

EL CULTURAL

13-19 de junio de 2001

www.elcultural.es

Clarín
Poesía, teatro y
ensayo **inédito**
en su centenario

PHE01
Desde el Sur

Max Pam: *India*, 1992, que
desde hoy se puede ver
en el Jardín Botánico

PHotoEspaña

Lo mejor del festival de fotografía que se inaugura hoy en Madrid

EL  MUNDO

DESDE EL SUR

PHE01

Durante un mes la fotografía
toma la calle.
Más de 60 Exposiciones,
Proyecciones, Talleres,
Recorridos Fotográficos,
Noches Abiertas,
Descubrimientos, PHotoMaratón,
Festival Digital...

No te lo pierdas.
Será una fiesta.
Será en Madrid.
Te esperamos.

PHoto**España** 2001
4a Edición
Festival Internacional
de Fotografía

13 de junio - 15 de julio
Desde el Sur

www.phedigital.com
www.notodo.com

Organiza:
LA FÁBRICA

Patrocinadores Institucionales:



Revista Oficial del Festival

Apoyan:

EL CULTURAL
EL MUNDO



Fotosíntesis
Laboratorio Fotodigital



Hace una semana murió Pedro Laín Entralgo, uno de los intelectuales españoles más rigurosos y decisivos del siglo. A pesar de todo lo publicado, EL CULTURAL no podía pasar por alto su figura. Por eso, recuerda hoy al hombre y su obra de la mano de su mejor discípulo y amigo, Diego Gracia, su sucesor en la Cátedra de Historia de la Medicina

De la anécdota a la categoría

POR DIEGO GRACIA

Dice Platón y repite Aristóteles que el asombro está en el origen de la filosofía. Asombro ante las cosas, asombro ante la realidad, asombro ante la vida. Todo es como un gran milagro. ¿Por qué hay cosas y no más bien nada? El milagro de ser. Eso es lo que la diosa de su poema parece estar queriendo decir a Parménides. El filósofo es como un gran niño asombrado, que atraído por la fascinación que le produce ese hecho quiere penetrar en su misterio, aun a sabiendas de su incapacidad. Los misterios atraen, y el misterio de la realidad produce en ciertas personas una atracción irresistible, casi un vértigo. Por eso dedican su vida a indagarlo. Podrá suceder que lo que creen oír sean meros cantos de sirena, pero de lo que no cabe dudar es de que los filósofos se toman la vida muy en serio. La filosofía es cualquier cosa menos trivialidad.

A este género perteneció Pedro Laín Entralgo. Persona de un amplísimo saber y enorme capacidad de trabajo, buscó siempre elevar la anécdota a categoría, siguiendo el consejo de su maestro Eugenio d'Ors, o mejor aún, buscar la categoría que yace en el interior de toda anécdota. Detrás del hecho más insignificante hay siempre algo muy serio. Esto último puede ser una idea, un sentimiento, una teoría científica, una oración. Pero lo más importante que hay tras cualquier hecho es uno o muchos seres humanos. Ésa ha sido siempre para Laín la categoría fundamental y el objetivo de todos sus desvelos.

En el análisis del ser humano, Laín utilizó como hilo conductor, ya desde su juventud, la doctrina cristiana de las virtudes teologales: fe, esperanza y amor. Su tesis fue que ellas son el constitutivo fundamental de toda vida humana, y que por tanto tienen una dimensión natural o antropológica, previa a cualquier ulterior tratamiento teológico y fundamento suyo. Sin fe, sin esperanza y, sobre todo, sin amor en las co-

Lo más sorprendente de la biografía de Laín Entralgo no está en lo que hizo, sino en la coherencia entre lo que pensó y describió en sus libros y lo que practicó en su vida. Él hizo de su vida todo un ejercicio de respeto al ser humano, de fe, esperanza y amor al hombre

sas y en los seres humanos, la vida es simplemente imposible. En ese sentido, la fe, la esperanza y el amor pertenecen al grupo de conceptos que los filósofos llaman trascendentales. En 1957, publicó un gran libro titulado *La espera y al esperanza: Historia y teoría del esperar humano*. Después dedicó varios al tema de la relación interpersonal (*Teoría y realidad del otro*, 1961) y el amor, sobre todo al amor de amistad (*Sobre la amistad*, 1972). Este programa lo culminó con un último libro, titulado *Crear, esperar, amar*, publicado el año 1993. Los años finales de su vida los dedicó a estudiar el tema del cuerpo humano y a replantear la eterna cuestión del alma. Fruto de ese trabajo fueron sus libros: *El cuerpo humano: Oriente y Grecia antigua* (1987), *El cuerpo humano: Teoría actual* (1989), *Cuerpo y alma* (1991), *Alma, cuerpo, persona* (1995).

Laín Entralgo utilizó en todos sus libros un mismo método, el análisis, primero histórico y después sistemático, del tema. Su formación científica le convenció desde joven que la reflexión humana ha de partir necesariamente del análisis de los hechos, y que a la altura del siglo XX esos hechos no son sólo los que ofrece la experiencia común sino también, y quizá principalmente, la ciencia. De ahí su interés por la historia de la ciencia. En cualquier caso, Laín Entralgo no fue nunca un historicista, es decir, una persona que se quedara en el mero dato histórico. En 1942 publicó un libro programático, *Medicina e Historia*, en que dejaba claro cuál era su método de tra-

bajo: partir de la historia para desde ella pasar a la reflexión sistemática.

Desde su Cátedra de Historia de la Medicina en la Universidad de Madrid, Laín Entralgo desarrolló una ingente actividad docente e investigadora, de enorme influjo en la medicina española e hispanoamericana. Él fue quien inició el proceso de institucionalización de la Historia de la Medicina en los planes de estudio de las Facultades de Medicina de España. No tuvo tanta suerte en el desarrollo y la profesionalización de una verdadera escuela de investigadores y docentes en el campo de las Humanidades médicas. Es una deuda que la medicina española tiene para con él.

Pero lo más sorprendente de la biografía de Laín no está en lo que hizo, sino en la coherencia entre lo que pensó y describió en sus libros y lo que practicó en su vida. Él hizo de su vida todo un ejercicio de respeto al ser humano, de fe, esperanza y amor al hombre, a todos y cada uno de los seres humanos que de una u otra forma entraron en contacto con él. Laín hizo de la amistad todo un arte; más aún, una ética y una ascética. No era fácil encontrarle enemigos. Los que tuvo lo fueron siempre a pesar suyo. Eran y son todos aquellos que se ensañan en la trivialización, rebajando siempre y sistemáticamente la categoría al nivel de la anécdota. Ese nivel, el de la vulgaridad y el chismorreos, es el que él nunca toleró. De ahí la importancia de no relegar al olvido la importantísima lección que ha querido transmitirnos en su obra y que sobre todo nos ha dado con su vida. ■



El baile de críticos no cesa, con sus jubilaciones y contes de mangas a cuesta. Tampoco los desmentidos. Que no hubo plagio, dicen unos. Que no hubo apaño, dicen otros. Y los de siempre, los de la Feria, en su línea. Antes lloraban porque llovía y ahora lloran por la sequía...

“No siga, que me rumorizo”

Una de mis gargantas profundas favoritas, internauta para más señas, me cuenta que las cartas del premio no estaban marcadas, y que nadie quitó nada a nadie. Que además todos los miembros de la sección de Cultura que dirige el novio de la finalista creían, antes del fallo, que la ganadora sería *ella*. Que un crítico de ese periódico recibió indicaciones de que la crítica del libro perdedor debía ser favorable, mientras fue apaleado el ganador ¡Qué fortes!

Si hace una semana **Mario Vargas Llosa** se admiraba en estas páginas de la talla moral de **Fernando Savater**, ahora son **Javier Marías**, **Héctor Subirats** y **Juan Malpartida** quienes le homenajean en la revista mexicana “*Letras Libres*”. Escribe Marías: “Santo cielo, en vez de atender al pensamiento de **Voltaire**, Fernando ha de atender al Increíble Sesu Menguante que dicta en su País Vasco. Qué desperdicio. Ay de ese país si permitiera que se cumplieran un día las amenazas contra alguien así, uno de sus mejores hijos. Sería ese país para siempre maldito, y sobre él caerían la vergüenza y la infamia”.

Que no, que no. Que ni plagio ni sobrecarga en la red ni contubernio que valga. Simples pero rotundos errores (muy por encima de lo admisible) en el índice onomás-

tico. Esta semana estará en las librerías *Digitalismo*, de **José B. Terceiro** y **Gustavo Matías**. Advertidos por los autores de numerosas meteduras de pata, también en la corrección de pruebas, Taurus decidió retirar los ejemplares enviados antes de su distribución comercial.

Lo que realmente me preocupa es el baile de críticos en las páginas de nuestros agitados suplementos culturales. Jubilaciones emancipadas, guerra de castas, contes de manga y varias ondas sísmicas en el horizonte. Es lo que me dijo uno de los protagonistas de esta semana: “No me digas estas cosas que me rumorizo”. Pues eso y muchas lecturas a cuestras...

La librería Renacimiento de Sevilla, el único lugar del mundo donde según las malas lenguas era posible encontrar los libros de la editorial Renacimiento, ya no existe. Las inmobiliarias han derrotado en tribunales a los libros de **Abelardo Linares**, ahora recludos en su nave de la Expo. La calle Mateos Gago no volverá a ser la misma...

Yel Príncipe **Don Felipe** vio las obras del futuro teatro de El Escorial. Y vio también y se quedó perplejo ante el monumento ecologista a un supuesto pinsapo. El árbol sobresale, protegido por encofrados de cemento, en medio y en lo alto



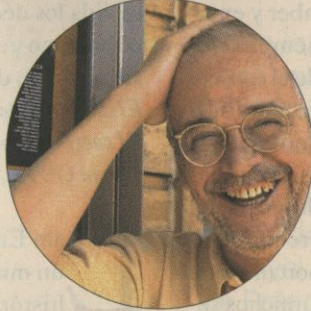
Plácido Domingo



Fernando Savater



Susana Fortes



Diego Galán



Abelardo Linares

del solar. ¿Servirá para dar sombra a alguno? La acción es admirable, pero en la consejería de Medio Ambiente parece que no se han enterado.

Los festivales de Cine, que ya superan en número al de las setas, encienden motores. Dos de los más prestigiosos, el de San Sebastián (septiembre) y Valladolid (octubre), hacen ejercicios de calentamiento. **Diego Galán**, ex de Donosti, monta su exposición con las 1.000 caras de su currículum, **Schnabel** congrega a los petardos de Nueva York para presentar la Concha de este año y **Fernando Lara** repone a **Billy Wilder...** y a Dios muy buenas.

Plácido Domingo ya no ama a Desdémona, así que abandonará definitivamente al personaje de Otello en la Scala, con producción de **Graham Vick** y dirección de Muti. Adiós al mejor Otello de los últimos treinta años. Y no hay Cura para ello.

Tampoco la hay para las quejas de los organizadores de la Feria del Libro de Madrid. Antes lloraban porque llovía, y ahora lloran por la sequía. Que si la gente no aguanta el calor, como si el descuento del 10 por ciento fuese mala sombrilla. Si el libro no se vende porque es caro, se puede apostar por el de bolsillo. O por quitar unas casetas más y que la de bolsillo sea la feria. De nada.

Adivina adivinanza: ¿Qué haría **Carlos Kleiber** por la ciudad de Sevilla, de riguroso incógnito, hace unos días? El excéntrico pero gran director canceló su participación en el Festival de Santander –dicen que jamás tuvo intención de acudir– pero hizo las maletas y recorrió diversos escenarios sevillanos. ¿Buscaría acaso a *Carmen*?

JUAN PALOMO

S U M A R I O

13-19 de junio de 2001

PRIMERA PALABRA / POR DIEGO GRACIA	3	Jaroslav Rössler, POR MARIE-LOUP SOUGEZ	34
LA PAPELERA DE JUAN PALOMO	4	Cartier-Bresson, del surrealismo a la belleza, POR RAMÓN ESPARZA	36
LETRAS			
Clarín, en su centenario	6	Entrevista con Duane Michals, POR ENRICA VIGANÒ	38
Sonando... POR CLARÍN	6	Josef Koudelka, la certeza del instante, POR CARLOS CÁNOVAS	42
Poemas inéditos	8	Entrevista con Jonh Hilliard, POR ROSA OLIVARES	44
Teatro inédito	9	Victor Burgin, POR ENRIC MIRA	47
Carta a Miguel Moya	10	La comedia humana de W. Begman, POR SANTIAGO B. OLMO	48
Las aventuras de sus cartas, POR J. M. MARTÍNEZ CACHERO	11	Entrevista con Joan Fontcuberta, POR JAUME VIDAL OLIVERAS	50
El lenguaje de Clarín, POR RICARDO SENABRE	12	Metafísico Mimmo Jodice, POR CRISTINA ZELICH	53
Realista romántico, POR GONZALO SOBEJANO	14	Territorio e identidad. Fotógrafos frente a la historia oficial	54
Sátiras y libros, POR SERGIO BESER	15	TEATRO	
Ana Ozores soy yo, POR SANTOS SANZ VILLANUEVA	16	Helena Pimenta/ Ur estrena <i>SIGUE LA TORMENTA</i>	58
Palique, POR JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN	18	"Un autor deshuesado", POR ALBERTO MIRALLES	59
El calor sentimental de las ideas, POR ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ	20	Roberto Bolaño/ <i>Llega al CDG MAR REVOLTO</i>	60
Juan Rulfo/ México, POR BERNABÉ SARABIA	23	Alternativas/ Maratón escénico en el Mercat de Barcelona	61
Laura Campmany/ Verbigracia, POR DíEZ DE CASTRO	25	CINE	
Semprún/ Viviré con su nombre..., POR D. VILLANUEVA	26	Ted Demme/ Entrevista con el director de <i>Blow</i>	62
Doris Lessing/ Risa africana, POR JOSÉ ANTONIO GURPEGUI	27	Sonarcinema/ Llega a Barcelona el celuloide del futuro	64
Ciriaco Ruiz/ Diccionario de argot, POR R. SENABRE	28	Filmotecas y revistas	66
Jordi Nadal/ España en su cénit, POR DEMETRIO CASTRO	29	MÚSICA	
ARTE		Alessandrini/ Entrevista POR LUIS G. IBERNI	67
PHotoEspaña/ Todos los objetivos	30	Discos	69
Pionero Henry Fox Talbot, POR DANIEL CANOGAR	32	Real y Liceo, nuevas temporadas	70
		Haendel conquista Barcelona	72
		El Satyricon de Maderna en Madrid	73
		POR EL CAMINO DE UMBRAL	74

www.elcultural.es

EL CULTURAL

Patrocinado por

Telefonica

Fundador
Luis María Anson
Directora
Blanca Borasátegui

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, Francisco Díez de Castro, Diego Doncel, José J. Etayo, J. L. García Martín, C. García-Osuna, D. Giralt-Miracle, Alvaro Guibert, José A. Gurpegui, Abel H. Pozuelo, Javier Hernando, Beatriz Hernanz, Javier Hontoria,

L. G. Iberni, Joaquín Marco, J. Marin-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

Hoy se cumplen cien años de la muerte de Leopoldo Alas, *Clarín*, autor de una de las novelas fundamentales de nuestra historia literaria, *La Regenta*, y creador de un perfil de crítico independiente que ha tenido escasos seguidores por lo incómodo y arriesgado de su actitud. Con tal motivo, EL CULTURAL reúne a siete expertos (Sergio Beser, José Luis García Martín, José María Martínez Cachero, Santos Sanz Villanueva, Ricardo Senabre, Gonzalo Sobejano y Adolfo Sotelo) para confirmar lo que sus lectores saben: que cien años después, Clarín sigue vivo, muy vivo, y con él los inolvidables personajes de sus novelas y cuentos. También su propio personaje: fiel re-

tratista de la sociedad en la que vivió, fue Leopoldo Alas un incómodo crítico de los vicios y los bocios de la literatura de su tiempo y de la moral de cualquier época. EL CULTURAL celebra el centenario publicando un buen puñado de inéditos de Clarín. Son varios poemas, el comienzo de una obra de teatro que jamás llegó a estrenar, una carta en la que defiende su teatro y condena la mala crítica. El último de los inéditos (último en orden cronológico) es el más sorprendente. Si había alguna duda sobre la profunda re-

ligiosidad del Clarín de los años finales de su vida, esta hermosa declaración de principios titulada "Soñando..." lo aclara definitivamente.

Clarín centenario inédito

Soñando...

Soñando...

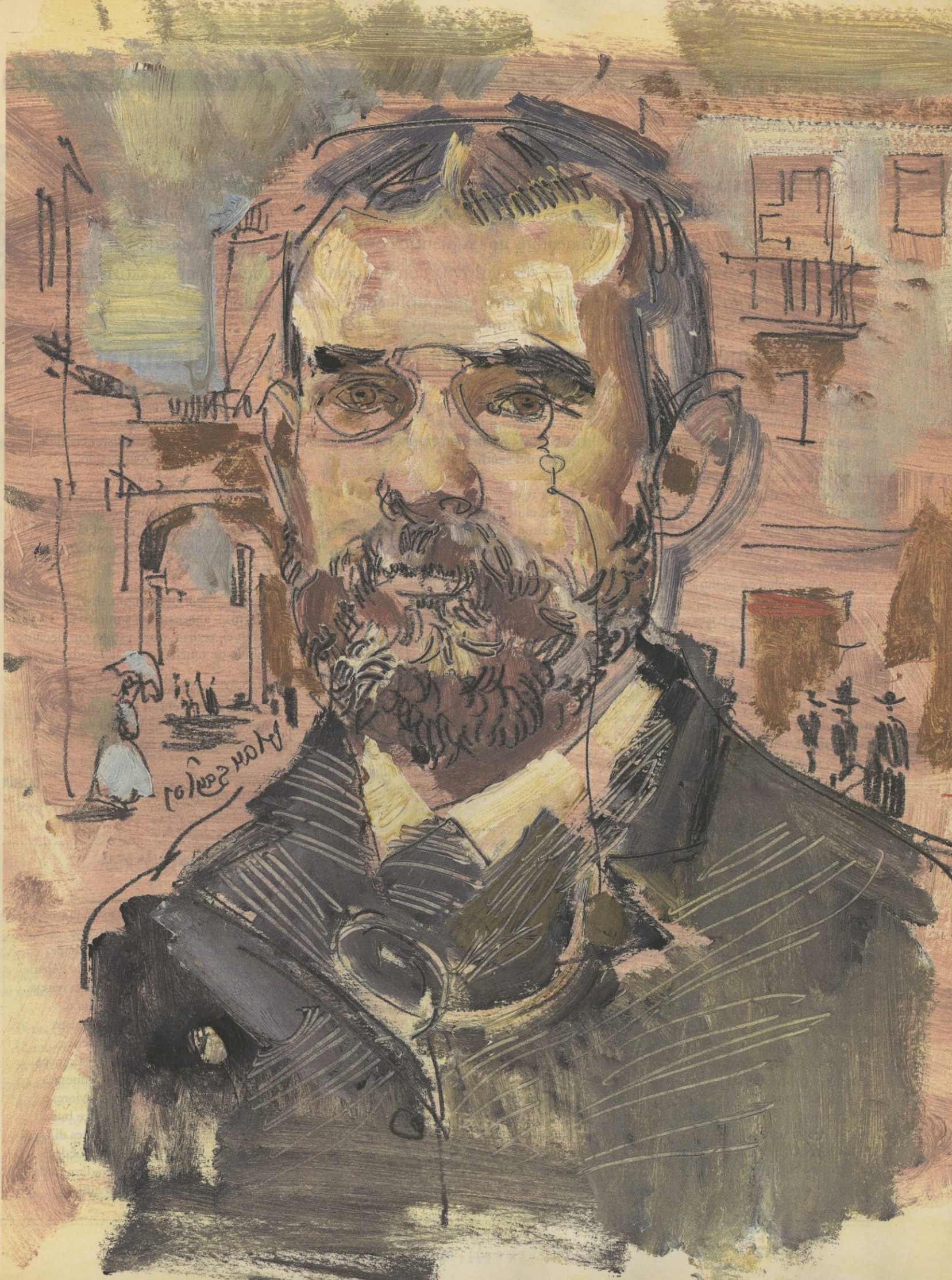
Yo deseo para España la creación de un gran partido obrero, sin imposiciones socialistas ni individualistas, sin exclusivismos de clase ni de géneros de trabajo; un partido obrero en que quepamos todos los que, en efecto, somos trabajadores, jornaleros. Ese partido sería político y se propondría, ante todo, y como necesario camino para lo demás, la sinceridad del sufragio universal, las elecciones verdaderas; y después, el día en que se demostrara con votos que somos los más, haríamos que el Estado declarara como ley suprema la de atender a mejorar la vida de los más pobres, de los más abrumados por el trabajo y la miseria. No es posible que no fuera justa una ley cuya aspiración coincidiría con la sustancia más auténtica de la doctrina de Cristo. De este gran partido no quedarían excluidos los obreros de las artes liberales; pero sí todos los egoístas, todos los

*Yo deseo para España
de un gran partido
operarios socialistas
ta, sin exclusivismos
de géneros de trabajo.
brero en que quepamos
nos, en efecto, somos tra-
bajadores. Ese partido
se propondría, an-*

que no fueran capaces de mirar esta vocación de la defensa común según pide la austera santidad de tan caritativo propósito. En esa política obrera, la cosa pública no se podría considerar como objeto de una carrera, sino como una estrecha orden religiosa. ¡Ay de todos los partidos políticos que prescindan en su programa de la abnegación y el sacrificio! Todo hombre público que no esté preparado para ser mártir tiene algo de cómico.

Obreros que buscáis guía, jefe, capitanes; no os fijéis en la condición material de que sean trabajadores mecánicos; buscadlos virtuosos. No es lo principal que tengan callos en las manos, sino que no lleguen a ciliarlos en la conciencia. Entre San Francisco de Asís y cualquier Carlos Marx, yo estaría por San Francisco. Obras son amores. El Evangelio enseñó al mundo la ley redentora; pero quien lo redimió fue la Cruz.

LEOPOLDO ALAS "CLARÍN"





Leopoldo Alas, como Ana Ozores, escribió poemas en su juventud. Sólo unos pocos se publicaron en revistas de la época –reproducimos dos aparecidos en *El Eco del Nalón*–, quedando la mayoría inéditos; de ellos entresacamos una romántica evocación de la propia muerte y una sátira al carlismo. El Clarín de la madurez sólo cultivó, y en contadas ocasiones, la poesía satírica como en este “Nego supositum”, también inédito, que publicamos en esta página.

Mi muerte

Si el cielo bondadoso me dijera
¿cómo quieres morir?
escoge tú la muerte que prefieras,
le contestaría así:
Quiero que sea en el sereno otoño,
cuando un rayo de sol
ilumine las hojas amarillas
y cante un ruiseñor
que en el bosque olvidó la primavera,
su postrera canción.
Quiero morir como en otoño muere
de Natura el vigor,
no quiero ver la muerte hasta tenerla
dentro del corazón.
Como el ave en la rama morir quiero
cantando al expirar,
y que llegue hasta el fondo de las almas
mi canción inmortal,
que atraviere los aires y penetre
en el seno de Dios...
y quiero que al morir selle mis labios
el beso del amor,
el beso de una rubia a quien adoro,
la más hermosa en que se mira el sol.
Si el cielo me negara esta ventura
pidiérale morir
en medio de sangrienta primavera,
escuchando el clarín,
el ruiseñor que canta en las batallas
el estrago sin fin.
Pidiérale morir en primavera
de guerra, entre el horror
de las rosas sangrientas que brotaran
de herido corazón.
También del mío, atravesado, roto,
brotaría una flor,
roja flor de la muerte, flor sangrienta,
pero entonces ¡oh Dios!,
al caer del caballo entre los muertos,
al punto de expirar,
quisiera que los labios me sellara
con un beso inmortal
de los seres celestes el más santo
¡la hermosa libertad!

CLARÍN

La mujer de piedra

¡No te muevas! Así, viva figura
de la pasión que siento,
tú pudiste mostrar en escultura
la flor del sentimiento.

Imita tu cabeza encantadora,
sobre el pecho caída,
la actitud humillada del que adora
¡qué bien, qué bien fingida!

¡No me miréis! jamás el mármol frío
imitó la mirada...
Para ser una estatua, ídolo mío,
ya no te falta nada.

(30 enero 1878)

CLARÍN

La protesta eterna

Ensoñaba un brahmán en la pagoda
al pueblo soñador y entristecido,
que era del hombre la existencia toda
a manera de un árbol invertido.

“Las ramas, les decía, por el suelo
se arrastran, son hermosas, pero mueren;
las raíces, que suben hasta el cielo,
de Brahma al pecho con amor se adhieren”.

Luego, al salir del templo, dos amantes
decíanse, abrasándose a miradas:
–“No es verdad, catos sabios tan pedantes
hablan de muchas cosas ignoradas”.

“No es verdad, atengámonos al hecho;
nosotros dos vivimos muy felices,
y tiene cada cual dentro del pecho
de la vida del otro las raíces”.

(22 enero 1878)

CLARÍN

Nego supositum

Entre las varias
extraordinarias
cosas que busco
por los diarios,
nada más chusco
que los rosarios
–pues, de la aurora–
con que se zurra
hora tras hora
la gente nea
de Monte-jurra
que se apalea
que se hace añicos
muy santamente
y mutuamente
a los hocicos

del contendiente
dispara burlas
y excomuniones
(aquí son santas
otras razones)
no hay más probanza
de la doctrina,
esta es la usanza
de la boína.
Azota el siglo
–que es un vestigio
más que futuro–
duro que duro
las carnes flacas
de los Pidales,
y estas urracas

sentimentales
con mucha maña
sin escarceos
desde la España
se hacen los neos
entreverados
de pensadores
de alto coturno
y a lo moderno
(quieren un turno
para gobierno)
pero no vale,
que el Siglo sabe
con “quanta cura”
y otros latines
–que se procura

para estos fines–
los entreteje
como una araña,
prueba a “la España”
que es hasta hereje,
mas Pidalejo,
chico de chispa
casi de ciencia,
[ilegible] se crispa
con su influencia
gracias a Moreno
que le hice bueno
lo que antes dijo
y alegre queda.
¿Quién desenreda
tal armadijo?

En sus trece

Si el Clarín adolescente era poeta, el Clarín niño ya era dramaturgo. "A los ocho años ya hacía comedias", escribió. Las siguió escribiendo (y estrenándolas a veces en reuniones familiares) hasta pasados los veinte. De esa época se ha conservado un cuaderno con varias obras, la mayoría incompletas. Ana Cristina Tolivar Alas ha editado recientemente la pieza en un acto *Tres en una*, divertido pastiche moratiniano. Publicamos un fragmento de otra obra anterior, escrita en Guadalajara hacia 1865, y sin título, cuando su autor tenía trece años.



Comedia en tres actos y en verso

Personas

Dña. Brígida (madrasta de

Isabel)

Julián

D. Patricio (su tío)

Germán

*El barón de ****

Ramona (doncella de Isabel)

Pepe (criado de Germán)

ACTO PRIMERO

El teatro representa un jardín en una quinta. Isabel. Al fondo una verja detrás de la cual pasa el camino real. A la derecha del actor la fachada de la casa, que tendrá una entrada [ilegible] y antes de llegar a la puerta una escalinata. A la izquierda un pabellón. Escena primera. Ramona y Pepe.

Pepe. ¿Quedaste enterada?

Ramona. Sí.

Pepe. ¿Eso dirás a tu ama?

Ramona. Está bien; pero me choca que don Germán, ni una carta para ella te entregase...

Pepe. ¡Puf! Qué memoria, caramba.

¡Si mirando esos ojuelos mi canto al cielo se marcha!

Ramona. No me gustan los requiebros.

Pepe. Y a mí me gusta tu gracia.

Toma la carta, pichona. (La da).

Ramona. Acabarás, tarambana. (Se torna).

¡Qué alegre se va a poner mi señorita!

Pepe. ¿Te agrada el plan de mi amo?

Ramona. Mucho.

Pepe. Es como suyo, sultana, que en cuanto a él por las mientes

una cosa se le pasa,

por difícil que ella sea

hasta alcanzarla no para.

Sabe que a tu señorita

doña Isabel, se trata

de casarla cuanto antes;

pero como él la ama

con todo su corazón

para impedirlo trama

un enredo que hoy mismo

quiere ponerlo en la práctica.

Ramona. Y ojalá logre su intento

porque Pepe, es una infamia,

pues sin conocer al novio,

esa maldita madrastra,

Dios me perdona el pecado,

al punto quiere casarla. (Pausa).

¡Ay querida señorita!

Si es que don Germán no os salva

vais a tener una vida,

me parece, muy amarga.

Pepe. Vamos, no te pongas mustia,

que el verte así me da ganas

de llorar a mí también.

Ramona. ¡La quiero tanto!

Pepe. ¡Caramba!

Yo también la quiero mucho

sólo porque tú la amas.

Ramona. Gracias Pepe (Muy tierna).

Pepe. No hay de qué.

Con que pelillos al agua;

que si Dios quiere y la virgen

y los santos y las santas

se ha de arreglar todo como

la justicia de Dios manda.

Ramona. ¡Sabes Pepe que hablas bien!

Pepe. Ay Ramona tus miradas

tan solos son las que...

Ramona. Vuelta.

Ya sabes que eso me enfada.

No me gustan los requiebros

que son tan solo palabras

y el viento es quien se las lleva

y no me sirven de nada.

Pepe, (con pasión).

Pues bien, si es que quieres obras

mañana mismo mañana

nos casamos y Laus Deo.

Ramona. (Este muchacho me agrada)

Pepe. Y nos marchamos a Asturias,

que es mi tierra idolatrada!

Quince años hace que falto

de allí y ya tengo gana

de volver a ver a Oviedo

y sobre todo mi casa

mi familia mi... Di ¿quieres

venirme conmigo? Acaba.

Ramona. ¡Eres un ferrocarril!

Pepe. ¡Pues sí le tengo en mi alma!

¡Sé que no lo hay en mi tierra!

¿Admites la boda?

Ramona. Vaya.

Yo prepararé.

Pepe. Mas no mucho

que te vas a quedar calva.



Teresa, la única obra de teatro de Clarín estrenada, recibió un furibundo ataque del crítico de *El Liberal*, a la que el escritor respondió con exasperada réplica. Escrita en forma de carta al director del periódico, Miguel Moya, solicita incluso “el amparo de la ley” para que sea publicada. Parece que al final se arrepintió y no llegó a enviarla. Poco después (se publicó el 13 de abril de 1895) escribió un palique para el *Madrid Cómico* en el que responde a todas las críticas recibidas. A Moya le dedica unas líneas que son una versión reducida y atenuada de la carta anterior: “Así como Sagasta explicó la crisis... bebiendo vasos de agua, usted debía explicarme (pero no lo necesito) por qué después de solicitar mi colaboración años y años sin decirme que la deje, se deja de publicar mis cuentos... y se publican esas cosas de Arimón y de Blasco contra mí”

A Miguel Moya, director de *El Liberal*

Oviedo, 6 de Abril 1895

Mi querido amigo: invoco la amistad, que entre nosotros es bien firme, para la publicación de este comunicado; pero si usted no puede insertarlo en *El Liberal* sólo por invocar yo ese título, pido lo mismo al amparo de la ley y en las condiciones todas por ella determinadas.

Si el Sr. Arimon no escribiese en periódico que tanto circula, bien libre estaba de que yo me acordase del santo de su nombre. Escriba críticas de letras el Sr. Arimon en *El Tiempo*, o en *El Siglo*, y yo le dejaré tranquilo, así cuando me pregunta a mí por qué no se divorcia *Teresa*, como cuando trata de igual a igual al Sr. Galdós y le dice que no ha escrito más que otros o contra novelas aceptables. Pero mientras el Sr. Arimon tenga la confianza de la corona, como él dice (corona que es persona jurídica, no física, colectiva, no individual) yo no puedo menos de molestar el amor propio del Sr. Arimon, declarando públicamente que no le creo digno, por ser [ilegible] literaria, de ser, como si dijéramos, el Sorcey o el Faguet o el Lamaitre de España; pues *El Liberal* viene a ser, por ejemplo, el *Journal des Debats* o *Le Temps* de la prensa madrileña. Y es verdad, sí, que mis propósitos, no por celos mal reprimidos, sino por amor al arte, tienden hace mucho tiempo a intrigar para que el Sr. Arimon deje que hablen de teatros en *El Liberal* otros que yo juzgo más idóneos. Y hasta puede ser que el Sr. Arimon supiese algo de estas intenciones más hace tiempo; verbigracia desde el extremo de *Realidad* que tanto le gustó a Cavia y le gustó poco al Sr. Arimon.

“Arimon sigue sin explicar por qué es mala *Teresa*; su único argumento es el fracaso; pero para ese viaje no necesitábamos crítico. Así, dicho sea sin ofensa, juzga un acomodador”

(Digo siempre al Sr. Arimon por evitar la cacofonía). Por cuanto legítimamente pudieron subir al punto las quejas fundadas de Arimon contra la mala voluntad que yo le tenía a su manera de entender la estética, fue cuando el famoso prólogo de los *Condenados* me hizo aludir, en varios artículos, al crítico de *El Liberal* y otros semejantes, en términos, valga la verdad, nada limpios.

De modo que el Sr. Arimon está cargado de motivos para alegrarse de que *Teresa* haya tenido mal éxito; y no es de eso, ni de que no aduzca razones para explicar por qué el drama es tan malo, de lo que yo me quejo. Me quejo, sí, y pongo el grito en el cielo, de que *El Liberal* no tenga un especialista para la crítica de drama y co-

medias. Porque el Sr. Arimon también entiende de ópera y de zarzuela y lo mismo juzga a Echegaray que a la Ira Pretel o a Mazzini y... ya se sabe, *pluribus intentus*...

Arimon sigue sin explicar por qué es mala *Teresa*; su único argumento es el fracaso; pero para ese viaje no necesitábamos crítico. Así, dicho sea sin ofensa, juzga un acomodador.

Con cierta malicia, poca (porque el Sr. Arimon ser, es bueno; probablemente mejor que yo) quiere desvirtuar la fuerza que pudiera tener a favor de mi ensayo el voto favorable de Echegaray, Galdós, Balart, Menéndez y Pelayo, Lucinda Simões, María Guerrero; y al efecto indica que ninguno de esos señores y señoras ha salido a defender en letras de molde mi *Teresa*. Lucinda Simões y María Guerrero creo que tienen excusa hasta en el sexo. Los otros señores no tienen por oficio ni por costumbre defender ni atacar comedias que se estrenan en artículos de periódico. Además, contra el fallo del público no hay defensa posible, y contra Arimon y consortes... no la necesito. Sin contar que, más o menos, otros me defienden como verbigracia el Sr. F. Auriol, en el *Correo*; Kasabal en *La Ilustración Ibérica*, París en *El Español*, *La Publicidad* de [ilegible], Tarfe en *El Comercio* de Gijón, y el mismo Sr. Bustillo en *La Ilustración Española y Americana* pues su comedia y relativa censura, junto a elogios que estimo, defensa es comparada con los [ilegible] de Arimon. P. Ditin y otros vocales del Horror. Además, Arimon da a entender que Echegaray, Galdós, Balart y Picón me hablaron bien de *Teresa* después del estreno y por vía de consuelo.

Comunicado.

S. D. Miguel Moya, director de *El Liberal*

Oviedo, 6 de Abril 1895

Mi querido amigo: invoco la amistad, que entre nosotros es bien firme, para la publicación de este comunicado; pero si usted no puede insertarlo en *El Liberal*, pido lo mismo al amparo de la ley y en las condiciones todas por ella determinadas.

La aventura de sus cartas

No fue así, y al testimonio de todos ellos me remito. Balart me felicitó, abrazándome, en un ensayo, y a mis dudas y temores contestó repetidas veces animándome y asegurándome que para él aquello era dramático y hermoso. ¿Cree el Sr. Arimon que lo que el Sr. Balart quería era que me cogiese el toro? —Echegaray apadrinó mi obra por telégrafo, con entusiasmo, en términos que la modestia me impide estampar aquí; y después no dudó ni un momento. Lucinda Simões elogió a *Teresa* de modo que me llenó de confianza, en los ensayos; María Guerrero... la hizo cosa suya, creía en ella más que yo; Menéndez y Pelayo, que no la vio hasta el estreno me dijo: Me ha gustado muchísimo... lo que me han dejado oír; crea usted que hay confabulación.

Galdós... Galdós todavía cree en que *Teresa* puede tener buen éxito, hechas algunas modificaciones.

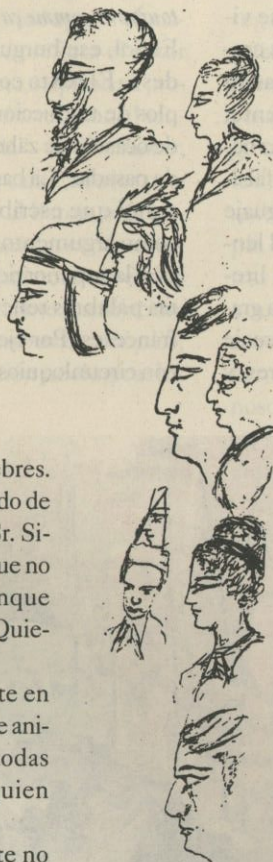
No; señor Arimon; no se trata de consuelos, de honras fúnebres. Consuelos cariñosos los he recibido de otros, aunque el Sr. Sellés, el Sr. Simarro, cuyo texto no invoco porque no sé si es favorable a mi obra, aunque ellos sean tan buenos amigos. ¿Quiere el Sr. Arimon mayor lealtad?

¿No ve, además, que si insiste en dudar de la sinceridad con que me animaron y alabaron mi trabajo todas aquellas ilustres personas, a quien ofende es a ellos?

Y basta. Como estéticamente no considera mi drama el Sr. Arimon, pues decir que al público no le conmovió es poco para ser crítico, no tengo por qué presentar argumentos. Además, de ningún modo discutiría yo con Arimon; me limito a pedir a Dios... y a la Corona (basta la mayoría) que... pase del Sr. Arimon ese cáliz. Por último, porque el Sr. Arimon vea que a pesar de todo, no le quiero mal, le anuncio que la suya será la primera semblanza que publiquen en la colección que título "Vivos y muertos". Por supuesto, va en la sección de los vivos.

Le anticipo las gracias, querido director, y soy su leal amigo

LEOPOLDO ALAS "CLARÍN"



DIBUJOS DE CLARÍN

Recuerda Adolfo Alas, hijo del autor de *La Regenta*, que a su domicilio ovetense "llegaban cartas, muchas cartas, que venían hasta de los rincones más desconocidos y apartados del mundo", de amigos y enemigos, estimadas y conservadas algunas y otras destinadas irremediabilmente al cesto de los papeles, como sucedía con las que contenían "tantos recortes de papel para que me entere de que me ha insultado la prensa de tal o cual partido judicial". Son las debidas a sus colegas las de veras estimadas y, por lo mismo, conservadas, protagonistas de la aventura que andando los años, víctimas de traslados y pérdidas, quedaron en poder de Adolfo Alas, quien pensó publicar la "riquísima colección" de centenares de misivas a Clarín.

Andaba en ello antes de 1936 pero la guerra civil paralizó el proyecto al que volvería ya en los años 40 cuando, de mano de Ediciones Escorial, vieron la luz—1941 y 1943—los dos primeros y únicos volúmenes cuya continuación hizo imposible la muerte del preparador. El primero contenía cartas de Menéndez Pelayo, Unamuno y Palacio Valdés y el segundo daba completo el epistolario cruzado entre don Marcelino y don Leopoldo, buenos y leales amigos por encima de las diferencias, como destacaría Marañón en su prólogo, fechado en París, 1942: "¿Por qué no se iban a entender estos dos hombres representativos, no de dos bandos, sino de diferentes, pero leves matices de un mismo ideal?"

A la muerte de Adolfo Alas las cartas quedaron en manos de su viuda, María Cuervo, y en el domicilio del matrimonio: Somió, Gijón. Allí tuvieron oportunidad de verlas e incluso de copiar algunas Dionisio Gamallo Fierros, primero, y Marino Gómez Santos, después, los cuales dieron a conocer su texto. Gamallo lo hizo en el número 2 (20-III-1944) de *La Estafeta Literaria*: tres cartas inéditas dirigidas a Leopoldo Alas por Campoamor (1883), Zorrilla (1893) y don Juan Valera (1896)—quien declara alegrarse muy mucho "al notar la grande autoridad que usted tiene y la popularidad de que goza, a des-

pecho de tantos temibles enemigos como se ha creado, ya a causa de algunas sátiras [...], ya a causa de la inusitada severidad con que a veces censura a prosistas y poetas"—: cartas "entresacadas de un epistolario inédito que, debidamente comentado, publicará en breve el escritor Gamallo Fierros". Gómez Santos utiliza en *Leopoldo Alas "Clarín". Ensayo bio-bibliográfico* (Oviedo, 1952) fragmentos de cartas debidas a Pereda (1884) y Emilia Pardo Bazán (1885).

Recuerdo que un día del verano de 1964 Gamallo Fierros me telefoneó para comunicarme que acababa de comprar a la señora Cuervo, por 25.000 pesetas, el epistolario a Clarín y que pocos días después vino a enseñarme una breve muestra del mismo; la traía en su famosa y descomunal cartera, celebrada así por Dámaso Alonso: "tu inmenso carterón, con tanta ciencia y tanta poesía (¡del siglo XIX!) dentro". Fue Dámaso, director de Gredos, quien le brindó el respaldo de la editorial para publicarlo, los tomos que sean, en el orden que quieras disponer las cartas—que primero iba a atender a la cronología y más tarde (o viceversa) al orden alfabético de los corresponsales—, con una introducción presentativa del conjunto y anotadas sus piezas—muchas, muchísimas notas (se exigía Gamallo)—: a las insinuaciones gamallescas asentía Dámaso que, conocedor del temperamento de su amigo, le instaba para que pusiera manos a la obra, prohibiéndose esas distracciones —el centenario de un escritor, pongo por caso— a las que Dionisio se entregaba con facilidad. Volvió a cumplirse la maldición pues a su muerte ninguno de los tomos proyectados había visto la luz.

Sería en alguno de los diarios madrileños (*Abc*, *Arriba*) y ovetenses (*La Nueva España*, *La Voz de Asturias*) y en alguna revista (*Magister*, la *Revista de Occidente*) donde —entre 1956 y 1985— reveló Gamallo Fierros el texto de alguna de esas cartas, decorado el texto ajeno con sus sabrosos comentarios; son cartas de Galdós, Campoamor, Pardo Bazán, Santos Chocano, Navarro Ledesma, Valle-Inclán y José Martínez Ruiz (que aún no era Azorín), reducida pero ilustre representación de un conjunto epistolar —cartas "a"; falta la otra cara de la moneda; cartas "de"— cuya suerte, fallecido Gamallo Fierros en enero del 2000, está en manos de sus herederos.

JOSÉ MARÍA MARTÍNEZ CACHERO



Popularismo

Zamora, 1852...

- **1852** Nace el 25 de abril en Zamora.
- **1859** Se traslada con su familia a Oviedo, tras unos años en León.
- **1868** Nace su periódico manuscrito *Juan Ruiz*. Colabora con varios periódicos ovetenses. Se declara republicano.
- **1869** Estudia Derecho en Oviedo.
- **1871** Termina la licenciatura. Marcha a Madrid para doctorarse y estudiar Letras. Entre sus profesores estarán Urbano González Serrano, Castelar, Francisco Giner de los Ríos...
- **1872** Junto a Tomás Tuero, Pío Rubín y Palacio Valdés saca tres números de *Rabagás*, "periódico audaz" de contenido político y tono satírico.
- **1875** Estrena el seudónimo "Clarín" en el periódico madrileño *El Solfeo*.
- **1878** Comienza su "mala fama ovetense" a raíz de un artículo publicado en la revista *Ecos del Nalón* titulado "La verdad suficiente", que no sentó muy bien en la capital asturiana.
- **1879** Es elegido miembro del comité de la Unión Democrática Republicana de Oviedo.
- **1881** Se publica *Solos de Clarín*, colección de artículos de crítica literaria, con prólogo de Echegaray. Comienzo de sus colaboraciones en el semanario satírico *Madrid Cómico*.
- **1882** Se le concede la cátedra de Economía Política y Estadística de la Universidad de Zaragoza. Contrae matrimonio en febrero.
- **1883** Se traslada a la Universidad de Oviedo como catedrático de Prolegómenos, Historia y Elementos de Derecho Romano.
- **1884** Su mala salud se va agravando. Muere su padre.
- **1885** Aparecen los dos tomos de *La Regenta*. El obispo de Oviedo arremete contra la novela en unas líneas añadidas a una carta pastoral, provocando un gran escándalo en la ciudad. A finales de año publica *Sermón perdido*, conjunto de críticas, a propósito del cual dirá Pereda: "¡Cuántísima gracia y cuántísimo garrotazo! La verdad es que buena falta hace".

LAS dos vertientes literarias de Clarín —su tarea como crítico y su labor creadora— convergen con naturalidad en un punto que acaso no ha recibido la atención debida por parte de los estudiosos: la preocupación del autor por el lenguaje. La pluma que reprocha a ciertos escritores la caída en incoherencias expresivas y en fórmulas inertes es la misma que vigila cuidadosamente el uso idiomático en las creaciones propias. Hay declaraciones inequívocas en este sentido: "Se crea el lenguaje naturalmente; sale de las entrañas del pueblo [...] Pero una vez nacida la palabra, ya no se la puede profanar ni falsificar impunemente... Esto tratándose del lenguaje para uso ordinario: no digo nada si se trata del lenguaje como instrumento artístico. Decir, en literatura, que es bizantina la cuestión de la forma gramatical, es como pretender que el pintor desprecie por insignificante la materialidad de los colores, y

pinte con la primera droga que se le presente". La impropiedad semántica y las malas traducciones son a menudo objeto de las burlas de Clarín, no sólo en artículos y ensayos, sino en los mismo relatos. Así, la historia de *Cuento futuro* introduce la noticia de un supuesto poeta francés que había escrito, a propósito del sol: "*C'est bête de tourner toujours comme ça. À quoi bon cette sottise éternelle?*" El Sol, ese burgués, me embiste con sus platinudes". El texto continúa con otros jocosos ejemplos de traducciones disparatadas. Clarín no pierde ocasión de zaherir los usos galicistas, aunque sea de pasada: "La banalidad (como dice un escritor español que escribe a ratos en francés)... Y aduce como argumento, sin abandonar la veta humorística, la superior riqueza léxica del español: "¡Cuántas palabras tenemos nosotros que no tienen los franceses! Por ejemplo, para dar un palo se andan con circunloquios, lo cual retarda el movimiento, y



y modernidad

ya se sabe que el que da primero da dos veces”.

La prosa de Clarín es una compleja mezcla de modernidad y popularismo. Alas declara que su dedicación a la gacetilla periodística le impide cultivar un “estilo completamente noble”, y que las “frases familiares [...] y ciertas formas alegres, de confianza, antiacadémicas [...] acuden a mi pluma sin que yo pueda evitarlo”. Dejando aparte el matiz irónico de la excusa, tal vez se refiera el autor a formas coloquiales que, en efecto, salpican su prosa, como *de boquirris*, *la sin hueso*, *timarse*—con el sentido de “entenderse con la mirada”—o *desembuchar*, pero también a impropiedades que califican a los personajes y que parecen anunciar al Baroja más hirsuto: *podrido*, *rapavelas*, *sinvergüenza*, *cursi*, *asqueroso*. En usos de esta índole, el carácter despectivo aparece a menudo reforzado mediante la sufijación: *hipocritona*, *mediquillo*, *librepensadorzuelo*, *obispillo*, *mayorazguete*. Y no falta la creación neológica: los

malos poetas, por ejemplo, son *versicultores*.

Es también notable el acervo de vocablos procedentes del campo de las ciencias. Algunos términos, como *neuralgia*, sólo existían en libros técnicos antes de que Clarín los incorporase a su literatura. Muchos de ellos se utilizan con valor metafórico, como después ocurrirá en la prosa de Ortega, y componen una nutrida lista, de la que se pueden recordarse voces como *bazo*, *escalpelo*, *gastroenteritis*, *orgasmo* y otras. También la visión de las cosas tiene sus equivalencias en términos zoológicos. La postura altanera de don Fermín de Pas le lleva a ver a los demás como *escarabajos*, como *gusanos* o como *infusorios*—y no sólo cuando contempla Vetusta desde lo alto de la Catedral—, mientras que la propia personalidad del Magistral se equipara en ocasiones con la figura del sapo al acecho. El uso del estilo indirecto libre, modalidad narrativa en la que Clarín es un adelantado entre nosotros, le permite al autor reflejar paródicamente, sin necesidad de acudir al diálogo, el estilo y el vocabulario peculiares de cada personaje, aprovechando de este modo, como hizo el Galdós maduro, una genial innovación de Cervantes.

Otro aspecto que sólo ha sido objeto de indicaciones parciales es el uso de los nombres propios con intención caracterizadora. En *Avecilla*, el personaje de don Casto Avecilla tiene una mirada que recuerda “la de la codorniz sencilla” y lleva una vida “exageradamente casta”. En *Su único hijo*, Bonifacio Reyes es hombre pacífico y de “rostro ovalado pálido”. Hay todo un elenco de personajes cuyos nombres, obedeciendo a una perspectiva nominalista, tienen que ver con su carácter o sus costumbres: don Pánfilo Saviaseca en *Doctor Angelicus*; Ángel Cuervo en *Cuervo*; Serafina Gorgheggi en *Su único hijo*; don Patricio Clemente Caracoles y Cerrajería en *Doña Berta*. La lista podría ampliarse con facilidad. Otros aspectos del lenguaje de Clarín, como la modernidad en la captación de sensaciones visuales y térmicas y un uso de la sinestesia que prelude los más audaces experimentos del Modernismo, requieren todavía estudios de cierta envergadura, pero es indudable que se trata de un campo fructífero que todavía puede ofrecer muchas sorpresas.

RICARDO SENABRE

...1901, Oviedo

■1886 Funda su revista *Folletos literarios*. Publica *Pipá*, libro de cuentos.

■1887 Es elegido concejal de Oviedo por el Partido Republicano Histórico de Castelar. Publica dos folletos literarios: *Cánovas y su tiempo* y *Apolo en Pafos*, y el volumen de críticas *Nueva campaña*.

■1888 Luis Bonafoux publica el folleto *Yo y el plagiaro Clarín*, donde le acusa de plagiar a Zola, Flaubert e Isidoro Fernández Flórez. Clarín responde con *Mis plagios*.

■1889 Publica *Mezclilla*, volumen de crítica; la novela corta *Superchería* y una semblanza de Galdós.

■1890 El cura ovetense Ángel Rodríguez le somete a una persecución escrita que durará hasta 1895. Clarín contesta desde periódicos locales, con gran regocijo de los lectores de uno y de otro.

■1891 Publica la novela *Su único hijo*. Continúan los ataques contra él.

■1892 Edita *Doña Berta*, *Cuervo*, *Superchería* y *Ensayos y Revistas*. Polémica con Fray Candil que acaba en duelo. Clarín sale del lance con una ligera herida en un labio. Fray Candil diría después: “Lo que yo padecí, nadie lo sabe. ¡Tener que matarme con un hombre a quien yo quería y admiraba!”. Aparece en *El Liberal* el cuento “¡Adiós, Cordera!”.

■1893 *El Señor y lo demás son cuentos*.

■1894 Edita *Palique*, colección de críticas. Es cicerone de Galdós durante la visita del canario a Oviedo.

■1895 Estreno en el Teatro Español de *Teresa*, ensayo dramático en prosa, con mala acogida por parte de público y crítica.

■1896 Aparece *Cuentos morales*.

■1898 Apoya la creación de la Extensión Universitaria en Oviedo, convirtiéndose en uno de los pioneros de las actividades extrauniversitarias.

■1901 Prepara dos libros que aparecerán ya póstumos: *El gallo de Sócrates* (cuentos) y *Siglo pasado* (ensayos). Muere el 13 de junio a las siete de la mañana, en su casa de Oviedo, víctima de una tuberculosis intestinal.





Leopoldo Alas, realista romántico

La doble condición de Leopoldo Alas, Clarín, como crítico literario y como novelista, permite aplicar a su persona y a su obra uno de los modos indirectos de aproximarse a un escritor: observar que piensa de otros escritores y qué juicio le merecen éstos. Pues el crítico literario no reserva tales estimaciones al área de lo privado: por ejercicio propio, tiene la obligación de hacerlas públicas.

Desde muy joven, Clarín se abrió camino como periodista, y en el curso de su vida fue publicando numerosos libros y folletos, y centenares de artículos (ensayos, revistas, paliques), muchos de ellos de crítica literaria. Como autor de novelas y de cuentos, aunque entre estos pueda hallarse gran variedad de especies, se adhirió Leopoldo Alas al realismo, de cuya variante extrema (el naturalismo postulado por Emile Zola) fue Clarín, en España, el intérprete más lúcido. *La Regenta* —se dice y se repite— es una novela “naturalista”, y lo es también en muchos aspectos *Su único hijo*, más orientada hacia el “espiritualismo” del fin del siglo (para mí lo estaba ya, prematuramente, la primera novela).

Releyendo al crítico para comprender mejor al novelista, se echa de ver la persistencia con que valora aquel a escritores dignos de su atención según sean más capaces, o menos, de probar estas virtudes: interioridad (frente a exterioridad), grandeza (frente a perfección limitadora), poesía (frente a prosaísmo).

Por vía de ejemplo breve, recuérdese cómo enjuiciaba el crítico Clarín a algunos novelistas españoles de su tiempo, entre los cuales podía contarse él mismo, con pleno derecho, desde la aparición de *La Regenta*.

Reseñando la novela *Marta y María* (1883), de su amigo y coterráneo Armando Palacio Valdés, acusaba la preferencia de este por “lo más exterior, lo formal”, la parte política y literaria del misticismo de una novicia; y en comentario a novela posterior halla que Palacio Valdés “peca de prudente”, teme lo excesivo y contiene sus ímpetus.

Por Emilia Pardo Bazán sentía Clarín al principio un respeto táctico y, pronto y en espiral, aversión creciente hacia su apego a lo exterior y su elusión de “los recónditos rincones del alma propia”. “No le gusta soñar en voz alta”, escribía. Y en otro lugar afirma: “es una mujer completamente prosaica”



CLARÍN ACOSTUMBRABA A GARABATEAR LOS LIBROS DE SU BIBLIOTECA

Por Emilia Pardo Bazán sentía Clarín al principio un respeto táctico y, pronto y en espiral, aversión creciente hacia su apego a lo exterior y su elusión de “los recónditos rincones del alma propia”. “No le gusta soñar en voz alta”, escribía. Y en otro lugar afirma: “es una mujer completamente prosaica; creyó que el realismo era la prosa de la vida fielmente expresada, y de ahí el preferir para sus novelas la copia exacta del mundo... sin poesía”.

Galdós, tan admirado y paso a paso estudiado por él, le aconsejaba Clarín el sondeo en los interiores de las almas; le hacía notar la “apariencia retórica” de los soliloquios ensayados en *Realidad* (1889), y descubría con asombro que Galdós, aun en los momentos de emoción, nunca deja de ser “llano, corriente y hasta muchas veces algo difuso”: “no se exalta”. Le consideraba el novelista menos “lírico” posible. (Y no le faltaba ra-

zón: Galdós atrae a sus sempiternos aficionados con otros resortes: la vitalidad de los personajes, la dinámica de la acción, la amenidad del relato, la gracia del lenguaje coloquial, el recurso a la Historia; rara vez con el resplandor natal de unas pocas palabras verdaderas).

Con frecuencia, en estos y otros comentarios, habla Clarín de aquellos escritores que le valen como modelos de intimidad, magnanimidad y altitud poética: Goethe, Heine, Richter y los románticos alemanes, Hugo, Stendhal, Baudelaire, Flaubert, Zola, Amiel, Renan, Tolstoi. Y, sin perjuicio del estudio y cultivo de las técnicas de la novela experimental, invoca una vez y otra un romanticismo perenne —anhelo de infinitud— investido de energía satírica, penetrante observación de la realidad e inteligencia crítica.

Sergio Beser definió la primera novela de Leopoldo Alas con estas palabras claras y puntuales:

“*La Regenta* es un estudio de una concepción

romántica de la vida, pero situada en un marco realista, y es este marco el que convierte el libro en novela. Esa puesta en escena realista comporta como exigencia la situación en un lugar y tiempo históricos y, a su vez, ese lugar y tiempo históricos, sitúan a la protagonista en un mundo social que rechaza y ridiculiza los comportamientos románticos. El conflicto entre la subjetividad de la protagonista y el mundo social, actuando como impedimento insalvable para la realización de aquella, se establece como núcleo temático de la obra”.

Algo parecido cabe decir de otros protagonistas de la narrativa de Leopoldo Alas: de Pipá, el pillete harapiento capaz de sentir al Dios bueno y transfigurar la realidad más áspera en reverberante fantasía; del probo oficinista Avecilla, que se siente culpable de la imaginada prostitución de su hija por haberla llevado a una feria y haber accedido a tocar la pantorrilla de “la mujer gorda”; de Aquiles Zurita, el candoroso krausista inerme ante los avances del positivismo; de doña Berta, la madre sacrificada, encarnación del ansia de “idealidad en la realidad” del romanticismo penúltimo; de Bonifacio Reyes, el sonámbulo que, hundido en un pequeño mundo inmundo, va en busca de la fe y la redención a través de su único hijo; de Juan de Dios, el sacerdote enamorado en silencio de una joven enferma y que solo llega a hablarle y oír su voz cuando porta hasta el lecho de su agonía los sacramentos; de Jorge Arial, que se abre a la luz de la creencia al perder la visión; de “la Ronca”, del “cura de Vericuetto”, de “Vario”, de “el Torso” (personas), de “El Quin” y de “la Trampa” (un perro y una yegua, como antes “Cordera”, una vaca). Personas o animales humanados, criaturas que sufren y que hallan refugio en la compasión del narrador y de sus lectores.

Así definía Baudelaire, hacia 1846, la esencia del romanticismo sobreviviente: “intimidad, espiritualidad, color, aspiración a lo infinito”. Y sin embargo, o por eso, era de la gran urbe moderna, de la ciudad doliente con todos sus estragos, de donde espigaba el poeta las flores del mal.

Así también, entre la prosa del mundo y a vueltas con ella, se obstinaba Leopoldo Alas en afianzar —en sus ensayos, sus novelas y sus cuentos— la interioridad, la grandeza y la poesía. Romanticismo realista. Realismo romántico.

GONZALO SOBEJANO

Sátiras y libros

Resulta muy difícil, casi imposible, trazar un retrato plano e inmutable del Clarín crítico, dado que experimentó una extraordinaria evolución a lo largo de su vida, porque no hay un único Clarín crítico, en la misma medida que no hay un solo Clarín novelista o un Clarín narrador. Sin embargo, en vida quien gozó de mayor fama fue el crítico mordaz e implacable periodista.

Como los grandes literatos del siglo XIX, como Larra, como Varela o el mismísimo Galdós, el primer Clarín fue articulista. Comenzó a colaborar en diversos periódicos muy joven, sobre todo en la prensa política radical de clara orientación republicana. Era entonces Leopoldo Alas un excepcional satírico en lo político y lo social, que sólo de manera ocasional se asomaba a los temas culturales y literarios, aspecto éste necesitado de una revisión en profundidad por cuanto uno de los grandes vacíos de nuestro conocimiento del siglo XIX es el de la literatura satírica, que

dio a Clarín un conocimiento exacto del lenguaje y un poso literario que luego le resultarían esenciales en su trabajo como crítico y como novelista. Al periodismo dedicó Clarín veinticinco años tan intensos como fecundos, hasta el punto de convertirse en referencia indispensable.

El momento clave de su evolución se produjo al descubrir el naturalismo y muy especialmente a Zola. Entonces comenzó a dedicarse a la crítica literaria y fue desarrollando a través de sus artículos un concepto de lo que debía ser la novela moderna inspirado claramente en la obra de Galdós. De hecho, interpretó la novela a través del concepto que de este género tenía el autor de *Fortunata y Jacinta*. A partir de ahí, Clarín se convirtió en el crítico literario por excelencia, aquel al que los jóve-

nes autores como Unamuno o Azorín buscaban desesperadamente para que atendiera sus primeros escritos. La crítica le dio además un conocimiento exhaustivo de los problemas de la novela y un dominio y comprensión del oficio literario realmente excepcionales, de modo que al publicar *La Regenta* presentó una novela de estructura formal perfecta que evidenciaba su conocimiento asombroso de todos los procedimientos narrativos. Y eso, insisto, se lo debió a la crítica.

En realidad, como ya he señalado, mientras vivió el más famoso fue el Clarín periodista y satírico. Luego se recuperó al genial cuentista, al autor de relatos breves prodigiosos y más tarde al novelista. La crítica literaria ha sido el aspecto que más tarde se ha recuperado. Sus reseñas, como las del mismo Henry James, son piezas casi perfectas, pero son reseñas de periódico y, por ello, se establece una dependencia en ocasiones excesiva con el momento. Eso se hace especialmente evidente al hacer crítica

de teatro y de poesía. Respecto al primero, defendía la renovación del género y la búsqueda de un nuevo lenguaje mientras que en poesía prefería casi todo lo extranjero, escribiendo, por ejemplo, una crítica antológica a Baudelaire. Existe la idea generalizada de que siempre estaba con los grandes del momento, con los Nuñez de Arce y los Campoamor, pero al releerlo se hace evidente que publicó también críticas muy negativas.

“Jornalero de las letras”, “buhonero de la letra menuda”, fabricante de “pacotilla literaria” fueron algunos de los juicios que su propia obra crítica le merecían. Hoy podemos descubrir que al menos en eso, al juzgarse a sí mismo, se equivocó.

SERGIO BESER





Ana Ozores soy yo

Un periódico ovetense halló el mismo año de la salida completa de *La Regenta* un remedio infalible contra el insomnio: aseguraba que la mayor parte de sus capítulos producen “un sueño casi instantáneo, tranquilo y reparador”. La dosis mayor tolerada de este “específico” clariniano, dos capítulos, vencía el insomnio más tenaz, puntualizaba. No podría ni siquiera sospechar el desconocido y malintencionado gacetillero que un siglo después la obra de Clarín sería tenida por muchos como la mejor novela española tras el *Quijote*. Pero llegar a este reconocimiento ha supuesto para *La Regenta* una verdadera travesía del desierto sembrada de silencios, animadversiones, ignorancias o censuras.

Al cabo de este trayecto se ha venido a admirar la suma de cualidades que hacen de esa crónica provinciana una cima del arte novelesco: perspicaz estudio del medio, penetración psicológica, doble hondura en el sentir y pensar, compromiso moral y construcción calculada en sus mínimos detalles. Con ello Clarín hizo el retrato extenso de una levítica ciudad del norte peninsular, Vetusta, cuyo nombre simbólico bien pudo haber servido para rotular el libro, aunque prefirió destacar el apelativo popular de la protagonista, en sintonía con otras grandes narraciones de la época. Una historia de amor adúltero en sí misma no muy imaginativa sirve de engarce a numerosos episodios que, como parcelas de un gran mural, recrean un desolado documento de la vulgaridad y el fariseísmo de la vida urbana en tiempos de la Restauración.

No deja casi títtere con cabeza Clarín. La aristocracia inútil, la burguesía adocenada, la Iglesia antievangélica quedan reflejadas en toda su fealdad mientras al fondo de la novela y en los arrabales de Vetusta se insinúa el peso futuro del proletariado industrial, no controlable por los caciques locales. Este valor documental, reformista y político implícito en una admirable obra de arte ha sido el que más ha llamado la atención en *La Regenta*, un tanto condenada a convertirse en paradigma de novela realista y crítica. Pero la grandeza de la obra, sin negar ni disminuir ese mérito, no puede radicar sólo en su espléndido testimonio de época. La decantación de Clarín al decidir el título sugiere que ese era también su propósito.

Cabe sospechar que la vigencia de *La Regenta* para un lector de hoy venga, más que de su vitriólica estampa de las clases dominantes a fines del XIX, de la sutil carga de ironía y sentimiento que atraviesa toda la ficción. Clarín es un maestro del humor. Toda la estupidez humana congregada en Vetusta se revela por medio de la mirada cómplice y por el humorismo bastante intelectual del narrador. Pero el sarcasmo (del que sospechosamente libró a sus colegas universitarios) no cae en el esperpento porque ahí está una intensa emocionalidad para equilibrarlo.

En el fondo de *La Regenta* sólo hay un conflicto: el enfrentamiento de una vulgaridad que todo lo arrasa y de una idealidad inalcanzable. Entre esos dos polos se mueve la caudalosa anécdota, dentro de la cual alguien, la guapa y ensimismada Ana Ozores, trata en vano de escalar los peldaños que llevan a un mundo ensoñado de verdad y belleza morales, de experiencias estéticas nobles y de vivencias espirituales sublimes. ¿Por qué la historia de esta chica bastante atolondrada conmueve tanto? Porque hay en ella una verdad última que viene de la intensidad con que alguien siente y explica su drama.

Clarín, intelectual bastante frío, proclive a un criticismo feroz que despertaba temor y odio, escondía un alma sensible de una espiritualidad intensa que terminó muy cerca o dentro del todo de la religión positiva. Los anhelos de Alas, su soterrada búsqueda de amor ideal y de belleza absoluta, su reprimido y vago misticismo, su capacidad para emocionarse casi hasta el llanto ante la naturaleza o la nostalgia de la religiosidad infantil están diseminados por su novela mayor y en buena parte concentrados en Ana Ozores. Ya se han señalado alguna vez estos vasos comunicantes entre autor y personaje y, en general, el fondo autobiográfico de buena parte de su escritura, sobre todo de su narrativa breve, según señaló a propósito de ésta Laura de los Ríos. Alas, remedando a Flaubert, con quien tantos lazos lo unen, bien podría haber dicho “Ana Ozores soy yo”. De ahí procede el pálpito auténtico que impregna a la *Regenta* y la desoladora verdad de su experiencia: en la vida solo hay mediocridad que mata cualquier anhelo superior.

El centenario de su temprana muerte le lle-

ga a Clarín en unas circunstancias de aprecio académico y popular a años luz del ambiente en que se conmemoró el del nacimiento en 1952. Entonces era un escritor—tanto como crítico, ensayista o narrador—en buena medida a descubrir. Hoy casi nadie le niega su enorme categoría en todos esos ámbitos. Pero no estoy seguro de que resulte todavía posible entenderlo bien porque hay un algo que se nos escapa, ese fondo de oscuridad y misterio que nimba al personaje y que sólo calando en sus profundidades nos desvelará al escritor completo.

Este centenario se saldaría con fruto si de él saliera la biografía total de Alas que no tenemos. En ella tendría que esclarecerse esa intimidad desconcertante, quizás acomplejada, por no decir frustrada, de la que emanan lo mismo arbitrariedades enrabietadas, desplantes o tozuda prepotencia intelectual que dudas ejemplares o anhelos místicos conmovedores. Para mí tengo que en las tribulaciones personales del autor está la clave fundamental de todos sus escritos. Incluso—pero esto es conocido—de por qué era con frecuencia tan chapuzas. Clarín sigue siendo un personaje extraño de cuyos recovecos y misterios está preñada su literatura, la cual, por eso, en buena medida resulta escurridiza. Extraña en grado sumo es, por ejemplo, su otra novela larga, *Su único hijo*. Hasta que no se desvele el enigma de Clarín tenemos que conformarnos con acercamientos parciales, insatisfactorios, a su vasta obra, una de las fundamentales del pensamiento literario español.

SANTOS SANZ VILLANUEVA

Historia de un manuscrito

Hace un año los profesores Jean-François Botrel e Ivan Lissorgues se embarcaron en un proyecto apasionante que va a ser, además, la gran sorpresa del Año Clarín y del Congreso Mundial que va a celebrarse en Oviedo en la primera quincena de noviembre: la edición facsimilar de *La Regenta* a partir del manuscrito que la familia, tras mil pesquias, ha localizado. La culpable, es de justicia decirlo, fue Ana Cristina Tolivar Alas, sobrinanieta del escritor.

Para entender la dificultad del proyecto hay que recordar que Clarín no tenía secretario ni pasante que le transcribiera sus obras. Escribía de su puño y letra, letra que a menudo resultaba ilegible incluso para él, y no conservaba copia alguna. En cuanto acababa un capítulo, lo enviaba a sus editores por correo, confiado en que luego, al enviarle las galeradas, podría corregir lo que fuese necesario. Un ejemplo: cuando escribió *Su único hijo* pidió con insistencia a sus editores que le devolvieran sus originales con las pruebas de imprenta para poder corregir o incluso reescribir capítulos enteros. Era para él, insistía, el método de trabajo más eficaz, como había comprobado ya al escribir *La Regenta*. Eso explica algunas de las variantes que están descubriendo Botrel y Lissorgues, que han organizado el trabajo repartiéndose el estudio y transcripción de la obra. ¿Sorpresas? Alguna variante, nuevos personajes y, sobre todo, el descubrir que con frecuencia el primer borrador de muchas páginas resultó definitivo, por la enorme facilidad del escritor, acostumbrado a colaborar habitualmente en Prensa.

Está previsto publicar el facsímil y la transcripción, enfrentados página a página, de manera que el lector pueda ver las variantes y corrija lecturas equivocadas. Al parecer, no se tratará de una edición crítica, aunque sí casi definitiva, limpia de errores, legible, que permitirá además realizar nuevas observaciones generales sobre el proceso genético de creación de Clarín.

Será el primer paso para saldar la cuenta pendiente con el escritor: la edición de sus *Obras Completas*, porque, como por desgracia es tan frecuente en nuestras letras, cien años después de su muerte aún no están publicadas. Aunque ya han aparecido ediciones de sus *Cuentos Completos*, el conjunto de sus artículos sigue siendo desconocido, casi inalcanzable, para casi todos los lectores. Esos cuatro o cinco tomos a publicar podrían ser la otra aportación esencial a la celebración del centenario. Y no será, dado el interés de especialistas y lectores, la última. Afortunadamente.





Palique

¡Ya no hay librerías, sólo grandes superficies donde los best sellers se venden junto a las lechugas!, clamaba hace poco en Bruselas uno de los más conspicuos intelectuales aznarristas, Fernando Sánchez Dragó. No hay librerías, no hay crítica literaria, no hay pensamiento libre, todo es globalización y tiranía del mercado, lloran los Goytisolo y los Saramago en las páginas culturales de todos los periódicos mientras preparan las maletas para visitar el Chiapas de turno y asegurarse unos minutos de promoción solidaria en los telediaros.

¿Hubo un tiempo mejor? Cualquier tiempo fue mejor para los partidarios de la enmienda a la totalidad. Miguel Ángel Molinero añoraba recientemente en *Letra Internacional*, aquella época “en que ejercían la gran crítica, con más cuerpo de ensayo que de gacetilla periodística, figuras como Clarín, cierto Unamuno, y sobre todo el Olimpo cultural, Ortega”. Entonces la crítica literaria no era como ahora: “El género adquirió una distinción de espíritu aristocrático. El oro del prestigio daba contraste a las aleaciones de metal de los autores”.

Muy bonito. Pero esa edad de oro sólo existió en la nostalgia esponjiforme de ciertos intelectuales que suelen desdeñar el sentido común y que no permiten que la realidad les lleve la contraria. Cuando Ortega comienza a publicar, ya Clarín llevaba algunos años muerto, amigo Molinero. Y Clarín escribió ensayos y revistas literarias, ciertamente, pero lo que le dio más fama fueron precisamente sus gacetillas periodísticas, sus paliques del *Madrid Cómic*, escritos a vuela pluma, saltando de un tema a otro,

de un tonto a otro, juez de guardia de la actualidad literaria.

Clarín llamaba al pan pan y al memo memo. Era, ciertamente, una fiera literaria; algo tenía en común con esas ratas de alcantarilla que de vez en cuando se cuelan en nuestros buzones y a las que Luis María Anson, en un despiste raro en él, quiso presentar en sociedad en las páginas de su periódico.

Clarín, el Clarín de los Paliques, era irritable y a menudo injusto. ¿Resentido también, como los novelistas metafísicos y los poetas noclónicos? Es posible, sobre todo después del fracaso teatral de su *Teresa*, no del todo inmerecido. Pero tenía algo que no tenían sus imitadores de entonces o de ahora: talento.

Y respeto por las jerarquías literarias. Clarín se burlaba del integrismo católico y de los críticos de sotana, como el padre Blanco o el padre Muñíos, pero respetaba más que nadie a Menéndez Pelayo, a Pereda, a Alarcón, ideológicamente en el bando contrario. Para Clarín un gran escritor no dejaría de serlo por fichar en la cuadra de Polanco o ganar un premio Planeta o Pandereta más o menos amañado.

¡Ya no hay críticos como Clarín!, claman de vez en cuando los profesionales del apocalipsis. Y tienen bastante razón: los críticos como Clarín siempre han escaseado, incluso en la época de Clarín; sus émulos, un Antonio de Valbuena, un fray Candil, un Bonafoux, se quedaron en la minucia gramatical, en la estocada sin gracia, en el vuelo corto.

¡Ahora lo único que importa es vender libros, cuantos más mejor, el dinero lo ha corrompido



todo!, se quejan algunos espíritus arcangélicos. Galdós, en cambio, seguramente novelaba a destajo por puro afán de gloria; Valera nunca se preocupó de lo que producía su pluma; Clarín escribió dos o tres artículos diarios, durante la mayor parte de su vida, incluso en los peores momentos de su enfermedad, quizá sólo porque se aburría en el casino de Vetusta.

Los enemigos de Clarín sabían bien lo que le preocupaban las pesetas. “Clarindustrial” se titula un artículo en el que la *Revista Nueva*, donde el 98 veló sus primeras armas, arremete contra el crítico asturiano: “¿Fundar un periódico,

AMY TAN - ANTONIO SKÁRMETA



LA HIJA DEL CURANDERO

Un conmovedor relato sobre el dolor de los sueños rotos, la memoria, el poder de los mitos y la fuerza del amor.



LA CHICA DEL TROMBÓN

De nuevo el amor a la vida que sedujo a los lectores de *El cartero de Neruda* y *La boda del poeta*.

a r e t é



“Lo que necesita el novelista...”

dico y no enviarle a Clarín siquiera ocho duros al mes? ¡Qué locura!” Viejo y chocho, añaden, sigue pregonando su mercancía: “¿No toman ustedes paliques? Los hay de muchos precios”. La gente nueva le teme y finge despreciarle: “Perdone usted: aquí no se admiten mercancías averiadas”.

No, no era el tiempo de Clarín mejor que el nuestro. Las páginas de los periódicos de entonces no prestaban más atención a los libros que los nutridos suplementos de hoy, y quien lo dude que rebusque en las hemerotecas. Y no había tantas, tan hermosas ni tan nutridas librerías como hay ahora (la próxima vez que nos encontremos en Bruselas llevaré a mi locuaz presentador televisivo favorito a Tropismes, en las decimonónicas galerías cercanas a la Grand Place: otra sucursal del paraíso).

“Ya no hay crítica”, afirmaban los escritores en la época de Clarín, según señala él mismo en el prólogo a su libro *Palique*, de 1894.

Entonces como ahora, en opinión de poetas y novelistas, sólo había dos clases de críticos: los malos y los que los elogian. Y los segundos, claro, siempre resultan para su desaforada vanidad (lo único en lo que coinciden los grandes y los pequeños escritores) demasiado escasos.

Tan escasos, en su tiempo y en el nuestro, como los críticos capaces de enfrentarse a la actualidad literaria con el coraje, el talento y la gracia de Leopoldo Alas, cuyas feroces páginas volanderas sobre tantas obras con razón olvidadas siguen igual de vivas, de actuales y de divertidas como cuando fueron escritas.

JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN

Clarín, acaso el crítico literario más respetado y temido de su tiempo, reflexionó también sobre el oficio de escritor, los secretos de la novela y de la crítica:

“Lo que necesita el novelista es ser buen gramático, no en el sentido de respetar hasta lo excesivo las meticulosidades de los desocupados académicos, sino en el de conocer bien el genio del lenguaje nacional y los tesoros de su diccionario. Cuando se saben muchas palabras y se ha pensado reflexivamente en su significado, es posible llegar a la exactitud y a la concisión, que tanto sirven para dar al estilo elegancia, verdad, relieve, fuerza, sus principales y más sólidas bellezas”.

“La crítica propiamente literaria, la que juzga, la que empieza a ser despreciada por la llamada crítica científica, lejos de morir, revive, se transforma, se extiende y llega a ser preocupación muy seria de los mismos ingenios creadores, y de los filósofos, y de los sociólogos, y de cuantos tienen, por un concepto o por otro, que atender a la vida del arte”.

“Es preferible el novelista que produce la ilusión de la realidad en tal grado que el lector olvide el medio literario por el cual se le comunica el espectáculo de la realidad imitada, y piense que directamente asiste a los sucesos que se narran en el lugar en que se suponen. Las más patéticas escenas, los más correctos rasgos de carácter de las novelas más famosas están expresados en ese

estilo que recomiendo, sencillo, severo, exacto, fuerte, en el cual la retórica no es más que un medio y no un fin, como en la oratoria clásica”.

“Si a mí me han llamado crítico y hasta erudito, y cosas así, no tengo yo la culpa. A otros se lo llaman, y tampoco lo son. Sin embargo, entendámonos: si crítico es el que juzga por sí mismo y no habla de los libros sin leerlos, y no comulga con ruedas de molino, y tiene su malicia literaria en su armario, crítico me soy”

“Con motivo, triste motivo, de las últimas vacantes de la Academia, se ha hablado de multitud de candidatos para llenar esas plazas... y hasta se ha hablado de autores ilustres que no han escrito ningún libro, o han escrito alguno muy malo, cuya revisión sería cosa de verdadera gracia”

“Entre nosotros [...] por una debilidad de funestas consecuencias, se deja que entre cualquiera en el ruinoso templo de la fama y que se arrinconen en cambio el mérito verdadero, o por cábalas de la envidia o por el hastío de los necios [...] Críticos hay entre nosotros que muestran grandísimo talento en todo menos en aplicar justicia distributiva a los autores”

CLARÍN



El calor sentimental de las ideas

“Era un enamorado de la religión del pensar y tenía ese don mágico de la fascinación”. Quien escribe estas palabras en 1908 es Santiago Valentí Camp, un intelectual catalán clave en el mundo editorial y periodístico de la Barcelona de comienzos de siglo (fue el director de la colección “Novelistas del siglo XX”, en la que en el año 1902 aparecieron *Amor y pedagogía*, *El mayorazgo de Labraz* y *La voluntad*). Se refiere a su maestro en la Universidad de Oviedo en los años 1895-97, Leopoldo Alas, de quien recuerda –en la espléndida semblanza que de él escribió para el volumen *Ideólogos, teorizantes y videntes* (1922)– la defensa que Clarín hizo en mayo de 1897, a raíz de los fusilamientos de Montjuich, de la rebeldía como elemento propulsor de la reforma interior, personal, y de las grandes reivindicaciones sociales, que han de preparar el advenimiento de una sociedad *sotto il regno de la virtù*. “En ningún escritor utopista he leído un alegato tan caluroso y enérgico”, afirma Valentí Camp.

Venía de lejos ese afán clariniano por el calor de las ideas y su pragmática. Primero fue voz de la libertad y del libre examen, ayudando a secularizar el poder espiritual en la España posterior al sexenio revolucionario (1868-1874). Después (1881-1892) pasó a ser un incansable regenerador de la cultura nacional, abriendo las ventanas a los cuatro vientos del espíritu, y terminó, sin descuidar la implicación social de las ideas (sus trabajos y sus días en la “Extensión Universitaria” ovetense así lo atestiguan), en el exacerbado espiritualismo finisecular, que traduce –mediante el fragmentarismo y la interrogación, el monólogo

interior y la pasión autobiográfica– el anhelo de idealidad (la verdadera actitud moral ante la vida) en la radical necesidad –casi enfermedad– de vivir para el alma, desde la convicción del carácter central que la muerte tiene en cualquier pensamiento que se precie de serlo. Por eso postula un destino utópico, el porvenir espiritual del racionalismo armónico, tanto en la esfera de la propia personalidad como en “el sacerdocio de servir eficazmente a sus semejantes”, según describe en 1890.

Cuando, cien años después, los Artículos completos de Clarín estén al alcance del público (gracias a Ediciones Nobel), el lector podrá encontrar en ellos, como en los Ensayos de Montaigne, parcelas de buen sentido, granos de sabiduría para sazonar o condimentar, con humor o con seriedad, cualquier cocido o cualquier salpición intelectual.

He aquí un bálsamo de sabiduría clariniana para matizar picores en momentos de fiebre.

[...] Hay en los estudios de erudición salidas abundantes para el prurito intelectual y de publicidad que aqueja a nuestra época; las medianías y aun las nulidades doctas y trabajadoras, asiduas en el afán de procurarse un pedazo de fama, más perecedera de lo que ellos se figuran, encuentran ancho campo en revistas y bibliotecas y archivos y sociedades científicas, en colegios y universidades, para satisfacer sus apetitos a veces inocentes; y es más, de estos esfuerzos casi anónimos, de este montón de sabiduría gris resulta a la larga algo bueno, un elemento que ayuda en alguna parte al verdadero sabio, al inventor verdadero, al hombre científico, de pensamiento original y fuerte”. (Selección de Y. Lissorgues)

Anudando su aventura intelectual queda el pensamiento crítico regeneracionista, que labora en pos –lo dice el texto más emblemático de su ideario, el *Discurso* de apertura del curso académico 1891-92 de la Universidad de Oviedo– del “edificio espiritual de la futura España regenerada, resucitada, mediante una educación y una enseñanza inspiradas en el ideal más alto, pero llenas de vida moderna”. Las invariantes de su discurso filosófico, político y moral le situaban en una trayectoria nacida en Feijoo y Jovellanos en el siglo XVIII y que encontró en su maestro, don Francisco Giner de los Ríos, al hombre extraordinario para catalizarla e impulsarla. Alas pertenece por derecho propio al linaje que Américo Castro definió en 1919 como el de los intelectuales que sintieron “con más acuidad el dolor ante el atraso español”, sin que ello implique un nacionalismo alicorto o un patriotismo ciego e irresponsable. Alas no era un cosmopolita que prescindiese de la patria, pero tampoco un patriota antes que todo, porque veía en ello una manifestación del egoísmo más irreductible.

De ahí que en plena crisis del 98 pudiese escribir que

“más que España amo yo al mundo, y más que a mi tiempo a toda la historia de esta pobre, incansante humanidad que viene de las tinieblas y se esfuerza, incansable, por llegar a la luz. Las cosas constantes, fundamentales, son las que más interesan, las que más valen”. La utopía clariniana trascendía los límites nacionalistas: su horizonte estaba en la Humanidad, su punto de partida en texto de Krause y Sanz del Río, *Ideal de la Humanidad para la vida*, y su historia en el yunque incansante del trabajo intelectual que Alas aprendió de Giner.

Hijo del 68, gracias al aprendizaje krausista en la Universidad Central (1871-75) emancipó su pensamiento de joven liberal católico hacia la dignidad de la conciencia personal como eje de cualquier reflexión. En la gimnasia krausista del espíritu aprendió a echarse, por su cuenta, al mar de la filosofía, forjando un pensamiento sentimental, en el que tal y como escribió en una página autobiográfica de 1889, “el cálculo sentimental sigue bajando cuando ya se ha acabado la sonda que oscila en la incertidumbre oscura”.

Leopoldo Alas, gracias al magisterio krausista y a los estímulos de lo que él llamaba los “pensadores artistas” (San Pablo, Fray Luis, Goethe, Leopardi, Hugo, Carlyle, Renan, Zola, Tolstoi, etc.) quiso bajar a beber al fondo de las ideas, que es el abismo del que arrancan sus reflexiones sobre la muerte, lo divino, la tradición, el cristianismo, etc., temática que según Azorín –el escritor de la generación siguiente que mejor lo comprendió– cabía en “un espiritualismo indefinido, un spinozismo vago y profundo”.

Alas se convirtió en el mejor maestro de ese aprendizaje. Desde su interés vivo y amoroso por las ideas mismas; desde su pensar sentimental de fondo ético, de tendencias resueltamente espiritualistas, afirmadas en la irrenunciable conquista de la realidad, transitó con más intensidad que ningún otro intelectual español por unos tiempos (el *fin-de-siècle*) en los que, a la par que censuraba la pobreza espiritual de sus contemporáneos, era capaz de afirmar el espíritu nuevo, que como escribe en *Cartas a Hamlet* (1896), “no consiste en pretender haber descubierto que se puede saber lo que tampoco el positivismo sabía si se puede saber o no. Lo que el espíritu

nuevo cree haber descubierto es que no se puede vivir bien sin pensar en eso. La metafísica es, por lo menos, un postulado práctico de la necesidad nacional”.

Desde su inquebrantable filiación krausista (de ahí su sátira de los krausistas afectados) y con el equipaje de la filosofía idealista (compartió a Guyau y Bergson y despreció a Nietzsche), abrió el pensamiento y la literatura española a la modernidad, con inteligencia e independencia, con melancolía e irritación, convencido –como su admirado Tolstoi– de la existencia (parafraseo a Isaiah Berlin en su magistral ensayo *El erizo y la zorra* a propósito del autor de *Guerra y paz*) “de las corrientes profundas, las *raisons de coeur*, que ellos no conocían por experiencia

directa, pero ante las cuales –estaban convencidos– los artificios de la ciencia no eran más que una trampa, un engaño”. En el fondo, Clarín no compartía la escandalosa campaña de Brunetière contra la ciencia moderna. La “banca rota de la ciencia” era una vulgaridad que escondía “el desengaño de los que han ido a buscar allí lo que allí no podían encontrar”, sostiene en una de las conferencias del 97 en el Ateneo madrileño. Mientras, se sentía sabedor de que la vida del alma debe desembocar en la otredad, en la fraternidad racional y sentimentalmente entendida.

Leopoldo Alas quiso agotar el campo de lo posible, “penetrar en el misterio para saber su destino, porque teme y quiere esperar ser feliz”,

según dice el personaje autobiográfico de su diálogo *Jorge* (1899). Frente a los sistemas filosóficos prefirió la continuada guerra de guerrillas del moralista, del pensador sentimental, en la que el sacrificio, la caridad y la fraternidad son metonimias del deber moral. En fin, hizo suyo, con autenticidad el verso de Píndaro que Paul Valery tradujo como paratexto inicial de *Le cimetière marin* (1920) y que Albert Camus empleó en 1942 para abrir *Le Mythe de Sisyphe*: “Oh, alma mía, no aspire a la vida inmortal, pero agota el campo de lo posible!”. Era el evangelio de una conducta que sabía que la Historia es nuestro único medio vital.

ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ

ANUNCIO:

El Ayuntamiento de Valencia ha acordado convocar los premios y becas que a continuación se señalan:

Premios "Ciutat de València" de Literatura:		
Narrativa en castellano	Vicente Blasco Ibáñez	Dotación: 2.000.000.-Pts
Narrativa en valenciano	Constantí Llombart	Dotación: 2.000.000.-Pts
Poesía en valenciano	Roïç de Corella	Dotación: 1.000.000.-Pts
Poesía en castellano	Vicente Gaos	Dotación: 1.000.000.-Pts
Teatro en valenciano o castellano	Eduard Escalante	Dotación: 2.000.000.-Pts
Ensayo en castellano	Juan Gil Albert	Dotación: 2.000.000.-Pts
Plazo de presentación:	Del 14 al 30 de junio de 2001	
Premio "Senyera" de Arte	Escultura	
Plazo de presentación:	Del 16 al 26 de octubre de 2001	Dotación: 1.000.000.-Pts
Premio "Senyera" de Arte	Pintura	
Plazo de presentación:	Del 16 al 26 de octubre de 2001	Dotación: 1.000.000.-Pts
Premio "Senyera" de Arte de Investigaciones Históricas		
Tema libre	Instancias: Del 12 al 30 de junio de 2001	
Plazo de presentación:	Obras: Julio de 2001	Dotación: 1.000.000.-Pts
4 Becas de Inventario y Catalogación de Fondos del Archivo Municipal		
Plazo de presentación:	Del 12 al 30 de junio de 2001	Dotación: 600.000.-Pts cada una
Beca de Inventario y Catalogación de los Fondos de la Hemeroteca Municipal		
Plazo de presentación:	Del 12 al 30 de junio de 2001	Dotación: 600.000.-Pts
Beca de Inventario de Bienes de los Museos Municipales		
Plazo de presentación:	Del 12 al 30 de junio de 2001	Dotación: 600.000.-Pts
Beca de Colaboración en los Trabajos de Catalogación de las Colecciones del Museo de la Ciudad		
Plazo de presentación:	Del 12 al 30 de junio de 2001	Dotación: 590.000.-Pts



AYUNTAMIENTO DE VALENCIA
DELEGACIÓN DE CULTURA

PREMIOS y BECAS PROMOVIDOS por el EXCMO. AYUNTAMIENTO de VALENCIA

Las Bases rectoras de las respectivas convocatorias, se encuentran a disposición de los interesados, en los siguientes Servicios:

Servicio de Acción Cultural
(Premios Literarios)
96.352.54.78
Extensión 1204 / 5

Servicio de Patrimonio Histórico
(Premios "Senyera" y Becas)
96.352.54.78 / Extensión 1187

Oficina de Información Municipal
010

Página web del Ayuntamiento
www.ayto-valencia.es

Valencia, mayo de 2001

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANTE	SEMANAS	
1	La aventura del tocador...	Eduardo Mendoza	Seix Barral	1	16
2	De todo lo visible y lo invisible	Lucía Etxebarria	Espasa	2	6
3	El imposible olvido	Antonio Gala	Planeta	3	10
4	Sefarad	A. Muñoz Molina	Alfaguara	4	11
5	Harry Potter y el cáliz de fuego	J.K. Rowling	Salamandra	7	12
6	Pachucha tirando a mal	Alfonso Ussía	Ediciones B	-	1
7	La hija del curandero	Amy Tan	Plaza & Janés	10	2
8	El corazón del tártaro	Rosa Montero	Espasa	-	14
9	La bella Otero	Carmen Posadas	Planeta	8	5
10	El jardinero fiel	John Le Carré	Plaza & Janés	6	11

NO FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANTE	SEMANAS	
1	Arzalluz. La dictadura del miedo	Díaz Herrera/Durán	Planeta	1	7
2	Perdonen las molestias	Fernando Savater	Aguilar	2	16
3	Era medianoche en Bhopal	Lapierre/Moro	Planeta	10	8
4	Juana la loca	M. Fernández Álvarez	Espasa	8	35
5	El precio de la libertad	Mario Onaindia	Espasa	7	13
6	Maquis. Historia de la guerrilla...	Secundino Serrano	Temas de Hoy	5	3
7	El club de la comedia presenta...	VV.AA.	Aguilar	4	6
8	Más Platón y menos prozac	Lou Marinoff	Ediciones B	3	40
9	España, tres milenios de historia	A. Domínguez Ortiz	Marcial Pons	9	15
10	Joaquín Sabina, perdonen...	Javier Menéndez Flores	Plaza & Janés	-	37

BOLSILLO	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANTE	SEMANAS	
1	Los pilares de la tierra	Ken Follet	Plaza & Janés	1	48
2	Hija de la fortuna	Isabel Allende	DeBolsillo	2	58
3	El ocho	Katherine Neville	Suma de letras	6	55
4	Lo es	Frank McCourt	Maeva	5	7
5	El diario de Bridget Jones	Helen Fielding	DeBolsillo	-	1
6	Bridget Jones: sobreviviré	Helen Fielding	DeBolsillo	9	7
7	El último judío	Noah Gordon	Suma de letras	7	31
8	Las cenizas de Ángela	Frank McCourt	Maeva	3	84
9	Memorias de una gheisa	Arthur Golden	Punto de lectura	4	49
10	¿Qué me quieres amor?	Manuel Rivas	Punto de lectura	10	46

POESÍA	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANTE	SEMANAS	
1	Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	1	83
2	Cincuenta poemas del milenio	VV.AA.	DeBolsillo	6	5
3	Veinte poemas de amor y una...	Pablo Neruda	Alianza	7	30
4	El mundo que respiro	Mario Benedetti	Visor	3	7
5	Poesía reunida	Jon Juaristi	Visor	-	35
6	Poemas	Carmen Martín Gaité	Plaza & Janés	8	11
7	Antología de las mejores poesías...	Luis María Anson	DeBolsillo	9	16
8	Poemas eróticos	Bertold Brecht	Visor	10	29
9	Fragmentos de un libro futuro	José Ángel Valente	Círculo/G. Gutenberg	2	27
10	Antología personal	José Hierro	Visor	-	19

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 Dalmau Granada: Continental Guadalajara: Cobos Huelva: Saltés Huesca: Casa de las Novelas Jaén: Metrópolis, Gutiérrez León: Pastor Logroño: Santos Ochoa Lugo: Souto Madrid: Antonio Machado, Braper, Casa del Libro, El Corte Inglés, FNAC, El Galeón, Manzano, Rubiños, Vips Málaga: Rayuela Melilla: Mateo Murcia: Diego Marín Oviedo: Ojanguren Palencia: Alfar Palma de Mallorca: Signo Las Palmas: Canaima Pamplona: Gómez, Universitaria Pontevedra: Seoane Salamanca: Cervantes, Plaza Universitaria Santa Cruz de Tenerife: La Isla Santander: Estudio San Sebastián: Internacional Segovia: Vallés Sevilla: Repiso Soria: Las Heras Teruel: Senda Valencia: Soriano, París-Valencia Valladolid: Oletvm Vitoria: Study Zamora: Pya Zaragoza: Central.

ARGENTINA

- 1 Harry Potter y la piedra filosofal
J.K. Rowling (Emecé)
- 2 El demonio y la señorita Prym
Paulo Coelho (Planeta)
- 3 Amarse con los ojos abiertos
Jorge Bucay (Nuevo Extremo)
- 4 El atroz encanto de ser argentinos
Marcos Aguinis (Planeta)
- 5 El camino de la autodependencia
Jorge Bucay (Sudamericana)

ESTADOS UNIDOS

- 1 Back when we were Grownups
Anne Tyler (Knopf)
- 2 Death in Holy Orders
P.D. James (Knopf)
- 3 The amazing Adventures of...
Michael Chabon (Random House)
- 4 The Prayer of Jabez
Bruce H. Wilkinson (Multnomah)
- 5 Washington
Meg Greenfield (PublicAffairs)

FRANCIA

- 1 La vie sexuelle de Catherine...
Catherine Millet (Seuil)
- 2 Largo Winch
Philippe Franq (Dupuis)
- 3 Asterix et Latraviata
Albert Uderzo (Albert Rene)
- 4 Dans la rue ou vit celle que...
Mary Higgins-Clark (Albin Michel)
- 5 L'engrenage
John Grisham (Robert Laffont)

MÉXICO


- 1 Aura
Carlos Fuentes (Era)
- 2 La piel del cielo
Elena Poniatowska (Alfaguara)
- 3 Instinto de Inez
Carlos Fuentes (Alfaguara)
- 4 ¿Quién se ha llevado mi queso?
Spencer Johnson (Urano)
- 5 La paradoja
James C. Hunter (Urano)

REINO UNIDO

- 1 Thief of Time
Terry Pratchett (Doubleday)
- 2 Warlock
Wilbur Smith (MacMillan)
- 3 Sharpe's Prey
Bernard Cornwell (HarperCollins)
- 4 The lost Boy
Dave Pelzer (Orion)
- 5 A Man named Dave
Dave Pelzer (Orion)

Medios consultados:

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

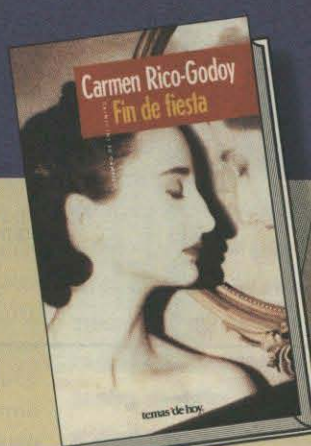
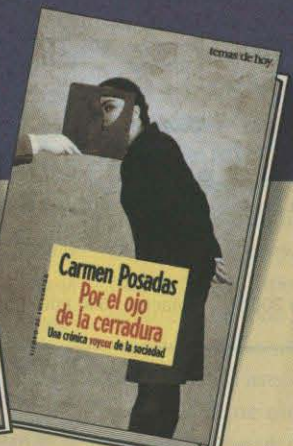



CARMEN RICO-GODOY

Fin de fiesta

Una novela que habla de la vida, el paso del tiempo, el amor y el desamor

temas 'de hoy. **Novedades**



CARMEN POSADAS

Por el ojo de la cerradura

Una crónica voyeur de la sociedad

México: Juan Rulfo, fotógrafo

CARLOS FUENTES ET ALII. ED. LUNWERG. BARCELONA, 2001. 221 PÁGINAS, 4.850 PESETAS

No está muy claro si Juan Rulfo nació en 1918 o en 1917. Lo cierto es que murió en México D. F. el año 1986 tras haber alcanzado la gloria literaria con los relatos de *El llano en llamas* (1953) y la novela *Pedro Páramo* (1955). Como señalan sus biografías, pertenecía a una familia acomodada que perdió sus bienes durante la Revolución Mexicana. Terminados sus estudios, ejerció diferentes trabajos, empleos administrativos y fue guionista de cine y televisión, hasta que en 1962 pasó a desempeñar un cargo en el Instituto Indigenista de México.

El volumen que nos ocupa es el catálogo de la exposición *México: Juan Rulfo, fotógrafo* que puede verse hasta el 25 de junio en el Palau de la Virreina de Barcelona. La cuidada edición del catálogo, debida a Lunwerg, especialista de reconocida solvencia en la edición de libros de fotografía, y su probada capacidad de distribución, convierten en libro con vocación de duración lo que de otro modo se hubiera quedado en mero testimonio, algo por desgracia frecuente con el catálogo de tantas exposiciones.

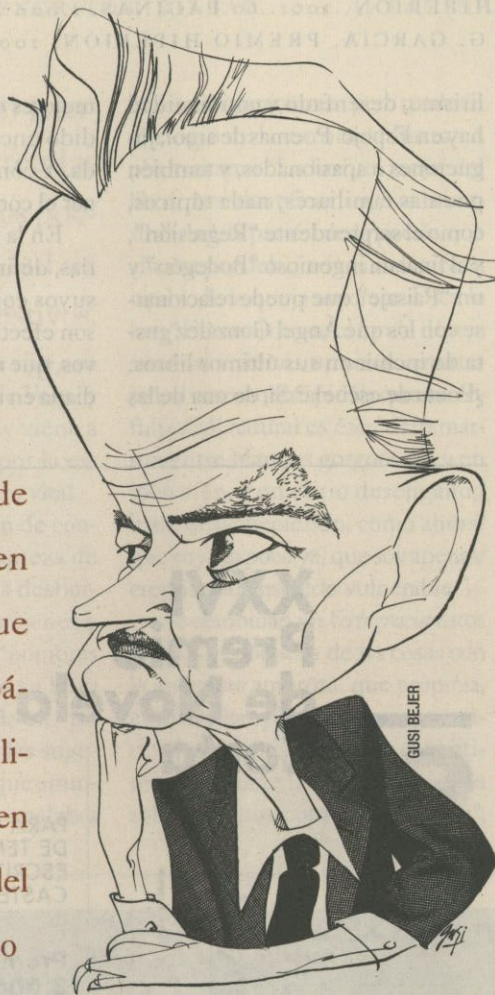
Juan Rulfo empezó a fotografiar por pura afición en los años 30. Desde entonces se interesó por la grandeza del paisaje mexicano. Su trabajo como corredor de comercio le dio la oportunidad de recorrer el país y de tomar muchas instantáneas.

Aunque la fotografía fue siempre importante para Rulfo, como lo atestiguan estas fotos, fue el suyo un arte escondido que compartió, por otro lado, con la filmación cinematográfica. A partir de 1960 se ocupó más del cine y escribió varios guiones para películas como *El gallo de oro* y *La Escondida*, esta última dirigida por él. En 1980 el Instituto Nacional de Bellas Artes de México organizó una exposición de

Las fotografías de Rulfo exploran, en primer lugar, lo que constituye el eje básico de su temática literaria, la reflexión en torno a la realidad del desaliento mexicano

su obra fotográfica. Un año después de su muerte, en 1987, el Ateneo de Madrid le rindió un homenaje en el que se incluyeron varias de sus tomas. Su legado se conserva en la Fundación Juan Rulfo de México cuyo director, Víctor Jiménez, en un interesante texto relaciona la obra de Rulfo con la de Edward Weston y Tina Modotti.

Las fotografías de Rulfo exploran, en primer lugar, lo que constituye el eje básico de su temática literaria, la reflexión en torno a la realidad del desaliento mexicano. Aunque se mostró siempre muy reacio a dar explicaciones de su obra, parece evidente que la devastación humana y geográfica de Jalisco, la provincia de la que eran originarios



él y su familia influyó en su manera de ver el mundo. La infancia de Rulfo transcurrió durante la Guerra de los Cristeros. Varios de sus parientes murieron asesinados. En sus fotos se transparenta su preocupación por la vida rural mexicana. La óptica de su cámara transmite al negativo culpa, fatalismo, desesperación y degradación humana. Al mismo tiempo le interesa la fotografía de arquitectura y en ella, en las tomas de conventos o edificios construidos por los españoles del descubrimiento de América, hay una crítica a la colonización. Rulfo no escapa a un indigenismo, lleno de miopía, que ve en España el origen de todos los males mexicanos.

Se ha organizado este bello y cui-

dado volumen con seis artículos que enmarcan las más de 150 fotografías de Rulfo. El primer texto es de Carlos Fuentes, gran aficionado a la fotografía —sobre todo a través de un hijo fotógrafo—, para quien *Pedro Páramo* es “la mejor novela mexicana de todos los tiempos”. Margo Glantz y Jorge Alberto Lozoya evocan lo cuidado y artesanal del mensaje de Rulfo. Eduardo Rivero expresa su admiración, compartida por todos, por la capacidad del escritor y fotógrafo para deslindar matices. Por último —ya hemos mencionado la contribución de Víctor Jiménez— Erika Billeter sitúa el trabajo fotográfico de Rulfo entre los de Álvarez Bravo, Man Ray y Edward Weston. Manuel Álvarez Bravo, el gran fotógrafo mexicano, tomó infinidad de excelentes fotos a lo largo y ancho de México en los años 30 y estuvo también influido por Weston, a quién conocía y admiraba. Álvarez Bravo fue igualmente seducido por la cámara de cine. En todo caso, parece evidente que existe un juego de influencias en las fotos de Rulfo que muestra las interdependencias de la cultura mexicana no sólo por lo que se refiere a lo que se hace en esos años dentro del país como en relación con las corrientes norteamericanas y europeas. Es evidente que figuras tan omnipresentes como Diego Rivera dejan también un inevitable poso en Rulfo.

En todo caso la obra fotográfica de Rulfo muestra México a través de un juego de luces que se ve siempre acompañado de un enorme talento para los encuadres. El resultado de su excepcional habilidad y talento produce una visión en la que los sentidos se ejercen entre el gozo y el sufrimiento y la reflexión se hace inevitable.

BERNABÉ SARABIA

El vino de los amantes

RAFAEL ESPEJO. PREMIO HIPERIÓN, 2001. 60 PÁGINAS, 1.000 PESETAS. NAPALM. CORTOMETRAJE POÉTICO.

ARIADNA G. GARCÍA. PREMIO HIPERIÓN, 2001. 69 PÁGINAS, 1.000 PESETAS

No hay mal poeta que no se declare (o al que no declaren en prólogos y solapas sus amicales panegiristas) al margen de tendencias; no hay poeta, bueno o malo, que no surja en algún grupo

TAMPOCO hay poeta al que los historiadores de la literatura no puedan incluir en alguna tendencia, o lo que a menudo se entiende por tal: una etiqueta que caprichosamente se aplica a realidades muy heterogéneas.

Basta leer la página de agradecimientos que Rafael Espejo coloca al final de *El vino de los amantes* para comprobar que, en su caso, no hay ninguna intención de ocultar la pertenencia a un grupo. "Incapacitado yo para disociar la vida y la literatura, todos los poemas de este libro tienen nombres y apellido", escribe. Algunos de esos nombres son: Álvaro Salvador, Luis García Montero, Luis Muñoz, y los más jóvenes Carlos Pardo, Andrés Neuman o Luis Melgarejo (quien obtuvo el año anterior el mismo premio). Rafael Espejo procede de la escuela granadina de "la otra sentimentalidad", y hay en su poesía algunos *tics* de escuela. Tratar de descalificarle por ello sería tanto como tratar de descalificar a Garcilaso por el petrarquismo de sus sonetos.

El libro comienza con algunos borrosos titubeos, entre ellos un no muy afortunado soneto ("Celebración de los amantes"), pero a partir del haiku "Noche nupcial" se convierte en un cancionero amoroso que acierta a darle un temblor nuevo a una tradición muy antigua (no en vano se cita a Catulo). Humor y

lirismo, desenfadado y cotidianidad hay en Espejo. Poemas de amor, juguetones o apasionados, y también poemas familiares, nada tópicos, como el sorprendente "Regresión", y al final un ingenioso "Bodegón" y un "Paisaje" que puede relacionarse con los que Ángel González gusta de incluir en sus últimos libros. ¿Poeta de escuela? Sí, de una de las

mejores que un poeta joven ha podido encontrar en la última década. Y con capacidad para abandonar el coro y convertirse en solista.

En la página final de dedicatorias, define Ariadna G. García a los suyos como "poemas-cuento". Y son efectivamente poemas narrativos, que cuentan una historia, cotidiana en unos casos o con ciertos to-

que de ciencia ficción. En la nota de la contraportada se habla de "fórmulas del montaje cinematográfico, cuya originalidad destacó el jurado a la hora de otorgar su veredicto". Pero esas fórmulas parecen algo externo y prescindible, se limitan al título de cada una de las partes en que se divide el libro: "Escena primera. 'Beg for me', de los Korn, en la banda sonora", "Tanque criogénico de la memoria. Flash back. (6" en boxes)", etc. No sabemos si la fea tipografía en que está compuesto el libro son también exigencia de esa presunta y facilona originalidad.

Lo que distingue a los poemas de Ariadna G. García es el uso y abuso de un recurso estilístico que en las dedicatorias se muestra de la manera más simple. Uno de los poemas se dedica "a Carolina, como estímulo; crema protectora que en los de sol más difíciles necesitamos todos"; otro está dedicado a la madre "en homenaje a su fortaleza interior; jalea con que untaba las galletas en nuestros desayunos". Esa comparación del estímulo con una "crema protectora", de la fortaleza interior con la jalea del desayuno, es semejante a la que encontramos en casi todos los poemas: una madre se pregunta "¿cómo enjabonará/de autoestima a sus hijos/quien ni siquiera sabe/protegerse a sí misma?"

Termina *Napalm* con una lúcida "Poética" inspirada en las teorías de Coseriu sobre el lenguaje. Sorprende ese poema en un volumen en el que no escasean las trivialidades ni la quincallería de la más externa novedad. Ariadna G. García está en una edad (nació en 1977) en la que es posible ser un poeta a tener en cuenta sin ser capaz todavía de escribir un buen libro.

J. L. GARCÍA MARTÍN

XXVI Premio de Novela Corta



Gabriel Sijé

PARA OBRAS INÉDITAS,
DE TEMÁTICA LIBRE,
ESCRITAS EN LENGUA
CASTELLANA.

Premio:
3.006 euros.
500.000 pesetas.

Accésit:
1.503 euros.
250.000 pesetas.

EL PLAZO DE ADMISIÓN
FINALIZA
EL 30 DE JUNIO DE 2001

BASES EN: www.cam.es
APARTADO OBRAS SOCIALES
INFORMACIÓN: 902100112



CAM

Caja de Ahorros del Mediterráneo

OBRAS SOCIALES

Verbigracia

LAURA CAMPANY. EXCRITOS. BILBAO, 2001. 37 PÁGINAS

Si en *Travesta del olvido* (premio Hiperión 1998) Laura Campmany confirmaba las expectativas creadas con su primer libro, *Del amor o del agua* (1993), los poemas de *Verbigracia* vienen a consolidar una calidad de voz y un mundo propio extraordinariamente sugestivos.

POETA tan intensa como parsimoniosa, Campmany nos brinda unos poemas convincentes desde la provisionalidad del desencanto, pero también, gracias a la distancia irónica que éste le procura, capaces de comunicar, en la música medida de sus versos y en los matices del sentimiento, una vivacidad sensitiva que desmiente en parte el proceso creciente de descontento vital que ordena “de la primavera al invierno” los poemas del libro y que se analiza, en torno a la cuestión de la escritura, en “La elección”: “Aquí

no hay medias tintas./O se vive o se escribe”. Frente a Lope de Vega y a tantos otros, Campmany viene a decirnos que su opción por la escritura implica un desapego vital.

Pero no creo que traten de convencernos de ello ni la riqueza de guiños intertextuales ni la desbordante variedad de sus imágenes y asociaciones insólitas—los “nombres cautivos” de que habló en su libro anterior—, ni el tono de oda en “La playa” o “La belleza”, ni las sugerencias del título mismo, que apuntan a la recurrencia de esta palabra

en las comparaciones, pero también al elogio de la escritura. Basta un poema como “La luz”, el mejor del libro, para identificar la aguzada sensibilidad, la pasión de la poesía que alienta por debajo de la melancolía vital y de la queja amorosa. Dice la luz: “Entraseis hasta el fondo de mis sueños/ y vierais un tizón amortajado,/ pero no me pidáis que no refulja./ Mi natural es ése:/ derramarme entre blancos gorgoteos,/ y en loco afán, y en ebrio desencanto,/irme desvaneciendo, como ahora/ que soy tan poco ya, que soy apenas/ crepúsculo, rescoldo vulnerable.”

Se combinan en *Verbigracia* estos elogios a la belleza de las cosas con la anécdota amorosa, que propicia, entre ironías y juegos literarios, matizadas reflexiones sobre el sentimiento y sobre la experiencia de la soledad. Otros, como “La promesa”,

recuperan el vitalismo con su gracia. Crece, sin embargo, el desencanto en los poemas finales. En los alejandrinos de “La noche” el pastiche modernista introduce el sarcasmo. “La lluvia”, en fin, expresa una desposesión que la fuerza del lenguaje sigue desmintiendo en parte, y es que en esa tensión entre desencanto y pasión, tan barroca, es donde encuentra sus mejores aciertos: “Porque amar es tener y yo no tengo nada,/ que llueva sobre mí con olor de tormenta,/ que la lluvia me muerda y purifique,/ me lama, me acaricie, me resbale,/ o mejor, que me tunda, que me azote,/ que profane hasta el último resquicio,/ que sofoque la más pálida brasa./ Será como morir.” En este verso debería terminar el libro.

FRANCISCO DÍEZ DE CASTRO

BIBLIOTECA LOBO ANTUNES Siruela

En el culo del mundo
ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Tratado de las pasiones del alma
ANTÓNIO LOBO ANTUNES

El orden natural de las cosas
ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Viviré con su nombre, morirá con el mío

JORGE SEMPRÚN. TRADUCCIÓN DE CARLOS PUJOL TUSQUETS. BARCELONA, 2001. 236 PÁGINAS, 2.000 PESETAS

HAY un párrafo en *Autobiografía de Federico Sánchez*, la obra de Semprún que propició su recuperación como escritor español, en donde se vislumbran algunas claves de este nuevo libro. El protagonista de aquella narración, definida como "intento de reflexión autobiográfica", afirma: "Si estuviera escribiendo una novela, en lugar de hacer un relato testimonial [...] sin duda aprovecharía esta ocasión de lucimiento literario".

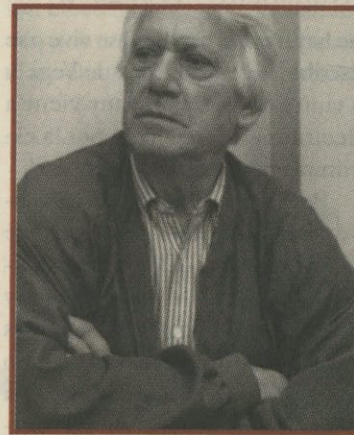
Viviré con su nombre, morirá con el mío es el cuarto título, a medio camino entre autobiografía y novela, que Semprún dedica a su estancia en un campo de trabajo donde los nazis lo habían recluido por comunista. En un momento del relato, el narrador, identificado con el autor, recuerda una lectura pública en Múnich en 1999 "con fragmentos de mis tres narraciones sobre la experiencia de Buchenwald, unidos entre sí por el trabajo interminable, tónico, desolador—de la anamnesis" (pág. 96), y se está refiriendo a *Le Grand Voyage* (1963), *La escritura o la vida* y *Aquel domingo*.

Este último libro narra la imborrable impresión que experimentó un domingo de diciembre de 1944 en aquel campo de concentración ante el cuadro de derrota que encarnaba una compañía de judíos polacos, y *Viviré con su nombre...*, que en

Semprún narra con una frialdad y un distanciamiento acaso excesivos, que con frecuencia logran producir en el lector el efecto que la novela misma prevé: "también se le puede dejar insensible [...] o quedarnos cortos"

su última página proclama su voluntad de continuar *El largo viaje*, centra el desarrollo de su acción en una fecha semejante, cuando el protagonista trata de escapar de la amenaza que desde las oficinas centrales de las SS se cierne sobre él, para lo que intenta suplantar la identidad de un prisionero moribundo de su misma edad. Se da así, por cierto, el mismo proceso por el que Semprún se confundía con F. Sánchez, si bien el juego de las identidades postizas se hace por duplicado. El joven español exiliado en Francia, en su militancia se hacía pasar por un tal Gérard Sorel, y sus camaradas de Buchenwald deciden protegerlo haciéndolo pasar por François L., estudiante que agoniza en el pabellón de los desahuciados y muere musitando una cita en la que por dos veces aparece la palabra *nihil*. Semprún atinará a identificarla decenios más tarde, cuando adapta *Las Troyanas* de Séneca: "Tras la muerte no hay nada, y la muerte no es nada...".

Seguimos, pues, en el universo de *Autobiografía de Federico Sánchez*,



por las referencias ideológicas, que en esta novela siguen siendo las mismas, y sobre todo por ese gran tema de las identidades individuales en clave simultánea de ficción y realidad que el texto explicita: "Aquel muerto-vivo era un hermano, mi doble tal vez, mi Doppelgänger: otro yo o yo mismo siendo otro" (pág. 51). No faltan tampoco aquí digresiones muy útiles para una cabal comprensión de la poética narrativa de Semprún, sobre todo en lo que se

refiere al modo en que confunde la frontera entre lo vivido y lo inventado, con marcado predominio de lo primero. "¿Para qué escribir libros si no se inventa la realidad?", se pregunta el narrador, y más adelante revela los criterios que aplica a la configuración de sus personajes.

Igualmente opera aquí aquel otro designio que la cita de *Autobiografía...* incluía. Me refiero a una deliberada, y sorprendente, renuncia al lucimiento literario. Algo hay de ello en una circunstancia propia de la traducción de esta obra: el cambio de su título original, *Le mort qu'il faut*. *El muerto que necesitábamos* constituye un *ritornello* que reiteradamente jalona el avance de la narración, pero el traductor, o quizá el autor, han preferido otro título más explícito, tan sólo una vez incluido en el texto (pág. 167). Semprún narra con una frialdad y un distanciamiento acaso excesivos, que con frecuencia logran producir en el lector el efecto que la novela misma prevé en un determinado momento: "también se le puede dejar insensible, desde luego, no afectarle para nada, [...] o quedarnos cortos" (págs. 94-95). Esto es resultado de la acumulación de planos y temas en un texto excesivamente escueto. Aquel fin de semana de 1944 se desdibuja como tiempo del relato frente a otros dos cortes temporales posteriores, la primavera de 1969 en Praga y el momento de la escritura en París, año 2000. Desde ambas perspectivas Semprún libera una vez más sus diatribas ideológicas contra el estalinismo y contra una de sus perversas manifestaciones que le obsesiona: la vileza de que los supervivientes de los campos de concentración eran culpables de colaboracionismo.

Premio Anagrama de Ensayo



NORA CATELLI

Testimonios tangibles

Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna

Ganadora

HELENA BÉJAR

El mal samaritano

El altruismo en tiempos del escepticismo

Finalista



ANAGRAMA

DARÍO VILLANUEVA

Risa africana

DORIS LESSING. TRAD. MARTA PESSARRODONA. PLAZA & JANÉS. BARCELONA. 2000. 399 PÁGS. 2.700 PTAS.

Doris Lessing es considerada, a su pesar, como la gran profetisa del feminismo. *El cuaderno dorado* (1969), sin duda su obra más conocida, fue pionera en la reivindicación de los derechos de las mujeres.

ANA Wulfs —el apellido deriva y evoca directamente a su admirada Virginia Woolf— representa un punto de vista alternativo, novedoso y contestatario, radicalmente enfrentado a la visión tradicional del momento. Pero considerar a Lessing como una escritora feminista resultaría un ejercicio tremendamente reduccionista, pues nos encontramos ante una de las autoras más heterogéneas del panorama literario mundial. Su riqueza narrativa supera cualquier encasillamiento restrictivo.

Desde la primeriza *Canta la hierba* (1949), con la que se presentó en Londres sin editor alguno, hasta sus recientes publicaciones autobiográficas que se iniciaron con *Bajo mi piel* (1994), siendo considerada una de las autoras británicas más importantes de este siglo, Lessing ha escrito obras intimistas, psicológicas, literatura de viajes, de ciencia ficción. La que ahora se ha



traducido al español, *Risa Africana*, también resulta difícil de catalogar: se puede leer como un libro de memorias o como una narración de viajes e incluso un documento social, histórico o antropológico. La obra recoge sus recuerdos de los cuatro últimos viajes que realizó a Zimbawe entre 1982 y 1992. Aunque toda su infancia transcurrió en esa nación africana, Lessing nació en Khermanshah, antigua Persia; su familia se trasladó a la antigua Rodesia del Sur, actual Zimbabwe, cuando ella tenía tan solo ocho años, y es

la que considera su verdadera patria.

Al comenzar la lectura la primera evocación que acude a nuestra mente es la novela de Isak Dinesen *Memorias de África*, y ciertamente hay distintos puntos de conexión entre ambas obras. Sin embargo, conforme avanzamos en la lectura, comprobamos que la obra de Lessing es mucho más social que la de la danesa. Lessing está más interesada en mostrar cómo es la situación en África, tomando como modelo Rodesia, que en narrarnos sus impresiones y sensaciones personales.

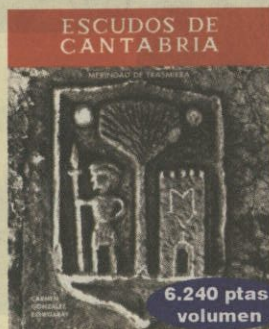
El período de diez años que transcurre entre el primer y último viaje sirve para mostrar la evolución social e histórica del país y sus gentes. El optimismo de los primeros momentos de independencia se fue volviendo desesperación cargada de tristeza, conforme los románticos sueños de los primeros momentos se vieron imposibles de alcanzar. La corrupción de los distintos gobiernos, la violencia y represión policial, la toma de granjas, el despotismo que imperaba en el país... motivaron la huida de algunos blancos y que muchos negros añorasen los tiempos de los gobiernos blancos. Pese a tratarse de un libro de memorias, su contenido interesa distintos aspectos que van mucho más allá de los exclusivamente personales. Confor-

me avanza la narración las evocaciones de índole privada, como la emotiva visita a su hermano que realiza en el primero de los viajes, van perdiendo espacio, o cuando menos la impresionante fuerza evocativa de la primera mitad, en favor de un "análisis" social mucho más complejo. No pretende Lessing usurpar el puesto a los estadistas; sin embargo, su "inocente" narración deja al descubierto los vicios y carencias de los nuevos regímenes africanos.

También trata temas puntuales como el del SIDA o la situación de las mujeres en el África negra, los problemas de la segregación racial, la tremenda hambruna que sufren algunas naciones africanas... Será precisamente en su forma de tratar estos temas cuando encontramos a la Lessing más sutil, más sagaz y perspicaz, que sabe profundizar hasta llegar a la esencia del problema sin necesidad de exponer grandes teorías ni resultar dogmática o trascendente. La narración en primera persona transmite una sensación de verosimilitud que nos acompaña a lo largo de toda la narración. Sin menosprecio de algo que por la temática del volumen puede pasar desapercibido, la elegancia narrativa del estilo de Lessing.

JOSÉ ANTONIO GURPEGUI

ESTUDIO



CARMEN GLEZ. ECHEGARAY
ESCUDOS DE CANTABRIA
 Tomo I.
 Merindad de Trasmiera
 Tomo II.
 Santander y Asturias de Santillana

6.240 ptas. volumen

JOSÉ HIERRO



DE CANTABRIA, DEL MAR Y OTRAS NOSTALGIAS

BIBLIOTECA CANTABRIA

- | | | | |
|---|-------|---|-------|
| 1. Amor de Escalante | 2.500 | 7. Francisco Cubría | 3.500 |
| COSTAS Y MONTAÑAS | 2.500 | JUANA Y NEL Y EL PLEITO DE LA PERRA GORDA | 2.500 |
| 3. José María de Pereda | 2.500 | 8. Adriano García Lomas | 3.500 |
| PEÑAS ARRIBA | 2.500 | MITOLOGÍA Y SUPERSTICIONES DE CANTABRIA | 3.000 |
| 4. Adriano García Lomas | 4.000 | 9. José María de Pereda | 3.000 |
| EL LENGUAJE POPULAR DE LA CANTABRIA MONTAÑESA | 4.000 | SOTILEZA | 3.000 |
| 5. José del Río Saint "Pict" | 2.500 | 10. José Hierro | 3.000 |
| VERSOS DEL MAR Y OTROS POEMAS | 2.500 | DE CANTABRIA, DEL MAR Y OTRAS NOSTALGIAS | 3.000 |
| 6. Adolf Schulten | 2.500 | 11. Joaquín González Echegaray | 3.000 |
| LOS CANTABROS Y ASTURES Y SU GUERRA CON ROMA | 2.500 | MANUAL DE ETNOGRAFÍA DE CANTABRIA | 3.000 |
| 7. Gerardo Diego | 3.000 | 12. José Simón Cabarga | 3.500 |
| MI SANTANDER | 3.000 | SANTANDER. BIOGRAFÍA DE UNA CIUDAD | 3.500 |
| MI CUNA, MI PALABRA | 3.000 | | |

ESTUDIO

Amos de Escalante
 José María de Pereda
 Adriano García Lomas
 José del Río "Pict"
 Adolf Schulten
 Gerardo Diego
 Francisco Cubría
 José Hierro
 Joaquín González Echegaray
 José Simón Cabarga

BIBLIOTECA CANTABRIA

Avda. Calvo Sotelo, 21 - Burgos, 5 - Avda. Los Castros, 53 C - C.C. Valle Real - Avda. Peña Sagra, s/n - Santander - Tel. 942 374 950 - e. mail: librerias@estudio.com

Diccionario ejemplificado de argot

CIRIACO RUIZ. PENÍNSULA. BARCELONA, 2001. 439 PÁGINAS. 3.900 PESETAS

EN los últimos años ha aumentado el interés de los lingüistas por el estudio de jergas y vocabularios especiales. A los repertorios y diccionarios de argot de J. M. Oliver, V. León o J. Sanmartín Sáez hay que añadir el *Gran diccionario de argot* de Delfín Carbonell, tan reciente que ni siquiera ha podido tenerlo en cuenta Ciriaco Ruiz al elaborar este *Diccionario ejemplificado de argot* que acaba de ver la luz y que es un diccionario "de autoridades": cada palabra, cada acepción se presenta con el aval de un texto, por lo general literario, donde se documenta el significado. Basta echar una ojeada a la lista de obras consultadas para apreciar el considerable esfuerzo en la búsqueda de fuentes que sustenta este repertorio. Desde novelas hasta manuales de investigación policial, nada que pudiera ser de ayuda ha sido desdeñado. Es evidente que podían haberse añadido más textos que, por su índole, prometían ya desde su título ejemplos de léxico jergal —pensemos en *La sueca desnuda*, de Guerra Garrido, o en *Confidencias de un chorizo*, de Marsé—, pero es dudoso que estas y otras obras hubieran aportado términos nuevos, no recogidos ya en el extenso corpus que aquí se comenta.

El problema esencial en un diccionario de este tipo es la impre-

Un diccionario de estas características es el cuento de nunca acabar. Jamás está completo, porque el léxico recogido se halla en permanente renovación. Una obra utilísima para quien tenga interés por el lenguaje

sa delimitación de lo que debemos entender por argot, ya que el lenguaje de los delincuentes, las formas del caló, los coloquialismos vulgares y otros vocablos de procedencia distinta acaban mezclándose y formando un conjunto heterogéneo que, además, posee una gran movilidad. Muchas denominaciones son efímeras y cambian de una generación a otra, porque su uso es casi exclusivamente oral y no poseen la fijeza que otorga el lenguaje escrito. Por eso, cuando un vocablo alcanza una vigencia prolongada conviene destacarlo. Aquí, el uso predominante de textos recientes puede hacer pensar que las acepciones registradas son también muy modernas, pero no siempre es así. He aquí algunos casos. *Calco* "zapato" aparece documentado con textos de 1963, 1991 y 1999. Sin embargo, la acepción figura ya en la comedia *El congreso de gitanos*, de José de Elizaga, que es de 1850. Algo parecido cabría decir de *clisos* "ojos", también utilizado en la obra de Elizaga, como *chulí*, *bato* y algunas otras pa-

labras que, si se juzga por la documentación aducida aquí, podrían parecer incorporaciones recientes. En textos de zarzuelas y sainetes del XIX no consultados existen vocablos que hoy continúan vigentes, de acuerdo con los testimonios del presente Diccionario: así, *churí* "navaja" está en *El suicidio de la Rosa* (1847), de Agustín Azcona; el gitanismo *canguelo* —que sorprendentemente no se recoge aquí— se lee en *El tío Zaratan* (1849), de J. M. Gutiérrez de Alba. Otros términos podrían haberse documentado también más tempranamente a fin de que el lector tuviera información de su vigencia: *apandar* se encuentra en *Misericordia*, de Galdós; *baré* en Cristóbal de Castro (1908); *apiolar* en Fernando Mora (1912) y en *La corte de los milagros*.

Cabe también señalar algunas omisiones o ausencias que tal vez convendría reconsiderar en futuras ediciones. Si se recogen *camareta* "camarero" y *drogata*, ¿por qué no hacer lo mismo con *jubilata* y *ordenata*, formas tan vivas al menos como

las anteriores? Y si se recogen, como designaciones de ciertas actividades sexuales, *francés* o *birmano*, ¿por qué no incluir *griego*, tan frecuente en la publicidad del ramo? Falta una palabra tan característica como *carpan-ta* "hambre", documentada ya desde mediados del XIX, y otras como *espichar* "morir", *beata* "peseta" y *blanco* "cobarde", que hallamos en obras de Baroja, de Arniches, de López Pinillos. En el *Diario de un jubilado* utiliza Delibes *cacorro* "bisexual", que no es invención del autor. Y también serían aprovechables en algunos casos ciertas explicaciones sobre usos que son simples alteraciones fonéticas. Por otra parte, y frente a las adiciones posibles, cabe igualmente alguna supresión, como la de *killer* "asesino", documentado sólo en Raúl del Pozo, que es claramente un uso ocasional.

Un diccionario de estas características es el cuento de nunca acabar. Jamás está completo, porque el léxico recogido se halla en permanente renovación. Por eso es destacable el gran acopio de materiales que ha llevado a cabo el autor, así como la pulcritud lexicográfica con que los ofrece. Resumen: una obra utilísima para quien tenga algún interés por el lenguaje nuestro de cada día.

R. SENABRE



Año VII
3 euros

INTRAMUROS

BIOGRAFÍAS, AUTOBIOGRAFÍAS Y MEMORIAS

Director: Beltrán Gambier
Editora: María Sheila Cremaschi

Ruiz de Alarcón 25 - 28014 Madrid Tel.: 91 420 20 60 / Fax: 91 426 38 69
e-mail: suscripciones@grupointramuros.com



España en su cénit (1516-1598)

JORDI NADAL. CRÍTICA. BARCELONA, 2001. 171 PÁGINAS, 1.900 PESETAS

La obra de Nadal se ha centrado en la historia económica de la España contemporánea, y en su industrialización.

El "Introito" que abre *España en su cenit* explica que esa orientación económica y contemporaneísta vino impuesta por razones de ordenación docente que forzaron a relegar algo una primera vocación modernista. La condición, sólo administrativa, de jubilado dice haberle dado oportunidad de ocuparse más sistemáticamente de aquella primera vocación y el resultado es este "ensayo" de síntesis. La simplificación formal, que prescinde de aparato crítico, da a este libro una engañosa apariencia de obra menor. Sin embargo, es un apreciable resumen elaborado sobre un copioso catálogo de lecturas. Haciendo bueno el deseo del autor de escribir algo polémico, no todos coincidirán con sus enfoques, pero nadie podrá discutir que en el modo de plantear distintos asuntos sobran dominio y destreza.

Carece el libro, y es una de sus limitaciones, de una conclusión sistematizada, y cabe incluso reprocharle un final abrupto y trunco, pero su tesis de fondo no es equívoca: la España del XVI, o quizá mejor, el imperio hispanocéntrico de los Habsburgo, estuvo lastrado por notorias limitaciones materiales y estructurales que lo hicieron a la larga inviable. Nadal podría alinearse más bien con los estudiosos que se han preguntado no por qué se produjo la decadencia sino cómo fue posible alcanzar la hegemonía. El examen de los dos reinados que se reparten en mitades casi exactas el período, el imperio formal de Carlos

V y el imperio substantivo de Felipe II, descubre los pies de barro del coloso. Además de insuficientes recursos demográficos, no hubo ordenación económica definida, ni tan siquiera una aplicación sistemática de los postulados elementales del mercantilismo; de esa forma, el país de más ambiciosa y exigente política exterior tuvo una balanza mercantil deficitaria, un sistema fiscal

insuficiente y una dependencia agobiante de las remesas americanas.

Por importantes que sean los aspectos económicos y por bueno que sea el tratamiento que de ellos se hace, no sofocan la consideración de otros. Por ejemplo, la política exterior tanto en territorios imperiales, como respecto a enemigos. En todo caso, reitera Nadal, el imperio sólo pudo ser posible mediante su cen-

tralización castellana, con su inevitable secuela de provincialización de los demás reinos españoles y agotamiento de Castilla. Lo complejo de los fenómenos que actuaron se encaja en un esquema en el que se echan en falta los aspectos culturales, y el que haya más de un punto discutible no le resta interés.

DEMETRIO CASTRO

Castells-Giddens-Touraine-Castells-Giddens-Touraine-Castells-Giddens-Touraine-Castells-Giddens-Touraine-Castells-Giddens

SEMINARIO DE LA FUNDACIÓN M. BOTÍN

Teorías para una nueva sociedad


UN DIÁLOGO ENTRE

- > Alain Touraine, *La sociedad programada*.
- > Anthony Giddens, *La reconstrucción de la sociedad en un mundo en cambio*.
- > Manuel Castells, *La sociedad red*.

Director: Manuel Castells

Moderador: Francisco Jarauta

18/19 de junio 2001 Residencia de Estudiantes
Mañanas: 10.30 horas C/ Pinar, 23. 28006 Madrid
Tardes: 17.30 horas Telf: 91 5636411 - 942 226072

 Fundación
Marcelino Botín

Touraine-Castells-Giddens-Touraine-Castells-Giddens-Touraine-Castells-Giddens-Touraine-Castells-Giddens-Touraine-Castells

Todos los objetivos

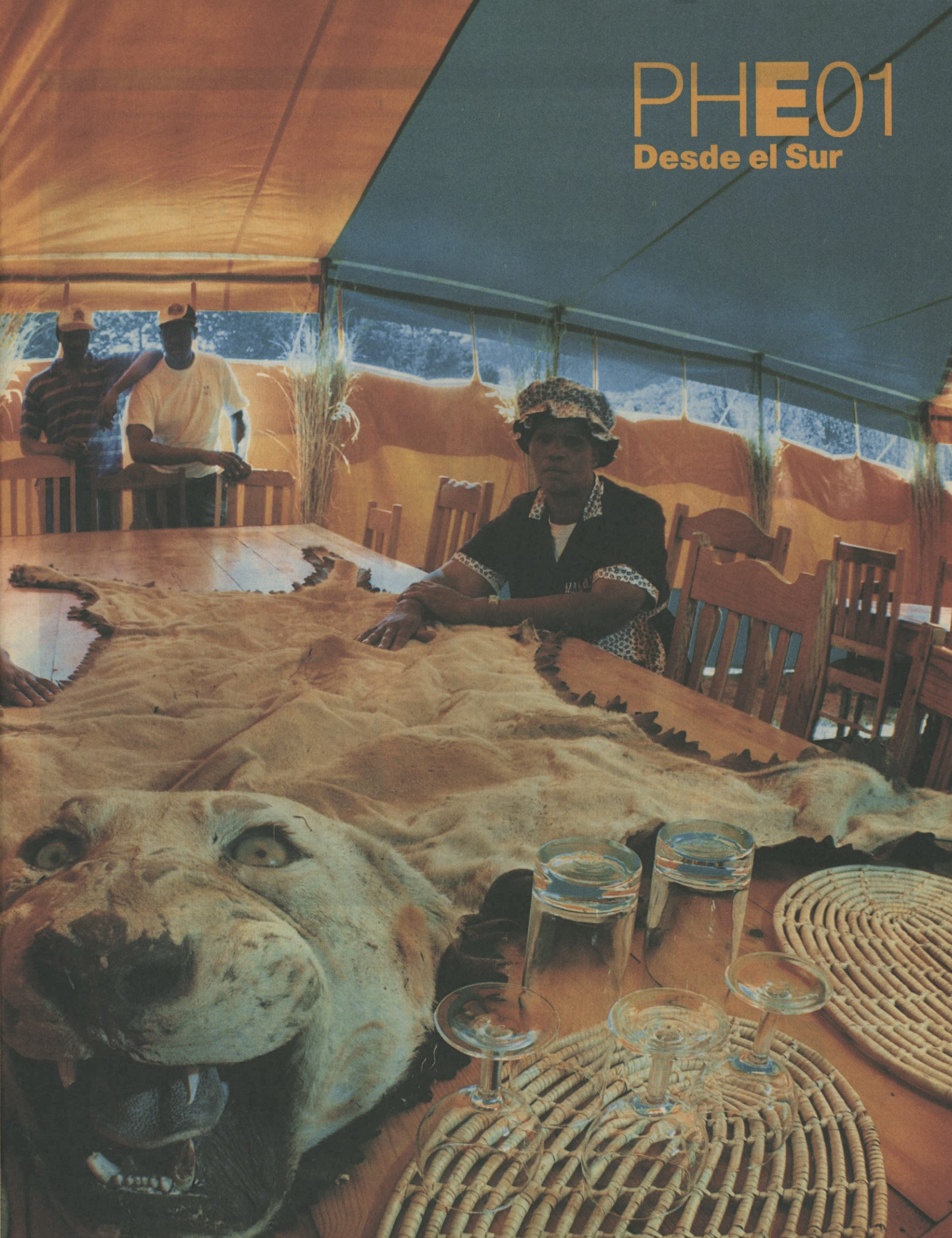
EL CULTURAL es este año la publicación oficial de PHotoEspaña, el festival de fotografía de Madrid que hoy se inaugura en el Jardín Botánico. Son casi 5.000 fotografías de 121 artistas en 67 exposiciones las que se podrán ver hasta el próximo 15 de julio. Dirigida por Oliva María Rubio, y con el asesoramiento de tres comisarios invitados, el francés Christian Caujolle, el mexicano Pablo Ortiz Monasterio y el anterior director de PHotoEspaña, Alejandro Castellote, esta edición gira en torno al lema *Desde el Sur*: Gran parte de los museos y las galerías de la ciudad dedican sus espacios a la fotografía, esperando superar los 580.000 visitantes del pasado año. En las próximas semanas, seguiremos el desarrollo de las más destacadas exposiciones. Pero en este número especial hemos querido rendir homenaje a un medio que cada vez cuenta con mayores posibilidades y con más adeptos entre los artistas y los coleccionistas, haciendo un recorrido por su historia a través de diez magníficos fotógrafos incluidos en el programa del festival (desde el pionero William Henry Fox Talbot hasta la obra más reciente de Joan Fontcuberta), estudiados o entrevistados por críticos especializados y destacados fotógrafos. Y dar voz a quienes, desde el Sur, reflejan o transforman a través de sus cámaras las relaciones entre territorio e identidad. Para unirnos a la celebración, EL CULTURAL ha organizado un concurso de fotografía para artistas jóvenes, cuyas bases publicaremos en el próximo número. Asimismo provocaremos el debate y el encuentro entre fotógrafos y expertos.



OBIE OBERHOLZER:
MERENDERO EN FRANSCHOEK,
MOUNTAIN LODGE, 1999

PHE01

Desde el Sur



PHE01



PARTE DEL QUEENS
COLLEGE, OXFORD, 1843.
COPIA SOBRE PAPEL SALADO

**CONDE
DUQUE**
CENTRO CULTURAL

MUSTERKARTE. Modelos de pintura en Alemania 2001 (hasta el 15 de julio). *Organizada en colaboración con el Goethe Institut y las galerías Heinrich Ehrhardt y Elba Benítez.* **CATALUÑA HOY** (hasta el 24 de junio/de martes a domingo de 11 a 21 horas ininterrumpidamente). *Organizada por la Generalitat de Catalunya.* **Cataluña, tierra de acogida / Arte románico y escultura de vanguardia.** Colecciones del Museu Nacional d'Art de Catalunya. **PHOTOESPAÑA 2001** (del 14 de junio al 15 de julio). **4 de Bangkok: M. Sriwanichpoom, S. M. Sakul, O. Pin Fat y P. Blenkinsop / Mimmo Jodice: La recherche.** *Organizada por el Istituto Italiano di Cultura.* **Juan de la Cruz Megias: Bodas 1979-1999.**

HORARIO: Martes a Sábado de 10 a 14 y de 17.30 a 21 h. Domingos y festivos de 10.30 a 14.30 h.
Lunes: Cerrado. Autobuses: Circular, 1, 2, 21, 44, 74 y 149 Metro: San Bernardo, Argüelles, Plaza España
CENTRO CULTURAL DEL CONDE DUQUE Conde Duque, 11 condeduque@munimadrid.es


Ayuntamiento de Madrid
Consejo de Cultura, Educación,
Juventud y Deportes

Pionero Henry Fox Talbot

Ver imágenes de Henry Fox Talbot en la actualidad significa volver a los emocionantes primeros años en los que la fotografía apenas balbuceaba e inoportunamente comenzaba a tantear sus propios límites. Seguramente Talbot jamás pudo imaginarse la trascendencia fundamental de lo que había inventado, ni cómo llegaría a cambiar la cultura visual de Occidente en los siglos XIX y XX. Pero ya en estos comienzos podemos detectar en estado germinal lo que llegarían a ser las problemáticas principales del medio, sobre todo el constante debate entre arte y ciencia que atormentaría a la fotografía en años sucesivos. Henry Fox Talbot es ante todo conocido por inventar el sistema negativo-positivo fotográfico, que él llamaría "calotipo". A diferencia del daguerrotipo, del que solo existía una imagen única, el calotipo de Talbot permitía crear múltiples copias de un negativo original, presagiando en gran medida la mecanización y seriación de la imagen de los medios de comunicación de masas del siglo posterior. Teniendo en cuenta que el modelo negativo-positivo ha llegado a ser el predominante, resulta sorprendente que en su momento no tuviera toda la acogida que uno podría esperar. Esto es debido fundamentalmente al grano del negativo, visible en las copias, y que contrastaba con la nitidez de la imagen conseguida directamente sobre la superficie esmerilada del daguerrotipo. El propio Talbot defendía esta textura como un efecto "Rembrandt" de enormes posibilidades estéticas.

Talbot fue un hombre formado en la universidad y en contacto con los debates intelectuales del momento, y como gran cantidad de inventores de su época, interesado en una multitud de áreas científicas y artísticas, entre ellas la astronomía, las matemáticas, la óptica y la literatura. Durante su luna de miel en un viaje a Italia en 1833, concibió la idea de fijar la imagen que veía en la superficie de cristal de su cámara oscura. A su vuelta a Inglaterra consiguió transferir la forma de una hoja de árbol a un papel químicamente sensible. Tras sucesivos experimentos, finalmente en 1835 fijó varios negativos de su casa ancestral en Lacock Abbey, incluyendo una imagen pequeña, tamaño sello, de una ventana con cristales en forma de rombos. Esta imagen nos recuerda a lo que se considera como la primera fotografía de la historia, el heliógrafo de Nicéphore Niépce en 1827, una vista de unos tejados desde la ventana del fotógrafo. Tanto uno como otro encierran una misteriosa aura de silencio, un cierto deslumbramiento fascinado, como el de las primeras visiones de un bebé cuando apenas comienza a diferenciar la luz de la oscuridad.

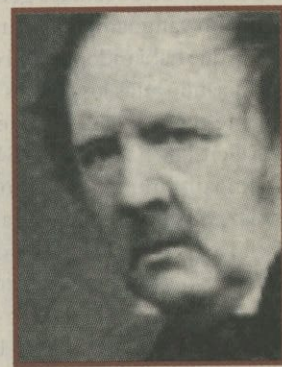
Pero quizás la obra más conocida de Talbot sea *Pencil of Nature*, (Lápiz de la Naturaleza), una edición con fo-

tografías del propio Talbot que se editó entre 1844 y 1846. Esta publicación incluía un texto con el que se explicaban las posibles aplicaciones científicas y prácticas de la fotografía. Talbot veía el medio fotográfico primordialmente como un instrumento que ofrecía evidencia visual de hechos concretos, pero en *Pencil of Nature* detectamos también sus aspiraciones artísticas. En fotos como *La puerta abierta* contemplamos una escena cotidiana, una escoba descansando sobre una puerta entreabierta, tratada de una forma estética. Esta foto, y otras en *Pencil of Nature* remiten a la estética de la pintura holandesa del siglo XVII, por la que Talbot sentía especial predilección. Otra edición de Talbot fue *Annals of Artists in Spain*, (Anales de los artistas en España), el primer libro con fotografías que reproducían obras de arte.

El interés de Talbot por el arte es evidente, incluso llegando a destacar tímidamente el medio como un instrumento de expresión artística especialmente indicado para aquellos sin talento para el dibujo y la pintura. De hecho, el calotipo tuvo más arraigo en los círculos artísticos que el daguerrotipo. La posibilidad de hacer copias ligeramente distintas unas de otras, así como el retoque del negativo original, o la selección de distintos papeles con tintes de colores recordaban más a técnicas de estampación y grabado que a la fotografía. Se instaura con los calotipos de Talbot un interés por lo difuminado, que inmediatamente es construido como un efecto artístico más cercano a la pintura. El excesivo detalle fotográfico del daguerrotipo parecía amenazar las aspiraciones artísticas de muchos fotógrafos; al ver una plasmación tan directa y aparentemente transparente de la realidad, sentían su interpretación artística minimizada. La difuminación del calotipo permitió a las primeras generaciones de fotógrafos experimentar artísticamente con un medio que todavía se estaba inventando a sí mismo.

Las ambiguas inquietudes artísticas de Talbot no son más que un prólogo del intenso debate que se generó en décadas posteriores entre consideraciones artísticas y científicas del medio. Hasta cierto punto, este debate sigue manteniéndose en la actualidad, que en el fondo es lo que realmente le da riqueza y complejidad al medio. A lo largo de los 175 años de la historia de la fotografía ha sido precisamente su naturaleza bicéfala, ni totalmente científica ni completamente artística, la que tanto ha dificultado su inclusión como una de las artes. Con la obra de Henry Fox Talbot recordamos que esta fecunda polémica ya estaba escrita en los orígenes mismos del medio fotográfico.

William Henry Fox Talbot (Melbury, Inglaterra, 1800 - Lacock Abbey, 1877) fue el descubridor, en enero de 1839, del proceso negativo-positivo sobre papel, el "calotipo". Fue también autor y editor del primer libro comercial ilustrado con fotografías, *The pencil of Nature* (1844). Luchó más de una década en los tribunales por la patente de su invento, que le fue reconocida en 1854. Dedicó sus últimos años a descifrar inscripciones cuneiformes asirias. Murió en 1877, mientras escribía la historia de sus inventos fotográficos.



Huellas de luz. El arte y los experimentos de William Henry Fox Talbot, exposición organizada por el National Museum of Photography, Film and Television de Bradford, Gran Bretaña, se podrá ver en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Santa Isabel, 52) del 19 de junio al 2 de septiembre.

DANIEL CANOGAR

Jaroslav Rössler

A través de la obra de Jaroslav Rössler podemos acercarnos a lo que fue la rica corriente de creación fotográfica que se manifestó a partir de los años veinte en Checoslovaquia. Sus composiciones, donde los juegos de luces acusan las siluetas de los objetos o desdibujan sus líneas hasta rozar la abstracción, le confieren un sello muy personal entre sus contemporáneos, sin dejar de compartir con ellos ese carácter centroeuropeo que alimentará la mejor creación fotográfica de entreguerras.

Rössler dejó a los quince años la escuela y entró como aprendiz en el estudio fotográfico que, desde 1910, tenían en Praga Frantisek Drtikol y Augustin Skarda, que por entonces se encontraban movilizados en el ejército. En 1920, el joven Jaroslav terminó su aprendizaje pero siguió trabajando con Drtikol (1883-1961), figura puntera de la fotografía artística praguense. En aquellos tiempos, las obras de Drtikol eran virtuosas composiciones de inspiración *Art déco*, en las que combinaba figuras desnudas con efectos de luces dentro de decorados geométricos. Se trataba de un vanguardismo aburguesado, un tanto *kitsch*, que había adoptado el maestro tras la guerra, dejando atrás los efectos vaporosos de la corriente pictorialista. Rössler trabajó también con Gertruda Fisherova (1884-1976), que fue asimismo discípula de Drtikol y, hacia 1923, Jaroslav se adhirió al grupo vanguardista Devetisil, liderado por Karel Teide, que reunía a artistas, arquitectos y poetas. Sus miembros se inspiraban en el constructivismo, tanto de procedencia soviética como alemana, con la utilización recurrente de objetos cotidianos y de maquinarias como temas de inspiración. Es el momento en que Rössler inicia una serie de fotografías de

papeles recortados, muy en consonancia con las obras realizadas en la Bauhaus por Moholy-Nagy (1895-1946).

En 1925, Jaroslav marchó a París con Gertruda Fisherova y trabajó en el estudio de retratos Manuel Frères. Pero ya al año siguiente regresó a Praga, donde realizó fotografías para el teatro Osvobozené Divadlo y para la publicación *Pestry 'ty 'den*. A partir de entonces, las obras de Rössler adquieren un estilo personal, muy inspirado en la corriente constructivista, con composiciones de objetos cotidianos que aparecen con formas cubistas. Mediante un sistema de espejos prismáticos de su invención que seguirá utilizando hasta los años cincuenta, ofrece imágenes sorprendentes que juegan con los contrastes de luces y sombras y con la transparencia de vasos y botellas de cristal, como lo hacen otros dos fotógrafos contemporáneos, Jaromir Funke (1896-1945) y Joseph Sudek (1896-1976), pero cada uno de los tres de manera muy distinta.

En 1927 Rössler vuelve a París, donde colabora con Lucien Lorelle (1894-1968), al que conoció cuando trabajaba en el estudio de Manuel Frères. Lorelle, más tarde cofundador del grupo Les XV, se alejó del retrato a partir de 1934 y compaginó trabajos publicitarios con composiciones de tendencia surrealista. De esta época parisina datan unas interesantes vistas de la torre

Jaroslav Rössler (Smilov, Checoslovaquia, 1902 - Praga, 1990) es uno de los más destacados representantes de la vanguardia fotográfica checa en los años 20 y 30. Entre París y Praga, desarrolló un estilo reconocible en el que tomó elementos del cubismo y del constructivismo, en consonancia con la renovación estética de la Europa de entreguerras.

La exposición de Rössler en la Sala Millares (Juan de Herrera, 2) se compone de 150 fotografías, collages y dibujos del artista y de Man Ray, Drtikol, Funke, Wiskovsk, Fischerová y Reichman. Hasta el 15 de julio.

Eiffel, tomadas por Rössler bajo ángulos novedosos, con efectos de vistas en picado y contrapicado, jugando con el recorte de las aristas metálicas, muy acordes con la estética de Germaine Krull (1897-1985) magníficamente expuesta en el libro *Métal* (1927). Dentro de esta estética industrial, se conservan también unas atrayentes fotografías de líneas telefónicas que se remontan a 1924. Los bodegones de Rössler pueden a veces emparentarse con las composiciones cubistas de Martha Hoepffner (1912) pero, en otros casos, llegan a cierta evanescencia, como en esa obra en la que el humo de un cigarrillo se contrapone a la nitidez del cigarrillo, de la cajetilla y de la cerilla.

En 1935 regresó a Praga. Allí construyó su estudio donde seguiría trabajando hasta su retiro.

Tras haber tocado las tendencias imperantes del momento, su obra se asentó en un tratamiento muy peculiar de las luces y las sombras y en los sorprendentes efectos logrados merced a su sistema de espejos prismáticos. Su producción se inscribe en la fecunda corriente creativa checoslovaca de entreguerras pero con innegable personalidad. Es muy de agradecer que sus obras, prácticamente desconocidas, lleguen a Madrid.

MARIE-LOUP SOUGEZ

I FERIA DE GALERIAS DE ARTE DE ESPAÑA

DeARTE actual

Creación y Coleccionismo
MADRID

Pabellón de Cristal. 8-12 diciembre de 2001
CASA DE CAMPO

Of. de Prensa: 91 308 71 49
Organiza Profearte: 91 574 76 76



SIN TÍTULO, 1931. MUSEO DE ARTES DECORATIVAS, PRAGA



Ricardo Verdugo Landi. "Marina".
Óleo/cartón 14 x 22 cm.

ALCALA SUBASTAS

20 y 21 de junio del 2001
a las 19 horas.

SUBASTA FIN DE TEMPORADA

Exposición del 8 al 19 de junio

Horario: de lunes a sábado de 10.30 a 14.00 h.
y de 17.00 a 20.30 h. Domingos cerrado

Velázquez, 2. 28001 Madrid. Teléf.: 91 577 87 97. Fax: 91 432 47 55



Ricardo Verdugo Landi. "Puerto en la vía".
Óleo/cartón 14 x 22 cm.

Cartier-Bresson Del surrealismo a la belleza

“Nadie te tomará en serio si dices que eres surrealista, mejor di que eres periodista”. Tal fue el consejo que dio Robert Capa a Henri Cartier-Bresson. Eran los años inmediatamente posteriores a la guerra mundial y ambos estaban metidos en el proceso de creación de la agencia Magnum.

Cartier-Bresson hizo caso al mucho más pragmático Capa. Durante años recorrió Asia, fue el primer fotógrafo occidental autorizado a visitar la Unión Soviética y realizó fotografías destinadas a los grandes semanarios ilustrados de la época, todo ello como periodista de la agencia Magnum. Pero, en realidad, sólo le hizo caso a medias: su obra se mueve entre la búsqueda del instante que es capaz de condensar en sí mismo todo un mundo y la exploración de los intersticios que, en ese mundo, quedan entre la fotografía y la visión.

El resultado constituye una obra ecléctica, a la vez que profundamente personal. Su “marca comercial”, la idea del “momento decisivo”, fue una de esas expresiones que logran calar en el espíritu de su tiempo y se convierten en universales. Toda la fotografía de corte realista se ha visto marcada por ese principio de captura de lo instantáneo; pero una imagen de Cartier-Bresson siempre se diferencia de las de la pléyade de sus seguidores.

La persecución de ese instante en el desarrollo de los hechos no es sino una aplicación al ámbito de la fotografía de las reflexiones sobre la pintura de Gothold Ephraim Lessing, quien planteó, a mediados del XVIII, las pautas de “narrativización” de la imagen. La pintura, decía Lessing, debe mostrar el momento más “pregnante” de una acción: aquel que permite hacerse mejor la idea de lo que ha ocurrido y lo que va a ocurrir. Pero la traslación de este principio al ámbito de la fotografía produce un choque que hace patente el modo en que ésta se aparta de la visión. La pintura plasma momentos idealizados, los mismos que buscan el ballet clásico o el toreo. La fotografía, por el contrario, saca un momento cualquiera del flujo de los acontecimientos y lo congela. Mientras para las artes clásicas el movimiento es una sucesión de momentos estáticos, para la fotografía, que pertenece al ámbito de la física, el movimiento es algo continuo, y un momento no se di-

ferencia del siguiente. La única categorización posible es por la mayor o menor adecuación a nuestra “visión” del mundo.

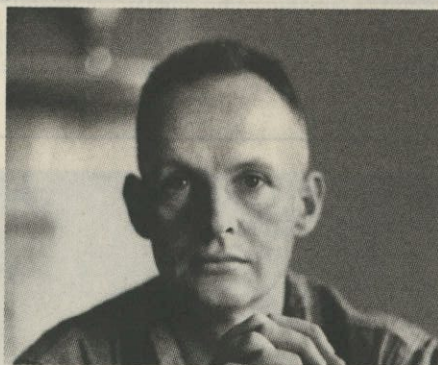
Esta brecha abre un camino que Cartier-Bresson supo explorar como nadie en sus primeras fotografías, las anteriores a la II Guerra Mundial. Imbuido en aquellos años de las ideas y los ideales del surrealismo, y más concretamente de las de André Breton, fotografía Francia, España o México guiado por una mirada en la que se funden la idea del “azar objetivo”, que él sabe trasladar a la vida diaria, la crítica social y la constante exploración de las nuevas posibilidades expresivas del medio fotográfico. Su obra es un homenaje a la aventura de

mirar, y a una nueva concepción del mirar mismo, más próxima a la imagen del *flâneur*, que Benjamin elabora por esos mismos años como modelo de la sociedad moderna, que a la del observador estático que prefigura la pintura. Esa aventura, esa “intensidad” de la mirada, le lleva a descubrir sus motivos en los aspectos más aparentemente anodinos de lo cotidiano, revelando, a través de la cámara, un sentido, un orden, que pasan totalmente desapercibidos al común de los mortales.

¿Qué suponen para Cartier-Bresson los años de la guerra? Aparte de ser uno de los pocos autores que tienen la posibilidad de asistir a una exposición “póstuma” de su obra (MoMA, Nueva York, 1947), lo cierto es que tras el conflicto bélico y pasar a formar parte del equipo de fotógrafos de Magnum, se produce un giro en su obra. En 1952 publica, simultáneamente en Europa y Estados Unidos, el libro que le consagrará mundialmente como uno de los grandes de la fotografía. Libro que aparece en Francia con el título de *Images à la sauvette* y en América como *The decisive moment*. Curiosa disparidad, que revela otra más profunda: la que se da en su obra. El título en francés hace referencia a su posición como observador: la de alguien que toma fotografías a escondidas, sin que los fotografiados se aperciban de ello; el americano a la construcción narrativa de la imagen. A partir de la aparición de este libro, y de su éxito, la obra de Cartier-Bresson se decanta progresivamente hacia esta segunda opción. La definición que daba del momento decisivo en el texto introductorio a ese libro ya anuncia este deslizamiento. El momento decisivo es “el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, de la significación de un hecho con la organización precisa de las formas que dan a ese hecho su expresión propia”.

La significación de algo viene dada, pues, por la organización de las formas en la imagen. Y eso es lo que buscará Cartier-Bresson en la larga segunda parte de su obra: un momento espacial, compositivo, en el que cada elemento de la imagen ocupe su posición correcta en relación a los márgenes de aquella. El surrealismo deja, de este modo, paso a la belleza.

Henri Cartier-Bresson (Canteloup, Francia, 1908) descendía de una familia prominente de la industria textil. Estudió pintura y filosofía en Cambridge y comenzó a hacer fotografías en 1931, influido por el surrealismo. En 1935 se inició en el mundo del cine: fue asistente de operador de Jean Renoir. En 1939 filmó documentales sobre España y en 1940 fue hecho prisionero en Alemania; tras su evasión en 1943, militó en una organización clandestina francesa. Finalizada la guerra, trabajó como fotógrafo y fue uno de los fundadores de la agencia Magnum. Viajó durante muchos años por todo el mundo, y hoy ha regresado a su pasión por la pintura.



La galería Arnés y Röpke (Conde de Xiquena, 14) ha organizado una exposición de fotografías fechadas en los años 30 y 40 de Henri Cartier-Bresson, que podrá visitarse hasta el 14 de julio.

RAMÓN ESPARZA



INTERMEDIO EN LA ÓPERA
DE GLYNDEBOURNE, 1955.
GELATINOBROMURO DE
PLATA, 40 X 30

PHE01

La galería Max Estrella apuesta fuerte en PHotoEspaña con una exposición de Duane Michals, uno de los fotógrafos más influyentes de la segunda mitad del siglo XX. Enrica Viganó, experta en fotografía y gran conocedora de la obra y del artista, le ha sometido a una entrevista en la que le da pie para repasar su trayectoria, desde los momentos de renovación y ruptura de los sesenta, y para hablar, con punzante ironía, sobre la situación de la fotografía actual y sobre su mercado. Ironía que se vuelca también en una nueva serie de seis autorretratos titulada *¿Quién es Sidney Sherman?*, acompañados por unos textos del fotógrafo que, según sus palabras, “son una sátira sobre el lenguaje intelectual que se encuentra en las revistas de arte especializadas”.



Sidney se pinta las uñas de un color rosa chillón, un gesto brillantemente audaz que expone el des-corroborante prejuicio de género de la vacuidad de Estée Lauder, confirmando de manera penetrante la barra de labios como un subterfugio fálico del macho alfa frente a las estrategias de des-corroboración de Derrida.

Duane Michals

“Para que una fotografía sea considerada como arte sólo cuenta el tamaño”

—ME gustaría mirar el mundo de la fotografía contemporánea y su mercado a través de sus ojos.

—Cuando me convertí en fotógrafo, en los años sesenta, la fotografía era muy conservadora: podías ser Ansel Adams o Cartier-Bresson, las posibilidades eran verdaderamente limitadas. La fotografía esperaba todavía el reconocimiento, necesitaba ser considerada arte. Así, desafortunadamente, perdía su propia virginidad del peor modo posible: intentando imitar la pintura y tomando de ella, de hecho, los peores vicios. Por ejemplo, para que una fotografía sea reconocida como arte ya no nos tenemos que preocupar por sus contenidos, sino por sus dimensiones. Precisamente como ocurre con la pintura: piensa que Paul Klee durante años fue considerado un artista menor porque trabajaba con formatos pequeños. ¿Te das cuenta? Para que te tomen en serio tienes que hacer cuadros grandes.

—¿Me puede poner un ejemplo?

—Andreas Gursky, que en este momento es el más “hot”, el más famoso, el más nuevo, en realidad es el fotógrafo más aburrido del mundo. Fotografía el interior de los supermercados, los campos de fútbol, las recepciones de los hoteles; parecen fotos de un informe anual de una empresa cualquiera, pero son enormes, por lo menos tres metros por no sé cuánto. Si redujeras las fotos de Gursky a un tiraje de 24 x 30 centímetros, podrías ver lo que realmente es: ¡aburrido! Por lo tanto es una cuestión de medidas. Además, hoy en día tienes que fotografiar en color. Y luego, la otra cualidad fundamental, es declarar que no eres fotógrafo, sino “fotógrafo guión artista”. Porque si eres sólo fotógrafo, tus trabajos valen 5.000 dólares, pero si eres “fotógrafo guión artista”, o sea un artista que utiliza la fotografía, entonces tus fotos valen 70.000 dólares.

—En realidad Gursky ni siquiera es de los más aburridos.

—¡Ah! Es verdad, Tillmans es todavía más aburrido: retratos de gente de pie, mirándote. Pero pretende ser vanguardia, cuando en realidad sólo es “retaguardia”. No hay nada original y esos retratos no

“La idea de que puedas ir a una escuela de arte y aprender a convertirte en artista es ridícula. Puedes entender que un médico o un dentista vayan a la escuela para aprender su oficio, pero no un artista. La escuela transforma al artista en alguien que crea para el mercado. Incluso a la obra la llaman ‘producto’”

tienen nada que ver con la interioridad de la persona. Creo que esta evolución es una tragedia, a nadie le importa ya el contenido. Y si tiene que haber un contenido, lo importante es que sea chocante; éste es el otro filón. Gente como Andrés Serrano o Witkin..., decapitaciones “a go go”. O toda la escuela inglesa concentrada en el *shock* como Damien Hirst o esa mujer que se fotografía en la cama mientras practica el sexo. El *shock* es el último refugio del escándalo. La gente que no tiene ideas confía en el *shock*. ¡Es una lástima!

—Hablemos de las galerías. Usted ha estado desde que empezó con Sidney Janis y sólo recientemente se ha ido con Pace MacGill. La pri-

Las primeras fotografías de Duane Michals (McKeesport, Pennsylvania, 1932) datan de un viaje, en 1958, por la Unión Soviética, que realizó con una cámara prestada. A finales de la década se instaló en Nueva York, trabajó para revistas de moda y se especializó en los retratos de personajes de la cultura y del espectáculo. En 1966, insatisfecho con la imagen única, definió un lenguaje basado en las secuencias fotográficas, acompañadas, a partir de 1974, de textos. Ha publicado varios libros de variado carácter y ha expuesto en importantes museos, entre ellos el MoMA, The Art Institute of Chicago y The Smithsonian Institution.

mera era una galería de arte que representaba a pocos fotógrafos.

—Se puede decir que durante mucho tiempo fui el único.

—La segunda, en cambio, está especializada en fotografía. ¿Qué diferencia ha encontrado entre esos dos mundos?

El *milieu* de los fotógrafos

—Cuando, hace veintiséis años, entré en Sidney Janis, que es una galería famosa y respetada por su seriedad, era una gran novedad. Yo era uno de los primeros fotógrafos que había cruzado la frontera, que era considerado y que podía ser visto seriamente en una galería de arte. Sin embargo, tienes que entender que yo nunca he vivido de mi trabajo artístico, porque siempre me he mantenido con la fotografía comercial, lo que me daba la libertad de hacer lo que quería. Me explico: todos esos artistas puristas, que miran la fotografía comercial por encima del hombro, tienen una desesperada necesidad de vender sus fotos en las galerías. En cambio yo, al ganar el dinero de otra manera, no tenía esa preocupación, podía hacer lo que quería, para mí no era un problema. Por supuesto, me sentía feliz cuando vendía alguna de mis obras, pero no era una cuestión de dinero; para mí lo máspreciado era mantener la libertad de expresarme como quería, sin condicionamientos.

—Pero ahora vende más.

—Sí, la diferencia es muy sencilla: quien iba a comprar fotos a Janis, prácticamente iba únicamente por mí, mientras que en Pace MacGill el ir y venir es continuo. Por lo tanto sucede que, por ejemplo, llega el que compra para la colección IBM y le dicen: “Tendrías que comprar un Irving Penn, tendrías que comprar un Witkin y tendrías que com-

prar también un Duane Michals”. Me explico: es una cuestión de contactos y de estar en el medio. Yo nunca he pertenecido al *milieu* de los fotógrafos. Desde este punto de vista estar con Janis era una desventaja; nunca he hecho el tipo de ventas que hubiera tenido en una galería que representa a otros fotógrafos.

—La situación en Nueva York está muy lejos de la de Italia...

—...y del resto de Europa.

—¿Crees que Stieglitz dejó una herencia importante a las galerías neoyorquinas? ¿Una tradición?

—Stieglitz tuvo un papel verdaderamente único. No era sólo un fotógrafo, estaba de verdad en el mundo del arte. Su galería, la 291, no estaba dedicada sólo a la fotografía; él fue el primero en exponer a Picasso y a los pintores de las vanguardias europeas.

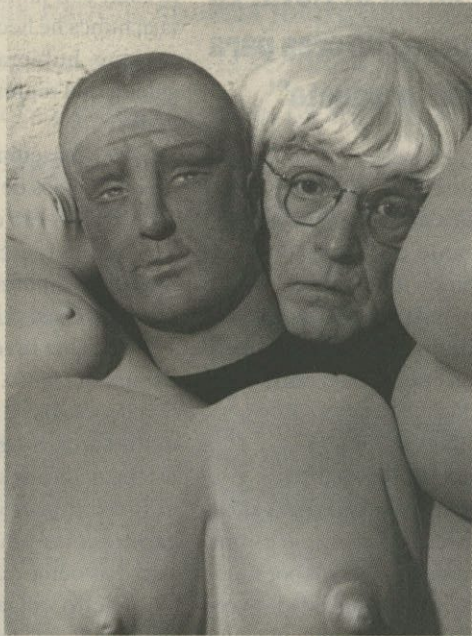
—Cierto, colgaba las fotografías en las mismas paredes en las que mostraba la obra de los pintores.

—Él siempre consideró la fotografía como arte al mismo nivel que la pintura, cruzó la frontera. Tenía una visión muy amplia de la fotografía como arte. Sí, creo que estableció una tradición, pero la fotografía no explotó hasta los años sesenta del siglo XX. Todo ocurrió en esa década. Fue una época excitante.

—¿Y ahora?

—Hoy la fotografía es el último arte económicamente accesible. Aunque, a decir verdad, una foto de Gursky... Piensa que ha fotografiado un cuadro de Jackson Pollock: la foto es de 3 x 6 metros, o algo parecido, y la ha vendido por 400.000 dólares. Una foto de un Jackson Pollock. Y Cindy Sherman recientemente vendió una de esas fotos que son autorretratos por 260.000 dólares en Sotheby's. Es verdaderamente increíble, porque yo podría pensar en otras muchas maneras de gastar 260.000 dólares antes que comprar una foto de Cindy Sherman (risas). Pienso que es ridículo.

—Cuando pienso en el mercado de la fotografía me viene a la mente esta frase suya: “No intentes nunca ser artista. Sencillamente haz tu trabajo y si tu trabajo es auténtico se convertirá en arte”.



En esta puesta en escena sexual astutamente concebida, con referencias a su período escatológico de mierda/pis/vómito de los últimos años ochenta, Sidney posa con la cabeza de un maniquí de Hans Bellmer, como seguidor de la militancia feminista y con irónica apropiación de las muñecas sexuales de Bellmer, pero nada de gracias surrealistas. De esta forma, él trivializa la originalidad de Bellmer como si no tuviese valor más que como fuente para la validación de un arribo artístico de nuestros días y legitima al mismo tiempo el plagio visual, convirtiendo a Bellmer en un cómplice de su mismo victimismo; un heroico resultado warholiano.

—Yo amo a Balthus. Él tenía un gran desprecio por aquellos a los que llamaba “los diplomados de las escuelas de arte”, supongo que, ante todo, porque la idea de que puedas ir a una escuela de arte y aprender a convertirte en un artista es ridícula. Puedes entender que un médico o un dentista vayan a la escuela para aprender su oficio, pero no un artista. Sin embargo, ahora son esos estudiantes quienes dictan las reglas, quienes definen qué es el arte; de hecho esos famosos artistas de hoy son diplomados de las escuelas. Pero la escuela transforma al artista en alguien que crea para el mercado. Piensa que, incluso, a la obra la llaman “producto”; eso lo dice todo. Me cuentan que muchas galerías van a esas escuelas a descubrir quién será “hot”, quién será la próxima cara del mercado.

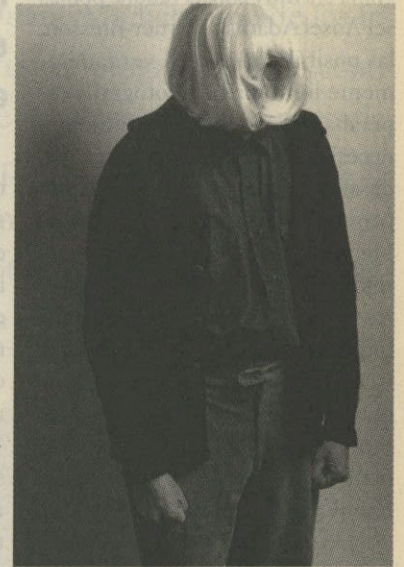
—Conozco una historia de un grupo de estudiantes de una escuela de arte de Nueva York que ha estudiado en la teoría cómo alcanzar el éxito. Eran famosos incluso antes de haber realizado su obra, porque se habían concentrado en crear su imagen. Con su profesor, que además era también galerista, definieron su identidad, su nombre, Art Club 2000, y se movieron para llamar la

atención. Por ejemplo, se vestían los cinco de la misma manera y nunca se perdían una inauguración. Al final todos los conocían y hablaban de ellos.

Llegar a ser famoso

—No me sorprende, es ridículo. Hace unos veinte años me encontré en el MoMA con un grupo de estudiantes de la universidad para par-

Sidney roba el *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein, un acto de violenta provocación, no muy distinta en su significado a esa otra revolucionaria postura de Lutero ante la puerta de la iglesia de Wittenberg, tomando así al asalto el paradigma capitalista de la mujer como mera chicaza con cuenta corriente, y simultáneamente desmitificando la relevancia de Wittgenstein en el discurso epistemológico del siglo XXI.



Sidney tiene provocativamente un mal día en cuestión de pelo, mostrando una compulsión visionaria, casi mística, para redefinir un eje vertical sublimatorio de la necesidad de corrección folicular, rechazando al mismo tiempo la ilegítima penetración de la flácida unidimensionalidad libidinosa del macho guerrero, una disfuncional/difunción dialéctica homosexual/heterosexual. En otras palabras, el significante ha perdido su significado.

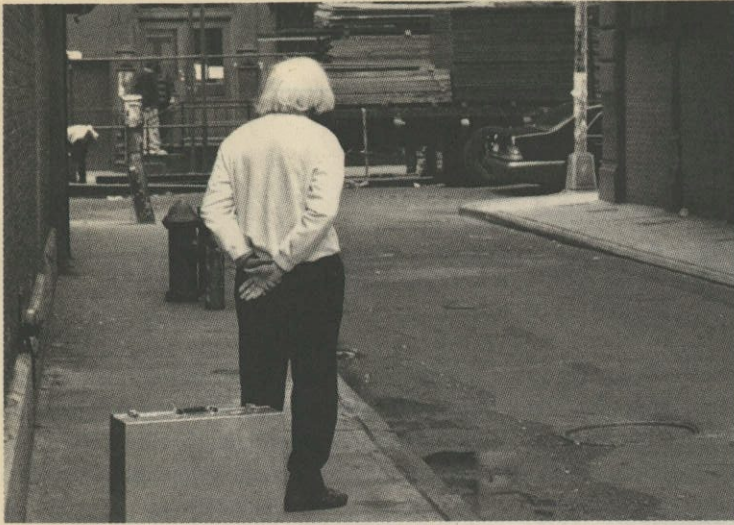
participar en un debate. Sin embargo, no estaban para nada interesados en el arte y en su filosofía, lo que querían saber qué tenían que hacer para llegar a ser famosos. Pero, para mí, la cuestión sigue siendo que tienes que tener algo que expresar, y si esa necesidad que tienes es grande, incluso sin una licenciatura, encontrarás el modo de expresarte a través de una fotografía. ¿Conoces el libro *El zen y el tiro con el arco*? En él se explica claramente: lo que cuenta no es intentar dar en el blanco, sino lo que haces para perfeccionar tu forma y si tu forma alcanza la perfección, entonces darás en el blanco. Así, los que piensan sólo en dar en el blanco (y su blanco es convertirse en artistas) en realidad no tienen tiempo para perfeccionar su forma, actúan en función del blanco. Y, la mayoría de las veces, el resultado es lo que se ve hoy, un producto blan-

elescaparatedesanpedro.com

UNA INICIATIVA PARA DIFUNDIR LA FOTOGRAFÍA Y SU COLECCIONISMO

asómate a la fotografía

www.elescaparatedesanpedro.com [san pedro, 9. madrid 28014]



Sidney hace autostop de Spring Street a Prince Street proclamando estratégicamente una descarada libertad de SER, la antítesis del dicho cartesiano "sí, no, o quizá". Afirmado la afinidad con el *Übermensch* oder *Überschatszi* de Nietzsche, Sidney corrobora aquello que el fenomenólogo Maurice Pontificador ha declarado así de sucintamente: "Soy lo que solía ser".

do, sin mundo interior, que carece de pasión; como si hubiera sido producido por una máquina. Y además ocurre que, si tienes éxito, has de seguir produciéndolo una y otra vez. Por ejemplo Cindy Sherman sigue haciendo autorretratos porque es lo que vende. Luego ha intentado acercarse a otros temas como las fotos de vómito y las de sexo, pero los retratos venden más.

—A menudo le he oído utilizar la palabra auténtico...

—Sí, utilizo esa palabra a menudo, porque pienso que es importante ser auténticos en un mundo lleno de impostores, de gente que posa. Hay un montón de gente que no tiene un valor profundo. Su valor está determinado por el mercado. Todo está ligado al culto a la celebridad, al deseo de ser famosos durante 15 minutos.

Secuencias y texto

—¿Qué opina de los autores que, después de usted, han empezado a utilizar aspectos de su sintaxis, como la secuencia o la escritura sobre las imágenes?

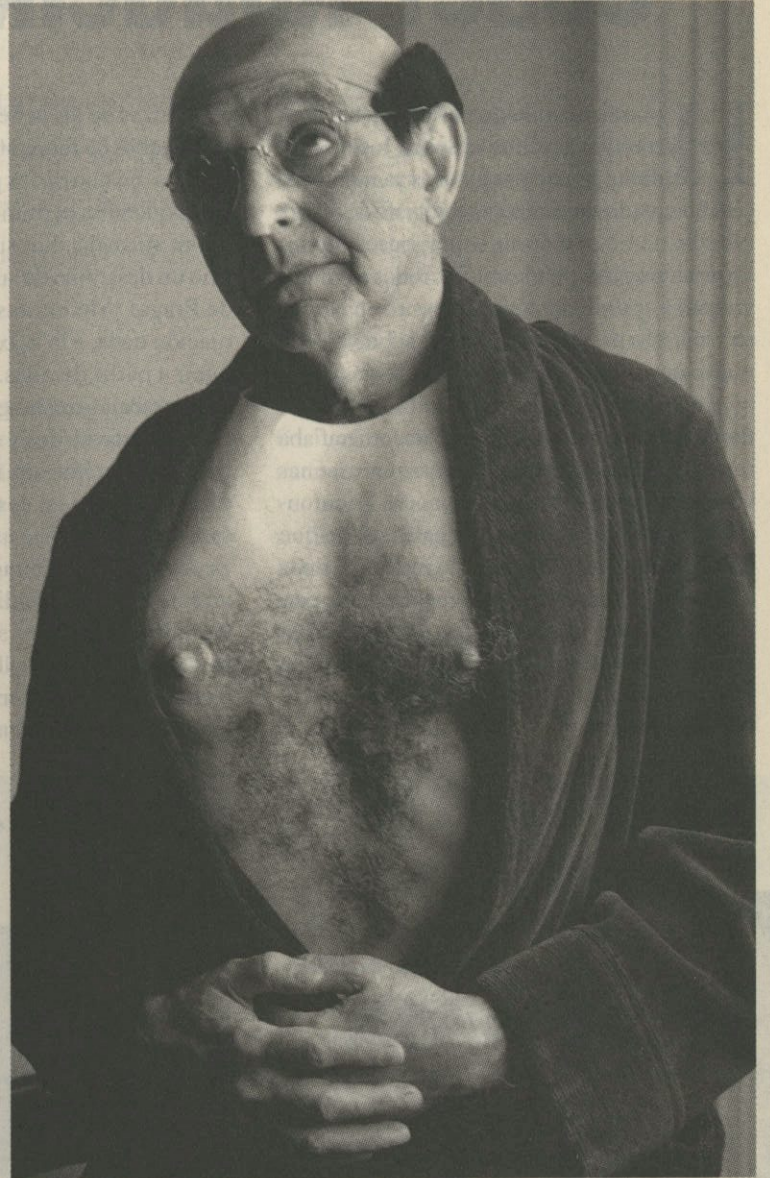
—Yo empecé a utilizar la secuencia y después la escritura porque necesitaba expresar unas ideas y tenía que encontrar el modo de hacerlo. Me defino como expresionista porque para mí no es cuestión de fotografía o de pintura o de poesía; para mí es sólo una cuestión de

necesidad de comunicar mis ideas. Los que utilizan la secuencia o escriben... por mí está bien. Desde luego que es un lenguaje fácil de copiar: puede ser un truco cómodo, es muy visual, es gráfico, parece hecho a propósito para ser copiado. Pero yo me siento feliz si alguien lo utiliza para decir algo interesante. El problema es que muchos lo hacen como un ejercicio, sin aportar nada nuevo. La fotografía describe muy bien, pero si el fotógrafo no pone nada suyo en la descripción entonces se queda en pura descripción. Por ejemplo si en *A letter from my father* hubiera hecho sólo el retrato de mi padre, habría enseñado qué aspecto tenía a los cincuenta años, pero yo necesitaba contar cosas que no se veían en la foto y tuve que escribir para lograr explicar la falta de cariño que caracterizaba nuestra relación.

—No obstante, dígame, ahora, ¿a quién salvaría en el mundo de la fotografía?

—Pienso que Sally Mann es importante, que es verdaderamente auténtica. Pero yo no veo mucha fotografía, paso la mayor parte de mi tiempo trabajando y no sé mucho de lo que ocurre alrededor. Pero espera, hay un tipo maravilloso, se llama Robert ParkeHarrison y es realmente extraordinario. Acabo de ver un libro suyo y está lleno de imaginación, las fotos son fantásticas.

Sidney en su papel de renegado artista/genio enmascarado sorprende una vez más con su autorretrato como Doctor Duanus, haciendo eco a las dinámicas de la observación de Gertrude Stein: "No hay ahí, ahí. (Dónde está el "ahí", queda implícito en la postulación por parte de Sidney del enigma steiniano en una instancia revisionista). Este enigma brechtiano expone la realidad de la mirada del que mira como esencialmente irreal, lo que queda igualmente implícito en la teorización de Lacan sobre la intersubjetividad, un concepto que desestabiliza la especificidad femenina de Sidney como esencialmente de retaguardia.



Pienso que es el más interesante que he visto últimamente. Auténtico de verdad.

—¿Y entre los fotógrafos de su generación?

—Es muy interesante ver cómo cambian las cosas. Uno puede ser famoso durante cinco años, pero mantener una larga carrera no es fácil. No es fácil seguir produciendo, seguir evolucionando. Mi preferido es Robert Frank, él es absolutamente auténtico. Luego me gustan otros clásicos como Irving Penn. Me gusta

un fotógrafo que se llama John Dugdale: es gay, se está volviendo casi ciego y sus fotos son muy románticas. Es estupendo. Por supuesto habrá un montón de gente interesante ahí fuera y a lo mejor yo no los conozco. Además, yo también soy de gustos un tanto difíciles...

—Sé que hubiera preferido hablar de pintores en esta entrevista.

—Sí, sé mucho más de pintores que de fotógrafos.

ENRICA VIGANÒ

PHE01

Josef Koudelka **La certeza del instante**

Hubiese querido que el argumento central de estas líneas sobre Josef Koudelka pasase por alto sus ya tantas veces comentados inicios como fotógrafo de teatro. No sólo no he podido sino que, buscando informaciones complementarias, todos los datos volvían a apuntar inexorablemente en esa dirección. Me parece más honesto subrayarla de nuevo que intentar originalidades dudosas.

En efecto, en los teatros de Praga, en los tempranos años sesenta, Koudelka fotografiaba repetidamente, durante los ensayos, escenas cuyo guión es evidente que conocía. Ya entonces era consciente, según sus palabras, de que debía ser capaz de obtener "lo máximo" de la escena que fotografiaba. Las repeticiones le permitían intentarlo una y otra vez, pero sin perder nunca de vista que la sorpresa podía surgir en cualquier momento y que la rutina suele convertirse en el peor enemigo del fotógrafo. A

comienzos de los ochenta, después de más de veinte años de fotografiar a los gitanos por toda Europa, en uno de los poco frecuentes comentarios que se ha permitido sobre su trabajo, Koudelka afirmaba que su modo de hacer no era sino un desarrollo de su fotografía en los teatros de Praga: "Me interesa lo máximo de una situación dada, y lo máximo que yo puedo producir a partir de ellas. Una parte importante de mi trabajo—con los gitanos—se centra en reuniones, festividades y acontecimientos similares que se repiten año tras año. Conozco la historia, conozco a los actores, conozco el escenario".

Koudelka es honrado también en esto. No intenta engañar a nadie. Hay una cierta "previsibilidad" no sólo en su fotografía, sino en gran parte de lo que suele llamarse fotografía documental. Frecuentemente se nos quiere vender, bajo el epígrafe de genialidad del fotógrafo, lo

que no es más que una situación calculada según un guión y una geometría bastante pronosticables. Koudelka no deja lugar a dudas: "Conozco esencialmente lo que va a ocurrir". Y precisamente por eso, dando un paso más, es también capaz de intuir lo casual, lo accidental, lo no previsible, lo que, en un momento dado, puede transformar el accidente y convertirlo en historia. El descontrol puede afectar a la situación, al actor o, quién sabe, al mismo fotógrafo, que debe mantenerse "abierto", en permanente estado de vigilia.

Así de fácil. Ironicemos un poco más. ¿Que para seguir a un pueblo nómada hace falta convertirse también en un nómada, desarraigarse o arraigar cada noche bajo un cielo distinto? ¿Que se debe aceptar, cuando la empresa fotográfica es radicalmente solitaria, que no hay más influencia ni aprendizaje que uno mismo? ¿Que los miles y miles de imágenes que uno produce en

NORD-PAS-DE-CALAIS, FRANCIA, 1989



En la Sala Plaza de España de la Comunidad de Madrid (Plaza de España, 8) se muestra, del 15 de junio al 26 de agosto la última serie de Josef Koudelka, *Chaos*, en la que muestra, en formatos panorámicos, la destrucción en paisajes naturales y urbanos.

Josef Koudelka (Boskovice, Moravia, 1938) comenzó su carrera como fotógrafo de representaciones teatrales. A finales de los 60 dio inicio a su largo trabajo sobre los gitanos en Checoslovaquia y Rumania, y en 1968 su cámara fue testigo internacional de la entrada de los tanques soviéticos en Praga, trabajo que le valió la Medalla de Oro Robert Capa. En 1970 dejó Checoslovaquia y pidió asilo en Inglaterra, y al año siguiente entró en la agencia Magnum. En 1987 obtuvo la nacionalidad francesa, y en 1990 pudo regresar por primera vez a su país.

tales circunstancias tendrán un destino tan incierto como la propia vida? Minucias, tonterías.

Koudelka persigue la certeza del instante, reconocer el valor que le viene a ese instante desde lejos, atávico, y que lo impregna todo. El nacimiento, el amor, el sufrimiento, la muerte no son así más que instantes en un escenario que, apenas reconocidos, huyen. Sí, el escenario es imprescindible, pero a la vez es sólo un pretexto. El drama épico que se desarrolla en él tiene que ver con los gitanos (*Gitanos*, 1975; *Exilios*, 1988), si bien va mucho más lejos. En el dolor o en la alegría de estas gentes podemos reconocernos, aunque la peripecia de la vida nos sitúe en planos sólo formalmente diferentes. Incluso sus paisajes panorámicos (*Caos*, 2000), tan distantes en apariencia, ahondan en la misma brecha. No es posible renunciar a considerarlos fotografías del escenario —ahora sin personajes—, pero sin olvidar que también en ellos

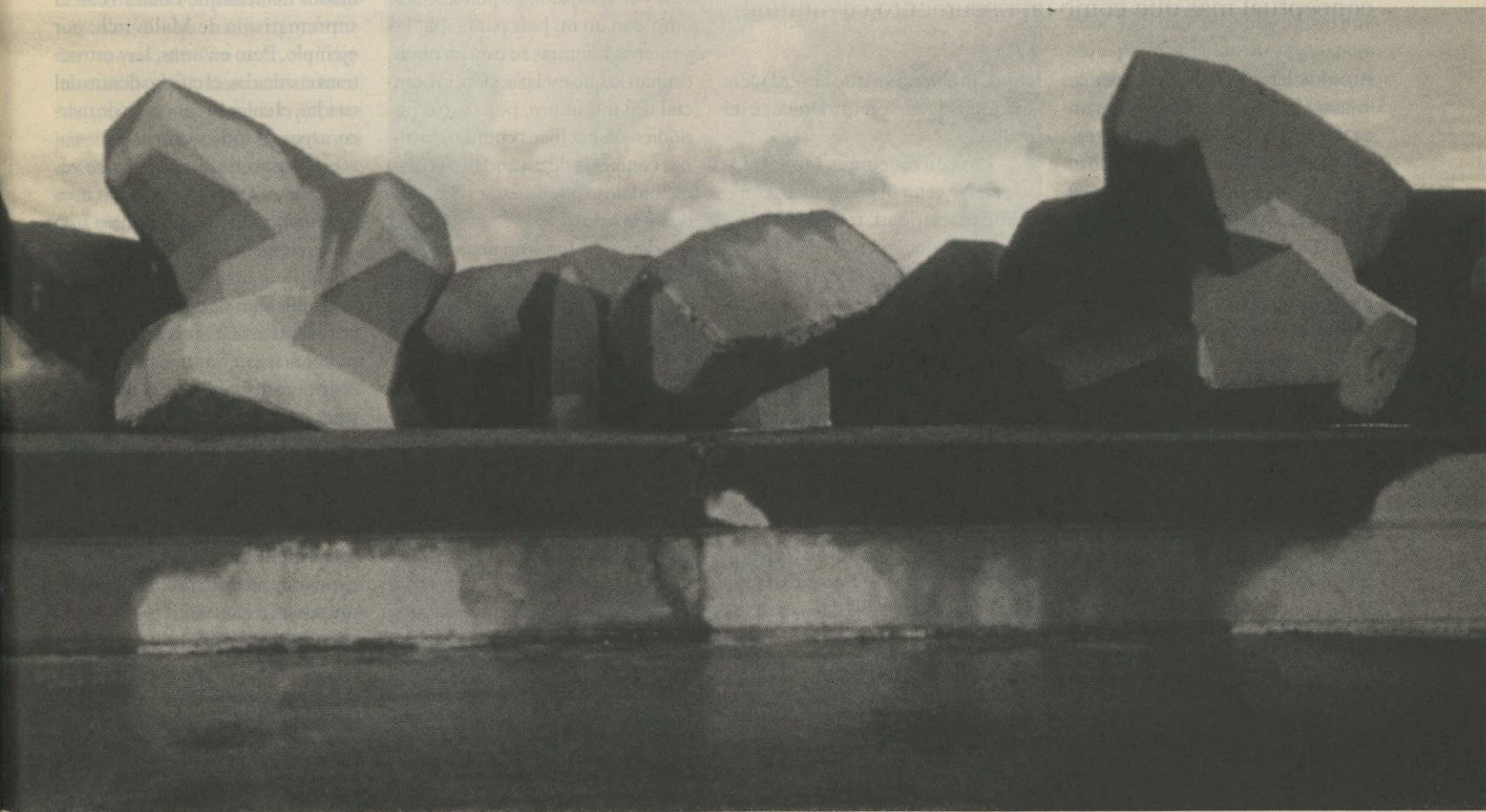
Koudelka mantiene un compromiso que tiene que ver con la misma médula de la empresa fotográfica, con la necesidad de implicarse en ella derivada del reconocimiento de que constituye la prolongación inseparable de uno mismo

la obra se sigue representando, que sigue acechando el drama que a todos nos alcanza. En su luz oscura, en su soledad, en el vacío de muchos de estos escenarios se puede constatar la potencia de Koudelka, su sentido documental profundamente humano, poético y espiritual, su deseo sincero de rescatar lo mejor de una situación o de un lugar.

Trabajos como el de Josef Koudelka siguiendo al pueblo gitano necesitan de muchos años, tal vez de toda una vida. Se ha comparado su

labor con la de Edward S. Curtis fotografiando a los indios norteamericanos del pasado siglo. Uno y otro son trabajos que no pueden entenderse sin un alto grado de compromiso. Pero, aunque sorprenda lo que voy a afirmar, se trata de un compromiso que va más allá del vínculo eventual con el pueblo indio o gitano. Entenderlo sólo así sería una forma de mutilación. “Desde que salí de Checoslovaquia he encaminado todo hacia un único fin: hacer fotografías”, afirmaba Koudelka hace unos años. Se trata, en efecto, de un compromiso que tiene que ver con la misma médula de la empresa fotográfica, con su naturaleza, con sus posibilidades y sus limitaciones, con sus verdades y sus contrasentidos, con la necesidad de implicarse en ella derivada del reconocimiento de que constituye la prolongación inseparable de uno mismo.

CARLOS CÁNOVAS



John Hilliard

“Rehuso el privilegio de mostrar lo que sucede en la imagen”

Como en un proceso de seducción, John Hilliard, que expone ahora su obra en la galería Helga de Alvear, construye unas imágenes que insinúan mucho más de lo que muestran. Para él la fotografía es algo más que la posibilidad mecánica de captar un momento, es el método de construcción del pensamiento. Su carrera comenzó con la escultura para acercarse paulatinamente a la instalación y al arte conceptual y dar el paso definitivo, en los sesenta, a un medio que no gozaba en esos momentos de una clara valoración artística: la fotografía. Contemporáneo de artistas como Victor Burgin, Ed Ruscha o Gilbert & George, su trabajo es un eslabón esencial para comprender la fotografía como una forma de arte conceptual más que como un documento coyuntural.

AUNQUE ha mostrado su obra en las salas de la Universidad de Salamanca y en el Palacio de Revillagigedo en Asturias, Hilliard sigue siendo un gran desconocido en España. La exposición que se puede ver en la galería Helga de Alvear hasta el 30 de junio es una oportunidad excelente para acercarse a una obra misteriosa y absolutamente contemporánea, producto de una sociedad que sueña con el mismo rito de los telefilmes y en la que la fotografía empieza a alcanzar un lugar esencial en los canales artísticos.

—Cada una de sus imágenes parece esconder mucho más que lo que muestra, hay algo surreal en ellas: un hombre desnudo y con una copa en la mano junto a otro que está pintando una casa; un grupo de vaqueros medio ocultos por una pantalla de proyección... La fotografía cuenta siempre una historia de una forma clara, nos dice: “Esto es lo que sucede, miren: esta es la historia”. Sin embargo, sus fotografías parecen de-

cirnos lo contrario, que la verdadera historia sucede en otro lugar, está oculta.

—Las convenciones sobre la fotografía se centran en términos como realidad, claridad, transparencia... Trata de lo que se ve. Yo rechazo esa claridad, esa transparencia. Cuando se mira una imagen uno suele mirar a través de ella, no se queda en la superficie, y generalmente una fotografía nos habla del pasado, de otros lugares, de algo que sucedió en otro momento.

La fotografía como objeto

Normalmente nadie se dice: “Mira qué bella superficie tiene esa foto”. No se mira la fotografía como un objeto, nadie habla de esa imagen como de algo presente. Yo estoy especialmente interesado en el objeto, en el presente y en la construcción de la imagen, quiero que se preste atención a la realidad de ese momento. Por ejemplo, en esta pieza en que vemos al trabajador y al hom-

bre desnudo a través de una ventana cubierta con periódico, podemos deducir que hay una relación estrecha entre el propietario de la casa y el trabajador; los periódicos se emplean en mi país para tapar las ventanas mientras se está en obras, ocultan lo que está pasando, lo esencial del momento, pero estos periódicos específicos cuentan historias concretas de escándalos (y algo escandaloso puede estar sucediendo en la casa).

—Varias historias en una sola imagen. Usted siempre superpone y yuxtapone escenas, sugerencias visuales, como para que el espectador construya su propia historia.

—Sí, diferentes posibilidades y diferentes entradas a diferentes historias a través sólo de una imagen.

—Otra fotografía nos muestra un grupo de vaqueros en un bar, como en una película del Oeste, pero una pantalla blanca oculta el centro de la imagen.

—Rehuso el privilegio de mostrar lo que sucede en la imagen. Así, los planos, los cuadrados, pantallas que tapan lo esencial de la imagen, abren otras posibilidades a la vez que ocultan algo que obviamente está ocurriendo. Hay algo en el centro que escapa a nuestra mirada.

—En sus fotografías subyace una fuerte presencia de la pintura, una memoria de la pintura en sus estructuras esenciales, como estos cuadrados blancos que enlazan con el suprematismo de Malevitch, por ejemplo. Pero en otras, hay estructuras cuadradas, el cuadro dentro del cuadro, el color, el concepto de marco, aspectos muy pictóricos...

—En esta otra imagen en que vemos a una mujer con un espejo, aparece una cruz, que es también uno de los elementos más característicos del suprematismo. Naturalmente, es también un signo del diablo, una cruz invertida. Yo no quiero ser un pintor ni hacer pintura, pero conozco la pintura y utilizo de ella los aspectos que me interesan.

—Pero su utilización de la pintura no es como la que hacen Georges Rousse o Sandy Skoglund, que pintan espacios reales y los fotografían después...

—Conozco el trabajo de Skoglund y de Rousse. No es lo que hago yo habitualmente, aunque en esta fotografía, *Saturday afternoon and Tuesday evening*, el sábado el espacio estaba pintado con todo tipo de graffittis, suciedades, etc., tal y como se ve en mi obra en el recuadro exterior; el martes el lugar había

...sido pintado de blanco y estaba perfecto, como se ve en el cuadrado central. Tomé una imagen el sábado por la tarde y otra el martes y puse una sobre otra, pero no pinté la habitación, sólo aproveché el cambio. En mi obra hay también, y en esta pieza creo que es evidente, una referencia constante al minimalismo, en la apreciación de la imagen y en el tratamiento de los elementos que fotografío.

—Detrás de cada una de sus imágenes alienta una sensación de misterio. El espectador siente que hay algo terrible que está sucediendo fuera del alcance de su mirada, o de que ya ha sucedido. Es una sensación muy cercana a lo que se puede sentir en un cine. ¿En su trabajo hay una presencia de cierto método cinematográfico?

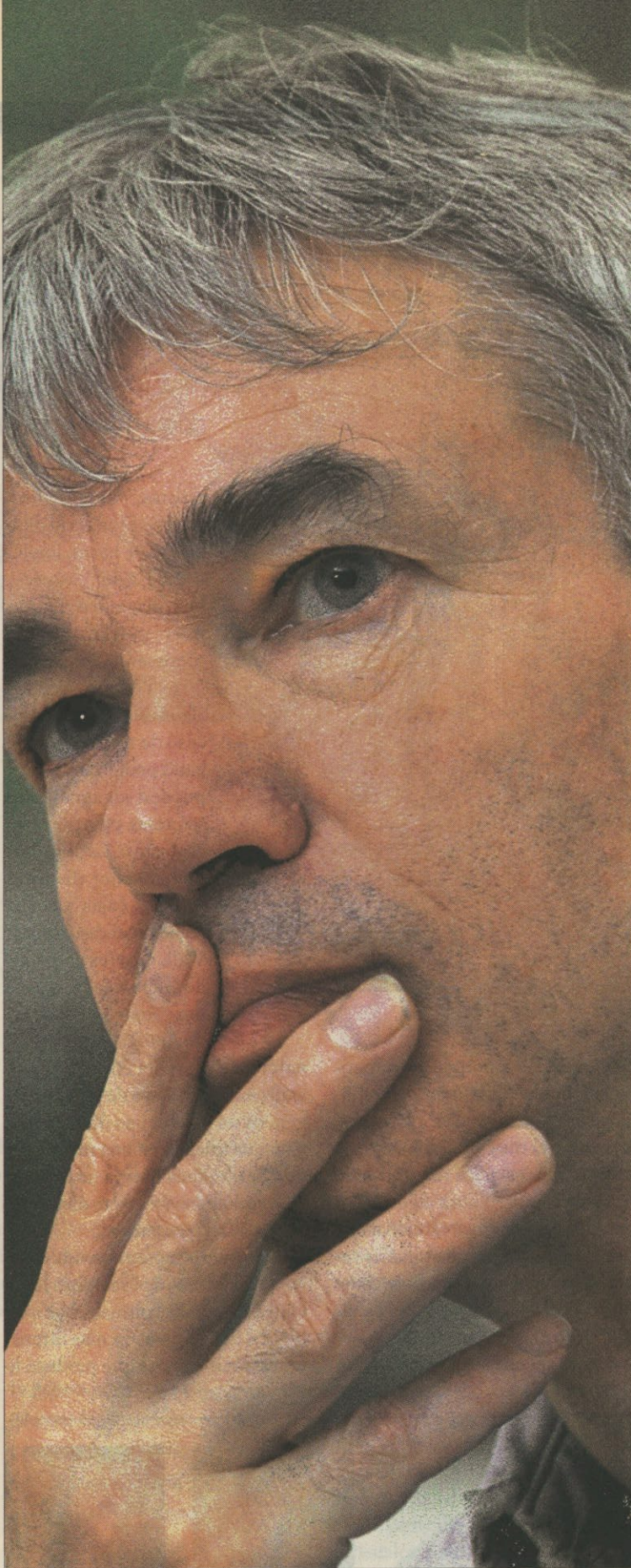
—No tengo inconveniente en aceptar que estoy muy influido por el cine, que conlleva una forma de contar muy especial. Además, cada vez que hago una foto recuerdo toda la estructura cinematográfica: hay una cámara, un director, un casting, una localización de los lugares más adecuados... se parece mucho excepto en el resultado, en la forma. No hago películas, aunque mis imágenes tienen mucho de *film stills*, de fragmentos de películas inexistentes. Me gusta contar historias, pero no hacer películas. Son sólo fragmentos de historias y hay que reconstruirlas, cada uno libremente. Hago fotografías, pero utilizo deliberadamente elementos y materiales de la pintura o del cine.

Documento de la escultura

—Usted comenzó siendo escultor, como artista conceptual. Sus primeras fotografías fueron para documentar sus instalaciones. ¿Resultó muy complicado dar el paso a la fotografía?

—Creo que fue algo que les ocurrió con frecuencia a los artistas de mi generación, especialmente en Inglaterra y en Estados Unidos y entre los escultores que empezaron a trabajar con la fotografía, como Richard Long o Jan Dibetts por ejemplo...

—Pero Long sigue definiéndose como escultor, de hecho utiliza la fotografía para documentar su obra...



MERCEDES RODRIGUEZ

“Cada vez que hago una foto recuerdo toda la estructura cinematográfica: hay una cámara, un director, un casting, una localización... No hago películas, aunque mis fotografías tienen mucho de *film stills*”

—Desde el momento en que las obras no son permanentes como escultura, pues el tiempo y la gente las alteran, o cuando se trabaja con instalaciones o *performances*, la fotografía se convierte en la forma de la obra, en algo más que una documentación. Ciertamente no es mi propia historia. Para mí es importante la forma en la que el medio representa la realidad, en qué medida es fidedigno, sin pretender ser ni transparente ni documentalista.

—Pocos de esos artistas ingleses de los sesenta siguen su misma trayectoria: Bruce MacLean, Steazaker, Burgin... proceden de otros campos y eligen la fotografía para trabajar. Sin embargo, ahora es raro que un pintor o un escultor no haga también fotografía. ¿Cree que es una cuestión de modas o que hay alguna razón?

La enseñanza del medio

—En los años sesenta los artistas de mi generación fuimos los primeros en empezar a utilizar la fotografía o el cine como un medio artístico en sí mismo, no como fotógrafos sino como artistas. Naturalmente, ya en el siglo XIX hubo artistas que utilizaron la fotografía como apoyo a su obra, pictórica o de otro tipo, pero nosotros lo hicimos de una forma central, esencial, no como un apoyo a otros medios, ni como una opción más, sino como la única opción: la fotografía o el cine se convirtieron en el único medio en el que trabajábamos. No fue fácilmente aceptado. Mi primera exposición exclusivamente de fotografía, en 1969, fue un golpe; a nadie le parecía bien. Pero hemos abierto camino para muchos otros artistas, demostramos que había razones para hacerlo, que no era una locura. Además, muchos de estos artistas de mi generación, como Bruce MacLean o Victor Burgin, y yo mismo, estamos implicados también en la enseñanza y demostramos a los alumnos que, por supuesto, pueden utilizar la pintura o la escultura como medios pero que también pueden utilizar la fotografía o el cine. Los artistas jóvenes se han servido ampliamente de estas enseñanzas y de esta experiencia y la situación actual es muy diferente a la de los sesenta.

PHE01

“Hoy la publicidad se construye como las obras de arte de la Antigüedad o del Renacimiento: se trabaja en equipo y se obedece a un encargo. Naturalmente, la publicidad dispone de unos recursos económicos enormes que los artistas no tenemos y que ayudan a hacer mejor el trabajo”

“Hoy la publicidad se construye como las obras de arte de la Antigüedad o del Renacimiento: se trabaja en equipo, en un estudio en el que distintas capacidades y visiones conforman una obra que obedece a un encargo, como el arte de entonces. Y no hablo sólo de las imágenes estáticas, de las fotografías, sino especialmente de las películas, de los vídeos publicitarios, que son fantásticos. Naturalmente la publicidad dispone de unos recursos económicos enormes que los artistas no tenemos, y eso también ayuda a hacer mejor el trabajo.”

artistas; durante un tiempo piensas la obra que vas a hacer, lo planeas. En mi caso empleo diagramas, textos, paso mucho tiempo preparando el trabajo. Naturalmente, suceden algunas cosas en el proceso de trabajo que no había podido anticipar y pueden ser agradables sorpresas, pero ése no es el objetivo. La obra final puede tener distintas formas, cajas de luz como en el caso de Jeff Wall, vitrales como las de Gilbert & George, o una fotografía como las de Andreas Gursky. Finalmente el artista coloca la fotografía mucho más allá de la pura imagen, es un objeto, una obra de arte y no una imagen en una revista, en un libro: su finalidad ya no es la reproducción sino un objeto único que procede del pensamiento.

—En una reciente entrevista el director del Museo de Frankfurt, Jean-Christof Amman, afirmaba que a él, hoy en día, le parecen más interesantes las imágenes que produce la

publicidad que las que produce el arte, que tienen más fuerza.

—En gran parte estoy de acuerdo. Hoy en día la publicidad se construye como las obras de arte de la Antigüedad o del Renacimiento: se trabaja en equipo, en un estudio en el que distintas capacidades y visiones conforman una obra que obedece a un encargo, como el arte de entonces. Y no hablo sólo de las imágenes estáticas, de las fotografías, sino especialmente de las películas, de los vídeos publicitarios, que son fantásticos. Naturalmente la publicidad dispone de unos recursos económicos enormes que los artistas no tenemos, y eso también ayuda a hacer mejor el trabajo.

Creer con la fotografía

—Los jóvenes y los niños de hoy están creciendo con estas imágenes, tal vez por eso sea la fotografía el medio artístico que más les atrae, y también tal vez ésa sea la razón por la que los museos se interesan cada vez más en ella.

—Antes todo el mundo iba a la iglesia y en la iglesia estaban las pinturas, que eran, de alguna manera, su universo icónico. La televisión, el cine, la publicidad en la calle, en los periódicos, en todas partes, forma el paisaje visual de la sociedad actual, y yo creo que esto hace que el público esté más interesado en el arte contemporáneo ahora que hace quince o veinte años, porque el arte se ha convertido en un medio de comunicación visual de una forma más clara que antes y la fotografía se beneficia claramente de esta abundancia de referencias visuales en la vida cotidiana.

ROSA OLIVEROS

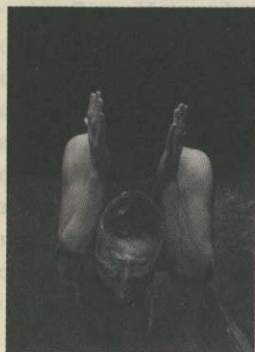


M. R.

—Fotógrafos como Atget, Eugene Smith o Weegee, por ejemplo, son fotógrafos profesionales, pero con su obra se convierten en artistas. Usted y otros artistas son artistas desde el principio y su trabajo se desarrolla en canales estrictamente artísticos. ¿Cuál es la diferencia?

—Esto es muy interesante. Una de las diferencias entre la gente que viene del mundo del arte y hace fotografía y cualquier otro que haga

fotografías de reportaje, documentación, publicidad (bueno, la publicidad no es un buen ejemplo porque a veces está muy pensada), es que estos segundos quizá respondan de una forma inmediata a algo que ha pasado y tienen que reaccionar con mucha rapidez, aunque muchas veces creen fantásticas imágenes como Cartier-Bresson o Weegee por ejemplo. Pero en mi caso esto no sucede, ni les sucede a la mayoría de los



SANDRA SUE

“CLONES”
(Obra Fotodigital)
5 - 27 de Julio de 2.001

PHE01

Galería BEGOÑA MALONE

Pelayo, 50 - 28004 Madrid
Tel.: 91 308 2897



MIGUEL ZAVALA

“Un Año de Luz y Sombras”
7 - 30 de Junio de 2.001

Victor Burgin (Sheffield, Gran Bretaña, 1941) comienza a forjar su andadura artística dentro del arte conceptual de finales de los sesenta. Esta impronta conceptual condicionará de manera notable el signo de toda su trayectoria artística posterior. A ello hay que añadir una fecunda labor intelectual llevada a cabo como teórico del arte. Ambas actividades, la artística y la teórica, se implicarán como medios puestos al servicio de un mismo fin: el de plantear interrogantes acerca de las ideologías que, solapadas a la cultura y al sistema económico, se nos imponen socialmente.

Un aspecto relevante que, de entrada, hay que señalar de su producción artística es el desafío frontal a algunos de los valores tradicionalmente atribuidos a la imagen fotográfica. A Victor Burgin no le interesará la fotografía como una verdad documental, ni como expresión subjetiva de la personalidad del artista, ni como forma de representación artística con unas cualidades formales canónicas. A este artista británico le interesará operar con imágenes fotográficas a menudo apropiadas de los medios de comunicación de masas y de la publicidad, y cuando no, con fotografías realizadas por él mismo al modo de las imágenes rutinarias e impersonales que inundan el entorno mediático.

Victor Burgin no verá en la fotografía la obra de un autor sino un elemento primordial de la dinámica social. Y la actividad artística no será para él la expresión de una subjetividad, sino algo impregnado de los códigos dominantes. Códigos en los que cristaliza la carga de ideologías, de mitologías y de retóricas presentes en las imágenes de la publicidad, el periodismo o el arte. Como teórico, se dedicará al conocimiento de estos códigos y, como artista, se ocupará en desafiarlos o subver-



Everything shimmers, nothing is still, as I watch
the room in which my father lies.
It seems men and women are eyes and mouth,
although I cannot be certain; sometimes I cannot speak.
But I continue to tell stories. It is as if the vacant room itself
listens, holding me spellbound.

Victor Burgin

tiros mediante sus obras. De este modo, la función de crítica social adjudicada a su arte sólo será posible a través de una práctica semiológica. No sorprende, pues, que la huella de la teoría semiológica —y muy en particular la de Roland Barthes— haya estado muy presente tanto en su trabajo artístico como en el intelectual.

En los medios de comunicación social, diferentes códigos se solapan y se combinan. Este cruce de códigos es emulado por Burgin combinando siempre las fotografías con texto, o bien articulándolas, en una estructura de díptico o de secuencia, con imágenes provenientes de otros códigos visuales: pintura, publicidad, periodismo, cine... Pero en todo caso, la presencia del texto escrito es la constante de todas sus obras, el recurso básico de su estrategia artística crítica. En ella, texto e imagen alteran sus funciones tradicionales: ni el texto comenta ya

la imagen ni la imagen ilustra ya el texto. Ambos se yuxtaponen y sus significados friccionan entre sí, alterando las convenciones de lectura e induciendo al espectador a reflexionar sobre aquellos temas sociales y políticos objeto de las obras: la explotación económica, el control del poder, los roles sexuales, etcétera. Las fotografías de Victor Burgin no están destinadas tanto al placer de la visión como a provocar e inquietar nuestra conciencia. Su forma es más discursiva y conceptual que sensorial.

A finales de los setenta nuestro artista fue acercando sus posiciones teóricas al psicoanálisis. Lacan y, sobre todo, Freud se convirtieron en dos referentes claves para su trabajo artístico. A partir de este momento lo social se imbricará con lo psíquico, lo político con lo sexual, las relaciones de poder con los recuerdos y las fantasías. Esta reorientación teórica originará que sus obras vayan adquiriendo un

carácter cada vez más narrativo. Primero a través de un montaje secuencial de texto e imágenes —fotográficas, cinematográficas o pictóricas—, después mediante el uso del vídeo.

Tal vez lo más interesante de la asimilación artística de la teoría freudiana por parte de Victor Burgin no esté sólo en su inspiración en ciertas nociones psicoanalíticas sino, sobre todo, en que la misma obra represente, en su conformación narrativa espacio-temporal, los procesos inconscientes de la psique humana. Así, en sus montajes de vídeo la historia aparente arrastra, de manera subterránea, a otras narrativas contadas de manera fragmentaria y tangencial. Narraciones subordinadas, dirá Victor Burgin, similares a las ensoñaciones. A medio camino entre la ficción y el documento, sus obras de vídeo entretienen lo consciente y lo inconsciente, como una invisible sutura que recompone en un presente continuo los jirones de la experiencia dispersa y empobrecida del hombre contemporáneo.

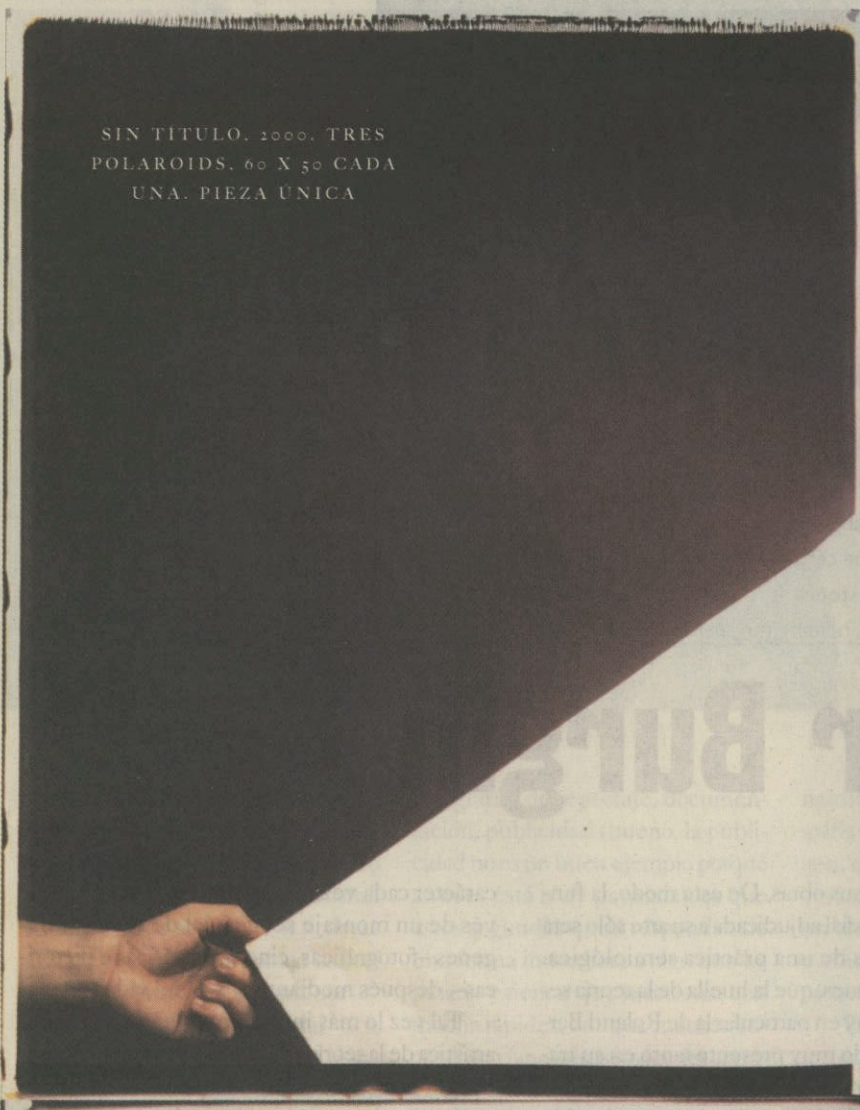
ENRIC MIRA

La galería Javier López (Manuel González Longoria, 7) apuesta por las combinaciones de imagen y texto de Victor Burgin. Una gran instalación en la sala principal y tres conjuntos más de varias fotografías cada uno conforman la muestra. Del 27 de junio al 20 de septiembre.

PHE01

La comedia humana de William Wegman

SIN TITULO. 2000. TRES
POLAROIDS. 60 X 50 CADA
UNA. PIEZA UNICA



El nombre de William Wegman se asocia frecuentemente a las imágenes en polaroids de gran formato de perros retratados en las posturas más inconcebibles y “disfrazados” de tipos humanos tanto físicos como psicológicos, que despiertan en el espectador el humor que produce una caricatura. Ingenioso deslizamiento de significados y equívocos, que contiene sin embargo una penetrante reflexión sobre los modelos humanos de nuestro presente.

Sin embargo, su trabajo artístico es más complejo y variado, incluyendo dibujos que se despliegan al modo de un diario desde 1972, pin-

tura, en la que se concentra a partir de 1985, y una considerable producción videográfica que emprende hacia 1969. En los vídeos desarrolla algunas de las preocupaciones y obsesiones que sobre los absurdos cotidianos fueron también abordadas desde el *body art* y el conceptual, pero siempre recurre a su fino sentido del humor. Los perros hacen sus primeras apariciones, y en algunos se proponen situaciones relacionales entre el artista y su perro Man Ray. La mirada de Wegman aborda la cultura popular norteamericana como un espacio de reflexión crítica en el que el humor y la ironía, el chiste y el gag junto a los sin-sentidos y las paradojas, permi-

ten una aproximación más suelta e incisiva. La relación entre vídeo y fotografía es muy estrecha y ayuda a comprender una manera de mirar: algunos vídeos dejan la cámara fija mientras que algunos trabajos fotográficos recurren a secuencias y a ritmos narrativos sobre una determinada acción.

El perro en la obra de William Wegman no es simplemente un animal. Es un sujeto, posee un nombre, es su modelo favorito y su compañero, cómplice en todos los desvaríos y en los proyectos. Man Ray es retratado al modo de una persona y se presta (obedece fielmente a las exigencias de los guiones de Wegman) al traves-

La mirada de William Wegman aborda la cultura popular norteamericana como un espacio de reflexión crítica en la que el humor y la ironía, el chiste y el gag, junto a los sin-sentidos y las paradojas, permiten una aproximación más suelta e incisiva



tismo y al disfraz. Man Ray muere en 1982, pero más tarde aparece un nuevo modelo con nombre propio, Fay Ray, de la misma raza y con un sentido de la pose muy acentuado. Otros perros, aparte de los suyos, le ayudan a construir el fresco de una peculiar comedia humana actualizada y sarcástica, que tiende muy a menudo a parafrasear y a reinterpretar, en la clave de una sensibilidad pop y desprejuiciada, la historia del arte y en especial algunos de los iconos de la tradición pictórica.

Los perros de William Wegman humanizan el sentido que tienen las imágenes; el perro no es pues un medio para hablar de hombres y mu-

Los perros han sido, desde 1970, los protagonistas de las fotografías y los vídeos de William Wegman (Holyoke, Massachusetts, Estados Unidos, 1943). Es uno de los fotógrafos americanos más célebres y, además de importantes exposiciones en museos de todo el mundo, ha realizado colaboraciones para la TV.

La galería Juana de Aizpuru (Barquillo, 44) muestra, del 21 de junio al 3 de agosto, la última serie de polaroids (en dípticos y trípticos) de William Wegman. Fechada en 2000 y expuesta previamente en la catedral de San Juan Divino en Nueva York, en ella el artista disfraza a sus perros con hábitos eclesiásticos.

jes, sino de sus actitudes y sus costumbres. Los perros posan como sujetos. En esto claramente se diferencia Wegman de los artistas de los siglos XVII y XVIII que utilizaron animales para representar en escenas de la vida cotidiana los vicios y las virtudes, pues no hay en su humor ningún rastro moralizante: más bien ofrece las claves para reconciliarse con los disparates y los absurdos de la vida. Las obras en las que retrata a sus perros mantienen un extraño equilibrio estético entre un profundo análisis del carácter que en nuestra cultura ha tenido el retrato como género y una reconstrucción de la penetración psicológica en "rostros caninos" que aparentemente están privados de ella.

El retrato de animales como sujetos individuales tiene algunos interesantes antecedentes en la historia, y pueden servir como un contrapunto a las series de polaroids de Wegman. Cuando Federico II Gonzaga, Duque de Mantua, encarga en 1526 la construcción y decoración del Palazzo del Tè a Giulio Romano, decide que la estancia destinada a los actos oficiales esté presidida por los gigantescos retratos al fresco de sus caballos preferidos, cuyos nombres figuran bajo cada uno de los retratos. El Palazzo del Tè estaba muy cerca de las caballerizas ducales, que eran una de las joyas más estimadas del Ducado, siendo requeridos y muy apreciados en todas las cortes europeas de la época sus magníficos corceles.

Más tarde, en el siglo XVIII británico, George Stubbs aparece como un pintor dedicado a los caballos y al ambiente rural nobiliario que rodea las caballerizas y las carreras. A menudo sus cuadros son retratos de encargo de caballos, cuyos dueños depositaban en ellos su gloria y no pocas veces su fortuna. Uno de sus cuadros más insólitos es un gran retrato (actualmente en la National Gallery de Londres) de un corcel en el momento de erguirse en las dos patas posteriores y relinchar, sin que nada aparezca a su alrededor. El tratamiento es muy semejante, salvando las distancias, con el modo en el que Velázquez sitúa a algunos de sus personajes en la atmósfera. William Wegman va más allá y humaniza a sus perros desde el humor y el cariño.

SANTIAGO B. OLMO

Joan Fontcuberta es no sólo el fotógrafo español con mayor proyección internacional: ha articulado un pensamiento propio sobre la fotografía y su recepción. Pone sistemáticamente en cuestión los principales tópicos del medio fotográfico, su consideración como memoria, como expresión de autenticidad, como documento. La Fundación Telefónica muestra hasta el 29 de julio su última serie, titulada *Securitas*: un nuevo juego de realidades y ficciones.

Joan Fontcuberta



“Hemos de hablar de la muerte de la fotografía”

LA obra de Joan Fontcuberta denuncia los mecanismos secretos del mensaje fotográfico. Lejos de su pretendida objetividad, la fotografía implica, como Fontcuberta aclara y matiza en esta entrevista, un “engaño”. Ésta es la línea de investigación con la que inició su trayectoria y que perdura hasta hoy en día con proyectos cada vez más sutiles y, además, con la incorporación de la fotografía digital. Sus hoy lejanas series *Herbarium* (1982-85), que presentaban una colección de plantas imposibles, o *Fauna* (1985-90), un archivo de animales fantásticos, revelaban ya didácticamente cómo la autoridad y la sensación de autenticidad de la fotografía eran capaces de hacer pasar una ficción por una “realidad científica”.

—En sus textos me ha parecido observar un mecanismo de desconfianza sistemática hacia cualquier tipo de enunciado que le hace cuestionar lo que aparentan ser verdades objetivas. ¿Ha reflexionado sobre este comportamiento?

—Cuando buscamos las raíces de cualquier proceso creativo encontramos muchos factores que se interrelacionan, ya sean de tipo histórico, cultural, social, familiar o personal... Para mí, las secuelas del surrealismo, el espíritu de rebeldía del 68, mi paso por la Facultad de Ciencias de la Información, por ejemplo, tuvieron su influencia. Pero yo me considero fundamentalmente como un detritus del franquismo; la actitud que subyace en mi trabajo surge como un producto de reacción contra él, contra la cultura de control y opresión que implicaba. Mi duda, mi desconfianza, se originó cuando, siendo estudiante en la universidad, tomé conciencia de que

la información oficial que recibía no tenía nada que ver con la realidad que vivía cotidianamente. Esa situación me hizo desarrollar un sentido crítico, una capacidad de lectura entre líneas. En este contexto traté de buscar la verdad detrás de los enunciados, la metáfora oculta tras las fachadas.

Más allá de las apariencias

»Esta voluntad de ir más allá de las apariencias sería una constante en mis preocupaciones artísticas e intelectuales... Bajo todo enunciado hay unas intenciones sumergidas, y para calibrar ese enunciado es necesario hacerlas aflorar.

—Sin embargo, al margen de esta

manera de pensar, en sus textos se cita a menudo a Walter Benjamin, Umberto Eco, Vilém Flusser, Borges... una especie de guías.

—Sí, efectivamente, son algunos de mis referentes. Un aspecto fundamental en mi vida ha sido la fascinación por el mundo del libro como depositario de imaginarios. En este punto soy muy borgiano. La primera crisálida que me protege es la cultura: estoy rodeado de libros que me proporcionan una posible interpretación de la naturaleza. Mi casa-estudio está forrada de libros, lo cual se convierte en una representación gráfica de esta idea. Entre la naturaleza que está ahí fuera, detrás de la ventana, y nosotros, median los libros, el conocimiento, la cultura, el arte, el pensamiento... Todo lo contienen estas páginas, que en definitiva constituyen una especie de enciclopedia. La noción romántica de naturaleza en estado salvaje ha sido sustituida por una concepción de lo natural artificializado que pasa justamente por la penetración de esa

“Me siento fundamentalmente como un detritus del franquismo; la actitud que subyace en mi trabajo surge como un producto de reacción contra él, contra la cultura de control y opresión. La información que recibía no tenía nada que ver con la realidad”



ORIOI TARRIDAS

“Cuando inicié mi trayectoria, la fotografía documental gozaba de un gran reconocimiento; pero, ahora, el periodismo en general y la fotografía en particular están inmersos en una crisis de credibilidad”

cultura como condición para llegar al mundo, a la realidad, a la naturaleza...

—¿Pero la cultura no es un gran engaño? El término “crisálida” que usted utiliza posee unas connotaciones de aislamiento particulares.

—La palabra “engaño” implica una voluntad de mentir. Yo la interpretaría más como la aceptación de una multiplicidad de modelos. Hay un texto de Nietzsche que tengo como una de mis biblias: su ensayo sobre verdad y mentira en sentido extramoral. Nietzsche sugiere que el hombre es un animal constructor de metáforas. Es decir, para relacionarse con sus semejantes y el mundo, el hombre necesita crear modelos, ilusiones, representaciones, que ya no son las cosas mismas, y en ese sentido genera mentiras. No son mentiras en sentido moral, sino duplicados, réplicas; en definitiva, signos. El hombre, tal vez acuciado por una búsqueda de la sensación de verdad, sólo da con ella cuando se olvida de que está mintiendo. En el fondo, Nietzsche nos dice que la honestidad es desmemoria porque la mentira es inherente a lo humano.

»Yo sostengo un discurso profundamente relativista; según el refrán, todo es según el color del cris-

tal con que se mira. La verdad, digamos el conocimiento, la información, depende de las perspectivas de análisis. En otras palabras: la realidad no preexiste a nuestra percepción; es una construcción intelectual y los

modelos de realidad son construibles desde muchas perspectivas posibles. Me gusta decir que la verdad no existe, existen puntos de vista.

—¿Y el engaño y la verdad de la fotografía...?

—Cada vez que hacemos una fotografía, la imagen resultante no es inocente. No partimos de cero, sino que estamos ejecutando unas rutinas ideológicas, culturales, de sistema de representación. Rudolph Arnheim explicaba que la principal diferencia entre la fotografía y otro tipo de imágenes está en la actitud de recepción que adopta el espectador cuando mira un producto que entiende como fotográfico. Se trata de ciertos valores preconcebidos que proyectamos antes de mirarla: que la fotografía no nos va engañar, que sólo nos suministra evidencias transparentes, que es por tanto un-notario-de-la-historia, un-espejo-con-memoria, etc. Los tópicos que la fotografía moviliza están completamente arraigados en nuestros atavismos culturales.

Lectura política

—¿En su trabajo puede haber una lectura política?

—No es que pueda, es que debe haber una lectura política. En el fondo, lo que yo hago es juzgar los mecanismos de transmisión de información y conocimiento. A veces digo irónicamente que mi trabajo es un sistema de vacunación, como

Marlborough

Orfila, 5 28010 Madrid • Tel. 91 319 14 14 - Fax: 91 308 43 45

30 mayo - 7 septiembre, 2001



pablo genovés

S u c e d á n e o s

inocular unas pequeñas falsedades controladas para provocar una reacción de anticuerpos que proteja al organismo de posibles futuras infecciones. Intento que el espectador sea capaz de generar sus propias defensas que le permitan filtrar críticamente cualquier tipo de enunciado, provenga de un líder político o espiritual, o del que nos explica el genoma humano.

Crisis de credibilidad

—Pero, hoy en día, ¿tiene sentido planterse esta concienciación? ¿A dónde nos lleva?

—En la mayoría de casos, mi trabajo es metadocumental, o sea, analizo y deconstruyo el género documental en sus diferentes aplicaciones periodísticas, científicas, etc. Desde hace veinticinco años, intento analizar la naturaleza de lo que entendemos por documento. Cuando inicié mi trayectoria, la fotografía documental gozaba de un gran reconocimiento; pero ahora el periodismo en general y la fotografía en particular están inmersos en una crisis de credibilidad. Puede parecer que un discurso que hoy intente deconstruir este carisma de autoridad del documento fotográfico ya no tiene sentido porque la situación es distinta. Pero creo que a pesar de todo siguen funcionando muchos mecanismos de autenticación sobre los que conviene reflexionar críticamente. La fotografía por sí misma ya no posee el poder que tenía antes, ahora la confianza ha sido transferida al operador humano, al fotógrafo que mira e interpreta, y que es capaz de ser convincente e inspirar credibilidad. Siguen existiendo otras maneras de conferir autoridad a un enunciado, y por tanto lo que tengo que hacer es readaptar el punto de mira de mi trabajo para continuar investigando cuáles son estos mecanismos y cómo funcionan. Necesitamos creer en alguna cosa. La duda persistente nos lleva a la locura, a la imposibilidad de tomar decisiones, y la vida nos obliga a tener que de-

Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955), Premio Nacional de Fotografía en 1998 (y Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres por el Ministerio de Cultura francés desde 1994) es ante todo fotógrafo, pero también docente, crítico y comisario de exposiciones. Ha sido profesor en universidades de Europa y Estados Unidos, y actualmente da clases de Comunicación Audiovisual en la Universidad Pompeu Fabra. Colabora en publicaciones especializadas como Nueva Lente, Aperture o European Photography, co-fundó en 1980 la revista Photovision, en la que sigue siendo jefe de redacción. Ha expuesto en Gran Bretaña, Estados Unidos, Holanda, Francia, Japón, Alemania, Austria, Finlandia, Suiza y Canadá.

“A veces digo irónicamente que mi trabajo es un sistema de vacunación, como inocular unas pequeñas falsedades controladas para provocar una reacción de anticuerpos, generar defensas propias que protejan al organismo de posibles futuras infecciones”

cidir, a escoger un camino u otro. El componente político de mi trabajo es el de vigilar los dispositivos de autenticación. Estos dispositivos cambian, evolucionan, se metamorfosean, pero siempre están ahí de una manera u otra porque son necesarios. En realidad mi campo de trabajo es la epistemología. Soy alguien que se interroga sobre el conocimiento, sobre las formas de transmisión de conocimiento.

Estrategias de ocultación

—Ya que analiza lo oculto detrás del discurso, ¿se ha planteado un autoanálisis de su propio trabajo, una especie de crítica de la crítica?

—Mi trabajo mantiene como elemento estilístico ese fomento de la

duda. Por lo demás, las imágenes y el contexto expositivo pueden ser muy diferentes. Para el público dilettante mis proyectos se asocian a un trabajo con trampa, algo así como un juego al que hay que descubrir el truco. Ello me obliga a sofisticar y a refinar mis estrategias de ocultación de un proyecto a otro. En estos momentos me estoy planteando, como usted decía, una “crítica de la crítica”: hacer un proyecto rigurosamente documental, firmarlo y observar qué tipo de reacciones suscita. Tal vez la gente buscará obsesivamente una “trampa” que a lo mejor ya no existe. Mezclar elementos auténticamente documentales con otros de carácter ficcional no es sólo un juego, tiene sus motivos: minar el campo de interpretación e incentivar una toma de conciencia sobre la propia complejidad del discurso.

—¿Y la fotografía digital, acaso no

secuenciamos los signos en líneas que sólo en su conjunto adquieren sentido. Es un cambio tan profundo que hemos de empezar a hablar de la muerte de la fotografía y del nacimiento de otro medio. Y esa diferencia modifica lo que apuntaba Arnheim: a partir de ahora el estatuto de recepción de la imagen postfotográfica será completamente distinto.

—¿En qué está trabajando en estos momentos?

—Pretendo pasar revista a la noción de enciclopedia. Mi propósito sería hacer una enciclopedia borgiana, con disciplinas y parcelas del conocimiento que estén en conexión con la ficción: he trabajado sobre la ciencia, el arte, la astronáutica... Y cada vez me interesa más el tema de la religión y las sectas. El mundo de las sectas también es un mundo de ficción institucionalizada que sigue un tipo de mecanismo parecido al de las plataformas institucionales que he analizado con anterioridad. Otro tema que me interesa es la política; el discurso político es un discurso ficcional y retórico en que prevalece la oportunidad y el tono sobre el contenido...

Securitas

»Además, sigo haciendo trabajos más experimentales en relación con la imagen fotográfica. La serie que ahora expongo en la Fundación Telefónica, *Securitas*, consiste en proyecciones de llaves que parecen montañas. Confronto al espectador con imágenes que a veces son llaves y a veces son montañas, y hay una especie de tránsito como en un fundido encadenado entre unas y otras. En el fondo continuo oscilando entre dos mitos: el mito de que “toda fotografía es real”, opuesto al mito de que “toda fotografía es falsa”.

»En realidad nos movemos en una tierra de nadie entre la realidad y la ficción. Nuestra vida se vive en esa tierra de nadie.

JAUME VIDAL OLIVERAS

Metafísico Mimmo Jodice

Mimmo Jodice es una de las figuras clave del panorama fotográfico italiano contemporáneo. Forma parte de la generación de fotógrafos que, a finales de los años sesenta, estableció los nuevos parámetros que favorecieron la ruptura con la tradición fotográfica centrada sobre todo en torno al reportaje, al fotoperiodismo y a la fotografía de corte social, abriendo las puertas a la experimentación. Nacido en Nápoles en 1934, empezó a interesarse por el arte frecuentando, a finales de los cincuenta, la galería Il Centro, donde se exponían las obras de artistas como Fontana y Hartung, entre otros, y la Academia de Bellas Artes de Nápoles. Tras sus primeras experiencias con la pintura y la escultura, en 1965 empezó a fotografiar. Jodice reconoce

que lo que realmente le impulsó a utilizar la cámara fotográfica como medio de expresión artística, fueron los montajes teatrales vanguardistas, en especial, los espectáculos del Living Theatre, que utilizaban proyecciones de diapositivas. Así pues, sus primeros pasos en fotografía se dirigieron hacia la experimentación, dejando de lado prácticas de representación más realistas. En este sentido, es muy significativa su inclusión en el catálogo de la exposición *Italian Metamorphosis* 1943-68, muestra comisariada por Germano Celant que fue presentada en el museo Guggenheim de Nueva York.

En la década de los setenta desarrollará de forma simultánea una práctica experimental y una práctica fotográfica ligada a lo social, elaborando una especie de "archivo del malestar" —término utilizado por el autor— de los sectores más desfavorecidos de la sociedad napolitana, recorriendo distintos ámbitos laborales, escuelas, centros sanitarios, manicomios, cárceles y los barrios periféricos de la ciudad, donde la marginación social era más intensa. Su encuentro con Roberto De Simone en 1969 le lleva a compartir sus intereses antropológicos y a investigar las fiestas

y los rituales religiosos populares. Sin embargo, para Jodice el lazo de unión entre todos sus trabajos está en un punto de vista personal, que siempre se ha movido entre lo metafísico y lo surreal: "Por eso, tanto las fotos experimentales o las de corte social (incluidas las imágenes realizadas para De Simone), como las fotografías del territorio o de obras escultóricas, todas y cada una de estas facetas de mi trabajo han sido filtradas por un ojo metafísico, surreal, desenganchado de la realidad y del tiempo".

En 1980, publica *Vedute di Napoli* (Ed. Mazzotta, Milano). Este trabajo constituye un nuevo giro en su trayectoria, iniciando un largo período de investigación sobre la representación de los lugares. Junto a otros fotógrafos como Luigi

tores a fotografiar un territorio determinado.

A finales de la década de los ochenta, Jodice inicia un nuevo trabajo en torno a los mitos del Mediterráneo y la persistencia del pasado en el presente, que desembocará en la publicación de *Mediterranean* (Aperture Foundation, 1995). "El Mediterráneo —dice Jodice— con sus paisajes, sus ruinas, sus rostros y toda su riqueza visual, ha constituido para mí un estímulo. He intentado hallar las connotaciones extratemporales, ajenas a cualquier geografía. En resumidas cuentas, he intentado aprehender aquello eterno —como un aura— que emana de los lugares". En un largo periplo de cinco años, Jodice fotografió en Italia, Francia, España, Grecia, Macedonia, Turquía, Túnez, Siria y Jordania, aquellos lugares en los

que confluyeron las civilizaciones griega y romana, civilizaciones en las que convivían hechos y mitos en igualdad de condiciones. Las sutiles manipulaciones técnicas —como los virajes parciales— que el autor aplica en sus positivos, confieren una renovada energía a los lugares antiguos fotografiados. Este viaje en la memoria es también una invitación a la reflexión sobre el Sur y la identidad europea.

Mediterráneo tuvo su continuación en *Isolario mediterráneo / Les îles de la Méditerranée* (Actes Sud/Motta, Arlés, 2000) proyecto editorial realizado

La recherche de Mimmo Jodice, patrocinada por el Istituto Italiano di Cultura, podrá verse en el Centro Cultural Conde Duque (Conde Duque, 11) del 13 de junio al 15 de julio. Es una selección centrada en una doble visión del Mediterráneo como lugar geográfico y como viaje "a la memoria"



AMAZONA HERIDA, 1993

Ghirri, Gabriele Basilico, Mario Cresci y Guido Guidi, Mimmo Jodice contribuirá a la renovación de los códigos de representación del territorio, facilitando de este modo el acceso de la fotografía italiana a la escena internacional. Quizá una de las exposiciones que mejor resumen esta nueva visión del territorio, sea *Viaggio in Italia*, colectiva realizada en 1984. Esta nueva manera de entender la práctica fotográfica inaugura una nueva modalidad de encargos públicos que rápidamente se extiende por varios países europeos —recordemos, por ejemplo, la DATAR en Francia—, consistente en invitar a distintos au-

conjuntamente con Predrag Matvejevic, poeta e historiador eslavo, en el que las imágenes de Jodice, alejándose de todo realismo, constituyen una documentación poética muy personal y proponen una metáfora de la insularidad.

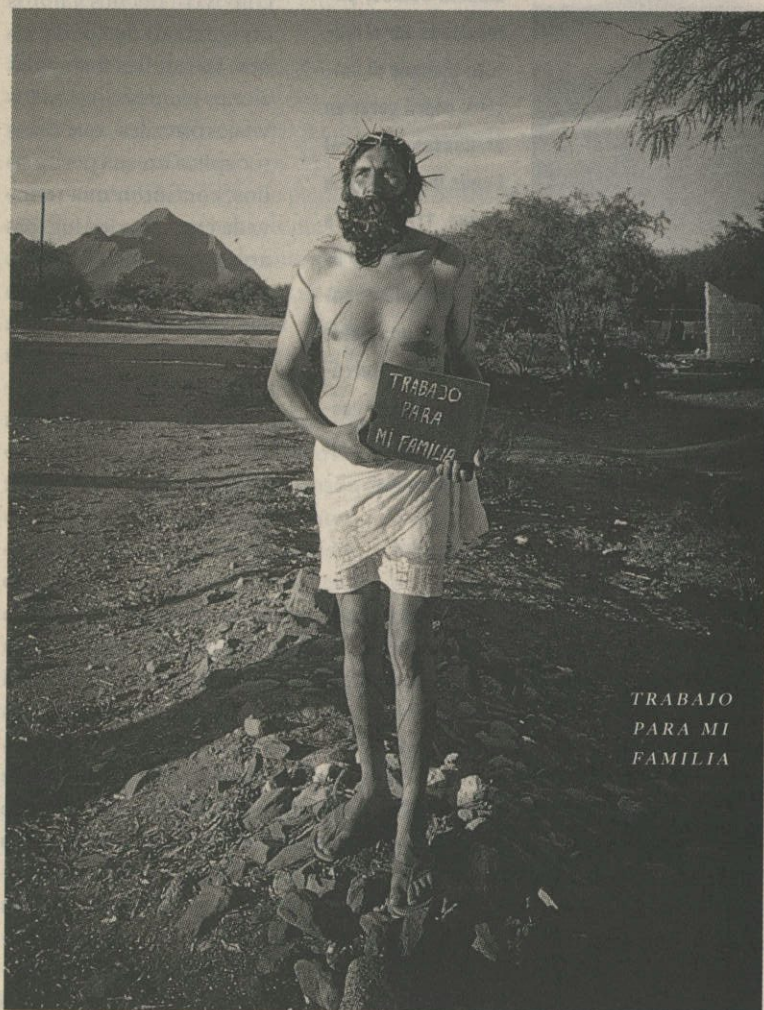
Queda sólo recordar dos trabajos de Jodice realizados en España en 1992: las series sobre el Cabo de Gata (Almería) dentro del proyecto Imagina, del Centro Andaluz de Fotografía, y sobre el Museo de Arqueología de Barcelona en el proyecto Musa Museu.

CRISTINA ZELICH

Fotógrafos del mundo frente a la historia oficial

Territorio e identidad

El lema de PHotoEspaña es en esta edición "Desde el Sur", palabras que hacen referencia a "la definición de la identidad desde la perspectiva del espacio". Han sido convocados artistas que llevan a cabo su obra en muy distintos medios geográficos y que nos ofrecen algo más que la posibilidad de conocer nuevas propuestas artísticas. EL CULTURAL ha seleccionado a siete de esos fotógrafos para que sean ellos mismos quienes expliquen qué significa crear desde el Sur y hasta qué punto son determinantes en su obra los factores históricos, políticos, económicos o culturales que, a menudo, pesan terriblemente sobre las sociedades y sobre los individuos de esos países. Desde Argentina, Paraguay, Guatemala, Sudáfrica y Tailandia, nos llegan interesantísimos testimonios de supervivencia, de rabia, de crítica, de sueños... Miradas, en definitiva, que se oponen a la historia oficial.



TRABAJO
PARA MI
FAMILIA

Martín Weber

ARGENTINA

Sueños de América Latina. Estación de RENFE, Recoletos

Sueños de América Latina surge de la necesidad de explorar el campo de los sueños humanos, reanudar el ritual cotidiano de desear, contrastando nuestra situación real con una ideal. Ese momento mágico en el que imaginamos nuestras vidas transformadas por un deseo que, de cumplirse, cambiaría nuestra situación, hasta tal vez nuestra identidad.

Los *Sueños* son reales. Existen. Se trata de hacer de lo interno algo externo a través del acto de fotografiarlo. Las personas participan escribiendo un deseo. Un puente que los lleva a revelarse y recuperar poder sobre su representación. En un momento en el que los deseos de la gente son filtrados por los medios masivos de comunicación, utilizados para plataformas políticas y reciclados para su venta, yo creo que es valioso reflejar sus necesidades y sueños, individualmente y sin degradación. Trabajando en lugares que comparten un lenguaje común, una ubicación geográfica y económica similar de países latinoamericanos del tercer mundo. Mientras la bandera de la "globalización" flamea sobre el mundo, mi intención es ser culturalmente y geográficamente específico, con el objeto de incluir tensiones que nos ubican de un lado y otro de una frontera que para algunos implica alcanzar su parte del "sueño americano".

Mi objetivo es hablar de estos países y al mismo tiempo acerca de sus individuos, a quienes invito a contar sus sueños, así ejercitando ese don de imaginar. Confortándonos con una nueva visión de esperanza basada en individuos que se expresan y piensan en sus propias palabras, y así revertir esa imagen fatalista que a menudo se nos impone. Sólo podremos cambiar nuestro destino si nos permitimos imaginar uno distinto del que nos ha sido dado.



DE PASTORES EN EL FIN DEL MILENIO

Cristina Fraire

ARGENTINA

Pastores en el fin del milenio. En Al Sur del Sur. Casa de América

Suelo pensarme parecida a un pez o a un nadador. He andado en la vida como en un río arremolinado, fluyendo sin un destino prefijado, atormentada las más de las veces por el sentimiento de ser sin casa, de ser sin moldes, de ser un ser transitando “la marginalidad del margen”, ese extraño filo de las no-certezas.

Siempre he sabido que no he estado fotografiando hechos de un peso obvio, quiero decir contundentes por la irrupción de la violencia directa y cruda. No. No he fotografiado la muerte en primer plano. Pienso sí que fotografió sobrevivientes, vidas trucas, quiero decir potentes.

He tenido que encontrar las palabras que puedan dar a mis imágenes de pastores razón de ser más allá de mí y más allá de ellas mismas. En un principio me animó la esperanza y la certeza de que el simple hecho de que mis fotografiados fueran seres humanos sobreviviendo en una naturaleza particularmente hostil sería una razón suficiente para justificar el esfuerzo.

Luego habría de agregar otra razón: dejar testimonio de la existencia de estas personas, de esta organización social cuyas imágenes tomadas a fines del siglo XX inevitablemente evocan una Argentina cien años atrás. Últimamente comienzo a sospechar que estas imágenes no serían fósiles de otros tiempos sino que, por el contrario, como espejos que adelantan, estarían mostrando nuestro destino en esta era falsamente global. En fin, que podrían ser pensadas como recuerdos de futuro.

Fui en busca de una historia de pastores y por debajo, cruzada y entrelazada con la de ellos, vi brotar la mía, con mis obsesiones, mis preguntas: belleza y rigor, poesía y brutalidad, la soledad, el aislamiento, el silencio, la urbanidad, la inocencia, el sacrificio, la esperanza, las criaturas de dios, los humanos.

En *Pastores en el fin del milenio* he fotografiado algunas cosas de la vida que sostienen la mía.

Santu Mofokeng

SUDÁFRICA

Álbum negro. En Dislocación. Círculo de Bellas Artes

El proyecto *Álbum negro* persigue crear un archivo de imágenes de familias negras de clase media y trabajadora fechadas entre 1890 y 1950. Un período en el que, mientras el mundo entraba dos veces en guerra, Sudáfrica estaba atareada articulando, atrincherando y legitimando un sistema político racista que las Naciones Unidas calificó de “crimen contra la humanidad”. La mayoría de las imágenes, de estilo pictórico, evocan los artificios de la fotografía victoriana. Algunas serían ficciones, creaciones del artista en lo que concierne a decorados, accesorios, vestidos o poses. Pero no hay evidencia de coerción. Cuando las miramos creemos en ellas, proque nos hablan de cómo estas gentes se imaginaban a sí mismas.

Corresponden a un período en el que se dio autoridad científica al pensamiento racista, que fue utilizado para conformar una política estatal sobre “la cuestión nativa”. Oficialmente, los negros eran representados en el mismo lenguaje visual que la flora y la fauna; como si estuviesen en su habitat natural. O invariablemente relegados a los órdenes inferiores de la especie cuando se les presentaba en el contexto de la “gran familia” de los humanos. Eran “en cierto sentido ciudadanos, pero no del todo ciudadanos”, y estas fotografías sirvieron en buena medida a su

sujeción al poder imperial. Las imágenes conformadas según esta ideología predominante han sido sancionadas en museos, bibliotecas y archivos sudafricanos. En contraste, las imágenes que he reunido retratan a los africanos de manera muy diferente.

Desde comienzos de siglo, e incluso antes, hubo gente de color que despreciaba, cuestionaba o desafiaba la política racista gubernamental. Muchos de estos integracionistas tenían propiedades o habían adquirido una educación cristiana en las misiones, y se consideraban “civilizados”. Tomando como modelo a los oficiales y a los colonos, sobre todo ingleses, llevaban una vida, en costumbres y vestimenta, muy similar a la de los inmigrantes europeos.

Las fotografías que presento en el *Álbum negro* reflejan su sensibilidad, sus aspiraciones y la imagen que tenían de ellos mismos.



DEL PROYECTO ÁLBUM NEGRO. AÑOS 20

PHE01

Daniel Hernández-Salazar

GUATEMALA

Del hecho a la memoria. Casa de América

Ser "sureño" es mucho más que compartir un territorio. Es sobre todo compartir una historia común, caracterizada muchas veces por el despojo, la exclusión, la marginación, la injusticia, la muerte y el terror. Sin duda alguna, en esta historia común, Guatemala es un caso extremo más que un caso paradigmático.

Muchas personas en mi país decían ignorarlo, otros más no querían enterarse, pero hoy todos sabemos que la trágica historia reciente de Guatemala dejó más 200.000 víctimas en 36 años de guerra. Como acontece en estos casos,

los marginados y desposeídos fueron quienes más sufrieron. Sin embargo, no fueron los únicos. Las secuelas del terror y la violencia son perceptibles en la mayoría de la población.

Toda mi vida he sentido miedo. Por eso en mi obra la representación del miedo y la muerte, y de lo que en mí provocan, se encuentra presente como una consecuencia lógica de lo que he visto, oído y vivido. Pero más allá de

eso, mi trabajo es también la forma de comunicar la desilusión que produce en mí ser parte de lo que hasta hoy es una sociedad profundamente injusta y atrassada, donde los gérmenes que causaron la confrontación y la guerra están lejos de haber sido aniquilados.

Considero que temer, sentirse reprimido, callar, permanecer al margen y no tomar partido, caracterizan en buena medida al guatemalteco de hoy. No obstante, espero que mi obra contribuya a la reflexión colectiva del pasado y de lo que ha causado en nosotros, y con esto participar en la edificación de la nueva sociedad que anhelo: autocrítica, justa, inclusiva, solidaria, tolerante e identificada en su pluralidad. Si se olvida el pasado, ¿sirvió de algo haberlo vivido?



DEL HECHO A LA MEMORIA

Manit Sriwanichpoom

TAILANDIA

En 4 de Bangkok. Centro Cultural Conde Duque

Históricamente, Siam, o Tailandia, ha sido conocido como uno de los poquísimos países del mundo que escapó del poder colonial de Occidente. Nos sentimos muy orgullosos de tal logro. Nos llamamos a nosotros mismos la "Tierra de los libres". En el colegio, se enseña a los niños que hemos sobrevivido gracias a la diplomacia y a la adaptabilidad; que nuestra mayor fuerza es estar abiertos a lo mejor de las influencias foráneas a la vez que conseguimos mantener lo mejor de nuestra cultura.

Quizá esto era verdad hace cien años. Creo que hoy le hemos dado la vuelta a esa habilidad. Engullimos famélicamente lo peor de las influencias occidentales y destruimos inconscientemente lo más sagrado y lo más bello que poseemos, mientras nos aferramos a nuestros peores defectos tradicionales. Nos hemos convertido en la más obscena unión de Este y Oeste. Nunca fuimos colonizados por las potencias occidentales, pero al seguir ciegamente los dictados del "desarrollo" occidental nos hemos convertido en una provincia obediente en el imperio que están configurando las multinacionales. Nuestra "Tierra de los libres" es traicionada desde el interior y desde el exterior.

Es por eso que las fotografías que muestro en PHotoEspaña son en realidad fotografías de guerra, a pesar de que fueron tomadas en el corazón de la ciudad moderna.

ESTA GUERRA SIN SANGRE, 1997



ARTE EN EL HOSPITAL EN EUROPA

Bruselas, Madrid, París

Hospital de San Rafael (Madrid) • Hôpital d'enfants Armand-Trousseau (París) • AZ VUB (Bruxelles)

Fran Arrojo de Lamo
Catherine Claeÿè

Virginie Bailly
Harald Fernagu

Sala de exposiciones de Pza. de España

Pza. de España, 8





DETALLE DE TAPIZ, 1997

Fátima Martini

PARAGUAY

En *Al Sur del lugar*. Museo de América

Creo que pertenecer a un territorio es participar en los hechos que suceden allí. Las fotografías son huellas de esos acontecimientos, cercanos o lejanos en el tiempo. Hace años por azar encontré en una librería de Asunción unas fotos en blanco y negro, sin referencias de autor, que se vendían como postales. Eran imágenes de una comunidad indígena, habitante de la ribera del río, muy cerca de la capital, y habían sido tomadas muchos años atrás. Esa forma de vida que se mostraba en las fotos ya no existía como tal, y esas comunidades habían sido asimiladas a la sociedad por la vía de la marginalidad o eran utilizadas como estereotipo para atracción turística.

A mí me interesó, con la cámara, entrar en esas fotografías. Fue una manera personal de desandar el camino, de conocer y construir otras posibilidades con esas imágenes. De crear obras visuales que tuvieran que ver con esas obras de la tradición de las hamacas y los tapices, que siento muy propia, tal vez por pertenecer al mismo territorio y a otras razones que no conozco bien, pero que me impulsaron a trabajar de esa manera.

Minette Vári

SUDÁFRICA

Alien. En *Dislocación*. Círculo de Bellas Artes

¿Cómo podemos no sentirnos tentados a adivinar nuestro propio destino a través del tarot televisivo de los medios globales? Hubo un tiempo en que, contadas en el lenguaje de las noticias internacionales, las historias de mi país resultaban irreconocibles, y mi lugar en esas historias desarticulado e insoponible. Quería hablar sobre el malestar provocado por mil interpretaciones inadecuadas. Al utilizar imágenes televisivas relacionadas con los acontecimientos transformadores de los años 1994 a 1998, intentaba situarme en la narrativa de esos tiempos críticos. Mi proyecto consistía en la reclamación de esos momentos, reinscribiéndolos con los movimientos de mi propio cuerpo, con el sonido de mi propio corazón; una memoria expuesta en carne y hueso. Aunque mi cuerpo no es apolítico ni neutral, y mi acceso a él no carece de complicaciones, quería llevar los extremos del miedo, la euforia, el deseo, la rabia y la pérdida a un lenguaje más allá de la retórica democrática.

Cuando son utilizadas como instrumento contra el olvido de la historia, las estrategias artísticas se vuelven volátiles. A través de mi obra, rasgo el tejido de la realidad, aislando las imágenes de su fuente original y rompiendo la lógica de su familiaridad. Las relaciones que creo en este proceso pueden llegar a ser frías y brutales, pero a menudo las cosas que no somos capaces de afrontar son los testigos más reveladores de nuestros tiempos. Teniendo en cuenta la huella socio-política que este lugar y este tiempo han dejado en mí, he escogido las peculiaridades de una subjetividad mutante para que hagan referencia a las especificidades de su contexto histórico. Necesitamos todos los fragmentos individuales que podamos encontrar para anticipar a dónde nos podría llevar la historia.



FOTOGRAMA DEL VÍDEO REM STILLS



José Togores. "Noia". OIL.

Durán
Subastas de Arte

**SUBASTA
DE
JUNIO**



Reloj de bronce, Carlos X. Francia, s. XIX.

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

Días

18, 19, 20 y 21

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



Antonio Clavé.
"Tête de roi". OIL.

GRUPO
DURÁN



JUSTY GARCIA

WALTER VIDARTE Y JOSÉ TOMÉ DAN VIDA A LOS PERSONAJES DE STEINER Y GOLDRING

Helena Pimenta vuelve a los escenarios con *Sigue la tormenta* **La lista de Cormann**

¿Qué puede hacer el teatro frente a la violencia de la realidad? La directora Helena Pimenta plantea este interrogante en *Sigue la tormenta*, del francés Enzo Cormann, el montaje que supone su vuelta con la compañía Ur después de dos años. Con motivo de su estreno mañana en el Teatro Principal de San Sebastián, la directora habla con EL CULTURAL sobre el montaje y el regreso de Ur. Además, el autor Alberto Miralles reflexiona sobre la importancia de Cormann en la dramaturgia actual.

ASEGURA encontrarse, junto a la compañía que creó en 1987, en un “momento artístico continuista de la etapa anterior, consciente de cómo hemos evolucionado y con propuestas meditadas y coherentes para el presente”. Helena Pimenta vuelve a la dirección al frente de Ur Teatro con energías renovadas después de dos años de parón –su último montaje fue *Trabajos de amor perdidos*, que cerraba una trilogía shakespeariana junto a *Sueño de una noche de verano* y *Ro-*

meo y Julieta–, y varios proyectos individuales –*La comedia dels errors*, en el Teatro Nacional de Catalunya y *La llanura*, de Martín Recuerda, para el Centro Andaluz de Teatro.

“Estábamos cansados, trabajamos intensamente y necesitábamos reflexionar –confiesa Pimenta–. Llegó un momento en el que no sabíamos articular ni las necesidades profesionales ni las personales. Necesitábamos volver al nivel cero. Este período de ‘descanso’ como grupo ha sido un gesto de sensatez

en el que hemos tomado consciencia de la evolución y del paso siguiente". Ahora, el grupo formado por Susana de Uña, José Tomé, Gerardo Quintana, Ángela Alejos y la propia Pimenta ha cambiado el idealismo inicial que marcó trabajos como *Rémola* (1988) o *Antihéroes* (1990) por un espíritu más realista pero "sin perder el entusiasmo".

Nueva etapa profesional. Con el habitual control de sus producciones –inusitado en el panorama teatral de nuestro país– la compañía afronta una nueva etapa artística. Dos proyectos, *Sigue la tormenta* y *Luces de Bohemia* de Valle Inclán (que estrenarán en el 2002) vuelven a situarlos en primera línea de escena. Para su vuelta, Pimenta no podía haber sido más coherente en su elección: deja Shakespeare,

por el momento, y se decide por Enzo Cormann, un auténtico discípulo del bardo inglés. "Su elección no fue consciente –aclara–, sino que me atrajo instintivamente este texto. Cormann trabaja en los límites de la teatralidad y al montarlo exploramos otra dramaturgia que, aunque es contemporánea, tiene un claro referente clásico". Con *Sigue la tormenta* Ur Teatro da otro giro al alejarse de los montajes corales e involucrarse en una producción de formato pequeño, con tres actores: Walter Vidarte, José Tomé y Gerardo Quintana.

Sigue la tormenta es un texto sorprendente. Su historia se basa en un hecho real: la creación del campo de concentración de Terezin, en 1941, donde fueron recluidos 53.000 judíos, mayoritariamente artistas. En su con-

finamiento, los prisioneros – algunos pudieron salvar su vida– crearon obras de arte que fueron capitalizadas por los nazis. "De hecho se llegó a rodar una película propagandística titulada *Hitler regala una ciudad a los judíos*". Este hecho inspiró a Cormann un texto tan hermoso como duro sobre la relación entre belleza, arte, y horror. En él, dos hombres se encuentran: un actor judío, Steiner, superviviente de Terezin, y un joven director alemán de teatro, Goldring, que en la década de los 90 quiere rescatar a la vieja gloria para el papel que lo consagró, el *Rey Lear*. "Se trata del encuentro de dos generaciones

La existencia de un campo de concentración para judíos artistas es la base de este montaje "que te hace plantearte para qué sirve el arte", explica Helena Pimenta

muy distintas pero con puntos en común: ambos son judíos, sin familia y con una sensibilidad especial para el teatro. Pero sus concepciones del mundo son muy distintas y ahí es donde se plantea uno de los temas capitales de la obra: la tolerancia y la capacidad de diálogo y escucha del otro".

Dignidad personal "¿Para qué el arte? ¿Por qué hacer teatro?"

Estas son las preguntas que la propia Helena Pimenta se ha hecho mientras levantaba el proyecto "y que aún no me he podido contestar. Aunque una cosa tengo clara: el teatro no salva a la gente más que otro oficio. Lo que nos salva es la dignidad personal".

El texto de Cormann, que plantea una reflexión sobre la relación entre belleza y violencia,

también enseña el truco teatral: "descubrimos la trastienda, el equívoco entre la mentira y la verdad del teatro", aclara. En un escenario aparentemente desnudo el vacío de la madera que lo recubre recuerda a los campos de concentración.

Inspirado en el cine. Músicas contemporáneas y de cabaret crean atmósfera en un montaje inspirado en el cine. Pintura, poesía... todo se mezcla en escenas de cuidadísima ambientación donde la intriga tiene un gran peso. "Hemos creado un espectáculo muy cálido, de poesía adaptada al teatro, que se comunica, aunque el tema sea tan doloroso", define la directora.

Cuando a Pimenta se le pregunta qué o quién despertó su vocación teatral, señala: "Quejío, de Távora, cuando yo tenía 15 años". Desde

entonces, la directora se ha forjado una de las carreras más sólidas e impecables de nuestro teatro. Una trayectoria marcada, en gran medida, por su pasión por Shakespeare del que, a pesar de su experiencia, no se atreve "a montar *La tempestad*, porque creo que no tengo la experiencia vital suficiente". Volcada de nuevo en Ur –Premio Nacional de Teatro en 1993– Pimenta valora la trayectoria de este grupo que nació en un instituto de Rentería en el 79 y que aporta la trayectoria de una compañía estable que ha revisado textos clásicos "desde una estética muy peculiar que mezcla estómago, cabeza y alma. Ahora no es tan idílico pero nuestro trabajo es más coherente".

ITZIAR DE FRANCISCO

Un autor deshuesado

Enzo Cormann (1954) es un cínico esplendoroso. En el último Congreso Mundial del ITI, en Marsella, se preguntaba ¿Es necesario el teatro? Y si digo que es un cínico es porque, al mismo tiempo que duda sobre la utilidad del arte escénico, escribe obras donde el teatro es el tema central. En *Berlin, ton danseur est la mort* (1981) una cantante recuerda el atentado que arrasó su cabaret; *Palais Maspotte* (1986) está situada, igualmente, en un cabaret; *Ames soeurs* (1992) desarrolla un diálogo entre un director y una actriz; *Le bousier* (1998) es un malicioso epílogo añadido a *El montaplatos*, de Harold Pinter; *La révolte des anges* (1998) plantea un encuentro en el más allá; *Toujours l'orage* (1997) (*Sigue la tormenta*), trata de un director que intenta convencer a un viejo actor para que interprete a Lear. Esta última se aparta de su teatro anterior que es más beckettiano, voluntariamente deshuesado, deconstruido a la manera de nuestros autores alternativos menos asumibles. Lo paradójico es que, abandonando la experimentación formal, Cormann ha conseguido su obra más madura.

Sigue la tormenta posee exuberancia verbal. Con su insistencia temática, Cormann muestra la importancia que concede al teatro como elemento capaz de cambiar la sociedad. Otras obras de Cormann que reflexionan sobre la historia son *La plaie et le couteau*; *Sade, concert d'onfers* y *Diktat*. Cormann suele escribir mucho sobre la historia, pero no escribe teatro histórico, sino literatura de "fricción" porque distingue entre nostalgia y memoria. Él intenta recuperar críticamente el pasado para explicar el presente; por eso su teatro es incómodo, porque saber la verdad no nos permite vivir tranquilos. Por eso su teatro es necesario, porque la satisfacción es un delito. En realidad, Enzo Cormann es un pseudónimo. Su nombre verdadero es Bernard Vergnes. También el autor se ha puesto máscara.

ALBERTO MIRALLES

José Martíns lleva al CDG "Mar revolto", de Vidal Bolaño

Rebelión en alta mar

Basada en un hecho real, en el secuestro de un transatlántico por revolucionarios portugueses y gallegos en los años sesenta, *Mar revolto* (*Mar revuelto*) es la última producción del Centro Dramático Galego. Escrita por Roberto Vidal Bolaño (Max al mejor texto gallego de 2001) se estrena mañana en el Salón Teatro de Santiago de Compostela bajo la dirección del portugués José Martíns.

AL Santa María se le cruzó en su travesía un puñado de hombres libertarios. Bastaron una docena de portugueses y otros tantos españoles, la mayoría gallegos —miembros todos del Directorio Revolucionario Ibérico de Liberación (DRIL)— para secuestrar un barco que viajaba de Venezuela a Lisboa y Vigo con casi un millar de personas a bordo. Sucedió en enero de 1961, el Santa María era una de las joyas de la navegación civil portuguesa. Aquellos hombres exigían el fin de las dictaduras de Franco y Salazar, y la creación de una confederación de pueblos ibéricos. Tuvieron el barco secuestrado, con 650 pasajeros, durante doce días y lo rebautizaron como Santa Libertade.

La vida en un camarote. A partir de este hecho histórico, El Centro Dramático Galego (CDG) —que acordó el pasado año hacer cuatro coproducciones con tres compañías portuguesas— y la formación portuguesa Teatro do Noroeste llevan ahora la historia a los escenarios con texto del dramaturgo Roberto Vidal Bolaño, premiado en la última edición de los Max. El autor vuelve sobre la historia del Santa María desde la perspectiva de los pasajeros de un camarote de tercera. Son, en total, siete intérpretes: cinco portugueses —José Paredes, Rui Spranger, Rui Barbosa, Rui Jacques y Teresa Mónica— y dos gallegos —el también escenógrafo Antonio Simón, y Mónica Camaño—. La obra, de hecho, está en portugués y en gallego. Y es que las condiciones de producción establecían un elenco reducido: "Además —explica Bolaño— me parecía que así entroncaría mejor con mi recuerdo de lo sucedido". Un camarote será, du-

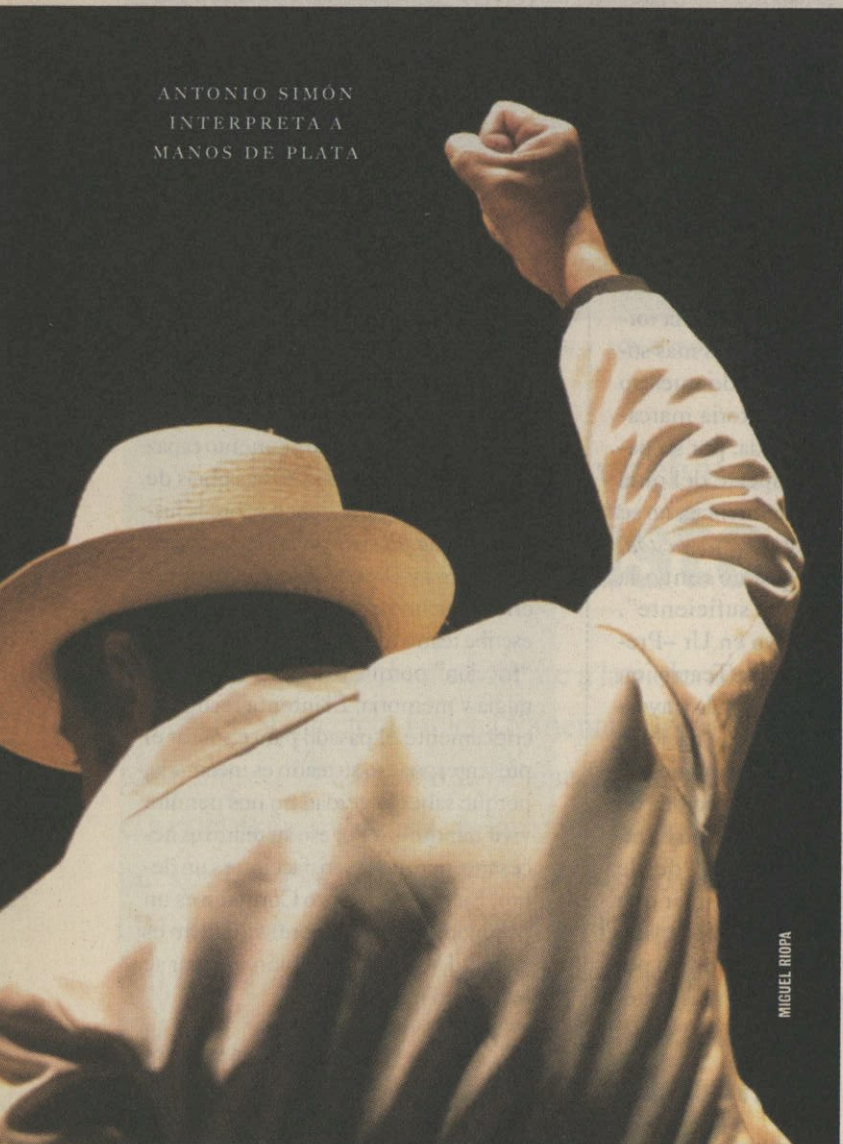
rante el espectáculo, un hervidero de rumores y de debate político. "Es algo trágico, pero en Portugal tenemos un gran déficit de obras sobre nuestro pasado reciente", comenta el director del espectáculo y de la compañía, José Martíns.

Tono lírico y épico. El portugués, que ya había trabajado con el CDG, ha querido escapar del naturalismo en el espectáculo sin ceder a la tentación de la épica, y ha hecho de *Mar Revolto* un espectáculo de un cierto tono lírico. "Aunque era un acto revolucionario —dice el director— había baile todas las noches. Se mezclaba tensión y distensión".

Durante el secuestro, el navío se convirtió en un universo cerrado. Por ello ninguno de los miembros del elenco sale de la escena. Ni desaparece el ruido de los motores del barco. El protagonismo musical del bolero es otra constante. Sirve, además, para separar los dos tiempos en los que se divide la narración. Bolaño realizó, por una parte, la discusión y acción de un camarote de tercera. Por otra, el momento en el que ese grupo de pasajeros cuenta a alguien lo sucedido. Y Martíns, con su dirección, estableció en forma de bolero la división entre ambos tiempos. Y también decidió incorporar un personaje al grupo de seis pasajeros descrito por el autor. Se trata de la persona a quien le cuentan la historia, un mozo de carga, un mudo con un cierto aire de homenaje a Harpo Marx encarnado por el portugués Rui Jacques. Silencio y sonido se conjugan en el Santa María, ese barco que un puñado de revolucionarios convirtió en el Santa Libertade.

PANCHO TRISTÁN

ANTONIO SIMÓN
INTERPRETA A
MANOS DE PLATA



MIGUEL RUIPA

El Mercat de les Flors da el pistoletazo de salida a la decimotercera edición de la ya tradicional Marató de l'Espectacle. Una carrera contra el tiempo que durante los días 15 y 16 de junio reunirá teatro, danza, circo, performances, cuentacuentos y hasta disc-jockeys para ofrecer al espectador una dinámica visión de las últimas tendencias escénicas.



LA COMPAÑIA
LOS CAPIOLOS
ES UNA DE LAS
PARTICIPANTES
EN LA MARATÓ

La Marató de l'Espectacle reúne a 175 compañías Zapping escénico

ESTE año, además, la Marató no sólo ocupará la sala Sebastià Gash, sino también el espacio denominado L'Atri, algo que celebra enormemente su director artístico e ideólogo, Juan Eduardo López: "Esto nos permite volver al carácter más festivo de la Marató, presentar espectáculos más del tipo 'performance' (y también otras cosas, como las deliciosas caipirinhas que nos sirve cierta asociación) y que ya estábamos echando de menos en las últimas ediciones. Este año incluso prevemos unos fines de fiesta participativos, con la presencia del disc-jockey Carlos Guevara".

Como singularidad de este año la organización ha contactado con una decena de cuentacuentos, de estilos y procedencias muy diversas —de Colombia a Francia— que recrearán historias propias y ajenas. Algunos nombres: Pacho Centeno, Luis Jaime Cortés o Luciano Federico. "Siempre ha habido en ese

género algo de comprometido y reivindicativo", comenta López. El horario de esta macromanifestación artística se extenderá entre las ocho y media de la tarde hasta casi las cuatro de la madrugada.

Humor para la noche. A primera hora se aglutinan las propuestas más intimistas, mientras que en la noche se trata de divertir al respetable, "por eso tratamos de programar más tarde el humor, el circo, la música... lo más dinámico". A la hora de seleccionar a los "maratonianos", se tienen en cuenta muchos factores: "Que haya presencia autóctona y de fuera; que no predomine ninguna manifestación artística sobre otra; que haya siempre un espacio para las nuevas tendencias". El circo está muy bien representado y la danza tiene un papel cada vez más preponderante, desde el hip-hop al flamenco pasando por el contem-

poráneo. "Todo tiene mucho de reivindicación: estamos presentando a unos grupos que reciben poca ayuda, y que precisan de una complicidad para darse a conocer".

Y es que la Marató tiene dos direcciones muy claras: una, hacia fuera, de los artistas hacia el público. No en vano se prevé la asistencia de cerca de 2.500 personas. La segunda, de puertas adentro, mira hacia la endogamia del mundo del espectáculo, ya que cada vez son más los programadores que hacen de ésta una cita obligada. Unos 150, según la organización, acudirán este año, "una cifra que esperamos que aumente", dice López.

¿Se trata, pues, de reivindicar la cultura del zapping, de la abundancia? "Algo así", afirma el director. "Está claro que nosotros estamos ofreciendo algo muy dinámico para gente muy activa".

CARE SANTOS

La compañía Luciérnaga Teatro

Dirección: I. Calvache y Ó. G. Villegas.

Intérpretes: A. Pelayo, M. Antón, M. Martín, G. Martín, C. Mayoral, S. Rodríguez, Á. Cabanes, S. Marchamalo, M. Serrano, J.L. Agudo, J. Rondán, M. Ramos, P. Romero, E. Rivera.

Madrid. 1989

La compañía que dirige Ignacio Calvache desde hace siete años es un ejemplo de integración y retos superados. La Luciérnaga representa desde hoy en la sala Ensayo 100, su último trabajo, *No estoy peor*, una obra de texto propio, pero con claras resonancias e inspiración beckettiana. Siete parejas sobre el escenario dan vida a distintas historias, todas con un mundo asfixiante como nota común. La esperanza, una esperanza que para Calvache "salta a impulsos" es el eje que articula la trama. La música, del co-director Óscar Villegas, compuesta desde y para el proyecto, equilibra y da unidad a los ambientes.

La ONCE financia este grupo donde doce de los catorce actores son ciegos y del que su director opina "es como una compañía más, simplemente tenemos que trabajar más la movilidad, el espacio escénico, o la expresión facial, pero el trabajo final es arte, todos los actores son muy perfeccionistas y se esfuerzan por que el resultado sea de calidad". **ELOÍSA DE DIOS**

MARIANO SERRANO Y J.L. AGUDO



Ted Demme

“Antes de rodar *Blow* estudié al detalle *Uno de los nuestros*”

Basada en la ascensión y decadencia del capo George Jung, la película *Blow* llega el viernes a nuestras salas precedida de un gran éxito en Estados Unidos. El cineasta Ted Demme (*Beautiful Girls*) ha reunido en un elenco sorprendente a Johnny Depp con Penélope Cruz, Paul Reubens y Jordi Mollá, en un filme que, según reconoce el director a EL CULTURAL, se debe a obras de cineastas como Martin Scorsese, Brian de Palma y P. T. Anderson.

EL cameo que Ted Demme realiza casi al final de *Blow* completa el círculo trágico de la historia, un círculo en el que los miedos del hombre que introdujo la cocaína en la cultura pop norteamericana, traicionado por socios, madre y mujer, son los mismos que los del fracasado perdedor que fue su padre. Ted Demme recuerda al Jung que conoció hace un lustro: “Un hombre muy afable, tranquilo, encantador y muy inteligente. No responde al cliché del gángster maligno lleno de violencia encapsulada, sino que es como el vecino de la puerta de al lado. Y creo que en eso está el cuento cautelar y admonitorio que es su vida. A todo el mundo le apetece el éxito, subidón y glamour de su vida, pero la forma de lograrlo es el camino equivocado. Creo que la película constituye una forma interesante de contarle a una generación que el sueño americano puede convertirse en la peor pesadilla si se toma el camino rápido y fácil”.

Ted Demme y Denis Leary fueron el pasado mes de marzo a la penitenciaría de Nueva York donde George Jung cumple condena hasta el año 2016 para ense-

ñarle una película que finaliza con una voz en off que muy líricamente dice: “Mi ambición superó mi talento. Ya no hay blancos caballos ni bellas mujeres a mi puerta...”. Demme asevera que a Jung “le impresionó sobre todo el trabajo de Johnny Depp, sintió que el actor había atrapado su alma. Cuando acabó la proyección se volvió hacia mí y me dijo: «No tienes ni idea de lo que has logrado. Ha sido un poco como morir, ir al cielo y ver toda mi vida desfilar frente a mis ojos». Y nos dio un firmísimo apretón de manos”.

Contra el fracaso

—¿De dónde sale, quién fue y es ahora Boston George Jung?

—Fue un chaval de una familia de clase media baja de Nueva Inglaterra, Massachussets, de ahí su apodo Boston George. Quiso evitar los desastres económicos que amar-

garon a su padre por el horrible descontento que el fracaso causó en su madre, convirtiendo su vida en un infierno. Con un compañero de colegio, se marchó a California donde inició una vida fácil vendiendo marihuana en las playas. Una estancia en prisión le permitió conocer a un intermediario por el que llegaría al capo del narcotráfico Pablo Escobar, se ganó su confianza y se convirtió en el introductor de la cocaína en Norteamérica. Prácticamente, cada nariz empolvada en Estados Unidos en los años 70 y 80 lo era a través de coca importada por Jung. Se casó con una mujer colombiana e hizo una fortuna inmensa. Pero lo perdió todo, incluso el contacto con su hija Kristine Sunshine, quizá su posesión más preciada, y estará en prisión hasta dentro de quince años.

—¿Cuál fue su primera impresión al leer el libro de Bruce Porter?

—Lo primero fue una impresión de haber leído un completo diccionario de la A a la Z de cómo un chaval de clase B llega a convertirse en la mano derecha del gran emperador del narcotráfico Pablo Escobar, amasa una fortuna de 100 millones de dólares de los de entonces y lo pierde absolutamente todo. Al acabar el libro me dije, quiero saber más, mucho más. Y me pareció que una película podría constituir un territorio de exploración de este hombre. El gran reto era narrar la vida de este hombre sin juzgarle a él ni sus acciones e intentar que le cayera bien al público... incluso de lograr que sintiera pena por él.

—¿Sigue siendo el encantador de serpientes que dicen que fue?

—Del todo, pregúntele a Johnny Depp que tenía serias dudas de retratar a un traficante de drogas hasta que fue al penal de Otisville a conocerle. También le ocurrió a Nick Cassavetes, el guionista. Ambos salieron de prisión encantados. Tanto a ellos como a Denis y a mí nos pasó lo mismo: el descubrimiento de que eres no lo que acumulas sino lo que pierdes, o lo poco que conservas. George tuvo palacios, cochazos, aviones privados, dine-

“No me cabía en la cabeza nadie más que Penélope Cruz para el papel. Creo que ella y Johnny Depp ilustran a la perfección la relación caliente, turbulenta, lírica, loca y volátil que unió a los protagonistas Mirtha y Johnny”

ro a montañas... y ahora es sólo un padre que no ve a su hija. A George Jung le define no el imperio y riqueza que administró, sino lo que perdió.

Cuestión de genes

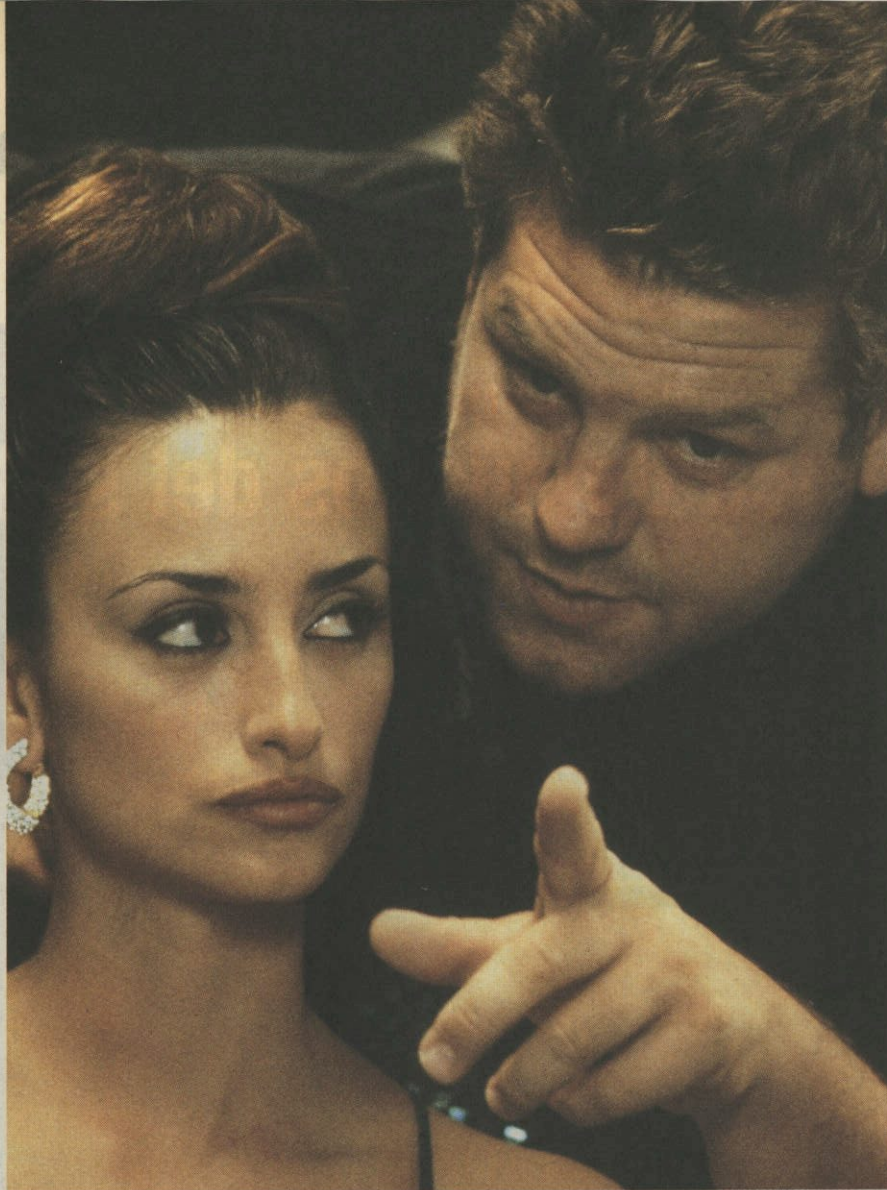
A sus 36 años, Ted Demme recuerda exactamente el día hace once años en que se sintió violentamente atraído por el cine. Ocurrió en un plató en el que su tío Jonathan Demme (*El silencio de los corderos, Filadelfia*) dirigía el thriller *La conexión del Niágara* (1979). Para él, un adolescente impresionado por el impacto de *Tiburón*, ver al actor Roy Scheider en el plató de su pariente le hizo desear imitar la profesión de su tío. "Pensé que algo en mis genes me ayudaría", ríe. Desde entonces, se dedicó a devorar todo el cine que caía ante sus ojos.

—En los créditos finales de *Blow* expresa su agradecimiento a Martin Scorsese y Paul Thomas Anderson y, desde luego, las conexiones con *Uno de los nuestros* y *Boogie Nights* son inevitables.

—Bueno, el personaje de George Jung no es el maléfico de Al Pacino en *El precio del poder*, sino más bien el pobre chico bueno al estilo Dirk Diggler de *Boogie Nights*. Y ambos se ven abducidos por su propio don y el ambiente en el que lo desarrollan. Luego, el estudio fotograma a fotograma de *Uno de los nuestros* fue el primer mandamiento que me planteé antes de comenzar *Blow*. Es sencillamente una película perfecta: la forma exacta de combinar la voz en off, la música y las imágenes, sobre todo en el segundo tercio final. También repasé *Casino* por las mismas razones, y *El enemigo público número uno* y *El precio del poder...* y muchas otras...

—¿Por ejemplo?

—Cuando comienzan las traiciones que Jung no vio venir, quise buscar la mejor ilustración de la paranoia y la encontré en *El último tes-*



TED DEMME INSTRUYE A PENÉLOPE CRUZ DURANTE EL RODAJE DE *BLOW*

tigo, de Alan J. Pakula. Hubo otros estados de ánimo muy precisos que busqué en otras películas como la soledad y la desesperanza de Jung en *Cowboy de medianoche*, y en términos de analizar el montaje más complicado y retador del último cine, los 2.000 planos de *JFK*.

—La película abarca 40 años, de 1950 hasta 1990, de las playas de California a la prisión neoyorquina. ¿Por qué quiso a Ellen Kuras en la dirección de fotografía?

—Su trabajo es muy extremo, experimenta hasta el límite y quise que ella trajera su estética a mi película, en la que quería experimentar algunas ideas. Me han impresionado sus trabajos para *Swoon*, *Yo disparé a Andy Warhol* y, sobre todo, *Summer of Sam*. Quería que Kuras mezclara tonos, lentes y densidades, para identificar momentos del tiempo muy diferentes. Están los años de Massachussets y California, muy luminosos, la locura de los 60

en California, después los imperios mexicanos y colombianos de las drogas de los 70 y, finalmente, los encarcelamientos de las dos últimas décadas. ¡Y todo ello en más de 60 localizaciones!

De la luz a la oscuridad

—La moda de cada época juega también un importante papel...

—Para ello investigamos los shows de televisión y revistas de moda de cada momento. Sin olvidar el maquillaje, porque queríamos la radiante juventud de los protagonistas, con rostros suaves y limpios. Que después se van oscureciendo hasta tener al final el tono mortecino aunque tenuemente iluminado del alabastro.

—Ray Liotta realiza uno de sus mejores trabajos después de mucho tiempo, incluida *Hannibal*.

—(Risas) Ray tiene uno de esos físicos que pagan. En la memoria colectiva está su violento loco de

Algo salvaje y, por supuesto, el aspirante a mafioso Henry Hill de *Uno de los nuestros*. Es hasta cierto punto lógico que sea el padre de George Jung, un tipo tan duro puede ir al otro extremo de ser tan sólo un padre cuyo mayor dolor es haber fracasado, y por tanto humillado, frente a su hijo.

—Los pómulos de Johnny Depp justifican la pervivencia del cine.

—¡No puedo estar más de acuerdo! Pero le crean unas abismales ojeras, pregúntele a Ellen Kuras que se las iluminaba específicamente (Risas). Johnny es ese actor que define al profesional que quiere asumir todos los riesgos. Trabajar con él es como conducir un Rolls Royce, la maquinaria más perfecta a punto y preparada. Todos los actores firmaron el contrato sólo por poder trabajar con él.

—Penélope Cruz es Mirtha Jung, un rol que le permite mostrarse todo lo verdaderamente sensual

que es por primera vez en una producción norteamericana.

—Su marido la definió así: Mirtha disfrutaba de las fiestas como un hombre y amaba como una mujer. No me cabía en la cabeza nadie más que Penélope para el papel. Creo que ella y Johnny ilustran a la perfección la relación caliente, turbulenta, lírica, loca y volátil que unió a Mirtha y Johnny.

—La hija real de ambos, Kristine Sunshine Jung, realiza un cameo. Sin embargo, todavía no ha visitado a su padre en prisión.

—Ella fue la mayor víctima de los excesos de sus padres y por eso se convirtió en el alma de la película. Es una fabulosa chica de 21 años que está luchando por llevar una vida normal y superar las altas cotas de autodestrucción que sus padres pusieron dentro de su familia. No es un camino fácil, pero está en ello.

BEATRICE SARTORI

Sonarcinema presenta a partir de mañana el nuevo celuloide La fábrica de sueños del siglo XXI

IMAGEN DE *STEP ACROSS THE BORDER*, DE NICKOLAS HUMBERT Y WERNER BENZEL

La obra fundamental de precursores como Oskar Fischinger y los hermanos Whitney, las nuevas manifestaciones de *scratching* y *sampling* visuales, y la proyección de *Metrópolis* con música de Jeff Mills, ocupan el primer plano del programa de Sonarcinema, que comienza mañana en Barcelona con un catálogo de títulos capaz de dar un paso más en la historia del séptimo arte. El sueño del cine del siglo XXI no produce monstruos pero sí arquitecturas dramáticas y ondas emocionales totalmente alejadas de la tradición.

DECÍA Marcel Duchamp que la única solución para un artista del mañana es ir hacia lo subterráneo. Lo decía en 1961, cuando el cine *underground* cosechaba aplausos entre la *intelligentsia* neoyorquina, una pandilla de intelectuales que acostumbraba a leer el "Film Comment" mientras recitaba de memoria los primeros párrafos de *El almuerzo desnudo*. En el Cinema 16 o en el Fashion Industries Auditorium de Nueva York, Jonas Mekas instruía a sus pupilos abriendo un espacio de debate donde

cinéastas de vanguardia podían mostrar su trabajo a un público interesado en la evolución lingüística del séptimo arte. Era una época donde lo subterráneo era un país visitado por todo tipo de turistas. Cuarenta años después, el propio desarrollo económico de la industria del cine niega la posibilidad de una alternativa real a la distribución comercial. Lo más subterráneo que los cinéfilos curiosos han podido encontrar en cartelera es *El proyecto de la bruja de Blair*, falso documental que logró arrasar en ta-

quilla por su inteligente campaña de marketing internauta. Más allá del consumo doméstico, lo marginal lo tiene crudo para hacerse un hueco en el universo de las nuevas elites intelectuales cinéfiagas.

Un ciberespacio infinito

Ahora lo *underground* se desarrolla entre las cuatro paredes de un ciberespacio infinito, el de la "cultura del club", íntimamente ligada a Internet, a la tecnología, a la música electrónica, a la idolatración del Dj como definitiva estrella del

rock. Y, cómo no, al cine experimental, que ha encontrado un reluciente medio de expresión en el arte multimedia, y en su relación con una música digital que ha reinventado el lenguaje sonoro. Conclusión: para disfrutar de las nuevas tendencias en cine *underground*, hay que acudir a festivales clandestinos, museos de arte contemporáneo o, por supuesto, al Sonar, que en su sección Sonarcinema realiza un repaso a todo aquello que ocurrió, ocurre y ocurrirá en materia de música visual.

En el variado panorama de las vanguardias clásicas del cine *underground*, el cine abstracto, asociado originalmente con el de animación, ocupó un lugar básico en la evolución de las investigaciones de la relación, estética y narrativa, entre imagen y sonido. En *Underground Film: A Critical History*, el ensayista Parker Tyler afirma que “siendo artificial, la animación cinematográfica sugiere el poder de ilusión para simular la realidad, y simulándola, puede rivalizar con ella (...) Esta clase de producto exploró la forma fílmica exclusivamente como una secuencia de movimientos abstractos, organizándose como un baile”.

Constantes estéticas

En efecto, las obras del británico Len Lye y los alemanes Oskar Fischinger y Hans Richter desarrollaron, a partir de constantes estéticas de la pintura abstracta —formas geométricas, líneas paralelas— un equivalente visual a las ondas sonoras. A partir del trabajo de estos pioneros, distintos cineastas experimentales abordaron la “música visual” desde perspectivas opuestas aunque complementarias. El canadiense Norman McLaren, al que el incuestionable criterio de José Luis Guarner definió como “el único creador cinematográfico que hasta la fecha (1960) puede calificarse de universal”, optó por el *action painting* en color, una traslación pictórica de las improvisaciones jazzísticas que Jackson Pollock practicó sobre grandes extensiones de lienzo. La norteamericana Mary Ellen Bute coreografió luz y color según los patrones sonoros, a menudo estrictos y rígidos, de la música clásica. Sin embargo, fue John Whitney, que trabajó con su hermano James, pintor abstracto, el que más lejos llegó en la traducción de las notas musicales en fotogramas.

En 1948 pudo estudiar las estructuras de la composición musical combinadas con su representación gráfica, en particular las sinusoides.

“El artista-compositor modela el tiempo con sus manos —afirmaba John Whitney—, haciendo que el tiempo sea por fin visual”. Whitney construyó un mecanismo pendular —que definió como un “instrumento audiovisual”—, que emitía sonidos que, combinados con una cámara, localizaban y capturaban la luz en la producción de películas abstractas. Consiguió, pues, que un kandinsky asumiera su carácter sonoro, otorgando al arte abstracto una dimensión espacio-temporal que tenía mucho que ver con la física y la danza. En uno de sus títulos más célebres, *Lapis* (1967), la concatenación de círculos concéntricos y policromados expandiéndose y contrayéndose hasta el infinito sugería el ritmo de una respiración, evocando, en palabras de Parker Tyler, “la imagen de un corazón humano componiendo el flujo de elementos químicos

repartiéndose por todo el cuerpo”. En 1986, Whitney desarrolló, junto a Jerry Reed, un programa que combinaba infografía y composición musical de un modo revolucionario. El Whitney-Reed RDTD producía una correspondencia total entre la acción tonal y la acción gráfica: “La unión del color y el tono es un regalo de las nuevas tecnologías”.

Imagen e improvisación

Whitney había encontrado el equivalente orgánico entre imagen y música, anunciando de manera intuitiva la decisiva influencia que la rítmica electrónica tendría en la estructura narrativa del cine comercial de los noventa (*Pi*, *Réquiem por un sueño*, *Signs and Wonders*, *Corre Lola corre*, *Trainspotting*, *Human Traffic*, *Julien Donkey Boy*). Las improvisaciones en tiempo real de los artistas del programa *Hard Disc Live* re-

presentan el absoluto perfeccionamiento de las teorías de Whitney: la imagen digital se ha convertido, en definitiva, en una nota musical.

Si la música electrónica se ha caracterizado por reinterpretar de modo fragmentado la expresión sonora de artistas ajenos gracias al *sampler* y al *scratching*, el nuevo cine experimental parece interesado en traducir los ritmos sincopados y reconstruidos de la música digital. Por ejemplo, en *Wave Twisters-The Movie*, Erich Henry y Syd Garron articulan una dimensión paralela dentro del universo sonoro, circular y ruidoso, de la aguja de un giradiscos. En esa dimensión paralela el único código de comunicación posible es el *scratch*, musical y visual, en 3-D y en formato de collage fotográfico.

La descontextualización visual que Michael Bryntrup hace a partir de secuencias de cine porno en *All You Can Eat* evoca las teorías del *found footage* que gente como Mark Rappaport aplica al formato documental desde hace años. La propia relectura que el músico Jeff Mills hace de la banda sonora de *Metrópolis* nos conduce al *Expanded Cinema*. Algo tan convencional como

la banda sonora original de una película se ha convertido en un instrumento para revisar la arquitectura dramática del cine tradicional. El cine experimental moderno, asociado con el subversivo pentagrama emocional de la música electrónica, puede redescubrirnos algo que ya de-

beríamos saber: que el cine, sea narrativo o no, se asemeja al latido de nuestro corazón: una piedra que, tirada sobre la superficie de un lago cristalino, emana un torrente de ondas emocionales expansivas difíciles de controlar.

Cine en futuro perfecto

Después de demostrar con creces que es uno de los festivales de música avanzada con más prestigio internacional del mundo, el Sonar aún tiene una asignatura pendiente: demostrar que, también, es un festival de arte multimedia. En esa categoría de flexibles fronteras semánticas está el cine. No, el cine convencional sino el experimental, el que investiga las relaciones poco visitadas que se establecen entre la imagen y la música electrónica. Tres puntos de encuentro destacan en la programación de este año: el primero está dedicado al concepto de sincronía, desarrollado por experimentalistas de la talla de Oskar Fischinger en 1932 y los hermanos Whitney en 1945; el segundo se concreta en la idea de reciclaje, o el *sampler* visual como política artística, la remezcla como una de las bellas artes (un *must* como el *Metrópolis* de Fritz Lang sonorizado por Jeff Mills brilla entre las perlas de la programación: para los que aún la recuerdan con la fanfarria sinfónico-electrónica de Giorgio Moroder); el tercero se concentra en el proteico mundo de la animación digital, con ejemplos internauticos (el “stopforaminute.com” inglés, con una selección de cortos de un minuto de duración) y de videocreación (el trabajo del colectivo D-Fuse, grupo londinense dedicado al video en directo y la creación multimedia).



WAVE TOURISTS-THE MOVIE, DE ERICH HENRY Y SYD GARRON

SERGI SÁNCHEZ

filmoteca española

CALLE SANTE ISABEL, 3. MADRID

Continúa la retrospectiva dedicada al director norteamericano Raoul Walsh (1887-1980). El ciclo se ocupa ahora de los filmes correspondientes a los años cincuenta y sesenta, como *Tambores lejanos* (1951), *Camino a la horca* (1951), *El hidalgo de los mares* (1951), *El mundo en sus manos* (1952), *La esclava libre* (1957), o su último título, *Una trompeta lejana* (1964), protagonizada por Troy Donahue. Dentro del ciclo 40 años de la Semana de la Crítica de Cannes, le llega ahora el turno a las películas de nacionalidad no española que han participado en las diferentes ediciones del certamen, como la francesa *La vie à l'envers* (Alain Jessua, 1964), *Vivre ensemble* (Ana Karina, 1973), *Mourir à trente ans*, rodada por Romain Goupil en 1982, o el primer largometraje que Jacques Rozie rodara en 1926, *Adieu, Philippe*. Coincidiendo con la muestra que sobre Robert Frank (Zúrick, 1924) se exhibe en el Museo Reina Sofía se proyectarán varios títulos del fotógrafo y cineasta, entre otros, *Conversation In Vermont* (1969), *Life Dances* (1980) y *Home Improvements* (1985).

filmoteca de andalucía

MEDINA Y CORELLA, 5. CÓRDOBA

El ciclo "La herencia de los Omeyyas: de Damasco a Córdoba", una de las actividades programadas con motivo de la exposición que hasta el 20 de septiembre acogerá la ciudad andaluza, incluirá títulos tan interesantes como las franco-iraníes *El viento nos llevará* (1999), de Abbas Kiarostami, y *Gabbeh* (1995), de Mohsen Makhmalbaf; la israelí *Con ojos occidentales*, rodada en 1996 por Joseph Pitchhadze; la coproducción *Ali Zaoua. Príncipe de Casablanca* (2000), de Nabil Ayouch, o el documental en dos partes con guión de Jesús Cano *El legado andalusí*, dirigido por José Sánchez-Montes en 2000. Finaliza el "Especial Zhang Yimou" donde se han programado dos de los últimos filmes del realizador chino: *Ni uno menos* (1998) y *El camino a casa* (2000). En "Los viernes, estreno" se podrán ver las dispares *State & Main* (2000), de David Mamet; *Amores perros* (2000), de Alejandro González Iñárritu, o *Pleno verano* (2000), de la vietnamita Tran Anh Hung. El ciclo "Lecciones de tango" incluirá los distintos documentales sobre Carlos Gardel rodados por Eduardo Morena en 1930 y el filme *La lección de tango*, rodado por Sally Potter en 1996.



AUDREY HEPRUN EN GUERRA Y PAZ

círculo de bellas artes

MARQUÉS DE CASA RIERA, 2. MADRID

Entre los ciclos programados en el Cine Estudio, destacamos el dedicado a "Cine y automovilismo", donde veremos tan variados títulos como *Dos en la carretera* (1976), de Stanley Donen; *Tráfico* (1971), del francés Jaques Tati; *Chevrolet* (1977), de Javier Maqua, o *Paseando a Miss Daisy*, rodada en 1989 por Bruce Beresford. En el especial "Clásicos comedia" se proyectará los días 16 y 17 la película *Las tres noches de Eva*, que en 1941 filmara Preston Sturges. "La noche italiana", días 18 y 19, incluirá los títulos *El cielo se cae* (2000) de Andrea y Antonio Frazzi, y *Nuestros años*, de Daniele Glaglianone. Hasta el día 28 se proyectarán diferentes clásicos de la literatura rusa llevados al cine tales como *Anna Karenina* (1935), de Clarence Brown; *Noches Blancas* (1957), de Luchino Visconti; *Hermanos Karamazov* (1958), de Richard Brooks; *Guerra y paz*, de King Vidor, o *Sin compasión* (1994), de Margarethe von Trotta.

Imágenes

NÚMERO 204. 500 PESETAS

ANGELINA JOLIE es la protagonista de la adaptación al celuloide del popular vídeo-juego Tom Raider, y del reportaje donde se retrata a la actriz norteamericana. "Imágenes" entrevista a Johnny Depp que en su último filme, *Blow*, dirigido por Ted Demme, encarna a un célebre narcotraficante, y a Morgan Freeman que en *La hora de la araña* se pone de nuevo en el papel de Alex Cross, el detective protagonista de *El coleccionista de amantes*. La revista nos adelanta también el nuevo largometraje de la factoría Disney, además del próximo cine norteamericano. De especial interés es el reportaje "Llega la secuela manía", que repasa la amplia oferta de secuelas con que el espectador será bombardeado próximamente.

Fotogramas

NÚMERO 1.892. 500 PESETAS

PENÉLOPE Cruz habla de su experiencia americana y de su retorno al cine español con *Sin noticias de Dios*, en una extensa entrevista que es también motivo principal de la portada. La revista habla además con Renée Zellweger, la actriz norteamericana que da vida a Bridget Jones en el filme de Sharon Maguire; Bigas Luna, recién estrenada su *Son de mar*; y Brendan Fraser, el actor que triunfa con *El regreso de la momia*. Los reportajes sobre el rodaje en el que Tom Cruise se pone a las órdenes de Spielberg, lo más destacado de Cannes, la sección de rodajes tanto nacionales como extranjeros, o el avance de los estrenos americanos, completan el último número de la publicación.

Cinemanía

NÚMERO 69. 500 PESETAS

JORDI Mollà acapara la portada de este número, con motivo de su debut en Hollywood con *Blow*, su interpretación en *Son de Mar* y su primera incursión en la dirección con *No somos nadie*. El tratamiento que el cine ha brindado a la ajetreada vida de las treintañeras, reflejado en *El diario de Bridget Jones*, o la relación entre cine y narcotráfico, reflejado en el último título de Penélope Cruz, *Blow*, es analizado por la revista en sendos reportajes. La crónica de rodajes se ocupa en esta ocasión de la próxima película de Díaz Yanes, *Sin noticias de Dios*, con Victoria Abril y Penélope Cruz.



MERCEDES RODRIGUEZ

Rinaldo Alessandrini

“La música antigua sigue teniendo un punto de exotismo”

Con aspecto algo distante y cierto toque cínico, Alessandrini ha conseguido imponerse a fuerza de tesón en el repertorio del siglo XVIII y principios del XIX. En España, además de *Zaide*, tiene varios proyectos en cartera, desde una gira con el Concerto Italiano, el conjunto fundado por él, con un oratorio inédito de Alessandro Scarlatti hasta un ambicioso programa Rossini con María Bayo. Su visión de la música es resultado de una formación autodidacta. “Hace

El Festival Mozart de La Coruña estrena el próximo viernes una nueva producción de *Zaide*, una de las óperas más infrecuentes del compositor salzburgoés, con un reparto encabezado por Rockwell Blake y Cinzia Forte. Al frente de la Sinfónica de Galicia se pondrá el director italiano Rinaldo Alessandrini, muy vinculado a nuestro país en los últimos años, que está considerado como uno de los traductores más valiosos e innovadores dentro del repertorio barroco y clásico.

25 años, en Italia, la situación era terrible”, afirma. “Casi todo venía de leer y escuchar lo que caía en nuestras manos, fuera de cualquier formación regulada. Era el tiempo de las fotocopias, de las cintas grabadas, sin demasiada confianza científica. De aquellos años, sin embargo, he mantenido una manera de acercarme a la música sin profesores ni reglas, a la búsqueda permanente de un camino”.

—¿No se echa en falta una mayor solidez pedagógica?

—Las cosas son más fáciles, porque hay libros, traducciones, discos. Y toda una generación que puede dar información. Pero los conservatorios no ayudan. La música antigua, para un profesor de violín, tiene bastante de exótico. Como mucho se considera que da prestigio tener la flauta de pico entre sus materias opcionales. Tampoco se puede pensar que tener un profesor al modo tradicional sea la mejor solución. Véase el caso de Alemania o de Holanda, donde todos los alumnos tocan como sus profesores, sin salirse ni una coma. Es más útil acercarse al barroco desde un criterio personal, siguiendo líneas propias.

—En Italia han pasado en poco tiempo de conjuntos tradicionales como I Musici a grupos tan “agresivos” como Il Giardino Armonico, Europa Galante o el suyo.

—Sí, pero con claras diferencias entre nosotros. Il Giardino es una copia de Musica Antiqua de Colonia, y Europa Galante de Il Giardino. En la música barroca, como en cualquier otra, hay modas. Es muy llamativo subirse al carro de la transgresión, aunque me parece absurdo como filosofía de un grupo. La música está construida de reglas y excepciones. Como no podemos prescindir de ninguna, centrarlo todo en la transgresión me parece ridículo. Un grupo que se apoya sólo en esto acaba en la mayor superficialidad. Tocar como Il Giardino es lo más fácil que existe: todo extrvertido y excesivo.

Apasionado del ensayo

—Usted tiene fama de ser muy estricto y exigente, y de que sus ensayos son muy intensos.

—Concibo el ensayo como un momento de creación, sin límites de el tiempo. Cuando he dirigido orquestas sinfónicas estables, he comprobado que los músicos pueden ser muy buenos y tocar de un modo magnífico, pero no disponen apenas de tiempo para cambiar las cosas. La

vida de una gran orquesta está limitada por el tiempo, con lo que el margen para brindar una lectura diferente es mínimo. Con esto no me refiero sólo a problemas de *tempo*, sino de articulación, de dinámica... No queda más remedio que aceptar una situación de compromiso. Apenas hay opción para profundizar en otros parámetros, y mucho menos para la reacción individual.

—Italia ha sido una de las grandes industrias operísticas; sin embargo, el repertorio de sus teatros se ha centrado en unos escasos títulos.

—El acercamiento al repertorio barroco en Italia es casual. No hay una política general. Sólo el Teatro de Lugo di Romagna está interesado en descubrir el repertorio de fines del XVIII y principios del XIX. Cuando los otros hacen cosas así es

“Se habla mucho del futuro de los conciertos, o sobre la relación de la música grabada con la que se interpreta en vivo. Me parece muy peligroso el modo en que el disco compacto está determinando la manera de acercarse a un concierto”

por moda. Pero no conozco un sólo teatro que asiente su programación en una verdadera política cultural.

—Las obras barrocas suelen estar protagonizadas por artistas de segunda clase, y no sólo en Italia.

—Parece que la ópera barroca puede hacerse por artistas de inferior categoría. No pasa nada si se tira la casa por la ventana con *Trovador* o *Carmen*. Es un contrasentido que se valoren las exigencias del canto rossiniano y se olvide que sus demandas son similares a las del barroco. Por eso me parece que una artista como Marilyn Horne se haya preocupado de Haendel ha sido fundamental, pese a sus problemas estilísticos. Es mejor escuchar a la Horne haciendo Vivaldi o Haendel que a un contratenor inglés, porque en su voz hay una personalidad y eso en la ópera barroca es imprescindible. Se necesitan cantantes con me-

dios técnicos y mucha personalidad.

—No debe ser nada fácil trabajar con usted.

—Me gusta plantear desafíos con vistas a obtener un resultado diferente. Cuando hay cantantes buenos que lo aceptan se crea una dinámica fantástica. Bueno, también sucede que lo pides, te dicen que sí y a lo mejor no lo hacen. Pero me gusta esa circulación de energía.

Nuevos horizontes

—Con el disco se ha generado un interés por ampliar el repertorio.

—Algunas cosas se han recuperado sin ningún sentido. Me gusta descubrir música, pero hay que tener cuidado con lo que no se conoce. Hemos descubierto composiciones de alta calidad. Por ejemplo, el *Stabat Mater* de Bononcini puede

de moda refleja una realidad. La música barroca ilustra una situación cultural y expresiva propia de una época. Hacerla como si fuera rock no me parece interesante. Es verdad que nuestra tendencia tiene algo de necrofilia. En Haydn la música antigua era aquella que tenía sólo 20 años. Hoy queremos tocar música de hace más de cuatrocientos años, con los consiguientes desajustes de cara al público.

—¿Cómo compiten las lecturas románticas con las protagonizadas por instrumentos de época?

—No creo que deba plantearse en términos de guerra o lucha. Hay diferentes discursos sobre la música. La grabación de Karajan con la Filarmónica de Berlín de *Sinfonías* de Haydn es un desastre total en términos estilísticos. Sin embargo, lo que me interesa es pensar sobre las razones que llevaban a Karajan, que estaba lejos de ser un músico insuficiente, para hacer que Mozart o Haydn sonaran de esta forma. Sin olvidar que el impacto emocional de sus discos es enorme. Lo mismo se puede

decir de Toscanini con su Brahms y de tantos otros.

—¿Cree que la crítica está a la altura del momento actual?

—Creo que sigue habiendo críticas interesantes. Recuerdo una reseña en Gran Bretaña, a raíz de las *Bodas de Fígaro* que yo dirigía, que resultaba muy dura pero muy útil, porque comprobabas que las orejas del crítico marchaban bien, aunque no fuera sensible a mi versión, cosa a la que tiene todo el derecho del mundo. A veces te encuentras ejemplos que explican el concierto de una forma tan sofisticada que... (hace un gesto de desprecio). A mí me gusta leer todas las críticas, especialmente cuando están bien hechas. Pero hay veces que son tan idiotas que parece que hemos estado en conciertos diferentes.

llegar a ser tan famoso como las *Cuatro Estaciones* de Vivaldi, que es una música agradable pero no genial.

—La renovación barroca parece afectar a casi todo.

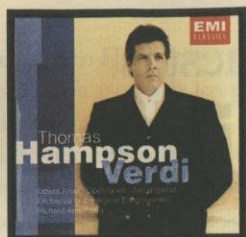
—Se vive un movimiento por el cual nos hacemos más preguntas que hace diez años. Se habla mucho sobre el futuro de los conciertos, o de la relación de la música grabada con la que se realiza en vivo, lo que siempre es positivo. Me parece muy peligroso el modo en que el disco compacto está determinando el acercamiento al concierto. Cuando se oyen comentarios del tipo “en la grabación de x... era mejor”, comprobamos que algo no funciona. La comparación, sobre todo en la ópera, puede alcanzar niveles injustos.

—Pero el aficionado se apoya en lo que tiene.

—El público tiene que ser educado. El hecho de que haya grupos

LUIS G. IBERNI

DISCOS



THOMAS HAMPSON:
Arias de Verdi.
Richard Armstrong.
EMI 5 57113 2 DDD

EL centenario de Verdi no sólo trae reediciones sino novedades cuyo reclamo son los divos de hoy. No podía faltar Thomas Hampson, aunque esté lejos de ser el barítono verdiano por excelencia.

El barítono americano canta excelsamente el lied y buena parte del repertorio lírico, pero Verdi no sólo requiere cantar bien, sino un color y un cierto temperamento que dote de "sangre" a las interpretaciones. Y aquí es donde Hampson resulta demasiado elegante.

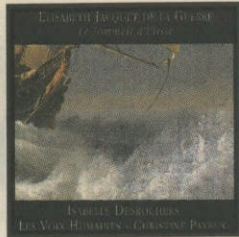
En la selección hay páginas bien conocidas como *Di Provenza il mar...* o *Pietà, rispetto, amore*, pero la mayoría no lo son tanto. Así, se incluyen arias de *I due Foscari*, *Il Corsaro*, *I Masnadieri* o *Stiffelio*. En algunos casos son cantadas en francés, lo que tiene su lógica en *Vísperas sicilianas* pero no en *Trovatore*, y, puestos a ello, se debería haber incluido *Don Carlo*. También se echa de menos *Rigoletto*. Ahora bien, ¿se lo imaginan cantando *Cortigiani...*? Yo no, y eso se acaba por transparentar en todas las interpretaciones recogidas en el disco. **G. ALONSO**



HECTOR BERLIOZ:
Te Deum. Roberto Alagna,
M. C. Alain, John Nelson.
Virgin 5 45449 2 DDD

ESTRENADO en la Iglesia de San Eustaquio de París el 30 de abril de 1855, víspera de la inauguración oficial de la Exposición Universal de 1855, y dedicado al príncipe Alberto, esposo de la reina Victoria de Inglaterra, el *Te Deum* constituye una de las más solemnes y monumentales obras de Berlioz. Una grandiosa reflexión sobre la gloria divina y, al mismo tiempo, un magnífico campo donde experimentar con masas sonoras.

Al frente de unos compactos conjuntos (el Coro y la Orquesta de París, reforzados por la Escolanía de la Unión Europea), y con la decisiva contribución al órgano de la gran Marie-Claire Alain, el maestro norteamericano John Nelson muestra su afinidad con el inconfundible lenguaje del compositor francés, ofreciendo una lectura vigorosa, comparable a la clásica de Davis y la más moderna de Abbado, y con un sugerente toque historicista en la *Marcha para la presentación de las banderas*. En el *Te ergo quaesumus*, Alagna está intenso y expresivo, aunque la voz ha perdido esmalte. **R. BANÚS**



É. J. DE LA GUERRE:
El sueño de Ulises.
Les Voix Humaines.
Alpha 006 DDD

CALIFICADA en 1691 por el Mercure Galant como "la primera mujer músico del mundo", Élisabeth Jacquet de la Guerre (1665-1729) fue conocida en la corte de Luis XIV desde los cinco años por sus grandes dotes como clavecinista, improvisadora y cantante, publicando sus primeras piezas para clave en 1684. Diez años después sería la primera fémina que presentase una ópera en la Académie Royale de Musique.

Las dos cantatas aquí recogidas, *El sueño de Ulises* y *Sansón*, datan de 1715 y 1711, respectivamente, y revelan un extraordinario sentido teatral, como el reflejo de las fuerzas del mar embravecido de la primera, que contrasta con la belleza serena y olímpica de la apoteosis del héroe final.

El disco se completa con dos piezas para clave y una *Sonata para violín y continuo en re menor*, cuya libertad armónica revela una indudable personalidad. Las versiones de la soprano Isabelle Desrochers y el grupo de Christine Payeux Les Voix Humaines son elegantes y ajustadas. **A. MATEO**

Paisajes para percusión

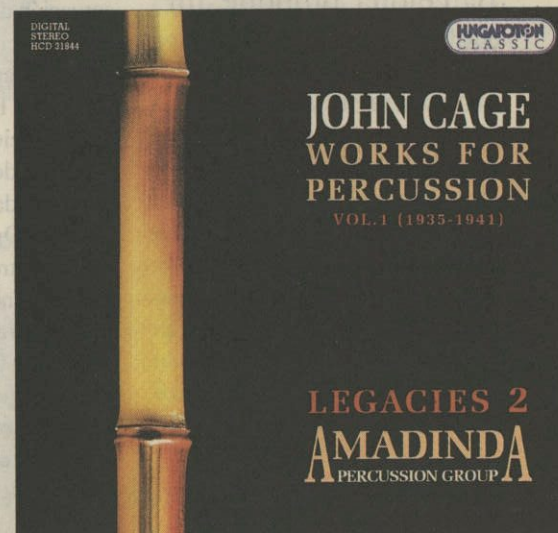
JOHN CAGE: *Obras para percusión (Vol. 1).* Grupo de Percusión Amadinda. Zoltán Kocsis, piano. 2 CD Hungaroton Classic 31844 DDD

EL Grupo de Percusión Amadinda se ha lanzado a un interesantísimo proyecto John Cage (1912-1992). Se trata de grabar toda la obra compuesta por el americano para percusión, entendiendo esta palabra en su sentido más amplio. Hay material para seis discos compactos, de los que Hungaroton propone ahora tres, organizados por fecha de composición: el primero reúne música compuesta entre 1935 y 1941, el segundo llega hasta 1950 y el tercero se dedica monográficamente a *Four 4*, la pieza escrita especialmente para el grupo en 1991.

La música del primer Cage es muy ilustrativa. Recuerda a quien la oye que Cage no fue sólo un pensador de la música, sino un espléndido compositor, entregado con pasión a la tarea de acoplar sonidos.

Sólo un compositor de raza, de esos que no pueden estar sin parir música, pudo crear las poesías rítmicas de los años 1935 y 1936 (*Cuarteto*, *Trío*), la premonición electroacústica que representa el *Paisaje imaginario nº 1*, de 1939, o esa piedra angular del repertorio de percusión que es la *Segunda construcción*, de 1940. Hay mucho pensamiento en estas obras, mucho placer conceptual, pero también hay mucha música sonora, mucho placer de tímpano.

Las interpretaciones realizadas por el grupo húngaro Amadinda, que está formado por los instrumentistas Károly Bojtos, Aurél Holló, Zoltán Ráczy y Zoltán Váczi —a los que se une el prestigioso pianista Zoltán Kocsis en la *Primera construcción (en metal)*, de 1939, y en la ya citada *Segunda construcción*—, no solamente son cuidadosas y están llenas de vida, sino que descansan sobre un trabajo muy serio de indagación musicológica. **ÁLVARO GUIBERT**



El Liceo y el Real proponen temporadas contrapuestas

Imaginación frente a rutina

El anuncio del programa del Teatro Real para su próxima temporada no ha conseguido llenar todas las expectativas. Al lado de positivas novedades como el aumento de las entradas fuera de abono (lo que deberá proporcionar una mayor apertura hacia nuevos públicos, algo que hace muy poco solicitábamos desde estas mismas páginas), sólo comprenderá ocho programas, en general del más estricto repertorio y con escasas figuras de relieve. Frente a ello, el Gran Teatro del Liceo de Barcelona propone un muestrario notablemente más variado y atractivo, con un total de trece títulos en unas propuestas caracterizadas por un mayor riesgo y modernidad.

SERÍA una auténtica lástima que el primer coliseo lírico madrileño cayese en una peligrosa rutina, después de la línea ascendente mantenida en la actual temporada, y de modo muy especial a partir del estreno de *La señorita Cristina* de Luis de Pablo, que prosiguió con *Parsifal*, *Don Carlo* y *Guerra y paz*.

El nuevo ciclo lo abrirá un *Rigoletto* con el aliciente del debut de Carlos Álvarez en el papel titular. Al margen de ciertas consideraciones, será interesante asistir al primer acercamiento del barítono malagueño a uno de los grandes papeles para su voz. Junto a él, la ya experimentada Gilda de Isabel Rey y el Duque de Mantua de uno de los mejores belcantistas de hoy, Giuseppe Sabbatini, en un prometedor montaje de Graham Vick.

De él veremos también su hermosa y lunar *Lucia di Lammermoor*; que servirá, al fin, como presentación escénica en Madrid de Edita Gruberova (aunque hubiésemos preferido oírla en una *Linda di Chamounix* o *Beatrice di Tenda*). María José Moreno se alternará con ella, en un nuevo y exigente reto.

Così fan tutte supondrá la primera actuación de Jesús López Cobos en el reconvertido foso madrileño, así como el bautismo operístico de Josep Maria Flotats, quien puede jugar con acierto con los sentimientos de las dos parejas protagonistas, encabezadas por Véronique Gens, Carmen Oprisanu, Charles Workman y Pietro Spagnoli. Habrá un segundo elenco de corte hispano, formado entre otros por María Rodríguez, Lola Casariego, Ismael Jordi y Josep Miquel Ramón.

Pelléas et Mélisande, en la sugestiva y conceptual producción de Patrice Caugier y Moshe Leiser para el

Gran Teatro de Ginebra, tendrá una protagonista ideal en María Bayo, con el conocedor maestro suizo Armin Jordan a la batuta. El *Falstaff* de Giorgio Strehler es muy bello... pero tiene ya veinte años. Podremos escuchar a Ambrogio Maestri —triunfador con este montaje en la Scala—, junto a Lanza y Norberg Schulz.

Jorge Lavelli montó un ya histórico *Niño y los sortilegios* en París (junto a *La hora española*), que irá acompañado de *Babel 46*, justo homenaje a Xavier Montsalvatge con la garantía de Ros Marbá, todo un especialista en la maravillosa fantasía lírica de Ravel y Colette.

Le seguirá una nueva *Madama Butterfly*, que tiene todo el aspecto de ser una sustitución del previsto tándem *Cavalleria-Pagliacci* que iba a cantar José Cura. Aunque tiene su atractivo el retrato que pueden hacer Daniela Dessì o Isabelle Kabatu, no tiene mucho sentido embarcarse en una nueva producción propia (si bien no dudamos del buen hacer de Mario Gas).

Arranca la Tetralogía

Cerrará la temporada uno de los platos fuertes como es el prólogo de la Tetralogía wagneriana, *El oro del Rin*, en una coproducción con la Semperoper de Dresde encomendada al lúcido Willy Decker y al profesional Peter Schneider. El equipo vocal lo guiará el último Wotan de Bayreuth, Alan Titus, y a su lado estarán Roland Wagenführer, Hartmut Welker o Hanna Schwarz.

García Navarro se reserva tres títulos (*Rigoletto*, *Falstaff*, *Butterfly*), y *La condenación de Fausto* de Berlioz en concierto. En este apartado brillan con especial luz dos grandes damas, la rumana Julia Varady, retirada prácticamente de los escenarios

pero aún en magnífica forma, y la estadounidense Frederica von Stade, una de las cantantes con más *glamour* de los últimos tiempos. Junto a ellas, la recién llegada Natalie Dessay, que nos deslumbrará con sus fulminantes agudos, y el tenor ca-

JOSEPHINE BARSTOW
PROTAGONIZARÁ
"GLORIANA" EN EL
LICEO



nadiense Ben Heppner, uno de los mejores defensores de los papeles heroicos en la actualidad.

La temporada del Liceo se abrirá con *La Bohème* de Puccini, en la espectacular producción de Giancarlo del Monaco para el Real. María Bayo, favorita del público barcelonés, será una dulce Mimí rodeada por Regina Schörg, Walter Fraccaro y Manuel Lanza.

Le seguirá la recuperación de *La Fattuchiera*, del compositor romántico mallorquín Vicenç Cuyàs sobre

un texto de Felice Romani, el libretista de Bellini. La dirigirá Josep Pons y la cantarán Ofelia Sala, José Sempere y Carlos Chausson. Vendrá luego la británica Opera North con dos producciones, *Gloriana* de Britten (con Josephine Barstow como su elogiada Isabel I de Inglaterra) y *La zorrilla astuta* de Janacek, ópera que pudo verse en la temporada de reinaguración del Real.

Tras la siempre bien recibida *Traviata* (en la clásica producción de Richard Eyre para Covent Garden,

con Ruth Ann Swenson/Darina Tarkova, Marcus Haddock/Carlos Cosías y Juan Pons/Carlos Álvarez) llegará el interesantísimo *Henry VIII* de Saint-Saëns, con la vuelta de Montserrat Caballé junto a Simon Estes, Ning Liang y Charles Workman.

Donizetti en francés

Es también de resaltar el estreno en el Liceo de la versión original francesa de *La Favorite* de Donizetti, con un especialista en el foso como Richard Bonynge y las im-

portantes voces de Dolora Zajick, Josep Bros, José Sempere y Manuel Lanza, en una coproducción con el Real que estará dirigida escénicamente por Ariel García Valdés.

El Coliseo de las Ramblas prosigue su línea de puestas en escena un tanto radicales. Aquí puede encuadrarse la *Katia Kabanova* de Janacek en la sórdida versión de Christoph Marthaler, que traerá prácticamente el mismo equipo salzburgués (Sylvain Cambreling a la batuta, y las voces de Angela Denoke —que se alternará con Elisabete Matos, que añade así otro importante papel a su catálogo—, Jane Henschel, Rainer Trost o Dagmar Peckova). Es el caso también de la *Lady Macbeth de Mtsensk* de Shostakovich, en una producción de Stein Winge estrenada en Bruselas hace unos meses, con Alexander Anissimov liderando un elenco encabezado por Nadine Secunde, Christopher Ventris y Anatoli Kotschergra.

Reacciones similares a las que provocó el *Lohengrin* "escolar" de Peter Konwitschny son las que puede suscitar el *Tristán e Isolda* montado por Alfred Kirchner para la Ópera de Amsterdam. En él, junto a los eficientes Thomas Moser y John Treleaven se turnarán dos heroínas de lujo: Deborah Polasky y Jane Eaglen. Volverá el *Orfeo* monreverdiano de Gilbert Deflo y Jordi Savall (también visto en Madrid) y cerrará el curso *La flauta mágica* de Comediants, tras su triunfal paso por Granada y La Coruña. Y habrá dos interpretaciones en concierto de *La clemenza di Tito* de Mozart, con el privilegio de la citada Julia Varady.

En las batutas, la parte del león se la lleva el director musical del teatro, Bertrand de Billy. Y los recitales de canto incluyen a nombres tan fulgurantes como los de Marjana Lipovsek, June Anderson, Waltraud Meier, Frederica von Stade, Roberto Scandiuzzi, Elena Prokina o Dmitri Hvorostovsky.

El Liceo prosigue con su línea de montajes radicales como la *Katia Kabanova* de Christoph Marthaler o el *Tristán e Isolda* de Alfred Kirchner



RAFAEL BANÚS

Retazos

NUEVA polémica en el Teatro Real, que vendió más del 90% del aforo de un espectáculo de abono a una sola empresa. Atención a la respuesta del coliseo: lo fundamental es que el banco en cuestión pagó más del doble de lo que valían las entradas en taquilla. Pues nada, señores del Ministerio de Cultura y de la Comunidad de Madrid, ya saben lo que hay que hacer con las ochenta funciones de abono de la temporada. A lo mejor las administraciones sacan fondos para la reforma de la justicia a base de encontrar incautos que paguen el doble de lo que les cuesta en taquilla. Además, podrían haber añadido: los espectadores que adquirieron sus entradas por la vía normal estuvieron felices porque se les invitó a champagne y viandas. ¡Es que esta prensa no nos la merecemos...! Deben pensar sin duda. Y, ¿por qué pasó eso? Porque no se habían vendido a 16.000 pesetas las entradas para ver una compañía que actúa en la Zarzuela o en el Teatro de Madrid tan sólo por la cuarta parte.

Pero a través de la prensa —de La Vanguardia— nos hemos enterado que el señor Caminal invitó al Liceo al mecenas billonario Alberto Vilar tras leer la entrevista que publicamos en nuestras páginas de EL CULTURAL. Vilar ha quedado encantado y ha prometido volver en octubre para hablar de dineros. Y Cambreleng, a quien Luis G. Ibern y Gonzalo Alonso habían puesto las cosas como se las ponían a Felipe II, se quedó en la inopia. Porque, ¿cómo no se le ocurrió llamar a uno de ellos para que le proporcionase el contacto?

Pero no queda ahí la cosa, se presentó la temporada, con títulos de cierto interés pero reparos de menor relieve. Nadie hasta hoy la había analizado y nadie hasta hoy ha advertido del abultado aumento del precio de algunas localidades. Varias zonas han subido más de un 40% en dos años y para qué hablar de las localidades de estreno, a sesenta mil pesetas el par. Lo mismo que en Salzburgo sin ser Salzburgo. Más que en Nueva York, donde el público verá la misma *Guerra y Paz* que el del Real, por menos dinero y con Obraztsova, Grigorian, Hvorostovsky y Ramey. El público del Real no es frío, es un bendito inocente. Pero claro, los políticos de la comisión ejecutiva de estas cosas ni se enteran ni saben nada de nada. Con razón terminaba el último editorial de la revista Ritmo con la frase "zapatero a tus zapatos". **BECKMESSER.COM**

Dos batutas muy seguras

Si en algo destacan, aunque sean en realidad bien distintos, Rafael Frühbeck y Gómez Martínez es en la absoluta seguridad de trazo, el perfil exacto de sus movimientos de batuta, la firmeza de sus gestos, lo autoritario de sus ademanes, la solidez de sus planteamientos constructivos. Mañana, jueves, y el viernes el burgalés cierra la temporada de la Sinfónica de Sevilla en el Maestranza con una obra a la que le tiene cogido el tranquilo rítmico —qui-

zá no tanto la dimensión orgiástica—, *Carmina Burana* de Orff. El concierto se completa con *El sueño de una noche de verano* de Mendelssohn. También el viernes, el granadino estará al frente de la Sinfónica de Madrid, en el Auditorio Nacional, para dirigir la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, que posee el nerviosismo y el fuego que tan bien van a su manera de entender la música. La sesión comienza con *Propina* de Tomás Marco y *El buey sobre el tejado* de Milhaud. **A. R.**

Haendel conquista Barcelona

EN el barroco —y no sólo entonces— era habitual que los compositores se copiaran a sí mismos. Ahora bien, una cosa es que Haendel en su día se plagiera, trastocara, cambiara o trasegara material de unas óperas u oratorios a otros y otra es que, mucho después, directores musicales y de escena entren a saco en los pentagramas del anglosajón y hagan de su capa un sayo. En todo caso, más allá del resultado, la cuestión es, aun desde el punto de vista ético, discutible.

Todo ello viene a cuento de la nueva producción del Gran Teatro del Liceo —en coproducción con el de Basilea— de *Giulio Cesare*, una de las óperas más significativas del autor y de las que más destrozos e irreverencias han sufrido a manos de unos y de otros. En un tiempo la obra quedó sometida a la vesania de aquéllos que la cortaban sin piedad; luego al albedrío de los que la convertían prácticamente en una obra romántica y le asignaban la parte principal a un bajo-cantante. Poco a poco se fue haciendo justicia a esta espléndida música dramática, a la que se le fueron restituyendo sus valores primigenios.

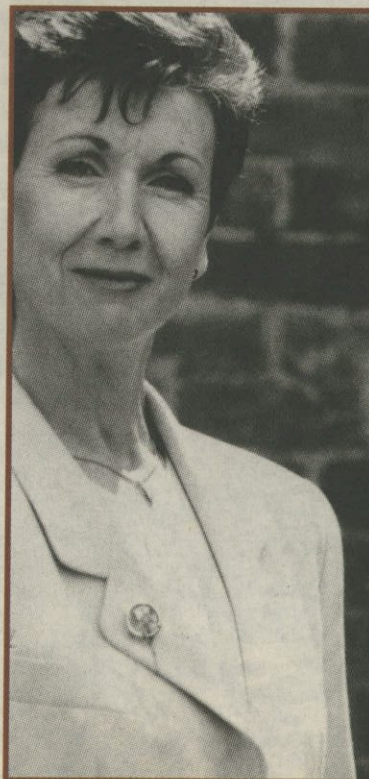
Herbert Wernicke, el atrevido director de escena y responsable de este montaje, anuncia una serie de

cortes en la partitura —no consignados— y, en lo que califica de versión libre, la incorporación de música de otras óperas del compositor: *Rinaldo*, *Orlando* y *Tolomeo*. Nos deja algo sorprendidos que el propio regista afirme que lo que hace en realidad es reescribir la ópera, aunque siempre hay que confiar, por lo que al espectáculo se refiere, en la fantasía desbordante y en la imaginación colorista de este escenógrafo alemán que le llevó a realizar una, en ciertos aspectos, defendible versión de *Alcina* en el Teatro Nacional de Cataluña. Cuenta en

el foso con Harry Bicket, un inglés especialista en este repertorio, y en el escenario con un equipo de cantantes de bastante tronío encabezados por el César de la mezo escocesa Ann Murray, que aún puede hacer cosas de interés.

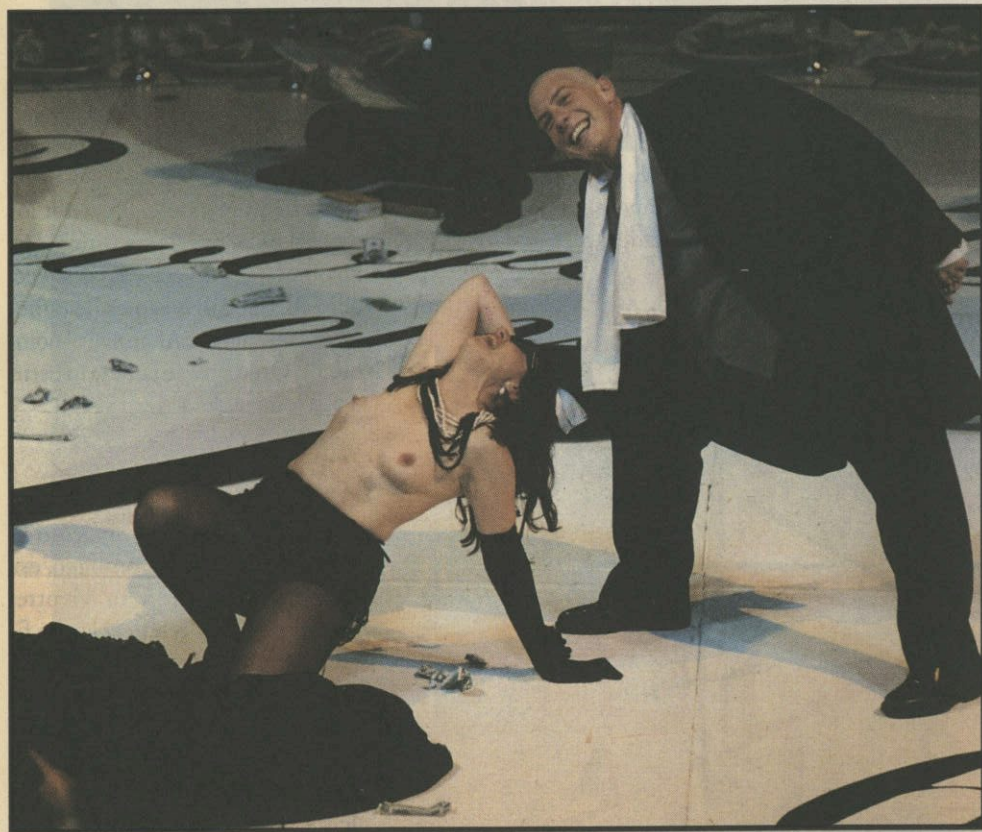
La acompañan en estas representaciones, del 19 al 30 de junio, Ángeles Blancas, Petia Petrova, Ewa Podles, Christopher Robson e Itxaro Mentxaka, que participa también en el segundo reparto, los días 22 y 27 de junio, a precios populares, y en el que intervienen además Stella Doufexis, Elena de la Merced, Mireia Pintó y Mercè Obiol.

ANN MURRAY SERÁ CÉSAR



ARTURO REVERTER

El Satyricon de Maderna en Madrid



ESCENA DE "SATYRICON", EN UN MONTAJE DE LA FENICE DE VENEZIA

MAÑANA, jueves, el Proyecto Gerhard dirigido por Xavier Güell clausurará en la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional el ciclo de música contemporánea *El tiempo y las sombras*, que organiza Promúsica, con una sesión dedicada a obras del compositor y director italiano Bruno Maderna (1920-1973). Maderna fue el mayor y el más temprano de los genios de la música que se dieron a conocer en los Cursos de Verano de Darmstadt, allá en los primeros años 50, cuando Europa empezaba a levantar cabeza. Contaba con la admiración de sus colegas y su muerte temprana, como de costumbre, acabó por hacer de él un mito. Sin embargo, su música se programa poco. Grave error, porque este italiano voluminoso y vitalista compuso una música notablemente más jugosa y fresca que la de muchos de sus sesudos colegas.

Las obras de Maderna tienen vocación teatral, aire de improvisación y vocación desmitificadora. El Proyecto Gerhard ya presentó hace unos años el *Giardino religioso*, en concierto dirigido por José Luis Temes. Junto a esa reposición, el concierto de mañana presenta como

novedad la interpretación del *Satyricon*, ópera sobre un libreto políglota de Bruno Maderna inspirado en Petronio. El estreno en Amsterdam, el 16 de marzo de 1973, lo dirigió el compositor pocos meses antes de morir.

Satyricon es una obra abierta, una partitura aleatoria que pide a los intérpretes una intervención creativa en asuntos tan importantes como el orden de sucesión de los números o incluso en la propia naturaleza de los sonidos que se han de hacer sonar. Pero no se trata de una investigación erudita sobre las formas musicales sino una fiesta musical, una ópera bufa que exprime hasta el final los limones del caos y del collage. El libreto es políglota porque Maderna hace convivir el latín original con tres lenguas vivas: el inglés, el alemán y el francés. Igualmente, en *Satyricon* conviven todos los tipos de canto y recitado, docenas de formas musicales antiguas y recientes y citas de *Carmen* de Bizet, y del *Walhalla* de Wagner, del *Requiem* de Mozart y del *Concierto para piano* de Chaikovski.

ÁLVARO GUIBERT

La música del aire

■ Miércoles 13. A las 16'00 en Radio Clásica, canciones de Felipe Pedrell, un personaje bien conocido como profesor y musicólogo, pero apenas difundido en su faceta como compositor. A las 17'30 en Radio Clásica, acto I de *La clemenza di Tito* de Mozart, grabado en el Teatro Cervantes de Málaga.

■ Jueves 14. A las 06'06 en Canal Plus, programa de la serie *Archivo Clásico*, dedicado en esta ocasión al violinista ruso David Oistrakh. Interpretaciones de música de Bach y Mozart en un programa dirigido por el prestigioso documentalista musical Bruno Monsaigneon.

■ Viernes 15. A las 21'25 en Canal Clásico, *El matrimonio secreto*, la ópera bufa de Domenico Cimarosa con libreto de Giovanni Bertati. A las 20'00 en Radio Clásica, *La flauta mágica* grabada el pasado día 2 de junio en el Festival Mozart de La Coruña.

■ Sábado 16. A las 08'00 en La 2 de TVE, concierto homenaje a Joaquín Rodrigo protagonizado por Manuel Galdud al frente de la Joven Orquesta de la Generalitat Valenciana. En programa, la *Fantasia para un gentilhombre* y el *Concierto de Aranjuez*. A las 19'00 en Radio Clásica, desde el Teatro de los Campos Elíseos de París, *Penélope*, la singular ópera de Gabriel Fauré.

■ Domingo 17. A las 08'00 en La 2 de TVE, segunda parte del homenaje a Joaquín Rodrigo. A las 19'50 en Radio Clásica, en directo desde el Festival Mozart de La Coruña, *Zaide* de Mozart. A las 16'00 en Radio Clásica, Sergiu Celibidache dirige a la Filarmónica de Múnich las *Sinfonías núms. 8 y 9* de Beethoven.

■ Lunes 18. A las 21'00 en Muzzik, *La Bohème* de Puccini. Grabación del montaje producido en 1998 en el Teatro de Cagliari con dirección escénica de Perluigi Samaritani y musical de Steven Mercurio. Cantan Andrea Bocelli, Daniela Dessì, Davide Damiani, Orazio Mori, Renato Girolami y Patrizia Ciofi.

■ Martes 19. A las 15'00 en Canal Clásico, primera parte del documental de TVE *Teatro Real, venturas, desventuras y avatares*, que cuenta en dos episodios consecutivos la historia de este teatro lírico madrileño. **Á. G.**

El hombre es socialista por los pies

MAYO, VIERNES, 25

La cabeza se afina con los años, se vuelve transparente a las ideas, deja pasar el viento de los tiempos y hay una percepción que nos deslumbra. Yo veo mucho más lejos que hace tiempo, las cosas van perdiendo su espesor y sólo son contorno iluminado.

Qué bello es el mirar ya sin Historia, el ver sin referencias lo que pasa. Un mayo transparenta muchos mayos, todos los que he vivido torvamente. Hay que llegar a mayo despojado, abierto a su belleza del tamaño de un lago. Mañanas del jardín, ilustrado de ardillas, tardes de la ciudad, masas de luz, con una chica rubia, precisamente ésa, dentro de una oficina gigantesca. Ser paseante de mayo, ser paseante del tiempo, mas no abandonar nada, mi trabajo, sino acumular horas, trojes, soles, salvarlo todo al fin en una prosa.

Cómo despeja el tiempo la cabeza, cómo se lleva el pelo, el barroquismo, y vuelvo a mi Guillén, Jorge Guillén, aquel bloque de luz que me trajiste, aquella amistad larga y abundosa, aquellas cartas claras, numerosas, que son mi clave y llave, un 27, el más puro de todos, el más nuestro, como perfil del aire sin Cernuda: Mayo/Guillén, "cuando el espacio sin perfil resume con una nube su vasta indecisión a la deriva, ¿dónde la orilla?" Tú eras la orilla, Jorge. Tú fuiste un mayo eterno para mí. Ahora ya peino luz entre mis canas.

SÁBADO, 26

La tierra ya conoce mis dos pies, el mundo ha recorrido mis dos plantas, el tiempo está cansado de viajar. No he sido un andarín, pero sí un paseante.

Pero tiran los pies de todo el cuerpo, quieren las plantas recibir despacio el aire de la noche, el viento ciego. Y es que conozco el mun-

do por los pies como lo he conocido por mis manos, por los ojos, la sangre el pensamiento. Parece que los pies van boca abajo, pero van aprendiendo a cada paso y quieren acostarme, vivo o muerto, en la tumbona o en la sepultura.

Los pies, sí, fueron manos, entendieron la tierra, mejoraron el mundo, los pies hacen camino, se dice que al andar. Mis pies, que no son grandes ni pequeños, los miro ahora desnudos, los calibro, son dos antigüedades, pies de Cristo, dos

pies para el piano, dos lámparas de alguna excavación. Los pies son lo que son, lo que han andado, y traen con las arobas de su peso el peso terrenal del universo.

El hombre es socialista por los pies. Pies para que os quiero. El hombre se ennoblece cuando crece, pero ahí quedan dos pies de tafilete, dos momias de Altamira, el hombre de Orce que fui cuando estudiaba letra inglesa.

MARTES, 29

Muchacha tan desnuda, la cabeza banal, el doble pinzamiento de los senos, la clave del ombligo, esa letra enigmática en tu vientre. Muerdo el pubis atlético, la crin finísima de la potra humana. Eternidad de los glúteos, una carne como hecha para siempre, la ruta de los muslos y las piernas, de la materia virgen, mi boca, al vértigo delgado de las piernas, la cultura barroca de los pies.

Todo es arqueología en tu desnudo, hecho de civilizaciones sucesivas, más la herida del tiempo a la altura marcial del sentimiento. Estás hecha de pueblos, de culturas, de industrias subsiguientes, de prehistorias, hay en tu cuerpo dioses juveniles, alfarerías primitivas, el número impar de cada oreja, como dos doses o dos treses colgando a ambos lados de tu cara.

Tribus de cualquier tiempo, aldeas de la prehistoria, se armonizan con gracia en tu desnudo. Tu cuerpo es como un tótem donde hubieran labrado cien civilizaciones, mil oficios, hasta dejarte así, pulida, nueva, actual: resumen numeroso de lo que trabajó dentro de ti, del animal que fuiste y que aún eres, mas con mirada humana, poderosa, que todo lo redime y nada explica. Un cuerpo no se explica: se profana.



"SIN TÍTULO", DE RODCHENKO (1919)

Muchacha tan desnuda, la cabeza banal, el doble pinzamiento de los senos, la clave del ombligo, esa letra enigmática en tu vientre. Muerdo el pubis atlético, la crin finísima de la potra humana. Eternidad de los glúteos, una carne como hecha para siempre, la ruta de los muslos y las piernas...

FRANCISCO UMBRAL

V CONCIERTO
EXTRAORDINARIO
DE PRIMAVERA
DE CAJA MADRID



LORIN MAAZEL
DIRIGE A LA
PHILHARMONIA ORCHESTRA

PROGRAMA

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

I

Sinfonía núm. 1 en do menor, op.68

II

Sinfonía núm. 4 en mi menor, op.98

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

Sala Sinfónica

Sábado, 23 de junio de 2001 a las 20:30 horas

VENTA DE LOCALIDADES

a partir del día 7 de junio de 2001 en las taquillas del Auditorio Nacional de Música, en la Red de Teatros del INAEM (dentro de los horarios habituales de despacho de cada sala) y mediante el sistema de venta telefónica llamando al número 902 488 488 de CAJA MADRID (Servicio 24 horas).

Información 913 370 140

PRECIO DE LAS LOCALIDADES:

ZONA A: 7.000 Ptas. ZONA B: 5.000 Ptas.
ZONA C: 3.500 Ptas. ZONA D: 2.000 Ptas.



NOMBRE: Eduardo Luque. Asesor de Telecomunicaciones de Telefónica.

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

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

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

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

UN MINUTO CON TELEFÓNICA ES MUCHO MÁS QUE UN MINUTO.



www.telefonicaonline.com/empresas

Telefonica