinar artista japonés, que reconoce la influencia que ejerció sobre él unas imágenes de televisión durante la guerra de Vietnam en las que un vietcong es ejecutado de un disparo en la sien: "No había movimiento. Era el acto puro frente a la cámara", describe Kitano. Del mismo modo, en *Brother* la violencia ofrece sus rostros sin máscara, con la misma inmediatez y efectividad de los mecanismos automáticos. Agazapada en las dos primeras bobinas, la espiral de sangre luego se manifiesta sin concesiones. No só-

lo con tiroteos, también con decapitaciones, mutilación de dedos, infinidad de golpes bajos y sangrientas extracciones de ojos. Una violencia, sin embargo, que siempre queda retratada como la respuesta a un destino marcado. "Quien conoce su destino no teme lo peor", reza un mensaje promocional enraizado en el corazón de la leyenda samurai. Yamamoto es tan consciente de su final como los espectadores.

Frente al destino

En este aspecto, Kitano redonda en una constante a lo largo de toda su filmografía: la soledad del perdedor frente a su destino, expresada desde el primer plano del filme, en el que un Beat Takeshi posa con la mirada perdida, solo, en un rincón de la ciudad, esperando. Co-

mo argumento para prorrogar una existencia vaciada de futuro, sin atisbos de esperanza, el personaje resuelve su itinerario existencial rodeándose de alguien a quien proteger, en este caso de su compañero Denny (en filmes anteriores de su mujer, de su hermana, de un niño indefenso...). También el mar, espacio recurrente en su obra, es retratado en *Brother* como un escenario de diversión y muerte.

Elementos todos ellos que hacen pensar, al contrario de los que pueden hallar en *Brother* un paso atrás en su obra, que el controvertido cineasta nipón, como sus alter egos cinematográficos, sabe hacia dónde camina y por qué. Conoce su destino (filmico). Su hábitat natural, ya lo ha demostrado, es la polémica. Y recientemente no sólo ha he-

cho gala de ello con *Brother*, sino protagonizando el filme *Battle Royale*, de su colega Kinji Fukasaku, el mismo realizador de clásicos *film noir* orientales que rechazó dirigir *Violent Cop* y que permitió a Kitano perpetrar su ópera prima "sin tener ni idea de cómo rodar un filme y sin haber visto muchas películas". En *Battle Royale* (película que el Gobierno japonés exigió que no se exhibiera por su violencia), Beat Takeshi, que utiliza su propio apellido para el personaje, encarna a un profesor que invita a sus alumnos a matarse entre sí. "Se trata de un divertimento no más violento que muchos videojuegos producidos por nuestras empresas", afirma Kitano. A ver quién le quita la razón.

Carlos REVIRIEGO

Lucía Jiménez

Juan Diego Botto

ESTRENO
27
DE ABRIL

una película de Montxo Armendáriz

SILENCIO ROTO

Mercedes Sampietro Álvaro de Luna María Botto María Vázquez Rubén Ochandiano

Pepo Oliva Joseba Apaolaza Jordi Bosch Ramón Barea Helio Pedregal Asunción Balaguer Alicia Sánchez Andoni Erburu Joan Dalmau

Vestuario: Pilar Tavera Peluquería: Natalia Sesé Maquillaje: Annelie Berggren Sonido Directo: Gilles Ortion Montaje de Sonido: Pelayo Gutiérrez Música: Pascal Gaigne

Montaje: Rori Sainz de Rozas Director Artístico: Julio Esteban Director de Fotografía: Guillermo Navarro A.S.C. Producción Ejecutiva: Puy Oría Guion y Dirección: Montxo Armendáriz

CPA TEM

MEDIA

www.silencioroto.com

www.silencioroto.com

www.silencioroto.com

www.silencioroto.com

www.silencioroto.com

www.silencioroto.com

www.silencioroto.com

FERNANDO LEÓN ESCRIBE SOBRE "SILENCIO ROTO"

La memoria de los árboles

Cuidado. Fernando León advierte. El director de *Barrio* rompe su silencio tras regresar de México de rodar un documental sobre el EZLN y escribe para EL CULTURAL sobre la nueva película de Montxo Armendáriz, *Silencio roto*, protagonizada por Lucía Jiménez y Juan Diego Botto y que se estrena el próximo viernes. El texto de León, que prologará el guión que Ocho y Medio editará en los próximos meses, advierte sobre la amnesia colectiva, sobre un "guión-sacacorchos" cargado de guerrilleros, sobre la memoria valiente y seductora, sobre los árboles anti-franquistas y sobre los pesados uniformes que viste la esperanza. Cuidado. Fernando León advierte.



Fotograma de
Silencio roto, de
Montxo Armendáriz

Esta es una historia sobre la memoria, y por lo tanto, sobre el olvido. Esta es también la historia de un viaje. Un viaje interior hacia los recuerdos, un viaje de vuelta a los montes, a los árboles. Un viaje hacia un pedacito de la historia de España que ya casi nadie visita. Un viaje hacia la memoria, hacia la memoria perdida. De los que se exiliaron en el monte, porque la frontera quedaba demasiado lejos. De los que allí, entre los bosques, lejos de los caminos, les contaron sus secretos a los árboles, y escondieron entre ellos sus recuerdos, sus certezas, su memoria.

Porque hay quien cree que la memoria es un camino hacia atrás, pero nosotros decimos que no, que recordar es caminar hacia delante.

Por eso es que este guión camina hacia delante, porque abre los cajones cerrados de la memoria, los airea. Y es que el cine, su capacidad de evocación, convierte para nosotros pasado en presente, y alumbrá una vez sus zonas de sombra. Otras sencillamente las cruza. Es el valor de la ficción, su aliento poético, de posibilidad, el que hace esta vez la realidad cercana, rectangular, y nos la deja a mano, sobre la superficie de una pantalla.

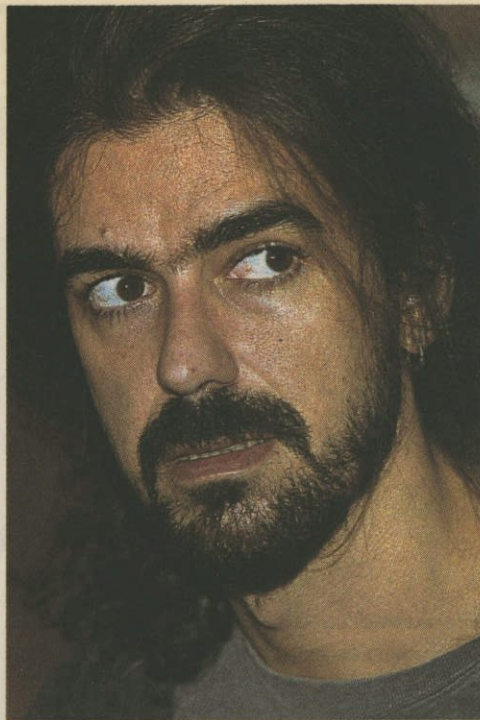
Por esta vez, ficción y realidad caminan juntas, apoyándose la una en la otra. La memoria, recuperada al fin en la pantalla de un cine.

Hay algo en este guión que asusta. Sus márgenes están llenos de silencios, de historias calladas, de ausencias. Narrador sabio, tiene más valor en él lo que calla que lo que cuenta. Como los mensajes de los espías en las películas antiguas, lo que de verdad importa en él está escrito con la tinta invisible de la sugerencia.

Evita el autor la tentación de contar esta historia desde los montes. Nos la cuenta desde la colectividad, desde los que protegían a los guerrilleros, desde los que les lloraban. Desde los que les prestaban su apoyo civil en forma de cama o cobijo, de fe, de consejo, de trozo de pan, en forma de aliento.

El carácter colectivo de esta historia es algo más que una circunstancia, es su naturaleza misma, soporte y objeto de la lucha que soporta. Y relata el momento en el que unos toman partido y otros se sientan a verlo. Y cambia el autor las letras a las canciones, el color de la tinta de los tatuajes, y llena la memoria de sus calles de violencia estructural, de miedo y valor, de dudas, convicciones, de silencios estridentes, de recuerdos de la España ajedrezada, en la que se moría una muerte subterránea, vergonzosa, mientras Europa, cobarde, lamía las heridas de sus propias guerras, desviaba pudorosamente la mirada hacia otro lado.

La plaza de este pueblo sin nombre está llena de sombras. La cruzan cada día sus vecinos. Y caminan despacito, de la mano del miedo. Y tienden sus odios al sol, intercambian



Juran algunos que querían los civiles detener a los árboles, llevarlos al cuartelillo, y como no podían los quemaban, acusados de ocultar y dar cobijo a los bandoleros...

bian como cromos sus rencores, se los juegan a las cartas. En el bar, en el cuartelillo, en las casas... Escenarios por los que el dolor camina a sus anchas, calla las bocas de algunos, se asoma a sus cuartos, les toca en la espalda. Que ayer se escucharon disparos en el monte y hoy todo el mundo camina despacio, como con temor a llegar...

Es la resaca terrible de las guerras, tiempo de delaciones, de ajustes de cuentas, tiempo en el que las conversaciones se susurran al volumen del miedo. Miedo civil, ciudadano, miedo legítimo. Miedo adulto, que besa a los niños en la cabeza y comparte sus juegos infantiles. Miedo que se sienta cada tarde en las butacas de los viejos, que pasea los portales y las plazas, que acompaña a las mujeres y al oído les anuncia la llegada de la muerte enamorada del poeta, que visita sus hogares con la cadencia inevitable del frío.

Alguien dijo una vez que la violencia es un ciego con una pistola. Por las calles de este

Silencio roto yo he visto pasar una legión de ellos.

Lucía, Manuel, Cosme... Los auténticos personajes de este guión son otros. La venganza y el valor, la confusión y el miedo, pasean por sus páginas del brazo de aquellos, apoyándose en sus hombros, susurrando en sus oídos, apuntadores siniestros que brindan a sus comportamientos irracionalidad y coherencia. Abriendo las puertas cerradas de sus dormitorios, escondiéndose en sus armarios, durmiendo bajo sus camas, velando su sueño.

La esperanza, mientras tanto, viste de verde y busca cobijo en los bosques cercanos.

Protegieron a los guerrilleros los árboles con sus silencios, con la oscura hospitalidad de su espesura, con las sombras torcidas de su memoria. Juran algunos que con sus ramas tapaban los ojos y los oídos a los civiles para que no vieran ni oyeran, que levantaban a su paso las raíces, de ahí que tropezaran a menudo. Que verdeaban cuando los maquis se lo pedían, que florecían para alegrar sus ojos cansados. Juran algunos que querían los civiles detener a los árboles, llevarlos al cuartelillo, y como no podían los quemaban, acusados de ocultar y dar cobijo a los bandoleros...

¿Pero es que a estas alturas alguien todavía duda que los árboles eran antifranquistas?

Esta es su memoria, la memoria de los árboles. Fragmentos de un pasado que está a punto de extinguirse. Los pueblos que olvidan su historia están condenados a repetirla.

Por eso esta es la crónica de un viaje, viaje pocas veces emprendido, de la oscuridad a la luz, de la vergüenza a la dignidad, viaje necesario en tiempos de amnesia colectiva, que recorre los pasillos de la memoria hacia un pasado negado, que se propone recuperar.

Cuidado con este guión: está lleno de guerrilleros. Se esconden entre sus párrafos largos, mucho más seguros por frondosos que los cortos. Aguardan el momento de su último combate, quizá el más importante, el de la memoria. Para limpiarla, para ajustar cuentas con la historia de una España que ha escrito su exilio con tinta amarilla, sobre la mesa torcida del consenso.

Cuidado con este guión, que tiene valor de inventario. Guión-sacacorchos que tira de la memoria hacia fuera y la deja a la vista, incómoda como sólo puede serlo la memoria, valiente, desnuda y hermosa, memoria al alcance de todos. Al alcance de otra generación, de otra mirada: la de un país joven, satisfecho, olvidadizo.

El silencio está ya roto, y este guión, apenas enlace, soporte y apoyo de la película a la que presta su enamorado andamiaje, tiene gran parte de culpa.

Fernando LEÓN DE ARAONA



Claudia Cardinale y Burt Lancaster bailan en *El Gatopardo*, de Luchino Visconti

FILMOTECA ESPAÑOLA

Ctra. Dehesa de la Villa s/n. Madrid

La obra del director norteamericano Raoul Walsh (1887-1980) protagoniza la retrospectiva que la Filmoteca ha organizado para los meses de mayo y junio. El ciclo se inicia con los melodramas sobre criminales que rodara para la Warner, como *The Roaring Twenties* (1939) o *El último refugio* (1941). También se podrán ver desde sus primeros largometrajes, como *The Regeneration* (1915), hasta su último film *Una trompeta lejana* (1964), en un repaso a su filmografía en el que figuran obras maestras como *Murieron con las botas puestas* (1941), *Objetivo Birmania* (1945), *Al rojo vivo* (1949), o *El mundo en sus manos* (1952). Con motivo de su cuadragésimo aniversario se proyectará una selección de unas 25 películas que han participado en las diferentes ediciones de la Semana Internacional de la Crítica de Cannes, como las españolas *Amador* (Francisco Regueiro, 1965), *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1966), *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1974), *Flores de otro mundo* (Icía Bollaín, 1999) o el film del español Fernando Arrabal *Viva la muerte* (1971).

FILMOTECA DE CATALUÑA

Cine Aquitània. Avenida de Sarriá, 33. Barcelona

El ciclo que la institución catalana inicia esta semana, y que se prolongará a lo largo de todo el mes de mayo, está dedicado al célebre director Luchino Visconti. La retrospectiva mostrará gran parte de los títulos más relevantes del realizador italiano, como *Senso* (1954), *Rocco y sus hermanos*, rodada en 1960, *El gatopardo* (1963), premiada ese año con la Palma de Oro en el Festival de Cannes, *La caída de los dioses*

(1970), *Muerte en Venecia* (1971), o *El inocente*, filmada en 1973. El segundo de los ciclos se centrará en la figura del artista catalán Joan Brossa. Por una parte, podremos ver las películas en las que el intelectual intervino como autor del guión, como *Màgia a Catalunya* (1983), de Manuel Cussó Ferrer, *Foc al càntir*, rodada por Frederic Amat en el 2000, o *No contéis con los dedos* (1967), dirigida por Pere Portabella, con quien también colaboró en *Umbracle*, en 1971, y *Nocturno 29*, de 1968. También se mostrarán una serie de películas que figuraron entre las favoritas de Brossa, como *Amanecer* (1927), de F. W. Murnau, o *Una noche en la Ópera* (1935), de Sam Wood.

FILMOTECA VALENCIANA

Plaza del Ayuntamiento, 14. Valencia

Prosigue en la filmoteca valenciana el amplio ciclo dedicado al gran cineasta Ingmar Bergman, que se lleva a cabo conjuntamente con el Gobierno sueco. Hasta el 15 de mayo podremos ver algunos de los títulos donde ha intervenido como guionista como *Las mejores intenciones*, dirigida en 1991 por Bille August, o *Infidel*, filmada en 2000 por una de sus actrices favoritas Liv Ullmann, junto con algunos recientes trabajos para televisión como *En presencia de un clown* o *Los creadores de imágenes*. Del 15 al 30 de mayo ocupa la programación la retrospectiva sobre el cineasta finlandés Mika Kaurismäki, quien ha seleccionado él mismo de entre su filmografía títulos como *Helsinki-Nápoles*, con el que se dio a conocer, y sus dos últimos filmes, *Colgados en Los Angeles* y *Highway Society*. Continúa también el ciclo "Nuevas miradas de Oriente" dedicado a la producción asiática de los 90, con películas como *El verano de Kikujiro*, *Yi-yi*, *Frozen* o *Kamikaze Taxi*.

NOSFERATU

Número 34-35. 1.500 ptas.

Con un número doble de lujo, esta revista monográfica se ocupa de la ciencia ficción europea. Firmas como José María Latorre, Carlos Aguilar, Ángel Sala, Sergi Sánchez, Quim Casas, Ramón Freixas, Jordi Costa y Jesús Palacios, entre otros, hacen un completo repaso a los títulos europeos más importantes del género y sus cineastas, desde Méliès a Amenábar. De este modo, Quim Casas escribe sobre el mundo futurista imaginado por la Nouvelle Vague, mientras que Sergi Sánchez se ocupa del cineasta checo Karel Zeman y Pablo Herranza sobre la ciencia ficción de la Europa del Este. Completa el número doble un diccionario de las 100 películas imprescindibles del género realizadas en el viejo continente.

FOTOGRAMAS

Número 1.891. 450 ptas.

Russell Crowe, el oscarizado protagonista de *Gladiator*, presenta en portada su nuevo filme, *A beautiful Mind*, donde interpreta a un premio Nobel esquizofrénico. Otro oscarizado, Benificio del Toro, también es entrevistado por "Fotogramas" en este número, además de Eduardo Noriega por su papel protagonista en *El espinazo del diablo*, y Rachel Weisz, estrella femenina de *El regreso de la Momia*. También, en la sección de reportajes, la publicación centra su mirada en la creciente industria del cine porno español, así como en el triunfo del cine para adolescentes con títulos como *Y decirte alguna estupidez, por ejemplo... te quiero* o *No te fallaré*. Completan el número los últimos rodajes del cine español, las críticas y la actualidad nacional e internacional.

CINEMANÍA

Número 68. 500 ptas.

El actor Eduardo Noriega, protagonista del thriller *El espinazo del diablo* dirigido por Guillermo del Toro, ocupa la portada de "Cinemanía" del mes de mayo. Además de una amplia entrevista con el actor español, la publicación ofrece entrevistas con Eduard Fernández, Lucía Jiménez (protagonista de *El silencio roto*, de Montxo Armendáriz, de cuya cobertura se ocupa extensamente la revista con el reportaje "Los últimos románticos"), Uma Thurman y Nick Nolte. Si en el número pasado, la revista publicaba un curioso reportaje con las frases más populares del cine español, en este número recuerda a los lectores "Los 20 finales más tristes" del cine. Además, un reportaje titulado "Raritas" repasa la biografía de diversas actrices extravagantes, como Emily Watson, Björk, Nawja Nimri o Parker Posey.

MAÑANA VUELVE "PAN Y TOROS" A LA ZARZUELA

Una urgente recuperación

Desde mañana y hasta el 27 de mayo, el Teatro de la Zarzuela acoge uno de los títulos más relevantes de Francisco Asenjo Barbieri y de todo el teatro lírico español: *Pan y toros*. Emilio Casares, autor junto a Xavier de Paz de la edición crítica que se utilizará en estas representaciones, traza una semblanza del compositor madrileño y analiza la importancia musical de la partitura. Además, Andrés Ruíz Tarazona escribe acerca de los problemas con la censura que tuvo la obra, que llegó a estar prohibida por sus directas alusiones históricas y políticas. EL CULTURAL ha entrevistado también al maestro Josep Pons, titular de la Orquesta Ciudad de Granada, que se enfrenta aquí a su primera zarzuela.



"Pan y toros", una obra maestra de Barbieri, por Emilio Casares 47-49 "Prohibidas las manolas", Problemas con la censura 49 Entrevista con Josep Pons 50 Discos 51 El Cuarteto Brodsky interpreta a Chapí 52 Magdalena Kozena canta a Haendel 53

MÚSICA

"PAN Y TOROS" EN LA ZARZUELA

Barbieri, magnífico y prolífico escritor, en una de sus diatribas con Rafael Hernando en 1864, año de *Pan y toros*, escribía con su característica agudeza: "A la música, como a las demás bellas artes, es perfectamente aplicable el dicho de Boileau: 'Todos los géneros son buenos excepto el fastidioso'".

Este aforismo estaba relacionado con la discusión, especialmente virulenta en la década de los 60, sobre el camino que debía seguir el teatro lírico español. Barbieri sostenía que el único posible era la zarzuela y Hernando la ópera. *Pan y toros* fue una demostración más de la validez de su propuesta y no sólo una obra "no fastidiosa" —en Barbieri casi no existen—, sino una obra que pertenece a la mitología de nuestro teatro lírico.

Barbieri era en 1864, junto con Arrieta y Gaztambide, uno de los tres mejores compositores del teatro lírico español. Nacido en 1823, al final del trienio liberal, su vida se extendió hasta el 1894, al final de la restauración alfonsina. Durante aquel tiempo fue una figura medular de la generación romántica, dado que recoge las mejores cualidades de aquel movimiento musical: la preparación intelectual, la comprensión de Europa, el conocimiento de nuestra historia musical y un fuerte espíritu de lucha para mejorar nuestra vida musical. Escribíamos hace tiempo: "Es difícil encontrar en el siglo XIX español una personalidad tan interesante y compleja como la de

Barbieri no sólo dibuja personas sino colectividades, un auténtico cuadro histórico al que el canto popular ya no sirve como mero acompañante sino que adquiere poder dramático

Francisco Asenjo Barbieri y que haya gozado de un respeto y popularidad tan claros, tanto en el mundo musical como en el intelectual". Barbieri se convertiría muy pronto en un hombre público y querido. No sólo eso; como en torno a los grandes héroes, la sociedad tejerá sobre su persona una serie de leyendas y un rico anecdotario. M. Ossorio Bernard señala en su *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX* unas palabras que recuerdan las de Thomas Mann sobre Wagner: "Es una de las figuras que mejor caracterizan el siglo pasado con todas sus irresoluciones y sus entusiasmos, sus desfallecimientos y sus luchas".

Este es el perfil del autor de *Pan y toros*, amigo de Rossini, Gaspar Núñez de Arce, Cándido Nocedal, O'Donnell, Cánovas del Castillo, Mateo Sagasta, Narváez, Emilio Castelar, Juan Valera, Tamberlick, Gayarre, Ronconi o Isabel II. Barbieri fue compositor, director, poeta,

escritor, musicólogo, empresario, bibliófilo, organólogo, incluso enólogo y gastrónomo, aspectos estos últimos que pudo cultivar por la gran fortuna que le dejaron sus múltiples éxitos líricos. Querido en toda España, símbolo de lo que se ha denominado madrileñismo y en ese sentido paralelo a la personalidad de Ramón de la Cruz y posteriormente a su hijo directo, Federico Chueca, nos ha legado una visión más humana de su persona: "Yo he sido lego en un convento, estudiante de medicina, aprendiz de ingeniero, alumno del conservatorio, corista, partiquino, director de orquesta, apuntador, contrabandista durante una hora, buhonero en cierta ocasión, director de un liceo, secretario de otro, músico militar, miliciano nacional, empresario, periodista, bibliófilo, compositor y constante adorador del bello sexo".

Una obra de impacto

El 22 de diciembre de 1864, pocos días después de ser nombrado Comendador Ordinario de la Real y Distinguida Orden de Carlos III, estrenaba en su querido Teatro de la Zarzuela, del que era copropietario, *Pan y toros*. Barbieri comenzó a escribir la obra el 18 de enero de 1864 y la terminó el 14 de noviembre. Un tiempo largo para las costumbres de los compositores de zarzuela, lo que significa que Barbieri le dedicó mucho tiempo, proyectó una obra de impacto y, desde luego, a ello

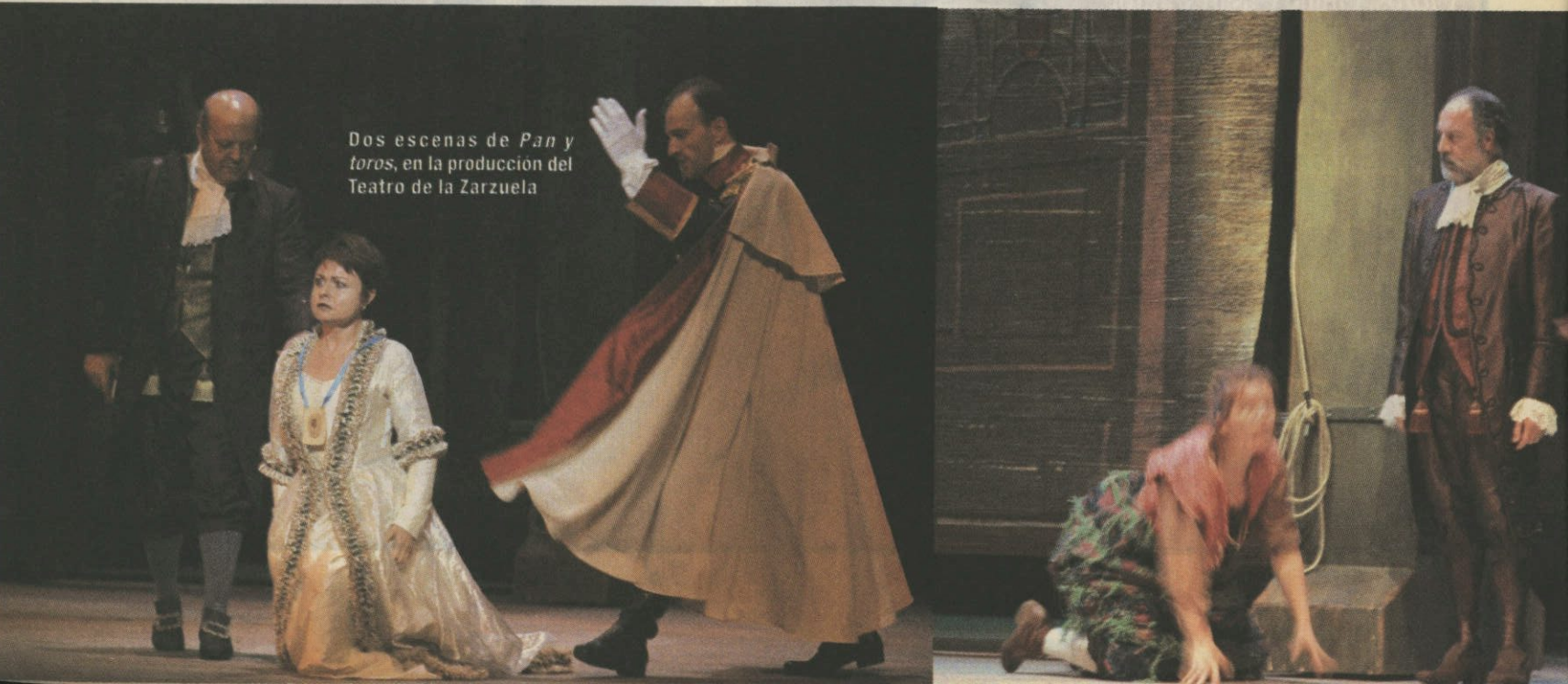
responde la propia estructura musical con quince números de música, todos de compleja poliseccionalidad y escenografía, con procesiones y escenas de masas combinadas con personajes que nos llevan al realismo de Valle Inclán, como los ciegos, el sante-ro, los vendedores.

La lectura de esta obra genial, una de las cumbres de nuestra zarzuela, ha de partir de los siguientes presupuestos. En 1864, Barbieri conocía perfectamente los lenguajes del clasicismo y del primer y segundo romanticismo, desde Beethoven y Rossini, amigo suyo, pasando por los Mozart, Haydn, Auber, Meyerbeer, hasta Gounod, Verdi y Wagner; pero también los de Juan del Encina, Morales, Misón, Laserna, el padre Soler, Manuel García, Ramón Carnicer, etc. Pero además dominaba profundamente la historia musical española, sobre todo, nuestra historia lírica, y el mundo de la canción de salón.

Barbieri parte de cuatro estratos musicales hispanos: el histórico, la danza, el viejo teatro lírico, y lo popular folklórico. Estos cuatro estratos están enriquecidos por lo que podríamos denominar momentos neutros, es decir, aquellos en que usa un lenguaje internacional como el gran dúo entre Pepita y la Princesa, o simbólico, como la cita de *La marsellesa* en el prelude.

En *Pan y toros* se realizan varias aportaciones nuevas: Barbieri no

Dos escenas de *Pan y toros*, en la producción del Teatro de la Zarzuela



La versión del Teatro de la Zarzuela supone la primera edición de una obra que siempre se ha interpretado y grabado con graves amputaciones

sólo dibuja personas sino colectividades, un auténtico cuadro histórico al que el canto popular ya no sirve como mero acompañante, destinado a divertir al público, sino que adquiere poder dramático, dentro de un gran cuadro en el que Picón ha sabido mezclar ese mundo tan amado de Barbieri que son las manolas, toreros, santeros, con el patriotismo de una época crítica.

Magistral orquestación

Este esfuerzo se completa con una orquestación y unos interludios que no son meros rellenos sino que participan en el drama, crean climas, tanto en las introducciones de los tres actos (recuérdese el que inicia el segundo acto con su fuerte dramatismo) como cuando sostienen las partes habladas con la vieja técnica del melodrama, el uso y desarrollo de motivos temáticos, o las técnicas de cantilación dramática que exige en algunos momentos peculiaridades canoras, como cuando al santero se le pide que cante con "voz gangosa".

El autor consigue una obra magistral a través de técnicas muy curiosas; motivos temáticos, desarrollos y sobre todo un tipo de música que sirve para describir a cada personaje, el san-

tero, los manolos, la princesa, Pepita, el corregidor y el pueblo, al que pinta como un poco inconsciente ante la situación política y al que se engaña con el "Pan y toros" que no es sino el "Panem et circenses" de los romanos españolizado. Pero la obra posee otros elementos estimables, la mezcla perfectamente conseguida de momentos corales, evocación de canciones populares, con la música concentrada y sombría que rodea a otras escenas.

Barbieri cumple con la misión de ayudar al poeta, y lejos de ahogar en ningún momento al libreto, realiza los conceptos de su colaborador, sabiendo escoger el ritmo que más conviene, midiendo la frase con un cuidado exquisito y manteniendo siempre la mayor claridad para que poeta y músico no se estorben.

La versión que vamos a oír en la Zarzuela supone el estreno de la versión crítica realizada por quien esto firma y Xavier de Paz y, por supuesto, la primera edición para orquesta de una obra siempre interpretada y grabada con graves amputaciones. Hemos partido de los cuatro manuscritos existentes, dos para orquesta y dos para canto y piano. Dos son autógrafos de Barbieri y otros dos copias de la época sin duda revisadas por él. La versión recupera músicas nunca interpretadas, al menos recientemente, como el nº 5 "¡Salvel ¡Oh reina de los ángeles!", o el citado dúo entre Pepita y la Princesa "Quien cogida es in fraganti", de grandes exigencias canoras. Con ello pretendemos completar el esfuerzo realizado por el Teatro de la Zarzuela y recuperar una obra que llenó los escenarios de la hispanidad desde su estreno, tal como reconocía José Picón ante la prohibición de la obra en 1867:

"En él están los tesoros/Que cuento para vivir/Y es condenarme a vivir/Prohibírseme Pan y toros".

Emilio CASARES RODICIO

Prohibidas las manolas

El tema de *Pan y toros* se centra en una conspiración liberal contra el gobierno, corrupto y de espaldas al pueblo, del favorito Manuel Godoy, encumbrado por la reina y los enemigos de la revolución. La época, aunque no se especifica, es 1793, año de las ejecuciones de Luis XIV y María Antonieta y de la declaración de guerra a Francia decretada por la coalición austroprusiana, a la que se unieron otras potencias, España entre ellas.

La trama elaborada por Picón no se ajusta exactamente a la realidad histórica, pero su espíritu sí; basta una lectura detenida de la valiente *Oración apologética en defensa del estado floreciente de España*, más conocida como *Pan y toros*, para darse cuenta de los males que aquejaban a España desde que su rumbo había quedado en manos de Godoy. Hoy sabemos con certeza, gracias al hispanista francés François López, de la Universidad de Burdeos, que *Pan y toros* fue redactado por León de Arroyal, escritor satírico ilustrado. El folleto se publicó en Cádiz (Imprenta Patriótica, 1812) después de correr en diferentes hojas clandestinas por media España, atribuido a Jovellanos. En él se está pidiendo al pueblo español una revolución que ponga fin a los abusos del absolutismo y la privanza, a la ignorancia y falta de principios de la nobleza, al fanatismo religioso, a la censura sobre las artes y las ciencias, la barbarie de fiestas y espectáculos públicos, la suciedad, la holgazanería, el conformismo ante la opresión, la picaresca, etc. De una u otra forma todo está recogido en el libreto, con ligeros anacronismos pero gran respeto a la historia.

La zarzuela lleva a la escena personajes que existieron realmente. Unos con su verdadero nombre, por tratarse de figuras públicas indiscutibles. Otros con nombres supuestos pero claramente trasuntos de personajes de verdad, cuya identidad, pese al más de medio siglo transcurrido, convenía ocultar por respeto a la memoria o a sus descendientes vivos, o por temor a una censura que fatalmente llegó.

Se cita a numerosos personajes de la Ilustración española, del campo de la política (Campomanes, Floridablanca, el conde de Aranda, Saavedra, Godoy), la literatura (Ramón de la Cruz, Meléndez Valdés, Iriarte y Cienfuegos); o el teatro (los famosos actores Máiquez y Rita Luna). Personajes de la obra son Goya, Pepita Tudó —amante de Godoy— M^a del Rosario Fernández "la Tirana", célebre actriz, o Jovellanos, cuyo papel es hablado únicamente. También son reales los tres toreros que aparecen en escena: Pedro Romero, Costillares y José Delgado "Pepe-Hillo", al que mató un toro en la antigua plaza de la Puerta de Alcalá el 11 de mayo de 1801.

Pero otros personajes aparecen con nombres supuestos, entre ellos los de los protagonistas de la obra, el capitán Peñaranda y la princesa de Luzán, que pensamos que se inspiran en Luis Lacy y Gabriela Palafox y Portocarrero (1779-1828), la marquesa de Lazán, a la que Goya hizo un bello retrato conservado en la casa de Alba. Y el llamado "abate Ciruela" está claramente extraído de José Marchena Ruiz de Cueto (1768-1821), el volteriano y afrancesado Abate Marchena.

Las simpatías que despertó el grupo de liberales formado por Goya, el Abate, la Princesa y el capitán, y la antipatía que suscitaron sus aparentes reaccionarios y absolutistas llevó a la reina Isabel II a prohibir la obra tres años después del estreno, cuando su éxito era enorme en toda España. Hasta se prohibió a las bandas tocar el célebre pasacalle de la manolería. La monarquía estaba muy amenazada por la revolución y aquella orden cayó como una bomba. No sabemos si la prohibición provenía de la mala imagen que se daba del abuelo de la reina, Carlos IV, o de la carga revolucionaria del libreto. Picón acudió indignado a palacio para protestar, pero no se le hizo caso. Llegó a escribir una larga carta a la reina, donde se dice: "Vuestro rango solo pudo/de lo que es mío privarme./A vos toca repararme/y a vuestras plantas acudo". Hubo que hacer un peritaje por los daños causados y a cada autor le correspondieron 30.000 reales.

Andrés RUIZ TARAZONA



JOSEP PONS

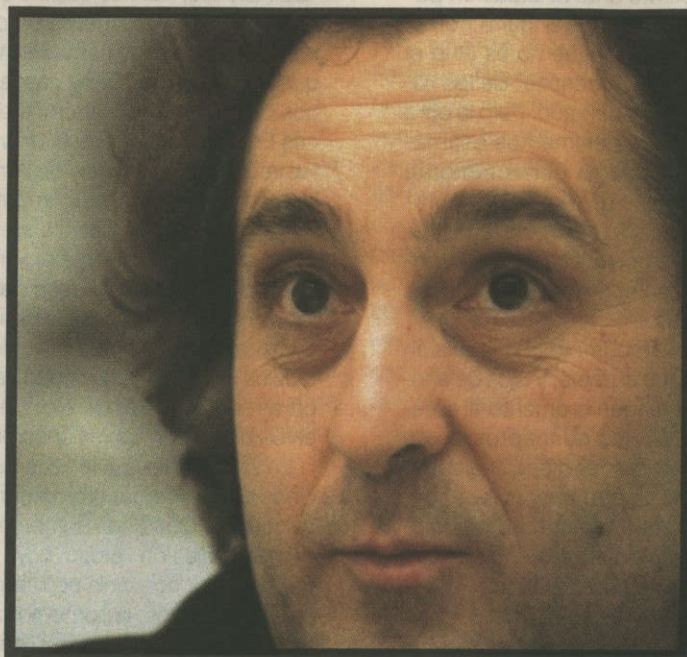
"Nadie se ocupa por la salud de nuestras orquestas"

La nueva producción de *Pan y toros* constituye el bautismo zarzuelístico tanto de Joan Lluís Bozzo, el director del grupo Dagoll Dagom (que ha situado la acción, muy acertadamente, entre los telares de la Real Fábrica de Tapices, para la que Goya diseñó sus célebres cartones), como del director de orquesta Josep Pons. Una de las más importantes batutas españolas de hoy por su calidad e imaginación, su apretada agenda le llevará a dirigir en los próximos meses el *Orfeo* de Gluck en el Festival Mozart de La Coruña, *Oedipus Rex* en el de Granada o el reestreno mundial, en el Liceo, de la ópera *La Fattuchiera*, del compositor español del siglo XIX Vicente Cuyás.

Al igual que lo fue su experiencia en el Teatre Lliure, el proyecto de Josep Pons al frente de la Orquesta Ciudad de Granada está siendo todo un éxito, como ha reconocido el exigente público alemán en su reciente gira por aquel país. "En la Philharmonie de Berlín tuvimos más de un ochenta y cinco por ciento de aforo", afirma eufórico a EL CULTURAL el maestro barcelonés, que obtuvo en 1999 el Premio Nacional de Música. "Diez conciertos en doce días es duro, a la par que estimulante".

—La Orquesta de Granada está demostrando, tanto en sus discos como por sus giras, que podemos competir en el continente.

—Como hemos sido, en lo musical, una extremidad de Europa nos ha costado más vencerles. Pero la intuición juega cuando les transmitimos toda nuestra energía. La apuesta que, en nuestro caso, ha hecho la casa discográfica Harmonia Mundi ha coincidido con la necesidad de renovar el repertorio y de abrirse a lo que representa España, que está un tanto de moda. De algunos discos, como es el caso de *El amor brujo* o el de Piazzola, hemos superado los cincuenta mil ejempla-



MERCEDES RODRIGUEZ

res de ventas, lo cual no está nada mal.

—¿Ha variado la idea que tenemos de orquesta?

—La definición de orquesta es la misma en todos los casos, aunque no su aplicación. La música es, ante todo, comunicación. Si no sacudimos al oyente, no sirve. Y las orquestas son los mejores vehículos, suponiendo que estén sanas y preparadas.

Conciertos en los barrios

—¿Qué quiere decir 'sanas'?

—Se habla mucho de la calidad de nuestras formaciones, pero poco de su salud. El éxito de una orquesta es cuando un chaval, al cabo del tiempo, dice: "yo he sido mejor en la vida por haber asistido a conciertos". Ver cómo puedes conectar y conseguir que a cada cual le entre por la neurona adecuada. En Granada hacemos conciertos gratuitos en los barrios, y la experiencia es fascinante.

—Muchos opinan que esto es populista.

—Mucha gente no va al auditorio porque desconoce cómo debe

comportarse. A otros les da miedo que les puedan lanzar miradas asesinas por aplaudir en medio de un movimiento. Y hay mucha gente que no se lo plantea porque no ha tenido ocasión. Con estos conciertos les venimos a decir: "pruebe, no le cuesta y después opine".

—¿Es una labor apostólica o pedagógica?

—La pedagogía hay que hacerla sin que se note. Debemos luchar porque el oyente no se contente con una lectura meramente placentera. Que alguien diga "la música clásica me gusta porque me relaja" me pone los pelos de punta, como si fuera el telón de fondo de una sesión de quiromasaje. Una audición de la *Misa en Si menor* de Bach, por ejemplo, debe como mínimo conmover. Es lo mismo que pedimos a un libro, que desencadene un movimiento íntimo que nos permita sentir. Es la mayor función del arte, en realidad.

—Pero el modo es algo caduco.

—Totalmente cierto. Algunos ven la sala de conciertos como el nuevo templo de la música, siguiendo

aquello de "sin Dios se puede vivir, pero sin religión no". Los conciertos son una experiencia de la etapa post-industrial que formalmente se han quedado en el siglo XIX. Hasta el vestuario sigue siendo decimonónico. En el acto del concierto, yo, como representante del patrón, saludo al capataz, que es el concertino. Y se premia a los mejores haciéndoles levantar con el aplauso. Salvo en las luces y poco más, no hemos cambiado mucho.

Modernizar el ritual

—La música pop brinda experiencias aparentemente más a la altura de los tiempos.

—Esto en la música clásica también se practicó. Antes se aplaudía entre movimientos o incluso al terminar un solo. Pero hemos creado un corsé y no sé si se lo podremos quitar. La música clásica se mantiene por el contenido que transmite, porque las formas son desastrosas.

—Usted le da un componente ético a la música con el que muchos discrepan.

—¡Hombre! Eso me suena a boy-scout. Pero de algo estoy seguro, y es de la función social del arte. No le doy ni un gramo al entretenimiento o al ocio. Me gusta el lema del Lliure, "teatro de arte para todo el mundo". Yo lo traslado a mi campo: "música de arte para todo el mundo".

—Pero el divorcio existente entre el público de hoy y la música de su tiempo es evidente.

—Estamos lejos de lo ideal, pero creo que ya es hora de plantear un debate serio. Por ejemplo, mis músicos siempre me sugieren cosas nuevas. Y también hay un espacio en el marketing que puede sernos muy útil a todos y que tenemos que encontrar. Pero, como en todo, habrá que empezar por usar la imaginación.

Luis G. IBERNI



TOMMASO TRAETTA:
Ippolito ed Aricia.
David Golub. 3 CD
Dynamic 257/1-4 DDD

La corte de Parma ocupó un lugar importante en la historia de la lírica italiana en el siglo XVIII. En ella trabajó Tommaso Traetta (1717-1779), compositor olvidado hoy día. Asimiló pronto el espíritu proclive a lo francés de la ciudad emiliana, mantuvo inquebrantable su admiración por Metastasio, se apuntó a las ideas reformistas y estudió a Rameau. De este cóctel nació su *Hipólito y Aricia*. La influencia de este último compositor, que había escrito una ópera con el mismo título, es patente tanto en la severidad del canto de los personajes como en el tratamiento de las partes corales y danzas. La ópera se estrenó en 1759 con participación de grandes cantantes del momento y cosechó un buen éxito para después, como otras muchas, pasar al olvido.

Dentro de las tendencias actuales a la recuperación de patrimonios líricos se produjo su reexhumación en el no muy conocido Festival de Valle d'Itria, donde se realizó la grabación que se edita ahora en compacto. La obra reúne momentos inspirados, hay bellas melodías y resume un modo de hacer lírica. La interpretación goza de la homogeneidad de un nivel medio muy aceptable. **G. ALONSO**

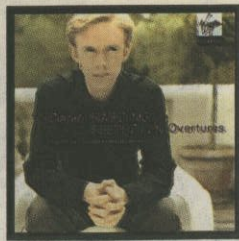


MARTA KNÖRR:
Canciones del Grupo de Madrid. Música en Comunidad 3 DDD

Contiene este atractivo compacto una variada muestra de la producción para voz y piano del llamado Grupo de Madrid, formado por músicos de la Generación de la República cuya presentación oficial tuvo lugar en la Residencia de Estudiantes en 1930. Las canciones pertenecen a Gustavo Pittaluga, Ernesto y Rodolfo Halffter, Julián Bautista, Fernando Remacha y Salvador Bacarisse, y hay en todas ellas, siguiendo la máxima falliana, una intención de renovar el lenguaje musical español a partir de sus propias raíces y unirse a las corrientes del pensamiento europeo.

El programa está realizado con excelente criterio por la mezzosoprano asturiana Marta Knörr y el pianista bilbaíno Aurelio Viribay (autor también de las documentadas notas del folleto). La cantante posee una voz oscura y sugestiva, y salva ciertas asperezas con su buena expresión y su musicalidad. El acompañamiento al teclado es excelente y lleno de color. Un disco de elevado interés.

R. BANÚS



LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Oberturas.*
Daniel Harding.
Virgin 5 45364 DDD

Demuestra Harding en esta grabación las virtudes que le han colocado a los 25 años muy cerca de la cima directorial. Otorga claridad, impulso, energía y un lirismo que, aunque algo recortado, funciona, a ocho oberturas beethovenianas. El fraseo del director inglés es medido, pulcro y cargado de electricidad. Es amigo de *tempi* rápidos, de exposiciones algo abruptas, con metales y timbales en papel protagonista aun en instantes en los que su participación es meramente de refuerzo armónico.

Al lado de lo bueno encontramos algunos pequeños lunares: poca temperatura dramática en *Coriolano*, falta de control dinámico en el final de *Egmont* para evitar que los vientos se coman las fundamentales líneas de la cuerda, escasa amplitud y aliento un punto chato en las *Leonoras*... Estupendas *Las criaturas de Prometeo* y *Las ruinas de Atenas* y plausible *Fidelio*.

A los nostálgicos y amigos del Beethoven más romántico hay que recomendar a Karajan, Furtwängler, Klemperer, Szell o Masur. Pero conviene escuchar este disco: no está nada mal, después de todo. La orquesta, de 45 miembros, suena muy bien.

A. REVERTER

LA VUELTA DE REFLEXE

El sello *Reflexe* (Estaciones de la Música Europea) consistía originalmente en una serie de diez volúmenes, cada uno de ellos con seis LPs, publicados en Alemania a comienzos de los años setenta por la firma EMI-Electrola, que estaban a cargo de grupos tan prestigiosos en la interpretación de la música antigua como el Studio der Frühen Musik liderado por Thomas Binkley, Hespèrion XX con Montserrat Figueras y Jordi Savall, el Linde Consort de Hans-Martin Linde o el Ricercare Ensemble, así como instrumentistas de renombre como los clavecinistas Colin Tilney, Alan Curtis y Bob van Asperen o el laudista Anthony Bailes.

Esta serie constituyó en su momento toda una innovación, al ser uno de los primeros proyectos discográficos que reunían la música compuesta anteriormente a Bach, y gran parte de estas grabaciones obtuvieron numerosos galardones por parte de la industria fonográfica y de publicaciones especializadas.

A mediados de los ochenta, EMI relanzó *Reflexe* con una distribución mucho mayor en Europa, convirtiéndose en uno de los sellos punteros de la línea historicista, gracias a la incorporación de conjuntos como el Hilliard Ensemble o el Taverner Consort & Choir de Londres, fundado por Andrew Parrott.

EMI Classics relanza ahora en compacto todas las grabaciones remasterizadas de la colección, presentando diez cajas con seis discos en cada una de ellas. A modo de ejemplo, el primer volumen ofrece un peregrinaje musical por la Edad Media y el Renacimiento, desde el *Roman de Fauvel* (con la carrera y la boda en París del asno Engaño y el Torneo de las Virtudes y el Diablo), *chansons* de Guillaume de Machaut y piezas italianas, francesas y latinas de Johannes Ciconia en versión del Studio der Frühen Musik, hasta música inglesa cortesana por el laudista Konrad Ragossnig y el Linde-Consort y canciones alemanas de Ludwig Senfl a cargo del Ricercare Ensemble de Zurich dirigido por Michel Piguet. La mejor forma de evadirse en el tiempo, a través de músicas de tanta belleza servidas por los intérpretes más cualificados. **ANA MATEO**



ENCUENTROS EN EL NILO

Quienes me temen piensan que estoy en todas partes. No es para tanto, pero sí que he estado en el Nilo esta Semana Santa. Por unas horas me desplazé hasta Abu Simbel para recibir energías de Amon Ra. Me imbuí en la colosal estatua de Ramsés II y recibí de frente la energía solar. Cuál no sería mi sorpresa cuando, de pronto, a mis pies, se postuló admirado el sumo sacerdote Emilio Casares. Me miraba tan alucinado que, cuando le pregunté "¿Qué haces aquí?", me contestó sin dudar: "vengo a descansar, a pensar cómo rentabilizar al máximo los escasos cien millones de que dispongo para todo el ciclo de actividades musicales de la Complutense". Ante duda tan existencial no podía quedar impávido y alguna idea le transmití, tras lo cual Casares se refugió en la sombra de uno de los dos pórticos que tenía a mis pies y se puso a leer una novela. Para más detalles *El caballo de Beethoven*.

La verdad es que el sol era cegador y la energía ha de recibirse lentamente, así que decidí cobijarme bajo el relativo fresco de uno de los cuatro arbustos que había a mi izquierda. Allí en donde los turistas saciaban su sed con las Cocalas de un quiosco inmundo. Me tumbé sobre una de sus ramas y me dispuse a dormir. Lo logré hasta que unas voces me sacaron de mis sueños de Alejandría. Provenían de un pequeño grupo al que no podía distinguir a causa de las hojas. Una de ellas me sonó familiar. Orienté mejor mis oídos y, ante mi sorpresa e incredulidad, la reconocí. Pertenecía, nada más y nada menos, que al faraón Juan, de la II dinastía Cambreleng. Allí estaba, bajo mi árbol, junto a su esposa e hijos. Rápidamente me volví a convertir en piedra. Para esta ocasión escogí a Hathor. Al poco se acercó, pero como dedicaba más atención a Nefertari, decidí cambiar de personalidad y por su boca le pregunté: "¿Cómo has llegado aquí, faraón Juan?". "En una jointventure de Naviera Guadiaro y Operaciones Portuarias Canarias", contestóme. No contentó, proseguí: "¿Y qué haces aquí?". Él respondió: "Vengo de incógnito a buscar vestuario para la reposición de *Aida* en el Real. Me colgarán si se enteran que era alquilado y cada vez que volvamos a representarla hay que pagar más de cien millones. Y todo por los líos de Hugo de Ana y Tirelli". "Paciencia, Juan, no te ahogues que también vas a tener que viajar a Flandes a por trajes para *Don Carlo*", le consolé. "¡Qué mal repartido está el mundo!", pensó. Pero Casares y Cambreleng con un mismo problema de cien millones.

No, no estoy en todas partes, pero esta Semana Santa estuve en el Nilo, en Salzburgo, en Munich, en Sevilla, en Valencia y en Canarias, como les iré demostrando. **BECK-MESSER.COM**



MALCOLM CROWTHERS

El Brodsky presenta los cuartetos de Chapí

El próximo fin de semana, Valencia y Villena (Alicante) serán testigos de la presentación de la primera grabación mundial de los *Cuartetos de Chapí*, registro realizado por el Cuarteto Brodsky para el sello Autor, coincidiendo con el 150 aniversario del compositor. Paralelamente, el jueves y el sábado se interpretará la integral en el Palau de la Música de la capital del Turia, mientras que el viernes se ofrecerá una selección en el Teatro que lleva su nombre en Villena, culminación del homenaje que se lleva a cabo en su ciudad natal. El ciclo es, sin duda, una de las máximas aportaciones a la historia de la música de cámara de nuestro país, ya que forma un bloque de gran importancia si pensamos en lo limitado del legado hispano durante todo el Romanticismo. A pesar de los esfuerzos de la Sociedad de Cuartetos, fundada por Jesús de Monasterio, habrá que esperar a que, una vez cruzado el siglo XX, se consoliden los Cuartetos Francés, Vela o Hierro de la mano de la recién creada Sociedad Filarmónica de Madrid, lo cual incitó a nuestros creadores a tomar partido por un modelo de escasa tradición en España.

Como Chapí, en ausencia de Albéniz, se había convertido en la gran esperanza blanca de la vida musical madrileña en el tránsito del XIX al XX, asumió la responsabilidad de liderar las tentativas de los Bretón, Emilio Serrano, Manrique de Lara o Zurrón proponiendo cuatro muestras que ofrecen algunos de los mejores momentos del post-romanticismo camerístico hispano, sobre todo los que brindan el *Segundo* y el *Tercer cuarteto*, donde llegó a sus máximas cotas la inspiración del autor de *Margarita la tornera*. Hay que señalar, en todo caso, que todos ellos

son muestras de un gran dominio técnico y de excelente factura y que obedecen a una época en la Historia de la Música de grandes transformaciones ante las que Chapí pareció no tomar partido por ninguna aspirando a consolidar una propia, como hizo en *Margarita*, que después seguirían, sin ir más lejos, Conrado del Campo u Óscar Esplá.

Los cuartetos de Chapí supusieron un auténtico latigazo en su momento y un elemento más en la configuración del nacionalismo musical español, y como tal fueron acogidos. Conrado del Campo señalaba del *Tercero* que "en él aparece menos franca y dominante que

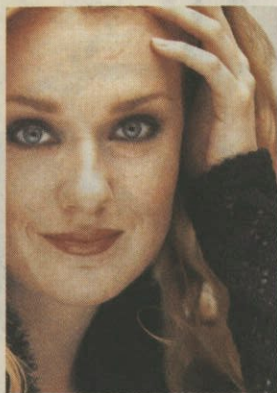
en los anteriores la influencia popular. Sin embargo, el cuarteto, personalísimo en todos sus procedimientos y melodías, es español, tan español como los anteriores". Cecilio de Roda, que fuera comisario del Conservatorio de Madrid y fundador de la Sociedad Filarmónica de la capital de España, afirmaba del *Primero* que "es español de pura cepa. Sin recurrir a cantos populares, escribiendo con ideas propias que personalizan su obra, ha conseguido animarla del calor de nuestra vida, y de nuestro sentimiento, empleando para ello constantemente la riqueza de ritmos y cadencias que la inmensa variedad de nuestros cantos le ofrecía". Y el crítico Manuel Manrique de Lara, uno de los más duros y respetados del periodismo español, desde su atalaya en El Mundo celebraba del *Segundo*, estrenado por el célebre Cuarteto Checo, que "nada puede hallarse en él que halague fácilmente la sensualidad frívola; antes bien en sus ideas vibra esa fuerza latente y contenida que parece amedrentarnos ante el *Moisés* de Miguel Ángel o ante sus decoraciones apocalípticas". **L.G.I.**

El ciclo es una de las máximas aportaciones a la historia de la música de cámara de nuestro país, si pensamos en lo limitado del legado hispano durante todo el período del Romanticismo

tos populares, escribiendo con ideas propias que personalizan su obra, ha conseguido animarla del calor de nuestra vida, y de nuestro sentimiento, empleando para ello constantemente la riqueza de ritmos y cadencias que la inmensa variedad de nuestros cantos le ofrecía". Y el crítico Manuel Manrique de Lara, uno de los más duros y respetados del periodismo español, desde su atalaya en El Mundo celebraba del *Segundo*, estrenado por el célebre Cuarteto Checo, que "nada puede hallarse en él que halague fácilmente la sensualidad frívola; antes bien en sus ideas vibra esa fuerza latente y contenida que parece amedrentarnos ante el *Moisés* de Miguel Ángel o ante sus decoraciones apocalípticas". **L.G.I.**

Kozena canta a Bach y Haendel

Con menos de treinta años, la mezzosoprano checa Magdalena Kozena se ha erigido ya en una de las más firmes promesas para la interpretación del repertorio barroco y mozartiano. Su cálida voz, su sólida preparación y la alta musicalidad de sus interpretaciones la han convertido ya en una de las cantantes predilectas de batutas tan exigentes como Marc Minkowski o John Eliot Gardiner.



Después de graduarse en la Escuela de las Artes de Bratislava y de ganar en 1995 el Concurso Internacional Mozart de Salzburgo, Magdalena Kozena ha actuado en escenarios del presti-

gio del Festival de Drottningholm, Aix-en-Provence o el Châtelet de París, en cuya reapertura encarnó el papel protagonista de *Orfeo ed Euridice* de Gluck, en una visión escénica de Robert Wilson.

Magdalena Kozena actuará mañana, jueves, en el Auditorio de Barcelona y el viernes en el Teatro Villamarta de Jerez, junto a la Amsterdam Baroque Orchestra que dirige Ton Koopman, en un programa que incluye música de Bach (*Suite n.º 1* y *Cantata BWV 35*) y Haendel (*Salve Regina*, dos arias del oratorio *La Resurrezione* y *Concierto para órgano en si menor*).

LA MÚSICA DEL AIRE

■ **Miércoles 25.** A las 15'00 en Canal Clásico, *Componer con la realidad*, quinto capítulo de la serie sobre Verdi. A las 22'45 en Canal Clásico, la Orquesta de Cámara Paillard en obras de Couperin, Leclair y Lully, entre otros.

■ **Jueves 26.** A las 05'00 en Canal Plus, Claudio Abbado dirige el *Réquiem* de Verdi a la Orquesta Filarmónica de Berlín y tres coros, entre ellos el Orfeón Donostiarra.

■ **Viernes 27.** A las 19'00 en Radio Clásica, *Noche transfigurada*, temprana obra maestra de Schönberg por el Cuarteto La Salle. A las 20'00 en Radio Clásica, recital de la mezzosopranista Angelika Kirchschlager en el Teatro de la Zarzuela.

■ **Sábado 28.** A las 08'00 en La 2 de TVE, la violinista rumana Silvia Marcovici interpreta el *Concierto* de Jachaturian acompañada por

Sergiu Comissiona y la Orquesta de RTVE. A las 19'30 en Muzzik, programa dedicado a Prokofiev.

■ **Domingo 29.** A las 14'20 en Muzzik, *Los maestros cantores* de Wagner, en una producción de la Ópera de Berlín dirigida musicalmente por Frühbeck de Burgos y escénicamente por Götz Friedrich.

■ **Lunes 30.** A las 0'00 en Radio Clásica, Carmen Bravo interpreta obras de Mompou. A las 19'55 en Radio Clásica, desde el Teatro Real, Valeri Gergiev dirige música rusa a los conjuntos del Kirov.

■ **Martes 1.** A las 15'00 en Canal Clásico, recital del contratenor James Bowman. Y a las 18'00, *La bohème* de Puccini, filme de Luigi Comencini con las voces de Barbara Hendricks y José Carreras.

Álvaro GUIBERT

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Concierto 21 Ciclo I 27 y 28 de abril de 2001 - 19,30 horas
29 de abril de 2001 - 11,30 horas

Auditorio Nacional de Música-Sala Sinfónica.
ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
Manuel Galdú, director
Joaquín Achúcarro, piano

E. Calandín *La via del sole (Estreno absoluto, encargo OCNE)*
S. Rachmaninov *Concierto para piano n.º4, en Sol menor, Op. 40*
B. Bartók *Concierto para orquesta*

XXIII CICLO DE CÁMARA Y POLIFONÍA

Concierto 15 Jueves 26 de abril de 2001 - 19,30 horas
Auditorio Nacional de Música-Sala de Cámara
Nicolaj Znaider, violín
Daniel Gortler, piano

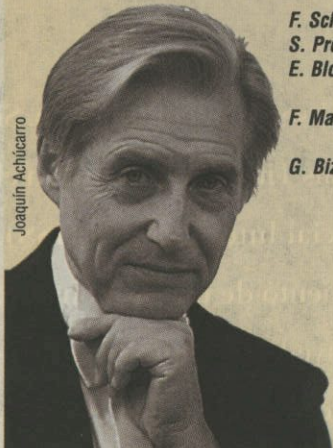
F. Schubert *Sonatina en La menor, Op.137 n.º2*
S. Prokofiev *Sonata n.º2, en Re mayor, Op. 94*
E. Bloch *Ball shem suite para violín*
"Three pictures of a Chassidic Life"
F. Magle *Tema y variaciones para violín y piano "Journey in time"*
G. Bizet/Waxman *Carmen fantasy*

Concierto 16 Martes, 1 de mayo de 2001- 19,30 horas
Auditorio Nacional de Música-Sala de Cámara
Joaquín Achúcarro, piano

F. Schubert *Sonata en Si menor, Op.147*
J. Brahms *Klavierstücke, Op. 119*
S. Rachmaninov *Cuatro Preludios*
A. Scriabin *Tres Estudios*
M. Ravel *Jeux d'eau*
Alborada del gracioso

Auditorio Nacional de Música. C/. Príncipe de Vergara, 146.
Madrid 28002. Teléfono: 91 337 01 00

Venta de localidades: en el Auditorio Nacional de Música, teatros del INAEM y venta telefónica de Caja Madrid
902 488 488



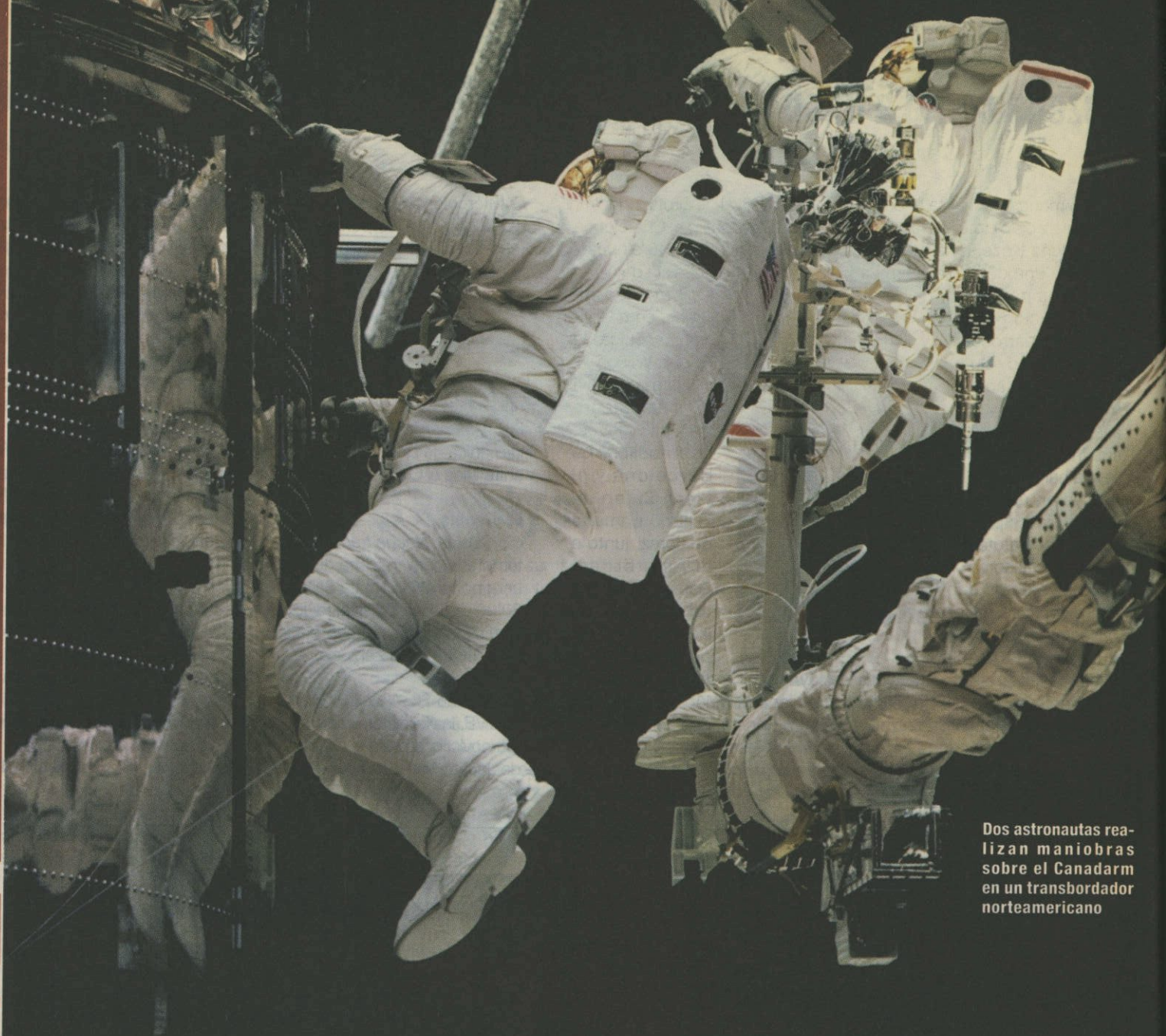
ORQUESTA Y CORO
NACIONALES DE ESPAÑA



Auditorio
Nacional
de Música



2001: De Gagarin al turista espacial. El sábado una nave Soyuz partirá a la Estación Espacial Internacional con un invitado a bordo 54-55
"Moléculas de cristal", por Juan Manuel García Ruiz 56-57 Inventos57



Dos astronautas realizan maniobras sobre el Canadarm en un transbordador norteamericano

UNA SOYUZ VIAJARÁ A LA ISS CON UN TRIPULANTE CIVIL

2001: de Gagarin al turista espacial

De momento, todas las expectativas aeroespaciales creadas en torno al mítico 2001 se están cumpliendo. Si la NASA no lo impide, dentro de tres días un multimillonario de California, Dennis Tito, se convertirá en el primer turista del espacio al partir en una nave Soyuz hacia la Estación Espacial Internacional (ISS). Casualmente, este hito espacial coincide con el 40 aniversario del primer lanzamiento de un cosmonauta, Yuri Gagarin, a la órbita terrestre, así como con el acoplamiento en la ISS de la nave Endeavour, que transporta el brazo robótico Canadarm2, instrumento determinante para la construcción del complejo espacial.

Como era de esperar, 2001, el año kubrickiano por excelencia, está deparando muchas sorpresas en el ámbito aeroespacial. A la muerte de la estación rusa MIR después de 15 años de vida y al avance de las investigaciones sobre vida en Marte —con el lanzamiento de la Mars Odyssey 2001—, se une ahora el acoplamiento del Endeavour a la Estación Espacial Internacional (ISS), mediante el cual se instala el mecano más determinante para que la construcción del complejo espacial más grande jamás realizado por el hombre sea posible. Pero sin duda, el acontecimiento de mayor trascendencia en la historia aeroespacial de este mítico 2001 está todavía por llegar.

Se llama Dennis Tito. Tiene 60 años. Es californiano, ingeniero aeroespacial y, sobre todo, multimillonario. Y será el primer turista cósmico de la historia de la Humanidad. Si nada (es decir, la NASA) lo impide, el sábado partirá en una nave Soyuz del cosmódromo de Baikonur, situado en la república de Kazajistán, rumbo a la naciente Estación Espacial Internacional. No lo hará solo, obviamente. En la cápsula le acompañarán los cosmonautas rusos Yuri Batunin y Talgat Musabáyev. Una vez que Dennis Tito despegue del cosmódromo ruso, la veda del turismo espacial quedará abierta para siempre.

El intrépido multimillonario

La intención inicial del intrépido multimillonario era viajar a la estación espacial rusa Mir, para lo cual acordó con los rusos pagar 20 millones de dólares (3.760 millones de pesetas), una cantidad de dinero que quedará escrita como la primera tarifa de billete estelar. El hundimiento y definitiva muerte de la vieja Mir no mermó las ambiciones de Dennis Tito, y firmó un nuevo contrato con los rusos por el cual viajaría a la ISS y permanecería una semana de estancia en ella. La reacción de la NASA y de la Agencia Espacial Europea (ESA) en forma de rechazo fue inmediata, y exigió que Tito añadiera más meses de entrenamiento a su preparación y retrasara su viaje hasta octubre. Pero los rusos, necesitados de fondos, no podían permitirselo. La finan-

El viaje del primer turista espacial se producirá envuelto en la polémica, ya que la NASA y la ESA han señalado que Dennis Tito no está completamente preparado para la misión

ciación rusa es imprescindible para la construcción de la ISS, y a pesar de los problemas de presupuesto que sufre el país ex-soviético, el sistema de seguridad de la estación depende prácticamente en exclusiva de la tecnología rusa, por lo que una cantidad tan suculenta como la ofrecida por el que será el primer civil en el espacio no puede rechazarse.

Por lo tanto, el viaje del primer turista espacial se producirá envuelto en la polémica, ya que los norteamericanos de la NASA han señalado que Dennis Tito no está suficientemente preparado para la misión, no entiende el ruso y puede llegar a ser un estorbo y posible causante de peligro en las instalaciones de la ISS. La réplica rusa es que el californiano se ha entrenado en sus instalaciones y ya está completamente preparado para una semana de estancia en la estación espacial. Durante los seis días que permanecerá en la parte rusa de la ISS, el californiano se ocupará de los sistemas de comunicación y de energía de la nave Soyuz, el transbordador en el que viajará hasta una altura de 375 kilómetros de la Tierra, donde sobrevuela en órbita el ingenio espacial en construcción. Además, Dennis Tito realizará otras tareas testimoniales, como la grabación en video de un programa que dé cuenta del trabajo de los cosmonautas en la estación y un extenso trabajo fotográfico sobre el complejo espacial y sus maravillosas vistas a la Tierra.

Este aparente triunfo de los deseos espaciales rusos frente a los norteamericanos coincide con la celebración rusa del 40 aniversario del primer lanzamiento de un cosmonauta, Yuri Gagarin, a la ór-

bita terrestre, que se produjo el 12 de abril de 1961. El cosmonauta ruso, que falleció en un extraño accidente de aviación siete años después, cuando sólo contaba con 34 años de edad, se convirtió automáticamente en un héroe ruso, emblema de la supremacía espacial entonces soviética frente a la norteamericana durante los años sesenta.

Robótica cósmica

Un mes después del hito logrado por la ingeniería aeroespacial rusa, en mayo de 1961, el astronauta estadounidense Alan Shepard fue el primer americano en ir al espacio. Shepard fue también uno de los protagonistas de la misión Apolo 14, que consistió en llevar al hombre por tercera vez y que debido a las complicaciones y peligros que acarreó para la tripulación es muy recordada por los ciudadanos norteamericanos. El 30 aniversario de esta aventura espacial —que se ha llevado al cine en varias ocasiones— se celebra también este año.

La partida del turista espacial Dennis Tito prácticamente coincide con el acoplamiento de la nave Endeavour, que partió el 19 de abril de la Tierra al módulo Unity de la ISS. Para el proceso de construcción de la estación espacial, la misión de la Endeavour es de vital importancia, pues en sus bodegas transporta el último instrumento creado por la ingeniería robótica orbital, el Canadarm2. Este brazo metálico es la versión para la ISS del Canadarm original, que desde hace 20 años es parte indispensable de los transbordadores norteamericanos. La versión mejorada hace el brazo más largo (17,6 metros de longitud) y más

pesado (1.640 kilos) que el ingenio anterior, y además su libertad de movimientos es sensiblemente mayor. Sin este artilugio, que será controlado por los astronautas desde el interior del complejo, la construcción de la ISS sería inviable. A este respecto, el director de esta novena misión de la NASA a la ISS, Tommy Holloway se ha mostrado categórico: "Este es el brazo robótico más complejo jamás enviado al espacio. Es absolutamente necesario para poder ensamblar las piezas que faltan en la Estación. Sin él no podríamos construir la ISS".

Construido por MD Robotics, el proyecto del Canadarm2 está liderado por la Agencia Espacial Canadiense (CSA). El mecano espacial es capaz de manipular cargas de hasta 116.000 kilogramos con una precisión milimétrica. En un futuro no demasiado inmediato, a este brazo se añadirá un manipulador más sensible, que se trata de un pequeño robot con dos brazos incorporados capaz de coger un huevo sin romperlo, y cuya utilidad estará destinado a cambiar componentes. El robot, con una libertad de movimientos de 15 grados, tendrá siete articulaciones y cuatro herramientas incorporadas. Además, se instalará una base móvil, en forma de raíles, que permitirá a los robots desplazarse de uno a otro lado de los andamiajes de la estación espacial. Por otra parte, los responsables de la ingeniería están trabajando en la posibilidad de sustituir el cableado del complejo (que representa el 10% de su masa) por un sistema de comunicación en fibra óptica, algo que de momento no se ha podido desarrollar debido a que a la fibra óptica es sensible a la radiación.

Si los planes de construcción de la ISS siguen como hasta ahora, es decir, sin dilaciones, el complejo multinacional (en el que están implicados una docena de países) estará completo en 2006. Desde la ISS, que viaja a una velocidad de 27.600 kilómetros por hora en una órbita inclinada 51° respecto al Ecuador, se realizarán experimentos que afectan a todos los campos de la ciencia y que no son posibles en la Tierra.

Felipe SANDOVAL

El mecano espacial Canadarm2 es un brazo robótico capaz de manipular cargas de hasta 116.000 kilos con una precisión milimétrica, tiene 17,6 metros de longitud y pesa unos 1.640 kilogramos

NUEVOS HALLAZGOS EN LOS ESTUDIOS SOBRE PROTEÓMICA

Moléculas de cristal

El Laboratorio de Estudios Cristalográficos de Granada del CSIC ha desarrollado y producido un dispositivo revolucionario para el crecimiento de cristales de proteínas, un hallazgo fundamental para las industrias de biotecnología,

Comprender los mecanismos que gobiernan el funcionamiento de nuestro organismo a escala molecular es uno de los grandes sueños de la ciencia desde los comienzos del racionalismo. La empresa, aunque titánica, no es imposible. Durante el siglo XX se ha llegado a conocer la estructura celular y los distintos tipos de moléculas que juegan los papeles estelares en el gran teatro de la vida. Entre ellas, las moléculas de los ácidos nucleicos que forman los genes, cuya secuenciación ha marcado el cambio de milenio. Pero sabemos que gran parte de la secuencia de nuestro genoma sirve para codificar la producción de proteínas, las otras moléculas sobre las que se asienta la vida, las que hacen el trabajo para que un organismo funcione a la perfección, o deje de hacerlo. El impacto de esos estudios será enorme. Por ejemplo, la mayor parte de las enfermedades están asociadas a una proteína, por lo que el diseño de fármacos específicos está ligado al conocimiento de cómo esa proteína funciona. Muchos mecanismos enzimáticos utilizados en la industria podrían verse mejorados con el conocimiento estructural del enzima que los regula. Podremos también aprender a fabricar, como lo hacen los organismos vivos, estructuras mecánicamente excelentes como los huesos y diseñar prótesis a medida. Por lo tanto, no es de extrañar que, tras el análisis del genoma, el siguiente gran desafío de la investigación biológica sea el conocimiento sistemático de esas moléculas de proteínas codificadas en el genoma. La proteómica o genómica estructural, que así se ha dado en

biología molecular y biomedicina que puede ser utilizado tratado tanto en la Tierra como en el espacio. El di-

rector del proyecto, Juan Manuel García-Ruiz, analiza en EL CULTURAL la trascendencia del hallazgo y su impacto futuro.

croscopio suficientemente potente para ver con nitidez la posición de los átomos en esas grandes macromoléculas y obtener una imagen de su estructura en volumen. Pero hay una salida que los cristalógrafos conocen bien desde principios del siglo XX.

Cuando la luz pasa a través de una estructura ordenada, por ejemplo un apilamiento ordenado de bloques formados por distintos elementos, se difracta y cuando sale de ella, contiene información suficiente sobre cómo están colocados los elementos en los bloques. Esto sólo se cumple cuando la longitud de onda de la luz que se utiliza es semejante a la distancia entre los elementos ordenados. Cuando se descubrió que los rayos X tenían

una longitud de onda parecida a las distancias entre los átomos de las moléculas (una distancia cien millones de veces más pequeña que un centímetro), comenzó toda una revolución en el conocimiento de la estructura íntima de los materiales. Solo hacía falta una estructura ordenada de moléculas, es decir un cristal. Muchas sustancias minerales, como la sal común o el diamante, forman cristales. Otras, como el azúcar eran productos naturales extraídos de vegetales que se producían cristalizados. Y pronto aprenderíamos a fabricar cristales de moléculas sintéticas. Cuando se obtuvieron cristales de proteínas, la difracción de rayos X se aplicó a esas macromoléculas biológicas y se abrió la puerta hacia los estudios estructurales en biología y medicina.

Por supuesto, un paso ineludible en ese proyecto del proteoma consiste en cristalizar las



Composición gráfica de la cristalización de proteínas.

llamar a ese gran proyecto, persigue la catalogación y el análisis estructural de las distintas proteínas, unas cien mil, que existen en el cuerpo humano. O al menos de las cinco mil que se consideran de mayor interés.

Las proteínas son moléculas enormes, cuyo peso molecular puede ser miles de veces mayor que el de una molécula, por ejemplo, de vitamina C. Consisten en largas cadenas de aminoácidos con distintos residuos, que se pliegan sobre sí mismas en formas complejas con multitud de recovecos. Precisamente, el trabajo que cada proteína realiza depende de ese plegamiento, por lo que es indispensable conocer los detalles íntimos de esas intrincadas estructuras para avanzar los estudios modernos de biomedicina y biotecnología. Desgraciadamente no existe hoy en día un mi-

proteínas y de hecho se piensa que es su cuello de botella. Porque desgraciadamente tanto las proteínas, como los carbohidratos y los ácidos nucleicos, por no decir ya sus acoplamientos, son reacias a cristalizar. Además de su gran tamaño y su complicada forma, los apilamientos de esas macromoléculas son difíciles de obtener porque la interacción que las mantiene unidas son débiles fuerzas intermoleculares o enlaces como los de hidrógeno, o los puentes salinos, no los firmes enlaces que asientan fuertemente los cristales de moléculas pequeñas.

La técnica de cristalización que la mayoría de laboratorios utilizan hoy en día es una técnica de evaporación que consiste en depositar una gota de una solución de proteína y aditivos y dejarla evaporar parcialmente. A falta de un protocolo racional, se utiliza una metodología basada en ensayo y error, es decir se preparan cientos de gotas diferentes con la esperanza de que en alguna de ellas se atisbe tendencia a la cristalización para preparar después una nueva remesa alrededor de esa condición prometedora, y así hasta que finalmente se obtenga un cristal adecuado. Los cristales de proteínas son frágiles y blandos y contienen tanta agua en su interior que no resisten el contacto con el aire. Para realizar con ellos los estudios de difracción, hay que colocarlos en un pequeño capilar transparente a los rayos X para evitar que se sequen. Todo ese trabajo es tedioso, conlleva mucho esfuerzo y los resultados dependen en cierta medida de la suerte, por lo que todos los proyectos de genómica estructural que se han lanzado estos meses atrás en USA, Japón y Alemania, contemplan la creación de robots que generen miles de gotas y realicen esa operación de forma automatizada.

En el Laboratorio de Estudios Cristalográficos de Granada hemos ideado un procedimiento novedoso que también es simple, pero elimina esa búsqueda aleatoria y facilita los estudios de difracción. Obtener un cristal de alta calidad es muy parecido a levantar un muro de ladrillos. Mientras más lento le suministre al albañil los ladrillos más ordenado será el muro. Si el suministro es más rápido que su habilidad para colocarlos adecuadamente el resultado será un muro más desordenado. En nuestra técnica, hacemos pasar el agente cristalizante (el compuesto que provoca la unión de las moléculas de proteínas) muy lentamente a través de una solución de la proteína colocada en un tubo capilar transparente a los rayos X. Al principio del capilar, cuando la concentración de agente cristalizante es muy alta, se forma una masa de cristales minúsculos de muy mala calidad. Pero a medida que este agente viaja a través del tubo y su concentración decae, se forman cada vez menos cristales, pero mejores y de mayor tamaño. Y hacia el final del capilar obtenemos cristales aisla-

dos de una calidad óptima. El fenómeno es similar a una onda de cristalización que viaja con amplitud decreciente a través del capilar. El resultado es equivalente a cientos de gotas de la técnica de evaporación y, de hecho, el propio principio de la técnica se encarga de buscar, por sí solo, la mejor condición de cristalización al final del capilar. La dificultad estriba en asegurar ese transporte lento del agente cristalizante, que ha de hacerse por difusión. Medios estrictamente difusivos sólo pueden conseguirse en la tierra usando geles, o en el espacio, realizando los experimentos en microgravedad. Hemos acometido el problema por ambos frentes. Los experimentos realizados en la misión STS-95 a bordo de Shuttle nos sirvieron para demostrar mediante interferometría el funcionamiento de la técnica y para obtener los mejores cristales jamás crecidos de la proteína modelo que utilizamos, pero también para darnos cuenta que las perturbaciones de gravedad en un transbordador sólo podrían obviarse si utilizamos volúmenes pequeños, por ejemplo capilares, algo que nos venía muy bien. Ya hemos recibido el encargo de fabricar un instrumento para probar el uso de capilares en la Estación Internacional del Espacio y determinar si es viable una explotación a gran escala en el espacio. Por otra parte, aprovechamos toda la experiencia que teníamos en distintos tipos de geles para lograr un transporte difusivo en tierra, seleccionando los geles más adecuados y utilizando concentraciones pequeñísimas que no afecten a las propiedades químicas de las proteínas.

Hemos demostrado que nuestra técnica de cristalización puede funcionar tanto en tierra como en el espacio y que asegura la obtención de cristales de máxima calidad, lo que permite "ver" la estructura molecular con el detalle necesario para entender su funcionamiento. Para facilitar su uso en otros laboratorios hemos diseñado y producido unas pequeñas cajitas, cuya comercialización, bajo el nombre de Granada Crystallisation Box, ha sido contratada en exclusiva por una empresa californiana. Nuestro próximo objetivo en este campo es la robotización, automatizando no ya el proceso de cristalización, que en nuestro caso se soluciona con unos pocos capilares, sino la recogida de datos de difracción de rayos X en las instalaciones de sincrotrón que, a nuestro entender, es donde realmente reside ahora el problema. Y producir cristales de gran tamaño para difracción de neutrones, la única técnica que permite obtener información del entorno acuoso de las proteínas. Con esos cristales también se podrá abrir una vía hacia la utilización de materiales basados en macromoléculas biológicas, un campo inexplorado de gran potencial tecnológico.

Juan Manuel GARCÍA-RUIZ

MICROPROYECTOR

La compañía de sistemas de comunicación audiovisual InFocus ha desarrollado el microproyector portátil LP 130 que por sus reducidas dimensiones (5 cm de alto, 21 de largo y 17 de ancho, y su peso, 1,36 Kg) se convierte en el más pequeño microproyector entre los ultraligeros. El LP 130 cuenta con una resolución XGA de 1024x768 y una gama de contraste de 400:1. Su luminosidad es de 1.100 ANSI lúmenes, lo que permite perfectas proyecciones en todas las condiciones de luz. Su precio es de 1.310.000 pesetas. Para más información: www.lcd.es

DEPURADOR PORTÁTIL

Con el filtro de agua universal Cap ideado por la empresa Culligan, ya no será necesario comprar agua embotellada. Se trata de un pequeño filtro que se ajusta en el tapón de una botella, y al tiempo que esta se llena de agua, el filtro va eliminando sus impurezas, los malos olores y el exceso de cloro, de manera que todo el agua que pase a través de él quedará completamente limpia y potable. El filtro tiene capacidad para limpiar aproximadamente 56 litros de agua antes de sustituirlo. Más información en www.culligan.com,

CREAR UNA CAMISETA

El concepto de diseño Blu desarrollado por Lunar Design puede transformar una camiseta en pocos minutos y añadirle cualquier estampado, inscripción o diseño que el usuario desee. Esto es posible gracias a una desarrollada tecnología de pantalla fina que, junto a un procesador informático y una conexión inalámbrica a Internet, permite al usuario confeccionar su propio diseño y hacerlo posible en escasos minutos. Todavía no hay planes de producción, si bien se puede encontrar más información en www.lunardesign.com.

PC DE PAPEL Y LÁPIZ

Papel y lápiz se complementan con la tecnología PC en el portátil de IBM ThinkPad TransNote. A la izquierda, un portátil Pentium III de 600 MHz con un teclado de 10,4 pulgadas y pantalla líquida. A la derecha, un panel digital como si fuera un folio, en el que todo lo que se escriba o dibuje aparecerá automáticamente en la pantalla, facilitando de este modo el envío de e-mails y la confección de agendas. Su precio es de 3.000 dólares (unas 570.000 pesetas) y se puede adquirir en www.ibm.com.

GABRIEL ALBIAC

Gabriel Albiac, como tenemos escrito de Jiménez Losantos, presenta una juventud muy en-golfada en las ideologías del siglo, sólo que Jiménez Losantos, con los años, se atrinchera en unas posiciones de derecha beligerante, liberalísima y hostil hacia todo lo vivo y lo muerto de la izquierda, que considera definitivamente un error histórico e incluso un error personal. Gabriel Albiac, de vuelta asimismo de los entusiasmos y ardientes de un pensamiento nuevo o viejo, pero siempre galvanizado por el presente, acaba recluyéndose en una columna alta y delgada, sólo vertical, por la que pasan una y otra vez, como por un espejo, sus filósofos imprescindibles, que ya no le ayudan a creer, pero todavía le ayudan a pensar.

Hegel, Pascal, Spinoza, Kant, Husserl, Heidegger, Camus, Benjamin, Sartre, Marx, etc. Estos y otros componen la baraja del pensamiento occidental que Albiac, como catedrático y como columnista, utiliza para hacer solitarios una y otra vez. Su conclusión es siempre previsible, no por reiterativa, sino como homenaje a la coherencia. Albiac juega en cada columna a cerrarse el paso a sí mismo, a ir estrechando el camino de la razón, hasta que, en la última línea, deja paso al silencio. Pero se trata de un silencio también beligerante. No hay nada que hacer, ni con el hombre ni con la historia, porque hemos seguido caminos equivocados y porque nadie ha obrado de buena fe. El pesimismo, el fatalismo racional, digamos, de Albiac, está muy bien razonado, pero nos lleva a un nuevo *big bang* con la misma naturalidad que se desbordan los ríos y se encienden los volcanes. Mas Albiac no se resigna a esa catástrofe íntima del pensamiento ni a presentarla como concéntrica del *big bang* universal. En una palabra, que Albiac no quiere perdonarnos y perdonarse. No renuncia a su culpable, que unas veces es la Historia, otras la política, otras un individuo con nombre propio y, finalmente, la mala fe especialísima de algunas generaciones, de

algunas épocas, de algunas ideologías.

Es conmovedor y profundo el esfuerzo de Albiac por culpar a alguien incluso de que haga frío en invierno. Y digo conmovedor porque esto manifiesta que Albiac se resiste a considerar el mundo definitivamente irreparable. Mientras haya un culpable hay esperanza. Nuestro filósofo no podría quedarse sin culpables porque entonces el mal ya sólo sería naturaleza, y Albiac necesita el mal individual o colectivo para querellarse con él. En su desesperanzamiento nunca pierde la esperanza. Va sustituyendo a unos culpables por otros pero nunca llega a admitir que la cosa no tiene sentido. Si la cosa tuviese sentido sobrarían las explicaciones de

Albiac, de Nietzsche y de todos los que han explicado líricamente el caos sin admitir que es caótico.

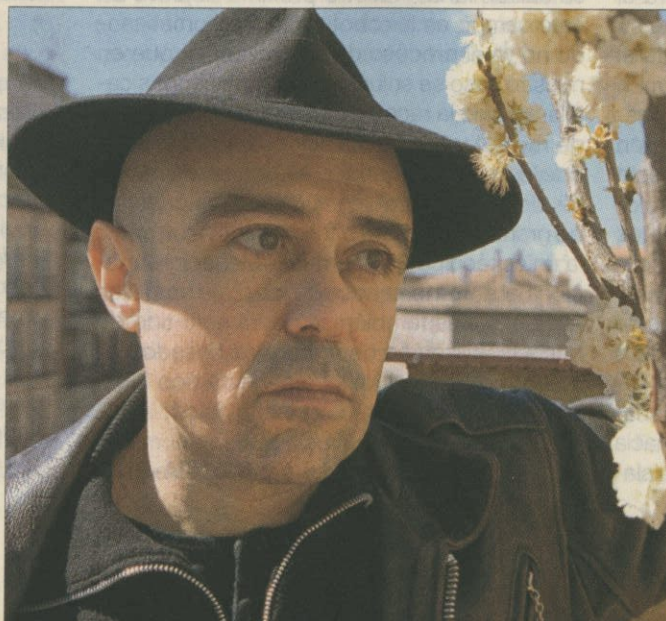
Gabriel Albiac ha traído la filosofía al periódico casi al mismo tiempo que Savater, Marina, Sádaba, etc. No todo lector está pertrechado para seguir una columna filosófica, pero quienes sí lo están le agradecen mucho al pensador ese minuto de filosofía que pone el periodismo en contacto con el discurso profundo de una época. Dado el carácter negativo de los avances de nuestro tiempo (excepto los científicos), ocurre que el periódico es un afán por ordenar la ardiente miscelánea de la vida, pero el filósofo se reserva un rincón en esa miscelánea, en ese periódico, para con-

tradecir la información página por página y volver a recordarnos que no somos sino la secularización democrática de todos los errores: Dachau, Gulag, Roma, Pentágono, marxismo, fascismo, liberalismo y otras altas torres, con olvido de la sencilla desgracia en que viven las tres cuartas partes de la Humanidad, necesitadas de agua (ahora vamos a buscarla a Marte), de pan conversativo y de amistad sin filosofías, lejos de toda utopía racionalista con cabeza nuclear.

La dialéctica incesante de Gabriel Albiac la desarrolla el filósofo en una prosa cortada y serena, que no quiere dejarse llevar nunca por las riquezas de la elocuencia, por los hermetismos de la jerga ni por los hallazgos del lirismo a lo Heidegger. El origen de esta prosa limpia, pausada, dura, fatal, lúcida, lo veo yo en algunos pensadores franceses de última hora. El horror a la retórica acaba constituyendo otra retórica, que en este caso es la retórica de la geometría, muy grata de leer en un tiempo de pensadores descuidados, palabreros cosmopolitas y confusión de las lenguas en un babelismo *snoob* que agita mucho las múltiples ideologías pero no se resuelve nunca en un modelo claro, actual y perceptible. Lo moderno es no percibir nada.

"Nada hay peor que un mal juez. El criminal más sordido vulnera ejercicios concretos de derecho. El mal juez pulveriza los principios mismos sobre los que tales ejercicios se sustentan: no destruye un derecho, destruye el Derecho. Da igual si lo hace por incompetencia o por esa deliberación a la cual el diccionario da por nombre prevaricar. Da igual si, en esta segunda hipótesis su motor es bienintencionado o perverso. El mal juez deja sin protección jurídica, no a aquellos a los cuales busca condenar o eximir. Nos deja sin ley a todos". Mediante este laconismo que deslumbra de aristas consigue Gabriel Albiac dejar las cosas claras y el mundo en orden siquiera durante el minuto que dura su columna.

La dialéctica incesante de Gabriel Albiac la desarrolla el filósofo en una prosa cortada y serena, que no quiere dejarse llevar nunca por las riquezas de la elocuencia, por los hermetismos de la jerga ni por los hallazgos del lirismo a lo Heidegger



MERCEDES RODRÍGUEZ

Francisco UMBRAL

Música



VI Ciclo Los Siglos de Oro

PATIO DE BORBONES DEL PALACIO DEL PARDO

Miércoles, 23 de mayo, 20.00 h.

AL AYRE ESPAÑOL

EDUARDO LÓPEZ BANZO, director
Antonio Literes, *Los Elementos*

Las localidades que hayan quedado sin vender por el sistema de abono se podrán adquirir 5 días hábiles antes de cada concierto en horario de 8.00 a 18.00 h. Venta telefónica Caja Madrid: 902 488 488

VII Ciclo de Lied

TEATRO DE LA ZARZUELA

Lunes, 21 de mayo, 20.00 h.

THOMAS HAMPSON, barítono
WOLFFRAM RIEGER, piano

Obras de: G. Mahler: *Lieder completos I*

Miércoles, 23 de mayo, 20.00 h.

THOMAS HAMPSON, barítono
WOLFFRAM RIEGER, piano

Obras de: G. Mahler: *Lieder completos II*

Venta de localidades en las taquillas del Teatro de la Zarzuela, en la Red de teatros del INAEM y mediante el sistema de venta telefónica Caja Madrid: 902 488 488

IX Liceo de Cámara

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

Sala de Cámara

Jueves 3 de mayo. 19.30 h.

CUARTETO MELOS

ROSA TORRES PARDO, piano

W. A. Mozart. Cuarteto nº 14 en sol mayor, Kv.387
Cuarteto nº 18 en sol mayor, Kv. 464
J. Brahms. Quinteto para piano y cuerdas en fa mayor, op. 34

Martes 22 de mayo. 19.30 h.

CUARTETO PRAZAK

JOSEP MARÍA COLOM, piano

F.J. HAYDN. Cuarteto en re mayor, op.20/6. Hob.III:36
W.A. MOZART. Cuarteto nº21 en re mayor, Kv.575 "Prusiano"
A. Dvorak. Quinteto para piano y cuerdas en la mayor, op.81. B.155

Venta de localidades en las taquillas del Auditorio Nacional de Música, en la Red de teatros del INAEM y mediante el sistema de venta telefónica Caja Madrid: 902 488 488 de Caja Madrid (Servicio 24 horas). Información: 91 337 01 40

La música de nuestro tiempo V El tiempo y las sombras

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

Sala de Cámara

Sábado 12 de mayo. 19.30 y 22.30 h.

**INTEGRAL DE LAS SECUENCIAS
DE LUCIAONO BERIO**
(Oneglia, 1925)

MIEMBROS DEL PROYECTO GERHARD

Secuencia I para Flauta (1958) (6')
Secuencia II para Arpa (1963) (9')
Secuencia III para Mezzo Soprano (1966) (8')
Secuencia IV para Piano (1966) (8')
Secuencia V para Trombón (1965) (6')
Secuencia VI para Viola (1967) (8')
Secuencia VII para Oboe (1969) (7')
Secuencia VIII para Violín (1976) (13')
Secuencia IXa para Clarinete (1980) (14')
Secuencia IXb para Saxo Alto (1981) (13')
Secuencia X para Trompeta y Piano resonante (1984) (15')
Secuencia XI para Guitarra (1988) (14')
Secuencia XII para Fagot (1995) (25')
Secuencia XIII para Acordeón (1995)

Jueves 31 de mayo. 19.30 h.


**HOMENAJE 70 ANIVERSARIO
DE JOAN GUINJOAN**
(Ruidoms, Tarragona 1931)

PROYECTO GERHARD
JOSEP PONS, director
PEDRO KARASUIK, violonchelo

Il Giardino Religioso (1972) (para orquesta) (25')
Satiricón (1973): Opera sobre un libreto políglota de Bruno Maderna inspirado en Petronio (para soprano, mezzo, tenor, bajo, cinta y orquesta) (51')

Venta de localidades en las taquillas del Auditorio Nacional de Música, en la Red de teatros del INAEM y mediante el sistema de venta telefónica Caja Madrid: 902 488 488 de Caja Madrid (Servicio 24 horas). Información: 91 337 01 40

mayo 2001

A black and white portrait of Pilar Asiaín, a woman with dark, wavy hair, wearing a light-colored turtleneck sweater and a light-colored jacket. She is looking directly at the camera with a neutral expression. The background is dark and out of focus.

NOMBRE: Pilar Asiaín. Asesor de Telecomunicaciones de Telefónica.

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

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

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

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

UN MINUTO CON TELEFÓNICA ES MUCHO MÁS QUE UN MINUTO.

www.telefonicaonline.com/empresas

Telefónica