

# EL CULTURAL

27 de junio-3 de julio de 2001

www.elcultural.es

El Nobel italiano estrena en el Alfil

## Dario Fo

“Sigo combatiendo a través de mi teatro”

### Cine de terror

Román Gubern y Paul Naschy escriben sobre el género

 **Corral de Comedias**  
22:45 h.

**CALISTO. HISTORIA DE UN PERSONAJE**  
de Julio Salvatierra  
Compañía: Teatro Meridional  
Dirección: Miguel Seabra  
5 y 6 de julio

**ROMEO. VERSIÓN MONTESCA DE LA TRAGEDIA DE VERONA**  
Compañía: Teatro Meridional  
Adaptación y Traducción  
Julio Salvatierra  
7 y 8 de julio


**ARLEQUINO SERVIDOR DE DOS PATRONES**  
de Carlo Goldoni  
Compañía: El Teatro del Finikito  
Dirección: Carlo Boso  
10 y 11 de julio

**LA DOROTEA**  
de Lope de Vega  
Compañía: Atryl Producciones  
Dirección: Joaquín Vida  
Del 13 al 15 de julio

**CASA CON DOS PUERTAS MALA ES DE GUARDAR**  
de Calderón de la Barca  
Compañía: Corrales de Comedias  
Dirección: Antonio León  
17 y 18 de julio

**TROVADORES. MÚSICA ANTIGUA**  
Compañía: Capella de Ministrers  
Dirección Musical: Carles Magraner  
Del 20 al 22 de julio

**LAS ALEGRES COMADRES DE WINDSOR**  
de Shakespeare  
Compañía: Sateco  
Dirección: Gustavo Tambascio  
Del 25 al 28 de julio

 **claustro de los dominicos**  
22:45 h.

**LA FUERZA LASTIMOSA**  
de Lope de Vega  
Compañía: Noviembre Cia. de Teatro  
Versión: Yolanda Pallín  
Dirección: Eduardo Vasco  
Del 5 al 10 de julio


**EL MERCADER DE VENECIA**  
de Shakespeare  
Compañía: Teatro de la Abadía  
Versión: Vicente Molina Foix  
Dirección: Hansgünther Heyme  
Del 12 al 16 de julio

**TITUS ANDRONICUS**  
de Shakespeare  
Compañía: Teatro Corsario  
Versión y Dirección  
Fernando Urdiales  
Del 18 al 22 de julio

**OTELO, EL MORO**  
de Shakespeare  
Cia.: Centro Andaluz de Teatro  
Versión: Luis García Montero  
Dirección: Emilio Hernández  
Del 24 al 29 de julio

XXIV festival internacional  
de teatro Clásico  
**almagro**  
del 5 al 29 de julio de 2001



 **hospital de San Juan**  
22:45 h.

**EL ALCALDE DE ZALAMEA**  
de Calderón de la Barca  
Compañía Nacional de Teatro Clásico  
Dirección: Sergi Belbel  
Del 5 al 15 de julio (descanso 11 de julio)

**DOM JUAN O EL FESTÍN DE PIEDRA**  
de Molière  
Compañía Nacional de Teatro Clásico  
Dirección: Jean-Pierre Miquel  
Del 21 al 29 de julio (descanso 25 de julio)

 **teatro infantil** 20:30 h.

**EL GRAN DESCONCIERTO**  
Compañía: Uróc Teatro  
Dirección: Olga Margallo  
9 y 10 de julio

**NO ME DA LA RANA**  
Compañía: P.T.V.-Clowns  
Dirección: Eduardo Zamanillo  
16 y 17 de julio

**FABULAS PARA CANTAR Y CONTAR**  
Compañía: Kuyen S.C.  
Dirección: Ernesto Rodríguez Abad  
23 y 24 de julio

 **teatro en la calle**  
21:00 h.

**MERCADO DEL SIGLO DE ORO**  
Coordinación: Alfonso Rodríguez  
6 y 7 de julio  
Calles aledañas de la Plaza Mayor

**MOJIGANGAS Y ZANGARRONES**  
Compañía: Teatro Guirigay  
Dirección: Agustín Iglesias  
13 y 14 de julio  
Plaza Mayor y aledaños

**EL LIBRO DEL BUEN AMOR**  
Compañía: La Faba Tunbal  
Dirección: Ana García Castellano  
20 y 21 de julio  
Callejón del Villar


**SAN JORGE Y EL DRAGÓN**  
Compañía: Elfo Teatro  
Dirección: José Luis Luque  
27 y 28 de julio  
Plaza Mayor y aledaños

 **Palacio De Valdeparaíso**

**Jornadas: La comedia villanesca**  
10 al 12 de Julio

**Curso: Leer el Teatro Clásico**  
16 al 18 de Julio

**Encuentro: (Re)creando a Don Juan**  
23 al 25 de Julio

 Exposiciones, Trasnochando, Conciertos, Feria de Artesanía, Jornadas Gastronómicas, etc...

 **teatro municipal**  
22:45 h.

**DOS MIL Y UNA NOCHES O LAS METAMORFOSIS DE ARLEQUIN** (en italiano)  
de Carlo Goldoni  
Compañía: Esemble Vicenza  
Dirección: Giovanni Todescato  
6 y 7 de julio

**LOS EMPEÑOS DEL MENTIR**  
de A. Hurtado de Mendoza  
Dramaturgia de Fernando Domenech  
Compañía José Estruch - RESAD  
Dirección: Ignacio García Fernández  
9 y 10 de julio

**EL ATOLONDRADO**  
de Molière  
Compañía: Sota de Bastos  
Dirección: Isidro R. Gallardo  
Del 12 al 15 de julio

**FUENTE OVEJUNA**  
de Lope de Vega  
Cia.: Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia  
Dramaturgia y Dirección:  
Angel Facio  
17 y 18 de julio

**EL TRIUNFO DEL AMOR**  
de Marivaux  
Compañía de Adrián Daumas  
Dirección: Adrián Daumas  
Del 20 al 24 de julio

**DOS AMIGOS DE VERONA**  
de Shakespeare  
Compañía: TeatroA  
Versión y Dirección:  
Carlos Marchena  
Del 26 al 29 de julio

 **patio de fúcares**  
22:45 h.

**EL SITIO DE PARÍS** (en italiano)  
Cia.: Teatro Arte Cuticchio  
Dirección: Girolamo Cuticchio  
6 y 7 de julio

**LA VIDA ES SUEÑO**  
de Calderón de la Barca  
Compañía: Teatro del Contrajuego  
Venezuela  
Dirección: Orlando Arocha  
13 y 14 de julio

**EL CONDENADO POR DESCONFIADO**  
de Tirso de Molina  
Compañía: Morboria Teatro  
Adaptación y Dirección: Eva del Palacio  
20 y 21 de julio

**COMEDIA LLAMADA METAMORFOSEA**  
de Joaquín Romero de Cepeda  
Compañía: Nao d'Amores  
Versión: Yolanda Pallín  
Dirección: Ana Zamora  
27 y 28 de julio

[www.festivaldealmagro.com](http://www.festivaldealmagro.com)  
[falmagro@festivaldealmagro.com](mailto:falmagro@festivaldealmagro.com)



902 10 12 12  **ENTRADA**  
CAIXA CATALUNYA 

# Cuatro mujeres y una quinta

POR PAUL PRESTON

La próxima semana se abren en El Escorial los cursos veraniegos. El que yo dirijo lleva el título "Protagonistas de la guerra civil española: entre la ética y el extremismo". Mi participación supone una reflexión sobre aquellos años de la contienda española que han centrado desde hace años mi tarea de historiador. Pero es una reflexión centrada en lo que constituye ahora mi preocupación fundamental: el enfoque biográfico, la mirada a su protagonistas.

Cuando escribí mi biografía sobre Franco, la primera conclusión que saqué fue que para biografar bien a cualquier persona había que crearse la ilusión de conocerla a fondo humanamente para poder traspasar esa misma ilusión al lector. Ese reto no es en absoluto pequeño, pero quizás en el caso de un hombre que ostenta mucho poder es más difícil porque hay que plantear problemas éticos y morales importantes. Un hombre como Franco, que cree tener el poder de vida o muerte sobre sus conciudadanos, tiene mucha responsabilidad moral además de muchas responsabilidades políticas. Lo mismo se puede decir de otro estadista, sea Manuel Azaña o el Rey Juan Carlos.

Todas esas reflexiones cambiaron mi manera de ver la historia, me llevaron a valorar más aún el papel del individuo y a introducir unas consideraciones éticas sobre su actuación. Esto se vio reflejado en mi libro *Las tres Españas*, en el cual pasé de enjuiciar al dictador a centrarme en otros nueve protagonistas de la guerra de izquierda, derecha y de centro. La conclusión del libro es que no se puede generalizar sobre rojos o azules, buenos y malos; cada uno tiene que responder a sus responsabilidades personales y públicas en situaciones estremecedoras. Esto es lo que pretendo abordar en este curso que comienzo en El Escorial. Al elegir el título de "Entre la ética y el extremismo", hemos querido estudiar y detenernos en cómo reaccionan estas gentes de poder en situaciones extremas, además, naturalmente, de intentar seguir abogando por una visión más matizada de la guerra civil española, sin tópicos de las dos Españas violentas enfrentadas. Mis propias reflexiones sobre la guerra civil y sus protagonistas han avanzado mucho últimamente. He pasado de la

reflexión moral a la reflexión emocional, de centrarme en los grandes nombres de la historia a detener mis investigaciones en otros personajes no de primera fila, esencialmente mujeres, que tuvieron que luchar y enfrentarse con problemas que no se les plantearon nunca a sus hombres. Podría decir que he reflexionado hacia atrás y hacia dentro, de la mano de las mujeres. Según mis estudios, sufrieron en ambos bandos de manera parecida. Ahora bien, mi impresión general es que las vejaciones públicas a las mujeres fueron más frecuentes en el lado nacional. Hay muchos testimonios oculares de comportamientos terroríficos de las columnas africanas que avanzaron desde Sevilla hacia Madrid, testimonios espeluznantes de las víctimas reflejados en el trabajo que están haciendo historiadores andaluces, como Francisco Espinosa y Moreno Gómez.

Sin embargo, en ambos bandos se realizó una obra social y humanitaria asombrosa por parte de las mujeres. Es lo que hemos llamado "Las mujeres en la retaguardia" como una parte importante del curso de El Escorial. Voy a participar en los debates sobre las mujeres en las retaguardias, no porque me considere experto sobre el tema, sino porque espero poder hacer alguna aportación al tema. En el libro que estoy terminando ahora abordo la historia de cinco mujeres; mejor dicho, de cuatro mujeres y una quinta. De las cuatro, dos son inglesas y dos españolas, dos nacionales y dos republicanas.

De Margarita Nelken se dijeron atrocidades por parte de la derecha, y es una figura esencial en la España de aquellos años. Con quince años comienza a publicar libros; era crítica de arte, novelista, autora, entre otros libros, de *La condición social de la mujer*, libro aún vigente, diputa-

da por Badajoz, defensora de braceros y jornaleros. Al final de la guerra lo perdió todo. Se exilió a México, su hijo murió en la URSS y su memoria ha desaparecido para los españoles. Su equivalente nacional es Mercedes Sanz Bachiller, que con 19 años se casa con Onésimo Redondo y pasa una vida agitada, sufriendo persecución y un exilio en el que da luz su hija en una escuálida pensión portuguesa por no encontrar acogida en otra parte. Viuda desde el principio de la guerra, muy preocupada por la cantidad de niños hambrientos que viven en la calle, monta una obra social realmente encomiable, Auxilio de Invierno, que se convierte en un inmenso imperio de beneficencia, llamado luego Auxilio Social, lo que provocó contra su voluntad una lucha por el poder dentro de la Falange con Pilar Primo de Rivera.

El mundo de los voluntarios extranjeros que vinieron a España, he encontrado dos personas extraordinarias. De la izquierda inglesa he destacado a Nan Green, mujer de un voluntario de las Brigadas Internacionales, que trabajó como administradora en hospitales. De la derecha, a Priscilla Scott-Ellis, hija de uno de los aristócratas más ricos de Inglaterra, la única mujer inglesa que luchó en las filas de Franco en el frente como enfermera. Trabajó después para el servicio de inteligencia británico durante la segunda guerra mundial y luego se casó con José Luis de Vilallonga. Se trata de cuatro mujeres que tienen mucho en común: son fuertes, valientes, sensibles, calurosas y rectas. La quinta es doña Carmen Polo, y no digo más.

Todo esto me provoca la reflexión sobre la fascinación sin fin de la guerra civil española. ¡Cuántas cosas, cuántos lugares, cuantos personajes importantes aún sin historia! ■



**C**ortés le canta a Cuenca lo de “Venecia sin ti”, López Cobos, tentado por José Luis Moreno, mucha escena teatral, mucha cena literaria y el movimiento editorial, a flor de piel para no variar. No hay serpientes de verano, sino culebrones, y marejadilla en la Real Academia.

## Este palazo es una ruina

**U**NA **Nélida Piñón** premiada en Latinoamérica con el prestigioso Jorge Isaacs me dicen que fue el pretexto de una cena literaria de las gloriosas. A ver si miento: **Carmen Balcells** como anfitriona en una de sus mejores noches; **Mario Vargas Llosa**, que se pierde estos días por Arles entre los cipreses de Van Gogh tomando notas; **Juan Marsé**, ojo avizor sobre **Trueba**, que presenta hoy en Barcelona el rodaje de *El embrujo de Shanghai*, y un **Eduardo Mendoza** etéreo y ajeno al tocador de señoras, como primer plato. Del segundo y los postres, ni me cuentan. Hay que ver con los editores... Qué noche.

**R**esulta que los filólogos provocan lo suyo, no se crean. Porque estos días, en vísperas de elección de candidato, hay más que marejada en la Real Academia. Mañana mismo sabremos quién de los tres ilustres lingüistas, **José Antonio Pascual**, **Antonio Quilis** y **Pedro Álvarez de Miranda**, entra en el club, o si los tres se quedan fuera, pero mientras tanto, no saben lo excitado que anda el patio.

**A**jeno a ese vértigo, **Arturo Pérez-Reverte** sigue conquistando Europa. Ahora es Francia, desde las páginas del Magazine Litteraire, quien se rinde a su espada, con gran despliegue en portada e interiores. Lo nunca visto, mal que les pese a

tantos. Perdón, **Javier**, ya no estás solo con tu corazón tan blanco.

**E**l deseado palazo de **Cortés** en Venecia destinado a promocionar la buena imagen de nuestro país parece que está como las relaciones entre el ex secretario de Estado de Cultura y LAC: en ruinas. ¿Su relación cuesta 5.000 millones? ¿Son necesarias tantas alforjas para tan corto viaje? Como se demostró en estas páginas, España tiene más de una imagen. En este caso, dos. La de **Cortés** y la de **Cuenca**.

**Y** hablando de Cuenca, el mundillo escénico denunció en la ciudad encantada la situación de su sector en una declaración con diez puntos dirigidos al Ministerio del ramo. La palabra “apoyo” es la más frecuente del texto. Entre los “apoyantes”, **La Ribot**, **Roger Bernat**, **Pilar López**, **Rodrigo García**, **Francisco Valcarce**, entre otros.

**E**l caso es que el teatro está que se sale. **César Oliva** va a llevar a los escenarios *El crepúsculo del paganismo romano*, de **Alberto Miralles**. Estará en cartel, bajo el título *Juegos prohibidos*, al pasar el verano. Pues mucha... ya saben, a ambos. Además, el incombustible **Ortiz de Gondra** hará doblete otra vez como director y autor en la temporada teatral que se avecina... y **Marsillach** llevará a **Baroja** al Arriaga de Bilbao.



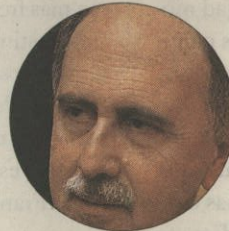
Miguel Ángel Cortés



Juan Bonilla



Arturo Pérez-Reverte



Jesús López Cobos



Andrés Neuman



Borja Ortiz de Gondra

**M**i admirado **Julio Médem**, a dos meses del estreno de su próxima ficción metafísica, está que trina porque un par de publicaciones de cine han difundido el error de que el guión está inspirado en un texto de **Lucía Etxebarria**. Que se enteren ya, que no, que *Lucía y el sexo* no tiene nada que ver con los cuerpos celestes...

**J**esús **López Cobos** no salía de su **J**asombro ante la visita que le hizo en Sevilla el célebre **José Luis Moreno**. “Yo voy a ser el contratista del futuro teatro de ópera valenciano”, aseguró. Quería contar con sus servicios para poner en marcha una orquesta tres meses antes de la apertura. Ah, y agárrense, le habló de las 25 nuevas producciones que va a realizar anualmente. Esas mismas pasarían también por un nuevo teatro en la periferia de Madrid, con lo que Valencia y sus veintitantos mil millones invertidos en el nuevo teatro acabarían equiparados a Pinto o Valdemoro. No va más.

**M**ondadori y Plaza Janés toman la recta final de su fusión, llena por cierto de socavones...

**E**n Espasa se frotan las manos con la novela sobre los futuristas que les va a entregar **Juan Bonilla** en breve. Pero cuentan que Bonilla explica así el proceso de escritura del libro: “Llegué a Roma con 80 páginas, a la semana tenía diez y ahora me quedan cinco”. Parece que el antaño indomable ha dejado la novela para dedicarse al collage, y se dedica a hacer portadas “años 20” para sus amigos... Seguiremos informando.

**E**spasa, por cierto, ha fichado a otro joven exitoso: el bonairense-granadino **Andrés Neuman**. ¿La razón? Los dineros, dirán los malpensados. Nada, sólo cuentos.

JUAN PALOMO

**PORTADA** / DARIÓ FO. POR GIOVANNI GIOVANNETTI .....1  
**PRIMERA PALABRA** / POR PAUL PRESTON .....3  
**LA PAPELERA** DE JUAN PALOMO .....4

**LETRAS**

Entrevista con Ymelda Navajo .....6  
 Á.Vallvey/ Extraños en el paraíso, POR GARCÍA MARTÍN .....10  
 Jaime Sabines/ Uno es el poeta, POR JOAQUÍN MARCO .....11  
 Blanca Varela/ Donde todo termina abra las alas .....12  
 Fernando Arias/ El ojo hambriento, POR R. SENABRE .....14  
 J. Tomeo/ La soledad de los pirómanos, POR SANTOS SANZ .....15  
 L. Mateo Diez/ Balcón de piedra, POR A. BASANTA .....16  
 M. McCarthy/ Memorias de una joven..., POR L. VENTURA .....17  
 B. Woodward/ Greenspan, POR P. TEDDE DE LORCA .....18  
 D. Schwarzstein/ Entre Franco y Perón, POR F. PORTERO .....19  
 A. Guillén/ La linterna de Diógenes, POR L. A. DE VILLENA .....20  
 H. Béjar/ El mal samaritano, POR J.A. MARINA .....21  
 P. Sloterdijk/ Eurotaoísmo, POR ENRIQUE OCAÑA .....22  
 La última palabra: Luisa Castro, POR C. FORTEZA .....23

**ARTE**

Alberto Sánchez recuperado, POR G. SOLANA .....24  
 Soledad Sevilla, POR JOSÉ MARÍN-MEDINA .....26  
 Pablo Genovés, POR JAVIER HONTORIA .....27  
 Cámaras persas, POR JAVIER ARNALDO. ....30  
 William Eggleston, POR MARIANO NAVARRO .....31  
 Joan Miró visionario, POR JAUME VIDAL OLIVERAS .....32

Jorge Castillo, POR DAVID BARRO .....33  
 Valencia versus Venecia, POR KOSME DE BARAÑANO ...34  
 Debate sobre la fotografía española actual,  
 POR ELENA VOZMEDIANO .....36

**TEATRO**

Dario Fo estrena "Pareja abierta" en el Alfil .....39  
 "En clave de Fo"/ Por Franca Rame ..... 41  
 David Mamet en el teatro Malic .....42  
 La pasión según Bernhard/ Por Javier Villán .....43

**CINE**

El cine español mete miedo/ Por Román Gubern ..44  
 Los aventureros de lo imposible/ Por Paul Naschy ....47  
 Balagueró termina el rodaje de *Darkness* ...48

**MÚSICA**

Entrevista con Antonio Florio .....49  
 Festivales de Ópera de Munich y Verona .....51  
 Música antigua en Roda de Isábena... .....52  
 "Fidelio", por Barenboim, en el Teatro Real ...53

**CIENCIA**

"Miniaturas contra el cáncer". El oncochip ante el  
 desarrollo de los tumores/ Por Jorge Alemany .....54  
 "Cosechas de biofármacos"/ Por Pedro García Barreno .56  
**POR EL CAMINO DE UMBRAL** . . . . .58

www.elcultural.es

**EL CULTURAL**

Patrocinado por

*Telefonica*

Fundador  
**Luis María Anson**  
 Directora  
**Blanca Berasátégui**

Jefes de Redacción: Gonzalo Alonso, Nuria Azancot, Javier López Rojas. 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 Díaz de Castro, Diego Doncel, José J. Etayo, J. L. García Martín, C. García-Osuna, D. Giralt-Miracle, Álvaro Guibert, José A. Gurpegui, Abel H. Pozuelo, Javier Hernando, Beatriz Hernanz, Javier Hontoria, L.

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

## Ymelda Navajo, en la parrilla de salida

**“Se necesita mucha humildad en el negocio del libro, porque uno se está equivocando siempre”**



MERCEDES RODRÍGUEZ

La Esfera de los Libros acaba de presentarse en ese “loft” neoyorquino que ocupa en pleno Madrid, amparado por un abecedario de fotos y textos de escritores como Martín Gaité (A de Alegria), Umbral (J de Joder) o José Hierro (S de Siempre, de Silencio, de Sorpresa y de Sueño). Y sí, hay muchas sorpresas y muchos sueños en este proyecto editorial cuyas claves desvela Ymelda Navajo. Después de Planeta, de dirigir doce editoriales y facturar cientos de miles de millones, vuelve a empezar. En otoño arranca con un ensayo sobre ETA de Carmen Gurruchaga, y ya tiene contratados 60 títulos más.

La ilusión y los nervios de Ymelda Navajo son tales que dice sentirse rejuvenecida, mientras desgrana proyectos y repite que “éste es un negocio para gente humilde”.

—Cuando se es la persona más poderosa de la edición ¿no es una temeridad dejar un grupo como Planeta y volver a empezar?

—Fue una decisión muy meditada. Hay un momento en un proyecto, en una empresa, en el que comprendes que no puedes dar más, porque no tienes sintonía con tus verdaderos y profundos intereses y no dispones de la ilusión necesaria para luchar por aquello. La actividad editorial se levanta sobre un milagroso equilibrio entre la gestión y la creatividad, los números y lo intangible, los balances y el contacto humano. Si cualquiera de estos opuestos prima

sobre el otro nada funciona. Por otro lado, no hay nada que me estimule más que empezar proyectos nuevos, desde cero. Es de las cosas más apasionantes de la vida.

### El monstruo y la hormiga

—Durante años la han llamado la Thatcher de la edición. Creaba líneas editoriales que los demás intentaban imitar y frente a su grupo se alzaban editores a los que Heralde llama “mohicanos”: ¿se siente ahora en la misma canoa?

—Todos tenemos siempre la tentación de pensar sobre opuestos. Lo grande y lo pequeño, el monstruo y la hormiga... pero no creo que tenga que haber siempre esta dualidad. El fenómeno de la concentración que se consolidó en los 90 ha traído pros y contras, pero también ha salvado de la muerte a muchos pequeños edito-

res que no habían sabido adaptarse a los grandes cambios del mercado. Gracias también a los grandes grupos y sus técnicas de marketing y distribución se ha hecho llegar la lectura a gentes que nunca habían tenido acceso a ella. Se les acusa de bajar el nivel de lectura, pero es que no se puede hacer cultura para quinientos. El llamado editor independiente puede convivir con estos grupos, y la prueba es el surgimiento de algunas y muy buenas editoriales que están dando lecciones de creatividad y eficacia a los grandes sellos. En este sentido La Esfera... puede tener las ventajas de unos y otros.

—¿Cuáles? ¿Qué puede dar La Esfera que no tengan ya las demás?

—Ilusión, para empezar. Tenemos dos ventajas: somos pequeños, pero estamos en un gran grupo, lo que supone que podemos tener una atención más personal con el autor y, al mismo tiempo, podemos poner más énfasis en la parte empresarial y tecnológica, en marketing, distribución, promoción. Date cuenta de lo que supone contar con un grupo multimedia como Unedisa, también como fuente de temas e ideas, o de que en este grupo participen Penguin o Rizzoli. Aunque ahora vamos a trabajar con autores españoles, con Rizzoli hemos contratado *Cuentos de Moravia*, y en el futuro habrá intercambio de autores.

### Las reglas que nadie conoce

—¿Qué le está resultando más valioso, su experiencia en Planeta o su etapa en Estados Unidos?

—Mi experiencia profesional es mi más valioso bagaje. Para lo bueno y lo malo. Y esto es lo que quiero aportar en este nuevo proyecto. Un editor amigo me decía que este negocio se mueve bajo unas reglas fijas e inmutables que nadie conoce y creo que tenía mucha razón. La capacidad de entusiasmo ante lo imprevisible, las apuestas, la innovación, el trabajo en equipo, la relación con los autores... Todo ello es una mezcla de difícil explicación pero que funciona. Mis decepciones se derivan de la lógica de dejar un puesto como el que tenía, pero siempre he contado con eso, es la condición humana. En cambio, he tenido la gran satisfacción de contar

con la confianza de quienes han creído en este proyecto.

—Desde hace años se dice que el mundo de la edición está en manos de ejecutivos y no de editores. Usted misma afirmaba que quería volver a tener trato directo con los autores y perder de vista los asuntos de gestión: ¿le ha sido posible o la industria impone siempre sus leyes?

—Hablábamos antes del equilibrio... Ya sean gestores o editores, en este negocio se necesita una gran sensibilidad. El libro no es un producto más. Y si esto se olvida se olvida la primera y más importante lección. No existen los milagros, aquí hay que tener mucha paciencia y perseverancia, las ideas de hoy fructifican a los dos o tres años, y se necesita mucha humildad porque uno se está equivocando siempre.

»Por otra parte, para mí el trato con el autor es el aspecto más fascinante de la edición, aunque esta relación puede resultar muy con-

### “Los editores somos extraños personajes interpuestos entre el lector y el escritor. En el fondo, nadie entiende cuál es nuestra función. Decía Umberto Eco que un autor debería ante todo intentar hundir a su editor...”

flictiva. Los editores somos extraños personajes entre el lector y el escritor, y en el fondo nadie entiende cuál es nuestra verdadera función. Decía Umberto Eco que un autor debería ante todo intentar hundir a su editor y a nosotros no se nos oculta este aspecto, que se extiende a toda la cadena de personajes que intervienen en torno al libro. Aun así, no conozco a ningún editor que no esté enamorado de este trabajo.

—¿Hasta qué punto La Esfera... viene a cubrir un hueco en un mercado saturado? ¿Es la no ficción un nuevo “filón” editorial?

—Es cierto que el mercado está saturado. Es un negocio muy maduro, que no crece y donde se publican al año un número excesivo de títulos pero esto ocurre desde hace ya algunas décadas y aquí seguimos. La originalidad es muy difícil, pero siguen surgiendo fenómenos nuevos que no dejan de sorprendernos

y que revitalizan el sector. Creo que la “no ficción” ofrece ahora mismo más oportunidades editoriales que la novela, sobre todo para un proyecto modesto como el nuestro, donde no podemos batirnos económicamente con los grandes.

Quizá por eso prefiere ser cauta. Apenas adelanta principales las líneas de la editorial: histórica (“será nuestra gran apuesta, junto a la de los libros de actualidad”), biografías y memorias (“las primeras, la de José Antonio Labordeta, las del Dúo Dinámico”); deportiva (en colaboración con Marca); narrativa, ensayo y poesía, y Biblioteca La Esfera, donde aparecerán el *Cuaderno de Amor* de Antonio Gala o *Los Consejos Espirituales a los Jóvenes Samurais* de Mishima. También confirma que la editorial se estrenará con un ensayo sobre ETA de Carmen Gurruchaga. A lo largo de este año se publicarán unos 15 ó 20 títulos más, y a partir del año 2002 la media anual

será de 50 a 60. “Tenemos contratados cerca de 60 títulos y bastante buenos en general, dentro de nuestra modestia”, subraya, “en la línea de la edición americana generalista, basada en los temas y no en colecciones y en editar libros para ser leídos”.

—Heralde menciona en sus *Opiniones mohicanas* que antes existía una complicidad entre editores que se ha perdido: ¿cuál va a ser la relación con las editoriales ya existentes? ¿van a ir a por ustedes a cuchillo? ¿y ustedes por los autores?

—Creo que a Heralde no le falta razón. Las empresas editoriales hemos entrado en un terreno de juego muy competitivo y he dejado de existir ese *fairplay*. En La Esfera no queremos para nada entrar en esta dinámica ni contribuir a ella.

—¿Cuáles son las reglas del juego editorial, y por qué han cambiado tanto?

—Están cambiando constante-

mente. Este sector ha sufrido una transformación impresionante. La presión que hay hoy sobre los márgenes hace que haya que vigilar con sumo cuidado las inversiones. Presión sobre los anticipos, sobre el coste del producto, sobre los gastos en promoción, sobre los descuentos en distribución... Aquí las alegrías se pagan muy caras. Hay dos decisiones importantísimas aparte del autor y el título: el anticipo y la tirada. Una mala elección puede llevarte a perder mucho dinero.

—Acaba de mencionar los anticipos, una de las causas de la actual inflación editorial: ¿se siente responsable de haber contribuido a que el mercado se desmandara?

### La inflación de los anticipos

—Los grandes grupos tienen bastante responsabilidad en el tema de la inflación de los anticipos, puesto que han tenido la capacidad de ofrecerlos, a pesar de los malos resultados. Los agentes no tienen la culpa de que los editores no conozcamos nuestros límites. La tendencia internacional es a parar este tema, pero siempre surge un editor nuevo que vuelve a inflacionar y a descabalar el mercado.

A pesar de que siempre se ha dicho que uno de sus problemas de Ymelda Navajo era que no creaba equipo, muchos de sus colaboradores de Planeta se han embarcado en esta aventura. “Me apasiona formar a gente joven y me precio de haber sido siempre generosa con ellos. Pero no es sólo mi grupo, todo se mueve, y cada vez se mueve más, ya sea la pareja o la edición.

—La relación entre su Esfera y El Cultural yo la veo clarísima: exactamente igual que con el resto de las editoriales. No creará usted otra cosa, ¿verdad?

—No. A mí me gustaría que me trataseis por lo menos como tratáis a los otros editores del mercado, para bien o para mal, y que por el hecho de disimular que colaboramos en el mismo grupo no nos perjudiquéis. En ese sentido, sé que aunque quisiera imponer mis criterios no podría. Quienes no lo van a entender serán los autores.

NURIA AZANCOT

# LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	La aventura del tocador...	Eduardo Mendoza	Seix Barral	1	18
2	De todo lo visible y lo invisible	Lucía Etxebarria	Espasa	2	8
3	Sefarad	A. Muñoz Molina	Alfaguara	3	13
4	El imposible olvido	Antonio Gala	Planeta	4	12
5	Pachucha tirando a mal	Alfonso Ussía	Ediciones B	5	3
6	La piel del cielo	Elena Poniatowska	Alfaguara	-	1
7	Harry Potter y el cáliz de fuego	J.K. Rowling	Salamandra	-	14
8	La hija del curandero	Amy Tan	Plaza & Janés	-	4
9	La montaña del alma	Gao Xingjiang	Ed. del Bronce	10	2
10	La caverna	José Saramago	Alfaguara	8	25

## NO FICCIÓN

1	Arzalluz. La dictadura del miedo	Díaz Herrera/Durán	Planeta	1	9
2	Más Platón y menos prozac	Lou Marinoff	Ediciones B	6	42
3	Juana la loca	M. Fernández Álvarez	Espasa	5	37
4	Perdonen las molestias	Fernando Savater	Aguilar	4	18
5	Era medianoche en Bhopal	Lapierre/Moro	Planeta	3	10
6	Mis inmortales del cine	Terenci Moix	Planeta	8	2
7	Yo puta. Hablan las prostitutas	Isabel Pisano	Plaza & Janés	-	1
8	Informe Lugano	Susan George	Icaria	-	1
9	Maquis. Historia de la guerrilla...	Secundino Serrano	Temas de Hoy	9	5
10	El club de la comedia presenta...	VV.AA.	Aguilar	-	8

## BOLSILLO

1	Memorias de una gheisa	Arthur Golden	Punto de Lectura	1	51
2	El último judío	Noah Gordon	Suma de letras	2	33
3	Los pilares de la tierra	Ken Follet	Plaza & Janés	3	50
4	Hija de la fortuna	Isabel Allende	DeBolsillo	8	60
5	El diario de Bridget Jones	Helen Fielding	DeBolsillo	4	3
6	La fiesta del chivo	Mario Vargas Llosa	Suma de letras	-	1
7	Ensayo sobre la ceguera	José Saramago	Punto de lectura	7	32
8	Las cenizas de Ángela	Frank McCourt	Maeva	9	86
9	Lo es	Frank McCourt	Maeva	10	9
10	Bridget Jones: sobreviviré	Helen Fielding	DeBolsillo	-	9

## POESÍA

1	El mundo que respiro	Mario Benedetti	Visor	2	9
2	Poemas	Carmen Martín Gaité	Plaza & Janés	-	13
3	Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	1	84
4	Poesía reunida	Jon Juaristi	Visor	4	37
5	Fragmentos de un libro futuro	José Ángel Valente	Círculo/G. Gutenberg	5	29
6	Rama desnuda	Andrés Trapiello	Tusquets	-	12
7	Ancia	Blas de Otero	Visor	-	45
8	Poemas eróticos	Bertolt Brecht	Visor	8	30
9	Antología de las mejores poesías...	Luis María Anson	DeBolsillo	10	18
10	Poesía clásica china	VV.AA.	Cátedra	6	2

### 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: Seane 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 Hechicero  
Wilbur Smith (Emecé)
- 4 El camino del encuentro  
Jorge Bucay (Sudamericana)
- 5 ¿Quién se ha llevado mi queso?  
Spencer Johnson (Urano)

## ESTADOS UNIDOS

- 1 Back when We were Grownups  
Anne Tyler (Knopf)
- 2 Death in holy Orders  
P. D. James (Knopf)
- 3 Amazing Adventures of Kavalier...  
Michael Chabon (Random House)
- 4 John Adams  
David McCullough (Simon & Schuster)
- 5 The Prayer of Jabez  
Spencer Johnson (Urano)

## FRANCIA

- 1 La vie sexuelle de Catherine M.  
Catherine Millet (Seuil)
- 2 Services spéciaux. Algérie 1955-1957  
Paul Aussarresses (Perrin)
- 3 Astérix et Latraviata  
Albert Uderzo (Albert Rene)
- 4 Cereales Killer  
San-Antonio (Fleuve Noir)
- 5 Dans la rue ou vit celle que j'aime  
Mary Higgins Clark (Albin Michel)

## MEXICO

- 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 Hunter (Urano)

## REINO UNIDO

- 1 How to be good  
Nick Hornby (Viking)
- 2 Thief of Time  
Terry Pratchett (Doubleday)
- 3 Warlock  
Wilbur Smith (MacMillan)
- 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 (E.E.UU.), Reforma (México), The Times (Reino Unido).

## Laberintos de pasión y locura



# Planeta

Cada libro, un mundo

[www.editorial.planeta.es](http://www.editorial.planeta.es)



**La Sombra del Viento**  
Carlos Ruiz Zafón

Un libro maldito cambia el rumbo de la vida de Daniel y le arrastra a un laberinto de intrigas y secretos.

PREMIO AZORÍN 2001



**El secreto de la lejía**  
Luisa Castro

Amor hasta la locura. Una novela aclamada por la crítica.

# Diarios

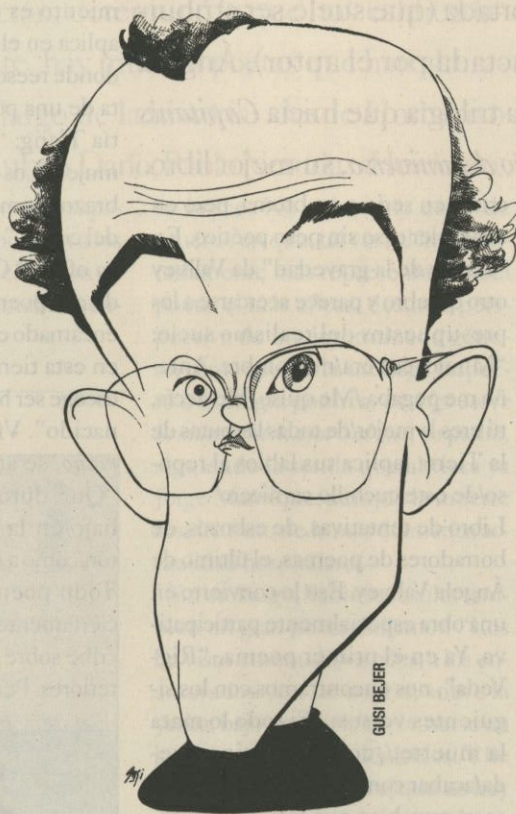
KEITH HARING. TRADUCCIÓN DE ZORAIDA DE TORRES. CÍRCULO-GALAXIA GUTENBERG, 2001. 492 PÁGINAS, 3.400 PESETAS

EN un relato imaginario, el argumento se trama desde las primeras páginas, de modo que vaya construyéndose hasta que todo confluya en un punto de fuga. Por otra parte, aunque la existencia es azarosa e incoherente y pocas veces el “punto de fuga” de la muerte hace que todo lo sucedido encuentre sentido, biografías y autobiografías, como narraciones que son, tienden a dársele. Cosa muy distinta es un diario. Su protagonista calca el día que pasa sobre el papel sin posibilidad alguna de hacer mapas que orienten su camino y esa misma sensación tiene el lector: no sabe a dónde va. Este comentario surge al hilo de la lectura de los diarios de Keith Haring, porque no cumplen estas previsiones.

Su diario se inicia en abril de 1977, cuando Haring tiene 19 años, y termina en septiembre de 1989, cinco meses antes de su muerte. El trayecto es el que media entre un adolescente con una clara vocación artística, hijo de un dibujante de cómic, y un artista —quizá el más popular de los años 80. Todos hemos visto media docena de creaciones suyas aunque —y en eso se convierte una creación realmente popular— no sepamos quién es su autor. A diferencia de muchos otros cuyas obras han alcanzado difusión gracias a esa perversión cotidiana que convierte unos girasoles pintados al óleo en el adorno de una camiseta, Haring pintó la camiseta. Camisetas, pero también murales junto a autotopistas y tablas de surf, entre otras muchas cosas. Creó un lenguaje de pictogramas que siendo personal es perfectamente legible por cualquier individuo. Lenguaje arcaico y futurista, ajeno a primera vista de lo que solemos considerar arte con mayúsculas y que sin embargo bebe de sus fuentes más primigenias. Se

La primera parte de estos *Diarios* es la más interesante desde el punto de vista artístico. Registra de forma completa y compleja lo que es la formación de un artista

nos ocurre enseguida la relación con el alfabeto egipcio, con las pinturas negras de los vasos de la Grecia arcaica. En su devota introducción, R. Farris Thompson sistematiza otras referencias más cercanas y concretas: Alechinsky, el Léger de los 40, Frank Stella. Menciona como maestro a quien también fuera su amigo, Andy Warhol, cuya doctrina sobre la relación del arte con el público y su talento publicitario ejercieron sobre Haring una influencia decisiva. La cuestión de las influencias y los magisterios está, de hecho, presente en estos diarios desde sus primeras páginas y Haring vuelve una y otra vez sobre ella. No debe extrañarnos: su obra, como la de Basquiat, con quien tiene tanto en común, surge de la matriz del graffiti y no sólo porque pintó muchas de sus



obras en la calle, sino por la utilización exclusiva de líneas, la composición plana, el contenido literal de sus creaciones y su temática con frecuencia provocativa. Haring mantuvo toda su vida una relación tensa con las instituciones artísticas, anhelando su reconocimiento y despreciando su rigor mortuario. Inseguro de su valoración como pintor, creo que las reiteradas menciones a los maestros del pasado ponen de manifiesto tanto un interés genuino por ellos como una necesidad de inscribirse en esa historia, como continuación de sus creaciones.

Sugerí líneas atrás que lo peculiar de estos *Diarios* es que parecen contener ya en sus primeras páginas los hilos que conducen a su fin. Y digo esto porque las notas y los dibujos que realizaba su autor a los

19 años marcan uno por uno los itinerarios que recorrería el resto de su vida. Está presente desde el principio el debate entre influencias y singularidad, la preocupación por crear un arte en que “las imágenes representen palabras”, y también la de un arte que pueda llegar al mayor número posible de personas.

La primera parte de estos *Diarios* es la más interesante desde el punto de vista artístico. Registra de forma completa y compleja lo que es la formación de un artista y la asiduidad de sus anotaciones nos permite conocer esa evolución casi día a día. La parte central del texto, cuando Haring se ha vuelto tan famoso como una estrella de rock, es más superficial; en ocasiones divertida de puro cotilla y en otras mera transcripción de una agenda personal. En la parte final, a partir de la fecha en que se entera de que ha contraído el sida, escribe algunos de los textos más hermosos. El frenesí de su vida, de país en país, registrando siempre el paso de algún “chico guapo”, adquiere el aspecto de una *vanitas*. Sin caer nunca en la autocompasión, de esa época datan algunas de sus creaciones más famosas, relacionadas con la enfermedad. También su lenguaje adquiere madurez, convertido ya en un icono de la cultura de su tiempo, con una capacidad sorprendente de combinar alusiones sexuales con imágenes de pureza infantil.

A un lector español le divertirá leer acerca de sus paseos por España, sus visitas al Museo del Prado, a ARCO. De sus dotes de observación da cuenta el hecho de que al relatar su llegada a Madrid, ya en el hotel, hace cálculos y se da cuenta de que el taxista tenía trucado el taxímetro.

JOSÉ MARÍA PARREÑO

# Extraños en el paraíso

ÁNGELA VALLVEY. BIBLIOTECA NUEVA. MADRID, 2001. 60 PÁGINAS. 1.000 PESETAS

Según la nota de la contraportada (que suele ser atribuida al editor, pero estar redactada por el autor), Ángela Vallvey cierra con esta obra la trilogía que inicia *Capitanes de niebla* y continúa *El tamaño del universo*, su mejor libro.

TRAS el mar y el cielo, que inspiran los títulos anteriores, los versos de *Extraños en el paraíso* volverían su mirada "sobre el espacio terrenal de la historia, en el que guerreros, geómetras, viajeros o poetas comparan un idéntico anhelo".

Carece *Extraños en el paraíso* de la unidad de tono —narrativo en un caso, reflexivo en el otro— que caracteriza a los libros precedentes. Los mejores poemas son los más líricos y los más breves, como "Visión de la lejanía" y "Cantanto bajo la luna": "No hay en el Universo espacio suficiente./Mi pensamiento apenas puede hurgar/ entre las nubes, y la brújula/me indica que un vacío/vano, inconmesurable,/ha rizado el color/de la aurora".

Pero hay bastantes poemas que disuenan del conjunto, quizá formado apresuradamente. Sobrarían textos circunstanciales, como la "Despedida de un marinero en tierra", y largos poemas narrativos —"El jefe de los longobardos"—, no se sabe si es-

critos en serio o en broma, pero en cualquier caso sin peso poético. En "La ley de la gravedad" da Vallvey otro quiebro y parece acercarse a los presupuestos del realismo sucio: "Míralo, ése era/mi hombre. Antaño me pegaba./Me quiso. Me decía, tú eres la mejor/de todas las putas de la Tierra,/aplica tus labios al reposo/de este cuchillo carnicero".

Libro de tentativas, de esbozos, de borradores de poemas, el último de Ángela Vallvey. Eso lo convierte en una obra especialmente participativa. Ya en el primer poema, "Rigveda", nos encontramos con los siguientes versos: "Si todo lo mata la muerte,/¿no habrá quien pueda/acabar con ella alguna vez?" No se ve muy bien qué relación hay entre la oración condicional y la pregunta. El lector recuerda entonces un famoso soneto de Donne y le parece que esos versos quedarían mejor expresados de otra manera: "Si todo muere,/¿no morirá la muerte/también alguna vez?". El procedi-

miento es el mismo que Vallvey aplica en el poema "Palimpsesto", donde reescribe un poema feminista de una poetisa china de la dinastía T'ang: "¿Es siempre triste ser mujer?/Los niños varones/estiran los brazos como ángeles/que cayesen del cielo..." En *Versiones y diversiones* ya ofreció Octavio Paz una lectura de ese poema: "Qué amargo haber encarnado en mujer./Nada más bajo en esta tierra./Como a un dios que escoge ser hombre/reciben al recién nacido". Víctor Botas, en *Segunda mano*, se atrevió a corregir a Paz: "Qué duro ser mujer. Nada más bajo/en la tierra. Reciben al varón/como a un dios que encarnara..." Todo poema es un palimpsesto, ciertamente; cualquier poema se escribe sobre la huella de poemas anteriores. Pero el resultado debe dar-

nos una impresión de inevitabilidad, de que lo que se nos dice no podía haber sido dicho de otro modo, algo que no siempre consigue Vallvey en los textos de este volumen.

El segundo poema, "Historia de amor truncado", comienza así: "Como no soy campesina/y corto el trigo donde crece,/al verte por primera vez/sentí la furtiva alegría de los pitagóricos/ tan felices al descubrir/la existencia del dodecaedro/que, un instante después, lo declararon/secreto". ¿Qué tiene que ver el ser o no campesina con sentir la alegría de los pitagóricos? ¿Qué relación hay entre ser muy feliz y declarar algo secreto?

En *Extraños en el paraíso* no acaba de cuajar la mezcla de reflexión y cotidianidad, de culturalismo y prosaísmo, de lirismo y humor. Más que un libro, es el borrador de un libro. Un puñado de excelentes poemas —que no desmerecen junto a los de *El tamaño del universo*— se entremezclan con temerarias tentativas, más menos felices improvisaciones, curiosos ejercicios, todo ello necesitado de una rigurosa y exigente revisión final.

JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN



## R E V I S T A S

### Ínsula

Nº 653

DIRECTOR: V. GARCÍA DE LA CONCHA

Ínsula recupera a un olvidado más: el poeta Pedro Garfias, con Francisco Javier Díez de Revenga, Gabriele Morelli o José María Barrera. Garfias coqueteó con el ultraísmo ("La serpentina de su risa/lleenaba de colores la estancia") y acabó en elegíaco ("sobre el mar y bajo el cielo/he de encender una hoguera/con tus recuerdos"). Oportuno rescate de una de las principales voces secundarias del 900.

### Prima littera

Nº 8

DIRECTOR: ARTURO LEDRADO

Entre la multitud de revistas de poesía que se editan hay unas pocas que destacan por méritos propios. Una de ellas es Prima Littera, que en este número nos acerca poemas de Juan Lamillar, Amalia Bautista o Vicente García, además de relatos y una nutrida sección de reseñas. El espléndido "La casa de la niebla", de Amalia Bautista, justifica irse corriendo a la librería para hacerse con este número.

### Solaria

Nº 12

DIRECTOR: MARCOS CANTELI (E.A.)

Las traducciones son lo más interesante de este número que incluye por igual prosa y verso: notas dispersas de Charles Simic, poemas de Wallace Stevens, Charles Reznikoff y Charles Tomlinson. También unos cuantos poemas espigados del *Sed adentro* de Hugo Mujica y las firmas de Andrés Sánchez Robayna, Jaime Priede y Juan Malpartida: un montón de letras amontonadas para entender el mundo.

# Uno es el poeta. Antología

JAIME SABINES. ED. CARMEN ALEMANY BAY. VISOR, MADRID, 2001. 140 PÁGINAS, 1.200 PESETAS

Ezra Pound, siguiendo, a su modo, cierta tradición, determinó lo que hoy calificaríamos de *canon* personal de la poesía. Ciertamente, hay muchos poetas que han alterado, en diverso grado, el curso del género a lo largo de la historia: desde Homero o Dante a Petrarca, Baudelaire, Keats, Hölderlin, Ruben Darío, Pablo Neruda o Huidobro.

OTROS, en cambio, han seguido otros propósitos, sin pretender deslumbrarnos con su "genialidad" (porque no la tuvieron), pero sin lograr tampoco la audiencia que merecerían. La historia les reserva todavía unas pocas líneas o una simple mención. El mexicano Jaime Sabines (1926-1999), situado en la "generación de los 50", semejante en algunos de sus rasgos a quienes en España se les designa también con idéntica denominación, no es poeta equiparable a Octavio Paz o a los nombres antes mencionados. Sin embargo, estos poetas que parecen escribir en un registro menor, resultan, en ocasiones, más íntimos y menos apabullantes. Están más cerca de nuestra forma de ser, de manifestarnos, de nuestra vida. Y, si como Sabines, buscan la complicidad del lector a través del lenguaje coloquial, del rasgo de humor, del ingenio; pero también del dramatismo, de una concepción del amor que es muy de nuestro tiempo, de la muerte dejan el segundo plano para figurar, con justicia, en una primera línea personal.

La antología que ha realizado Carmen Alemán Bay ofrece los diversos registros de la obra de Sabines, para mi gusto, uno de los poetas inolvidables del actual panorama en lengua castellana. Sus libros fueron definiendo, desde sus comienzos, una voz personal que cala en lo más hondo: *Horla* (1950), *La señal* (1951), *Adán y Eva* (1952), *Tarumba* (1956), *Diario semanario y poemas en prosa* (1961), *Yuria* (1967), *Multiempo* (1972), *Algo sobre la muerte del Ma-*

*yor Sabines* (1973), así como *Otros poemas sueltos* (que corresponden a los años 1973-1994). La selección es oportuna, aunque lamentablemen-

te breve. No cabe sino estar de acuerdo en que, tal vez, el libro unitariamente más representativo del poeta, el más eficaz, desde la perspectiva de un determinado género, como apunta la antóloga respecto a la elegía poética, es *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines*, su padre, siguiendo la senda que abriera ya Jorge Manrique, aunque la muerte resulte fruto de la más dramática actualidad hospitalaria.

Sin embargo, Sabines resulta también un gran poeta del amor: "Los he visto a menudo/a ellos, a los enamorados-/en las aceras, sobre la yerba, bajo un árbol,/encontrarse en la carne,/sellarse con los labios./Y he visto el cielo negro/en el que no hay pájaros,/y estructuras de acero/y casas pobres, patios, lugares olvidados./Y ellos, constantes, tiemblan,/se ponen en sus manos,/y el amor se sonríe, los mueve, les enseña,/igual que un viejo abuelo desengañado". "Tía Chofi", un excelente poema de 1951, puede entenderse como precedente de la elegía de 1973, serie poemática, aunque de carácter unitario, que confirió el mayor prestigio al poeta. En *Yuria* descubriremos su admiración matizada por la Cuba que observa "in situ". Pero, más tarde, antes de que el cáncer apareciera en el horizonte de su vida, el poeta se tornó más escéptico e igualmente provocador. Supo descubrir siempre la frase adecuada, próxima al coloquialismo. Buscó la prosa en 1961, aunque mantenía el ritmo y aún el verso: "Uno puede llorar hasta con la palabra excusado si tiene ganas de



llorar". "Tarumba" fue su otro yo con el que también se manifestaba y que admiró Paz, quien le había ya considerado como "uno de los mejores poetas contemporáneos de nuestra lengua". Le parecía instalado en su caos personal y le recordaba el expresionismo de G. Benn. Incluso llegó a escribir en 1972 que: "encontró la antipoesía antes que Nicanor Parra y descubrió, con menos retórica y más fantasía, las violencias y los vértigos del prosaísmo muchísimo antes que el cardenal Ernesto. Humor como un puñetazo en la cara redonda de la realidad..." Exageraba quizá Paz en cuanto a las referencias cronológicas, pero su gran olfato le permitía advertir que la poesía de Sabines seguiría creciendo y apliando el núcleo de sus contados aunque devotos lectores, entre los que me cuento. A quienes no conocían su obra les llevará hasta la librería más cercana o a Internet y hacerse con algo más de una producción hasta ahora poco divulgada y que el lector español interesado por la poesía no debería perderse.

JOAQUÍN MARCO



La próxima semana se publica por vez primera en España *Donde todo termina abre las alas* (Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores), la obra completa de Blanca Varela (Lima, 1926), una de las grandes voces de la poesía hispanoamericana de este siglo, recientemente galardonada con el premio Octavio Paz. Paz escribió de ella: "con el instinto del poeta verdadero, sabe callarse a tiempo. Su poesía no explica ni razona. Tampoco es una confidencia. Es un signo, un conjuro frente, contra y hacia el mundo, una piedra negra tatuada por el fuego y la sal, el amor, el tiempo y la soledad". Los poemas aquí seleccionados pertenecen a *El falso teclado*, poemario inédito hasta ahora.



MERCEDÉS RODRÍGUEZ

## La poeta peruana Blanca Varela publica en España su obra completa

# Donde todo termina abre las alas

### Dama de blanco

el poema es mi cuerpo  
esto la poesía  
la carne fatigada el sueño  
el sol atravesando desiertos  
los extremos del alma se tocan  
y te recuerdo dickinson  
precioso suave fantasma  
errando tiempo y distancia

en la boca del otro habitas  
caes al aire  
eres el aire que golpea  
con invisible sal mi frente

los extremos del alma se tocan  
se cierra  
se oye girar la tierra  
ese ruido sin luz  
arena ciega  
golpeándonos

así será  
ojos que fueron boca que decía  
manos que se abren y se cierran  
vacías  
distante en tu ventana  
ves al viento pasar

te ves pasar el rostro en llamas  
póstuma estrella de verano  
y caes hecha pájaro hecha nieve  
en la fuente en la tierra  
en el olvido

y vuelves  
con falso nombre de mujer  
con tu ropa de invierno  
con tu blanca ropa de invierno  
enlutado

### Juego amoroso

las manos a la altura del aire  
a dos o tres centímetros del vacío

no se mirará nada preciso  
la polvareda que pasa  
el inesperado cortejo de plumas  
arrancadas al vuelo  
la nubecilla rosada y tonta  
que ya no es

el cierra ojos y el ábrelos  
en la breve opacidad  
de una luz que no se ve  
y el sueño pies de goma  
y azules y brillantes

las estrellas  
rientes

párpado sobre párpado  
labio contra labio  
piel demorada sobre otra  
llagada y reluciente

hogueras  
eso haremos a solas

### Visitación

dejé al demonio encerrado  
en un cajón  
en su pequeño lecho de crespón

afuera el ángel vuela  
toca la puerta  
espera

en una mano la rima  
como una lágrima  
en la otra el silencio  
como una espada

échame de mi cuerpo  
son las doce  
sin sol ni estrellas

## Strip tease

quítate el sombrero  
si lo tienes  
quítate el pelo  
que te abandona  
quítate la piel  
las tripas los ojos  
y ponte un alma  
si la encuentras

## Nadie nos dice

nadie nos dice cómo  
volar la cara contra la pared  
y  
morirnos sencillamente  
así como lo hicieron el gato  
o el perro de la casa  
o el elefante  
que caminó en pos de su agonía  
como quien va  
a una imposterable ceremonia

batiendo orejas  
al compás  
del cadencioso resuello  
de su trompa  
sólo en el reino animal  
hay ejemplos de tal comportamiento  
cambiar el paso  
acercarse  
y oler lo ya vivido  
y dar la vuelta  
sencillamente  
dar la vuelta

## Es fría la luz

es fría la luz de la memoria  
lo apenas entrevisto brilla con insistencia  
gira buscando el casco de botella  
o el charco de lluvia  
tras cualquier puerta que se abre  
está la luna  
tan grande y plana

tan fuera de lugar  
como si de un cuadro se tratara  
óleo sobre el papel  
endurecido por el tiempo  
así cayeron en la mente  
formas y colores  
casualidades  
azar que anuda sombras  
vuelcos en la negra marmita  
donde a borbotones  
se cuecen gozo y espanto  
crece el yeso de un cielo  
mil veces lastimado  
mil veces blanqueado  
se borra el mundo y se vuelve a escribir  
hasta el último aliento  
sólo esto  
eternidad aparente  
mísera astilla de luz en la entraña  
del animal  
que apenas estuvo

BLANCA VARELA

# “RECORTES”

## RELATO GANADOR DE LA IV EDICIÓN DEL CONCURSO LITERARIO EAU DE ROCHAS.

IÑAKI RUBIO MANZANO, Profesor de Lengua y Literatura en una Escuela de Andorra la Vella, ganador de la IV Edición del Concurso Literario EAU DE ROCHAS, con su relato “RECORTES”.

**R**ECORTES, nos adentra en una historia metaliteraria en la que reflexiona con humor sobre la dificultad del hecho creativo cuando hay un concurso literario de por medio.

El premio está dotado con 400.000,-- ptas., más un exclusivo e importante regalo consistente en un botellón de dos litros de Eau de Toilette Eau de Rochas.

Como segundo premio se ha seleccionado a los 50 mejores relatos que han sido publicados en el IV libro de la colección “ESENCIAS” de la Editorial Cardeñoso. Haciendo entrega de un ejemplar a cada uno de los autores premiados.

Esta cuarta edición, del concurso “EAU DE ROCHAS”, ha subido un peldaño más en su nivel de exigencia, al retar a todos los aficionados a la escritura a reflejar en sus relatos no solo una historia convincente en el apretado corsé de cinco folios, sino además, a introducir la fragancia “EAU DE ROCHAS” como uno de los elementos de la narración.

Las páginas de la literatura están llenas de imágenes, de sonidos e incluso de texturas, pero en cambio los aromas suelen tener escasa presencia en el mundo novelesco.

Definir un aroma es como describir una pieza musical, porque tiene una inconsistencia vaporosa que hace que las palabras le resbalen por encima y sea muy difícil fijarlo a la pulpa del papel. La manera en que los autores han resuelto el escollo es variopinta y en ocasiones puede sonarnos un tanto forzada, pero hay que recalcar la enorme dificultad de traducir un olor a palabras. Pero la gracia está, precisamente, en

que los autores sean capaces de resolver un problema sensorial mediante la palabra y trasladar al lector todo el universo de sensaciones e informaciones que puede proporcionar una fragancia.

En la foto el ganador Iñaki Rubio junto a Espido Freire, ganadora del Premio Planeta del año 1999, Presidenta del Jurado, y Mercedes Roig, Jefe de Publicidad y RR.PP. de Cosmopolitan Cosmetics S.A.



# El ojo hambriento

FERNANDO ARIAS. PREMIO ALFONS EL MAGNANIM. ALGAR. ALCIRA, 2001. 249 PÁGINAS. 1.950 PESETAS

Fernando Arias (Valencia, 1947) está ligado al mundo de la comunicación, pero también ha hecho incursiones en el terreno de la novela. *El ojo hambriento* obtuvo el premio de literatura Alfons el Magnànim, y es una agradable novela de intriga; más exactamente, lo que en los medios cinematográficos suele clasificarse como thriller.

PERO el autor ha evitado esos irrisorios trasplantes —que a veces producen bochorno— de los modelos narrativos norteamericanos a tierras españolas, y directamente ha situado la acción en Estados Unidos, en la ciudad de Nueva Orleans. Allí se traslada el narrador, Juan Cortés, que pertenece a la compañía de seguros de un importante banco, a fin de cerciorarse de la confusa muerte de su cliente y amigo de la infancia, el escritor Víctor Blanco, cuya viuda reclama el correspondiente seguro. Planteada en estos términos, la historia delata sus modelos narrativos, empezando por la figura del protagonista, ya que el investigador de seguros es, en efecto, un tipo frecuentísimo en la época del mejor cine negro americano, y ningún lector familiarizado con el género tendría inconveniente en imaginar a Juan Cortés con la cara de

Dick Powell o de Edmond O'Brien. La intriga se desarrolla con buen ritmo, guiada por la voz de Juan Cortés, e incluye, hábilmente dosificados, ingredientes reconocibles —paseos, indagaciones, escarceos amorosos, incluso algún sueño un tanto humorístico que se aparta de las falsillas del género— y personajes consabidos: el jefe hosco, la secretaria complaciente, el taxista negro, la mujer misteriosa, el sheriff del condado, el periodista estafalario... El esfuerzo más notable ha recaído en la plasmación del ambiente: aspectos como las calles de Nueva Orleans, el peso de los contrastes raciales, la omnipresencia del jazz y otras características de la ciudad que han originado tantas imágenes literarias y cinematográficas, constituyen un ejemplo del buen quehacer literario que exhibe el escritor valenciano.

Si pedimos a la novela entretenimiento de buena ley, aquí lo hay; si buscamos algo más profundo, un buceo en la naturaleza humana, un boceto psicológico y una perspectiva moral, *El ojo hambriento* se queda en el umbral de las buenas intenciones, sin alcanzar ese estrato que provoca en el lector un trance hipnótico o, simplemente, lo saca de sus casillas para introducirlo en otro mundo. Es cierto que lo que alcanzamos a conocer de Víctor Blanco lo convierte en un personaje interesante, pero el autor apenas araña en la superficie, de modo que ciertas informaciones esenciales, como la relación con su esposa, quedan escamoteadas y desactivan la fuerza potencial del personaje investigado. Por otra parte, la narración está, en general, bien ajustada a una construcción lineal, sin alardes de ningún tipo, aunque con algunas flaquezas:

el sueño del accidente aéreo se dilata excesivamente, y el desenlace final resulta abrupto e impreciso.

*El ojo hambriento* es una novela dignamente escrita, a menudo con el nervio y la concisión del reportaje de calidad. Se podría haber evitado algún lugar común expresivo (“atrajo poderosamente mi atención”, pág. 55) y extirpar ciertos lunares: se habla de un “perro perdido” (pág. 54), se llama “cámara” al cuarto de baño (pág. 210) y “elevador” al ascensor (pág. 211); los personajes se “sacan” el vestido (pág. 150) o se “sacan” la chaqueta (pág. 153) en lugar de quitarse simplemente las prendas. Y es difícil entender cómo, debido a un miedo súbito, “el sudor me empapó esporádicamente el rostro” (pág. 82), donde es complicado conciliar el desajuste entre el valor del adverbio y el aspecto verbal. Pero lo cierto es que sería una satisfacción que las novelas que se premian y se publican cada semana ofrecieran tan pocos chirridos como ésta.

RICARDO SENABRE

## Apuntes de Josué 1994. 100 relatos de balseros

NELTON PÉREZ. COLECCIÓN COLISEO REAL. MADRID, 2001. 179 PÁGINAS

ÉSTE es el “libro de un exiliado” que escogió llamarse Josué, vivir fuera de su isla y relatar el recuerdo de otros cubanos, de otros “balseros” que quisieron dejar Cuba apostándolo todo “a una balsa”. Ésta es una historia calcada de una realidad que no necesita ni personajes que le den relieve ni acciones superlativas. Ni siquiera un trazado argumental. Es lo que pretende: el relato fragmentado de quien tira de una memoria llena de escenas vividas, y le sale el diario de un viaje enmarcado por los irracionales límites de un sueño arriesgado, a veces inalcanzable.

Ésa es la idea de lo que contiene este pre-

cioso y mimado volumen. Su autor, Nelton Pérez (Cuba, 1970), lo es de muchos otros libros de relatos y de poemas reconocidos por diferentes premios. Éste, que tiene un marcado carácter testimonial pero no por ello pierde el mérito de un libro de creación, es buena muestra de un estilo cuidado y pulido, lleno de imágenes impregnadas de realismo poético, de voces fieles al lenguaje popular cubano. Y sobre todo expuesto con un tono sincero y evocador, logrado desde una perspectiva que le distancia de la grandeza de la tragedia que relata y le permite mezclar el acento nostálgico con el “buen humor criollo”.

En él se sirve del recurso de unas notas escritas sobre un chaleco salvavidas hallado por “un amigo” en una playa. Éste, conmovido por los mensajes allí anotados y por anécdotas escuchadas a otros balseros quiso escribir una novela, el “cuaderno de bitácora” de un “náufrago de sí mismo” que arma su libro con miedos y soledades propias y ajenas, con “apuntes” tomados de muchos días llenos “de rostros y ausencias”. En él logra poner voz no a la repetida historia de Cuba, sino al silencio de muchos “perdedores”.

PILAR CASTRO

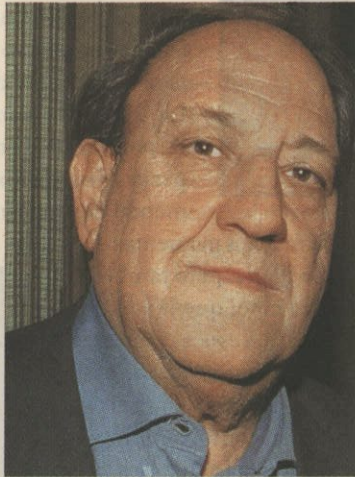
# La soledad de los pirómanos

JAVIER TOMELO. ESPASA. MADRID, 2001. 183 PÁGINAS, 2.700 PESETAS

Caviloso a toda hora, Rafael, protagonista y narrador de *La soledad de los pirómanos*, no cesa de hacerse preguntas de esta hondura: ¿quién fue el primer cocinero en el mundo que tuvo la idea de mezclar el ajo y el perejil en un aliño?, ¿quién consiguió pescar por vez primera una sardina?

MERECE la pena especificar estos interrogantes porque con ello queda bastante clara la idiosincrasia del sujeto y el peculiar sistema que utiliza para buscar remedio contra el aburrimiento. Este recurso resulta propio de alguien por completo desorientado en un mundo donde encaja mal. Con la presentación de ese comportamiento vuelve Javier Tomeo a plantear la misma doble cuestión central de buena parte de su obra que ya anudó en *Diálogo en Re Mayor* (1980), la soledad y la incomunicación, y que después ha reiterado en otros muchos títulos. Y es que este original narrador aragonés tiene el hábito de establecer llamativos nexos (intertextualidades: dicho aquí con propiedad) entre sus fábulas. No faltan en *La soledad de los pirómanos* elementos paradigmáticos de sus relatos: animales (sobre todo, un gato y palomas), seres aureolados por el enigma (una extraña niña pelirroja) o reverberaciones de la realidad (una treintena de canales de televisión).

De tal modo, esta nueva novela de Tomeo viene a ser algo así como una variación, dicho en terminología musical, de su específico mundo. En *Napoleón VII* teníamos a Hilario H., un jubilado que ha



consumido media vida archivando facturas. Un modesto empleado de una empresa de seguros, Juan H., que también ordena y registra facturas, hallamos en *La patria de las hormigas*. Y en la novela que aquí comento, el otro personaje destacado, Ramón, trabaja asimismo en una compañía de seguros y se pasa el día archivando "facturas y más facturas" en un sótano.

Aparte de que desde hace un tiempo Tomeo no se exija todo lo que cabría esperar de su fértil inventiva, poco esfuerzo le costaría cambiar esa situación novelesca. La insistencia, por tanto, debe entenderse como un recurso para subrayar su propósito: desarrollar variantes a partir de una situación estática. Consiste ésta, en esencia, en describir la relación esquizofrénica con el exterior que padecen los seres humanos de nuestro tiempo. Por ello, los personajes adoptan actitudes huidizas, se encierran en casa, rechazan la vida corriente y se abisman en otra mar-

cada por la angustia o el temor. Son inadaptados sumidos en una existencia paradójica y absurda.

El esquema argumental de *La soledad de los pirómanos* viene a ilustrar esa idea. La acción abarca un día escaso, del amanecer de un noviembre datado hace unos pocos años, hasta casi la misma hora del día siguiente. Rafael y Ramón quedan temprano para correr y después vuelven a casa, a su sinsentido vital y frustración. Todo sucede en Barcelona (aunque el nombre no se explicita) entre noticias de varios incendios encadenados.

El narrador, que apoya su verborrea en el pensamiento estereotipado del refranero, como Sancho Panza, interroga a su amigo y le impone sus opiniones. Ramón posee trazos individualizadores, pero cabe pensar que incluso no exista (no sería casual que sus nombres empiecen por la misma letra) y que sólo se trate de un doble del propio Rafael. También la gata encarna la urgencia de un interlocutor. Y algo parecido representa la relación con el televisor.

Esta anécdota simple, abundante en rasgos de ingenio tanto por las situaciones como verbales, sirve de cañamazo a una plástica estampa de la incomunicación humana en los tiempos actuales, que se cuelan en el relato por medio de leves pero significativos ecos. El retrato de la soledad resulta eficaz sin que para ello Tomeo recurra a registros dramáticos. Así, una historia de lectura entretenida, de buscada amenidad, un punto absurda nada más, cumple con su voluntad crítica, suavemente revulsiva en sus maneras postmodernas, pero en el fondo bastante agria.

SANTOS SANZ VILLANUEVA

## 1, 2, 3. ¡Pon el mundo al revés!

ANNE SERRANO. ED. DE LA TORRE.  
59 PÁGINAS, 800 PTAS.

CON cinco libros en su haber, el nombre de Anne Serrano se asienta con firmeza en el terreno de la literatura para niños y jóvenes. Autora de dos novelas recientes, *La caja de Andersen* (SM) y *Échate una mano, pero no al cuello* (Nuer) el texto que es motivo de estas líneas es una *rara avis* en la producción literaria de su autora, que por primera vez se ha planteado la escritura de una pieza dramática. Hay que puntualizar, no obstante, que su relación con el teatro es antigua y diversa: es licenciada en Arte Dramático, ha impartido clases de diversas materias relacionadas con los escenarios y es fundadora y actriz de una compañía. No es de extrañar, pues, que haya abordado un texto como éste y que al hacerlo haga uso de un amplio abanico de recursos.

Esta pieza, dividida en cuatro actos, es una parodia sobre la televisión en general y sobre los concursos en particular. Presentadoras desquiciadas, concursantes preocupados por llevarse un premio absurdo y secretarías odiosas conforman el *dramatis personae* de una pieza repleta de guiños a programas de televisión de sobra conocidos. El trasunto, más profundo que la mera sátira, tiene algo de Peter Pan y algo de Giani Rodari —el magnífico pedagogo y narrador italiano—: se trata de crecer cuanto antes, dejar de ser niño para incorporarse al mundo de los adultos. ¿Y qué mejor modo de hacerlo —propone Anne Serrano— que cayendo cuanto antes en la estupidez que la televisión genera en la mayoría de la gente? Estimulante planteamiento. Nada estimulante, en cambio, resulta la edición, plagada de erratas. El libro merecía algo mejor.

CARE SANTOS

# Balcón de piedra. Visiones de la Plaza Mayor

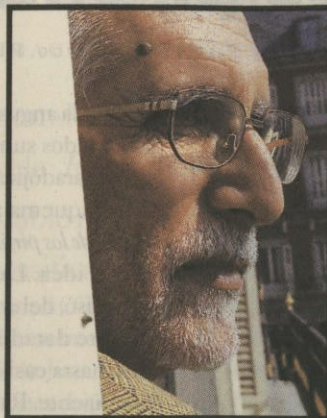
LUIS MATEO DíEZ. OLLERO Y RAMOS. MADRID, 2001. 138 PÁGINAS, 1.700 PESETAS

Luis Mateo Díez, rebasados los 50 años, ha hecho su particular transición entre dos siglos dueño de una madurez creadora que lo convierte en uno de los novelistas españoles más importantes de nuestro tiempo

SU dilatada trayectoria literaria ha ido profundizando cada vez más en la provincia del hombre, por decirlo con palabras de Canetti, hasta llegar a la invención de espacios simbólicos casi desnudos de referentes reales como el rulfiano Celama en *La ruina del cielo* (1999) o los kafkianos pasillos y pensiones de las tres novelas cortas reunidas en *El diablo meridiano* (2001). A la vez que en sus novelas y cuentos el escritor leonés ha desplegado su labor creadora en libros compuestos por reflexiones sobre su propio quehacer

narrativo (*El porvenir de la ficción*), evocaciones del territorio de donde surgen sus ficciones (algunos textos recopilados en *El pasado legendario*) y consideraciones meditativas sobre los espacios donde transcurre gran parte de su vida cotidiana.

A esto último responde *Balcón de piedra*, hermoso libro en el que su autor ha reunido treinta "Visiones de la Plaza Mayor" de Madrid, publicado en rústica y en edición de



tapa dura con fotos de Amaia de Diego. El "balcón de piedra" es el de la Casa de la Panadería donde el autor ha desempeñado su trabajo como funcionario desde 1974. La Plaza Mayor es, por ello, un espacio físico y mental deposita-

rio de muchos momentos de la existencia diaria, pero también un territorio en el que la memoria y la imaginación evocan presencias y ausencias o alimentan secretos y enigmas por medio de la palabra, cuidada con tanto esmero como es habitual en el autor. Los treinta capitulillos, más el breve prólogo del

escritor, son otras tantas piezas literarias que, bajo el amparo común de la plaza, repasan la historia de su formación, alumbran la vida de mendigos y de ilustres personajes que pasan por sus piedras y soporales, se hacen eco de la amistad a colegas que acompañan al autor en sus vivencias, entre los cuales aparecen Longares, Zúñiga y Merino con sus libros madrileños, y rinden homenaje a escritores españoles que han dejado su huella, como Galdós, Baroja o Valle, y a otros foráneos, como Kafka, Pessoa o Cavafis, cuyas vidas se ligaron a otras plazas de Praga, Lisboa o Alejandría.

*Balcón de piedra* es, así, un gozoso libro que se lee con placer por su literaturizada memoria de emociones y sentimientos.

ÁNGEL BASANTA

## "VI Certamen Pintura Jóvenes Pintores"

Recepción de obras del 10 de septiembre, hasta el 21 de septiembre de 2001

### Premios:

CUATRO premios de 1 millón de pesetas  
CUATRO accesit de 250.000 pesetas



Bases e información:

Fundación Gaceta Regional  
Av. de los Cipreses, 81 • Telf. 923 12 52 51  
Cl. Peña Primera, 18 • www.lagacetadesalamanca.com

## "VI Certamen de Relatos breves"

Recepción de originales del 15 al 30 de septiembre de 2001

### Premios:

Primer premio: 1 millón de pesetas  
Premio especial: 250.000 pesetas



## Memorias de una joven católica

MARY MCCARTHY. TRAD. A. BOSCH. LUMEN, 2001. 280 PÁGINAS, 2.500 PESETAS

A los que conocen las novelas de McCarthy, recordemos *El grupo* o *The oasis*, no les resultará extraño el hecho de que en estos relatos autobiográficos la visión periférica y la interacción entre los diversos personajes familiares tengan tanto peso como la descripción del clima mental de la adolescente Mary McCarthy.

El destino de los huérfanos McCarthy (los padres murieron en la epidemia de gripe de 1918), instalados de modo un tanto provisional en varios domicilios familiares, servirá a Mary, ya convertida en una respetada intelectual estadounidense, para auscultar los modos de vida, la incompatibilidad de costumbres y la discontinuidad social de las diferentes comunidades norteamericanas.

Los abuelos católicos McCarthy, los mezquinos tíos Myers y Margaret Shriver (dignos de un relato de Dickens), el abuelo protestante Preston y su esposa Augusta Morganstern, de origen judío, la escuela pública o el internado episcopaliano, van a suministrar a la escritora escenarios y acontecimientos de variada índole, y el marco para una visión global de la sociedad norteamericana de las décadas de los 20 y los 30.

Mary McCarthy (Seattle, 1912-Nueva York, 1989) va a relatar en *Memorias de una joven católica*, con frío desdoblamiento y una mirada sin sombra de rencor (los

tíos Shriver con los que vivieron cinco años los pequeños McCarthy serían considerados hoy, sin ninguna duda, persistentes "acosadores psicológicos"), los vaivenes económicos y los diferentes modos de concebir la educación que conllevaba el vagabundeo de un domicilio a otro y de una escuela a otra.

Sin duda porque el alcance de sus recuerdos le parecía insuficiente, Mary McCarthy añade al final de cada capítulo una serie de anotaciones en las que matiza la veracidad o lo ficcional de ciertos episodios, contrastados con los recuerdos de algunos de sus hermanos y advirtiendo de las

trampas de la propia memoria. McCarthy, que seguía la idea de su amiga Hannah Arendt de que pensar tenía que ser "pensar sin trabas", se piensa a sí misma y hace un recorrido por su pasado, desde los 6 a los 16 años, después de su graduación, al tiempo que detecta en sus motivaciones las influencias religiosas y sociales de su crónica personal. Distinguirá entre el catolicismo sencillo

de su madre y los religiosos de la parroquia de Minneapolis, y el amargo e hipócrita catolicismo de los abuelos McCarthy. Pero también su formación católica, en Norteamérica, acercó a McCarthy a la idea de Europa que le fue tan querida, al verse obligada a estudiar latín y la historia católica, que era la historia europea.

Lo destacable de la escritura de McCarthy, ni tan detestable como creía Norman Mailer, ni tan genial como declararon algunos (tal vez para congraciarse con uno de sus maridos, el temido crítico Edmund Wilson), es esa nitidez de pensamiento, esa conciencia en estado de claridad que puede mirar a su alrededor sin dejar de verse a sí misma. La presión de los demás sobre los espíritus jóvenes y una voluntad forjada en el difícil ejercicio de madurar, son elementos aquí transfigurados en material literario. No espere el lector desnudez, ni desahogos, ni revelaciones impúdicas, sino más bien una memoria que ordena y lo pasa todo por el filtro de una escritura inteligente.

LOURDES VENTURA



## Gorazde

JOE SACCO. PLANETA, 2001.  
240 PÁGINAS, 2.995 PESETAS

EL sangriento conflicto de los Balcanes ha generado varios libros, tampoco suficientes, que intentaban desentrañar la complejidad del mismo. Uno de los más claros es *Welcome to hell* de Alfonso Marco (Edicions de Ponent, 2001). Pero también ha interesado a varios dibujantes de historieta que viajaron hasta aquellas tierras con misiones humanitarias (es el caso de Arnal Ballester, o de Sento, que recientemente nos regaló su crónica del *Viaje a Bosnia*). Sin embargo, el más ambicioso y el mejor de los trabajos de esta índole es esta obra de Joe Sacco, un estadounidense nacido en Malta en 1960, que ha sabido mezclar su pasión por el periodismo, carrera en la que se licenció en la Universidad de Oregón, con su dominio del lenguaje de la historieta, en la que debutó a los 23 años.

Sacco nos había ido dejando hasta la fecha en diversas obras los recuerdos de su madre sobre la Segunda Guerra Mundial, el laberinto del conflicto entre palestinos e israelíes (en un album, *Palestina*, que le valió en 1986 el prestigioso American Book Award), e incluso sus impresiones de una primera visita a Bosnia. Pero en este volumen de lectura más que recomendable cede la voz a los habitantes de la sitiada Gorazde, por la que pasea su figura caricaturizada, para que la empatía nos ponga en la piel de unas víctimas, cuya presencia en los medios de comunicación se le antoja a este dibujante más que minimizada.

Con un estilo gráfico próximo al de algunos maestros del *underground* estadounidense, Sacco se muestra como el testigo aventajado de la ignominia de un Occidente que tardó demasiado tiempo en responder al genocidio que se estaba llevando a cabo en aquellas tierras. Y, aunque es imposible ante el relato de tanta tragedia, adoptar una posición objetiva, procura que quede claro de principio a fin que su lápiz está al servicio de los horrores que unos y otros le van narrando, sin que él sea quién para ponerlos en entredicho.

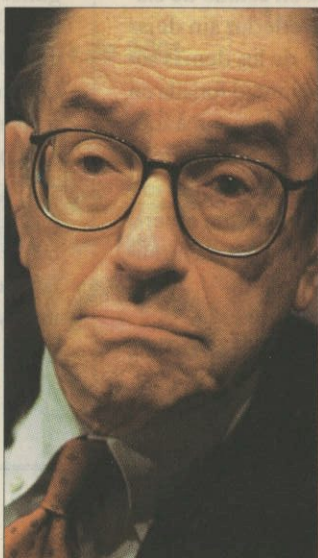
FELIPE HERNÁNDEZ CAVA

# Greenspan

BOB WOODWARD. TRAD. A. HERRERA. PENÍNSULA, 2001. 359 PÁGS. 2.800 PTS.

EL subtítulo del libro es *Alan Greenspan, Wall Street y la economía mundial*. El título de la edición americana es más fiel al contenido: *Maestro: Greenspan Fed and the American Boom*. Tras el hispánico elogio se resume el mensaje: cómo Greenspan ha moldeado, a su imagen y semejanza, la Reserva Federal de los EE. UU.—es decir, la autoridad monetaria y el organismo emisor de ese país— y cómo gracias a su gestión, USA experimentó en los 90 un espectacular crecimiento. El autor es Bob Woodward, conocido periodista que desde el Washington Post contribuyó a desvelar el turbio episodio del Watergate que acabaría costándole, en 1974, la Presidencia de los Estados Unidos a Nixon. El que un periodista de tan crecida fama—hoy es director adjunto del periódico— se dedique a escribir la biografía del Presidente de la Reserva Federal nos lleva a la inmediata deducción de la importancia de este cargo y la influencia que tiene sobre la economía norteamericana y, por ende, internacional.

Después de la crisis de los años 70 que, disparó la inflación hacia tasas de dos dígitos, la política monetaria, avalada por teóricos del relieve de Milton Friedman, aumentó su prestigio entre los especialistas. La política monetaria no es más que el comportamiento de unos responsables públicos con el fin de aumentar o restringir la cantidad de dinero en circulación dentro del sistema económico. Los principios básicos de dicha política son muy sencillos. Si la cantidad de dinero existente—la oferta monetaria— crece por encima de lo que la actividad económica requiere, los precios subirán y, si esta subida persiste a lo largo de meses, se detectará el fenómeno conocido por inflación. La inflación es temible por varias razones: porque merma el poder adquisitivo de los sujetos, porque obstaculiza las exportaciones y porque ensombrece las expectativas de los inversores. Pero si la oferta monetaria es insuficiente para el funcionamiento de la economía real, surge otra amenaza no menos grave, como es la deflación, generalmente asociada a la depresión o recesión, con sus inestables se-



cuelas de paro y pérdida de ingresos. De ahí que los responsables de la política monetaria tengan tan extraordinaria fama, hasta el punto de disfrutar de autonomía respecto al máximo poder ejecutivo. En el caso del presidente de la Reserva Federal, libertad de movimientos respecto al presidente del país, que es quien lo nombra por 4 años y quien decide si lo confirma en su cargo.

Greenspan, nacido en Nueva York en una familia judía de clase media, es según Woodward un hombre capaz de “compromiso intelectual, templado por un cierto distanciamiento emocional”, preocupado por “una obsesión por los datos económicos, templanza por una gran dosis de duda e incertidumbre sobre los efectos causados”, y poseedor de una “acusada deferencia por el poder político” (pág. 71). Hay que añadir su sobresaliente instinto de supervivencia dentro del proceloso océano de la política norteamericana. Tras codirigir, con éxito, una empresa de asesoría empresarial, Greenspan presidió el consejo de asesores del presidente Ford y fue subsecretario de comercio. Después de colaborar con Reagan, fue nombrado Presidente de la Reserva Federal en 1987. Desde entonces no ha abandonado el puesto, a pesar del cambio que representó, en 1992, la llegada de Clinton al poder. El incombustible Greenspan sedujo al inteligente político de Arkansas y, con ambos, EE.UU. ha vivido una de las etapas de mayor prosperidad de toda su historia. Una de las claves del éxito de Greenspan—bien recogida en el libro—es su perspicacia para detectar los cambios de rumbo en la coyuntura económica y su clarividencia para comprender, antes que la mayoría, los nuevos fenómenos que aparecen en la sociedad. Sirvan estos ejemplos: la ambigüedad de los nuevos activos financieros a la hora de ser considerados activos líquidos—próximos al dinero—o activos de inversión no realizables de inmediato, fenómeno que apareció en los 80, y el extraordinario aumento de productividad que la informática fue capaz de producir en la economía.

PEDRO TEDDE DE LORCA

## Se lo llevaron

LOUNG UNG MAEVA, 2001

255 PÁGS. 2.250 PTAS.

Acometo la lectura de *Se lo llevaron*, los recuerdos de la guerra de Camboya de Loung Ung, con piel de armadillo. A mí esto no va a afectarme. Estoy inmunizado contra el horror y la compasión, después de leer *Ébano*, el libro sobre África de Kapuscynsky, o la crónica de Lapierre y Moro sobre Bhopal, o el libro de Juan Madrid sobre el Amazonas. No pienso caer por enésima vez en la catarsis que promete el último documento cocinado con lágrimas auténticas, para hacer más inamovible mi convencimiento de que el mundo es una cloaca habitada por cerdos dementes.

Loung Ung es portavoz de la Campaña de Minas Antipersona. Veinte años después de escapar del infierno de su país, ha escrito sus recuerdos de la guerra para que sus sobrinas de América lleguen a conocer a los abuelos y tías que no han llegado a ver. Ung tenía 5 años cuando en 1975 los Jemeres Rojos implantaron el régimen de terror comunista en Camboya. Su historia la podrían contar cientos de miles de sus compatriotas. Hasta 1979 los Jemeres Rojos de Pol Pot mataron a dos millones de camboyanos. Por la voz de Loung, una niña de clase media, conocemos cómo miles de familias inician un éxodo para acabar muriendo de hambre o explotados en campos de arroz, cómo se ejecuta a cualquier persona con cultura, por estar “contaminado”, cómo la enfermedad y el miedo va deshaciendo a su familia. *Primero mataron a mi padre* es el título original de este libro. En el largo túnel del horror, Loung pierde a su hermana mayor Keav, a la pequeña, Geak, y a sus padres. Se aferra al odio más puro, a su propósito de vengarse por tanto sufrimiento, a la rabia, para seguir luchando. Cuando los vietnamitas en 1979 entran en Camboya, Loung se reúne con sus hermanos supervivientes y consigue llegar a América con uno de ellos.

Cierro el libro con la ilusión de que Loung se desprende de sus pesadillas, a medida que nos las traspasa a nosotros.

ROMÁN PIÑA

# Entre Franco y Perón

DORA SCHWARZSTEIN. CRÍTICA. BARCELONA, 2001. 293 PÁGINAS. 3.500 PESETAS

Hace poco reseñábamos el excelente estudio de Dreyfus-Armand sobre el exilio español en Francia, aún presente en la memoria de multitud de familias. De nuevo Crítica publica un estudio importante sobre el exilio español, centrado en la Argentina.

A pesar de la coincidencia editorial, se trata de dos obras independientes siendo la referida a Francia anterior, hasta el punto de ser citada como fuente en el estudio de Schwarzstein. Ello no quita cierta continuidad en la lectura, porque *Entre Franco y Perón* nace en los campos de concentración franceses que dieron triste y poco saludable acogida a aquellos ciudadanos españoles privados de casi todo, de los que sólo algunos, unos 30.000, tuvieron la oportunidad de establecerse en América Latina, aunque la mayoría, alrededor de 20.000, lo harían en México, aprovechando las ventajas que les brindara el presidente Cárdenas, deseoso de incorporar a México parte de los mejores "recursos humanos" españoles.

Era aquel contingente poco representativo de los españoles hacinados en Francia. Las organizaciones republicanas primaron la salida de cuadros de sus formaciones políticas, a los que se sumaron profesionales con recursos para poder pagar el pasaje. Era un grupo de calidad, pero con un fuerte sesgo ideológico y ése fue el principal problema que se planteó al gobierno argentino. Querían emigrantes españoles, pero no deseaban la presencia de significados revolucionarios.

Se levantaron trabas de todo tipo para impedir su llegada, pero los resultados fueron desiguales. Primero hubo que ceder a las presiones localistas: los vascos, comunidad muy prestigiada por su relevante posición social, tiraron de su gente. Sin embargo, las dificultades seguían siendo grandes. Los que consiguie-



FRANCO CONDECORA EN EL PALACIO REAL A EVA PERÓN EN 1947

ron llegar, motivados por la atracción que ejercía Buenos Aires sobre la comunidad cultural española desde principios de siglo, lo hacían a título individual y forzando el marco legal. Para ello contaron con la colaboración de amigos y familiares, en algunos casos establecidos en Argentina desde antes, y de instituciones de la comunidad española, que trataban de facilitar el acceso a un trabajo apropiado así como la instalación en la nueva ciudad.

Schwarzstein ha utilizado intensamente la fuente oral para su investigación. En sus páginas hallamos personajes anónimos que recrean escenas de aquellos años,

bien representativas del choque cultural, del encuentro con la España emigrada e integrada, la evolución que siguieron sus asociaciones, mayoritariamente decantadas hacia la causa republicana... y siempre la esperanza de volver.

El estallido de la Guerra Fría llevaría a la consolidación internacional del régimen de Franco, si bien en condición de paria. El exilio empezó a comprender que sus esperanzas no se harían realidad. Al dolor del definitivo fracaso se sumaba, en el caso argentino, el verse involucrados en la experiencia peronista. Como muy bien explica la autora, para aquellos españoles era

difícil comprender que las clases trabajadoras, agrupadas en sus sindicatos y con programas de corte revolucionario, pudieran convertirse en pilar de un régimen político como el de Perón, una versión latinoamericana del fascismo italiano, populista y demagógico, pero que respetaba las instituciones democráticas. Su alianza con Franco resultaba aún más dolorosa. En aquellas circunstancias, con presiones de la diplomacia española y con restricciones a la libertad de Prensa, el exilio sufrió una merma en su actividad pública, aunque no más que la propia ciudadanía argentina.

Este nuevo trabajo sobre el exilio español completa uno de los aspectos regionales menos trabajados hasta la fecha: Argentina. Un país admirado por los españoles, pero al que muy pocos pudieron acceder. Se echa en falta un mayor aporte de datos estadísticos, que la autora reconoce difícil de realizar por la forma en que se produjo la llegada de este grupo nacional, y un estudio sobre la influencia que ejercieron en la vida argentina, como los realizados para el caso mexicano. Quizás sea éste el objetivo de un futuro estudio de Dora Schwarzstein.

FLORENTINO PORTERO



JOHN FANTE

*Pregúntale al polvo*

Comenzar a leer esta novela fue para mí un milagro tan fenomenal como imprevisto (del prólogo de Charles Bukowski)

DAVID EBERSHOFF

*La chica danesa*

"Memorable y perturbadora, una penetrante mirada a la misteriosa caja negra de la sexualidad humana" (New York Times Review of Books)



ANAGRAMA

# La linterna de Diógenes

ALBERTO GUILLÉN. AVE DEL PARAÍSO. MADRID, 2001. 248 PÁGINAS, 1.800 PESETAS

Alberto Guillén habló un ratito con treinta y ocho literatos, publicando en 1921 —con gran escándalo— un libro de semblanzas y entrevistas, donde prácticamente deshace a casi toda la literatura española del momento

EN un poema-autorretrato de su libro *Deucalión*, publicado en Lima en 1920 (aunque republicado en Madrid, en 1921, sin aludir a la anterior edición) Alberto Guillén dice de sí mismo que, al pasar, la gente “le mira la talla i no la frente” (era bajito, y escribía como signo moderno i latina en lugar de y griega) pero —continúa el poema— “por Él suspiran / los siglos infinitos / que duermen en sus gritos...!”. Este joven de frente altiva, que se había designado con mayúscula (Él) es el personaje que armó la escandalera de *La linterna de Diógenes*.

El peruano Alberto Guillén —nacido en Arequipa en 1897, el mismo pueblo en que moriría sólo 38 años después— había intentado triunfar en Lima (donde publicó *Prometeo* en 1918 y *Deucalión*) insertándose en un postmodernismo que tendía imagísticamente, pero sin grandes logros, hacia las vanguardias. Mereció elogios de José María Eguren y de Ventura García Calderón que lo llama (por su *Prometeo*) discípulo sonoro de Chocano... Protegido por el presidente Leguía, el joven Gui-



SEGÚN PÍO BAROJA, EMILIA PARDO BAZÁN ERA “UNA VIEJA IDIOTA”

llén deja Lima en 1920 rumbo a España, con brevísima escala en París. Diríamos que trae una imagen idealizada de España y el país lo decepciona violentamente. Armado de su altivez y de una tarjeta que decía Corresponsal de la Prensa Peruana en Europa, Guillén se presentó a literatos varios (algunos no le

recibieron, como la anciana Pardo Bazán, a la que no perdona) y habló un ratito con ellos publicando en 1921 —con gran escándalo— un libro de semblanzas y entrevistas (ágil, bien escrito, con repuntes de prosa moderna) donde prácticamente deshace a casi toda la literatura española del momento. Ese libro de nuevo periodismo, de retratos airoso y malévolos (y de fondo, amargo) con algún débito a la escritura de Gómez de la Serna, es este reeditado *La linterna de Diógenes*, que causó estupor porque los literatos —no todos— hablaban mal unos de otros, y porque Guillén publicó todo lo que le dijeron a título privado. 38 retratos en tinta ácida que van del historiador Rafael Altamira hasta el prosista Antonio Zozaya. En el conjunto (al que se agregó Colombine, en la segunda edición, hecha ya en Lima, en 1923) hay de todo: pesos pesados, medios y pluma, en todos los sentidos del término. Pero lo curioso no es que muchos hablen mal de otros sino que apareciera por escrito. Colombine, Luis Araquistain y Manuel Azaña (además de Ramón, que está en el libro) lo reseñaron haciéndose cruces varias sobre el chismorreos de sus congéneres y sobre la necesidad de no confundir vida y obra... El lector puede leer esos textos y otros relacionados con Guillén (como su poema postmo-

demista *Carta al padre desde España*) en el apéndice de esta edición.

Todos acudieron a las maldades de Cansinos Assens, de Baroja (que llama vieja idiota a la Pardo Bazán) o al engreimiento ridículo de Armando Palacio Valdés o al exclusivismo de Juan Ramón Jiménez (“Valle-Inclán es otro arcaico”) pero encrespados en ese revuelo en que salían mal parados y perrunos Azorín, Benavente, Camba, Marquina y hasta Ortega y Gasset, nadie pareció darse cuenta de lo principal. En retratos a menudo bien trazados, aunque muy subjetivos, Guillén los odia cainitamente a todos. Incluso a los que parece tratar mejor: su admirado Pérez de Ayala por antiespañol o Gómez de la Serna y Juan Ramón que sí valen, pero tampoco. Los que no se lavan son sucios, los que se lavan, cursis. ¿Cómo nadie vio en este libro curioso, chismoso, tosco y a la vez muy ágil, la terrible amargura del autor, su feroz resentimiento, su egotismo casi ridículo? Alberto Guillén no se soportaba ni a sí propio. A fines de 1921 publicó *La imitación de Nuestro Señor Yo*, versos que no he visto. En 1923 parece que estaba, de regreso, en Lima. El propio Alberto Guillén dice que su libro era un puñal. También él (sobre todo él) resulta herido.

LUIS ANTONIO DE VILLENA



JAVIER REVERTE REGRESA A SU TERRITORIO FAVORITO:  
ÁFRICA

La historia de Pedro Páez,  
el español que descubrió el Nilo Azul

PLAZA JANÉS

Más de  
**35.000**  
ejemplares  
vendidos

# El mal samaritano

HELENA BÉJAR. FINALISTA DEL PREMIO ANAGRAMA. ANAGRAMA, 2001. 189 PÁGINAS, 2.000 PESETAS

Helena Béjar lleva años elaborando una interesantísima “sociología de la intimidad”, expresión menos paradójica de lo que parece. Los físicos saben que para explicar un movimiento tienen que conjugarse dos tipos de ecuaciones: las individuales y las ecuaciones de campo. Algo así empiezan a pensar la sociología y la psicología cultural acerca de las estructuras mentales. La autonomía personal es una creación social.

EN 1988, Béjar publicó *El ámbito íntimo* (Alianza), donde estudiaba el nacimiento y la sacralización del orden privado y lo contaba con muy buen estilo literario. El individualismo rompe el espacio público, psicologiza todo tipo de relaciones, favorece el narcisismo y muchas cosas más. Es la entraña del pensamiento único moderno y posmoderno. Cinco años después, prosiguió la investigación con *La cultura del yo* (Alianza), que lleva un subtítulo esclarecedor: “pasiones colectivas y afectos propios en la teoría social”.

Una vez que el ámbito privado y el ámbito público se separan, resulta difícil volverlos a unir, y creo que Helena Béjar es consciente de la urgente necesidad de hacerlo. Para ello, propone recuperar el pensamiento republicano. Este es el tema de su espléndido libro *El co-*



*razón de la república* (Paidós, 2000). Fíjense que este título engarza los dos elementos en liza: la intimidad (el corazón) y el espacio político (la república).

La palabra republicanism resulta equívoca en castellano. Se la relaciona con una forma de gobierno –la república–, y suele olvidarse que en filosofía política designa una teoría de la virtud cívica, un modelo de ciudadanía. Al parecer, después del coqueteo con la tercera vía, y un encontronazo con el socialismo libertario, el PSOE anda ahora interesado por el pensamiento republicano.

El republicanism es un humanismo cívico, una tradición de virtud, de participación en las tareas comunitarias. Afirma que la permanencia y bienestar de la repú-



blica depende del buen comportamiento de los ciudadanos. En el último capítulo de ese libro, Béjar estudiaba el nuevo movimiento social del voluntariado, como manifestación y encubrimiento a la vez del pensamiento republicano.

La obra que hoy comento –*El mal samaritano. El altruismo en tiempos de escepticismo*– nace de ese capítulo. El tema del voluntariado, del tercer sector social como suele llamarlo, contraponiéndolo al Estado y al mercado, ha adquirido gran relevancia social y económica. Béjar quiere encuadrarlo en el panorama ideológico actual, en el individualismo rampante. ¿Qué significa que en un mundo estructural y psicológicamente insolidario proliferen las actividades altruistas? Lo más in-

terezante del libro es, precisamente, el enfoque metodológico: quiere analizar los discursos que justifican el voluntariado. El libro es una “sociología de la motivación”.

Distingue, a mi juicio con acierto, dos lenguajes genéricos. Uno, el llamado lenguaje primario, dominante y hegemónico del individualismo, nutre y fagocita las razones de la ayuda. No aduce valores fuertes –ni morales ni emocionales– sino una espontaneidad que busca auto-realizarse. El lenguaje secundario se enuncia en dos formas. Una, de origen cristiano, se funda en valores fuertes: la caridad, el mandato divino, la compasión. La otra, hace una vaga referencia al pensamiento republicano, al humanismo cívico. Helena Béjar considera que el futuro del voluntariado está amenazado por su falta de conciencia política, su recelo hacia los valores fuertes, y su poca conciencia de identidad asociativa. Es un intento de integrar altruismo e individualismo que resulta muy precario si no se le proporciona una filosofía política y ética que lo funde. Helena Béjar vuelve la mirada hacia el pensamiento republicano, y creo que hace muy bien. La virtud es la entraña de la buena política.

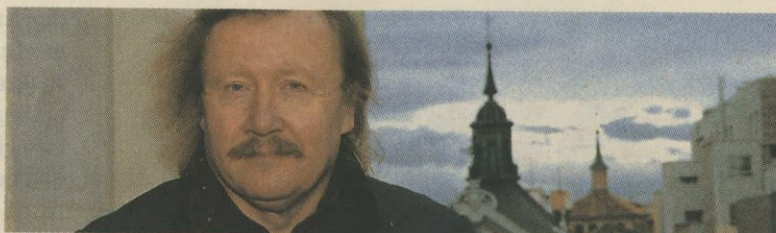
JOSÉ ANTONIO MARINA

<p>Rafael Espejo</p> <p><i>El vino de los amantes</i></p> <p>XVI PREMIO DE POESÍA HIPERIÓN</p>  <p>poesía Hiperión</p>	<p>XVI PREMIO DE POESÍA HIPERIÓN</p> <p>GANADORES:</p> <p>RAFAEL ESPEJO – EL VINO DE LOS AMANTES</p> <p>ARIADNA G. GARCÍA – NAPALM. CORTOMETRAJE POÉTICO</p> <p>XVII PREMIO DE POESÍA HIPERIÓN</p> <p>PRESENTACIÓN DE ORIGINALES:</p> <p>DEL 15 DE SEPTIEMBRE AL 15 DE DICIEMBRE DEL 2001</p> <p>EDICIONES HIPERIÓN • SALUSTIANO OLOZAGA, 14 • 28001 MADRID</p>	<p>Ariadna G. García</p> <p><i>Napalm</i></p> <p>Cortometraje poético</p> <p>XVI PREMIO DE POESÍA HIPERIÓN</p>  <p>poesía Hiperión</p>
---	---	---

# Eurotaoísmo

PETER SLOTERDIJK. TRADUCCIÓN DE ANA M<sup>a</sup> DE LA FUENTE. SEIX BARRAL. 254 PAGINAS. 2.950 PESETAS

*Eurotaoísmo* (1989) es una obra intermedia entre *Crítica de la razón cínica* (1983) y *Extrañamiento del mundo* (1993),



mas no por ello menos provocativa y sugestiva. La reflexión que comenzó con un brillante examen de la razón cínica se prologa ahora con una crítica de la razón cinética.

DE tono algo más grave, tal vez con menos desparpajo y originalidad que en otras ocasiones, el autor nos ofrece un esbozo de teoría crítica de la modernidad que ya contiene en forma embrionaria el programa de antropología filosófica desarrollado en su trilogía sobre las esferas, aún por traducir. Precisamente, la necesidad de establecer un criterio para discernir entre movilidad y movilización, entre movimiento de la vida que viene al mundo y movimiento de la técnica que moviliza el cosmos, conducirá a la transformación perinatal y ginecológica de la ontología existencial heideggeriana y a la definición del Dasein como nomadismo cósmico, como permanente cambio de morada, como la aventura de venir y entrar al mundo. En este ensayo de 1989, Sloterdijk reivindica, como ilustrado no eurocentrista, el sosiego de la sabiduría taoísta frente al imperativo cinético de la modernidad, es decir, frente al proyecto de movilización militar, política y tecnológica que, como diría Severino, es la locura de Occidente. Tras el lenguaje del filósofo como médico de la cultura con sus propuestas de diagnóstico, pronóstico y terapia, tras su crítica al culto a la velocidad encarnado en el vehículo, falso símbolo de la libertad, se nos propone

una meditación de más hondo calado sobre los presupuestos ontológicos de la utopía técnica de la modernidad. El sujeto moderno forjado en la tradición filosófica occidental reduce la realidad a reserva de fuerzas dinámicas, según una concepción del ser como pura hiperactividad que genera un movimiento potencialmente catastrófico. Bajo esta voluntad de poder no hay átomo que permanezca ocioso, todo trabaja, circula y se mueve sin reposo por las autopistas de la modernidad: automóviles, información, capital humano y financiero.

Sin embargo, a juicio de Sloterdijk, es preciso superar las insuficiencias de los dos grandes modelos críticos de Occidente, la crítica ideológica de Marx y la crítica de la Escuela de Frankfurt, puesto que o bien su filosofía de la historia revolucionaria no conserva la necesaria distancia crítica ante la empresa de movilización de la realidad o bien se muestra incapaz de comprender su propio objeto, es decir, la esencia cinética de la modernidad. Pero esto no supone ceder a las reacciones fundamentalistas y conservadoras que oponen al ímpetu del progreso la inercia de las tradiciones y el seguro anclaje de los primeros principios. Frente al panteísmo cinético Sloterdijk no predica

quietismo absoluto o inmovilismo eleático. El carácter total de la movilización moderna consiste en que también el motor inmóvil de la ontoteología se moviliza, en que cesa la distinción entre contemplación sosegada y actividad dinámica y, por tanto, el sujeto contemplativo comienza a inquietarse y a perder la certeza metafísica con que antaño demostraba la existencia del "indolente perfectísimo". La nueva crítica esbozada debe pues corroborar la insoslayable dimensión móvil de la existencia humana para no extrañarse totalmente de la realidad al

**Considerado el pensador alemán más brillante y polémico de nuestros días, Peter Sloterdijk (Karlsruhe, 1947) estudió Filosofía, Germanística e Historia en las universidades de Múnich y Hamburgo. Se doctoró con una tesis sobre Literatura y organización de las experiencias vitales y en la actualidad es catedrático de filosofía y estética en Karlsruhe. Entre sus obras destacan *Crítica de la razón cínica* (Taurus, 1983, Pre-textos, 2000); *El árbol mágico* (1986), *Extrañamiento del mundo* (1998), *Normas para el parque humano* (Siruela, 2000), *El pensador en escena* (2000) y *Eurotaoísmo*.**

par que ha de aspirar a la desmovilización siempre que el dinamismo se nos imponga como imperativo de forja histórica, leva de masa o desertización de la naturaleza. Tal vez uno de los objetivos más sugerentes de esta contribución crítica sea la reivindicación de una "segunda pasividad" frente a la metafísica activista del sujeto moderno. No se mienta con ello la sumisión a la fatalidad del destino contra la que (como "primera pasividad" teológico-política) se rebeló justamente el filósofo ilustrado sino la disposición a reconocer tras las ufanas apologías del progreso la insuperable fragilidad de la condición humana. Se trata de una sensibilidad ontológica con implicaciones éticas: la invitación a incorporar en el concepto de ser no sólo actos y acuerdos, sino también sufrimientos y procesos.

Sloterdijk reprocha a la filosofía moderna su obsesión por elaborar teorías de la acción en detrimento de las teorías del padecimiento. El autor que tanto debe en esta obra a las descripciones del nihilismo tecnológico y de la poshistoria gnóstica ofrecidas por Jünger en *La movilización total*, *Sobre el dolor* o *Junto al muro del tiempo*, prefiere, sin embargo, guardar las distancias respecto a la épica neopagana del trabajador, incluso respecto al quietismo del emboscado o a la serenidad del pastor del ser, para desposar su eurotaoísmo con la tradición judeoalemana. La dedicatoria a Jacob Taubes, fallecido dos años antes de la publicación de este libro, contiene, según el autor, un reconocimiento a la memoria de lo apocalíptico como alternativa judía al optimismo de los modernos y al sentido trágico de los "neoheroicos".

ENRIQUE OCAÑA



L U I S A  
C A S T R O

## “COMPRENDERLO TODO ES EL SUICIDIO”

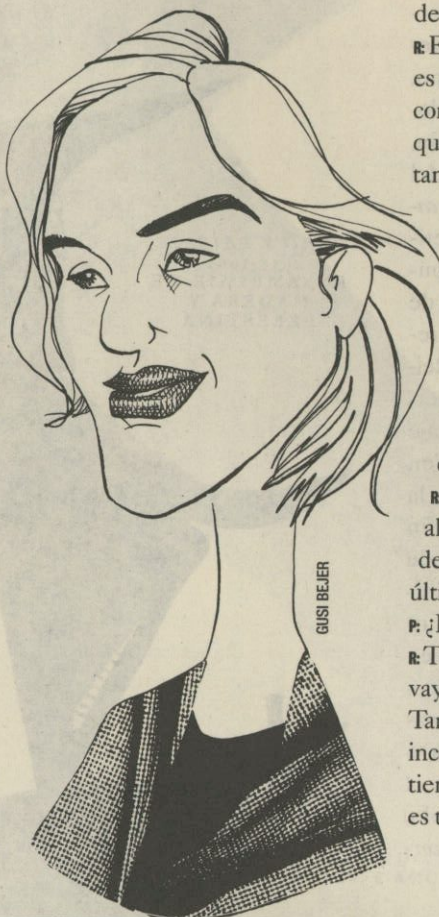
Luisa Castro (Foz, Lugo, 1966) tanteó muy joven la palabra y los premios literarios, primero en verso y luego en prosa. El último, el Azorín, con *El secreto de la lejíja* (Planeta). Consustancialmente gallega, se diluye con su protagonista cuando ésta dice: “Sólo nos salva lo imprevisto. Lo que hacemos contra nosotros mismos”.

**PREGUNTA:** Su madre, ¿en qué le hablaba, en gallego o castellano?  
**RESPUESTA:** En gallego. Ella a mí y yo a mis hijos. Toda mi riqueza es mi idioma, en el que además no escribo. Soy muy ahorradora.  
**P:** Abre la novela hablando del escepticismo gallego.  
**R:** *El secreto de la lejíja* es la historia de una conversión. Sólo a partir de la incredulidad total se puede llegar uno a vender por completo. La incredulidad del gallego es muy divertida para los otros, y un problema para él.  
**P:** Castelao dijo que Galicia tiene más que ver con Nueva York que con Madrid. Foz/Madrid/N.Y. Usted puede juzgar esta frase.  
**R:** Cuando llegué a Nueva York, aquello me recordó inmediatamente al barrio donde nació. Las grandes ciudades tienden a reproducir modos de vida de aldea. También Madrid.  
**P:** Una persona en su sano juicio jamás se dedicaría a la literatura...  
**R:** La literatura no es una cuestión de voluntad, sino de obligación. El lenguaje, en su dimensión

creadora, es una cualidad innata que te obliga.  
**P:** ¿Galicia como espacio literario?  
**R:** Todas mis novelas transcurren total o parcialmente en Galicia, pero con ellas hablo de otros sitios. Si escribiera sobre Siberia, Galicia seguiría estando allí. La literatura que no viaja no sirve para nada.  
**P:** ¿Cuáles son sus referentes femeninos en la literatura?  
**R:** Virginia Woolf, Carson McCullers, Proust, Melville, Rosalía de Castro, Oscar Wilde...  
**P:** ¿Se asoma mejor al mundo desde la estrofa o desde el párrafo?  
**R:** Querrá decir cómo me escondo mejor del mundo. El verso es un escondite más certero, más seguro. El párrafo es más abierto, pero tienes más por donde correr.  
**P:** “Los límites de nuestro lenguaje son los límites de nuestro pensamiento”. ¿Suscribe a Wittgenstein?  
**R:** Totalmente. El pensamiento no avanza si no se dinamita el lenguaje. La escritura que “piensa” es la que lucha contra el lenguaje, contra sus imposiciones, y no a nivel formal sino a un nivel más profundo. La literatura trabaja con el enemigo en casa.  
**P:** ¿Por qué se fue a Nueva York a estudiar cine?  
**R:** Porque allí daban clases Milos Forman y David Mamet, pero acabé escribiendo una novela.  
**P:** ¿Prefiere la palabra o la imagen?  
**R:** Yo no entré en un cine hasta muy tarde. Una buena película es como un buen libro, tiene el mismo poder de generar imaginario.  
**P:** A *Marnie, la ladrona* (su película favorita) le vendría bien un poco de lo que usted vivió en los 80.  
**R:** Una cleptómana como Marnie hubiera sacado mucho partido de Madrid. Yo le robé mucho a Madrid, y Madrid a mí. Pero no fui

una chica de la movida. Sí estuve allí unos años importantes para mí.  
**P:** No se cansa de ver *El hombre tranquilo*. ¿Se enamoraría de su protagonista?  
**R:** Yo me enamoré de la mujer. Sólo John Ford podía retratar tan bien al animal mujer. Me enamoraría de John Ford, de su sentido del humor, su sentido épico.  
**P:** Si su primera novela era “una ruptura entre la adolescencia y lo que viene más tarde”, ¿qué supone *El secreto de la lejíja*?  
**R:** Es el antes y el después de reconocerse en los otros. Es la disolución del yo, la destrucción que proviene de la comprensión. Comprenderlo todo es el suicidio. El arte busca la comprensión total,

la belleza, y para eso también hay que comprender el mal.  
**P:** África, su protagonista, dice: “Me parece mucho más difícil escribir a los 50 que a los 18”, ¿Antes Borges que Rimbaud?  
**R:** La inteligencia y la generosidad son propias de la juventud, y son necesarias para escribir. No perderlas es cosa de genios. Rimbaud sólo era un superdotado.  
**P:** En los personajes de su novela la normalidad es una excepción.  
**R:** Es que a mí hasta el ser más anodino me parece extraordinario. A poco que le mires a los ojos a la gente ves al monstruo. Y cuanto más normal es, más monstruoso se vuelve, en su grandeza y en su pequeñez.  
**P:** África, en su huida hacia delante, desconfa siempre del amor...  
**R:** El amor pasión te lo pide todo y es mezquino en lo que da. África, como *Marnie*, no está dispuesta a que le quiten nada. Y se le nota tanto que acaba siendo la diana de todas las usurpaciones.  
**P:** No insista, su novela es autobiográfica...  
**R:** No lo es, pero no insisto. Sólo soy alguien que escribe. De mí, como del cerdo, lo aprovecho todo.  
**P:** Usted parece desencantada con el concepto de pareja.  
**R:** Qué va. Sigo soñando con alguien como mi padre, capaz de decir: “yo aquí soy el que tiene la última palabra, que es...sí”.  
**P:** ¿Es buena amante la literatura?  
**R:** Tanto que no te importa que se vaya con otros. La disfrutas igual. Tampoco ella te pide amor incondicional. La literatura no tiene nada que ver con la pasión, es todo lo contrario.



GLISI BEJER

CARLOS FORTEZA

## Recuperado Alberto Sánchez

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. SANTA ISABEL, 52. MADRID. HASTA EL 17 DE SEPTIEMBRE

CUANDO Alberto Sánchez murió, en 1962, en el lejano exilio soviético, comenzaba la construcción de un mito que fascinaría a la izquierda española en la última década del franquismo y en los años de la transición. Alberto era el artista proletario por antonomasia: herrero y panadero antes de llegar a ser escultor. Era un creador de vanguardia, pero muy lejos del vanguardismo "esteticista", "cosmopolita" y "deshumanizado"; su "mano de raíz", como decía el poeta Miguel Hernández, se hundía en la tierra castellana y la propia tierra (el páramo, el toro, los pájaros, la campesina) dominaba su obra. Alberto era, en fin, el combatiente político, el autor del monolito *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, erigido ante el pabellón de la República en la Exposición Universal de París de 1937. Esa escultura, reconstruida ahora ante el Museo Reina Sofía, puede producir una cierta melancolía, como si el homenaje llegara demasiado tarde. Pero en otro sentido no es tarde: Clara, la viuda de Alberto, ha podido al fin asistir a la exposición definitiva de la obra de su marido. Se ha culminado un magnífico trabajo de investigación en la exposición y en el catálogo que la acompaña. Se han recuperado piezas perdidas (algunas de ellas aparecidas a última hora) o no expuestas durante décadas y el museo ha adquirido, por ejemplo, los telones para *La romería de los cornudos*.

Los comisarios de la exposición, Jaime Brihuega y Concha Lomba, han construido un itinerario claro, didáctico, que sigue las grandes etapas de la creación del escultor. A lo largo de él, se combinan esculturas, dibujos, pinturas y fotografías en un montaje necesariamente denso (unas doscientas piezas en unas pocas salas). A comienzos de los años veinte, Alberto entra en las filas del arte nuevo bajo la influencia del uruguayo Rafael Barradas; comien-

za a cultivar la geometría postcubista, con sus volúmenes escalonados como cristales, y el dinamismo futurista, el ritmo sincopado de Boccioni que se advierte en su *Bailarina*. En sus figuras ya aparece, por otra parte, el interés táctil por las texturas y las marcas en la superficie que será tan característico de su escultura de madurez. Hacia 1929, Alberto inicia, con Benjamín Palencia y después con otros amigos, las excursiones que desde Atocha le llevan a Vallecas o incluso hasta los campos de Guadalajara o Toledo. Brihuega ha encargado una serie de fotografías muy expresivas de esos escenarios para que el espectador pueda imaginar, casi revivir, aquellas peregrinaciones. Así entramos al fin en lo que fue el período central de Vallecas. Aunque buena parte de la obra de aquella época se perdió en la guerra o en años posteriores (aquí se recogen las fotografías de las piezas perdidas), la energía de aquel momento podemos sentirla por su irradiación en la creación posterior del propio Alberto, así como por su huella en otros artistas. Habrá que esperar a la exposición sobre Vallecas que Bonet y Brihuega prometen para el año 2005, para ver completado a Alberto con su círculo de afinidades e influencias.

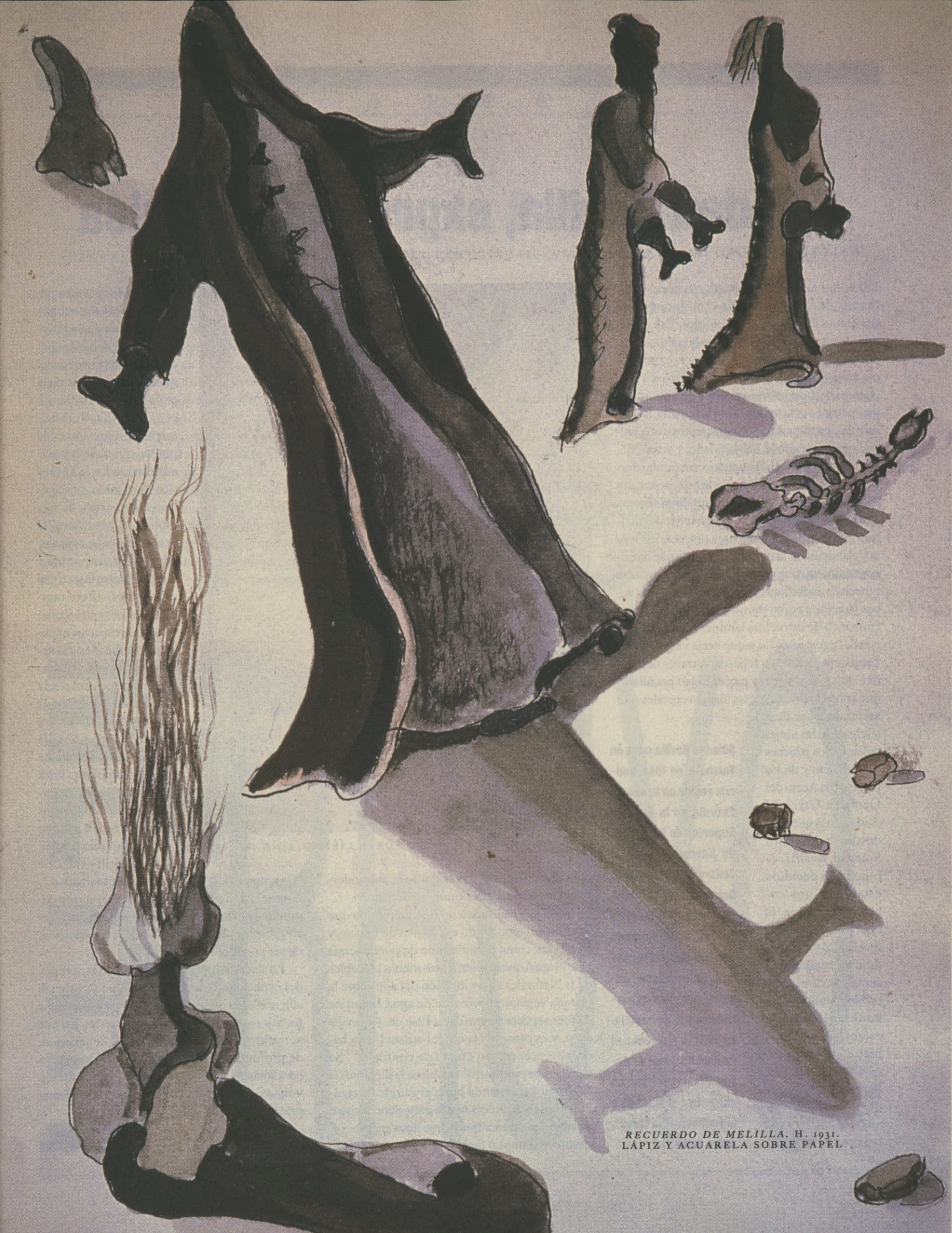
Brihuega busca la clave de Alberto, más que en las

grandes declaraciones, en los pequeños detalles materiales. Por ejemplo, en una pieza de escayola aplanada, base de una escultura perdida, que Alberto marcó con surcos y agujeros y dejó al aire libre hasta darle un convincente aspecto de piedra. Esa pieza expresa la voluntad de restituir la obra de arte a la naturaleza, a la tierra. En una vitrina se exponen, como restos arqueológicos, fragmentos de esculturas inacabadas o destruidas, o las herramientas del escultor, que tantas veces inspiraron sus hallazgos figurativos. La última parte de la exposición recoge la obra del exilio en la URSS, donde Alberto prosiguió su dedicación a la escenografía, aprendió a pintar al óleo y finalmente regresó a la escultura. Brihuega no sólo establece por primera vez una cronología precisa de la obra de este período ruso, sino que contribuye a rehabilitarla; a hacernos apreciar mejor su pintura, torpe pero elocuente (sus bodegones pobres, sus paisajes tristes y mágicos), y sobre todo su escultura más tardía, en la que los motivos figurativos de la época de Vallecas persisten transformándose y multiplicándose en conjuntos más complejos, más intrincados cada vez. Si algo queda claro en esta exposición es la continuidad de una obra, la coherencia íntima del mundo imaginario que Alberto fue construyendo a lo largo de toda su vida.

GUILLERMO SOLANA



TORO Y PAISAJE,  
1958-1962.  
ENSAMBLAJE DE  
MADERA Y  
PELESTINA



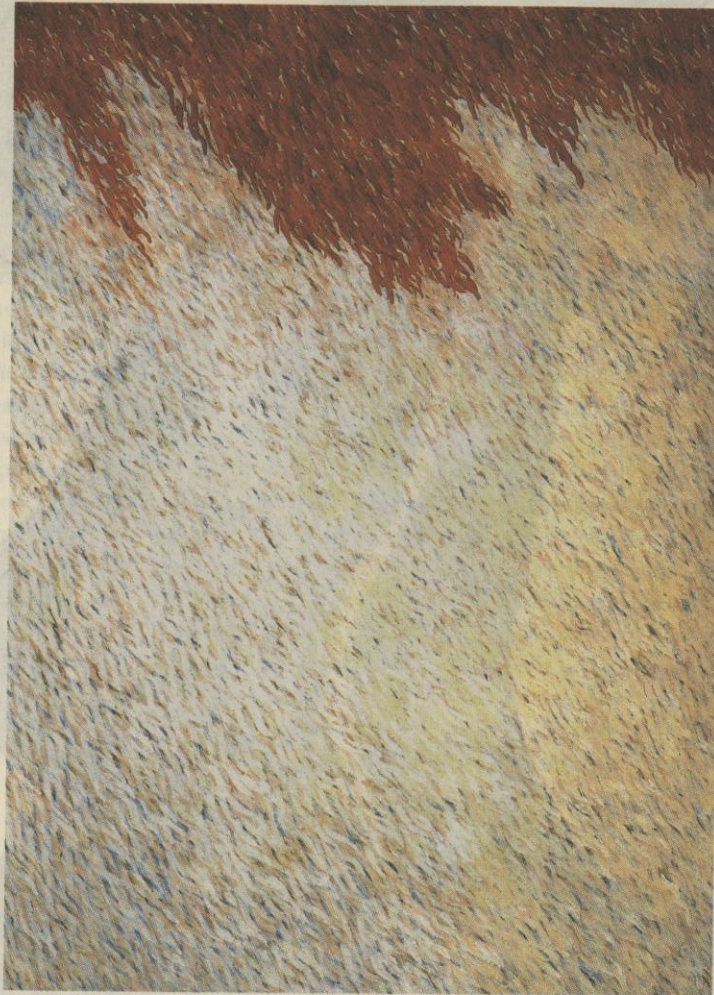
RECUERDO DE MELILLA, H. 1931.  
LÁPIZ Y ACUARELA SOBRE PAPEL

# Soledad Sevilla, expresión orgánica

GALERÍA SOLEDAD LORENZO. ORFILA, 5. MADRID. HASTA EL 26 DE JULIO. DE 1.450.000 A 7.000.000 PTAS.

ESTA pintura última, tan magra, tan intensa y vibrante, de Soledad Sevilla establece una de sus etapas clásicas, inmovibles. Estos cuadros de entre 1999 y 2001 tienen la condición de obras exactas, en las que culmina la experiencia arriesgada que Soledad comenzó en 1997, cuando dejó de hacer sus series de entramado geométrico –cuyo módulo era la retícula, la cuadrícula–, conjuntos nuevo-constructivos que tanto carácter y éxito le habían dado, y acometió, a partir de la serie *Muros vegetales*, un cambio formal radical, interesándose por la representación de masas orgánicas. Cambió también su sistema de trabajo adoptando el óleo en lugar del acrílico, lo que le ha permitido una práctica más lenta y elaborada de la pintura, al tiempo que ha encontrado un nuevo módulo formal en una pincelada en forma de hoja: “hoja” que unas veces funciona como menudo y nervioso gesto cromático de estructura laminar –alargado, diagonal, “agusanado”–, y que otras veces es evidente representación foliácea. A través del motivo de esa atmósfera y profundidad peculiares que configuran las espesas masas vegetales que ascienden y se desuelgan de las viejas tapias de los jardines del Albaicín y de los patios de la Acera del Darro en Granada, ciudad en la que vive desde hace años Soledad Sevilla, la pintora ha decidido establecer una comunicación con la Naturaleza en sentido plástico y trascendente: creando una sensación de espacio pictórico infinito, sin bordes ni límites, y estableciendo en la pintura, por otra parte, un sentido casi religioso, capaz de conectar –“religar”– la realidad experimentada con lo sublime,

**Soledad Sevilla nace en Valencia, en 1944, aunque reside en Granada. Estudia en la Escuela Superior de San Jorge de Barcelona y en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid. Su obra ha ido evolucionando desde la figuración hasta el informalismo, pasando por el constructivismo y la geometría. En 1993 le conceden el Premio Nacional de Artes Plásticas. Tienen obra suya el MNCARS y la Fundación “la Caixa”, entre otros.**



EN CALMA, 1999. ÓLEO SOBRE LIENZO, 250 X 180

revitalizando una vez más desde la posmodernidad la poética de sentimiento romántico.

Todo ello conduce a un tipo de pintura que se expresa como tejido expansivo de fuerzas y tensiones, como un torbellino de pura energía que, al igual que los elementos menos palpables de la Naturaleza –la vibración del aire sobre la maraña vegetal, la corriente de agua, la cortina de fuego–, tiene, como decía Pollock, “una vida en sí, y es esta vida la que el artista busca hacer aparecer por un efecto de contraste”. Se trata de una pintura que establece la plenitud de su excelencia cuando huye al galope de cualquier relación directa con la experiencia visual de su punto de arranque, y que lleva entonces el cuadro al dominio de la pincelada pura (como

ocurre en los grandes polípticos *Veinte años más tarde* y *Apamea* y en el díptico *Bancos de niebla*, que configuran el primero y el más místico espacio de la exposición), haciendo –como pedía Rothko– que “la progresión de la pintura tienda más y más a la claridad, a la supresión de todos los obstáculos –entre otros, la memoria, la historia y la geometría– que se interponen entre la pintura y la idea, y entre la idea y el espectador”. Pero también, en ocasiones (como en los dos espacios expositivos dedicados a la serie tenebrosa de *Insomnios*), estamos ante una pintura de acento más paisajístico y romántico, en que Soledad Sevilla –siguiendo casi al pie de la letra la propuesta lírica de un tercero de los expresionistas abstractos americanos con los que conecta su obra actual, Clyfford Still– trata de

“franquear los valles oscuros y descarnados... donde la imaginación no es otra cosa que comunión con la visión, y donde el Acto intrínseco y absoluto no consiste sino en su significación, en ser portador de su pasión”.

La llamada a una implicación de la autora y del espectador “dentro de” la obra se subraya aún más en la instalación de espejos y luces *Casa para la conciencia*, que cierra la muestra. En ella se reafirma la vocación de retícula y de seriación, de profundidad y de sabiduría que no renuncia a la magia, y de dar forma a la luz, que fueron y siguen siendo señales en el horizonte de esta práctica inconfundible.

JOSÉ MARÍN-MEDINA

# La felicidad según Pablo Genovés

GALERÍA MARLBOROUGH. ORFILA, 5. MADRID. HASTA EL 7 DE SEPTIEMBRE. DE 80.000 A 575.000 PTAS.

EN esta serie de fotografías que Pablo Genovés (Madrid, 1959) presenta en la galería Marlborough, se recogen visiones de un mundo decididamente feliz, imágenes que uno relaciona con gratos recuerdos, con algo que de inmediato ocuparía un lugar especial en nuestra memoria. Entre las centenares, miles de fotografías que podemos contemplar en PHotoEspaña, es difícil encontrar imágenes tan liberadas de esa carga dramática, de la ansiedad e incertidumbre que domina gran parte de la fotografía actual.

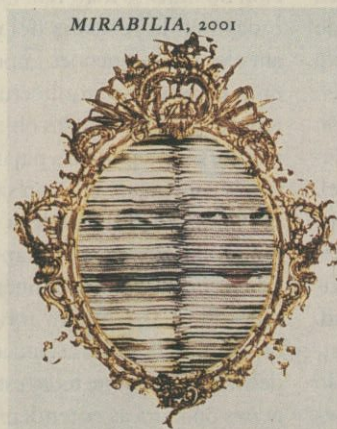
Con una veintena de piezas de diversos formatos, Genovés establece un diálogo entre los lenguajes fotográfico y pictórico. Se trata de iconos sobre impecables fondos blancos que nos remiten a una idea más que a una imagen. Quizá como un *flashback* pero, si cabe, menos dura-

dero. Helados o perritos calientes son tratados desde una óptica pop mientras otras piezas, como las tartas o los espejos, desempolvan un cierto aroma rococó. Sin embargo, gracias a los enérgicos trazos de pintura, de cromatismo fiero y rotundo, las imágenes adquieren un aspecto vivo, de consistencia plástica considerable y contundente presencia, convirtiéndose en objetos palpables, casi diría mascables, que invitan al acercamiento.

Por otra parte, Genovés nos lleva al sentido más documental de la fotografía cuando nos brinda imágenes que parecen

claramente tomadas de un álbum familiar o de un archivo de fotografías de los años sesenta y setenta. Las mujeres de la playa visten ropas de la época y la cámara de fotos que nos enfoca, o más bien nos "amenaza" (su formato es descomunal) es una "Imperial" antigua. Es posible que trasladándonos a esos días de minifaldas y bikinis, de godards y otros pops afrancesados, logremos olvidar la multitud de imágenes dantescas que a diario desfilan ante nosotros. Esta muestra nos puede ayudar durante un rato.

JAVIER HONTORIA



# EDUARDO ARROYO

Obra Gráfica y Escultura

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



JANAINA TSCHÄPE: TERRAZA

## Janaina Tschäpe

MNCARS. SANTA ISABEL, 52.  
MADRID. HASTA EL 8 DE JULIO

EN esta magnífica exposición comisariada por Enrique Juncosa, Janaina Tschäpe (1973), joven brasileña-alemana que ha participado ya en varias colectivas internacionales de importancia, presenta el proyecto *Sala de espera*, en el que escenifica en su propio cuerpo la transformación de una mujer en un ser aéreo indefinido: pájaro, murciélago o ángel. Resulta difícil no acudir a los superlativos para referirse a la belleza de estas obras que versan en último término sobre la monstruosidad. La atmósfera creada es intensísima: nos sumergimos en un estado entre el sueño y la vigilia, en la pesadilla gótica de esta mujer solitaria que "espera" en su casa que se consume su metamorfosis. En la primera sala se despliegan fotografías, dibujos y un texto en el que la artista escribe a un médico rogándole ayuda. En la segunda, tres proyecciones simultáneas en las que la vemos, asustada o dolida, escondida, agitada por un aliento que hace ondear las cortinas, acompañada sólo por una araña que teje su tela, por la luna que se esconde entre las nubes. Todo de un romanticismo exacerbado y fantasmal. Las fotografías siguen unas veces una estética actual; otras parecen antiguas, pictorialistas. Y tanto las fotografías como los vídeos surgen de una *performance* personal en la que su cuerpo se comporta como "escultura en movimiento". **ELENA VOZMEDIANO**

## Miguel Catalá

GALERÍA LA CAJA NEGRA. FERNANDO VI, 17. MADRID. HASTA EL 28 DE JULIO. DE 20.000 A 75.000 PTAS.

MIGUEL Catalá (Denia, 1961) propone un recorrido bien organizado por cuatro series temáticas relacio-

nadas, cuatro cuerdas de tender en las que las fotografías cuelgan como paños de tiempo suspendido. Comienza con rincones de la ciudad en proceso de ser otros (la escalera a medio construir, la fachada en demolición), lugares de los que extrae el trasiego de la vida en curso con imágenes paradójicas por lo mucho que expresan en su efímera condición de tránsito material. Después indaga en la cercanía del cuerpo amado, en sus rincones imposibles, en la carne como arquitectura. Entonces se detiene en los objetos corrientes (una jaula de pájaro, una funda para trajes) que han sido desprovistos de su naturaleza utilitaria. De nuevo, las cosas aparecen de una manera otra ante nuestra mirada. Al final, Catalá vuelve a los espacios abiertos de la ciudad como decorado. Mediante todas estas imágenes poliédricas entendemos a un poeta metafísico que habla a través de imágenes del tiempo tratando de romper "la cárcel del significado" para encontrar el reflejo de su alma.

**ABEL H. POZUELO**



CATALÁ: DE HABITAR LA MIRADA

## Anton Corbijn

CASA DE VACAS DEL RETIRO. GALERÍA VALLE QUINTANA. CAMPOAMOR, 17. MADRID. HASTA FINALES DE JULIO

DESDE su creación en 1967, la revista *Rolling Stone* se ha convertido en algo más que una revista de música. Esto ha sido en parte posible gracias a su excelente nómina de fotógrafos que ha sabido retratar no sólo a los personajes más carismáticos de la escena musical y cinematográfica sino sobre todo el ambien-

te, la atmósfera incierta que envuelve a las estrellas. Uno de estos fotógrafos es Anton Corbijn (Strijen, 1955), que presenta en la Casa de Vacas del Parque del Retiro veinticinco fotografías de artistas del cine y la música, a los que se suma el influyente poeta beat Allen Ginsberg. También la galería Valle Quintana ofrece una muestra de Corbijn. Esta selección no responde a un planteamiento cronológico ni a una revisión estilística de su carrera, sino que trata de mostrar el lado menos común de muchas de las estrellas de hoy. De los retratos en blanco y negro llaman la atención la mano de J.L. Hooker y una guapísima Jodie Foster en actitud reflexiva, pero las fotografías de las series azules de gran tamaño son sencillamente espectaculares. Beck Hansen, Björk o P.J. Harvey, tres de los músicos más aclamados de la actualidad participan en este desfile envueltos en un manto cotidiano que rara vez podemos imaginar. **JAVIER HONTORIA**

## Christopher Taylor

GALERÍA MARÍA MARTÍN. PELAYO, 52. MADRID. HASTA EL 28 DE JULIO. DE 160.000 A 200.000 PTAS.

PARTAMOS de la base de que la propiedad fundamental de la fotografía es capturar la luz, visible ya sea como haz que atraviesa un medio físico, como foco que irradia ese haz o como impresión en la materia de los objetos (una venda, una tabla de cocina) o reflejo en la superficie sólida de las cosas (el pomo de una puerta, el océano). Entonces diremos que lo que interesa a la fotografía es cómo la luz hace visible la realidad. El fotógrafo que atiende a tal cuestión mira lo que le rodea y después trata de hallar, máquina mediante, la distancia con respecto al objeto, la posición y momento en los que apretar el disparador. Tal parece el método de Christopher Taylor (Skegness, Inglaterra, 1958), quien en sus series *Islande* y *Kinetic* evalúa, con la pureza del

blanco y negro y de manera esencialista, estas dos prioridades de la fotografía, confrontando cercanías y lejanías así como los modos en que la luz incide en las múltiples formas de la materia. Un hermoso encuentro poético con la desnudez del paisaje, los objetos anónimos y el medio de las cosas casi invisibles. **A. H. P.**



ROSENTHAL: PINE CREEK, AUSTRALIA, 2000

## Martín Rosenthal

NH NACIONAL. Pº DEL PRADO, 48. MADRID. HASTA EL 15 DE JULIO

EL concepto de viajar se ha ampliado hasta fronteras que superan las metáforas del movimiento: no se trata tanto de desplazarse hacia lugares desconocidos como de hacer trayectos más espirituales hacia la belleza o el conocimiento. Martín Rosenthal (Buenos Aires, 1953) recrea sus destinos personales utilizando una ingeniosa combinación de vídeos de *Planeta solitario* y de una cámara Polaroid, para obtener una realidad en la que el misterio lo producen la proyección de ambientes en los que la bruma oculta rostros, figuras y objetos. En otras fotografías, en los paisajes fantasmales del Chad, Jamaica, México, Costa de Marfil, Marruecos y Bolivia, son las sombras las protagonistas de estas instantáneas en las que el vídeo, la película fotográfica y la manipulación formal consiguen unos esbozos de nebulosa en la que es tan sencillo perderse como hallar la veta mágica de inalcanzable. **CARLOS GARCÍA-OSUNA**



## Fotografía del siglo XIX

Hacia 1820 el francés Joseph-Nicéphore Niepce consiguió la primera fotografía de un paisaje tras ocho horas de exposición; unos años después, Louis-Jacques M. Niepce redujo este tiempo a media hora y patentó su invento, el daguerrotipo, que se difundió rápidamente por toda Europa. Esta exposición, *Retrato y paisaje en la fotografía del siglo XIX*, de la Fundación Telefónica de Madrid muestra cómo evolucionó el proceso y cómo se fotografió a partir de entonces. A través de 300 imágenes originales de coleccionistas particulares españoles, fechadas entre 1860 y 1900, se hace un repaso del impacto que tuvo la fotografía en la sociedad en la segunda mitad del XIX. Reproducimos aquí *Geishas*, 1885, de A. K. Kimbei. Hasta el 25 de julio.

# Cámaras persas

SALAS DEL MINISTERIO DE CULTURA. JUAN DE HERRERA, 2. MADRID. HASTA EL 2 DE SEPTIEMBRE

CUANDO su marido sale de casa, la mujer aprovecha para fumar a hurtadillas en el *nanghile*. Isabelle Eshraghi fotografía ese momento de placer, el de la calada clandestina de la mujer en su propio hogar. Eshraghi es una de los cuatro fotógrafos persas que se presentan en esta exposición estupenda. En Irán, país cuya fotogenia es casi desconocida, la cámara fotográfica no es un bien desdeñado. Sólo en Teherán se matriculan anualmente 1.500 alumnos para estudiar fotografía. También se publican dos

extraños a su cultura. Entre las manos de la persona retratada podrá haber, por ejemplo, una lata de Pepsi. En una de sus imágenes dos mujeres con el cuerpo y el rostro completamente cubiertos sostienen un espejo en el que se reflejan las estanterías de una biblioteca.

Pero son las fotografías de Eshraghi las que nos tienden el visado para la visita más intensa a ese lugar que produce más fascinación, cuanto mayor sea su cercanía. Casi todas sus fotos presentan mujeres de Ispahán, su ciudad de origen, de

la que se fue cuando tenía tres años, y a la que vuelve con treinta y cinco, y nosotros con ella, en un viaje emocionante y revelador. La canción popular, ilustrada en una de sus instantáneas que representa un grupo de mujeres en un paseo ocioso, dice: "Me gustaría mucho volver a Ispahán, volver una

vez más a esa mitad del mundo". Ese es el gran logro de las imágenes de Eshraghi, dar cuenta de la fisonomía de una mitad del mundo a través de rostros y ambientes que expresan la alegría, el ensimismamiento, la vida oculta que desconocía la otra mitad. Sus protagonistas son las mujeres, que nos descubren lo que antes ocultaban, que transgreden sus propias reglas de decoro para dejar ver la soberanía de su humanidad, y para hacernos ver lo que estuvimos a punto de ignorar sobre la nuestra.

JAVIER ARNALDO

revistas especializadas y se celebra una importante bienal, que dirige este año Seifollah Samadian, autoridad en la fotografía y autor que no está entre los cuatro de Irán. *Recorridos cruzados*. Aquí hay otra gente: junto a Eshraghi, Shadi Ghadirian, Malekeh Nayini y Shirana Shahbazi. Estos tres últimos hacen fotografías paródicas, siempre tomando por asunto la fricción entre los estereotipos occidentales e iraníes. Ghadirian logra iconos de enorme efectividad, al realizar retratos completamente sometidos al decoroso cliché del Oriente islámico, pero introduciendo atributos



SHADI GHADIRIAN: SIN TÍTULO, 1998



BILOXI, MISSISSIPPI, 1974

## Eggleston, b

CÍRCULO DE BELLAS ARTES. M

EL norteamericano William Eggleston (Memphis, 1939) ha sido tópicamente considerado el inventor de la fotografía en color, un título que ignoro si le corresponde históricamente, aunque lo dudo, pero que bien puede concedérsele en mérito a lo que su trabajo, mediante el color, contribuye a la representación de la realidad y, a la vez, a la construcción de un presente continuo. Ha afirmado reiteradamente su admiración por Kandinsky y por Klee —de los que se ha apro-

piado, quizá, del aura mágica que orla sus sencillísimas figuras— y, también, en razón de otro influjo, ha confesado la conmoción que le supuso descubrir las fotografías de Cartier-Bresson en un catálogo de la agencia Magnum.

Puede decirse que cada una de sus fotografías se empapa o posee su color propio, que se corresponde más con el fragmento que Eggleston fija que con una aprehensión del color del mundo. Eggleston puede encuadrarse entre aquellos fotó-



# Bocados de realidad

ARQUÉS DE CASA RIERA, 2. MADRID. HASTA EL 15 DE JULIO

grafos que Belinda Rathbone —comisaria de la muestra *American Dreams*, donde pudieron verse en Madrid las primeras fotos de Eggleston— describe como “interesados por percibir la realidad que ‘está ahí’, fascinados por el problema de definir su relación con esa realidad”. Una realidad que ha circunscrito, fundamental aunque no exclusivamente, a las tierras y las gentes de su Memphis natal, al norte del río Mississippi. Esa confinación geográfica y los motivos mismos que

La confinación geográfica (su Memphis natal) y los motivos mismos que el fotógrafo elige —caracterizados por la habitual presencia de sus argumentos— no impiden que una extraordinaria intensidad y tensión emane de sus tomas

el fotógrafo elige —caracterizados por la banalidad o, mejor dicho, por la habitual, casi doméstica, presencia de sus argumentos— no impiden que una extraordinaria intensidad y tensión emane de sus tomas.

En un autorretrato, realizado hace una veintena de años, el fotógrafo aparece en un escorzo lateral que oculta casi la totalidad del rostro, pero deja ver, sin embargo, y en primer plano, una serie de objetos a los que éste observa: un mechero Zippo junto a un cargador de

gasolina marca Ronsonol, los dos ante un ventilador, y un fondo de un anuncio circular de Coca-Cola sobre el que caen una cinta roja, otra azul y un cinturón de cuero negro. La inminencia detenida de un incendio aventado por las aspas del electrodoméstico y los colores de la nación norteamericana cruzados por un círculo de prudencia. Eggleston lo ha titulado *Estoy en guerra con lo obvio*. Un lema que es veredicto de su labor. Él mismo, en referencia a su “lugar de emplazamiento” ha afirmado: “Cualquiera puede venir aquí al delta, y fotografiar..., pero no sabrán lo que es importante. Pueden venir, pero sus imágenes sólo serán... pintorescas”. Un rasgo del que puede afirmarse sin equivocación que jamás aparece en las suyas, bien sean éstas de paisajes naturales, urbanos o de interiores domésticos; ya comparezcan en ellas personajes —que incluyen a los miembros de su propia familia— o estén éstos completamente ausentes; ya se trate de animales, de objetos hogareños o de juguetes. En cada una de ellas y aún más en el conjunto que conforman —en cuya selección para esta muestra, comisariada por Rose Soshana, se repiten bastantes de las que se reunieron en la exposición organizada con motivo de la concesión del premio Hasselblad Award for Photography (1998)— existe siempre un giro o una deriva inquietantes, como si emitieran señales de una historia más que oculta invisible, de la que Eggleston nos proporciona los datos suficientes para percibirla pero no para narrarla en su complejidad. Una ficción descrita por Caldecott Chubb, director del Museo Eggleston, como sigue: “Los ojos omnívoros de Bill lo ven todo, pero señalan sólo aquellos bocados que más alimentan la vida. Subraya la confluencia mágica de luz, tiempo y color —un mero fregadero, un brillo, un pelirrojo en un puesto de helados, una colección de muñecas bajo un cielo azul—, momentos y espacios que son infinitamente apreciables para nuestra propia observación, ya que organizan la vida en los caóticos y efímeros instantes que predicen nuestra muerte”.

MARIANO NAVARRO

# Joan Miró, lenguaje de un visionario

FUNDACIÓN JOAN MIRÓ. PARQUE DE MONTJUÏC. BARCELONA. HASTA EL 2 DE SEPTIEMBRE

JOAN Miró explicaba que su obra era como "una puesta en imaginación del mundo de las apariencias". Partiendo de las cosas reales, las transformaba en un nuevo lenguaje, como si se tratase de una epifanía de un mundo que hasta entonces había estado oculto tras las apariencias. Miró no era un pintor abstracto, era un visionario que revelaba universos interiores, más allá de lo visible. Su particular lenguaje, entre grotesco y naïf, que le ha atribuido una fama de frívolo e infantil, es la expresión de otra realidad, una realidad esencial e invisible que existe en la vida cotidiana. Miró representa la voluntad de mirar más allá de la superficie.

Miró sigue una evolución densa y compleja, pero, ya desde principios de los años veinte, su posición y su actitud estaban definidas. Así dirá: "Para mí un árbol no es un árbol, una cosa que pertenece a la categoría vegetal, sino una cosa humana, algo viviente. Es un personaje (...); este árbol tiene la misma vida que estos animales, tiene un alma, tiene un espíritu". Miró pues descubre fuerzas ocultas en la naturaleza y ofrece una lectura cósmica de la vida. Transforma lo cotidiano en lenguaje poético, en signos, en metáforas. Uno de los núcleos de la actual exposición es el *Autorretrato I* (1937-1938), dicho sea de paso no se presenta el original, sino una copia fotográfica aunque complementada por otras piezas, esas sí, originales. Interesa apuntar un detalle: la transparencia y los ojos del mencionado autorretrato. Los ojos son una suerte de estrellas,

símbolo de la luz espiritual que penetra la materia. La luz solar se identifica en todas sus connotaciones con la mirada y la actividad del artista. El artista hace la luz, hace visible lo invisible.

¿Cómo explicar esta actitud? A menudo se alude al surrealismo, la alquimia, el primitivismo, el misticismo, sin embargo, muy a grandes rasgos, como primera aproximación

hay que situar a Miró en una gran tradición que explora lo invisible, que se compromete a buscar en lo interior. "He decidido centrarme en la vida secreta de las cosas", dirá el propio Miró. El artista apuntaba que la pintura era como una semilla, tenía que revelar el mundo y lo revelaba a través de la imaginación.

Cierto es —aunque sea a grandes rasgos— que Miró con el paso del

tiempo depurará su lenguaje; este se simplificará, tenderá cada vez más al ideograma. En efecto, otro núcleo de la exposición es la serie *Desfile de obsesiones*, estudio para una escenografía en que aparecen aislados e identificados los signos que forman el vocabulario más recurrente del Miró maduro: los sexos masculino y femenino, las estrellas, determinadas cifras, la escalera, el

ojo, la mujer, el vuelo del pájaro, etc... Pero aquí hay que ir con cuidado porque quien entiende las obras del artista como un simple juego de identificación de estos signos, no comprende el significado de Miró. Estos ideogramas o signos son como arcanos o tótems, una suerte de metáforas de algo muy profundo. La representación de los mismos posee una dimensión sagrada. Son un símbolo en el sentido más profundo del término.

En fin, esta exposición es una aproximación al vocabulario de Miró y quien dice vocabulario o signos, dice a la misma pintura del artista. Pero creo que una muestra tan ambiciosa como ésta merecería un tratamiento más amplio y dilatado. Los dos correctísimos artículos del catálogo, por un lado de C. Escudero y T. Montaner y por otro de M.J. Balsach y una exposición que aprovecha los fondos de la misma Fundación Miró, no cubren la exigencia de realizar un trabajo serio y riguroso sobre la obra mironiana, más aún cuando se celebra el 25 aniversario de la creación de la institución.

JAUME VIDAL OLIVERAS

MUJER, PÁJARO, ESTRELLA, 1978



# En los sueños de Castillo

CGAC. VALLE INCLÁN, S/N. SANTIAGO. HASTA EL 2 DE SEPTIEMBRE

JORGE Castillo (Pontevedra, 1933) es uno de esos artistas inclasificables, de esos que huyen de la "etiqueta" para desarrollar un generoso universo visual independiente de movimientos y condicionantes. Es un artista incómodo debido a una estética ambigua que recoge retazos de Goya o Picasso para activar con el mundo popular, mostrando su habilidad para el dibujo, para el dominio de la técnica más pura.

Su pintura es inquieta, aunque semeja desapasionada. Y es que Castillo demanda ese apagamiento, incorpora el matiz y burla el contraste; por eso parece descuidar el

color, cuando su intención es alcanzar lo profundo antes que lo brillante, evocar antes que narrar. Los azules y tierras, por citar alguno de sus colores más recurridos, esconden más de lo que descubren. Parece como si luchara por encontrar un lenguaje que se revelara como el vehículo más eficaz para permitir la descodificación de su discurso.

Pero el enigma persiste, el misterio de su pintura desemboca en un territorio movedido, de tensiones y diálogos, de realidades, de deseos, de expresiones que dibujan ese proceso de interiorización que continuamente ahoga el ejercicio de

Castillo. Porque si algo pinta el artista gallego son sus propios sueños, las fisuras del pensamiento. Sus figuras distorsionadas recuerdan el surrealismo, la capacidad escénica de sus espacios el mundo del barroco; y detrás siempre una discreción hermética, el poder de lo simulado, de lo teatral, reinventando recortes que fragmentan nuestra capacidad perceptiva.

Esta muestra, como sugiere su comisario Kosme de Barañano, se concibe más que como una amplia retrospectiva como una antológica

—se inicia en 1959 y se alarga hasta este mismo año— que permite develar algunas de las claves de su contribución plástica. Así, recogiendo una selección de pinturas, dibujos y collages, vemos como, poco a poco, renueva su lenguaje y no tanto su discurso, que se nos presenta de naturaleza obsesiva; recordemos que Castillo nunca concluye.

DAVID BARRO



TAGGIO EN EL JARDÍN, 1974

# c a o s

j o s e f k o u d e l k a

15 de junio al 26 de agosto

sala de exposiciones de Plaza de España, 8



informate  
en el **012**  
91 580 42 60  
www.comadrid.es



**Comunidad de Madrid**

CONSEJERÍA DE CULTURA  
Dirección General de Archivos,  
Museos y Bibliotecas

PHE01





BILL VIOLA: *THE QUINTET OF THE UNSEEN*, 2000 (BIENAL DE VENEZIA). ABAJO, SPENCER TUNICK: *123<sup>th</sup> STREET AND MALCOM X BOULEVARD, NYC 2, 2000* (EN VALENCIA)

# Valencia **versus** Venecia



Los más madrugadores ya han hecho el viaje a Venecia, Basilea y, para curiosar la novedad, finalmente Valencia. Algunos, con más inteligencia estratégica como Germano Celant, han pasado de Venecia directamente a Valencia, y luego, antes de volver a su feudo neoyorquino, se han dejado caer por Basilea, para olfatear el mercado "en vivo". La Feria de Basilea es *hic et nunc* el lugar de lo que se cuece al más alto nivel: lo que hay para vender y lo que se vende. Basilea es el centro y las Bienales son el marco. Las Bienales se enclavan y contextualizan en un paisaje y Venecia tiene todos los boletos para estar la mejor situada...

Hace quince días señalaba aquí que a una Bienal nueva como es la de Valencia no se la puede juzgar críticamente sino a unos años de distancia y que el valor de la apuesta radica en si la operación brota y crece. Podemos, sin embargo, a una semana de su apertura, introducir un juicio comparativo de su oferta en relación a la oferta veneciana, y a las demás ofertas existentes. Para empezar, Valencia ha eclipsado a las otras (sea Lyon, Estambul, Santa Fe...) y se ha enfrentado directamente a Venecia, como único ele-

mento de comparación. La apuesta por inaugurarse a la vez que la italiana ha sido favorecedora: han venido aquí gentes que se han metido en el carrusel citado: Basilea, Venecia, Valencia.

Podemos analizar ahora comparativamente al menos tres aspectos: el punto de salida de ambas Bienales, Venecia y Valencia, las sedes en las que se ofertan (es decir, dónde y cómo se sitúan) y el producto que ofrecen. Valencia no tiene el marco de la laguna, pero ofrece una serie de edificios que ni están tan destartados como los Pabellones históricos ni tan abandonados como el Arsenal veneciano. El Almudín (antiguo granero de la ciudad), la Gallera (espacio dedicado antiguamente a la pelea de gallos), el Tinglado del Puerto, las Atarazanas, San Miguel de los Reyes, etc., son lugares de exposición perfectamente restaurados y bien acondicionados. Superan ese aspecto de La Habana desvencijada que no dejan de tener las piedras góticas cantadas por Ruskin.

El contenido de la Bienal de Szeemann, que vuelve una vez más como el maldito cantante de Linares, tiene un olor ya a vídeo antiguo y rancio. Parece que a su cueva de Monte Veritá no han llegado las novedades de DVD ni las noticias de que incluso Rebecca Horn se ha pasado no al vídeo sino al cine-cine. No hay en Venecia sino una saturación de artistas con el soporte del vídeo y un premio a viejos leones como Serra o Twombly, cuando en los años cincuenta la Bienal otorgaba sus premios a gentes como Chillida, que entonces tenía 34 años. Si comparamos el Pabellón de Szeemann con el centenar de artistas seleccionados por Achile Bonito en *El cuerpo del arte*, dentro de la instalación total en el Convento del Carmen, con un excelente y sencillo montaje del arquitecto milanés Peter Bottazzi, la balanza se inclina radicalmente por el italiano. Incluso en la selección de vídeo-artistas, hay mejores trabajos en Valencia que

en Venecia. También los presentes en Basilea, una feria en principio más tradicional, eran mejores: pienso en el Bill Viola de la galería Anthony d'Offay o en los presentes en *Art Unlimited*, o en la exposición de la Fundación Beyeler titulada *Ornamento y abstracción*. Esto, por supuesto, si dejamos a un lado el excelente proyecto de Fabrizio Plessi en Palazzo Correr, que sigue siendo el gran poeta de las instalaciones en vídeo.

Por otra parte, la elección en Valencia de creadores como Peter Greenaway, Bob Wilson o Shiro Takatani dan a la ciudad un aroma de espectacularidad que no se da en Venecia. Se puede criticar la apuesta por una instalación de Emir Kusturica en el Almudín, pero el yugoslavo ha salvado la piel con un buen concierto. Además la Filmoteca ha aprovechado la oportunidad y ha

### Si comparamos el Pabellón de Harald Szeemann con el centenar de artistas seleccionados por Achile Bonito (*El cuerpo del arte*) para la Bienal de Valencia, la balanza se inclina radicalmente por el italiano

organizado un ciclo sobre diez películas de Kusturica y editado un libro, *Claroscuro balcánico*, sobre su cine.

El hilo que recorre la Bienal de Venecia se debate contra la globalización pero a la vez cae en el pecado de la homogeneidad de los medios y de las formas. No es el caso de Valencia que ha sabido jugar con la integración de todas las artes, y con la escenificación en todos los niveles, sin hacer política de ningún tipo ni monsergas morales. El propio Szeemann ha admitido que no se puede sacar ninguna interpretación del presente de esta edición-collage de la Bienal, sino denuncia social, "urgencias" ecologistas, etc., es decir, sigue la estela de la filosofía de Joseph

Beuys, al que ya dedicó una exposición retrospectiva en 1992 en Centro Pompidou a los diez años de su muerte. Pero su clave en Venecia es mucho más *soft* que en 1968, y sobre todo mucho más *disney-world*, a su pesar.

Y para terminar, volvamos al comienzo, al arranque de ambas Bienales. Consuelo Ciscar, arropada por dos astutos como Bonito Oliva y Settembrini, ha sabido arrancar con la apuesta de interconexión de las artes y con una *performance* contemporánea. Si la Fura tiene un regusto algo hortera en su teatralidad de masas, el músico Carles Santos ha sabido hacer de una fanfarria clásica un espectáculo contemporáneo. Mientras Szeemann, anclado en lo "multi-culti" que suena un tanto a los franquistas coros y danzas regionales, se ha traído unas danzas de Nueva Zelanda para dar color, "un saludo al sol" que se ha convertido en sepia. Si hace dos años Szeemann hizo la apuesta por China, esta vez se ha ido más lejos y ha dado cobijo en la Schola de Sant' Apolloria a ese nuevo pabellón nacional.

Es decir, frente a las tradicionales danzas de los indígenas maoríes, Valencia ha comenzado con artillería pesada y con verdadera comunión entre las artes y entre tradición y modernidad: Carles Santos ha hecho estallar una *masclètà* de sonidos con una partitura compuesta para la ocasión. La puesta en escena de *La navaja en el ojo* ha hecho que la excelente arquitectura de Calatrava se integre en la Bienal, y que la ciudad se haya convertido en un enorme escenario de arte contemporáneo. Además Valencia ofrece unas comodidades y unos precios, y una vida de noche, es decir, el viaje al ruido nocturno de los pecados capitales, al que "la cisterna de sombras y silencio" de Venecia ni por casualidad puede asomarse

KOSME DE BARAÑO

**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](mailto:condeduque@munimadrid.es)

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

EL CULTURAL reunió el miércoles 20 de junio, en la Terraza del Reina Sofía, cedida por PHotoEspaña, a Rosa Olivares, directora de la revista Exit; Oliva Arauna, en cuya galería tiene un lugar muy importante la fotografía; Pablo Genovés, artista innovador en este terreno; y Catherine Coleman, conservadora de fotografía del MNCARS. El objetivo de este encuentro fue debatir algunos de los problemas que rodean a la fotografía en España: el escaso mercado, la todavía pobre difusión y la difícil producción. Una nueva generación está aportando renovadas ideas, pero sigue habiendo una frontera entre artistas y fotógrafos. Existe aún recelo por parte de galeristas y coleccionistas y las instituciones apenas apoyan a los fotógrafos nacionales, para los que es muy difícil acceder al mercado internacional. Éstas fueron las principales conclusiones. La versión íntegra, en [www.elcultural.es](http://www.elcultural.es).



## Rosa Olivares, Pablo Genovés, Oliva Arauna y Catherine Coleman

# La fotografía española:

**L**a situación de la fotografía española podría calificarse de deficitaria. Para abordar esta problemática, quizá deberíamos empezar por recordar de dónde venimos, arrancando de los años cincuenta y sesenta, con un dominio casi absoluto de un realismo social y con fotógrafos como Catalá-Roca, Cualladó, Maspons, Miserachs, Masats o Dolcet.

—¿Cuál creen que ha sido la influencia de esa generación?

—**Rosa Olivares:** Yo no creo que haya que trazar las líneas de la fotografía actual a partir de un análisis historiográfico. Pero creo que la influencia de esa generación es muy fuerte en el fotoperiodismo, en la fotografía documentalista y en la fotografía etnográfica o de viajes.

—**Catherine Coleman:** Tenemos unos clásicos maravillosos que no conoce nadie, y una vez sean descubiertos, su cotización va a subir una barbaridad. No entiendo, por ejemplo, que en el Reina Sofía podamos adquirir por 50.000 pesetas

una obra de Elías Dolcet y luego salgamos y compremos por 100.000 dólares la de un extranjero.

—**Oliva Arauna:** Creo que en España no ha habido, en el mundo de la fotografía, tanta mirada hacia los clásicos; aquí se ha mirado no tanto hacia atrás como hacia afuera.

—**Pablo Genovés:** Los fotógrafos clásicos, en realidad, no han sido artistas. Pero ahora se les quiere reivindicar como tales desde el terreno del arte.

—**R.O.:** Estamos recuperando o reinventando una historia que no fue. El punto débil en el estudio de la fotografía española está más bien en la generación que ahora tiene entre cuarenta y cincuenta años. Como Rafael Navarro, Manuel Esclusa,

Ferrán Freixa, o Miguel Trillo, artistas excelentes pero poco reconocidos. Se está recuperando gente con una obra más efectista, más asimilable por un mercado concreto.

—**C.C.:** El español se subestima a sí mismo o a su propia gente. Aquí nos bajamos los pantalones ante los extranjeros y no promocionamos a los nuestros. El director del Museo Getty de California me repite siempre un consejo: *Collect locally*, colecciona lo tuyo. Los extranjeros vienen a España para ver a Solana, no para ver a Sol LeWitt. Tenemos un grave problema de autoestima.

—**O.A.:** Las instituciones no apoyan a los artistas españoles. Se trae mucho de fuera, y me parece fantástico, pero tiene que haber expo-

Catherine Coleman: “Aquí nos bajamos los pantalones ante los extranjeros y no promocionamos a los nuestros. El director del Museo Getty me dice: colecciona lo tuyo. Los extranjeros vienen a ver a Solana no a Sol LeWitt”



MERCEDES RODRIGUEZ

## Coleman analizan el medio en un debate organizado por EL CULTURAL del documental al cibachrome

siciones de españoles. Y no me parece bien que se hagan exposiciones sólo de fotografía, o sólo de escultura. Cualquier medio artístico en masa es malo.

—P.G.: Es necesario que se apoye el coleccionismo. Confío más en la consolidación del mercado que en los apoyos puntuales de dinero estatal.

—R.O.: Para que un artista joven consiga tener una exposición oficial tiene que estar trabajando con una galería extranjera o tiene que ser primo de alguien o amante de alguien. El Reina Sofía hace cuatro exposiciones de arte joven al año, en el Palacio de Velázquez, y por lo menos dos son de extranjeros. Calcula el tiempo de espera.

—Catherine, como representante aquí del Reina Sofía, ¿qué tiene que decir a esto?

—C.C.: Falta una continuidad en la programación de las exposiciones, no tenemos un *planning*. También creo que cambiamos de director demasiado a menudo. En otros países

se firman contratos por cinco años. Yo estoy intentando meter más fotografía joven en el Espacio Uno. Creo que los palacios de Velázquez y de Cristal van a tener más fotografía, pero aquí falta un espacio fijo para exponer fotografía, y fotografía española. Pero no está contemplado ahora mismo. Antes teníamos la sala de la tercera planta, junto a la Biblioteca, pero ya no.

—Durante bastantes años, la comercialización de la fotografía ha estado en manos de galerías especializadas, como Redor en Madrid, y otras aún en activo: Spectrum en Zaragoza, Forvm en Tarragona o Visor en Valencia. ¿Cuál ha sido el papel de esas galerías?

—R.O.: Han hecho una labor excelente y, además, han sabido reconducirse hacia la fotografía actual. Por ellas han pasado artistas esenciales para la fotografía contemporánea y que desde luego no entraban en otro tipo de galerías. En general, han trabajado en una línea, digamos, “fotográficamente pura”, de-

Rosa Olivares: “Hay una inflación absoluta de fotografía, y hoy todo es una obra de arte. Cualquier cibachrome brillante y grande es estupendo. Es un error del mercado al que contribuye la crítica”

mostrando tener conocimientos que muchos de los que ahora incluyen a fotógrafos en sus salas no poseen. Hay una inflación absoluta de fotografía, y hoy todo es una obra de arte. Cualquier cibachrome brillante y grande es estupendo. Es un error, sobre todo de mercado, al que se contribuye desde la crítica.

—O.A.: Pero esa inflación también se ha dado en otros medios. Cuántas veces nos hemos quejado de cuando se puso de moda la escultura; entonces también valía

todo... O las instalaciones. O la pintura, en la que vemos más artesanía que otra cosa. Yo empecé a hacer exposiciones de fotografía en 1987, no porque lo buscara, sino porque los artistas me han ido presentando fotografías. Pero la atención a la fotografía se centra en los últimos cuatro años, que es cuando se ha creado un coleccionismo en torno a ella.

—P.G.: Yo formo parte de la primera generación de fotógrafos que ha podido vivir de su trabajo. Y hay un dato importante: ha habido un cambio en los materiales que utilizamos, en cuanto a durabilidad. Desde la aparición del cibachrome, a los coleccionistas empieza a inspirarles mayor confianza. Y la idea de la obra única y exclusiva es un problema para la fotografía, de la que generalmente se hacen ediciones. Curiosamente, a los escultores, que también hacen ediciones, no se les pone esa pega. Pero creo que esto se va aceptando poco a poco.

—R.O.: Otro problema para esa aceptación es aquello de “esto lo

hace mi niño”: con una máquina instantánea cualquiera hace una foto. El instante maravillosamente mágico y decisivo lo hemos fotografiado todos varias veces. Cuando la fotografía ha ganado en complejidad ha pasado a considerarse como arte. Por otra parte, este debate nunca se haría en Alemania. Allí es ya un tema paleto, como todo el mogollón en torno a la fotografía. El fotógrafo funciona allí como cualquier otro artista. Aquí, si haces una exposición a un fotógrafo español, tienes que producirle la obra y enmarcársela y luego devolvérsela. Es mucho más económico trabajar con extranjeros. A algunos españoles he tenido que decirles: “Tú nunca vas a exponer en ningún sitio, porque sale más caro exponerte a ti que comprar toda tu obra”. Traer a Thomas Ruff, Gursky o Cindy Sherman significa que te prestan la obra y tú pagas el seguro y el transporte, y ya está.

—C.C.: (Deja la mesa por un compromiso ineludible) Me despido, pero antes quiero decir que he estado con Robert Frank viendo la exposición de Fox Talbot y hemos estado hablando de cómo era el mundo pre-fotográfico, cómo era el hombre de 1833 que nunca en su vida había visto una fotografía. Hoy estamos acostumbrados a ver fotografías por todas partes, y aceptamos su elevación a la altura del arte, pero tenemos que distinguir entre la fotografía que forma parte de nuestra vida diaria, como la que aparece en los periódicos, del arte.

—P.G.: Volviendo a cómo se trae la obra de artistas extranjeros, yo creo que eso es posible porque ellos están apoyados por un mercado muy fuerte. Nosotros estamos un poco en niveles de supervivencia.

—R.O.: Eso es un tópico. Cuando trabajé con Roland Fischer o con Gursky, tuvieron que producir la obra que yo les pedía. En esa época, Gursky trabajaba en el laboratorio de su padre, que era fotógrafo industrial.

**Oliva Arauna: “Creo que en España no ha habido, en el mundo de la fotografía, tanta mirada hacia los clásicos; aquí se ha mirado no tanto hacia atrás como hacia afuera”**

—O.A.: Es una actitud más que un problema económico.

—¿Están seguros de que no es un problema económico? Las nuevas tecnologías, los nuevos soportes, las presentaciones de las obras se están convirtiendo en algo tremendamente caro.

—O.A.: En la galería, con artistas jóvenes, estamos pagando un 40 por ciento de producción sobre el precio de venta. Es una barbaridad, pero la presentación es muy importante. Yo entiendo que el artista muchas veces no tiene dinero, y la galería debe asumir ese gasto. Pero si cada vez que se pide una obra para una exposición hay que producirla, terminaremos por no poder ver fotografía, porque los costes son altísimos. Para la galería son igual de altos, pero al fin y al cabo estamos sacando las obras al mercado.

—P.G.: Acerca de los precios, me gustaría decir que fuera de España son mucho más altos. Al precio más alto de un fotógrafo español, fuera habría que sumarle un 20 o un 30 por ciento, porque sino les parece regalado y, por tanto, malo.

—O.A.: Y no por subirlos va a venderse mejor. Es un problema más de promoción.

—R.O.: Pero también es un problema de creación. Si alguien quiere comprar un Vanessa Beecroft no compra un Juanita García que tam-

**Pablo Genovés: “Soy de la primera generación de fotógrafos que ha podido vivir de su trabajo. Desde la aparición del cibachrome, a los coleccionistas les inspira más confianza”**

bién hace una señora en bragas, porque no es lo mismo. El coleccionista distingue perfectamente. Quienes a veces no distinguen son los galeristas o los críticos.

—¿Se copia mucho en España?

—R.O.: No se copia, se intertextualiza. Aunque la gente joven procura ser más creativa y tratarse de tú a tú con lo internacional. Es otra generación, la mía, que se ha formado en una situación de gran desconocimiento local y gran información externa, con lo cual la intertextualización es más fácil.

—Acaban de llegar de Venecia, de Basilea, ¿cuáles son las tendencias más claras que sigue la fotografía en este momento?

—P.G.: Yo quiero reivindicar el ordenador, la fotografía electrónica. El planteamiento de buscar el arte en la realidad del fotógrafo clásico cambia con la fotografía electrónica. Lo artístico está dentro de tu cabeza y puedes componer como un pintor, con el lienzo en blanco. Inventando realidades. Abre un camino de libertad que el fotógrafo tradicional no tenía.

—R.O.: En Basilea se puede comprobar que hoy todo vale. Hay fotografía abstracta, que aquí en España prácticamente no se conoce, hay muchísima fotografía de retrato y de paisaje, mucho collage fotográfico por ordenador. Quizá lo que no haya tanto es fotoperiodismo. Pero, de alguna manera, la imagen fotográfica siempre tiene mucho de documentación. Por ejemplo, la obra de Ruff es documentación de una época como lo fue la de Sander. O como la de Gursky o Thiel, que hacen una catalogación *sui generis* de un momento.

—Los festivales de fotografía han proliferado en España. Desde que se creó la Primavera Fotográfica de Ca-

taluña se han sumado Imago en Salamanca, el festival de Tenerife, Huesca Imagen, la Fotobienal de Vigo, PHotoEspaña. ¿Están incidiendo en su normalización?

—P.G.: Tienen un lado positivo y un lado negativo. El positivo es que se habla de fotografía, que tenemos ocasión de estar en los medios... abre algunas puertas. El negativo es que crea una burbuja que explota en un momento concreto y después desaparece. En ese sentido tiene poco enraizamiento en la realidad del año expositivo.

—O.A.: Es muy difícil que de las 67 exposiciones de PHotoEspaña el 50 por ciento sea de un nivel de “siete”. Si el nivel baja de “tres” lo mejor que puede pasar es que el festival se reduzca a unas 20 exposiciones. Para el público en general es perjudicial. Puede que se pierda justo las mejores exposiciones.

—R.O.: Los festivales surgieron en su momento para difundir la fotografía, básicamente centrados en el fotoperiodismo y en el documental. Tenían sentido hace veinte años, cuando la fotografía no tenía quien le escribiera. Hoy se han quedado obsoletos. PHotoEspaña tiene todo el apoyo de las instituciones en Madrid pero es un cajón de sastre. Y lo más inteligente de este festival es hacer suyo lo que no es suyo: incluir la exposición de Robert Frank, que se clausura una semana después de la inauguración, o la de Andreas Gursky, que se abre tres días antes de que finalice PHotoEspaña. Y lo mejor suele ser lo que no organiza directamente el festival. Tiene su gran fuerza en el fotoperiodismo, y la gente que lo organiza está muy vinculada a él. Con este tipo de reclamos: “50.000 imágenes, 800.000 artistas...”. No me parece la manera de apoyar la fotografía como arte. Se convierte en algo mastodóntico e inflado. Algunas salas y galerías ya se han retirado.

ELENA VOZMEDIANO

# Dario Fo

“La comedia es la forma de expresión más elevada que conozco”

Dice que nació “politizado”. Rey de la farsa, cómico impenitente, fue símbolo de la cultura revolucionaria italiana en los años 60 y 70. En los 90, y con el Nobel de Literatura de 1997 bajo el brazo, Dario Fo se convirtió en el ejemplo de artista comprometido. Ahora, el autor y director se prepara para dirigir la ópera de Rossini *La Gazzetta*, y ha comenzado la redacción de sus memorias. En Madrid, la compañía Uróc estrena *Pareja abierta* el próximo 5 de julio en el teatro Alfil. Su mujer y fiel colaboradora, Franca Rame, escribe para EL CULTURAL sobre el trabajo diario con Fo y el proceso de creación de sus obras.



Entrevistar a Dario Fo es convertirse en uno de sus personajes. Su casa es un camarote de los hermanos Marx en el que cada vez coge el teléfono una persona distinta. “El maestro labora”, dice uno. “El maestro dorme”, dice el siguiente. Finalmente, “il

maestro riposa” y puede atendernos. Lo hace mientras escucha un aria de Rossini: su próximo trabajo como director, en este caso de escena y vestuario en la ópera *La Gazzetta*, que estrenará el próximo 11 de agosto en el Rossini Opera Festival (Pesaro, del 10 al 24 de agosto).

“Perdóneme que esté un poco *ido*, pero tengo la cabeza en la música”, nos dice.

Música para el trabajo y tinta para escribir sus memorias. “El maestro” —como le llaman en su entorno—, controvertido premio Nobel de Literatura, también ultima su auto-

biografía. Fo recuerda y el montón de folios va aumentando. Hijo de un jefe de estación y una campesina, es autor de 47 comedias, tres películas y más de 60 canciones. Ha dirigido 80 obras en los escenarios de todo el mundo, desde la Comedia francesa a la Ópera de Pekín, y su carrera ha estado plagada de éxitos y de encontronazos con la censura y el poder oficial.

**Un bufón humillado.** Cuando en 1997 recibió el Nobel por “emular a los bufones de la Edad Media con sus ataques a la autoridad y por mantener la dignidad de los oprimidos”, confesó que el premio era “una compensación por tantas humillaciones sufridas a lo largo de nuestra vida”. Ahora, más tranquilo, pero no menos inquieto, Fo hace memoria, y la escena se echa a temblar.

—Respecto a *Pareja abierta*, que ahora se estrena en el teatro Alfil de Madrid el día 5 de julio, ¿qué le llevó a escribirla y que significa dentro de su producción teatral?

—El origen es autobiográfico, como en casi todas mis obras. Es una historia familiar, de hipocresías, engaños... una mezcla de diversos sucesos que me ocurrieron o me contaron. Partiendo de ahí trabajamos basándonos en las improvisaciones con Franca Rame y con otras personas... y así surgió el texto.

—En algunos momentos recuerda a Woody Allen.

—Sí, es cierto. Cuando el tema es análogo hay forzosamente un parecido, pero en *Pareja abierta* el desarrollo es diferente. Yo estoy más cerca de la comedia del arte que de la comedia americana de Allen.

—Además va a estrenar una ópera y prepara sus memorias. ¿En qué estado se encuentran ambos proyectos?

—El montaje *La Gazzetta* se estrenará pronto en Pesaro y estoy muy ilusionado con él. Por eso, ahora la música me acompaña a todas horas. También estoy muy ocupado

redactando mis memorias, lo que me lleva cierto tiempo diario. Uno se expresa en sus obras, en las que refleja parte de su propia vida; pero no deja de ser vida transformada literariamente. En el teatro, la vida de uno es el punto de partida; al escribir tu autobiografía, se convierte en el punto de llegada.

Vida y obra se cruzan en las propuestas escénicas de Fo. Si en la década de los ochenta las luchas sociales centraron obras como *Aquí no paga nadie*, o *Bocinas, trompetas y frambuesas*, en los noventa la crítica política cede terreno a la social. *Tengamos el sexo en paz* o esta *Pareja abierta* (1983), que estrena Juan Margallo y su compañía Uróc en Madrid, giran en torno a las contradicciones de la pareja, la lucha de la mujer y los tabúes de la educación sexual en nuestro tiempo.

**Un Papa liberal.** De lo que siempre ha estado cerca el Premio Nobel es de la subversión y la denuncia

**“Me indigna la hipocresía, el poder que siempre quiere más poder, el uso de las guerras para imponerse... que la gente no se implique. No entrometerse no significa no participar, aunque es la forma más incomprensible y mansa de hacerlo”**

que muchas veces le ha hecho sufrir los cortes de la censura. En 1990 estrenó *El Papa y la bruja*, junto a Rame, en la que Fo interpretaba a un Papa polaco que promulga una encíclica a favor de la liberación de la droga, el uso de anticonceptivos y el retorno de la iglesia a la pobreza. Su concepto del arte como algo “social, político, contra la opresión” ha estado presente en todos sus proyectos.

—En 1969 creó un grupo cuyos estamentos recogía como objetivo “ponerse al servicio de las fuerzas revolucionarias para llevar a la clase obrera al poder”. ¿Sigue teniendo

actualmente una razón de ser este objetivo?

—Por supuesto. Siempre hay que luchar por la idea de la masa al poder. Yo sigo combatiendo a través de mi teatro por los problemas de la salud, de la respirabilidad del aire, la contaminación de los coches, la acústica... Aquí, en Milán, cada día hay tres muertos de cáncer producido por la contaminación atmosférica. Esas son las cosas contra las que hay que luchar: es “la indignación ante la tragedia”.

—¿Esa indignación debe ser el verdadero motor del teatro?

—El teatro nace del contacto con el público, que es algo muy real. Por eso el teatro jamás debe salirse de la realidad. Como decía un escritor ruso, “Contad, hombres, vuestra historia”. Incluso cuando representas un clásico, Shakespeare, por ejemplo, que habla de cosas “antiguas”, estás hablando de tu tiempo. La humanidad cambia sólo en apariencia. Pero la hipocresía, el racis-

preensible, más mansa de hacerlo.

—¿Mantiene la esperanza de modificar la realidad con su trabajo?

—Uno debe tomar conciencia de las cosas que pasan a su alrededor, y debe ser parte de ellas. Jamás debemos aceptar que “las cosas son como son”. Es necesario dar una dimensión moral a la vida, luchar por cambiar aquello que crees que no está bien.

**Implicaciones políticas.** *Muerte accidental de un anarquista*, escrita en el año 70 y su obra más conocida, se basaba en un hecho real: la aparición de un ferroviario anarquista muerto tras un interrogatorio con la policía de Nueva York, que le acusaba de un atentado que causó varios muertos. *¡Pum, pum,! ¿quién es? ¡la policía!*, y *La mueca del miedo* son obras que realizó junto a compañías como Nueva Escena o La Comuna—este último, ligado a la izquierda extraparlamentaria a mediados de los 70—. Su implicación política fue la causa de los sucesos de 1973: Franca Rame fue secuestrada y violada por un grupo fascista. Más tarde, Fo fue arrestado y encarcelado en Cerdeña.

—¿No hay nada en la realidad digno de su celebración?

—Bueno, creo que estamos en tiempo de provocación, no de celebración. Hay que provocar al público, y que éste celebre que se le provoca.

—¿El arte que no se compromete no es arte para usted?

—El compromiso se puede expresar de muchas formas. El lenguaje de Cézanne, por ejemplo, era otro distinto, pero no se puede decir que no sea comprometido o que no arriesgue. Al principio los críticos se reían de sus obras, y ahora nos reímos de esos críticos.

—Ha sido tachado de incómodo, y sus obras de desagradables...

—El teatro debe tocar en el espectador aquello que el público no

quiere que le toquen, por incómodo, por desagradable. Debe sacar a la superficie las cosas que lleva dentro sin saberlo, o sin querer saberlo. El espectador es como un gato que se deja acariciar, pero al que hay que azuzar de vez en cuando. Al final, siempre lo agradece.

“Mi vida ha sido una vida aventurera y llena de peligro, pero de verdad. Y soy feliz de que así haya sido”. Con esta frase Fo resume su viaje vital que comenzó en Sangiano (Italia) en 1926 y que le ha llevado del Premio Nobel a su candidatura a la alcaldía de Milán, pasando por la cárcel. La prisión también fue el destino para algunas compañías españolas que durante el franquismo se atrevieron a representar las obras de Fo. Ese espíritu combativo que ha presidido todos sus actos también estaba presente cuando el Nobel firmó, al poco de serle concedido el Premio, un llamamiento al Gobierno español para que negociase con ETA.

—¿Por qué está luchando ahora?

—Por lo mismo de siempre. Cambian las cosas concretas (ahora se llama globalización) pero en el fondo es siempre la misma lucha por la dignidad y contra la hipocresía.

—¿Se han quedado en el camino metas por cumplir?

—Creo que no hay ilusiones no cumplidas. Una reivindicación no es una ilusión, o al menos no debe verse como tal.

**Contra la mundialización.** «Todavía hay cosas por las que pelear. Hoy por hoy se debe luchar contra el problema horrible de la mundialización, del interés...

—Autor, director, actor, pintor, candidato a alcalde... ¿desde dónde se llega mejor a ese compromiso?

—Como ciudadano es como mejor se llega a ese compromiso. Todo lo demás son variaciones, formas de demostrar ese compromiso que uno debe adquirir como ciudadano.

Para conseguirlo, Fo no duda en utilizar todos los medios a su alcan-

## En clave de Fo

**D**ario Fo, cada vez que vuelve a ver en escena *Pareja abierta*, me dice: “No reconozco este texto”. Eso es debido a mi método de trabajo. Un texto debe actualizarse continuamente, teniendo en cuenta dos hechos: las cosas que acontecen diariamente en el mundo y el efecto que la obra produce en el público con cada representación. Cada noche grabo la obra para poder verla al día siguiente, para recoger las improvisaciones que funcionan y darme cuenta de cuáles no lo hacen. La obra crece en el escenario. Siempre es una obra fresca, pero de una frescura diferente cada vez. Es un proceso cansado, aburrido incluso, pero necesario. Una obra es un ser vivo, y nuestro trabajo es su alimento.

Las risas marcan el repaso a la obra en vídeo. De repente, te das cuenta: en un determinado momento de la representación el público se reía, y de pronto, ¡paf!, esa risa ha desaparecido. ¿Por qué se ha perdido esa carcajada?

Es un trabajo casi científico, que he ido perfeccionando a lo largo de mi carrera; y un modo perfecto de mostrar a los jóvenes que trabajan con Dario y conmigo cuándo aciertan, cuándo se equivocan. ¿De quién es la culpa cuando una risa se pierde? Puede ser del actor que interpreta esa parte. Pero también puede ser culpa

ce, incluyendo las nuevas tecnológicas. Su página en internet ([www.dariofo.it](http://www.dariofo.it)) es curiosa y esclarecedora. En ella se pueden encontrar desde sus cuadros digitalizados —Fo es un consumado pintor— hasta una obra

mía; por ser más conocida, el público puede distraerse con mi presencia, así que debo cuidarme de hacer gestos en escena cuando no soy yo quién habla. Basta un gesto para distraer la atención.

Una cosa importante en cuanto a las carcajadas: importa la calidad de la risa, no la cantidad. Nuestro teatro busca la risa “de cabeza”. Podría provocar fácilmente la carcajada quitándome los pantalones en escena, pero, evidentemente, no se trata de eso. Se trata de que el público se ría por una idea, por un pensamiento, por una situación. El nuestro es un teatro de situación. En escena, cuando actúo, hablo en primera persona: hablo de mis hijos, de mi vida personal. Si hablo de los problemas personales de mi hijo no se trata de ficción, sino de experiencia personal. Reelaborada teatralmente, claro, pero experiencia personal al fin y al cabo.

Este es un método que afecta a aspectos técnicos de la obra. Porque en el fondo, el tema —que en el caso de *Pareja abierta* son las relaciones de pareja— si es realmente importante, se convierte en algo que acepta muchas variaciones de forma, pero pocas de fondo. Ese asunto era de actualidad hace quinientos años, y lo será dentro de otros quinientos.

**FRANCA RAME**

inédita —*La confessione*— o un texto que va escribiendo por entregas en la red —*Il porco*—. Fo y Rame también firman combativos artículos sobre Berlusconi, y ofrecen *links* sobre Cuba, o el movimiento verde.

—¿Desde la comedia se ve más claramente la tragedia?

—La comedia es la forma de expresión más elevada que conozco. Shakespeare era un autor cómico que también escribía tragedias. En *Romeo y Julieta*, que todo el mundo clasifica como tragedia, hay pasajes cómicos excepcionales. No hay trágico que no sea ante todo un cómico. Quien no ve el lado cómico de la vida no es capaz de comprender completamente su tragedia.

—Alguna vez ha comentado que “el oficio del actor es el del ladrón”. ¿Cuál ha sido el mayor triunfo ganado por usted para esta profesión?

—No sólo el trabajo del actor es el trabajo de un ladrón, también el del creador. *Traduttore, traditore*, (traductor, traidor) dice un dístico famoso. Pues no sólo el traductor es un traidor, un ladrón...

**El estilo de los clásicos.** «De una idea robada surge otra que tal vez sea más eficaz. Es imprescindible estudiar a los clásicos. Esto es algo evidente, pero parece que la gente no lo sabe, ni los críticos tampoco, hay que explicárselo continuamente... Cuando representas un clásico lo estás haciendo con tu estilo, y eso ya es creación. Luego puedes dar un paso más o no darlo. Puedes convertir la *Marcha Turca* de Mozart en rock, como hace Franco Battiato, o hacer una canción completamente original. Pero si optas por hacer una canción nueva, no puedes olvidarte tampoco de que han existido Mozart y Bach, porque ignorándoles no niegas su existencia, sino el interés de la tuya... No puede haber un buen músico que no haya estudiado a Mozart o un buen dramaturgo que no haya estudiado a Shakespeare.

Fo avisa que se ha acabado la ópera de Rossini y con ella nuestro tiempo. “El maestro” vuelve a su trabajo, a improvisar situaciones de la vida cotidiana, que es la comedia más trágica que nadie haya escrito.

**I. DE FRANCISCO/M. LÓPEZ-VEGA**

## El Malic estrena en el Grec *Una vida en el teatro* David Mamet se confiesa

Con ritmo trepidante, diálogos rápidos y personajes poco “glamourosos”, David Mamet retrata escenas cotidianas de la vida en el teatro. Y lo hace con un texto lleno de complicidad que se cuele con todos los derechos en el festival del Grec. *Una vida en el teatro* se estrena hoy en el Malic bajo la dirección de Rafael Duran y la interpretación de Quim Lecina, Marc Rodríguez y Quim Martínez.

Los actores comparten camerino en un teatro. Uno de ellos es joven, casi un debutante. El otro simboliza la veteranía de su oficio. Representan obras de repertorio clásico y contemporáneo —a veces aparecen vestidos con trajes de teatro isabelino, otras parece que evocan a Chejov o a la dramaturgia americana del siglo XX— y comparten opiniones sobre su oficio y sobre sus experiencias vitales. Todo ello a través de pequeñas escenas, casi en forma de zapping, y de monosílabos, frases cortas o entrecortadas. Todo ello es lo que, a partir de hoy, compartirán con sus espectadores los tres artífices del montaje *Una vida al teatro* (*Una vida en el teatro*), de David Mamet, un texto que ha traducido por primera vez al catalán Carlota Subirós —nunca lo ha sido al castellano— y que se presenta en el Teatre Malic dentro del Festival Grec. Aunque lo pueda parecer, el texto no es tanto una “rara avis” en la trayectoria de su autor. El texto fue escrito en uno de los mejores años de

la carrera de Mamet, en 1978, poco después de que *American Buffalo* se estrenara en Broadway, recibiera el Premio de la Crítica y todo ello le convirtiera en uno de los autores revelación de la temporada teatral de Nueva York; inmediatamente antes del inicio de su carrera como guionista cinematográfico en Hollywood.

**Diálogos incisivos.** En *A life in the Theatre* aparecen los rasgos más representativos de su teatro, bien por lo que a temas se refiere —desde la ambición o la lucha por el poder— o a estilo: su incisivo uso de los diálogos, la supremacía de la escena como unidad del texto. No en vano, afirma Mamet en su libro de ensayos dirigido a futuros actores, Verdadero y falso: “El boxeador tiene que luchar un asalto cada vez; la pelea se irá desarrollando a medida que avance. El boxeador se marca un plan simple en el ring, y entonces lo afronta al momento. Vosotros también. La unidad correcta de aplicación es la escena”. Al direc-

tor Rafael Duran le llegó la propuesta de montar este texto como un encargo de la propia sala “que acepté enseguida”, explica, “no sólo porque era del Malic, el lugar donde yo empecé, sino porque esta obra es una perla. Además me encantan las coincidencias: ahora estoy en la sala más pequeña pero la temporada que viene la inauguro en el Teatro Nacional, que es la más grande, con un texto clásico catalán”.

Lo primero que le llamó la atención al leer el texto fue “observar que era como un juego de muñecas rusas: dos actores que encarnan a dos actores que a su vez hacen teatro. No se trata sólo de una cuestión metateatral sino que, como siempre en sus textos, aquí Mamet quiere hablar de nuestro mundo, de nuestra profesión, y no de la parte más ‘glomourosa’, sino de las pequeñas anécdotas, de lo más natural y, más importante: sin intentar dar lecciones de nada”, afirma.

Si algo está asegurado en la diminuta sala de la calle Fusina es la intimidad, algo que, sin duda, favorece a un texto —y a un autor— como este—. “Me gusta mucho jugar con el espacio en este local de tan re-

ducidas dimensiones, y la prueba es que en las tres cosas que he hecho aquí siempre he cambiado la ubicación del escenario”.

**Un acto de complicidad.** En esta ocasión, los actores se dispondrán en una escenografía mínima situada en sentido transversal respecto a la sala —y no a un lado, como suele ser habitual—, de modo que en un extremo quede un escenario, también utilizado durante el espectáculo, pero en el que el público verá de espaldas a los actores, con la perspectiva que tendría alguien que mirara entre bambalinas. Duran ha convertido en un teatro todo el espacio del que disponen público y actores y a su versión de *A life in the Theatre* en un acto de complicidad entre unos y otros.

Y es que en teatro se trata, sin duda, de buscar lo verdadero. Como dice Mamet: “Eso es lo que he aprendido en mi vida de autor. No importa cómo se digan las frases. Lo que importa es lo que quieres decir. Lo que sale del corazón va al corazón. El resto son voces extrañas”.

CARE SANTOS



MARC RODRÍGUEZ Y QUIM LECINA. EN UN MOMENTO DEL MONTAJE

SANTI COGOLLUDO

El Canto de la Cabra estrena *La fuerza de la costumbre*

## La pasión según Bernhard

Una pasión imposible, maldita e inútil. El teatro de Thomas Bernhard llega a El Canto de la Cabra de Madrid con los musicales diálogos de *La fuerza de la costumbre*. Locura, arte y perfección marcan el compás de esta obra dirigida por Juan Úbeda y que inaugura, el próximo 4 de julio, la programación al aire libre de la sala madrileña. Con este motivo, EL CULTURAL repasa y contextualiza la que ha sido considerada por muchos la obra maestra del escritor austríaco.

**A** caso Thomas Bernhard no lo creyera del todo, pero la idea que algunos de sus personajes tienen del teatro es la de una pasión imposible. O peor aún: inútil y maldita. Viene a El canto de la cabra, iniciático reducto en el corazón de Chueca, *La fuerza de la costumbre*, la obra de Bernhard casi unánimemente considerada su obra maestra: puede que eso fuera antes de que se estrenara *Heldenplatz* (*Plaza de los héroes*). En cualquier caso se trata de una obra provocadora y ejemplar, como casi todo lo de Bernhard. El magisterio es ya otra cuestión y no creo que sea aplicable a este "teatrero", término que viene a ser la traducción co-



ELISA GÁLVEZ DA VIDA A CARIBALDI

loquial de *Der Theatermacher*, el hacedor de teatro literalmente. La mejor interpretación. Un personaje de *Autor caprichoso*, uno de los cien relatos de *El imitador de voces*, brevísimos como disparos y cegadores como fogonazos, se dedica a apretar el gatillo desde un lugar invisible del gallinero contra "todo espectador que se reía a destiempo".

**Sentido falseado.** Podría decirse que ni el apuntador quedó vivo, si no fuera porque el justiciero autor respetó a intérpretes y director. En *Imposible*, otro autor, descontento con

las representaciones y con la recepción del público, entabla numerosos pleitos para que le devuelvan el sentido falseado de su obra. Su afirmación de que para sus dramas le bastaría con una representación, a cargo de los mejores actores, da una idea de cómo Bernhard entendía el teatro.

Narrativa y teatro son inseparables en este austríaco nacido por un destino imprevisto en Holanda. Si sus novelas y sus cuentos se enriquecen con procedimientos teatrales, pudiera ser que su teatro, aunque no de forma irrenunciable,

tenga un deslumbrante toque literario. Confesión de parte (del propio Bernhard) es la recomendación de entrar en sus novelas, *El malogrado*, por ejemplo, como en un teatro; la página primera es el telón y, a partir de ahí, de la oscuridad del escenario sin iluminar, van saliendo las palabras.

**El último escándalo.** Ajuste de cuentas. Maltratado por el dolor y la enfermedad, la amenaza de la muerte natural, del suicidio o de la locura, están siempre presentes en su obra. El ácido humor, la gestualidad o la ironía, vigorizan su agresividad, el aislamiento frente al mundo y sus compatriotas: los austríacos, cómplices del nazismo o, cuando menos, complacientes con su barbarie.

Precisamente para ajustar cuentas con ese pasado hitleriano, en 1988, un año antes de su muerte, estrenaba *Heldenplatz*. Fue el último escándalo, la última provocación de Thomas Bernhard; recordarles a los austríacos que entre los vótores y entusiasmo de gran parte de la población, cincuenta años atrás, el 15 de marzo de 1938, Adolf Hitler anexionaba Austria al Tercer Reich.

Para definir este drama, Alfonso Sastre ha empleado una frase definitiva: "Una familia mortalmente herida y una sociedad mortalmente corrupta". *La fuerza de la costumbre*, aunque Bertolt Brecht no fuera santo de la especial devoción de Thomas Bernhard, tiene un aire moderadamente brechtiano: la infernal dialéctica que se establece entre el siervo y el señor; la morbosa dependencia, la maldición de la reciprocidad. Dicho en plata: si no hubiera personas con voluntad o espíritu de esclavos, los tiranos no existirían.

JAVIER VILLÁN

FOTOGAMA  
DE ARACH-  
NID. ULTI-  
MA PRODUC-  
CIÓN ESPA-  
ÑOLA DE  
TERROR.  
DIRIGIDA  
POR JACK  
SHOLDER



*School Killery* y *Arachnid* recuperan el fantaterror nacional  
**El cine español mete miedo**

Ha sido durante años el género apestado de la cinematografía española, denostado por la crítica y arrinconado a producciones de serie B; pero cineastas como Álex de la Iglesia, Alejandro Amenábar, Jaume Balagueró o Álvaro Fernández Armero han revitalizado el cine de terror aportando dosis autorales a producciones de indudable calidad que han seducido al público. El viernes se estrenan dos nuevas entregas de cine de terror español: *School Killer*, de Carlos Gil (que supone la reaparición de Paul Naschy) y *Arachnid*, de Jack Sholder (producida por Filmax). El catedrático Román Gubern y el "rey del terror" Paul Naschy escriben para EL CULTURAL sobre la evolución del género en España.

La desaparición de la censura gubernativa en noviembre de 1977, en vísperas de la aprobación de la Constitución, permitió una mayor desinhibición en el tratamiento del género. Esto resultó evidente en la insólita crueldad de *Tras el cristal* (1986), de Agustí Villaronga, protagonizada por un perverso ex médico nazi



A pesar de que en la tradición cultural española, plástica y literaria, existe un reconocido filón tremendista, esta inspiración ha aflorado raramente en el género terrorífico que ha nutrido nuestras pantallas. Los inquietantes mundos de Goya o de Gutiérrez Solana no han llegado a penetrar en los platós españoles. En la floreciente producción republicana su título más emblemático fue precisamente una parodia desorbitada, el cortometraje *Una de miedo* (1934), escrito por Miguel Mihura y realizado por Eduardo G. Maroto con ribetes surrealistas, que tomó sus referentes del cine de terror alemán y norteamericano, ya que no existían arquetipos nacionales que el público pu-

diera reconocer. También *Una mujer en peligro* (1935), de José Santugini, fue una falsa película de terror, pues su caserón misterioso se revelaba al final como un montaje intencionado. Enrique Rambal se inspiró en cambio en Boris Karloff al interpretar *El desaparecido* (1934), de Antonio Graciani, que se basó en un caso de amnesia producido durante la guerra de Marruecos.

El cine franquista comenzó a explorar este género con *Viaje sin destino* (1942) de Rafael Gil, en el que una agencia turística organizaba excitantes viajes colectivos al misterio (reflejando así las frustraciones cotidianas de la posguerra), pero en el misterioso caserón trucado que visitaban los personajes se cometía un asesinato de verdad. La obra maestra del cine terrorífico bajo el franquismo fue, sin embargo, la adaptación que Edgar Neville efectuó de *La torre de los siete jorobados* (1944) de Emilio Carrere, incursión en una secta criminal subterránea, con elementos sobrenaturales, que no renunció a las connotaciones antisemitas. Buena parte de la acción transcurría en una torre invertida, que penetraba en el subsuelo, morada de la secta, en donde estaba apresada, en estado hipnótico, la protagonista. Su original mezcla de costumbrismo finisecular y ritualismo hermético abrió una senda al cine español que, lamentablemente, no tuvo continuidad.

Al año siguiente José Neches se aventuró en una peripecia colonialista en Guinea al rodar *Afan-Evu* (*El bosque maldito*), en una época en que la arrogancia colonial no producía sonrojo, perpetuando la imagen racista de tribus indígenas que efectuaban sacrificios humanos. Pero la modernización del género vino de la mano del director polaco Ladislao Vajda con su tensa película *El cebo* (1958), escrita por Friedrich Dürrenmatt, sobre un psicópata asesino infantil (interpretado por Gert Fröbe), un sujeto poseído por un angustioso demonio interior y presentado sin moralismo maniqueo, que constituyó un eco inteligente de *M*, de Fritz Lang. Por entonces inició también su carrera el prolífico

trotamundos Jesús Franco, rey de las coproducciones de serie B firmadas con numerosos seudónimos (Jess Frank, Clifford Brown, James Lee Jonson, Franco Manera, Lulu Laverne, etc.). Se inició Franco en este género con *Gritos en la noche*/*El Horrible Dr. Orloff* y consolidó su andadura con *La mano de un hombre muerto*/*Le sadique baron Von Klaus* (1962), *El secreto del Dr. Orloff*/*Les maîtresses du Dr. Jekyll* (1964), *Miss Muerte*/*Dans les griffes du maniaque* (1965) y *Necromicon* (1967). Con Jesús Franco el terror empezó a desarrollar su convergencia con los clichés del cine erótico de la época, para potenciar el escalofrío del miedo con la descarga libidinal.

En el clima desarrollista de los años sesenta

La modernización del género vino de la mano del director polaco Ladislao Vajda con *El cebo* (1958), escrita por Friedrich Dürrenmatt, sobre un psicópata asesino infantil, un sujeto poseído por un demonio interior y presentado sin moralismo maniqueo

Vicente Aranda dignificó el género con su imaginativa *Fata Morgana* (1966), en donde debutó la modelo publicitaria Teresa Gimpera en el marco fantástico propiciado por la víspera de un apocalipsis nuclear, convirtiéndose esta cinta escorada hacia el hermetismo en el punto de partida de la Escuela de Barcelona. Poco después, Narciso Ibáñez Serrador se benefició de la apertura censora para obtener un inmenso éxito comercial con *La residencia* (1969), explotando la

morbosidad del clima en un rigorista internado femenino en el que se producen misteriosas desapariciones de muchachas. En la descomposición del tardofranquismo, que propició la proliferación de filmes baratos y sensacionalistas que jugaban al escondite con la censura, apareció el desopilante film de episodios *Pastel de sangre* (1971), firmado por José María Vallés, Emilio Martínez Lázaro, Francesc Bellmunt y Jaime Chávarri, y pródigo en hemoglobina de Max Factor. Mientras Gonzalo Suárez, que había sido guionista de *Fata Morgana*, exploró el género en *Morbo* (1972), con una pareja que padece un inquietante viaje de luna de miel en su acampada campestre, clausurado con un baño de sangre. Sólo de modo excepcional puede considerarse la espléndida *El espíritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice, una película de terror, por su reutilización poética y política del monstruo de Frankenstein en el tardofranquis-

mo, tal como fue diseñado en Hollywood por la Universal en 1931.

Por entonces se estaba asentando también el nombre de Paul Naschy, en funciones de actor y guionista y, desde 1976, también como director. Su lanzamiento estelar tuvo lugar con *La marca del hombre lobo* (1968), de Enrique L. Eguiluz, en un rol protagonista que frecuentaría en su densa filmografía. Consolidado, como Jesús Franco, en los mercados especializados internacionales, sobre su carrera puede consultarse con provecho su libro *Memorias de un hombre lobo* (Alberto Santos Ed., 1997).

La desaparición de la censura gubernativa en noviembre de 1977, en vísperas de la aprobación de la Constitución, permitió una mayor desinhibición en el tratamiento del género. Esto re-



LA MARCA DEL HOMBRE LOBO, DE EGUILUZ

sultó evidente en la insólita crueldad de *Tras el cristal* (1986), de Agustín Villaronga, protagonizada por un perverso ex médico nazi encerrado en un pulmón de acero y vampirizado por su enfermero. Al año siguiente Bigas Luna realizó su original *Angustia*, con tres historias paralelas que confluyen en una sala de cine en la que se proyecta una película de terror y que encajan como un juego de cajas chinas. En 1988 Gonzalo Suárez realizó en *Remando al viento* una inteligente recreación de la atmósfera en que se incubó y nació en 1816 el monstruo de Frankenstein, en el famoso veraneo suizo, junto al lago Lemán, que reunió a Mary Shelley, a su futuro esposo Percy B. Shelley, a Lord Byron y al doctor Polidori. En una atmósfera sofisticada y barroca, atravesada por imágenes delirantes, Suárez ofreció su particular visión del evento y su propia interpretación del drama íntimo del monstruo humanoide, víctima del cerco y de la hostilidad social de su entorno.

*Remando al viento* fue premiado con la Concha de Oro del festival de San Sebastián.

El cineasta vasco Juanma Bajo Ulloa, por su parte, inició su carrera con dos largometrajes que basculaban del cine psicológico al terrorífico, con la creación de personajes atormentados y atmósferas opresivas: *Alas de mariposa* (1991) y *La madre muerta* (1993). En esta década se produjo la revelación fulgurante del joven cineasta Alejandro Amenábar con *Tesis* (1995), que rescató la imagen eclipsada de Ana Torrent para hacerle protagonizar una angustiosa peripecia, como una estudiante de Imagen víctima de un sádico realizador de cine snuff, un tema entonces novedoso en nuestro repertorio temático. Con un suspense calculado, Amenábar —en funciones de guionista, realizador y músico— confeccionó un filme que no solamente obtuvo un gran éxito comercial en el mercado español, sino que consiguió exportar a varios países y le situó como un valor sólido en el joven cine europeo. Su segundo largometraje, *Abre los ojos* (1997), partió de un guión más laborioso, protagonizado por un joven atormentado a consecuencia de la desfiguración facial que le ha producido un accidente y que vive entre la realidad y el sueño. Con lucidos e inquietantes efectos digitales, *Abre los ojos* fue premiada en los festivales de cine de Berlín y Tokio.

A veces el horror supo asimilar los códigos de la parodia, como hizo Álex de la Iglesia al jugar con gran talento con los tópicos del ciclo cinematográfico luciferino —especuló con la llegada del Anticristo a Madrid en una noche de Navidad— en su brillante *El día de la bestia* (1995), que reveló además a Santiago Segura como actor. Y prosiguió su difícil equilibrio entre parodia costumbrista y suspense, en un ambiente más claustrofóbico determinado por la unidad de lugar, con el acoso colectivo de unos inquilinos, con fines criminales, a la asediada y acorralada convecina Carmen Maura, en *La comunidad* (2000).

Aunque la cosecha del género no ha sido muy grande, y ha mimetizado con frecuencia los modelos canónicos internacionales y por lo tanto apátridas, a veces ha podido leerse en estos filmes, inscritos en filigrana en sus imágenes, algunos fantasmas que han poblado el imaginario social español a lo largo de casi un siglo.

ROMÁN GUBERN

## Los nombres del terror

■ *La torre de los siete jorobados* (1944), de Edgar Neville. Basado en una novela de Emilio Carrere, el filme sitúa la acción en los submundos madrileños de mediados del siglo XIX, en una espeluznante trama a medio camino entre el género fantástico y la serie negra.

■ *El cebo* (1958), de Ladislao Vajda. Rodada en Alemania y coproducida con Suiza, esta película con guión del dramaturgo Friedrich Dürrenmatt es una de las primeras aproximaciones a la figura del *psicokiller*, encarnado por un asesino de niñas.

■ *Gritos en la noche* (1961), de Jesús Franco. Primera película sobre el ya clásico personaje doctor Orloff. Rodada con escasos medios, trató de convertir el Madrid de los Austrias en la ciudad imaginaria Hartog.

■ *La marca del hombre lobo* (1968), de Enrique Eguiluz. Debut de Paul Naschy en el papel del hombre lobo que tantas veces repetiría con posterioridad. El filme, con guión del propio Naschy, fue un meritorio intento por reproducir los éxitos de la Hammer.

■ *La residencia* (1969), de Narciso Ibañez Serrador. Una historia llena de tópicos argumentales sobre la macabra y terrorífica vida en una residencia de chicas con problemas, no impidió que está ópera prima de Ibañez Serrador se convirtiera en uno de los grandes éxitos del cine español.

■ *La noche de Walpurgis* (1970), de León Klimovski. Rodada con un reparto internacional y en inglés, fue una de las primeras producciones españolas de fantaterror concebidas para salir al mercado extranjero.

■ *Arrebato* (1979), de Iván Zulueta. Uno de los filmes más peculiares del cine español. El vampirismo, el cine y las drogas establecen las obsesiones de un realizador de películas de terror de bajo presupuesto. Eusebio Poncela y Cecilia Roth protagonizan este delirio.

■ *El día de la bestia* (1996), de Álex de la Iglesia. El género es abordado con una visión transgresora y de comedia costumbrista. Un cura, un músico *heavy* y un parasicólogo italiano tratan de detener el Apocalipsis en un Madrid de finales de siglo asombrosamente retratado.

■ *Los sin nombre* (1999), de Jaume Balagueró. El cineasta catalán debuta con una sólida trama de terror psicológico, excelentemente fotografiada y con una ambientación muy solvente a pesar del bajo presupuesto.

# Los aventureros de lo imposible

No es fácil hacer un estudio serio sobre un cine tan complejo y que tantas dificultades ha tenido para su desarrollo, dentro de la industria cinematográfica española, como es el llamado cine de género. El cine de género, dígame lo que se quiera, es también de autor y tras él la existencia de autores es obvia (escritores, directores, guionistas, etc. se mueven autoralmente más que cualquier proyecto, en esa amplia y en muchas ocasiones genial manifestación artística). Resulta curioso que el género fantaterrorífico tenga una tradición tan arraigada en el contexto del cine internacional, que no para de generar autores geniales, movimientos sociales y políticos y obras maestras que en España no pasará de simples amagos, siempre mal comprendidos y dificultades, por la falta de interés y la desidia de los poderes fácticos de turno. Así, mientras el extraordinario expresionismo alemán enriquece el acervo cultural del cine universal con autores como Murnau, Fritz Lang, Robert Wiene, Henrik Gale y varios nombres señeros más, originando obras maestras como *El Golem*, *Nosferatu*, *El gabinete del doctor Caligari*, *Metrópolis*, *Las manos de Orlac* o *M. El vampiro de Düsseldorf*; mientras los estudios Universal norteamericanos crean leyendas con actores de la talla mítica de Bela Lugosi, Boris Karloff, Lon Chaney (padre e hijo), Peter Lorre, Claude Rains, Elsa Lanchester o Basil Rathbone y directores señeros de la maestría de Tod Browning, James Whale, Rouben Mamoulian, Karl Freund, Ernest B. Schoedsack, etc., originando títulos inolvidables como *Frankenstein*, *La novia de Frankenstein*, *Drácula*, *El hombre lobo* o *La parada de los monstruos*; mientras el cine británico crea la Hammer, originando igualmente mitos como Christopher Lee, Peter Cushing o Terence Fisher, el cine español ignora estos movimientos y reduce su creatividad primero al cine folclórico, la comedia carpetovetónica y montaraz y el llamado cine histórico de cartón piedra. Hay que forzar mucho la imaginación para encontrar títulos que puedan aproximarse a la temática que tratamos y en esa protohistoria (repito: con muy buena voluntad) podemos citar autores como Segundo de Chomón, Alberto Narro,

Ramón Caralt, Magin Muriá o Nemesio Sobrevilla, y títulos que aletean tenuemente el género como *Los misterios de Barcelona* (1915), *El beso de la muerte* (1916), *El doctor rojo* (1917), *El hotel eléctrico* (1906), *Madrid en el año 2000* (1924) o *El sexto sentido* (1929). Luis Buñuel de alguna manera entra en el género con *Un perro andaluz* (1928) y *El ángel exterminador* (1965), una obra muy importante que se aproxima al tema de *La torre de los siete jorobados*, del extraordinario Edgar Neville, un filme cuyo principal contacto es el de la puesta en escena, muy próxima al expresionismo alemán. Finalmente, surge el primer intento realmente identificador con el género, que realiza Jesús Franco en *Gritos en la noche* (1961), la primera aparición en pantalla de su creación más famosa: el doctor Orloff (Howard Vernon).

Sin embargo, nadie en el cine español había tocado ni los grandes mitos del género, y esto sucede cuando, en 1968, Enrique L. Eguíluz rueda *La marca del hombre lobo*, en la que figuro como actor y guionista. Esta película inició lo que los historiadores han denominado "la edad de oro del cine fantástico español". Este filme daría origen a todo un boom que alcanzaría su momento más alto con *La noche de Walpurgis*, gran éxito de fantaterror hispano de todos los tiempos. El cine fantate-

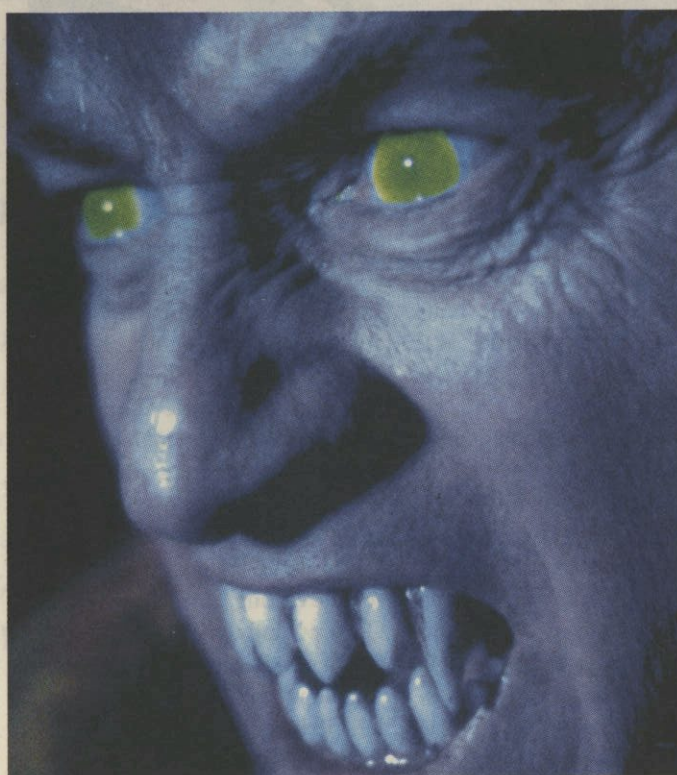
rorífico español adquiere su mayoría de edad y traspasa las fronteras, abriendo mercados hasta entonces inaccesibles a los productos españoles. Vienen posteriormente títulos como *El espanto surge de una tumba* (1972), *El jorobado de la morgue* (1972), *El gran amor del conde Drácula* (1972), *El huerto del francés* (1977), *Inquisición* (1976), *El francotirador* (1977), *El caminante* (1979), *Los cántabros* (1980), *El reto del hombre lobo* (1980) o *La bestia y la espada mágica* (1984), títulos todos ellos escritos por Jacinto Molina y que yo interpreto y, en la mayoría de las ocasiones, dirijo.

La sapiencia de Narciso Ibañez Serrador origina dos obras maestras: *La residencia* (1969) y *Quién puede matar a un niño* (1976). La aportación de Chicho al fantaterror hispano es capital. Otros autores que cultivan el género son Eugenio Martín (*Pánico en el transiberiano*, 1976) y Jorge Grau (*No profanar el sueño de los muertos*, 1974), a los que acompañan cineastas de menor impronta como Amando de Ossorio, creador de *Los templarios ciegos*, y Juan Piquer, irreverente cultivador de Julio Verne. Después de esta edad de oro, el género fantaterrorífico español desaparece incomprensiblemente por obra y gracia de unas leyes absurdas y la idea absoluta-

tamente equivocada, de críticos, productores y directores, que cegados por las subvenciones, no intuyen el formidable mercado internacional que este ilustre género, casi ancestral, pues nació con Thomas Edison y George Melies, abría para nuestra industria.

Por fortuna, los tiempos cambian y se regresa al fantaterror, aunque eso sí, todavía sin la entidad pura y dura de la era dorada. Nombres importantes se han aproximado a este tipo de cine, como Álex de la Iglesia, Alejandro Amenábar, Jaume Balagueró o Álvaro Fernández Armero. Ahora todas mis esperanzas de resurrección del género se cifran en el filme de Carlos Gil *School Killer*, película que retoma con total espíritu renovador un cine tan absolutamente inmortal como las criaturas que pueblan las pesadillas y fantasmagorías de todo ser humano.

PAUL NASCHY



## El autor de *Los sin nombre* termina el rodaje de *Darkness*

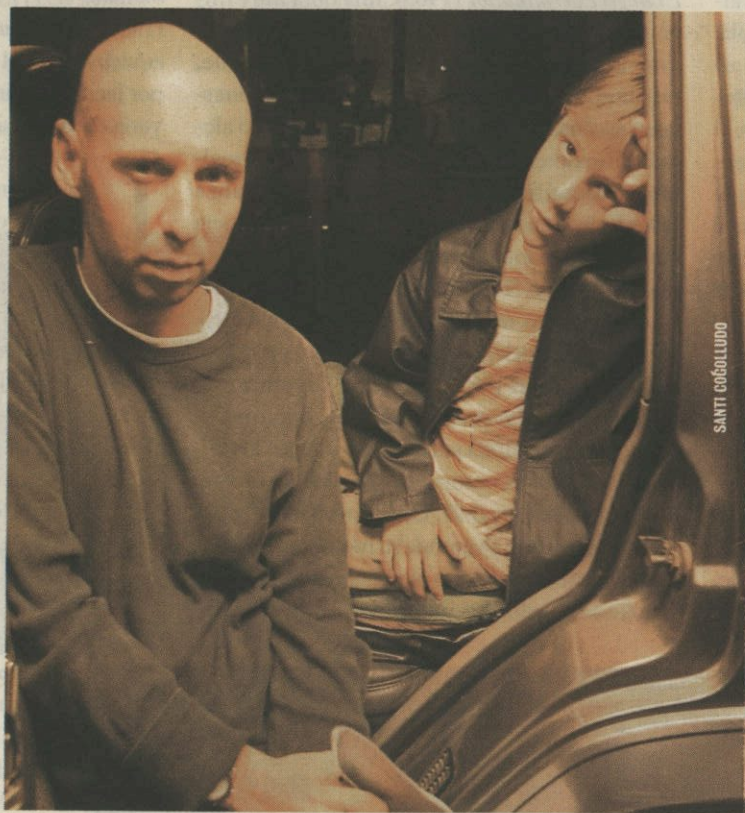
# La psicosis de Jaume Balagueró

Después de nueve intensas semanas, Jaume Balagueró (*Los sin nombre*) ha finalizado el rodaje de *Darkness*, una superproducción de 2.000 millones de pesetas con un reparto de carácter internacional que se ha rodado en inglés en los alrededores de

La película *Darkness* alcanzó la semana pasada sus últimas jornadas de rodaje en Roca del Vallés, un pueblecito montañoso a treinta kilómetros de Barcelona donde, apartado de todo rastro de civilización, se ha levantado en madera y piedra un caserío tenebrista con diseños de mediados de siglo, la casa "maldita" que a efectos de guión guarda secretos abominables y donde se ha grabado la mayor parte del filme.

Bajo la producción de Filmax, *Darkness* se ha concebido como una superproducción de 2.000 millones de pesetas. Tamaño presupuestado, uno de los más caros del cine español, ha sido posible gracias a la intervención de Miramax que, sorprendida por el éxito de la ópera prima de Balagueró, *Los sin nombre*, compró a ciegas su segunda película. En las cláusulas del contrato se contemplaban varias obligaciones para su segundo filme: que fuera de terror, en formato de superproducción y con reparto internacional.

Para encontrar el germen del guión original que Balagueró ha coescrito con Fernando de Felipe es necesario rastrear en una serie de ensayos científicos. "Leí acerca de unos descubrimientos según los cuales un tanto por ciento del cosmos está formado por materia desconocida, de la que sólo se sabe que no absorbe la luz, es absolutamen-



JAUME BALAGUERÓ Y STEPHEN ENQUIST EN UN DESCANSO

te oscura y extremadamente virulenta. Es un descubrimiento que los astrónomos temen porque realmente no pueden entenderlo", sostiene Balagueró.

**Puro terror.** "Prefiero abstraerme de todo lo que se ha generado en torno a mí y a las expectativas que ha creado mi primera película —recapacita el director catalán—. Me planteo *Darkness* como un capítulo aparte. Es una trama de puro terror en la que el miedo es llevado a la abstracción, concretizado en la oscuridad, y por lo tanto una historia

Barcelona. El filme, que distribuirá Miramax, se adscribe al género de terror, y está enmarcado en el proyecto Fantastic Factory. EL CULTURAL visitó el set de

rodaje y habló con el director leridano sobre su segunda ficción terrorífica.

phen Enquist son los encargados de dar vida a los miembros de una familia que acaba de trasladarse a una casa siniestra habitada por la oscuridad y situada en una zona inconcreta de España. El galán italiano Giancarlo Giannini y los españoles Fele Martínez y Fermí Reixach completan un reparto de evidente carácter multinacional para un rodaje realizado en inglés.

**Luz oscura.** Una de las máximas preocupaciones de Balagueró reside en el trabajo de fotografía, encabezado por Xavi Giménez, cuyo exquisito trabajo a lo Darius Khondji en *Los sin nombre* le valió diversos galardones. "Queremos una fotografía con negros muy intensos y siluetas de luz, y para eso Giménez se ha propuesto todo un reto: que se pueda ver en la oscuridad". La recreación de ambientes es otra de las bazas más determinantes con las que juega el cineasta. Para ello, no sólo se ha construido la fachada, de dimensiones menores pero con los mismos brotes de oscurantismo que las mansiones de *Psicosis* y *The innocents* (y con bocas de lluvia artificial repartidas por el techo), sino que en otra localidad barcelonesa, Poble Nou, se han rodado los interiores en un estudio que reproduce las oscuras estancias de la casa.

CARLOS REVIRIEGO



MERCEDES RODRIGUEZ

## Antonio Florio

“El legado napolitano se ha ido perdiendo por el desinterés de muchos”

**E**l conjunto—que actuará también en la Quincena Musical Donostiarra y en el Festival de Pollensa— presenta en sus programas una variada muestra de la increíble riqueza que vivió la música napolitana en los siglos XVII y XVIII, con un repertorio que reúne a autores conocidos como Paisiello o Cimarosa junto a otros menos divulgados, aunque no por ello menos importantes, como Leo o Vinci. “En la actualidad, no somos conscientes de la importancia que ha tenido la ciudad de Nápoles en la

La Capella della Pietà de’ Turchini es uno de los protagonistas del verano musical español. Este prestigioso conjunto se presentará el próximo viernes en el Festival Mozart de La Coruña con un programa de ópera bufa para volar el sábado a Granada, en cuya Catedral presentará el oratorio de Cavallo *Il Giudizio Universale*. Su director, Antonio Florio, desvela para **EL CULTURAL** los secretos de la música napolitana.

evolución del pensamiento musical”, afirma Florio. “Es uno de los absurdos de la musicología italiana”.

A raíz de la recuperación de *La colomba ferita* de Francesco Provenzale (que ha podido verse hace unos meses con enorme éxito en el Teatro de la Zarzuela y en el Arriaga de Bilbao), Antonio Florio fundó su grupo tomando el nombre del primer conservatorio de la ciudad. Paralelamente se consolidaba el Centro de la Música Antigua, cuya labor se ha divulgado en todo el mundo a través de las elogiadas grabacio-

nes para el sello francés Opus 111. Todo ello ha supuesto un revulsivo, no sólo por la calidad de las versiones sino por lo que ha ayudado a cambiar el acercamiento a un repertorio que requiere un alto grado de especialización.

Toda esa lucha, ingente en esfuerzo y tiempo, ha surgido de la necesidad de divulgar las glorias de su ciudad, por la que el músico muestra una pasión sin límites. “Después de Venecia, Nápoles fue la vanguardia de Italia en el XVII—sentencia—. Y en el siglo siguiente se convierte en una de las grandes referencias para el mundo rococó y clásico. Su influencia en Mozart no se puede negar, lo mismo que en el nacimiento del propio clasicismo. Era la ciudad más grande de Europa junto a París y, no por casualidad, se convierte en la primera en contar con una institución didáctica moderna, porque el modelo del conservatorio nace aquí. Los más famosos *castrati* se educaron en sus sedes y se exportaron a toda Europa, incluyendo España, con la que existía una profunda relación cultural y musical”, afirma con indisimulada pasión. “Nápoles, durante aquellos años perteneciente a la corona española, produjo una cantidad inmensa de música con valores técnicos y expresivos muy desarrollados”, señala. “Como el canto forma parte de la naturaleza del sur de Italia, Nápoles será la encargada de llevarlo a su máxima expresión”.

**Abriendo caminos.** “Es perceptible el hilo continuo que une a los músicos de lo que puede denominarse una escuela napolitana que, partiendo de Gesualdo y continuando por Nenna y Salvatore, llega hasta Provenzale y Veneziano, siendo estos autores los que abren las puertas a los grandes compositores del siglo XVIII”, comenta Florio.

Sin embargo, resulta injusto limitar el impacto de esta ciudad a la música vocal. “El moderno violon-

chelo nace en Bolonia, pero donde desarrolla su verdadera técnica es en Nápoles”, precisa el director de la Capella de Turchini. “La didáctica de este instrumento se consolida aquí mucho antes de que aparezca Boccherini. Y el caso más evidente es el de Francischielli. Aunque aún no ha sido estudiado a fondo, en él tenemos al creador de la escuela violonchelística moderna, que desplazará a la viola de gamba. Su alumno, Barrière, fue el padre de la gran escuela francesa”, asegura Florio.

Un estudio sistemático de la obra lírica ha demostrado cómo la ópera bufa dieciochesca es hija del sentido humorístico napolitano. Buena muestra de ello la pudieron constatar los espectadores que asistieron a las representaciones de *La colomba ferita*. Se trata de una pieza de carácter sacro, pero con tantas escenas cómicas que en su desproporción

**“Es una vergüenza que nadie se haya preocupado antes por atender mínimamente nuestro repertorio. Hablo de muchas generaciones de intérpretes y de estudiosos que llegan casi hasta ahora. Pero, claro, es más fácil triunfar con Vivaldi”**

anticipan el mundo de la ópera cómica. “Su influencia llega hasta Rossini, que tuvo una amplia etapa al abrigo de Nápoles. Los arquetipos de Rossini están extraídos de las óperas de Leo, como podrá verse en los conciertos que vamos a dar en España”, asegura Florio. “Y tampoco se puede olvidar que en las óperas serias se construyen las bases estilísticas de lo que será el *bel canto* romántico”, refiriéndose a los predecesores de Donizetti y Bellini.

Uno de los problemas para recuperar gran parte del repertorio de esta época viene de la desaparición de los *castrati*. “La verdad es que resulta muy difícil saber cómo sonaba un *castrato*”, comenta Florio. “Los ejemplos que tenemos son demasiado antiguos y no dan una idea adecuada. Lo que está claro es que

no se pueden usar contratenores para sustituirlos. Resulta mucho más adecuada una mujer que un falsista. Sólo se pueden utilizar este tipo de voces para la música religiosa del XVII y pocas cosas más. En la ópera no es posible, porque no funciona. Los resonadores y sus tesituras son excesivamente limitados. Los *castrati* eran auténticos fenómenos vocales, irrepetibles”, constata el director napolitano con contundencia.

**Monstruos vocales.** “Y, aunque se ha avanzado en algunos campos hasta llegar a disponer de la técnica de sus enseñantes, estamos muy lejos de poder conseguir los mismos resultados”, explica Florio. Siempre es útil interrogar al pasado, pero los *castrati* eran monstruos vocales que tenían una manera de hacer música muy particular. No sé si estaríamos suficientemente preparados para po-

descuido y el desinterés de muchos, se extiende hasta el siglo XIX. Se pueden encontrar compositores románticos cuya obra es muy estimable, aunque sea desconocida”, apunta Florio. “En mi opinión, las creaciones de los hermanos Ricci, Luigi y Federico, pueden estar al nivel de un Bellini, del que fueron contemporáneos. Escribieron muchas óperas que están arrinconadas en los archivos y que, seguramente, merecen la pena”, señala.

Florio acusa a la musicología de su país de la infravaloración de su patrimonio. “Una parte sólo se ha interesado de la música instrumental entre Corelli y Vivaldi. Pero no se encuentra un estudio relevante sobre la *vocalità*, que es fundamental para entender la ópera barroca. Nosotros hemos ido más deprisa, alternando la práctica con la teoría aunque nos critiquen. Porque es muy fácil escribir de todo, pero ¿cómo se puede hablar de Provenzale sin oírlo, sin saber cómo suena su música?”, expresa con una mezcla de ironía y pesar.

Curiosamente, y a pesar del éxito con que son acogidos en el resto de Europa, en su país la labor de la Capella della Pie-

tà de Turchini es menos apreciada. “Italia es la última en reconocer nuestro trabajo, aunque cada vez se nos considera más”, manifiesta Florio. “Pero lo compensamos con la atención que nos brindan otros países. Resulta difícil abrirse camino entre las grandes estructuras porque, además, nunca hemos tocado *Las cuatro estaciones*”, señala con sarcasmo. “Siempre es más laborioso basarse en el repertorio desconocido. Aunque no me gusta hablar mal de nadie, es una vergüenza que no se hayan preocupado antes por atender mínimamente nuestro patrimonio. Hablo de generaciones de intérpretes y de estudiosos que llegan casi hasta ahora. Pero, claro, sigue siendo más fácil triunfar con Vivaldi”.

der enseñarles hoy día, con nuestro estrés y nuestra manera de concebir la música”, comenta con sorna.

Un aspecto que, sin embargo, se ha podido reciclar es el concepto con el que abordar el humorismo de las piezas cómicas. “Se necesitan cantantes que sean a la vez buenos actores, sobre todo en los papeles cómicos. Había casos famosos de tenores que asumían roles de travesti o de mujeres viejas, muy especializados y requeridos por su impacto. En la ópera cómica hay una necesidad de hacer reír a partir de modelos heredados de la *commedia dell'arte*. La creación operística se hacía teniendo en cuenta que las compañías eran estables, que no cambiaban habitualmente”, señala.

“El legado napolitano, que se ha ido perdiendo poco a poco por el

LUIS G. IBERNI

En la programación diseñada por Peter Jonas, director del festival bávaro, destacan las nuevas producciones de *Los troyanos* de Berlioz y de *Il ritorno d'Ulisse in patria* de Monteverdi. Para la *grand opéra* francesa se cuenta con un reparto que hoy podemos calificar de muy aparente, que se va a mover en escena bajo el dictado del imaginativo Graham Vick y seguirá las órdenes musicales del dominador Zubin Mehta. Jon Villars, un tenor canadiense en alza, será el esforzado Eneas y Waltraud Meier probará suerte en la seductora Dido. A su lado estarán Deborah Polaski como infortunada Casandra, Gino Quilico, Stella Doufexis y Jan-Hendrik Roetering. La figura del viajero hacia Ítaca en la obra de Monteverdi —*première* el 17 de julio— va a ser encarnada por el barítono californiano Rodney Gilfry, un asiduo de Glyndebourne, mientras Penelope será Vivica Genaux, que se diera a conocer en aquel *Alahor in Granada* de Donizetti del sevillano Teatro de la Maestranza. En el reparto aparecen también Toby Spence, Dominique Visse, Tomás Tomasson, Alison Hagle, Anthony Rolfe Johnson y la veterana Elena Zilio. La escena es cosa de David Alden y el foso del especialista, aunque siempre un punto desvaído, Ivor Bolton.

**Homenaje.** De alto relieve se prevé el homenaje al bávaro Werner Egk en el centenario de su nacimiento, con la puesta en escena de *Irische Legende*, una ópera sobre texto del poeta inglés Yeats que será ofrecida en versión concertante y dirigida por el ascendente Philippe Augin. Susan Anthony y Dietrich Henschel, un barítono cada vez más afirmado, son sus principales protagonistas. La cita, el 28 de julio en el Teatro del Príncipe Regente. Al lado de estas primicias el festival se alimenta, como siempre, de las producciones más importantes de la temporada: *I puritani* (con Gruberova), *El caballero de la rosa* —todo un clásico— (con



“FALSTAFF” EN LA ÓPERA DE BAVIERA

## Primeras citas líricas del verano Munich y Verona rompen el fuego

En los próximos días arrancan dos de los más famosos festivales de ópera, situados en latitudes tan distintas como Munich y Verona. Mientras el primero, entre el 28 de junio y el 30 de julio, se organiza en torno a la idea de mito, el segundo, del 29 de junio al 2 de septiembre, apuesta radicalmente por Verdi en el centenario del compositor.

Kirchschlager), *Arabella* (con Fleming), *Elektra* (con Lipovsek), *Falstaff* (con Terfel), *Fidelio* (con Moll), *Traviata* (con Gallardo-Domás), *Serse* (con Murray)...

**Culto verdiano.** Cinco óperas más el *Requiem* son las obras de don Giuseppe que se programan en la Arena de Verona, ese magno anfiteatro inaugurado para el arte lírico en 1913. *Aida* fue el título de esa ocasión y uno de los de este año del centenario. La cantan, sobre un montaje de Pizzi de 1999, Sylvie Valayre y Norma Fantini, dos artistas muy diferentes: más poderosa (hasta cierto punto) la primera, más musical y refinada la segunda. La nueva producción es *Il trovatore*, que viene firmada en lo escénico por el veterano, exquisito y generalmente un poco anticuado Franco Zeffirelli, y en lo musical por Daniel Oren, experto en la Arena veronesa. Los cuatro protagonistas son de lo más salvable de la actualidad para hacer una ópera hoy prácticamente incantable como ésta: Fiorenza Cidolins, Salvatore Licitra —buena pero inmadura voz, como demostró el pasado año en *La forza del destino* de Madrid—, Elisabetta Fiorillo, que se alterna con Larissa Diadkova, y Leo Nucci, que se turna con Ambrogio Maestri. Alberto Gazale, que dejó un agrí dulce sabor de boca en el *Don Carlo* de hace unos meses en el Real, será el rey de Babilonia en un *Nabucco* que mostrará una vez más las aficiones gigantistas y el boato del escenógrafo Hugo de Ana; Ramón Vargas encarna al Duque de Mantua en el *Rigoletto* de Charles Ribaudo, e Inva Mula (que también hace Gilda) será Violetta en *La traviata* del director de escena Gilbert Deflo. El *Requiem*, que abre el certamen, reúne bajo la batuta nerviosa y temperamental del maestro francés Georges Prêtre las voces de Daniela Dessì, Olga Borodina, Vincenzo La Scola y Carlo Colombara. Un cuarteto aceptable.

ARTURO REVERTER

## Desde Valencia

POCA vista tuvo Mayrén Beneyto cuando quitó la publicidad al diario Las Provincias como presalia a una información publicada por el mismo. Más aún si se considera que ya tenía encima al diario Levante. Ahora ya son dos –los dos que hay– quienes quieren su piel. Y la cosa, aún con su importancia, es una de tantas que pasan en los medios musicales. Parece que un jefe escénico llevaba años contratando a través de una empresa que figura a nombre de un familiar muy próximo. Todos lo sabían pero miraban a otro lado porque les resolvía la situación. Y así hasta que a alguien le hicieron cosquillas y decidió mirar allí. Es lo que siempre, tarde o temprano, acaba por pasar. A mí me gustan los actuales planteamientos del Palau, sobreponderando la mejora de la orquesta a la contratación de relumbrones de un día. O la atención que se presta a la música de cámara.

Otra, con aún más poder, Consuelo Ciscar, sigue erre que erre en enmendar la plana a Helga Schmidt. Llevó a la Fura a la Bial antes que pudieran contratarla para el teatro de Calatrava. Y, programa que programa, no se ha rodeado precisamente de los agentes más fiables. Yo me andaría con pies de plomo. Claro que yo sé dónde piso y ella no. No es lo mismo eso que presentar a Zaplana mil personajes de la cultura. Lo comprobó con los mensajes SIM, presidente y alcaldesa insultados en público en plena inauguración de la Bial gracias a una absurda proyección en el Hemisferi.

Helga Schmidt ya va temiendo acabar como Ros Marbá en el Real: rellenando programaciones cada mañana, pasándolas a limpio cada tarde y echándolas a la papelera cada día siguiente. Zaplana la ofreció buenas palabras, pero luego han impedido que pueda estampar firma alguna en papel alguno. Y ni a Plácido le hacen caso. Si todo sigue así, habrá costado unos 150 millones al erario valenciano el mantener Valencia en el mentidero musical internacional y nunca mejor empleado el término.

Lucha también centrada en el concepto de la nueva orquesta de la comunidad valenciana. ¿Se hará con músicos de la región –enchufe va, enchufe viene–, como quiere Ciscar, o con músicos de relieve internacional, como pretende la Sra. Schmidt? O el futuro teatro cuenta con una buena orquesta o no irá ninguna batuta de prestigio a dirigirla. Y no sigo porque me pongo Moreno y sin cremas. No es broma. **BECKMESSER.COM**

## Sones antiguos en Roda de Isábena

CAPITAL espiritual de la comarca de Ribagorza, la localidad de Roda de Isábena es un antiguo enclave estratégico del Pirineo Aragonés. Destruída en 1006 por el hijo de Almanzor, la reconstrucción de la actual Catedral de San Vicente comenzó cuatro años después, y en ella destaca el sepulcro románico de San Ramón, obispo de Roda, junto al que se encuentran los restos de San Valero, obispo de Zaragoza.

La Catedral cuenta con un magnífico órgano del siglo XVII y posee unas excelentes condiciones acústicas, lo cual la convierten en un marco idóneo para la celebración de conciertos. A partir del próximo sábado y hasta el 21 de julio, intérpretes de prestigio ofrecerán un su-

gestivo recorrido por los sonidos pretéritos en el II Ciclo de Música, patrocinado por el Gobierno Aragonés y con la colaboración de diversas firmas privadas. Abrirá la serie el trío Passamezzo Antico, con música francesa del siglo XVIII. El 6 de julio, Los Músicos de Su Alteza celebrarán los 400 años del nacimiento de Baltasar Gracián. El 13 de julio, Marisa Esparza y Margit Schultheiss tocarán música para flauta y arpa. El 14 de julio, el conjunto Poema Harmonico propone un paseo por el Barroco. El 20 de julio ofrecerá un recital el pianista Antonio Baciero, y el 21 el conocido grupo The Scholars presentará la bellísima pastoral mitológica *Acis y Galatea* de Haendel.

## La fuerza de los vaticinios

ESTRENADA en el Teatro Sarah Bernhardt de París el 30 de mayo de 1927 bajo la dirección del propio compositor, la ópera-oratorio de Igor Stravinski *Oedipus Rex* es uno de los títulos más atípicos y menos convencionales del repertorio músico-teatral del siglo XX. El texto de Jean Cocteau, a partir de Sófocles, fue traducido al latín por Jean Daniélou, y Stravinski manifestó que para él “era un gozo escribir música sobre un lenguaje convencional, casi ritual, de un nivel tan alto que se impone por sí mismo. Uno ya no se siente dominado por la frase, por la palabra en su estricto significado”.

*Oedipus Rex* está considerada la obra maestra del periodo neoclásico del músico ruso. Con su concepción de números cerrados y una estructura formal evidentemente simétrica, según los esquemas en boga en la ópera barroca, la obra está llena de contenidos simbólicos, intelectualmente reelaborados de tal modo que los personajes del mito adquieren toda su dimensión trágica

en una especie de rígida inmovilidad que les impide evadirse del destino que les han marcado los oráculos. Esta temática está subrayada por una música organizada rítmicamente con una continuidad de estilo que contrasta con la “barbarie” de las primeras partituras del autor. Los distintos grupos instrumentales actúan sin fundirse por completo, manteniendo una refinada sonoridad propia de la música de cámara.

Es frecuente escuchar *Oedipus Rex* en concierto, gracias a la brillantez de su escritura y el poder dramático de sus coros. Las puestas en escena, sin embargo, no son tan numerosas. Puede considerarse un acontecimiento la versión que subirá al escenario del Palacio de Carlos V, en la Alhambra granadina, los próximos días

29 de junio y 1 de julio, con una sugerente propuesta escénica de Frederic Amat. Josep Pons estará al frente de la Orquesta Ciudad de Granada y el Coro de Valencia, y entre los cantantes figuran el tenor Vsevolod Grivnov y la mezzosoprano Cecilia Díaz.

BOCETO DE F. AMAT PARA "OEDIPUS REX"



## Un canto a la libertad

BEETHOVEN ha pasado a la historia de la ópera con un solo título, *Fidelio o el amor conyugal*, estrenada en su versión definitiva el 23 de mayo de 1814 en el Kärntnertheater de Viena. La obra, que cuenta con un libreto de Joseph von Sonnleithner basado, a su vez, en una pieza teatral francesa, *Leonore ou l'amour conyugal*, a la que ya habían puesto música, entre otros, Gaveaux, Paër y Mayr, seguía la moda de los "dramas de liberación", en los que los personajes, tras atravesar muchas vicisitudes, obtenían al final su recompensa. *Fidelio* refleja la visión ética del compositor germano, que vio en su protagonista, la mujer que es capaz de enfrentarse al tirano para salvar a su esposo, el símbolo del heroísmo llevado a su más alto grado.

Esta partitura de gran lucimiento tanto para las voces solistas como para los conjuntos corales y orquestales de un teatro es la segunda obra que presenta, a partir de hoy, la compañía de la Staatsoper berlinesa en el Teatro Real, en un montaje de Stéphane Braunschweig que sitúa la acción en una especie de gigantesco nicho. Daniel Barenboim estará al frente de su Staatskapelle y el coro titular en unos pentagramas a los que sabe imprimir un dinámico brío. El cuadro vocal estará encabezado por dos poderosos cantantes norteamericanos, muy adiestrados en los papeles de Leonora y Florestán, la soprano Deborah Voigt y el tenor Thomas Moser. Junto a ellos estarán el promotor bajo alemán Hanno Müller-Brachmann como el ministro Don Fernando, el barítono ruso Sergei Leiferkus, especializado en papeles como el del malvado gobernador de la prisión, Don Pizarro, el bajo-barítono René Pape (uno de los grandes triunfadores de la anterior visi-



DÚO FINAL DE "FIDELIO" DE BEETHOVEN

ta del teatro berlinés), en el carcelero Rocco, la soprano Simone Nold en su hija Marcelina y el tenor Stephan Rügamer como el incomprendido novio de ésta, Jaquino. Las próximas representaciones de la obra beethoveniana serán los días 29 de junio, 1 y 3 de julio.

La víspera de la última función de *Fidelio*, el día 2 de julio, podrá disfrutarse una vez más de la calidad de la orquesta estable del teatro, la Staatskapelle de Berlín, que ofrecerá asimismo sobre el escenario del Teatro Real un concierto sinfónico a las órdenes de Daniel Barenboim, en el que pondrá en sus atriles la *Sinfonía nº 8 (Incompleta)* de Franz Schubert y la *Sinfonía nº 1 (Titán)* de Gustav Mahler.

RAFAEL BANÚS

## La música del aire

■ **Miércoles 27.** A las 17'30 en Radio Clásica, recital de órgano de Erwan Le Prado en la Iglesia del Hospital de los Venerables en Sevilla, con obras de Buxtehude y Correa de Arauxo, entre otros. A las 21'30 en la misma emisora, concierto flamenco con Carmen Linares en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

■ **Jueves 28.** A las 02'30 en Canal Plus, piezas de Beethoven y Chopin por el pianista más célebre del siglo XX: el polaco Artur Schnabel. A las 10'00 en Radio Clásica, otro pianista legendario, Maurizio Pollini, en el *Concierto en la menor* de Schumann, con la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam dirigida por Riccardo Chailly.

■ **Viernes 29.** A las 21 horas en Canal Clásico, *El caballero de la rosa*, ópera de Richard Strauss grabada en el Teatro Real, con Felicity Lott, Günter Missenhardt y Diana Montague en los papeles principales. A las 20'00 en Radio Clásica, Eduardo López Banzo presenta el oratorio de Alessandro Stradella *San Giovanni Battista*, dentro de los Festivales de Verano de Euroradio.

■ **Sábado 30.** A las 17'00 en Radio Clásica, José Luis Pérez de Arteaga recuerda al inolvidable maestro suizo Peter Maag. A las 20'00 en la misma emisora, *Macbeth*, la sangrienta tragedia de Verdi desde La Monnaie de Bruselas, con Sylvie Valayre y Jean-Philippe Lafont como protagonistas, al mando de Antonio Pappano.

■ **Domingo 1.** A las 08'00 en La 2 de TVE, la Orquesta de RTVE dirigida por David Shallon interpreta la *Primera sinfonía* de Mahler. A las 19'50 en Radio Clásica, desde la Styriarte de Graz, *Réquiem* de Verdi dirigido por Harmoncourt.

■ **Lunes 2.** A las 22'25 en Radio Clásica, en directo desde el Patio de los Arrayanes de la Alhambra, recital de guitarra por Ignacio Rodes. A las 23'45 en Canal Clásico, prosigue la serie dedicada al mítico violinista ruso David Oistrakh.

■ **Martes 3.** A las 20'00 en Radio Clásica, recital de la soprano Barbara Bonney en el Liceo de Barcelona. A las 23'15 en Canal Clásico, *La muerte y la doncella* de Schubert por uno de los mejores cuartetos de hoy, el Alban Berg de Viena.

ÁLVARO GUIBERT

## Con el "oncochip" se podrá predecir el desarrollo clínico de un tumor

# Miniaturas contra el cáncer

El Centro Nacional de Investigaciones Oncológicas (CNIO), dirigido por Mariano Barbacid, ha creado los "oncochips", unos dispositivos de última tecnología que permiten analizar la combinación exacta de alteraciones genéticas en cada tumor cancerígeno. El director del Programa de Biotecnología del CNIO, Jorge Alemany, explica para EL CULTURAL el alcance de este nuevo instrumento en la investigación del cáncer y su puesta en práctica.

EL que el sistema científico y sanitario disponga hoy de esta tecnología en España, no hubiera tenido mayor impacto si estuviéramos al mismo nivel de desarrollo que los países de nuestro entorno, como es de esperar. Un biochip es, al fin y al cabo, una herramienta de trabajo que consiste en un sistema miniaturizado de análisis molecular. Hasta ahora se utilizaban tecnologías que sólo permitían el análisis de genes a pequeña escala.

El cáncer es una enfermedad, o un grupo de enfermedades, en la que los cambios son complejos, y las modificaciones genéticas y moleculares múltiples y diferentes según el tipo de tumor o el paciente. Esta nueva herramienta genómica nos permite obtener información simultánea de miles de genes involucrados en procesos cancerosos.

Un biochip es una matriz (*array* en inglés) repleta de pequeñas células en las que se introducen —o imprimen— genes relacionados con el cáncer o genes de los que se sospecha que puedan estar relacionados con esta patología. En un biochip hay fijados miles de genes o fragmentos de ADN y, al tratarse de

chips de segunda generación, posteriores a la secuenciación del Genoma Humano, los investigadores conocen la identidad y, en algunos casos, la función de cada uno de esos genes impresos en el chip. En él se han fijado un total de 6.514 genes; 2.403 escogidos según su función directamente relacionada con procesos tumorales y 4.111 seleccionados por su expresión anómala en tejidos tumorales o por su localización en regiones cromosómicas donde se detectan frecuentes alteraciones. Como señala el Dr. Piris, lo esencial no es tener una nueva herramienta por muy poderosa que ésta sea. Lo que es imprescindible en investigación es el saber realizar las preguntas apropiadas, de tal forma que las respuestas que se obtengan sean relevantes, aumenten el conocimiento significativo que tenemos de la materia y eventualmente lo podamos trasladar a los pacientes.

**Con la implantación del "oncochip" se mejorará el diagnóstico molecular del cáncer de tal forma que podamos entender por qué tumores aparentemente idénticos se comportan de forma distinta en distintos pacientes**

En la primera fase de estudio, en la que nos encontramos, se va a utilizar para el análisis de muestras de pacientes protocolizados, esto es, con historias clínicas homogéneas y con un seguimiento ordenado.

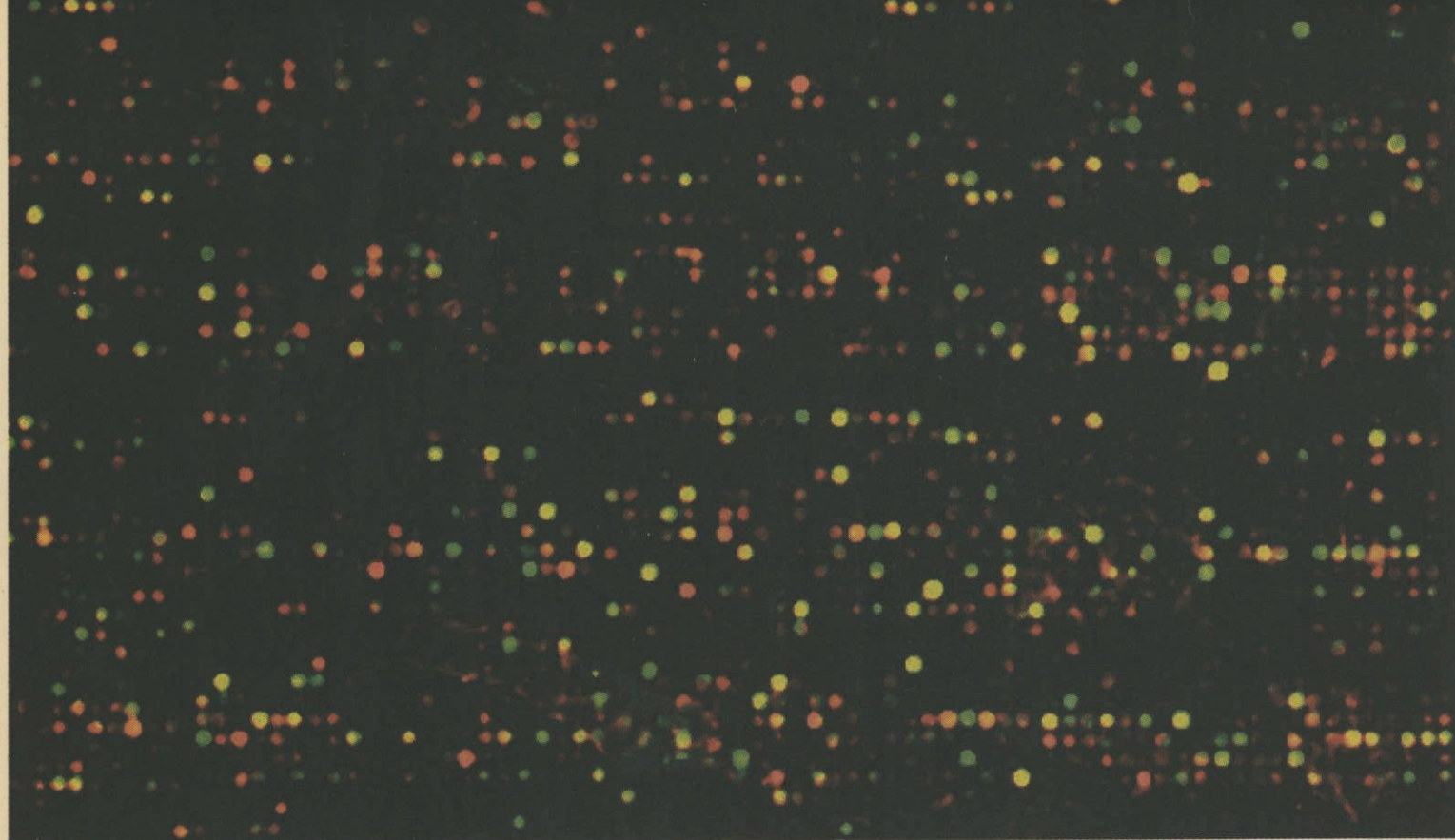
### Medicina personalizada

El objetivo es obtener información que podamos trasladar a la clínica, con el fin último del beneficio para los pacientes con cáncer. Fruto de estas investigaciones, y a través del diagnóstico molecular preciso, llegaremos a una medicina personalizada, con un diagnóstico y tratamiento individualizado. Los resultados esperables tendrán tres aplicaciones fundamentales: 1) Mejorar el diagnóstico molecular del cáncer de tal forma que podamos entender por qué tumores aparentemente idénticos se comportan de forma distinta en distintos pacientes. 2) Poder predecir el desarrollo

clínico de un tumor y así conocer qué expectativa de vida va a tener un paciente en función de sus marcadores moleculares. 3) Personalizar el tratamiento, pues es un hecho demostrado que no todos los pacientes responden de la misma manera a un determinado fármaco. Esto tiene implicaciones tanto éticas como económicas ya que hay pacientes que no responden al tratamiento que se les aplica, lo que supone un sufrimiento innecesario y un gasto que podría ser invertido en otros tratamientos alternativos.

Además de la aportación a la investigación, la puesta en marcha del Oncochip supone una forma de entender el trabajo de un centro de investigación como el CNIO. Este desarrollo tecnológico integra los conocimientos disponibles de investigación básica, con los laboratorios de I+D del centro y su posterior utilización por laboratorios de investigación aplicada que obtendrán resultados eventualmente aplicables a la práctica clínica.

El diseño del chip sobre cuántos y qué genes se han elegido, se ha hecho a partir de la información científica disponible, de los cono-



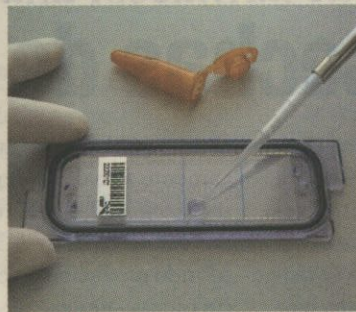
cimientos de los investigadores del centro y de la colaboración de la Unidad de Bioinformática en el manejo del volumen masivo de información disponible en el campo de la genómica. Sería imposible que un equipo humano analizara directamente esos miles de puntos de colores resultantes de la hibridación de las muestras con el oncochip. La información obtenida tras el experimento se introduce en una base de datos relacional y es en este punto donde trabaja la bioinformática, una disciplina que analiza información biológica mediante el uso de computadoras.

### Un eslabón clave

La bioinformática es un eslabón clave en este proceso al participar no sólo en el diseño, sino en el manejo de bases de datos de la información obtenida. Una vez diseñado se llevó a cabo el desarrollo, fabricación e implementación por parte de un laboratorio de I+D como es la Unidad de Genómica, con la introducción de aquellos controles e indicadores que garantizan una producción reproducible y con un estándar de calidad máximo. En estos momentos el Oncochip está siendo utilizado en distintas líneas de investigación aplicada por el Programa de Patología Molecular del

CNIO como son la clasificación molecular de cáncer de pulmón o linfomas, ensayos clínicos de tumores resistentes a ciertos fármacos, etc. En estos estudios es crítica la obtención de muestras de pacientes con diagnóstico y tratamiento de acuerdo a protocolos precisos que permitan comparar el curso clínico o la respuesta al tratamiento. Esto se hace gracias a la colaboración de los investigadores con grupos de trabajo multicéntricos organizados en el entorno hospitalario tanto dentro como fuera de España. La reciente creación en España de una Red de Bancos de Tumores es un hito que responde a la necesidad de obtener tejido neoplásico en condiciones idóneas, con protocolos homogéneos de recogida, procesamiento y almacenamiento de muestras. Esta red promueve la creación de bancos de tumores en cada hospital, todos ellos coordinados para la utilización idónea de las muestras y la información asociada.

Volviendo al comentario inicial sobre el nivel de desarrollo tecnológico en España, parece claro que hemos quedado con demasiada frecuencia fuera de los grandes proyectos de Investigación e Innovación que se desarrollan en el mundo. El motivo no es sólo la falta de recursos invertidos en Inves-



**Arriba, análisis de un tejido tumoral con el oncochip. El color rojo identifica los genes del oncochip que están más expresados en la muestra; el color verde, los que estén en concentración más baja, y el color amarillo identifica los genes que tengan unos niveles de expresión similares entre ambas poblaciones celulares. Sobre estas líneas, el oncochip, una lámina de cristal identificada con un código de barras en la que se han impreso alrededor de 6.500 genes que están presentes en los tejidos tumorales.**

tigación como también a una falta de visión estratégica a medio y largo plazo. Esto sucedió con el proyecto Genoma Humano en el que nuestra presencia ha sido testimonial y tardía. El sistema de ciencia y tecnología, tanto en su vertiente pública como en el ámbito empresarial, debe invertir recursos en nuevas áreas de investigación antes de que sea demasiado tarde.

Por ejemplo la bioinformática es un campo donde la falta de profesionales en Europa y EEUU es un hecho, y la explosión de nuevas tecnologías va a demandar muchos más profesionales de los que hay en el mercado con lo que una inversión en formación en este momento parece imprescindible y altamente rentable. Otro ejemplo es la proteómica, un campo complejo, menos desarrollado tecnológicamente que la Genómica y con un futuro evidente. El esfuerzo que están haciendo muchas empresas y laboratorios en el desarrollo e innovación tecnológica en proteómica hace prever el que en pocos años se empiecen a cosechar los frutos de forma significativa. Invirtiendo recursos en formación e investigación todavía deberíamos estar a tiempo de no perder este tren.

**JORGE ALEMANY**

La medicina convencional puede tener sus días contados. El mundo farmacológico prevé un aumento exponencial de la demanda de biofármacos, es decir, productos terapéuticos de origen biológico, por lo que se esfuerza en asegurar para los próximos años su producción de forma industrial y a un precio asequible, en lo que se ha venido a denominar la “agricultura de fá-

macos”. Los vegetales y plantas, efectivamente, poseen muchas formas de anticuerpos y, debidamente administradas, pueden llegar a sustituir o complementar los tra-

tamientos farmacológicos que actualmente conocemos. Pedro García Barreno, miembro de la Academia de las Ciencias, explica en EL CULTURAL su desarrollo y actuales aplicaciones.



## La “agricultura de fármacos”, una alternativa terapéutica en marcha

# Cosechas de biofármacos

La utilización de plantas con fines médicos es tan antigua como la humanidad; por supuesto, la ingeniería genética vegetal para producir productos farmacéuticos es neonata. Como se espera que la demanda de biofármacos (productos terapéuticos de origen biológico) incremente exponencialmente, parece razonable asegurar su producción en las cantidades adecuadas y a un precio asumible. En la actualidad, el coste de los biofármacos limita su disponibilidad. Ante ello, las plantas ofrecen una alternativa tentadora; los biofármacos de origen vegetal son baratos de producir y de almacenar, aptos para su producción en masa y, hasta donde se conoce, más seguros que los de origen animal.

La investigación en las dos últimas décadas ha revolucionado —dice Henry Daniell, de Florida— la utilización de proteínas con valor terapéutico en diversos tratamientos médicos. Dado que la mayoría de los genes pueden expresarse en diferentes sistemas, es esencial determinar en cual de ellos se dan las mejores ventajas para producir las diferentes proteínas recombinantes. El sistema de expresión ideal será el que produzca el material biológicamente activo más seguro y a menor coste. La utilización de células de mamíferos modificadas con técnicas de ADN recombinante (ADN híbrido producido en el laboratorio empalmado piezas —genes— de ADN de orígenes diferentes) tiene la ventaja de producir moléculas idénticas a las originales; sin embargo, el cultivo de esas células es caro y sólo puede llevarse a cabo a escala limitada.

La utilización de microorganismos —por ejemplo, bacterias— permite la fabricación a gran escala, pero tiene el inconveniente de producir moléculas que difieren de los productos originales. Por ejemplo, proteínas que están sujetas a glicosilación en humanos no lo están en bacterias.

Más aún, proteínas humanas producidas en determinados microorganismos adquieren una conformación no natural que provoca su precipitación intracelular; ello, debido a la incapacidad de plegarse “correctamente”.

La producción de proteínas recombinantes (proteína codificada por un gen injertado en el genoma de una célula de otra especie) en plantas tiene varias ventajas potenciales para generar biofármacos relevantes en la práctica clínica humana —comenta Stephen Streatfield, de Texas—. Primero, los sistemas agrícolas son más económicos que las instalaciones industriales que utilizan técnicas de fermentación o biorreactores. Segundo, la tecnología está disponible para cosechar y procesar plantas y sus productos a gran

escala. Tercero, el proceso de purificación puede eliminarse cuando el tejido vegetal que contiene la proteína recombinante puede ingerirse como alimento (vacunas comestibles). Cuarto, en las plantas es posible dirigir la expresión del producto deseado para que ocurra en compartimientos intracelulares en que son más estables (cloroplastos: orgánulos celulares en los que tiene lugar la fotosín-

La investigación en las dos últimas décadas ha revolucionado —dice Henry Daniell, de Florida— la utilización de proteínas con valor terapéutico en diversos tratamientos médicos. Dado que la mayoría de los genes pueden expresarse en diferentes sistemas, es esencial determinar en cual de ellos se dan las mejores ventajas para producir las diferentes proteínas recombinantes. El sistema de expresión

Origen de la proteína y destino de la vacuna	Proteína expresada	Sistema de expresión
<b>E. coli enterotóxico (humanos)</b>	subunidad B de la toxina termolábil	tabaco, patata, maíz
<b>Vibrión colérico (humanos)</b>	subunidad B de la toxina colérica	patata
<b>Virus hepatitis B (humanos)</b>	proteína de la superficie de la envoltura	tabaco, patata, lechuga
<b>Virus de la rabia (humanos)</b>	glicoproteína	tomate
<b>Citomegalovirus (humanos)</b>	glicoproteína B	tabaco
<b>Fiebre aftosa (ganado)</b>	VP1	alfalfa
<b>Coronavirus gastroenteritis (cerdo)</b>	glicoproteína S	tabaco, maíz

TABLA 1. Proteínas expresadas por plantas transgénicas utilizables como vacunas comestibles

tesis). Quinto, la cantidad del producto recombinante puede alcanzar cotas industriales. Por último, se minimizan los peligros para la salud humana que pueden derivar de la contaminación con patógenos humanos potenciales.

Proteínas de patógenos bacterianos y virales son ejemplos tempranos de la viabilidad de sistemas de expresión transgénica vegetal. El planteamiento fue que las proteínas inmunogénicas claves de los patógenos principales podían sintetizarse en plantas que luego serían ingeridas como vacunas comestibles, por humanos o por ganado de interés comercial. La prueba de la validez de tal planteamiento se resume en la tabla I.

La administración oral de las vacunas es una alternativa práctica a la inyección, principalmente por su bajo coste y fácil administración. Los antígenos expresados en vegetales, administrados por vía digestiva, inducen respuestas inmunitarias a nivel de la mucosa y a nivel sérico. Sin embargo, el problema principal de la vacunación oral es la degradación de los componentes proteicos en el estómago e intestino antes de que puedan inducir una respuesta inmunitaria. Para evitar tal problema se han desarrollado diferentes contenedores que protegen la vacuna en su viaje digestivo; por ejemplo: cepas recombinantes de microorganismos atenuados, vehículos de bioencapsulación como liposomas y tejidos vegetales transgénicos.

Desde un punto de vista comercial, lo ideal es que la proteína se exprese en una planta que represente una parte importante de la dieta del animal destinatario de la vacuna. Una estrategia paralela a las vacunas comestibles utiliza autoantígenos expresados por plantas transgénicas; la ingesta de una dosis masiva de un autoantígeno puede inhibir el desarrollo de una enfermedad autoinmune a través de un mecanismo de tolerancia oral. Esta estrategia se ha utilizado experimentalmente en un modelo de ratón diabético.

Hasta la fecha, uno de los problemas —señala Keith Wycoff— es el bajo rendimiento de las proteínas farmacológicas producidas en plantas transgénicas. A pesar de ello, la lista de biofár-

macos vegetales es importante (Tabla 2). La utilización de sistemas transgénicos cloroplásticos y las nuevas estrategias de purificación intentan revertir el actual rendimiento. La integración de genes exógenos en el genoma del cloroplasto del tabaco da lugar a 10.000 copias por célula, lo que resulta en la acumulación de proteínas recombinantes hasta casi un 50 % del total de proteínas. Además, el cloroplasto ofrece un ambiente propicio para la ingeniería genética vegetal; ello, porque los cloroplastos pueden procesar proteínas eucarióticas incluyendo el correcto plegamiento y ensamblaje de las cadenas polipeptídicas recombinantes, lo que puede eliminar el costoso procesamiento *in vitro* de las farmacoproteínas producidas en organismos recombinantes como determinadas bacterias. Sin embargo, no hay noticias de la producción de glucoproteínas en cloroplastos transgénicos.

Proteína	Planta	Indicación
<b>Proteína C</b>	<b>tabaco</b>	<b>anticoagulante</b>
Estímulo de colonias granulocitomacrófago	tabaco	neutropenia
<b>Somatotropina</b>	<b>tabaco</b>	<b>hormona del crecimiento</b>
Eritropoyetina	tabaco	anemia
<b>Factor de crecimiento epidérmico</b>	<b>tabaco</b>	<b>cicatricación</b>
Interferones	arroz, tabaco	hepatitis, cirrosis, etc.
<b>Cadenas hemoglobina</b>	<b>tabaco</b>	<b>sustituto hemoglobina</b>
Alfa1-antitripsina	arroz	fibrosis quística
<b>Lactoferrina</b>	<b>patata</b>	<b>antimicrobiano</b>
Glucocerebrosidasa	tabaco	enfermedad de Gaucher

TABLA 2. Producción de biofármacos humanos en plantas transgénicas

Desde que se demostró, en plantas transgénicas de tabaco, la posibilidad de ensamblar las cadenas pesada y ligera en anticuerpos funcionales, las plantas se utilizan como factorías versátiles de producción de anticuerpos, de los que cuatro tienen utilidad potencial en clínica humana: un anticuerpo quimérico contra el microorganismo causante de la caries dental, producido por el tabaco y de aplicación tópica. Un anticuerpo humanizado contra el virus del herpes simple producido en soja. Un tercer anticuerpo se dirige contra el antígeno carcinoembrionario, que se utiliza como marcador en técnicas de imagen tumoral *in vivo*. Por último, un vector vegetal se ha utilizado para producir en tabaco una vacuna tumor específica para tratar determinado tipo de linfoma experimental.

PEDRO GARCÍA BARRENO

## Lector de prescripciones

Es frecuente en los ancianos que no puedan leer con facilidad las prescripciones de fármacos, por eso se ha desarrollado el Let Scrip Talk. Mediante un sistema electrónico de lectura de etiquetas y con tecnología de microchip, el dispositivo genera una voz humana que informa al paciente de lo que no puede ver: de qué fármaco se trata, sus efectos secundarios y sus indicaciones. Su precio es de 250 dólares (unas 48.000 pesetas) y se puede adquirir en [www.envisionamerica.com](http://www.envisionamerica.com).

## Deporte en casa

La tecnología del SX2 de Eloton permite al usuario participar en cualquier aventura deportiva sin moverse de casa. Se trata de un pequeño transmisor que se acopla al calzado deportivo y que, mediante sensores de movimiento, informa al PC de la velocidad que se alcanza. El dispositivo es compatible con varios videojuegos, de manera que permite al usuario competir en varias disciplinas deportivas, desde el maratón al ciclismo. Más información en [www.eloton.com](http://www.eloton.com).

## Envoltorio alimenticio

Científicos de la USDA, preocupados por el daño medioambiental, han elaborado envoltorios de comida que hacen las veces de postre. Creados con ingredientes deshidratados como zanahorias, fresas, melocotones y brocoli, estos envoltorios mantienen su sabor y bloquean el paso del oxígeno al alimento que envuelven, evitando su descomposición. Ahora que el envoltorio también se come, ya no hay que dañar el medioambiente con deshechos.

## Detector selectivo

Los detectores de humo salvan vidas, pero es un engorro tener que desmantelarlos cuando saltan porque algo se está cocinando. El detector QuickTest Quick Silence Smoke Alarm desarrollado por First Alert es el primero de su gama que, mediante unos sensores inteligentes, es capaz de diferenciar el humo de un incendio del de un solomillo a la parrilla, y además puede silenciarse por control remoto. Más información en [www.firstalert.com](http://www.firstalert.com)

# Gatos de Madrid, gatos de Londres

JUNIO, VIERNES, 15

La paloma de yeso vivo bebe en la fuente abultando su pecho. La urraca suntuosa y miserable baña su smoking blanco y negro en la fuente. El gorrioncillo civil y madrileño toma el sol a la orilla del agua, como un pobre que lo tiene todo.

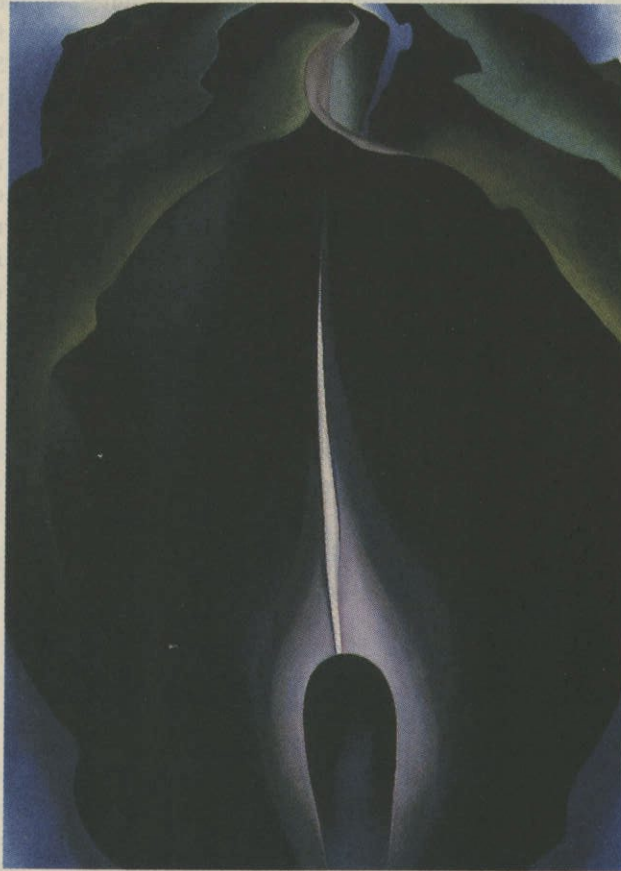
Los animales son perfectos porque cada uno se define por una cualidad. Maternidades burguesas de la paloma. Elegancia peligrosa de la urraca. Gris sucio y pobre del callejero gorrion que tanto amo (el que más entre los pájaros, el que asistió desde la acacia a mi traicionada etopeya madrileña). Podríamos seguir toda la serie animal y encontrarle a cada bicho su rasgo intacto. Lo que hace puro al animal es esa virtud única o ese pecado glorioso. Ahí está su pureza y por eso les amamos: perdón, les amo.

¿Y el hombre? El hombre es como si estuviera hecho a última hora, con prisa. Mientras que los animales son la dimensión carnal de un solo rasgo, el hombre es una confusión de vicios y virtudes, de pecados y heroísmos, de gracias y torpezas. El pecado original del hombre es su confusión, su contradicción, su revés. No quisiera uno que todo esto sonase a apólogo moral del XVIII (habiendo leído mucho a Voltaire), de modo que no voy a poner a los pájaros como modelo imposible de los hombres. Sólo digo que lo que en el animal está logrado, (y por eso su anatomía es perfecta), en el hombre está accidentado y deficiente: véase Bush.

JUNIO, MIÉRCOLES 20

Un crítico lo dijo de mí hace muchos años: "Lo que no sabe Paco es escribir mal". Hoy he tenido que dictar una carta familiar, casera, y he tardado una hora en lo que habitualmente sería un cuarto.

Qué difícil llegar a la cosa —torre, muralla, figura histórica, río, bos-



"JACK-IN-THE-PULPIT-N-IV", DE GEORGIA O'KEEFFE (1930)

¿Y el hombre? El hombre es como si estuviera hecho a última hora, con prisa. Mientras que los animales son la dimensión carnal de un solo rasgo, el hombre es una confusión de vicios y virtudes, de pecados y heroísmos, de gracias y torpezas. El pecado original del hombre es su confusión, su contradicción, su revés

que— y pasar de largo como el Espasa o como Azorín. Dejar el sujeto sin adjetivo, como los diccionarios, o ponerle de adjetivo a la palabra su propio arcaísmo, como ponerle una armadura herrumbrada. Este último es el procedimiento de Azorín, con el que se aprende mucho, pero se siente poco. Ocurre que el escritor profesional con una escritura hecha, sólo tiene que sentar-

se a esperar el adjetivo insólito que deslumbra y desvela la cosa. Me lo dijo Miguel Delibes hace muchos años:

—A ti, leyéndote, no se te notan las pausas del tabaco, Umbral.

—Es que yo no fumo, Miguel.

Decía que toda escritura hecha y propia es ya un mecanismo que funciona pronto y bien. El sustantivo nos brinda el adjetivo, nunca el tó-

pico. Y el complemento nos brinda la idea o la imagen: Doña Urraca en la Historia, murallas de Zamora, y mis urracas domésticas paseándose por la muralla de Zamora, de una en una, como reinas. ¿Quién rechaza estas asociaciones? Sólo el que no las lleva dentro. Qué difícil escribir mal, condena de quienes por vocación no escriben bien.

VIERNES, 22

Gatos de Madrid, con sus garras de seda y sangre, gatos de la carretera, negros y ya extinguidos por el hombre. Gato común europeo, amarillo, de Madrid.

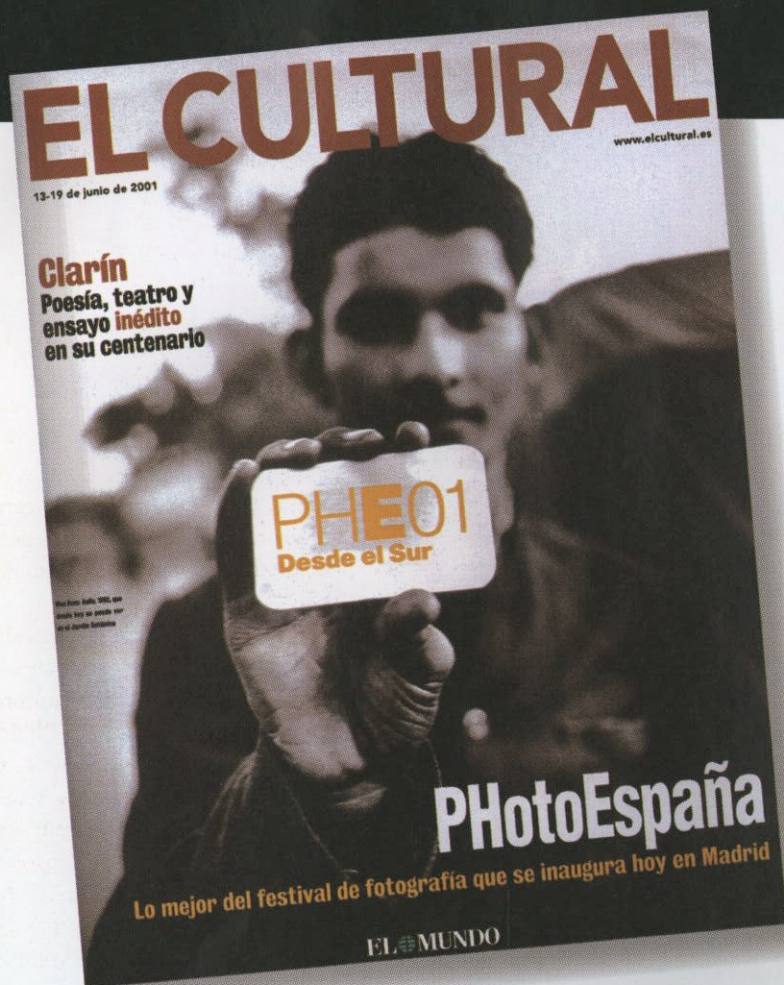
Príncipe persa de los mercados, bucanero de los lagos, harapo de los solares, amor de los escritores. Hay matanzas de gatos en Madrid, exterminio de gatos y de perros. Ninguna ley protege a los felinos, a este felino que ahora gime a mis pies, cínicamente. Paul Johnson escribiera sobre los gatos de Londres debajo de los puentes, "siempre enredados en sus silenciosos asuntos". En Londres parece que respetan más a los gatos, cuidan de que la infancia, esa talibanía, no los apedree o los ahorque. Y ellos, los gatos, siguen "a sus silenciosos asuntos", salvo que aparezca la sufragista con chapiri a echarles delicias de los mercados cercanos.

Los gatos de Madrid, libres y extraviados, tienen detrás de ellos a las verdes, que les han conseguido en el Canal de Isabel II casetas y cobijos, comida y comunicación. El gato es el animal más inteligente de la creación, pero también el que más rápidamente puede volver al salvajismo. Gallardón, Manzano, etc., se cuidan algo de las putas latino-chés, pero se cuidan menos de los agudísimos gatos que incluso tienen su Cruella de Vill, como los dálmatas, solo que funcionaria.

FRANCISCO UMBRAL

# Concurso de fotografía de **EL CULTURAL**

www.elcultural.es



EL CULTURAL convoca un concurso de fotografía para contribuir a la promoción de jóvenes valores. Conscientes de la dificultad que, para un artista joven, supone la entrada en los circuitos comerciales del arte, la revista premiará al fotógrafo seleccionado con:

- La publicación de un dossier en las páginas de EL CULTURAL.
- La organización de una exposición individual en la galería Garage Regium, que reabrirá en septiembre con un espacio ampliado, nuevo director y orientado al arte más actual.
- El positivado de las obras destinadas a esa exposición, patrocinado por el laboratorio fotodigital Fotosíntesis, que cuenta con los equipos y sistemas más modernos y completos.

## **BASES**

1. Podrán presentarse artistas no mayores de 35 años que nunca hayan expuesto su obra de forma individual en una galería comercial.
2. Deberá enviarse, por correo o mensajería, una carpeta de 10 fotografías distintas en papel, sin enmarcar, cuyo tamaño no exceda los 30 x 30 cm, identificadas en el dorso con el nombre del artista, título, si lo tiene, y fecha de realización (y con información sobre el tamaño y la técnica que se utilizaría en cada una si se quisieran ampliar). No deben enviarse negativos, diapositivas ni CDs. Se adjuntará un curriculum (en el que consten nombre completo, dirección y teléfonos), fotocopia del carnet de identidad y, de forma optativa, una explicación del proyecto.
3. La fecha límite de recepción de obra es el 15 de julio de 2001.
4. Las fotografías deberán enviarse a: EL CULTURAL (EL MUNDO) concurso de fotografía c/ Javier Ferrero, 9 - 28002 Madrid. Tels. 91 413 30 26 y 91 413 27 06
5. El jurado estará compuesto por críticos de arte de EL CULTURAL y por el director de la galería Garage Regium, Damián Casado.
6. El 25 de julio se publicará el dossier del ganador, y la exposición en Garage Regium tendrá lugar en septiembre de 2001.
7. Las decisiones del jurado serán inapelables.
8. La presentación de las obras implica la aceptación total de las presentes bases.
9. La recogida de obra podrá efectuarse entre el 3 y el 20 de septiembre en la misma dirección.

**EL MUNDO**

www.elmundo.es



**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](mailto: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](http://www.telefonicaonline.com/empresas)

*Telefonica*