

EL CULTURAL

24-30 de octubre de 2001

www.elcultural.es



PREMIOS PRÍNCIPE DE ASTURIAS

George Steiner

Doris Lessing

Penderecki

Andrés Lira

Daniel Goldin

Craig Venter

Castroviejo

PICASSO ERÓTICO

Barcelona muestra
el sexo del genio



Muchos son los encantos del "Paraíso" y todos están en Infoasturias. Si quieres descubrirlos: Conéctate...

INFORMACION TURÍSTICA

www.infoasturias.com
info@infoasturias.com
902 300 202

 **Asturias**
paraíso natural



GOBIERNO DEL
PRINCIPADO DE ASTURIAS

El genio de las pequeñas cosas

POR GEORGE STEINER

¿Qué pasa con Vermeer? Prácticamente desconocido o catalogado entre maestros menores holandeses durante dos siglos tras su prematura muerte en 1675, Vermeer provoca ahora algo muy próximo a la histeria. Una exposición de Vermeer atrae a colas extasiadas. La venta de un cuadro —¡hay tan pocos!— es casi inconcebible, porque la obra escapa a la tasación. Ninguna hipótesis parece adecuada. Es célebre que para Proust, que la contempló en la sombra de su propia muerte, la *Vista de Delft* de Vermeer (1660-61) era el mejor cuadro del mundo.

Stratford, Eisenach, Delft: pequeñas comunidades provincianas y cerveceras de las que brotan titanes: un Shakespeare, un Bach, un Vermeer. Pepys pasó por Delft en 1660: “Una ciudad encantadora, con puentes y un río en cada calle”. Una ciudad atestada de conventos y monasterios que había padecido la acostumbrada visita de la guerra, la peste, la recesión económica y las revueltas religiosas. Una ciudad parcialmente destrozada por la explosión de su polvorín en octubre de 1654, pero que conservó a lo largo de la vida sedentaria de Vermeer, y que conserva aún, un don especial para el silencio, para el movimiento de la luz a través del agua, para la tranquila claridad de sus campanas. Las “Vistas de Delft” incluso de autores menores, componen en sí mismas un género inolvidable.

Tras la muerte de su padre, Johannes Vermeer tuvo que ayudar a su madre y a su hermana mayor a llevar la fonda del Markt. No sabemos nada de los que le enseñaron a pintar, sólo que se unió al gremio de pintores en diciembre de 1653. Su biografía es discreta y doméstica de forma casi desafiante. La conversión al catolicismo llegó con un matrimonio económicamente sensato. Entre 1645 y 1674 nacieron 11 hijos (¿qué diría Bach si lo oyera?) Sabemos de un puñado de coleccionistas y clientes locales. Vermeer sólo produjo dos o tres obras al año. Han sobrevivido unos 35 cuadros, que representan según los especialistas por lo menos tres cuartas partes de la obra total del artista. (Los picasso se pueden contar por miles). Hay pruebas de que los cuadros de Vermeer se consideraban raros y

¿Qué habría pensado Vermeer de la basura brutal, de los clichés de publicidad personal que hoy pasan por arte?

caros en vida del artista. La entrega era lenta.

Los últimos años de su breve vida —murió a los 43— se vieron ensombrecidos por problemas económicos. En contra de la costumbre, parece que Vermeer no tuvo alumnos ni taller. Y aunque su arte era, por lo que podemos ver, profundamente admirado y valorado por los *cognoscenti* de Delft y sus alrededores, no produjo imitadores contemporáneos ni especial atención de la crítica. El despertar se produjo en el siglo XIX.

Pero Vermeer no era lo que los científicos podrían llamar un “aislado”. Como muchas otras comunidades holandesas, Delft tenía su linaje y contexto artísticos que se muestran con lúcida autoridad en el soberbio volumen publicado con ocasión de la exposición en el Metropolitan de Nueva York, *Vermeer and the Delft School*, de Walter Liedtke (Yale University Press, 2001).

Pero una vez más volvemos a Vermeer con una clara sensación de lo incomparable. De cuadros como *La lechera* de 1617, *Chica con sombrero rojo* o la *Chica con un pendiente de perla* han escrito con prodigalidad historiadores del arte, críticos, hombres y mujeres embelesados. Siguen desafiando a las perífrasis de cualquier tipo, incluso las de Proust. Sugieren intimidad, temas domésticos del alma humana aparentemente inaccesibles para los demás.

La percepción de Vermeer de las mujeres tiene una penetración que es antítesis total del voyeurismo, del que hay gran abundancia en un Rembrandt o en un Picasso. La utilización de Vermeer de los instrumentos musicales evoca el silencio de forma irrepitible, algo tan obvio y tan indecible como las “melodías no escuchadas” de Keats. El motivo recurrente de los grandes mapas murales que

aparecen detrás de los personajes no sólo es una muestra de magia en la realización sino también una manifestación de las tensiones entre los genios locales de Delft y el mundo en general que estaba siendo explorado y explotado por los mercaderes holandeses.

Hay tristezas veladas en Vermeer, esperas inquietas de cartas, insinuaciones de renuncia (¿a quién, a qué le está diciendo adiós la *Joven ante una espineta* de 1670-72?). Pero no hay pobreza, ni enfermedad, ni desesperación en un momento en que éstos abundaban. ¿Es esto una limitación?

Los comentarios son inútiles ante *El Arte de la pintura asignado a finales de la década de 1660*. Vermeer está pintando un Vermeer. Rodea su representación con otros géneros: tapices, grabados, escultura. La música y la impresión están representadas. Los patrones de flores, sobrecogedores por su perspectiva, tienen su contrapunto en el chaleco del artista y en los pliegues de su camisa. El mapa es, de nuevo, una maravilla de retórica silenciosa. Esta pintura de una pintura reduce el lenguaje a sus límites, muy amablemente pero sin concesiones.

Uno sale del libro, que es un auténtico tesoro, y de las exposiciones en Nueva York y en la National Gallery de Londres, con sentimientos contradictorios. Hay un enorme deleite: por la enorme fortuna de la supervivencia y (con sombrías excepciones) el buen estado de conservación de estas obras. Hay una aura de paz concentrada, una concentración de luz que quizá no tenga parangón. Pero también hay tristeza, y un barrunto de pérdida irreparable. ¿Qué habría pensado Vermeer de la basura brutal, de los clichés de publicidad personal que hoy pasan por arte? ¿De las falsas ametalladoras, de los sacos rasgados o de las galerías prácticamente vacías de la New Tate? ¿Qué es exactamente lo que ha hecho imposible para nosotros la creación, la comunicación del peso, del resplandor de las cosas y de sus conservadores humanos que tan abundantes son en Vermeer? ¿A quién estamos engañando si no es a nosotros mismos? ■

24-30 de octubre de 2001

PORTADA / *DESNUDO EN LA CAMA*, 1905, DE PICASSO1

PRIMERA PALABRA / POR GEORGE STEINER3

PREMIOS PRÍNCIPE DE ASTURIAS6

Entrevista con Doris Lessing, POR BARBARA ELLEN6

La estación violenta, POR ANDRÉS LIRA, PRESIDENTE DEL COLEGIO DE MÉXICO9

El árbol interior, POR KRZYSZTOF PENDERECKI10

Entrevista con Daniel S. Goldin, director general de la NASA, POR CARLOR REVIRIEGO12

El viaje del genoma, POR CRAIG VENTER14

Entrevista con Javier Castroviejo, POR J. LÓPEZ REJAS16

LETRAS

Gombrowicz, resucitado18

Los libros más vendidos20

G. Steiner/ Gramáticas de la creación, POR D. VILLANUEVA21

J. E. Pacheco/ Tarde o temprano, POR GARCÍA MARTÍN22

J.C.Somoza/ Clara y la penumbra, POR SANZ VILLANUEVA23

Fanny Rubio/ El hijo del aire, POR RICARDO SENABRE24

J.M.Suassi/ Recuperación, POR CARE SANTOS25

C.Monllor/ Zarápolis, POR TEDDE DE LORCA26

Michael Herr/ Kubrick, POR J.M. BENÍTEZ ARIZA26

M. Howard/ La invención de la paz, POR F. PORTERO27

I. Fdez.-Ordóñez/ Alfonso X el Sabio, POR C.CUEVAS28

Nommick-Cañibano/ La fascinación rusa, POR IBERNI28

La última palabra: Agustín Cerezales29

ARTE

El sexo según Picasso, POR JAUME VIDAL OLIVERAS30

Broto/ Elegante y esencial, POR GUILLERMO SOLANA33

Alberto Reguera, POR JAVIER HONTORIA34

El vacío como forma, POR JOSÉ MARÍN-MEDINA36

Para "desing-victims", POR ELENA VOZMEDIANO37

Entrevista con Frank Gehry/ El arquitecto habla ante su próxima exposición en el Guggenheim, POR ANTÓN GARCÍA-ABRIL38

TEATRO

El Berliner Ensemble en Madrid. De Nietzsche a Artaud, POR JUAN MAYORGA42

Primera visita del coreógrafo José Montalvo al Festival de Otoño de Madrid, POR LAURA KUMIN44

Eines adapta *La Música*, de Duras, POR I. DE FRANCISCO . .45

CINE

La Seminci, entre lo social y lo político, POR S. SÁNCHEZ ..48

Las lágrimas de Visconti, POR MIGUEL MARÍAS52

Entrevista con Michael Haneke, POR BEATRICE SARTORI . .52

MÚSICA

Entrevista con Gustav Leonhardt, POR L. G. IBERNI . .52

La Hechicera del Liceo, POR FRANCESC CORTES54

La Maestranza, bajo mínimos, POR JUSTO ROMERO ...56

El *Merlín* de Albéniz en el Real, POR A. REVERTER ...56

POR EL CAMINO DE UMBRAL66

www.elcultural.es

EL CULTURAL

Patrocinado por

Telefonica

Fundador
Luis María Anson
Directora
Bianca Berasátegui

Jefes de Redacción: Gonzalo Alonso, Nuria Azancot, Javier López Rejas. Jefes de Sección: Rafael Banús, Liz Perales, Guillermo Solana.
Redacción: Paula Achiaga, María Isabel Falagán, Carlos Forteza, Itziar de Francisco, Martín López-Vega, Carlos Reviriego

Críticos Javier Arnaldo, David Barro, Ángel Basanta, Jorge Berlanga, Kosme de Barañano, Demetrio Castro, Pilar Castro, José L. Clemente, Antonio Colinas, Cristóbal Cuevas, 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. Iberni, Joaquín

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

Edita Prensa Europea S.A. Javier Ferrero, 9. Madrid-28002 Tël.: 91 413 27 06 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

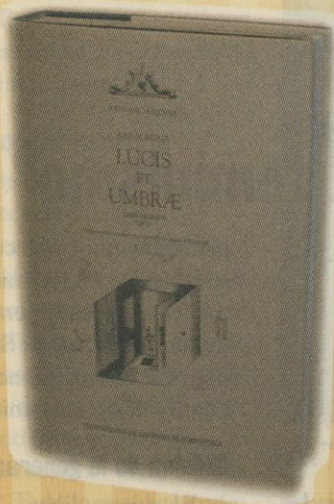


UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico

TRES JOYAS PARA UNA BIBLIOTECA SELECTA

ARS MAGNA
LUCIS
ET
UMBRAE



MEJOR TRADUCCIÓN

en los Cuartos Premios Nacionales de Edición Universitaria 2001. Asociación de Editoriales Universitarias Españolas (AEUE).

ATANASIO KIRCHER: ARS MAGNA LUCIS ET UMBRAE. LIBER DECIMUS.

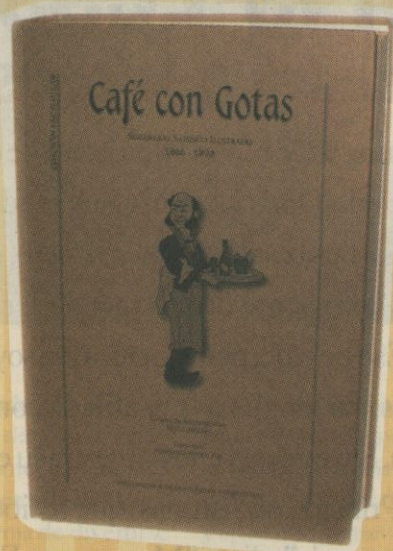
La primera traducción al castellano y al gallego, en edición facsimilar del original latino, de una obra que supone lo que se podría denominar la paleontología del cinematógrafo y la fotografía.

Se trata de un facsímil de la edición de 1671 que contiene la descripción original de la "linterna mágica", artificio (atribuido a Kircher) que dió origen al cinematógrafo.

Café
con Gotas

MEJOR MONOGRAFÍA

en los Terceros Premios Nacionales de Edición Universitaria 2000. Asociación de Editoriales Universitarias Españolas (AEUE).



EDICIÓN FACSIMILAR DE LA REVISTA CAFÉ CON GOTAS

Este volumen estudia y reproduce una revista universitaria ilustrada de talante satírico (1886-1892), en la que publicó sus primeros textos D. Ramón Del Valle-Inclán, alumno a la sazón de la Universidade de Santiago de Compostela

El estudio crítico fue realizado por el Grupo de Investigación Valle-Inclán, de la Universidade de Santiago de Compostela, bajo la dirección de la profesora Margarita Santos Zás.

CARTOGRAFÍA
DE GALICIA

[ss.XVI al XIX]



LIBRO MEJOR EDITADO

Primer Premio 2001 en la modalidad de bibliofilia. Ministerio de Educación y Cultura.

CARTOGRAFÍA DE GALICIA. Ss. XVI al XIX. COLECCIÓN PUERTAS-MOSQUERA.

Esta publicación, recoge la mejor selección de cartografía impresa de la geografía gallega, y engloba representaciones urbanas, de carácter histórico y bélico, así como las primeras reproducciones impresas de Galicia en el S. XVI y principios del XVII.

Junto a un estudio de Gonzalo Méndez Martínez sobre la cartografía de los siglos XVI al XIX, el tomo reúne una amplia colección de cartas náuticas, mapas de diferentes aspectos de Galicia, planos de las principales poblaciones gallegas y un interesante conjunto de grabados y mapas sobre la Batalla de Rande.

Pedidos:

Servicio de Publicaciones e Intercambio científico

Campus universitario sur
15706 Santiago de Compostela
Tel.: 981 593 500 / e-mail: sepedido@usc.es

Unitenda

Rúa Xelmírez nº 2
15704 Santiago de Compostela
Tel.: 981 555 268 / www.unitenda.com



El viernes, la gran ceremonia de entrega de los premios

PRÍNCIPE DE ASTURIAS

El próximo viernes, el mundo de la cultura celebra la gran fiesta de los premios "Príncipe de Asturias". Un año más, desde 1981, los distintos jurados han reconocido "la labor científica, cultural y social realizada en el ámbito internacional por personas, equipos de trabajo o instituciones cuyos logros constituyan un ejemplo para la Humanidad". Y, un año más, EL CULTURAL lo celebra, de la mano de los protagonistas, con entrevistas con Doris Lessing (premio de las Letras); con el director de la NASA, Daniel S. Goldin (Cooperación internacional) y con Javier Castroviejo, Presidente del Comité Español del Programa MaB (de la Concordia), así como artículos de George Steiner (Comunicación y Humanidades); del presidente del Colegio de México, Andrés Lira (Ciencias Sociales); de Krzysztof Penderecki (de las Artes) y de Craig Venter, presidente de Celera Genomics de EEUU (Investigación Científica y Técnica).

Doris Lessing

"No soy una traidora a la causa del feminismo"

TODO un carácter. Lo que le hace a uno pensar en sus últimos arrebatos, a vueltas con el feminismo. Consiguió ponerle los pelos de punta a Jeanette Winterson y ser protagonista varios días de editoriales en los periódicos. Algo que no viene nada mal cuando uno acaba de publicar una nueva novela, *The sweetest dream*. Como Lessing debe de saber, no hay nada como un poco de controversia para vender libros.

¡Qué tontos éramos!

Lo interesante de Lessing no es que no sea feminista, sino que insista en que no es feminista. Comunista no practicante, sí ("¡Qué tontos éramos!"), pero feminista, nunca. Lessing es inflexible a este respecto, negándose todavía firmemente a que se diga que es un icono feminista, décadas después de que su conocido libro *El cuaderno dorado*, fuese aclamado como uno de los grandes textos emancipadores de los 70. En marzo de este año, al recoger el premio David Cohen a una vida sobresaliente, Lessing llegó incluso a denunciar que las mujeres de hoy en día son "engreídas y farisai-

Hablamos una tarde húmeda, en la sala de estar de la casa de Londres de Doris Lessing. Sus modales son bruscos, en ocasiones bastante ásperos, pero, cuando le pregunto si es consciente de su fama de ser intimidatoria, replica: "¡Eso he oído, pero yo creo que soy un gatito!". A sus 81 años, su lengua es tan afilada como la aguja de un dentista. Sin embargo, hoy muestra su entusiasmo por el premio Príncipe de Asturias que recibe esta semana.

"Estoy encantada", dice. "Me encanta España. Así son en España, ya ve, recibí una carta de los Reyes, del Príncipe y el alcalde, felicitándome. ¿Se imagina a Isabel II enterándose siquiera de que alguien ha obtenido un premio literario? No, sólo le interesan las carreras de caballos".

cas", y están demasiado prestas a "denigrar" a los hombres. Más recientemente hizo algo parecido, causando un enorme revuelo en los medios de comunicación al afirmar, en el festival del libro de Edimburgo, que las mujeres de hoy en día "ponían a los hombres por los suelos" y los "intimidaban". "Ellos son in-

capaces de defenderse -dijo-. Y ya es hora de que lo hagan".

"El asunto es que yo no he cambiado en absoluto", me informa Lessing sin muestras de arrepentimiento, mientras compartimos una *Coca-Cola light* en su sala de estar. "No soy una especie de traidora a la causa. Siempre he pensado igual. Es sim-

plemente que, como cualquier obseso político, las feministas tienden a valerse de cualquiera que consideran uno de ellos. Siempre me describen con opiniones que jamás en mi vida he mantenido".

Crónica de la generación hippie

El nuevo libro, *The sweetest dream*, podría describirse como una crónica de la generación hippie. Abarca décadas y continentes, y recoge la epidemia de sida de África. Es la vigesimoquinta novela de Lessing. ¿O la vigesimosexta? Es difícil mantenerse al día con esta prolífica autora. Además de novelas, ha escrito una avalancha de ensayos, poesía, ópera y teatro (y ella es una gran aficionada al teatro). "No sé por qué tengo que escribir", dice. "Si no escribo un buen rato, me pongo muy irritable. Si tuviese que parar, probablemente empezaría a vagar por las calles, contándome a mí misma historias en voz alta". Cuando le comento que parece muy entregada, Lessing me ofrece una sonrisa irónica. "Llevo toda mi vida trabajando", dice. "Tienes que hacerlo si quieres que las cosas se ha-

gan. Hoy en día, hay mucho talento para la escritura, pero muy pocos parecen dispuestos a perseverar".

Naturalmente, teniendo en cuenta su amplitud, la calidad de la obra de Lessing varía. Mientras que en su primera obra, *Canta la hierba*, es como si la sagrada agua literaria se vertiese en el polvo de África del Sur y diese vida a los personajes, uno puede perfectamente dejar o tomar la ecofábula *Mara and Dann*, o cualquiera de los títulos del sangrientamente futurista *Canopus*, en la serie Argos. Junto con *Canta la hierba*, y *La buena terrorista*, mi favorita es *El quinto hijo*. Para mí, *The sweetest dream* no brilla a este nivel, aunque es enormemente interesante.

A vueltas con la memoria

Se puede decir que una de las cosas más interesantes del nuevo libro es la nota que la autora incluye al comienzo, donde revela que no va a publicar un tercer volumen de su autobiografía que cubra el período de los 60, porque "podría herir a personas vulnerables". Sin embargo, dice, esto no quiere decir que *The sweetest dream* sea una "autobiografía novelada". Todo lo cual hace referencia al hecho de que uno de los principales personajes del libro, Frances, hace de "madre tierra" para un puñado de adolescentes vagabundos, al igual que Lessing hizo en los 60, y ella no quiere que las confundan. ¿Es por cortesía? "No, no es por cortesía", dice Lessing, siempre brusca. "Pero esta gente está en su mediana edad, y algunos de ellos son muy conocidos. Simplemente no quería avergonzarlos".

La gran pregunta es: ¿Por qué quería Lessing pasar los 60 haciendo de "madre" de un montón de adolescentes, de los cuales sólo uno (su hijo Peter) era verdaderamente su responsabilidad? Lessing pone reparos cuando describo a Frances (y por asociación a ella) como "engañada". "Usted dice 'engañada', así es como lo ve, pero puede que ella lo



JORDI ADRIÀ

estuviera disfrutando". Sin embargo, desde el punto de vista de cualquiera, atender las necesidades de neuróticos adolescentes hippies no parece la mejor forma de divertirse para una próspera novelista de más de 40 años. "¿Por qué no?", dice Lessing, bruscamente. "No veo por qué una cosa iba a excluir la otra".

La misión de Lessing no es glorificar los años 60. "¿La marcha de Londres?", se burla. "Nunca llegué a verla. Tiene mucha más marcha ahora que entonces. ¡Todo el mundo estaba en la cama a las 10!".

"No sé por qué tengo que escribir", dice. "Si no escribo un buen rato, me pongo muy irritable. Si tuviese que parar, empezaría a vagar por las calles, contándome a mí misma historias en voz alta"

—¿Le desanima que los jóvenes parezcan políticamente mucho más apáticos hoy en día?

—No. Es mejor que estos grandes y apasionados movimientos de cruzada. Es mejor a que todos vayan de un lado para otro siendo comunistas y cosas por el estilo. La gente siempre idealiza los 60, pero hubo muchas víctimas, gente que entraba y salía de clínicas psiquiátricas, y esas cosas. Mi diagnóstico personal es que fue la influencia de las guerras; los jóvenes de los 60 eran hijos de la guerra, por eso fue una época tan

difícil. Después llegaron las drogas, que no fue lo mejor que ha sucedido en este país.

—¿Se drogó alguna vez?

—Fumaba marihuana como todos. Y esnifé, pero no me sentaba bien. También tomé mescalina una vez. Interesante, pero no volvería a hacerlo. Soy demasiado cobarde. Una amiga mía la tomó, y se pasó todo un año viendo cabezas cayéndose de los hombros, y sangre por todas partes. ¡Todo un año!. Lessing se estremece teatralmente. "Si tomas estas drogas, pierdes el control. Y yo siempre he necesitado mantener el control".

Lessing se crió en la granja familiar en Rodesia (la actual Zimbabue). Su padre era mutilado de guerra y "un soñador". Su madre, una mujer eficiente con la que Lessing nunca se llevó bien. "Ahora pienso

muchísimo en ella”, dice. “El problema es que la pena es un sentimiento muy condescendiente, pero lo siento mucho por ella. No debería haber salido de Inglaterra; su idea de la dicha era haber sido esposa de un banquero en Richmond. Así, tuvo la vida más horrible. A menudo pienso que hizo un gran trabajo con muy poca ayuda”.

Lessing también odiaba Rodesia. Inconformista y ávida lectora, creció enfrentada al protocolo racista, lo que en términos locales se conocía como ser “amante de los cafres”. Su matrimonio con Frank Wisdom, a los 19 años, fue un esfuerzo por “comportarse de manera convencional”. “De hecho, hacía cosas convencionales bastante bien”, dice, con una sonrisa forzada. “Eso es lo que hacían las mujeres. Pero después me fui. No podía soportarlo”.

Un matrimonio político

Se fue con Gottfried Lessing, un comunista estricto a quien conoció entre los intelectuales de Rodesia. A pesar de tener un hijo, Peter, la pareja era incompatible, pero eso no importaba, porque era un “matrimonio político” para salvar a Gottfried de ser enviado a un campo de internamiento. (Más tarde, Lessing tuvo verdaderas relaciones amorosas, pero nunca llegó a casarse). Una versión sarcástica de Gottfried aparece en *The sweetest dream*, con el nombre de Johnny, ex marido de Frances. “Los hombres como Johnny han pasado a la historia, pero por aquel entonces abundaban mucho”, dice Lessing. “Cuando se les reprochaba que no pagasen la pensión alimenticia, o que no viesen a los niños, ellos contestaban: ‘Lo único que cuenta es la revolución, los asuntos privados no son importan-

“Llevo toda mi vida trabajando”, confiesa la autora de *Canta la hierba*. “Tienes que hacerlo si quieres que las cosas se hagan. Hoy en día hay mucho talento para la escritura, pero muy pocos parecen dispuestos a perseverar”

tes”. Ríe con ganas. “En lo que a excusas se refiere, ésta era probablemente la más maravillosa”. El legado más duradero de Gottfried fue alejarla del comunismo para siempre: “¡Me casé con un comunista cien por cien, y créame, eso te cura rápidamente!”

Cuando dejó a Wisdom, Lessing dejó también a sus dos hijos pequeños, John y Jean, un capítulo de su vida del que detesta hablar. Ciertamente le dedica poca atención en los dos volúmenes de su autobiografía, *Dentro de mí* y *Un paseo por la sombra*. Lessing suspira. “La verdad es que a la gente le disgusta que no hable extensamente de lo terrible que fue irme sin mis hijos. Lo que debería haber hecho es escribir diez páginas, diciendo: ‘Oh, ¿cómo puede haber hecho una cosa así? ¿soy tan horrible y perversa?’ y entonces les habría encantado. Por el contrario, estoy muy orgullosa de haber tenido las agallas para hacerlo. Siempre he dicho que si no hubiese dejado esa vida, si no hubiese escapado del intolerable tedio de los círculos coloniales, me habría hundido, convertido en una alcohólica. Me alegro de haber tenido el maldito sentido común de comprenderlo. Ni siquiera entiendo a qué se deben esos golpes de pecho, pero forma parte de lo que admiramos en esta cultura. Es el equivalente de los circos romanos”.

Finalmente, Lessing se reconcilió con todos sus hijos. Peter (agricultor) ya no vive con ella, pero sigue cerca de ella. John, también agricultor, murió hace unos años de un

ataque cardíaco. Su hija Joan dedicó su carrera a enseñar a los niños pobres africanos. “Es una mujer notable, la admiro mucho”, dice. En cualquier caso, hay aquí algunas ironías: la mujer que deja a dos de sus hijos, acaba cuidando a un montón de hijos de otros. Y, por supuesto, está el hecho de que la misma parte de la sociedad que podría haber apoyado a Lessing en su decisión de abandonar a su joven familia, son las mismas que ella tan públicamente deplora y desprecia: las feministas.

—¿Realmente cree que los hombres reciben un trato tan injusto?

—Sí, se ha convertido en algo absolutamente automático. Si fuese una cruzada polémica, podría ser algo, pero parece que si las jóvenes tienen diez minutos libres, bien pueden pasarlos despreciando a los hombres. Forma parte de la cultura actual. En nuestra sociedad hay un sesgo inconsciente: las chicas son maravillosas; los chicos son terribles. Y ser un muchacho que está creciendo, y tener que escuchar todo esto debe de resultar doloroso.

—¿Debemos creer que ha conseguido todo lo que tiene, con frecuencia pisando los mismísimos callos de la convención, sin una sombra de sentimiento feminista en su ser?

—Sí. Les habría gustado presentarme como símbolo del feminismo, después de *El cuaderno dorado*, pero me negué. Siempre me ha disgustado enormemente.

“No tengo nada en común con las feministas por su inflexibilidad”, comentó en 1994. “Para mí”, añade,

“el problema es que ciertas mujeres, polémicas y que hablan demasiado, sólo se fijan en los hombres cuando éstos no se portan bien. No se fijan en ellos cuando se portan bien, porque, por supuesto, sólo las mujeres se comportan bien”. Todo generalizaciones y tonterías, por supuesto, y me pregunto por qué Lessing se molesta en decir tales cosas, si de hecho toda su declaración podría ser una enorme broma.

“No cambies nunca”

No lo es, desde luego, y acabamos discutiendo amablemente: “Estáis en una fortaleza, ¿sabes?”, me riñe Lessing, con ojos risueños. “Todo lo que decís describe algo defensivo, que repele a los hombres, esas criaturas malignas”. No son malignos, contesto yo, sólo les gusta creer que lo son.

Y Lessing me brinda otra de esas temible sonrisitas y refunfuña: “No cambies, no cambies nunca”.

La entrevista termina. Antes, me habla animadamente del premio Príncipe de Asturias y me entrega un ejemplar de la continuación de *El quinto hijo*, titulada *Ben in the World*. “Pobre Ben, pobre, pobre Ben, lo siento mucho por él”, dice, escribiendo una dedicatoria en la primera página. Dice: “Te deseo lo mejor, Doris Lessing”. Una lástima. Habría preferido algo un poco más personal, como: “Eres una insoponible y aburrida feminista, vete de mi casa de una vez y no vuelvas. Con cariño, Doris”. Cuando por fin llega el taxi, me apresuro a bajar, para que Doris Lessing no tenga que cansarse mientras espera a que yo me vaya. Cuando vuelvo a mirar hacia la ventana, ya ha desaparecido.

BARBARA ELLEN

“Debería haber escrito páginas diciendo: ‘Oh, ¿cómo pude haber abandonado a mis hijos? ¿soy tan perversa?’ y entonces les habría encantado. Por el contrario, estoy orgullosa de haber tenido las agallas para hacerlo”

Al conceder el premio de Ciencias Sociales —compartido con el jurista Juan Iglesias Santos— al Colegio de México el jurado destacó cómo “fue y sigue siendo un foco de irradiación de la cultura española que contribuye decisivamente a mantener y fortalecer los lazos de todo orden entre México y España”. Su presidente actual, Andrés Lira, analiza en este artículo la trascendencia del premio, la trayectoria del Colegio así como los desafíos que aún ha de asumir.

La estación violenta

POR ANDRÉS LIRA

El premio Príncipe de Asturias llenó a toda la comunidad intelectual mexicana de júbilo. Luego, pasada la exaltación, vino la reflexión ante lo que significa de reconocimiento a la historia del Colegio de México, una historia ligada a la del exilio republicano español que siguió a la guerra civil y a los trabajos, excepcionales, de la Casa de España en México que supo acoger a los trasterados con generosidad ejemplar. Y, tras la reflexión, inevitable, llegó el desafío. Porque la contribución del Colegio no se limita a los años 40, sino que ha sabido actualizarse constantemente. En efecto, si supo responder con gran vitalidad a los problemas de los años treinta, luego desarrolló reflexiones precisas y preciosas y de largo aliento en los cuarenta, en los cincuenta, hasta nuestros días. Hoy el Colegio de México se enfrenta a una problemática muy amplia y que se amplía: retos sociales, demográficos, ambientales, que exigen de nosotros la misma capacidad de reflexión, la misma serenidad que la de nuestros predecesores para afrontarlos.

El aliento de estos predecesores, es de justicia recordarlo, arranca de la Casa de España en México, fundada en 1938, que fue esencial en la universidad de mi país por sí misma y por lo que significó como posibilidad. Allí encontraron cobijo excelentes intelectuales españoles, profesores universitarios de muy diversas disciplinas que pudieron continuar su trabajo de investigación y enseñanza. Más tarde, cuando se vio que la derrota de la República era inevitable, se canceló la Casa de España y se fundó nuestro Colegio de México, consagrado a las Humanidades y las Ciencias Sociales. Los exiliados españoles tuvieron una importancia crucial, pues sin ellos tendríamos que explicar la definición de la carrera de investigador de una manera más lenta y complicada. Aportaron profesionaliza-



JOSÉ HUESCA

ción, dedicación plena a las labores de investigación y continuaron su labor de traducción y actualización del saber universal. De hecho, muchos de estos sabios (filólogos y filósofos, pero también médicos, químicos, o biólogos) trabajaron como becarios en la Casa de España, firmando un documento por el que se comprometían a no ejercer otro trabajo. Tuvieron allí buenos alumnos, que serían más tarde becarios en el Colegio de México y se consagraron a la investigación. Además, el Colegio actuó como precipitante, como ejemplo y estímulo: a su imagen, aunque en menor escala, se crearon unas cuarenta fundaciones de otras instituciones con la misma orientación. Y no sólo en México. Por nuestra Institución han pasado y pasan profesores e investigadores y alumnos de toda Hispanoamérica, así que se han creado centros de investigación parecidos a imagen y semejanza, aunque de proporciones más reducidas, en todo el continente.

Con todo, la principal aportación del Colegio es su dedicación a la enseñanza vinculada a la investigación en estrecha e indisoluble relación. También el haber creado en los años sesenta centros de estudios consagrados al análisis de los

principales problemas de nuestro tiempo, hasta los siete actuales de Estudios Históricos, Lingüísticos y Literarios, Internacionales, de Asia y Africa, Económicos, Demográficos y de Desarrollo Urbano y Sociológicos. Por ejemplo, la sección de Estudios de Asia y África se creó ante la necesidad de acercarse a civilizaciones lejanas cultural y geográficamente como medio de entendimiento internacional. La sección de Estudios Demográficos fue la manera de intentar resolver uno de los más graves problemas a los que se enfrenta México hoy, con programas interdisciplinarios que también son útiles a la hora de analizar problemas como los ambientales. Pues la vinculación insoslayable entre las sociedades y el medio ambiente permite abordar ese desafío desde muy diversas perspectivas según las aportaciones de los distintos centros. Al tiempo, hay campos donde es difícil deslindar las materias aunque existe un impulso común de comprensión y explicación de problemas esencial como los que aquejan, por ejemplo, a nuestra universidad. Pero no son los únicos.

Estamos en plena estación violenta. ¿Qué puede hacer el mundo de la cultura hispana ante el cataclismo internacional? Mucho. Porque sobre una base muy diversa —somos más de cuatrocientos millones de hablantes— gozamos de muchos medios de entendimiento. Lo hemos comprobado hace bien poco en Valladolid, donde trescientos especialistas hemos trabajado intensamente sobre el idioma que compartimos. También el Colegio de México lucha, investiga y enseña para el entendimiento, para la elucidación de problemas, desde una posición de diálogos y acuerdos enriquecedores. Esa es nuestra ventaja. Y nuestro desafío final. ■

El polaco Krzysztof Penderecki (Debica, 1933), uno de los grandes de la composición, reflexiona en esta lección, pronunciada con motivo de la concesión del Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Varsovia, sobre las contradicciones de la creación musical contemporánea.

El árbol interior

POR KRZYSZTOF PENDERECKI

El gran escritor político y brillante crítico Julian Klaczko decía, parafraseando a Goethe, que "lo mismo en la vida de todo individuo fuera de lo común que en la literatura, se podría distinguir un periodo de la *Iliada* y una época de la *Odisea*". La primera es "el tiempo del heroísmo juvenil", "la epopeya combatiente" y la segunda "el viril del deseo de regresar", "la epopeya de lo ya experimentado y de la nostalgia doméstica".

Yo mismo tengo mi *Iliada* y mi *Odisea*. Troya fue para mí el tiempo de la vanguardia, la época de la revuelta juvenil cuando se creía que a través del arte se iba a cambiar el orden del mundo. El espíritu de vanguardia nos daba una ilusión de universalidad. Para nosotros, jóvenes determinados por la estética ambiente del realismo socialista, el mundo musical de los Stockhausen, Nono, Boulez o Cage era una liberación. Era una nueva realidad que se abría delante de mí, una nueva visión del arte y del mundo. Me di cuenta, bastante rápidamente, que en esta novedad, reducida principalmente a experiencias y especulaciones formales, había tanto de destrucción como de reconstrucción; así, ese tono prometeico me pareció desde muy pronto una utopía. Comenzó entonces el regreso a la tradición que me permitió salir de la trampa formalista de la vanguardia. Se me trató incluso de "caballo de Troya". De hecho, hasta la *Cosmogonía*, es decir hasta comienzos de los años 70, no fui capaz de liberarme de esta fe utópica en la posibilidad de construir "la gran familia humana", fe que constituía un elemento importante de la doctrina vanguardista.

Que conste que, a pesar de que buscaba mi inspiración en la tradición, no tenía la intención de convertirme en un tradicionalista. Me siento próximo a esas palabras dirigidas por Joseph a Amenhotep IV en la novela de Thomas Mann:

"La tradición del modelo preestablecido surge de las profundidades subterráneas y nos ata; pero el 'yo' viene de Dios y suelta al espíritu, el cual es libre". Aquí comienza mi aventura de Ulises "volviendo a Ítaca después de haberla perdido, atravesando los peligros, en la pena y el dolor", mi *Odisea*, la realización de mi propio camino, la búsqueda del centro.

Me sentí guiado por un deseo de síntesis, una voluntad de abrazar la profusión de experiencias que es el destino del hombre contemporáneo. Cada una de las épocas pasadas nos ha dejado su lenguaje característico. Bach o Mozart sabían para quien escribían y sabían que serían comprendidos. El creador moderno, a pesar de sus aspiraciones universalistas, se siente atormentado, alienado. Refiriéndome conscientemente a la tra-

"Percibo en mí el deseo de cambio. Me he visto tentado tanto por lo sacro como por lo profano, por Dios y por el diablo, por lo más alto y por lo obsoleto"

dicción, veía una manera de vencer esta disonancia entre el artista y el destinatario de la obra. Guardo un sentimiento muy particular para *La Pasión según san Lucas*, que fue un momento decisivo de mi camino. Había recurrido al arquetipo de la *Pasión*, es decir a un tema viejo de dos mil años de historia, para explicar no solamente la pasión y muerte de Cristo, sino para denunciar también la crueldad de nuestro tiempo, la crueldad de Auschwitz y... añadiría hoy también la de Sarajevo. Yo quería que a través de la tensión y de la intensidad dramática de la música, el espectador fuera transportado al corazón mismo del acontecimiento, como en el misterio medieval donde nadie podía quedar fuera. Cada uno puede ser empujado por esta multitud de la *Pasión*, esa "turba", que exigía

la crucifixión de Jesús, de la misma manera que cada uno se puede sentir tocado por la redención. Era un tema antiguo, actualizado por nuevos modos de expresión.

Algunos críticos agresivos entonces me reprocharon que caía en el eclecticismo, justo lo contrario de las tendencias que me guiaban. La síntesis no puede reposar sobre una conjunción mecánica de elementos, sino que debe resultar de una experiencia unificadora, debe ser una aleación coherente. Ciertamente, admito que me he visto tentado por numerosos estilos diferentes. La poliestilística—siguiendo la moda de hoy día—estaba ya presente en la *Pasión* y en los *Maitines*, sin olvidarme de obras como *La Máscara negra* o *Ubú rey* que resultan—cada una a su manera—de una estética pos-moderna conscientemente comprometida. Yo mismo me siento como un híbrido: mi familia proviene de lo que se considera la marca oriental, mi abuela paterna era armenia y mi abuelo, alemán; me ha influido siempre la liturgia ortodoxa, a la par que me sentía fascinado por la cultura occidental con su racionalismo, aunque también con su capacidad para expresar los estados del alma y los sentimientos más complejos. Por todo ello y justo del encuentro vivificante de elementos y de las influencias más diversas surge la cultura mediterránea que yo considero—en el sentido más amplio—como mi casa.

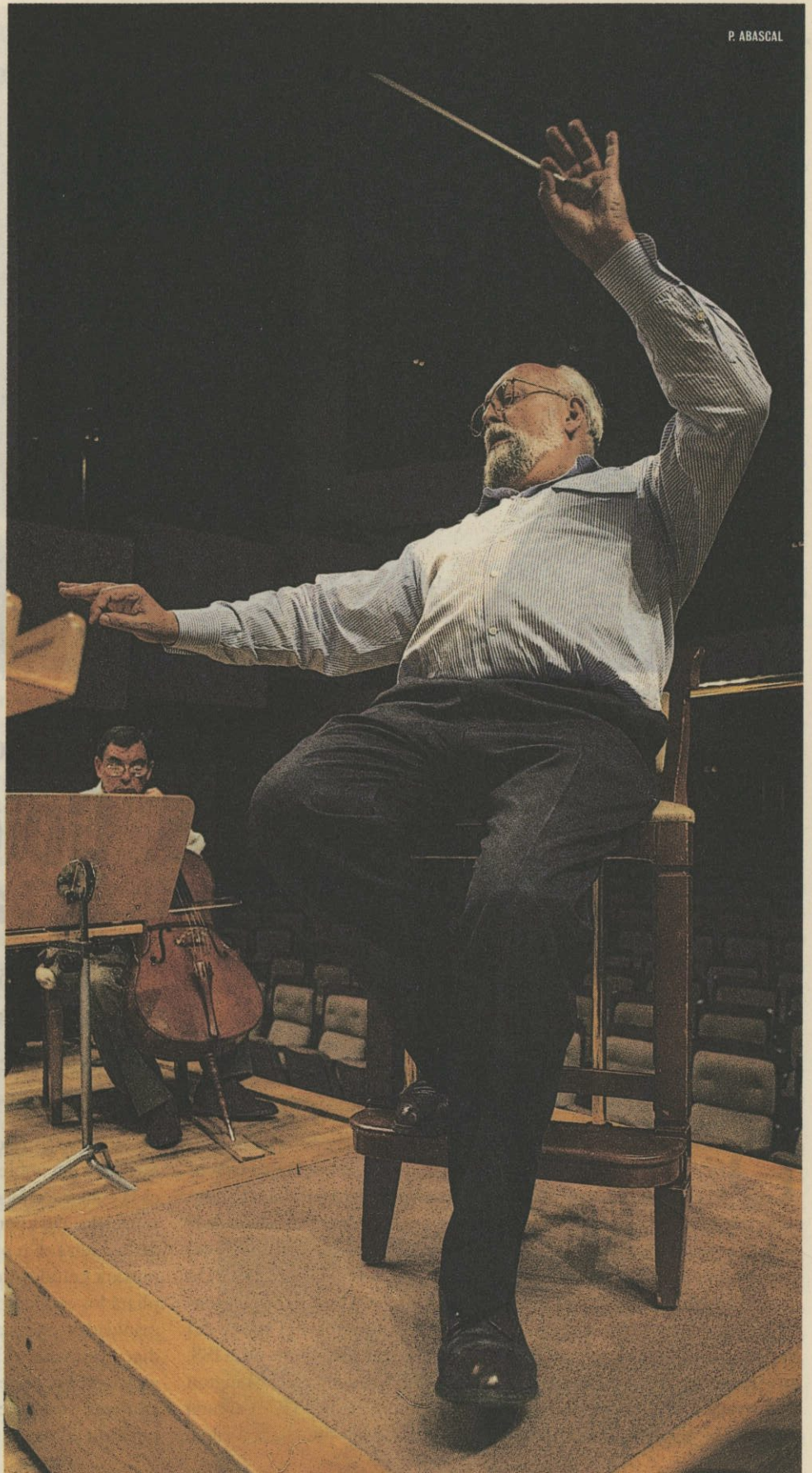
Percibo en mí el deseo de cambio; algunos me atribuyen las facciones del Proteo mitológico que cambia de aspecto sin parar. Un crítico perspicaz descubriría allí seguramente una lógica interna. Me he visto tentado tanto por lo sacro como por lo profano, por Dios y por el diablo, por lo más alto y por lo obsoleto. Las obras elevadas como *Sacra rappresentazione* deben encontrar un contrapunto en aquellas formas iconoclastas o *buffas*. Por lo demás, no sé si he pecado de modo demasiado

grave contra la libertad del "yo" cediendo al imperativo de la política y del ethos nacional. Obras como el *Requiem Polaco* o, anteriormente, los *Threni a las víctimas de Hiroshima* ofrecen ciertas garantías de una esencia artística que le son propias y aseguran su autonomía, aunque ellas puedan sentirse en cierta medida amenazadas por una percepción coyuntural de tipo periodístico. Temo por la mezcla de las etapas diferentes; no querría que esta música, escrita en un tiempo determinado, pueda servir de telón de fondo a otra cosa ya que se encontraría perdida.

Al día de hoy, enriquecido tanto por las lecciones del último romanticismo como por las posibilidades brindadas por el pensamiento pos-moderno, veo en la *claritas* mi ideal artístico. Acudo a la música de cámara, pues creo que el sonido, menos amplio y más condensado, con apenas tres o cuatro instrumentos, facilita un medio de expresión más eficaz. Esta huida hacia una música más íntima es una especie de respuesta al fin de siglo, a esta aceleración del reloj histórico y a la confusión que resulta de la mezcla de normas culturales, éticas y políticas. ¿Esta huida ante un mundo que se degrada, este encierro tras el muro de la *splendid isolation* no son, desde mi punto de vista, una deserción, el signo de un nuevo *Biedermeier*? ¿Ha llegado el momento para la música doméstica en lugar de los grandes oratorios comprometidos en favor de un mundo nuevo? ¿Puede permitirse plantar árboles en lugar de luchar y conquistar? Mi actitud se define mejor por las palabras de Rainer María Rilke, el gran poeta de finales del siglo XIX:

*"Yo, que quiero hacerme grande,
miro fuera, y conmigo, se agranda el árbol".*

Los alquimistas pensaban que el perfeccionamiento del hombre debía ir a la par de la regeneración de la naturaleza. Plantando árboles en mi campo de Luslawice donde he encontrado mi Ítaca, tengo la impresión de purificarme yo mismo, de caminar tanto hacia la esencia de mi ser como a la de la música. Las ciencias esotéricas enseñan que penetrando en el corazón de la naturaleza, se puede tocar esa materia prima que servía a los alquimistas para construir el *Opus Magnum*, la *Gran Obra*. De modo semejante aspiro a buscar una forma más condensada, más sobria. La música de cámara es justamente para mí el punto de partida hacia esta materia prima de la música. ¿Esta etapa me conducirá hasta la "Gran Síntesis" que yo deseo, hasta la "Gran Obra"? Es posible que sólo por esta purificación, por la transmutación de todo lo que ya existía, se pueda aspirar a encontrar el lenguaje verdadero y natural, el lenguaje universal de la música. ■



P. ABASCAL



Director de la NASA y promotor de la Estación Espacial Internacional

Daniel S. Goldin

“Con la ISS hemos roto todas las barreras culturales”

El Príncipe de Asturias de la Cooperación Internacional ha recaído este año sobre la Estación Espacial Internacional (ISS), un proyecto en el que participan más de 20 países. El director de la NASA, Daniel Goldin, que aunque dimitió de su cargo la semana pasada ocupará el puesto hasta mediados de noviembre, hace balance en una conversación con EL Cultural sobre su gestión al frente de la agencia, sobre la importancia del premio y sobre los objetivos de la Estación Espacial.

Después de nueve años al frente de la NASA, Daniel S. Goldin presentó hace siete días su dimisión (que no se hará efectiva hasta el 17 de noviembre), una decisión inesperada que sin embargo no le impedirá recibir de manos de Don Felipe de Borbón, el próximo viernes, el Premio Príncipe de Asturias de la Cooperación Internacional. No lo hará solo. Lo recibirá junto a sus ho-

mólogos de las agencias espaciales rusa, europea, japonesa y canadiense, con quienes ha trabajado conjuntamente en la construcción de la Estación Espacial Internacional (ISS) desde sus inicios en 1993. De hecho, jugó un papel trascendental en la obtención del apoyo del Congreso para el rediseño de la ISS. Desde su despacho en Washington D.C., Goldin explica a EL Cultural el significado que otorga al galardón.

—Este premio es un reconocimiento a tan noble proyecto como es la construcción de una estación espacial a 350 kilómetros de altura de la Tierra. Un proyecto que reportará grandes beneficios y ampliará los conocimientos de la humanidad en prácticamente todas las disciplinas científicas. Cuando la gente piensa en tecnología, generalmente asocia ese concepto a algo perjudicial para el hombre. Este

premio nos brinda la oportunidad de demostrar al mundo que la tecnología y los avances científicos tienen de por sí una base positiva, encaminada a un mayor conocimiento del mundo uniendo nuestra innata curiosidad por explorar lo desconocido. Creo que S.A.R. el Príncipe de Asturias, otorgándonos este premio, reconoce el esfuerzo realizado por la NASA y las agencias espaciales de otros dieciséis países en la búsqueda

"El presidente Bush dejó claro después del 11 de septiembre que la vida en América continuará con normalidad. Esto es extensible a la NASA y, por tanto, a la ISS. Puedo asegurar que en el 2006 estará terminada"

da de respuestas a tantos interrogantes que todavía nos planteamos y, sobre todo, en la capacidad de trabajo en equipo a nivel internacional que hemos demostrado.

—El premio destaca la labor en cooperación internacional. ¿Como ha sido el trabajo de coordinación entre tantos países involucrados en el proyecto?

—Hay que tener en cuenta que el proyecto empezó justo después de la Guerra Fría, cuando las relaciones entre algunos países eran bastante ambiguas. Todos tratábamos de acostumbrarnos al nuevo marco internacional, y gracias a que en el espíritu de todos se hallaba la intención de avanzar hacia un mundo mejor y el impulso por llevar a buen fin un proyecto tan gigantesco como la construcción de la ISS, ha sido posible unir todos nuestros conocimientos y esfuerzos. Con los años hemos tenido que ganarnos la confianza mutua. Puedo decir que, durante esta última década, la experiencia de trabajo ha sido maravillosa. Entre todos hemos logrado romper barreras culturales y estrechar lazos entre continentes y países que, hace unas pocas décadas, eran prácticamente impensables. A través de la ciencia y el trabajo y, sobre todo, mediante la investigación de lo desconocido, que nos afecta a todos por igual, hemos sentado las bases de un trabajo en cooperativa sin el que la construcción de la ISS, ya muy avanzada, no hubiera sido posible.

Desde 1992, este ingeniero mecánico con vocación de líder ha movido los complejos hilos financieros y estructurales de la NASA con la suficiente capacidad como para adaptarse a un presupuesto decreciente cada año. Su imagen va inevitablemente asociada a la máxima que define su gestión al frente de la

agencia espacial: *faster, better, cheaper* (más rápido, mejor y más barato), una política de reducción de costes que aunque le ha mantenido en el puesto durante más tiempo que cualquiera de sus predecesores, también ha sido responsable de la pérdida de dos misiones a Marte debido a sendos errores consecutivos.

Capacidad de ahorro

—¿Qué balance puede hacer de estos casi diez años dirigiendo la agencia espacial más importante del mundo?

—Con unas reformas empresariales agresivas, hemos sido capaces de ahorrar un total de 40.000 millones de dólares, sin que ello suponga un menoscabo en la productividad, que de hecho ha aumentado un 40%. En la carta de dimisión que dirigí al presidente Bush señalé que el día más feliz de mi vida fue el 1 de abril de 1992, cuando me nombraron director de la NASA, porque fue la consecución de un sueño de la infancia. Ha sido el trabajo más maravilloso del mundo y me va a costar mucho abandonarlo. Pero me voy eternamente agradecido y con un respeto incondicional hacia los trabajadores de la NASA.

—No son pocas las presiones sociales que consideran injustificada una inversión de 37.000 millones de dólares (el presupuesto destinado a la ISS) en cuestiones aeroespaciales. ¿Qué respuesta da a este escepticismo?

—Muy sencillo. La vida es mucho más que consumo y supervivencia. La existencia de la Humanidad no llega a su fin con la desaparición de las actuales generaciones. Invertimos para el hoy y para el mañana. Además, puedo asegurar que cada dólar invertido en programas espaciales retribuye al menos dos dólares en beneficios directos e indirectos.

No es un dinero destinado a fondo perdido. Cualquier grupo social o cultural que desea crear esperanza y ofrecer oportunidades a las generaciones venideras, necesita abordar proyectos colosales como es el de la ISS. Creo que esto lo entenderán muy bien en España, una nación histórica y eminentemente exploradora.

—¿Cómo puede afectar la guerra contra el terrorismo que está librando actualmente su país y el mundo occidental a los planes de

trabajo trazados por la NASA?

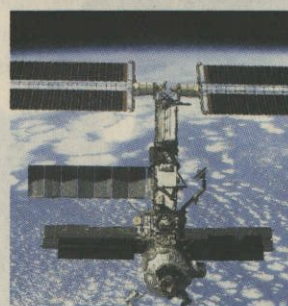
—El presidente Bush dejó claro después del 11 de septiembre que la vida en América continuará con normalidad. Esto es extensible a la NASA y, por tanto, a la ISS. Todo se hará según lo trazado. Por muchos obstáculos que se interpongan en nuestro camino, la NASA seguirá creando optimismo para los jóvenes de todo el mundo, porque pensamos que ninguna generación venidera se merece un mundo peor o más cruel que el que ahora habitamos. No se puede empezar a construir algo tan monumental como la ISS para dejarla a mitad de trabajo. Puedo asegurar que, tal y como está anunciado, en el 2006 estará terminada.

Resultados a largo plazo

—A largo plazo, ¿qué beneficios y consecuencias depararán los hallazgos y experimentos que se realicen en la Estación Espacial?

—En cualquier campo de la ciencia es difícil predecir todas las consecuencias de los hallazgos. Un ejemplo es el de las armas bacteriológicas. La ISS es un escenario perfecto para la investigación en biomedicina. En este sentido vamos a lograr grandes avances. También estamos trabajando en comprender plenamente las leyes de la física. Es importante saber cómo ciertos materiales y agentes biológicos se comportan bajo leyes de microgravedad, porque así podemos obtener resultados fiables. La ISS proveerá un laboratorio orbital para investigaciones biológicas, químicas, físicas, ecológicas y médicas. Prácticamente todos los campos de la ciencia, incluyendo obviamente la astronomía, tendrán en la ISS un laboratorio de primera calidad.

La construcción de la ISS comenzó en 1998 y, aunque ya funciona con normalidad, no estará terminada hasta el año 2006. En la realización del proyecto han participado más de 20.000 técnicos pertenecientes a 20 países. El Jurado del Premio Príncipe de Asturias ha querido simbolizar el galardón en las Agencias Espaciales de los Estados Unidos, Rusia, Japón y Europa por su destacada participación. El objetivo del proyecto es el de crear un laboratorio en la órbita terrestre para que científicos, astronautas y cosmonautas de todo el mundo trabajen conjuntamente en experimentos que no se pueden realizar en la Tierra.



CARLOS REVIRIEGO

Francis Collins (Instituto Nacional de Investigación del Genoma Humano de EEUU), John Sulston (Sanger Center del Reino Unido), Jean Wissenbach (Genoscope de Francia), Hamilton Smith y Craig Venter (Celera Genomics de EEUU) son los doctores reconocidos por su investigación sobre el genoma. El director científico de Celera analiza para El Cultural el proceso de secuenciación y las repercusiones de "un viaje que ya ha empezado pero que no ha terminado".

El viaje del Genoma

POR CRAIG VENTER

Me siento muy honrado de aceptar el Premio Príncipe de Asturias de Investigación Científica y Técnica. Quisiera expresar mi especial agradecimiento a su Alteza Real Don Felipe de Borbón, Príncipe de Asturias, Presidente de Honor de la Fundación Príncipe de Asturias. El poder y la efectividad de la ciencia y la medicina han experimentado una transformación trascendental gracias a los avances en el campo de la genómica. Conocemos el genoma completo de la mosca de la fruta, del ratón y del ser humano. El genoma humano contiene aproximadamente 3.000 millones de letras de código genético, y hemos iniciado el camino para traducir esta información y conseguir mejores diagnósticos y productos farmacéuticos.

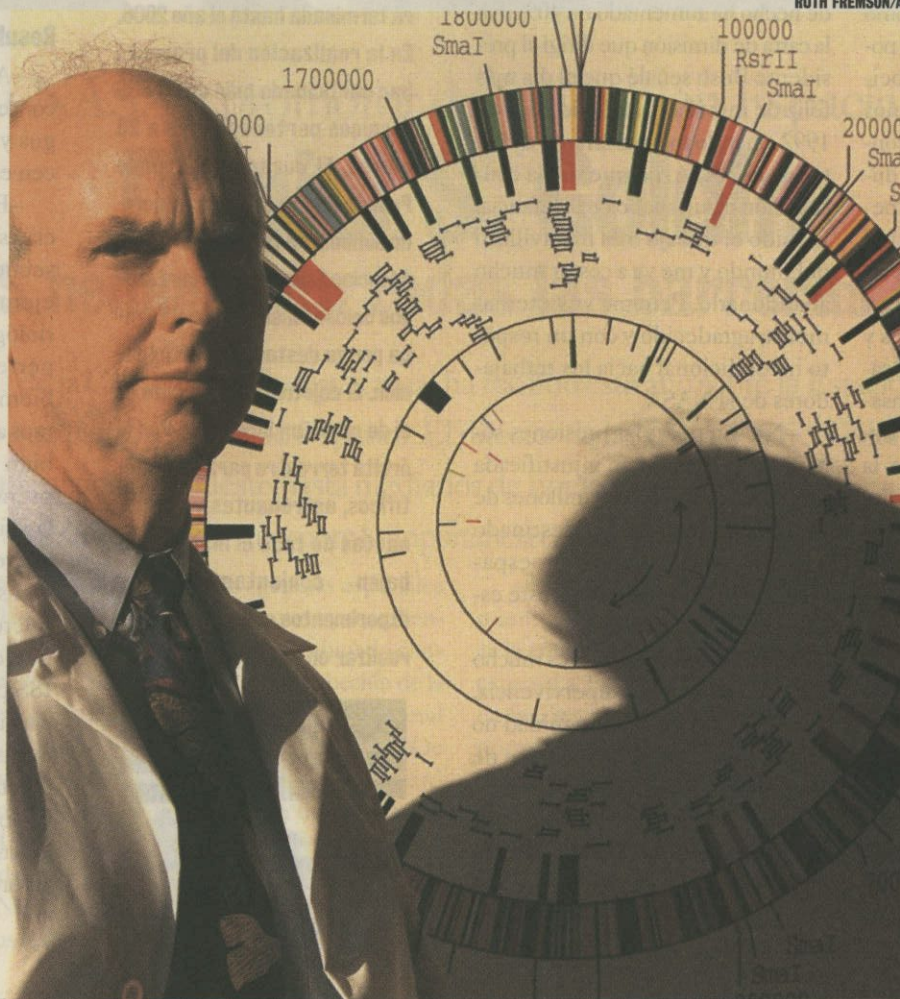
Estos progresos albergan el potencial de cambiar la ciencia básica, la agricultura y la medicina en todo el mundo. Esta perspectiva debería estimular a las comunidades científica y de investigación médica para perseguir sus metas con una sensación renovada de urgencia y optimismo. El descubrimiento de los genomas debe considerarse como un faro para la racionalidad y la esperanza en un mundo que, en algunos momentos, puede tener

demasiado poco de ambas. Al mismo tiempo, todos debemos conservar un cierto grado de humildad para reconocer lo mucho que aún queda por hacer. Nuestra secuencia del ADN y su variación nos proporcionan un historial especial de la historia humana y de la migración de los pueblos. Aprenderemos la forma en que esta secuencia varía entre poblaciones y entre individuos, incluso el papel que dicha variación

desempeña en la patogénesis de importantes enfermedades y en las respuestas a los productos farmacéuticos. Localizaremos y anotaremos cada uno de los genes humanos y los elementos reguladores que controlan los factores temporales, los datos específicos de localización en tejidos y el alcance de la expresión del gen. Para cada uno de los procesos fisiológicos, contaremos con un nuevo paradigma para abordar su evolución,

su desarrollo, su función y su mecanismo. Esto revitalizará la medicina al establecer nuevos e importantes objetivos para la prevención, el diagnóstico y la terapia.

Los científicos podrán abordar las cuestiones del diseño racional de fármacos candidatos y la reducción de graves efectos secundarios mediante el uso de la bioinformática para analizar los genes pertinentes y las variaciones de genes (polimorfismos), incluidos los elementos de promoción y mejora que se ven implicados. Este conocimiento se llevará al campo de la proteómica. El conocimiento relativo a los alelos que gobiernan la seguridad y la eficacia de los agentes farmacéuticos (y las proteínas asociadas con estos alelos) hará posible racionalizar el desarrollo preclínico y clínico de nuevos fármacos, y personalizar las inter-



venciones con arreglo al genotipo específico del paciente. Los avances de la medicina se verán más impulsados por el conocimiento y la estructura y función del gen, y menos por el empirismo y la intuición.

La ciencia podrá hacer frente a las necesidades del mundo en vías de desarrollo, incluso la desnutrición y la vulnerabilidad a enfermedades que ya deberían haberse dominado. Es importante recordar que el primer genoma completo de un organismo vivo (*Haemophilus Influenzae*) fue publicado por mi equipo del Instituto de Investigación Genómica (TIGR) hace sólo seis años. Durante los primeros seis años después de esta publicación se publicaron las secuencias del genoma completo de muchos organismos vivos, y en el futuro cercano bien podrían superarse los cien. Los métodos iniciados por mi grupo se han convertido en la norma preferida para la secuenciación del genoma de cualquier organismo procarionta. Basándonos en nuestro trabajo sobre el genoma del ser humano y del ratón, estamos convencidos de que nuestra perspectiva es igualmente el método preferido para los grandes genomas eucariotas.

Lo que hace sólo unos años se creía imposible, se ha vuelto no solo posible, sino también algo inevitable. ¿Qué es lo que nos ha llevado a estos importantísimos descubrimientos? El desarrollo de la automatización avanzada, la robótica, los programas informáticos y los superordenadores para la secuenciación del ADN a escala del genoma han avanzado a un ritmo extraordinario. Cuando TIGR logró secuenciar el genoma del *Haemophilus Influenzae* en su totalidad, quedó claro que se podía secuenciar con rapidez y precisión el ADN de organismos complejos al completo utilizando toda una estrategia de secuenciación "escopetada" (*shotgun*) del genoma. Siguiendo esta estrategia, se elaboran bibliotecas de fragmentos de ADN aleatorios siguiendo una exploración sónica o mecánica de todo el ADN genómico y se insertan en los sistemas vectores correspondientes. Se secuencian los extremos de decenas de miles de decenas de millones de fragmentos seleccionados aleatoriamente desde ambos extremos insertados hasta haber secuenciado cada parte del genoma varias veces. Por medio de

El descubrimiento de los genomas debe considerarse como un faro para la racionalidad y la esperanza en un mundo que, en algunos momentos, tiene demasiado poco de ambas

principios estadísticos normales se puede determinar el número de secuencias finales correspondientes a cualquier lectura de secuencia media. Posteriormente, las secuencias se "reorganizan" informáticamente para producir el genoma completo. Para los organismos superiores, que contienen un grupo de cromosomas de la madre y un grupo de cromosomas del padre, esta perspectiva produce un dividendo importante: se ponen de manifiesto los puntos de variación de ADN común, como los polimorfismos de un único nucleótido. Esta estrategia general, unida al advenimiento de una máquina de secuenciación del ADN automatizada, el nuevo ABI Prism 3700 DNA Analyzer, (fabricado por Applied Biosystems, Applied Corp.) hizo posible que un único centro, como el que yo dirijo en Celera Genomics, emprendiera la labor de determinar la secuencia de referencia del genoma humano. Hemos realizado la secuenciación completa del genoma de cinco voluntarios humanos. Aplicando con éxito nuestra perspectiva se crea la realidad de que ahora, cada organismo que tenga un interés farmacológico o toxicológico es un candidato para la secuenciación completa del genoma. Ahora contamos con la ciencia y la tecnología de apoyo.

La disponibilidad de la información de la secuencia del genoma completo en el ser humano es importante en sí misma, pero para que este conocimiento cobre todo su poder es necesario disponer además de la información de la secuencia del genoma al completo de otros organismos modelos, especialmente del ratón. Los ratones son vulnerables prácticamente a todas las enfermedades humanas comunes, o se pueden criar para que lo sean. No sólo existe la homología para los genes humanos, sino que también existe algo más significativo denominado sintenia. Hay genes relacionados organizados sobre los cromosomas comunes a los humanos, en un orden comparable en términos de exones

y de elementos reguladores genéticos. Se dice que una región cromosómica de un ratón con este tipo de historial y organización genética común es sinténica, y se dice que los genes pertinentes humanos y

del ratón son ortólogos. La sintenia y la capacidad de cubrir los genomas completos del ser humano y del ratón afectarán de formas nunca vistas al descubrimiento genético y a nuestro entendimiento de la estructura y la función del gen.

Mis colegas y yo hemos secuenciado y ensamblado recientemente y por primera vez el genoma del ratón. Estos avances harán posible la trascendental integración de la información procedente de animales transgénicos y de modelos genéticos *knockout* (eliminación), y estimularán la aparición de estrategias nuevas para problemas terapéuticos que actualmente son intratables. El genoma del ratón servirá como Piedra Rosetta para descifrar el genoma humano. Aunque todos estos desarrollos son bastante recientes, ya nos resulta difícil recordar cómo era la ciencia en la era "pregenómica". La comprensión de los genomas completos puede poner de manifiesto qué atributos humanos son innatos y cuáles son adquiridos, y la forma en que la interacción entre la herencia, el estilo de vida y el entorno afecta a nuestra vulnerabilidad a la enfermedad.

Este tipo de información podría finalmente permitirnos completar el apasionante viaje que nos lleva a entender la forma en que el ADN varía entre personas que padecen enfermedades comunes y, en concreto, exactamente cómo estas variaciones provocan enfermedades y afectan a nuestra respuesta a los fármacos. Puede que el estudio del genoma y el contenido proteínico relacionado (el proteoma) de los organismos vivos algún día haga que sea posible localizar y entender la función y la regulación de cada gen humano. Aún no hemos llegado al final, pero el viaje ya ha empezado. Me gustaría darle las gracias a mi colega, el doctor Hamilton Smith, también premiado, y a la doctora Claire Fraser, presidenta del Instituto

para la Investigación Genómica, por su inestimable apoyo. Así mismo, quisiera darles las gracias a todos mis colegas de Celera Genomics por compartir este viaje conmigo. ■

El genoma del ratón servirá como 'piedra Rosetta' para descifrar el genoma humano. Aunque esto es reciente, ya resulta difícil recordar la ciencia de la era 'pregenómica'



Presidente del Comité Español del Programa MaB

Javier Castroviejo

"El intrusismo político es un problema para las Reservas"

—¿Qué problemas encuentran las Reservas de la Biosfera para conseguir su total protección?

—De todo tipo. El intrusismo de los partidos políticos, la ineficacia o arbitrariedad de las administraciones y casi siempre cuestiones relacionadas con la falta de respeto a las leyes.

—¿Cómo se realiza el mantenimiento de una Reserva? ¿Existen equipos de vigilancia?

—Su administración puede variar grandemente según la región en que esté enclavada. Cada autonomía tiene sus normas y el Estado las suyas. El Comité MaB y la UNESCO realizan una evaluación de cada Reserva cada 10 años. En España estamos en pleno proceso y nos hemos encontrado sorpresas de todos los tipos. Algunas reservas funcionan de forma ejemplar y alguna otra quizás deba ser desclasificada.

—¿Dónde cuesta más defender estos espacios?

—Es difícil generalizar. Puede decirse que aquéllos países que tienen una elevada densidad de po-

Uno de los motivos por los que la Red Mundial de Reservas de la Biosfera ha sido reconocida con el Premio Príncipe de Asturias es por constituir un "símbolo de los esfuerzos del hombre para preservar espacios y poblaciones naturales únicos, patrimonio de la humanidad" y por dar "una dimensión global a la defensa de la naturaleza".

Sobre este empeño, sobre las dificultades encontradas con los poderes económicos y políticos, sobre el papel de España en la institución, y sobre el futuro de una red que en estos momentos mira especialmente a Suramérica, África y a las islas del Pacífico se pronuncia Javier Castroviejo, Presidente del Comité Español Programa MaB.

blación carecen de una masa crítica de investigadores y no hay tradición de respeto a las leyes o venerated en exceso el crecimiento económico; son los que presentan más dificultades para que las reservas cumplan sus fines. Pero también cuando hay intereses económicos poderosos en contra se producen abusos intolerables, y en

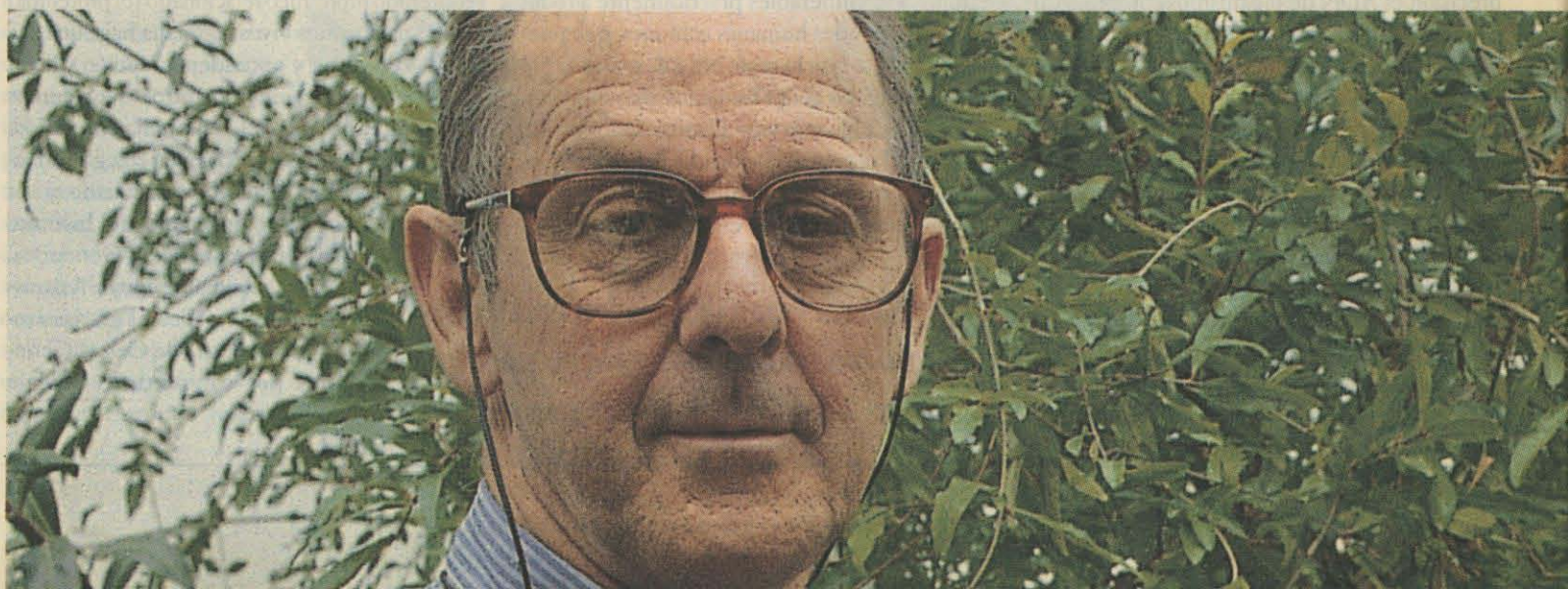
esto, por desgracia, sobran ejemplos, desde Australia a Estados Unidos y desde África a Europa. Casos como Kakadoo, Doñana, Alaska, son muy ilustrativos. En esto de la conservación de la naturaleza hay que ser modestos y humildes, no hay país o sociedad que no haya cometido disparates injustificables.

—¿Qué comunicación hay con las poblaciones locales? ¿Suele haber una buena relación entre actividad cotidiana y preservación?

—Las Reservas de la Biosfera están pensadas para que la población local se beneficie económicamente de ellas mediante el uso racional de los bienes naturales e intervenga en su gestión. Antes de su declaración, se informa concienzudamente a la población de lo que es una Reserva y se busca un consenso sobre su establecimiento, funcionamiento, límites y zonificación, por lo tanto, las relaciones son fluidas. No cabe que una Reserva de la Biosfera exista en contra de la opinión de la población afectada.

—¿Es el desarrollo económico directamente proporcional a la degradación ecológica?

—Existen países con un excelente desarrollo económico y buen índice de conservación, desde África del Sur a Suecia, y otros con ecosistemas en excelente estado de conservación pero con un incipiente estado de desarrollo económico, como Birmania, Bolivia,



Paraguay, Namibia, Tanzania, Congo Brazzaville, entre otros muchos. Debe rechazarse por falsa y tendenciosa la idea de que el desarrollo económico y la conservación del patrimonio natural y cultural tienen una relación directa. No conozco ningún caso en que la destrucción del patrimonio natural y cultural produzca bienestar, riqueza y desarrollo duraderos, que poco tiene que ver con el crecimiento sectorial. Los países que han destruido su patrimonio y que a pesar de eso se consideran desarrollados lo han hecho por ignorancia en épocas pasadas, tal es el caso de Europa. Nosotros nunca lamentaremos lo suficiente la inútil destrucción con fondos públicos de nuestros grandes humedales (la Laguna de Antela en Orense, las Navas en Palencia, las Marismas del Guadalquivir en Sevilla, entre otros), de nuestras costas, de nuestros bosques o de nuestros ríos.

El papel de España

—¿Qué lugar ocupa España en la Red de Reservas de la Biosfera?

—España ha tenido, y tiene, un papel muy destacado dentro de la UNESCO en general y del Programa MaB en particular. Los grandes avances de este programa, la Estrategia de Sevilla de 1995 y su actualización Sevilla+5, que se consiguió en un Congreso celebrado en Pamplona, llevan nombre espa-

ñol. Además, España preside la Red IberoMaB, que coordina a los Comités y Reservas de la Biosfera de Iberoamérica, Portugal y España, y donde en breve esperemos que entren las de los países lusófonos hispánicos de África. La Red IberoMaB es un formidable instrumento de conservación y cooperación internacional que alberga los ecosistemas con los más altos índices de biodiversidad y mejor conservados del mundo. España forma parte también de la Red EuroMaB. En nuestro país tenemos 20 Reservas de la Biosfera, pero todavía existen amplísimas zonas y sistemas naturales en las que no existe ninguna, tal es el caso de Castilla y León, Galicia, Cantabria, Extremadura, Comunidad Valenciana, Murcia y La Rioja.

—Háblenos del caso concreto de Doñana. ¿Cuál es la función de la Red ante una catástrofe similar?

—Si las Administraciones hubiesen cumplido y hecho cumplir las normas se hubiese evitado. Personalmente puedo decir que el día 17 de abril de 1998 —la rotura de la balsa fue el día 25— en una reunión de científicos convocada por la Confederación Hidrográfica del Guadalquivir volví a avisar de los riesgos de las minas de Aznalcóllar. Creo recordar que intentaron obviarlo hablando de alarmismo. Las denuncias formuladas por los ecologistas habían sido recientemente

archivadas. El Comité MaB, tras consultar a los mejores especialistas, elaboró una propuesta de regeneración hidrológica de la Reserva de la Biosfera de Doñana que en parte fue recogida por el Plan 2005, pero lo esencial de dicho plan y de esta propuesta todavía no se ha considerado.

Las zonas pendientes

—¿Cree que quedan muchas áreas en el mundo por proteger?

—Hay importantes sistemas naturales en el mundo que deben ser protegidos e incluidos en la Red Mundial de Reservas de la Biosfera. Las mayores carencias están sin duda en Iberoamérica y África; también en los países del Pacífico y Nueva Zelanda.

—¿Cómo cree que apoya a la "causa" del proyecto un Premio como el Príncipe de Asturias?

—El Premio Príncipe de Asturias ha constituido un apoyo formidable por la difusión que significa. También por el espaldarazo moral que le otorga a las miles de personas, desde modestos campesinos hasta los más importantes científicos, que colaboran desinteresadamente en todo el mundo defendiendo estas ideas. Sinceramente, creo que es un premio justo y que lo que representa esta Red se lo merece.

El Concepto Reservas de la Biosfera fue promulgado en 1974 dentro del programa El Hombre y la Biosfera (Man and Biosphere Program, MAB) de la UNESCO. Actualmente, la Red está compuesta de 393 espacios naturales de 94 países. El mayor número lo tienen: Estados Unidos (47), Rusia (22), China (19) y España (20) con: Bárdenas Reales, Cabo de Gata, Cuenca Alta del Manzanares, Doñana, Grazalema, Isla del Hierro, Lanzarote, Los Tiles, La Mancha Húmeda, Marismas del Odiel, Menorca, Montseny, Muniellos, Ordesa-Viñamala, Sierra de las Nieves, Sierra Nevada y Sierras de Gazorla y Segura más el área de Redes de Asturias.

JAVIER LÓPEZ REJAS

ESTHER LOBATO



Gombrowicz al completo

Witold Gombrowicz (1904-1969) fue el tercer mosquetero del vanguardismo, según Deleuze, junto a Joyce y Borges. También el menos conocido. Hasta ahora. Porque el interés por este narrador polaco irreverente y mordaz renace con fuerza en todo el mundo. En España, Seix Barral está a punto de lanzar la Biblioteca Gombrowicz, empezando por *Ferdydurke*, que el propio autor consideraba su “obra fundamental, la mejor introducción a lo que soy y represento”. Una novela esencial sobre la inmadurez y la forma, “especie de grotesco sueño de un clown” según Sábato, cuya odisea narra hoy Rita Gombrowicz, viuda del escritor. EL CULTURAL publica también tres cartas, a Virgilio Piñera y Humberto Rodríguez Tomé, que testimonian la estrecha relación de Gombrowicz con los escritores y medios culturales argentinos, donde vivió (fue a pasar unos días y acabó viviendo veinticinco años), así como lo precario de su situación económica, que llegó a ser casi desesperada.



El más sabio no es sino locura

PIÑERA y Humberto.

Estoy aquí con la Condesa [Cecilia Bénédict, amiga y protectora del escritor polaco], en Salsipuedes, chalet de Pardiñas, bastante ocupado porque hay que poner en orden la casa y hoy hemos trabajado desde las siete de la mañana hasta la noche, lo que me hace mucho bien porque no hay cosa mejor que cuando uno está ocupado.

En este mundo, Piñera, como bien dice Schopenhauer, el más sabio

no es sino locura, y así presento yo el futuro de modo sumamente dudoso. Ernesto [Sábato] se va a París con 1.500 mensuales.

No puedo escribir más porque estoy algo cansado y debilitado.

Cuidado con las cartas y muchos saludos

WITOLD GOMBROWICZ

(10-1-1947)

En casa de la condesa, ni para cigarrillos

ESTIMADOS Piñera y Humberto. Me apena verlos ya en Buenos Aires y lamentando, por cierto, que no se han divertido. Aquí después de los primeros días que bastante susto me dieron, todo se arregló y ahora estoy muy bien, en un lindo chalet con buena cocina y la Condesa ha resultado ser un báculo de virtudes y un calor de encantos. Yo estoy trabajando para que los invite a ustedes porque ella se va ahora a Buenos Aires por unos días y confío en que ustedes podrán reponerse aquí de su tan penoso viaje a Bariloche. Ya ven que esto les ahorrará mucho dinero, pero le ruego, Piñera, mándeme los cincuenta pesos prometidos porque yo no tengo ni para los cigarrillos. Ya saben lo que es la amistad y además han ahorrado bastante regresando antes de la fecha. Ocurre que mi estadía aquí puede ser muy frutuosa y la Condesa es tan amable que quiere presentarme a su prima que tiene dos millones y a varios otros miembros de su familia que suman alrededor de diez millones, pero tengo que mantener a toda costa mi prestigio y dignidad. Así pues no vacile en mandarme esos pobres pesos y no caiga en mezquindades. Además, ocurre que le mandé a Graziella una "Nota contra los poetas" que es para *Sur* y como la mamá de Graziella de nuevo está de cuidado, corríjanla por favor ustedes y hagan pasar a máquina tres copias y todo esto hecho de acuerdo con las instrucciones que mandé a Graziella por carta. Además, pregúntele a Lida, secretario de *Sur*, si el fragmento de *Ferdydurke*

está aceptado; si no, póngase en contacto con Sábado de inmediato. También será muy bueno y provechoso para todos colocar un fragmento en *Anales* de Buenos Aires y otro en la nueva revista *Realidad*. Ya le escribí a Baudizzone. Póngale en contacto con Graziella, háganme este favor. También pregúntenle a Sábado (o si Ernesto ya se fue, a Fattone, secretario de *Qué*, si Sánchez Riva me ha mandado libros para reseñar. Perdonen Piñera y Humberto tantas molestias, pero carezco de medios. Lean esta carta con atención y traten de realizar todo con la buena técnica propia de hombres modernos. Me imagino que no van a caer en la mezquindad en lo que respecta al asunto económico, porque ya saben que nuestros destinos están estrechamente ligados. Yo me quedaré aquí un mes más, pero no es seguro. Llamen a la Condesa alrededor del día primero de febrero preguntándole si yo no le había dado un manuscrito para ustedes, pero mucha discreción y no hagan ninguna alusión para que los invite a Salsipuedes. Tengo otras noticias pero esto para después. Aquí el temblor de los cobardes hace temblar la tierra, pero yo me río de la ira de los elementos y, además, no hay peligro. Trabajo mucho y con sumo éxito. Muchos saludos Piñera y Humberto de parte de su fiel amigo. Witoldo de Gombrowicz "novelista", o mejor "noviolista". Pongan "Conde" en el sobre.

WITOLD GOMBROWICZ

Unidos triunfaremos

QUERIDOS Piñera y Humberto. Recién recibí Piñera su carta. No hay motivos para gemidos ni lamentaciones. La batalla será dura por cierto y correrá la sangre, mas venceremos. Cuidense de no pelear con Ernesto. Me río mucho de Rivasánchez. Es cierto que él ha cambiado totalmente mi reseña y, hay que confesarlo, salió mucho mejor. Cuidense de no asustar a Baudizzone para que no pierda el ánimo. Inventen nuevos admiradores de *Ferdydurke* para fortalecer el ánimo de Baudizzone y de Graziella y hagan mucho barullo. Ya ven con cuánta injusticia me trata el mundo y ojalá encuentren en este pensamiento amargo el estímulo para estrechar aún más nuestras filas, porque, ya saben qué cosa es la Amistad y qué deberes impone. Unidos triunfaremos. ¿Cuándo se va Ernesto a París? ¿Qué tal le Fils du Pampé? ¿Y Russo? No veo ningún *petit* dinero, Piñera, pero confío en que recibiré algunos.

Ps. Que Humberto, dentro de dos o tres días, me mande, otra carta, en su nombre, con noticias especialmente alentadoras respecto a *Ferdydurke*. Esto lo dejo a su imaginación (mucho realismo). Perdonen tanta molestia.

pesitos en cantidad adecuada. Estoy escribiendo la famosa escena del dedo. Les mando muchos saludos.

WITOLD GOMBROWICZ

(Chalet de Pardifias, 3 de febrero de 1947)

El laberinto de Ferdydurke

F*erdydurke* se publicó por primera vez en Varsovia en la editorial Rój en octubre de 1937, si bien tiene pie de imprenta de 1938. La cubierta y las ilustraciones fueron realizadas por Bruno Schulz, ardiente defensor del libro. Gombrowicz consideraba la conferencia pronunciada por Schulz a la salida de *Ferdydurke* como la más perspicaz y profunda jamás escrita sobre su obra. Anticipándose a las previsible polémicas que suscitaba *Ferdydurke*, Gombrowicz no escribió un prólogo sino una especie de advertencia publicada en *Wiadomosci Literackie*. Pero dejó sin desvelar el misterio del título: a veces pretendía que lo había escogido porque no significaba nada y su pronunciación resultaba difícil en polaco, mientras que otras veces decía haberlo encontrado por azar en un periódico inglés. Según un investigador literario polaco, el título proviene de la novela *Babbitt*, de Sinclair Lewis: "...¿Con quién dirían que me tropecé la otra noche en el restaurante De Luxe? Pues ni más ni menos que con nuestro viejo amigo Freddy Durkee".

Ferdydurke reapareció en Polonia veinte años después, en 1957, tras el deshielo provocado por el retorno de Gomulka. El libro alcanzó tal éxito que fue prohibido de nuevo al año siguiente, cuando la situación del país se encontraba en vías de "normalización". Y así permaneció hasta 1986, en la que volvió a reimprimirse. *Ferdydurke* nunca ha dejado de circular bajo cuerda en Polonia, ejerciendo una enorme influencia. Considerado un libro de culto a la libertad, diversas expresiones que han sido tomadas de él pasaron a formar parte del lenguaje corriente, tales como "cuculito" o "violar por las orejas".

La editorial Argos, de Buenos Aires, publicó en español (1947) la primera traducción de *Ferdydurke* en una lengua extranjera, con prefacio del autor. Iniciada en condiciones a veces burlescas y sin la ayuda de un diccionario polaco-español por un grupo de jóvenes *partenaires* de ajedrez en el ámbito del café Rex, esta traducción fue retomada por los escritores cubanos Virgilio Piñera y Humberto Rodríguez Tomeu. En esta versión española se inspiró Gombrowicz para la traducción francesa que él mismo realizó y firmó bajo el seudónimo de Brone, Julliard, 1958 (*Les Lettres nouvelles*).

RITA GOMBROWICZ

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCION	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 Soldados de Salamina	Javier Cercas	Tusquets	1	12
2 Baudolino	Umberto Eco	Lumen	4	2
3 La cuarta mano	John Irving	Tusquets	6	5
4 Tan veloz como el deseo	Laura Esquivel	Plaza & Janés	5	3
5 La aventura del tocador...	Eduardo Mendoza	Seix Barral	2	30
6 Dientes blancos	Zadie Smith	Salamandra	9	2
7 De todo lo visible y lo invisible	Lucía Etxebarria	Espasa	3	20
8 Sefarad	A. Muñoz Molina	Alfaguara	-	25
9 Los Borgia	Mario Puzo	Planeta	-	1
10 No acosen al asesino	J.M. Guelbenzu	Alfaguara	-	7

NO FICCION

1 Los Talibán	Ashmed Rashid	Península	-	4
2 Memorias de un bufón	Albert Boadella	Espasa	2	7
3 El grito silenciado	Ana Tortajada	Mondadori	-	1
4 Jack Lemmon nunca cenó aquí	Diego Galán	Plaza & Janés	4	4
5 Juana la loca	M. Fernández Álvarez	Espasa	1	49
6 ¿Quién se ha llevado mi queso?	M. D. Spencer	Urano	6	44
7 No logo. El poder de las marcas	Naomi Klein	Paidós	7	8
8 Los jefes de ETA	Carmen Gurruchaga	La Esfera de los Libros	-	1
9 El futuro no es lo que era	F. González/J.L. Cebrían	Agular	-	1
10 Maquis. Historia de la guerrilla	Secundino Serrano	Temas de Hoy	5	49

BOLSILLO

1 El diario de Bridget Jones	Helen Fielding	DeBolsillo	1	15
2 Lo es	Frank McCourt	Maeva	5	21
3 Los pilares de la tierra	Ken Follet	DeBolsillo	4	63
4 El ocho	Katherine Neville	Suma de letras	2	69
5 El último judío	Noah Gordon	Punto de lectura	6	45
6 Memorias de una gheisa	Arthur Golden	Punto de lectura	3	62
7 Mientras vivimos	Maruja Torres	Booket	-	3
8 El hereje	Miguel Delibes	Booket	-	1
9 El planeta de los simios	Pierre Boulle	Punto de lectura	-	5
10 Los santos inocentes	Miguel Delibes	Booket	-	1

POESÍA

1 Ciento volando de catorce	Joaquín Sabina	Visor	1	7
2 El mundo que respiro	Mario Benedetti	Visor	2	21
3 Otoños y otras luces	Ángel González	Tusquets	3	14
4 Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	7	96
5 Fragmentos de un libro futuro	José Ángel Valente	Círculo/G. Gutenberg	5	41
6 50 poemas del milenio	VV. AA.	DeBolsillo	-	19
7 Poemas eróticos	Bertolt Brecht	Visor	6	40
8 Ancia	Blas de Otero	Visor	-	57
9 Rama desnuda	Andrés Trapiello	Tusquets	9	41
10 Antología personal	Luis García Montero	Visor	10	3

Librerías consultadas

Albacete: Herso Alicante: Manantial Almería: Cajal Ávila: Senen Badajoz: La Alianza, Universitas Barcelona: Bosch, Casa del Libro Bilbao: Casa del Libro Burgos: Mainel Cáceres: Cerezo Cádiz: Manuel de Falla Castellón: Plácido Gómez Ciudad Real: Manantial Córdoba: Luque La Coruña: Arenas Cuenca: Juan Evangelio Gerona: Pla Dalmau Granada: Continental Guadalajara: Cobos Huelva: Saltés Huesca: Casa de las Novelas Jaén: Metrópolis, Gutiérrez León: Pastor Logroño: Santos Ochoa Lugo: Souto Madrid: Antonio Machado, Braper, Casa del Libro, El Corte Inglés, FNAC, Manzano, Rubiños, Vips Málaga: Rayuela Melilla: Mateo Murcia: Diego Marín Oviedo: Ojanguren Palencia: Alfar Palma de Mallorca: Signo Las Palmas: Canaima Pamplona: Gómez, Universitaria Pontevedra: Seoane Salamanca: Cervantes, Plaza Universitaria Santa Cruz de Tenerife: La Isla Santander: Estudio San Sebastián: Internacional Segovia: Vallés Sevilla: Repiso Soria: Las Heras Teruel: Senda Valencia: Soriano, París-Valencia Valladolid: Oletvm Vitoria: Study Zamora: Pya Zaragoza: Central.

ARGENTINA

- 1 El atroz encanto de ser argentinos
Marcos Aguinis (Planeta)
- 2 El camino del encuentro
Jorge Bucay (Sudamericana)
- 3 ¿Quién se ha llevado mi queso?
Spencer Johnson (Urano)
- 4 El señor de los anillos
J. R. R. Tolkien (Minotauro)
- 5 Harry Potter y la piedra filosofal
J. K. Rowling (Emecé)

ESTADOS UNIDOS

- 1 The Corrections
Jonathan Franzen (F. S & Giroux)
- 2 Black House
S. King & P. Straub (Random House)
- 3 A Bend In The Road
Nicholas Sparks (Warner)
- 4 Cane River
Lolita Tademy (Warner)
- 5 Walhalla Rising
Clive Cussler (Putnam)

FRANCIA

- 1 L'étrange rendez-vous
Benoit-Van Hamme (Blake et Mortimer)
- 2 Plateforme
Michel Houellebecq (Flammarion)
- 3 Voyez comme on danse
Jean D'Ormesson (Robert Laffont)
- 4 Le journal de Bridget Jones
Helen Fielding (J'ai Lu)
- 5 Je voudrais que quelqu'un...
Anna Gavalda (J'ai Lu)

MÉXICO

- 1 Tan veloz como el deseo
Laura Esquivel (Plaza & Janés)
- 2 El evangelio según Jesucristo
José Saramago (Alfaguara)
- 3 Y tu mamá también
Carlos Cuarón (Trilce/Océano)
- 4 203 maneras de volverlo loco en la cama
Olivia St. Claire (Diana)
- 5 Aura
Carlos Fuentes (Era)

REINO UNIDO

- 1 Leap of Faith
Danielle Steel (Bantam)
- 2 One For My Baby
Tony Parsons (Harper Collins)
- 3 Fatal Voyage
Kathy Reichs (Heinemann)
- 4 How To Be Good
Nick Hornby (Viking)
- 5 The Watchman
Chris Ryan (Century)

Medios consultados:

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

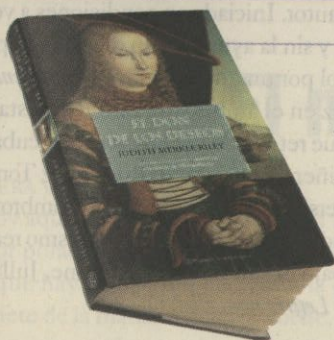
Historias
fascinantes



Planeta

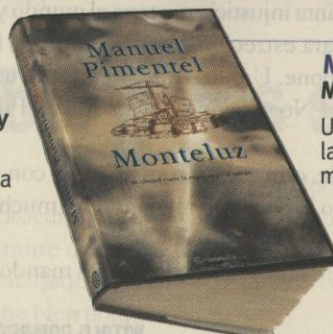
Cada libro, un mundo

www.editorial.planeta.es



El don de los deseos
Judith Merkle Riley

Una novela que nos transporta a la época de Nostradamus.



Monteluz
Manuel Pimentel

Una ciudad entre la esperanza y el miedo.

Gramáticas de la creación

GEORGE STEINER. TRADUCCIÓN DE ANDONI ALONSO Y CARMEN GALÁN. SIRUELA. MADRID, 2001. 352 PÁGINAS, 2.900 PTS.

ESTE libro procede de las "Gifford Lectures" que George Steiner impartió en la Universidad de Glasgow en 1990, cuando era reciente la aparición de otra de sus obras más polémicas, *Presencias Reales*. Pervive en estas *Gramáticas de la creación* el Steiner crítico y maestro de la Literatura comparada, con análisis puntuales de textos de Shakespeare, Celan, Emily Dickinson o René Char, o el fenomenólogo que postula la íntima conexión entre el momento creador y el lector para la cabal existencia de la obra de arte literaria. Pero desde esta tarima académica Steiner no renuncia a ejercer su condición de intelectual que representa la excelencia de un humanismo cada vez más raro, y su implicación ética tanto en los grandes dramas de nuestro tiempo como en las incertidumbres del porvenir.

Se me figura que *Gramáticas de la creación* aporta algunas novedades significativas en relación al Steiner más conocido. Por una parte, a su tránsito desde la filología hacia la metafísica o la teología se añade ahora una impronta sociológica que le lleva a dar su respuesta a algunos de los enigmas de la nueva sociedad de la información y la comunicación. Igualmente, el autor se incorpora a los humanistas partidarios de la integración de las dos culturas de que hablaba Lord Snow, y así este libro contiene páginas admirables donde el Steiner antiguo estudiante de Física y Matemáticas relaciona ambos saberes con los propiamente humanísticos hasta reconocer, incluso, la "congruencia profunda entre lo estético y lo matemático". También se introducen perspectivas interesantes que alivian el pesimismo característico del autor, fundado en una imagen talmúdica. Los males del mundo dependerían, así, de



Este libro aporta novedades significativas en relación al Steiner más conocido. A su tránsito desde la filología hacia la metafísica se añade ahora una impronta sociológica que le lleva a dar su respuesta a algunos de los enigmas de la nueva sociedad de la información

una sola transcripción equivocada de las Escrituras, y por ello Steiner tituló *Errata* su autobiografía de 1998, plena de un pesimismo finisecular que el pasado 11 de septiembre se ha actualizado trágicamente. Por último, se palía igualmente aquí su olvido de la cultura española, que no parecía contar casi nada en la nación espiritual de Steiner. Sigue, por supuesto, viva su admiración hacia Borges, pero aparece en lugar destacado un cumplido repertorio de nuestras artes plásticas, y junto a Cervantes o Tirso de Molina merecen una atención especial otros dos escritores españoles. Steiner, al modo de las siete formas de ambigüedad de Empson, desarrolla aquí la teoría de los cinco tipos de "estrategias de soledad" que la creación artística y lite-

ria necesita. Una de ellas, la que propicia el encuentro con lo trascendente, se ejemplifica con los poemas de San Juan, y la soledad se asocia genuinamente a la poesía de Góngora, presente en la biblioteca de Spinoza.

Soledad y singularidad son esenciales para la creación artística, y aparentemente no se dan en términos favorables en la nueva cultura que, por otra parte, ya no tiene nada que decir. Después de un siglo mortífero parecen no quedar ya "más comienzos" y Steiner recupera el impulso apocalíptico de Karl Kraus cuando al final de la primera guerra mundial anunció la "irreparable extinción de todo lo que había de humano en la civilización occidental" (pág. 274). Sin embargo, a medida

que las páginas de este libro progresan, el autor va abriendo algunas ventanas a la esperanza de una nueva creatividad colectiva, agnóstica y minimalista, capaz de inaugurar un nuevo ciclo que nos rescate de una inexorable muerte de la creación, hoy suplantada por la invención.

Steiner es partícipe de la crisis posmoderna en cuanto ha postulado reiteradamente la incapacidad de alcanzar el conocimiento racional de la obra de arte en general, y de la literaria en particular, si no se admite que toda creación está tocada "por el fuego o el hielo de Dios", pero a la vez es contrario a la posmodernidad por su denuncia de lo vacío y vicario de sus aportes. Desde la posición paradójica de un intelectual laico que reafirma su tesis de que la única creación posible es la de Dios, y que su producto —lo real— solo puede ser "inventado" por los artistas, Steiner parece resignarse a admitir que existe algún futuro para la creatividad. Si sólo Dios puede crear desde la nada, en artistas como Duchamp, Schwitters o Jean Tinguely se cumple que "la invención es identificada como la forma primaria de creación en el mundo moderno" (pág. 336). A la estética de los *collages*, los *objets trouvés* y los *ready-mades*, se debe añadir la de *happenings* tan terriblemente premonitorios como el de Tinguely en el que acaso pensara Penderecki cuando sus polémicas declaraciones de septiembre pasado. Hacía 41 años que Tinguely había prendido fuego, en el atrio del MOMA, a su escultura metálica titulada "Homage à New York", cuyas piezas se retorcieron hasta la calcinación en medio de un resplandor como caído del cielo.

DARÍO VILLANUEVA

Tarde o temprano (Poemas 1958-2000)

JOSÉ EMILIO PACHECO. FONDO DE CULTURA ECONÓMICA. MÉXICO, 2001. 655 PÁGINAS.

En 1980 se publicaba la primera edición de *Tarde o temprano*, donde su autor, que acababa de cumplir 40 años, reunía dos décadas de dedicación poética. Veinte años después aparece una nueva edición a la que se añaden los seis libros publicados desde entonces: *Los trabajos del mar* (1983), *Miro la tierra* (1986), *Ciudad de la memoria* (1989), *El silencio de la luna* (1994), *La arena errante* (1999) y *Siglo pasado* (2000).

Se añade y se quita: de la edición inicial de *Tarde o temprano* ha desaparecido *Aproximaciones*, la peculiar colección de traducciones de José Emilio Pacheco que para muchos lectores tenía no menos interés que sus textos originales. Más que traducciones, a menudo indirectas, se trataba de poemas escritos a partir de otros poemas.

Tarde o temprano, en su primera edición y en ésta que le dobla en número de páginas, es algo más que una mera recopilación de libros ya publicados. Pacheco no considera cada página impresa como algo sagrado que no debe alterarse; para él la literatura es “trabajo humano, producto histórico y percedero: por tanto susceptible de mejorarse”. Los poemas, publicados o no, no pasarían así de ser “borradores en marcha hacia un paradigma inalcanzable”.

El “paradigma inalcanzable” de José Emilio Pacheco cada vez parece acercarse más a la prosa, sentir mayor alergia a la retórica. Comparemos su primer libro, *Los elementos de la noche*, no con la versión inicial, de 1963, sino con la de 1980, cuando ya había sido “revisado a fondo” (según se nos indica en la nota preliminar). Copio la primera estrofa de “Jardín de arena”: “Cuando la lluvia eterna se detiene en el río—minuciosa, veloz, hecha de mil pronombres—se levantan las horas como las llamas”. La nueva versión dice escuetamente: “Cuando la lluvia a solas se desploma en el río/entre la luz y el agua se disuelven las horas”.

Para José Emilio Pacheco a la mayor parte de los poetas les sobran palabras, en especial las consideradas tradicionalmente poéticas. Como no puede tacharlas en los demás, las tacha con cierta saña en sí mismo. En el poema en prosa “De algún tiempo a esta parte” escribió: “En algún día del mundo dirás su nombre alto y purísimo como ese instante que la trajo a tu lado”. Al igual que un jefe de redacción que necesita espacio para la publicidad, tacha todo lo que pueda ser considerado “mera literatura”: “En algún día del mundo dirás su nombre”. Otro ejemplo: “En la escollera herida por las olas se dilata la noche” queda reducido a “En la escollera se dilata la noche”.

La nota preliminar a la edición de 1980 nos informaba de la intención del autor de prescindir de los poe-



mas ocasionales en los que trataba “de recuperar para el verso su antigua capacidad de ser, sino pretensión de constituirse en poesía, un medio fluido y conciso para decir lo mismo que se dice en prosa”. En la nueva recopilación, no sólo no prescinde de ese tipo de poemas, sino que parece ir prefiriéndolos cada vez más. Un poema de *Los trabajos del mar*, “El centenario de Gustave Flau-

bert”, lleva el subtítulo aclaratorio de “un artículo en verso”, y eso es lo que es: un artículo en verso, o en prosa a la que el artificio tipográfico hace aparecer como verso. En otro poema, “Carta a George B. Moore en defensa del anonimato”, explicita su nueva poética (que es precisamente la de los textos que antes declaraba dejar fuera de sus recopilaciones): “Y voy a usar, así lo hacían los antiguos, el verso como instrumento de todo aquello/ (relato, carta, drama, historia, manual agrícola)/que hoy decimos en prosa”.

¿Ha dejado José Emilio Pacheco en sus últimos libros de ser el gran poeta que fue y que tanto ha influido en buena parte de la poesía española? Ha bajado la guardia, ha llevado al extremo su poética, ha versificado (es un decir) naderías: léase “Adiós a las Armas”, de *Ciudad de la memoria*, con su penoso juego de ingenio, o “La flauta mágica”, de *Siglo pasado*. Ha llenado sus libros de ocurrencias, anécdotas, noticias de periódico, réplicas, y parece haberse esforzado mucho para no levantar demasiado el vuelo, para no incurrir en el delito de lesa literatura.

Pero sigue siendo, quizá a pesar suyo, el gran poeta que nos deslumbró hace tantos años, irónico y hondo, variado y ejemplar, lírico y ocurrente, nunca empalagoso, un poeta que parece hablarnos de todo (de Mozart y las moscas, del terremoto de México y del fax, de Bill Gates y Amado Nervo, de la basura que se amontona en las esquinas y el vaho que empaña los cristales) y que en realidad sólo nos habla de cómo pasa el tiempo por nosotros en un mundo cada vez más ancho y ajeno (y al mismo tiempo todo lo contrario).

JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN

Astillas

ANUNCIO

Llueve el viento en las frondas.
No cae el agua:
vibra su eco en la sombra.

RETRATOS

Nada fija el instante:
en el retrato
se mueren más los muertos.

PARQUE MÉXICO

Lumbre del sol
flotando en el estanque:
el universo es agua.

COLIBRÍ

El colibrí es el sol,
la flor del aire
entre dos tinieblas.

SILVER SPRING

En el bosque otoñal
ramas desnudas
esperando la nieve.

BERWYN HOUSE

En el silencio cae la nieve.
Arde la luz.
Vuelve a ser paraíso el mundo.

Clara y la penumbra

JOSÉ CARLOS SOMOZA. PREMIO FERNANDO LARA. PLANETA, 2001. 140 PÁGS., 2.750 PTAS.

Ya se sabe a qué punto ha llegado el arte moderno: se cuenta que el visitante de una exposición estaba absorto contemplando una novedosa "instalación" consistente en un mocho apoyado en una pared al lado de un cubo de agua sucia cuando llegó la señora de la limpieza y se llevó los útiles de trabajo que había olvidado el día anterior.

POR otro lado, años lleva el postmodernismo predicando que la vanguardia es el mercado. De esta situación parte José Carlos Somoza en *Clara y la penumbra* y la lleva con tintes futuristas a un cercano 2006, cuando triunfa en todo el planeta un nuevo clasicismo plástico llamado arte hiperdramático. En este arte, también conocido por las siglas HD, la materia prima son los propios seres humanos. El artista difumina los colores y marca las líneas sobre personas convertidas en lienzo, tratadas físicamente con esa finalidad ("imprimadas") y hasta manipuladas psicológicamente con el propósito de extraer de ellas una expresividad inédita. También son personas llevadas al extremo de la cosificación las que adornan las casas elegantes sirviendo de lámpara, mesa o silla.

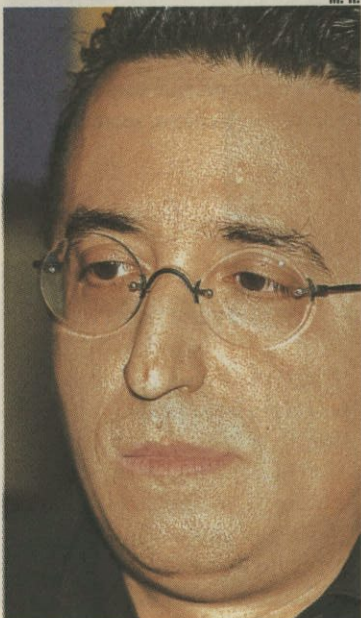
Esta anécdota de fanta-ficción da pie a un amplio catálogo de comentarios relacionados con la problemática del arte contemporáneo. Como no podría ser de otra manera, ocupa un lugar destacadísimo la dimensión comercial del arte y el espíritu monetarista que impregna buena parte de la actividad creativa, pues lo que se dice de la plástica vale también para la literatura. A esta cuestión le siguen en importancia el relativismo de los valores estéticos y la manipulación del canon.

Aparte, pero por encima de todo ello, se aborda el asunto de los límites entre arte y vida planteado como una confrontación que no admite medias tintas: ¿puede el arte, en nombre de la belleza, menosca-

bar la dignidad humana, anular o destruir la vida? El desenlace de la novela —cuyo detalle no debo develar— ha de entenderse como un manifiesto rehumanizador que coloca el valor del individuo por encima no sólo del arte sino del sinsentido de tantos aspectos del mundo actual. Es lo que menos me convence del argumento: comparto el alegato de Somoza, pero no que sea eso, un alegato, que lo presente con notas moralizadoras y que caiga en la trampa de algunas concesiones efectistas o sensibleras.

No hacía falta ese final que estropea un poquito una novela emocionante, amena y bastante amarga, llena de cualidades imaginativas y montada con un perfecto dominio de la construcción. Podría pensarse al ver la importancia que he dado al elemento especulativo —a las dis-

M. R.



cusiones artísticas— que se trata de una obra ensayística, participe de ese culturalismo pesado que lastra tantos libros recientes. Nada más lejos ni de los propósitos ni de los logros de Somoza.

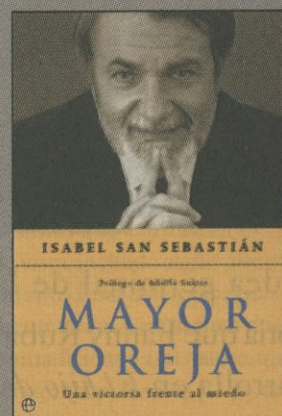
Al revés, la historia tiene un vitalismo permanente, en parte porque las reflexiones se encarnan en personajes reales y convincentes, atractivos por las peripecias que sufren, por su humanidad; y en parte porque todo ello está disuelto en una serie de conflictos que atraen por sí mismos y por su desarrollo. Además, es justo subrayar la maestría de Somoza (que implica un trabajo serio, esa elaboración pausada cada día más infrecuente) al acompañar la historia de innumerables y pertinentes detalles psicológicos, anecdóticos y ambientales.

Con esto ya he dicho mi impresión global muy favorable acerca de *Clara y la penumbra*. Muestra una prosa cuidada y eficaz. Revela las dotes de Somoza como narrador bien facultado. La historia no desfallece en ningún momento a pesar de alternar varias tramas distintas y de su considerable extensión. Tampoco deja de interesar nunca ni lo que hacen ni lo que dicen los personajes. Y, en fin, como toda la historia responde a un bien trabado relato de suspense, con sus crímenes y correspondiente investigación, estamos en ese respetable ámbito de una literatura de calidad para un público muy amplio.

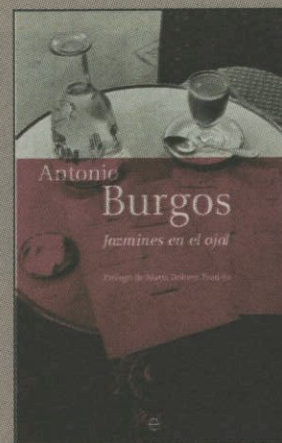
SANTOS SANZ VILLANUEVA



libros para ser leídos



Isabel San Sebastián
Mayor Oreja
Una victoria frente al miedo
prólogo de Adolfo Suárez



Antonio Burgos
Jazmines en el ojal
prólogo de María Dolores Pradera

la esfera 

El hijo del aire

FANNY RUBIO. PLANETA. BARCELONA, 2001. 259 PÁGINAS. 2.600 PESETAS



MERCEDES RODRÍGUEZ

La idea germinal de la historia que Fanny Rubio desarrolla en *El hijo del aire* es del mayor interés: Huma Fierro, una *abuela de mayo* cuyo hijo ha desaparecido, junto con su mujer, en los tiempos más oscuros de la dictadura argentina, viaja a Madrid en busca de su nieto, convencida de que el niño fue robado y entregado ilegalmente en adopción.

SE plantea de este modo una intriga con tintes judiciales que, sin embargo, abre pronto el camino a otras historias que acaban incluso desplazando el interés del lector en diferentes direcciones. La multiplicidad de voces y personajes hace de *El hijo del aire* una novela coral donde lo que destaca por encima de todo es el devastador efecto del tiempo en los seres que pueblan estas páginas, y de manera especial en aquellos que el azar reunió en Granada durante sus estudios universitarios, como la propia narradora o el juez Blasco de Garay, entre otros. Todos vivieron los años ilusionados de la rebeldía juvenil, soñaron vagamente con un mundo más libre y mejor y se encuentran, en cierto modo, atrapados en una sociedad en las que los sueños no parecen ya posibles. El viaje de la abuela Huma Fierro, con su tenacidad incansable y su actitud firme y decidida, lanza al rostro de estos antiguos contestarios la prueba de que la rebeldía y la búsqueda de la justicia no son actitudes exclusivas de la juventud, y que tienen más que ver con la mentalidad y las circunstancias históricas que con la edad.

Esta mirada nostálgica hacia unas ilusiones ya marchitas, esta visión retrospectiva del progresivo apagamiento que han ido sufriendo los ar-

dores de antaño es lo más valioso de la novela de Fanny Rubio, lo que impregna algunos momentos de la historia y humaniza a los personajes. Los encontrados sentimientos quedan bien sintetizados cuando se afirma que Alejandra “no sabe si siente pena por el amor de Kate Gil por su hijo adoptivo o tristeza por el amor de la abuela Huma a su desconocido nieto, o admiración por el amor del niño Daniel Lang a su canguro, o compasión por el amor del magistrado Blasco de Garay al recuerdo de su mujer...” (pág. 172).

La autora ha organizado bien la narración, alternando los tiempos de la historia y exhibiendo una capacidad expresiva que se advierte en el manejo de variados registros idiomáticos. Los escollos que entorpecen en ocasiones la fluidez narrativa son esencialmente de dos clases: por una parte, ciertas transiciones y el arranque de algunas escenas o situaciones resultan demasiado abruptos; por otra, la prosa, sin duda rica y plástica, tanto en el relato como en los diálogos, es a menudo poco narrativa, por la abundancia impropia de informaciones secundarias que complican el relato. He aquí algún caso: “Alejandra [...] decidió bajar a la cafetería, que estaba repleta de letrados, técnicos, secretarios ju-

diciales y contratados, presta a forcejear por el único sitio que quedaba libre entre un guardia civil de su sexo y un maduro que se afanaba en resguardar del bullicio un envoltorio rectangular” (pág. 114). Dejando aparte la ambigua determinación “de su sexo”, alejadísima del sujeto femenino, ¿era tan importante la información acerca del “envoltorio rectangular”? En otro momento (pág. 111), el personaje llamado Palmiro Blanco “suspiraba con los ojos a juego con su apellido igual que si llevase a su derecha a la mismísima María Antonieta a punto de ser guillotinado”, frase en que la dudosa gracia inicial desencadena un símil improbable. O bien: “Ambos se enviaban faxes con la frecuencia de una pareja de novios pero, si coincidían, como reza el principio de Arquímedes, el uno escapaba cuando inundaba el aire común el peso rival” (pág. 116). Mi etapa escolar queda muy lejos, pero aún recuerdo que el principio de Arquímedes no “reza” tal cosa. Tampoco puede entenderse que el principio se refiere a la coincidencia, ni se sabe muy bien si coincidían “ambos” o los “faxes”. Una buena prosa no siempre es una prosa narrativa adecuada.

RICARDO SENABRE

R E V I S T A S

Revista de libros

DIRECTOR: ÁLVARO DELGADO-GAL. N.º 58

¿Es posible un capitalismo global?, se pregunta desde la portada Robert Skidelsky. La actualidad llama especialmente la atención del lector de este número: no podía faltar un antes y después de Nueva York, firmado, en esta ocasión, por Manuel Rodríguez Rivero. Jorge Lozano rebusca en la infancia y muerte de Roland Barthes y Laureano Castro y Miguel A. Toro prueban todas las posturas de la pregunta: ¿Por qué existe el sexo? Además, Valente, Ungaretti, Landero... Nombres de letras, letras con nombre.

Sibila

DIRECTOR: JUAN CARLOS MARSET. N.º 7

SUBTITULAR una revista como “de arte, música y literatura” puede parecer, a bote pronto, pretencioso. No lo es en el caso de Sibila: las firmas de John Berger, Claudio Magris, José Emilio Pacheco, Antoni Marí, Luis Muñoz, entre otras, avalan este número de una revista repleta de múltiples talentos que incluye, además, la partitura de un “Versículo para violín solo” obra de David del Puerto. Pocas veces el papel lujoso va acompañado de textos de igual lujo. Sibila reluce.

Recuperación

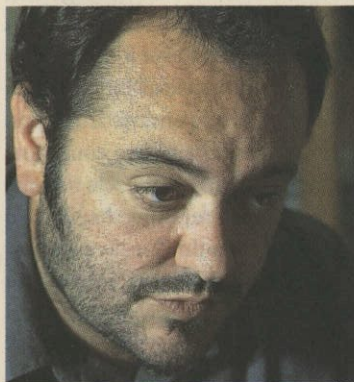
J. M. SUASSI. EL ACANTILADO. BARCELONA, 2001. 108 PÁGINAS, 1.300 PESETAS

Poca presencia tienen los autores debutantes en la estupeficiente colección de narrativa de El Acantilado. Sin embargo, que sus responsables son sensibles a los latidos de la literatura última lo demuestra un catálogo donde, junto a grandes nombres y no menos grandes títulos de la literatura universal aparecen de vez en cuando perlas más recientes.

Es el caso de esta novela breve de J.M. Suassi, nacido en Manacor hace 36 años, bautizado ya en el terreno de la poesía —*Rafz celebrante*, su primer poemario, fue publicado en 1998— y en el más árido de la traducción, donde ha volcado al castellano autores rusos como Yessenin, Klebnikov o Babel. Estos son los datos que arroja la ficha biográfica que sus editores han incluido en la solapa de su primera novela.

Lo primero que llama la atención de *Recuperación* es su inusual voz narrativa: un yo excéntrico empeñado en contarnos detalles de su pasado más íntimo a la vez que nos da pistas sobre una ambientación que al prin-

cipio sólo vislumbramos, y que va cobrando fuerza a medida que avanza el relato. Es una voz que guarda un próximo parentesco con el flujo de conciencia, pero que no llega a alcanzarlo: se queda en desordenado caudal de información. O acaso sólo desordenado en apariencia, porque poco a poco la anécdota cobra cuerpo y el narrador nos lleva hacia su terreno casi sin que nos demos cuenta. Sin sobreinformar, sin que las imprecisiones o las miradas al intimismo resulten excesivas. El equilibrio de esta voz nada impostada llega a ser perfecto. Y también su profundidad psicológica, que desde luego cada vez parece más cerca de



M.R.

la patología —de lo enfermizo, lo obsesivo, lo reiterativo— que de la excentricidad.

Luego tenemos la anécdota, original y bien resuelta: el hijo ator-

mentado que ha malvendido cuanto había en la casa familiar y que desea ahora recuperarlo como sea. Para ello, y gracias a que le ha tocado la lotería —¿recurso algo forzado?— se dedica a perseguir por medio mundo el mobiliario de época que constituyó la fortuna familiar. A medida que va teniendo lugar la recuperación, el personaje va haciendo descubrimientos que cambiarán sus puntos de vista, incluido algún que otro truculento final de ciertos personajes secundarios, para al final descubrir, contradiciendo a su madre, que “hay seres excepcionales [...] y también hay cosas que no son tan excepcionales” y —más importante enseñanza— que “la vida es una encerrona”. Todos estos ingredientes, y la sabiduría con que se mezclan en estas páginas, hacen de esta una excepcional y brillante primera novela.

CARE SANTOS

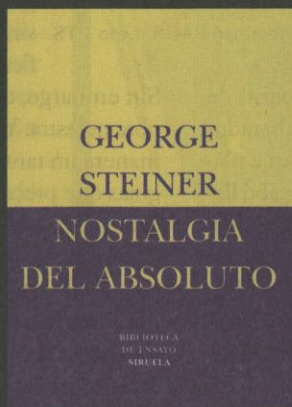
Ediciones Siruela www.siruela.com



GEORGE STEINER

ERRATA

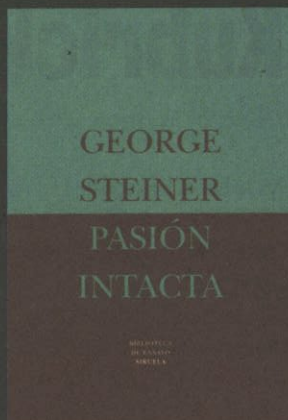
El examen de una vida



GEORGE
STEINER

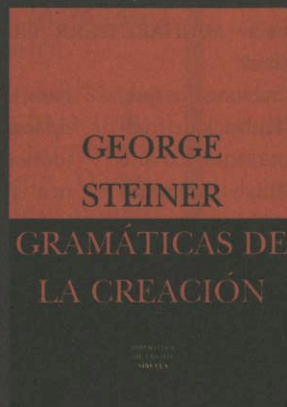
NOSTALGIA
DEL ABSOLUTO

BIBLIOTECA
DE ENSAYO
SIRUELA



GEORGE
STEINER
PASIÓN
INTACTA

BIBLIOTECA
DE ENSAYO
SIRUELA



GEORGE
STEINER
GRAMÁTICAS DE
LA CREACIÓN

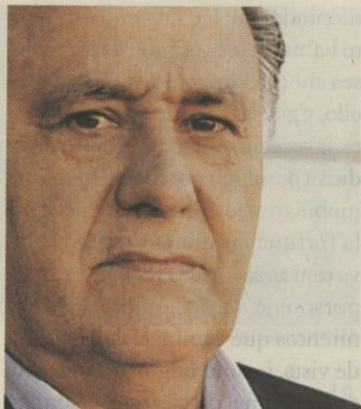
BIBLIOTECA
DE ENSAYO
SIRUELA

Premio Príncipe
de Asturias
2001 de
Comunicación
y Humanidades

Novedad

Zarópolis. La historia secreta de un imperio de la moda

CECILIA MONLLOR. EDICIONES DEL BRONCE. BARCELONA, 2001. 287 PÁGINAS, 2,500 PESETAS



Como sugiere el título del libro, su objeto es la historia de la empresa de confección Zara, protagonista de un brillante crecimiento desde hace 26 años, hasta alcanzar sobresalientes dimensiones, en el mercado nacional e internacional.

EL hecho de que el creador y máximo gestor de este éxito, Amancio Ortega —probablemente la primera fortuna hoy del país— sea un hombre que ha rehuído de modo sistemático la aparición de noticias sobre su persona e incluso de su imagen en los medios de información, otorga un interés añadido a este libro.

La autora, Cecilia Monllor, quizá por huir del estilo ensayístico ha preferido plantear su libro como una no muy afortunada mezcla de relato de ficción y reportaje hagiográfico. La historia de Zara avanza sorteando diálogos y digresiones de personajes imaginarios. Bien es cierto que, a medida que progresa la escritura del libro, la historia auténtica se va apoderando de sus páginas.

El nacimiento de la firma se fija en 1975, a partir del aprendizaje de Ortega en un modesto almacén de La Coruña, durante los años cincuenta, y tras la creación de su primera empresa de confección en 1963. La intuición inteligente de Ortega le hizo ver algo que, más tar-

de, muchos comprobarían. En la década de 1970 el consumidor —sobre todo, la consumidora de bajo poder adquisitivo— estaba variando sus preferencias desde la ropa convencional hacia el vestido de diseño imaginativo y cambiante. La razón del primer triunfo fue confeccionar ropa barata parecida a la que se vendía en las boutiques céntricas de las ciudades. Los modelos a copiar serían, sobre todo, de Francia o Italia. Probablemente, en este punto, el lector agradecería algunas referencias a dos hechos de nuestra reciente historia económica. Por un lado, el rápido crecimiento de la renta por habitante de España desde 1960, hasta converger con la renta media de Europa occidental en más de un 70 por ciento en 1975, y, por otro, una integración mayor de la sociedad y la economía española en la Europea durante la misma época.

También la temprana prosperidad de Zara se explica, según el libro, por la pronta aplicación de sistemas de información en el doble

sentido del término: tecnología informática y conocimiento inmediato de las nuevas pautas de consumo.

En 1979 nació Inditex, el *holding* de empresas de Ortega, que comenzó, desde el principio, a ganar presencia en el exterior, a donde acudiría a proveerse de materias primas, trabajo y servicios, así como también para colocar sus productos acabados. A la descripción de esta multinacional se dedican las dos terceras partes del libro, tras una apreciable nota biográfica de la familia Ortega. La personalidad del empresario, las relaciones con sus competidores —por ejemplo, Adolfo Domínguez, Cortefiel, Mango—, la evolución de la estrategia organizativa y financiera, ocupan diversos capítulos. El interés del objeto tratado en *Zarópolis* es indudable, pero una exposición más rigurosa, como otras historias de las empresas y empresarios que hoy se publican en España, hubiera realzado su valor.

PEDRO TEDDE DE LORCA

Kubrick

MICHAEL HERR. TRAD. DAMIÁN ALOU. ANAGRAMA, 2001. 126 PÁGS. 1,500 PTS.

HASTA los incondicionales de Stanley Kubrick admiten que para disfrutar de sus películas se requiere, como mínimo, una cierta predisposición. De faltar ésta, con demasiada facilidad encuentra uno motivos

para dar crédito a sus muchos detractores: los que, cada vez que pueden, acusan a Kubrick de frialdad, de rebuscamiento, de esteticismo. Lo que ninguno pone en cuestión, en fin, es que todas sus películas tienen un inconfundible toque personal. Y que todas juntas desprenden, de un modo u otro, un descorazonador pesimismo: describen la confabulación de todo lo peor del ser humano contra cualquier ilusión de felicidad, progreso o bondad de los corazones ingenuos. Pesimista es también Michael Herr, el autor de este libro. A Kubrick le interesó de él su experiencia de primera mano de la guerra del Viet-

nam, que ya le había llevado a ser co-guionista de *Apocalypse Now* y lo señalaba como colaborador idóneo para la película sobre esa guerra que planeaba hacer el propio Kubrick, la que acabó llamándose *La chaqueta metálica*. Vietnam, el desencanto generacional respecto a lo mucho que prometían los años 60, y lo que el propio Herr llama la "idiotización de América" llevan al autor a un estado de ánimo muy parecido al que el propio Kubrick dejó expresado en su última y casi póstuma película, *Eyes Wide Shut*, estrenada a las pocas semanas de su muerte en marzo de 1999. A *Eyes Wide Shut* dedica Herr un rendido

epílogo de 30 páginas, las mejores del libro. La amistad no le impide reconocer que la película incluye alguna escena tediosa, algún diálogo sin pulir, algún plano sin más justificación que el capricho del director.

Sin embargo, dice Herr, *Eyes Wide Shut* es una obra maestra. Y lo es por responder a lo que, de manera un tanto desordenada, exponen las páginas que preceden a este epílogo entusiasta: al carácter humanista de Kubrick, a la amplitud de sus intereses y a su visión, distante y comprometida al tiempo, de la naturaleza humana. También Kubrick, según testimonia Herr, participaba de las debilidades de ésta. Podía ser tacaño y displicente, calculador y envidioso. Exigente, y hasta abusivo, con los propios amigos.

JOSÉ MANUEL BENÍTEZ ARIZA

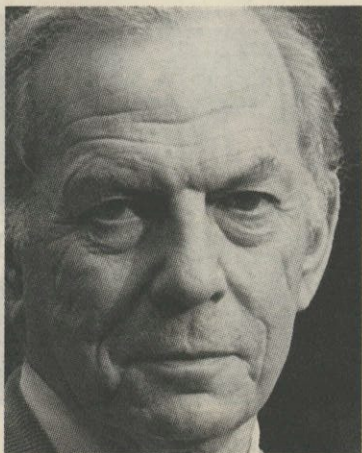
La invención de la paz

MICHAEL HOWARD. SALVAT. BARCELONA, 2001. 128 PÁGINAS, 1.600 PESETAS

¿Cuántas veces ha oído o leído que la intervención antiterrorista en Afganistán representa una nueva forma de hacer la guerra?

PARA justificarlo le habrán explicado que estamos ante un conflicto "asimétrico", donde el más débil utiliza aviones comerciales o armas biológicas para intentar doblegar la voluntad del poderoso; que el principio de "disuasión" no puede funcionar, porque el enemigo está dispuesto a morir; que la inteligencia es fundamental, porque sólo llegando antes se puede evitar la acción terrorista; que aunque la guerra en Afganistán sea relativamente corta, el conflicto contra el terrorismo requerirá de muchos años, de un gran respaldo diplomático y de una acción constante sobre los gobiernos para evitar el desarrollo de movimientos políticos islamistas que actúen como "caldo de cultivo" para los grupos terroristas; que el trasfondo de la crisis va más allá de la cuestión palestina, de la tensión entre ricos y pobres... que lo que Bin Laden busca es la purificación del Islam, liberándolo de la influencia de Occidente y de gobernantes corruptos. Un conjunto de elementos de muy distinto tipo que caracterizan un conflicto internacional, cuya resolución ha requerido del uso de la fuerza.

Pero, ¿alguna guerra se parecía a la anterior? Desde luego ha habido similitudes y podemos hablar de períodos en los que el uso de la fuerza se ha realizado de forma similar. Sin embargo, cada guerra es básicamente un hecho distinto, expresión de unas circunstancias determinadas. En primer lugar, el uso de la fuerza sólo se puede comprender enten-



diendo que es una manifestación de una o varias sociedades, por lo tanto de unas "culturas", dotadas de valores y percepciones de la realidad. La guerra es tan natural a la sociedad y al estado como la alimentación o la enseñanza. En segundo lugar, y precisamente por su componente social,

es un hecho histórico, que evoluciona adaptándose a nuevos entornos y condiciones.

El conocimiento que hoy tenemos del hecho social e histórico de la guerra debe mucho a uno de los grandes académicos de nuestro tiempo: Michael Howard, catedrático en el King's College de Londres, en Oxford y, finalmente en Yale. Su obra representa un extraordinario y fructífero esfuerzo por entender cómo y por qué el hombre decide usar la fuerza para defender sus intereses y cómo se fue gestando, a partir de la Ilustración, la idea de que la paz era posible, pues los Estados podían resolver sus diferencias pacíficamente desde el derecho.

Como él mismo reconoce, este pequeño y ameno trabajo no supone una gran aportación a lo escrito en algunos de sus libros anteriores, como

War in European History (1976) o *War and the Liberal Conscience* (1978). Es una versión ampliada de la *Lección Inaugural* que impartió en la Anglo-American Conference of War and Peace celebrada en julio de 2000. Pero, en estos tiempos de confusión tras los atentados terroristas del 11 de septiembre, el inicio de las hostilidades en Afganistán, el riesgo de desestabilización de algunos estados islámicos y los primeros casos de guerra bacteriológica, representa una excelente introducción para adentrarse en la reflexión sobre el hecho de la guerra y su ansiada superación.

La Ilustración nos aportó el reto de la racionalidad: el dotar a nuestro comportamiento y a la organización social de un fundamento lógico sustentado en valores aceptables por el conjunto de la sociedad. En este marco se planteó la superación de la guerra, entendida como expresión de un orden caduco o de gobiernos o sociedades poco desarrolladas. Desde entonces hasta hoy son muchas las páginas escritas sobre el tema y muchas las energías empleadas en llevar a la práctica este ideal. Michael Howard realiza un excelente análisis de los orígenes de este proyecto, de las dificultades que ha encontrado a lo largo de su camino y de las exigencias que en nuestros días tiene la imposición de un orden internacional que garantice la paz. Escrito antes de declararse la guerra contra el terrorismo, las páginas de Howard tienen una extraordinaria actualidad, por cuanto insiste en la necesidad de unos valores y un lenguaje común para dar fiabilidad a los acuerdos entre los estados, una de las carencias más graves en la actual sociedad internacional.

FLORENTINO PORTERO

Amor y fantasmas

Planeta

Cada libro, un mundo

www.editorial.planeta.es



Diabulus in musica
Espido Freire

Ésta es una historia de amor entre una mujer, un hombre y un fantasma. O, tal vez, dos fantasmas.

Alfonso el Sabio y las Crónicas de España

INÉS FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ (COORD.). UNIVERSIDAD DE VALLADOLID. 2001. 283 PÁGINAS

En julio de 1997, bajo la dirección de Francisco Rico, se celebró en la Fundación Duques de Soria el V Seminario del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles. De entre las ponencias presentadas, Inés Fernández-Ordóñez ha seleccionado nueve que por sus aportaciones su enfoque de aspectos esenciales y su metodología, forman un libro coherente.

UN apéndice sobre la transmisión textual de la *Estoria de España* y las principales crónicas de ellas derivadas, un índice de manuscritos y una bibliografía completan el volumen. Para la coordinadora del libro, la *Estoria de España* de Alfonso X el Sabio es una obra capital de nuestra literatura que no se ha investigado como merece: se la ha instrumentalizado al servicio de estudios literarios o de lengua, lo que sólo en parte han subsanado Menéndez Pidal y D. Catalán. Se trata de resumir lo que sabemos sobre el tema, precisar el estado de la cuestión, integrar la

historiografía alfonsí en su marco político-cultural, y examinar su uso por los autores del Siglo de Oro.

Tan extenso material no puede resumirse en esta reseña. Pero sí podemos destacar lo que nos parece en él más importante: las observaciones de P. Lineham a propósito de las relaciones de la *Estoria* con sus fuentes latinas; las reflexiones de G. Martín sobre los fines, bases conceptuales y estructura de la historiografía alfonsí; la clarificadora propuesta de la propia I. Fernández-Ordóñez sobre la estructuración de la obra del Rey Sabio, no en dos períodos como



se hace tradicionalmente, sino en dos tipos de obras: las escritas por orden y bajo la supervisión del monarca, y aquéllas en las que él mismo actúa y se presenta como único autor. Lo improbable es que, entre éstas, figuren las *Estorias* y las obras jurídicas en su totalidad.

Muy útil para los especialistas es el capítulo de M. de la Campa sobre la doble versión de la *Estoria de España*. Las aportaciones de J. B. Crespo sobre la continuación de los escritos historiográficos hispáni-

cos tras la muerte del Rey evidencian la fecundidad de los mismos. Gómez Redondo analiza la dependencia de las "crónicas reales" respecto de la historia general alfonsí. Por último, al inagotable tema de las relaciones entre la *Estoria* y las prosificaciones de gestas perdidas, romancero, etc., dedican sus trabajos S. G. Armistead y G. Di Stefan.

El volumen tiene un doble interés: plantea una compleja y moderna problemática, revisando lo dicho en estudios anteriores, y demuestra la trascendencia de la obra historiográfica alfonsí. En los mejores capítulos, se logra un alto rigor documental, crítico y argumentativo. Generalizaciones poco profundas, datos no comprobados y citas de trabajos superados se reducen al máximo.

CRISTÓBAL CUEVAS

La fascinación rusa. Los Ballets Russes de Diaghilev y España

Y. NOMMICK Y A. ÁLVAREZ CAÑIBANO. FUNDACIÓN MANUEL DE FALLA/C.D.M.D. MADRID, 2001. 369 PÁGINAS

POCAS aventuras artísticas han tenido la trascendencia de los Ballets Russes. Es imposible valorar la música, la danza y el arte del primer tercio del siglo XX sin ellos. La genialidad de Sergei Diaghilev a la hora de apostar por la renovación de un arte como la danza rodeado por los más grandes compositores y pintores de su tiempo merece ser destacado por la historiografía.

Este libro viene a llenar un hueco importante en el conocimiento de la figura de Diaghilev y sus Ballets Russes. Aunque se ha publicado bastante sobre el empresario ruso, quedaba por analizar la importancia que en el desarrollo de su compañía tuvo su vinculación con España. No se puede olvidar que de no ser por su estancia en nuestro país durante la I Guerra Mundial, es muy

probable que se hubieran acabado por disolver. También hay que destacar el apoyo personal de Alfonso XIII, que mantuvo una relación muy estrecha con Diaghilev, y la importancia que tuvieron las colaboraciones con artistas hispanos. Siempre se recuerda el caso de Falla, que compuso *El sombrero de tres picos* bajo su inspiración; pero no se debe olvidar la labor de Picasso, Miró, Pruna y Sert, que ayudaron en la confección de decorados.

Este volumen toma como punto de partida las actas del congreso *España y los Ballets Russes*. Con buen sentido, se ha optado por ampliarlas con varios trabajos monográficos, entre los que se incluyen uno dedicado a las relaciones entre Diaghilev y Falla a través de su epistolario, el análisis

de la vida coreográfica madrileña y la influencia de lo ruso en España.

Surgirán voces que discrepen del enfoque, de la falta de un determinado aspecto o de la irregular calidad de algunos artículos. Pero no se le puede negar al conjunto una buena factura y, sobre todo, la aportación que supone al conocimiento de uno de los fenómenos más fascinantes del pasado siglo. No es de recibo que no se traduzcan las poco más de veinte páginas de las ponencias en otros idiomas. A pesar de todo, es de imprescindible adquisición para los interesados en la música, la danza y el arte pictórico en nuestro país durante el primer tercio del XX.

LUIS G. IBERNI



AGUSTÍN CEREZALES

“El siglo XXI parece horrible, pero no me fío de las apariencias”

P: ¿Qué hay más, ciervos errantes o tigres invisibles?

R: No hay censo posible, ni cantidades discretas. Depende del momento, y de cada cual.

P: ¿Quién es, cómo es, el viajero Cerezales?

R: El viajero Cerezales no sé cómo es. Alguien que anda por ahí, sin máquina de fotos, pensando en otra cosa.

P: ¿Y la protagonista de su novela?

R: Matilde es una mujer como cualquier otra, es decir, distinta a todas.

P: ¿Existe algún refugio contra la desolación y el fracaso?

R: La sopa de chalotas. Una buena sopa de chalotas resucita a un muerto.

P: Por cierto, ¿qué es para usted el fracaso?

R: No conseguir lo deseado.

P: ¿Y el literario?

R: Lo mismo, pero en el terreno de la literatura.

P: ¿Es posible defenderse contra la “nostalgia falsa, falsa de toda falsedad”? ¿Cómo y para qué?

R: Hay que defenderse de la falsa nostalgia, para no engañarse, para dejarle paso a la nostalgia verdadera. Sospecho que la respiración controlada ayuda. El yoga, la oración, el deporte, deberían servir.

P: De todas formas, ¿de qué siente nostalgia?

R: Siento nostalgia del presente, de la intuición aguda y actual del ser y su sentido.

P: ¿Realmente es el XVIII

su siglo favorito?

¿Por qué o por quién?

R: El siglo XVIII es el siglo preferido de Matilde Aguiar, no el mío. Supongo que fue un siglo de esperanzas.

P: Casi nada, comparado con este siglo XXI, que tiene tan mala catadura...

R: El XXI a lo mejor resulta ser mi siglo favorito.

Tiene una catadura horrible, pero no me fío de las apariencias.

P: ¿Por qué nos gustan tanto las inmolaciones propias y ajenas?

R: Las inmolaciones no gustan. En todo caso fascinan, alienan, porque pulsan los resortes del miedo, de la curiosidad morbosa. Entrañan bajeza, y las repudio.

P: ¿Qué inmolaría usted por el éxito literario?

R: Nada.

P: ¿Por qué no da un ejemplo de algo que admite la realidad pero no la literatura?

R: Basta con dar una patada a una piedra para que salgan ejemplos. Pero no voy a dar ninguno porque, precisamente, ahora mismo estamos haciendo literatura.

P: ¿Y de ir demasiado lejos,



GUSI BEIER

No se es hijo de Carmen Laforet, narradora secreta por excelencia, impunemente. Menos aún si además el padre fue un conocido crítico literario y la hermana, Cristina, también escribe. Agustín Cerezales (Madrid, 1957) juega, respira literatura desde niño, entre tigres invisibles y ciervos transparentes como los que merodean por las páginas de su última novela, *Mi viajera* (Alfaguara). Ya lo dejó bien claro en su primer libro de relatos, *Perros verdes: Cerezales descreo de modas y tribus y sigue fiel a los clásicos y muy especialmente al *Persiles*, “la cara oculta de la luna cervantina”.*

demasiado deprisa, como escritor?

R: No soy crítico literario.

P: ¿A qué le aplicaría YA una goma de borrar?

R: A la guerra.

P: Escribe que “demasiaditos libros hay ya”. ¿Es una confesión, un lamento, una declaración de principios...?

R: No lo escribo yo, sino el autor del libro, creo recordar. Supongo que viene a expresar un enamorado desaliento, ante la imposibilidad de beber, de leer todo el mar.

P: ¿Qué es mejor arma ante la literatura y la vida, el humor o el sentido común?

R: El humor.

P: ¿Es, se siente, un perro verde literario?

R: Voy a mi aire, pero no me tiño el pelo.

P: ¿Cree que al fin el mercado le domesticará?

R: No muerdo ni doy coces. No hace falta domesticarme.

P: En su caso, ¿la literatura es asunto de familia?

R: Más que un asunto, un placer familiar.

P: “Para libros —escribe— el *Quijote*”. ¿Con permiso del *Persiles*?

R: El *Persiles* es la cara oculta de la luna cervantina, el libro que le hubiera gustado leer a don Quijote.

P: Escribió las memorias de Paco Rabal: ¿qué queda tras su muerte?

R: Demasiado como para singularizar. Donde estuviera, con quien

estuviera, saltaba la chispa. Paco Rabal amaba la vida, y contagiaba ese amor. Y sigue haciéndolo.

P: Dice sentirse cercano a la idea de gloria de los clásicos... ¿Tan pronto, tan joven?

R: Los clásicos son eternamente jóvenes, tocan la música del amanecer.

P: Por cierto, ¿qué le parece eso de que en España los escritores sigan siendo jóvenes después de los 30 (y los 40, y los 50)?

R: Si bien se mira, peor sería que naciéramos viejos.

P: ¿Y las tribus, no le gustaría pertenecer a alguna? ¿A cuál?

R: Mi tribu favorita, sin la menor duda, son los sioux de Alce Negro.

P: Hay quien cree que si no “sale” en los medios, no “es”. ¿la cultura es mediática o no es?

R: La cultura de masas es una dimensión más de la cultura. Posiblemente su valor sea inversamente proporcional al de su masa, valga la redundancia, pero no por ello es despreciable.

P: ¿Y la creación?

R: La creación es una palabra que me incomoda, aunque entiendo que no haya otra. No veo por qué, en cualquier caso, la llamada cultura mediática no puede ser terreno abonado, como cualquier otro, para eso que llamamos creación.

NURIA AZANCOT

A R T E



El sexo según



LA SIESTA, 1932. A LA DERECHA, DIBUJO DEL CUADERNO EL CARTERO CABALLO, 1937

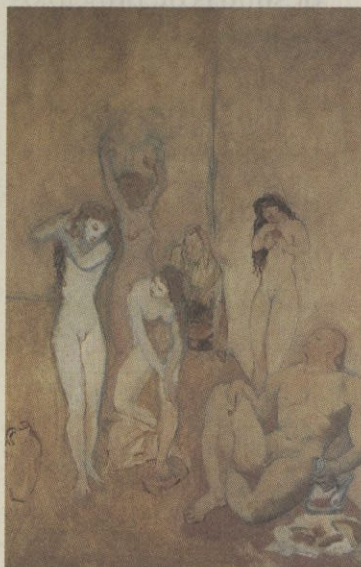
Picasso

Son más de 300 obras del Picasso más sensual y más sexual. La exposición, que mañana se inaugura en el Museo Picasso de Barcelona (y que se podrá ver hasta el próximo 20 de enero), muestra una importante selección de pinturas, dibujos, grabados, esculturas y cerámicas cuyo nexo de unión es el erotismo, constante (por otro lado) en la obra del maestro malagueño. Desde los primeros dibujos de adolescente, las prostitutas de Barcelona, las modelos, hasta sus últimas mujeres desnudas de principios de los 70, todo está presente en esta magna exposición que, comisariada por Gérard Régner, ya ha pasado con éxito por París y Montreal.





LE MAQUEREAU, 1902-1903.
 ABAJO A LA IZQUIERDA, EL
 HARÉN, 1906. A LA DERECHA,
 MUJER EN UN SILLÓN, 1929



OTRA exposición sobre Picasso y sin embargo Picasso siempre es diferente, siempre inagotable. El *Picasso erótico* es un recorrido cronológico por la obra del artista pero a partir de un tema o un punto de vista que, aunque conocido, ha estado poco estudiado: el sexo. Siempre ha sido difícil la representación del sexo en la pintura y en el arte pero aquí Picasso nos lo muestra todo y en todas sus dimensiones: erecciones, penetraciones, felaciones, primeros planos, escenas de prostíbulo, etc. Simplemente no hay censura.

¿Pero por qué este tema, acaso no es un tema menor? En Picasso existe una vinculación entre sexo y arte. Su iniciación y aprendizaje como artista parece relacionada con la sexualidad: el primer dibujo de la exposición consiste en el apareamiento de dos asnos con una anotación soez, manuscrita por el mismo Picasso; en aquel momento debía tener unos trece años. Pero incluso más allá de la representación concreta del sexo, todo Picasso es sensualidad: es la carne hecha pintura, es la pintura de la carne. El propio artista declaraba: “el arte y la sexualidad son la misma cosa”. Este Picasso secreto que ahora se nos muestra es fundamental para comprender el misterio de su acto creativo, para comprender el proceso interior del pintor.

No todos, pero existen artistas de una gran sensualidad, como si su arte se originara en la chispa del sexo. En alguna ocasión he comentado los diarios íntimos de Eugène Delacroix, en los que la pintura y el sexo se entremezclan. En aquellos diarios, el pintor francés apunta sus expansiones amorosas —casi siempre con modelos— y también las sesiones que corresponden a la pose. En muchas ocasiones indica los honorarios en una misma anotación, de manera que no queda claro lo que corresponde estrictamente al suplemento amoroso o a la parte estrictamente artística, por decirlo de al-

guna manera. Esta alusión viene al caso porque uno de los temas más recurrentes de Picasso es precisamente el pintor y la modelo; con todas las connotaciones implícitas, aquí se expresa la relación de Picasso con la pintura: el arte está mediatizado por la modelo. Así Delacroix, así Picasso, en ambos el arte y el sexo “son la misma cosa”. Sexo —o sensualidad— y pintura son inseparables. Quien dice sexo dice también muerte en un sentido amplio. Las referencias a la muerte, al canibalismo, al malestar... son constantes en la obra de Picasso. El sexo está unido a la muerte como en aquellos suplicios en que el condenado es atado a un cadáver sin la posibilidad de escaparse. El sexo y la muerte son cara y cruz de una misma moneda.

Contado esquemáticamente, el recorrido de la exposición posee varios núcleos de interés. El primero corresponde a la época azul (1901-1904) y rosa (1904-1906) que culmina con *El harén* (1906), cuando Picasso está a punto de realizar *Las señoritas de Aviñón*, de la cual se presentan algunos bocetos. Otro momento clave de la exposición es el final de los años 20 y principios de los 30, la época de sus bañistas al borde del mar y de las *Metamorfosis*, en las que figuras amorfas se transforman en acoplamientos y alusiones al sexo, amables unas veces, brutales y negativas otras. También en este período aparece la figura simbólica del *Minotauro*, autorretrato del propio Picasso como fuerza bruta, pero también capaz de una ternura infinita. El tercer punto fuerte es la serie de grabados inspirada en los amores de Rafael y Fornarina, en las que Picasso plasma el tema del pintor y la modelo. Finalmente las últimas obras, habitadas por un deseo que ya no se puede materializar. Es la imagen temblorosa de un viejo arrugado y decrepito atrapado lamentablemente en un sillón.

JAUME VIDAL OLIVERAS



PINTURA ABSTRACTA N° 5, 2001

Broto, más ligero que el aire

GALERÍA SOLEDAD LORENZO. ORFILA, 5. MADRID. HASTA EL 17 DE NOVIEMBRE. DE 1.700.000 A 4.800.000 PESETAS

La última aparición de Broto en Soledad Lorenzo, hace dos años, señalaba un giro hacia lo decorativo. El pintor renunciaba a casi todas las sugerencias que habían caracterizado su obra anterior, renunciaba al espacio profundo, a las atmósferas nebulosas, a las visiones y los enigmas, por una pintura más plana y más leve. La exposición de ahora continúa la deriva iniciada entonces. El ilusionismo espacial sigue reducido al mínimo; todo sucede contra unos fondos planos, radicalmente planos, de color uniforme, sin huellas de la mano. Es verdad que sobre ellos se mueven esos trazos impregnados o barridos como con una esponja (los mismos signos de siempre pero ahuecados, desmaterializados como espectros) donde revive una insi-

nuación de espacio. Broto sigue avanzando en la tendencia a "adelgazar" la pintura en todos los sentidos, a adelgazarla físicamente y también en su espesor simbólico. A descargarla de "literatura". Los antiguos títulos alusivos a la música o a la mística ya habían sido sustituidos en la última exposición por otros más descriptivos: ahora, un paso más allá, se reemplazan por números: Pintura abstracta n°... Al margen de la estética que representa y de sus precedentes históricos, el recurso a la numeración no me parece muy práctico: un título numérico difícilmente servirá para evocar un cuadro determinado.

Las innovaciones de los últimos años en la obra de Broto podrían verse como el resultado de una madu-

ración interior, de un proceso de depuración, de un ir despojándose de la ganga retórica para concentrarse en lo esencial. Pero también se podría decir que su pintura se ha vuelto más formalista y más positivista; que ha renegado de su viejo espíritu para acercarse a la neoabstracción norteamericana. En todo caso, no creo que las imágenes, las metáforas, hayan desaparecido por completo de la pintura de Broto; en algunos de los cuadros hay formas vagamente acuáticas. La franja horizontal de la *Pintura abstracta n° 24* me recuerda el cuerpo plateado de un gran pez. Otras veces, las cintas de colores fluyen como anguilas, se entrelazan como los tentáculos de una medusa, o como algas. Evocan criaturas casi transparentes, suspendidas en el

agua o quizá en el aire. La sugerencia de la danza, tan evidente antes, sigue latente en muchos casos, aunque otras veces los rastros de color se alinean simplemente rectos, paralelos. Cada composición es un prodigio de armonía y elegancia, como si en el Broto actual hubiera una incapacidad para la torpeza. Hasta lo que quiere parecer azar, como esos rastros de color levísimos y huecos que caen como una lluvia de pétalos, lleva la marca de un control implacable. Y esta sería la única objeción posible a la pintura actual de Broto: que su exquisito virtuosismo, que excluye cualquier impureza y cualquier conflicto, no deja de producir una cierta sensación de vacío.

GUILLERMO SOLANA



LUMINOSIDADES EN FUSIÓN, 2001

ALBERTO Reguera (Segovia, 1961) ocupa, a pesar de su juventud, un puesto destacado en el panorama actual de la pintura española. Esto se explica fundamentalmente por su tremenda tenacidad, por la firme creencia en el concepto paisajístico que ha permanecido vivo y fresco en su quehacer pictórico de estos últimos años demostrando una cla-

ra y coherente línea estilística. No es de extrañar, pues, que en su haber figure un gran número de exposiciones en Europa y América.

La de Reguera es una mirada que se desliza entre la roja incandescencia de la lava y el viento gélido y cortante. Entre la sed y el agua, entre la luz del desierto y la oscuridad de los confines más leja-

Alberto Reguera

ANTONIO MACHÓN. CONDE DE XIQUENA, 8. MADRID.
HASTA EL 17 DE NOVIEMBRE. DE 150.000 A 1.500.000 PTAS.

nos del planeta. Temperaturas encontradas. Con su particular técnica, la del esparcimiento de polvos de pigmento por la superficie del lienzo, los paisajes se convierten en reverberaciones continuas de luz, donde las vibraciones del color adquieren una intensidad extrema en un incesante fluir de tonalidades. Materia y acuosidad caminan de la mano guiados en todo momento por la luz, alcanzando en su camino puntos de ebullición, como en el exultante *Universos magnéticos*, y estados de acuciante frialdad, la que emana de *Naturalezas ilusorias*.

En la abstracción de Alberto Re-

guera se adivinan texturas que simulan los paisajes que contempla. En su rugosidad se percibe el terreno irregular, la orografía incierta y el mar revuelto. La claridad del cielo reside, asimismo, en la uniformidad cristalina de una pintura leve y frágil. En la naturaleza encuentra la apoteosis de la creación y a su contemplación extática alude una pintura de aliento romántico, donde la luz aparece y desaparece súbitamente, donde lo agreste se torna pulcro, y lo táctil se evapora en nuestras manos.

JAVIER HONTORIA

METTA

MURADO

INAUGURACIÓN: JUEVES 25 DE OCTUBRE DE 2001

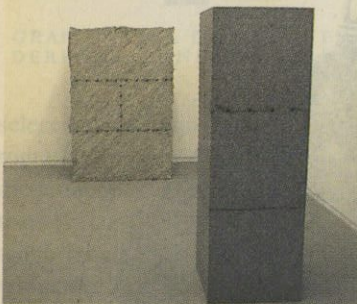
GALERIA METTA
Marqués de la Enseñada, 2
Tel.: 91 319 02 30 - Fax: 91 319 59 64
metta@afinsart.com - 28004 MADRID



Ulrich Rückriem

H. EHRHARDT. SAN LORENZO, 11. MADRID. HASTA EL 17 DE NOVIEMBRE. DE 7.000.000 A 12.000.000 PTAS.

OCASIÓN perfecta para conocer o reencontrarse con el trabajo de uno de los escultores alemanes más importantes de las últimas décadas. Ulrich Rückriem (Düsseldorf, 1938), cuya escultura llevaba tiempo sin pasar por Madrid, presenta una muestra mínima aunque nítida de su obra en piedra, en la que puede comprobarse cómo interviene en monolitos



RÜCKRIEM: SIN TÍTULO, 1991

encontrados tal cual en canteras, mediante el corte de los mismos en distintos volúmenes geométricos y su posterior reensamblaje. Racionalista extraño y romántico, tan próximo a los arquitectos clásicos como a una escultura primitiva de carácter mágico-religioso, Rückriem emplea las posibilidades de combinatoria entre tipo de bloque (los más habituales: cubo, estela, columna, relieve mural o relieve horizontal, están presentes aquí), de corte (a sierra, o a cuña) y de ensamblaje, dando un profundo impulso sensorial al lugar (siempre renovado) donde sitúa sus obras. **ABEL H. POZUELO**

Oriol Vilapuig

JOAN PRATS-ARTEGRÀFIC. BALMES, 54. BARCELONA. HASTA EL 10 DE NOVIEMBRE. DE 33.000 A 550.000 PTAS.

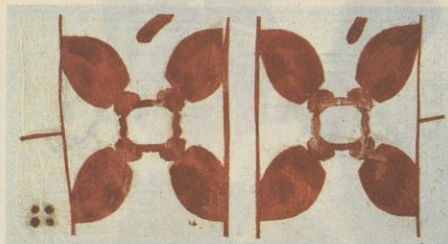
DE Oriol Vilapuig (Sabadell, 1964) se puede decir que es un artista con

un mundo propio, lleno de angustias y sarcasmos. Hijo de una familia con una larga tradición artística, Vilapuig plasma en su obra pictórica o grabada un universo personal e inquietante, que remite a la vez a Goya, a Philip Guston y a William Blake. En la serie de grabados, *gouaches* y dibujos que presenta ahora al público catalán, el artista se nutre de algunos de sus mitos preferidos como la historia de Macbeth, la fábula de Polifemo o el universo de Murnau. Crea imágenes impactantes, teñidas de dramatismo y pobladas de monstruos, calaveras y montañas infranqueables que recuerdan al espectador que este mundo está lleno de fuerzas maléficas y dramas latentes. Todas las obras fueron realizadas durante el años 2000 y algunas, como la titulada *Nuevos acontecimientos, nuevos desastres*, parecen incluso premonitorias. Además, esta atmósfera tenebrosa se ve reforzada por el uso exclusivo del blanco y negro, una opción que le permite sacar efectos muy sugerentes, especialmente cuando maneja la técnica del grabado y la punta seca. **MARIE-CLAIRE UBERQUOI**

Martin Assig

MNCARS. SANTA ISABEL, 52. MADRID. HASTA EL 25 DE NOVIEMBRE

MARTIN Assig (Schwelm, Alemania, 1959) presenta en este Espacio Uno del MNCARS, obra pictórica reciente que, como mínimo, debe suscitar interés. La más grande de las dos salas del espacio avanza el carácter narrativo al tiempo que bastante indescifrable, así como cierta calidad morbosa, enfermiza y arrebatada, de su obra. En ella cuelga una serie de cuatro grandes maderas pintadas entre 2000 y 2001 cuyos motivos son faldas o vestidos femeninos. El artista fija su atención en la mitad inferior de cuatro cuerpos de mujer y, con ello, proyecta una manera de espiar el cuerpo aje-



ASSIG: RELATOS SOBRE EL SUELO, 2000

no, situando al espectador en la disposición de un mirón que, más que contemplar, debe proyectar su deseo de que lo que ve sea lo que él quiere ver. Aquí está una de las claves de la labor artística de Assig, que aparece altamente desarrollada en la contigua sala pequeña en dos magníficas series de obras sobre papel que no cabe describir ni analizar en este espacio, aunque se recomienda su visita. **A. H. P.**

Grandes arquitecturas

CENTRO DE ARTE DASTO. TENDERINA, 30. OVIEDO. HASTA EL 16 DE NOVIEMBRE

CON ambición y un criterio de selección cuidadoso, Fernando Martín Galán ha organizado en las dos salas de Dasto una muestra colectiva, de treinta y ocho artistas, como una reflexión acerca del espacio. El espacio—interpretado con diferentes procedimientos, desde los más tradicionales hasta posiciones radicalmente objetuales—se define en coordenadas personales, en tendencias diversas y a través de conceptos distintos. A esa riqueza de propuestas se suma la desigual entidad de las trayectorias curriculares, desde el archiconocido Vostell, pasando por las enigmáticas identidades de Castrotega, los silencios cadenciosos de Corujera, los inquietantes *ciborgs* de Marina Núñez, las formas atormentadas biomórficas de Granell, o la maestría sobria de Eugenio López, hasta la hibridación corporal de Sandra Sue, el repertorio vegetal de Basso, y los espacios de memoria que funcionan como tesoros del colectivo imaginario de Vicente Alejo. Estos y otros muchos

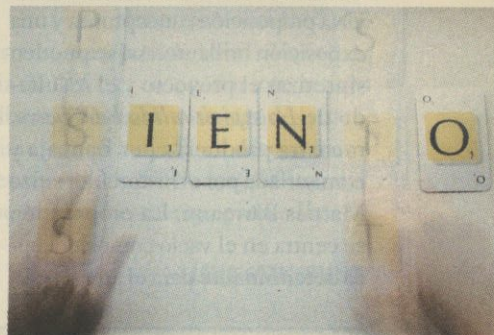
afrontan su creación como un reto al espacio (y al tiempo), al que construyen, releen, constriñen o dilatan, engañan o evidencian, con la variedad de planteamientos que caracteriza el arte actual. **ANA FERNÁNDEZ**

Belén de Felipe

CENTRO TORRENTE BALLESTER. HOSPITAL S/N. EL FERROL. HASTA EL 1 DE NOVIEMBRE

EL valor de la palabra, su función vital y su irremplazable virtud se revelan como núcleo central del trabajo de Belén de Felipe (Vigo, 1977) en su intervención del Centro Torrente Ballester. Un trabajo que reside en una dialéctica conceptual planteado a través de instalaciones, fotografías y una videoproyección. Con estos medios defiende el verbo como instrumento crucial en nuestras vidas pero siempre partiendo de la metáfora del juego desde la que De Felipe alude, por medio de cartas, dados y una partida de ajedrez, a la versatilidad de la palabra, al poder de su condición transmisora de sentimiento y expresión y, en definitiva, a la esencia de nuestra identidad. Aparecen, como en todo juego, signos azarosos siempre inherentes al lenguaje, situaciones susceptibles de albergar imprevistos y sorpresas y la posibilidad de intercambio de sentimientos y sensaciones como en el vídeo final de la exposición, una obra sin duda muy lograda. **J. HONTORIA**

BELÉN DE FELIPE: FCRABBLE, 2001





YVES KLEIN: ANTROPOMETRÍA
(SU 7), 1960

El vacío como forma

FUNDACIÓN BANCAJA. PLAZA DE TETUÁN, 23. VALENCIA. HASTA EL 7 DE ENERO

UNA proposición conceptuosa y una exposición brillante. Así se pueden sintetizar el proyecto y el resultado de *La espiritualidad del vacío*, muestra producida por Bancaja y comisariada por el historiador suizo Mattias Bärmann. La proposición se centra en el vacío como concepto determinante para el arte de cul-

turas diferentes y alejadas entre sí por la geografía y el tiempo, como las asiáticas tradicionales y muchas tendencias occidentales modernas. Efectivamente, para el hinduismo, el budismo o el zen, la experiencia de la soledad, el silencio y el vacío son premisas para el conocimiento de la plenitud. (Las tres religiones

de la revelación –judía, cristiana e islámica– nacieron en el desierto). De otra parte, existe una línea de opinión, iniciada por el historiador americano Robert Rosenblum (*La pintura moderna y la tradición romántica*, 1981), que defiende el nacimiento de la modernidad a partir del espíritu del vacío, con artistas

tan significativos como Turner y Friedrich.

Sobre tales presupuestos, la exposición contrapone una serie de dieciséis bellísimas estatuas de la cultura khmer (de entre los siglos VII y XIII, en tierras del sudeste asiático, la actual Camboya, de caracteres hindúes y budistas) y una



GRAN CABEZA DE SHIVA. PERÍODO ANGKORIANO, SIGLO IX.
DERECHA, GANESHA, PERÍODO PREANGKORIANO, SIGLO VII

selección de dibujos, pinturas y fotografías de primeras firmas de la modernidad occidental. Es evidente que el concepto de vacío no funciona igual entre nosotros y los orientales. Ello origina que parezca, a primera vista, que la exposición discurre por dos vías insuficientemente paralelas. Sin embargo, pronto el espectador se siente convencido por una extraña presencia de armonía unificadora, que crece si aproximamos el término de "vacío" al de "espacio vacío" o "puro" como elemento plástico determinante. Esta "aproximación" se justifica si consideramos que, tanto en Oriente como en Occidente, "el espacio se confunde con la materia" (Pitágoras), "la manifestación del espacio no se puede separar de los cuerpos" (Einstein), "el espacio es la experiencia misma del hombre" (Francastel), "la forma es el vacío y el vacío es la forma" (sentencia sutra), "el vacío es aún más sagrado que la escritura: fuego negro sobre fuego blanco" (dicho hebreo), "el vacío ha pasado de ser una categoría externa a una interna; se desarrolla en la conciencia o en el corazón" (Hisamatsu).

Desde esta perspectiva, la cultura khmer, protagonizada por

divinidades hindúes y por elementos decorativos budistas, con influjos helenísticos, chinos y persas, representa un espacio extraordinariamente apretado, centrípeto, una sacralización del espacio real, cuyas formas figurativas responden a la expresión de un interior muy profundo, mientras la pureza de su pulimento hace que la luz les produzca una aureola. A su vez, los dibujos terminales de Klee y los meditativos de Morandi, Giacometti y Chillida se convierten en ritmos que articulan espacios intermedios a sus formas, o líneas en las que descansa el vacío. Otro tanto ocurre en las pinturas silenciosas, etéreas, de Agnes Martin, en los "cuadros" de Albers, Reinhardt y Ryman, en las pinturas "de reducción" de Sam Francis, en los vacíos cruzados por líneas condensadas de Arakawa, en el flujo de números sensibilizando el espacio de las pinturas de Opalka, en los mares estratificados del fotógrafo Sugimoto, o en las *Explosiones* congeladas por la cámara de Hatakeyama. Una sacralización completa del vacío; una totalización plástica de lo real.

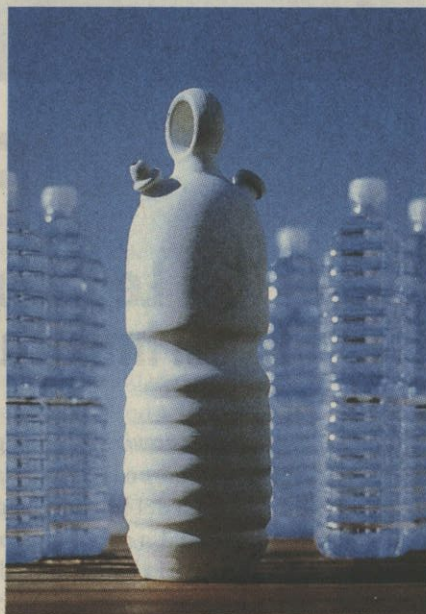
JOSÉ MARÍN-MEDINA

Para "desing-victims"

EACC. PRIM, S/N. CASTELLÓN. HASTA EL 2 DE DICIEMBRE

AUNQUE está de moda que los museos ofrezcan, con oportunismo, sus espacios expositivos al diseño, sea gráfico, de ropa, de motos o de artefactos domésticos, esta muestra del EACC encaja perfectamente en el proyecto del centro, que contempla precisamente la revisión de las relaciones del arte con otras formas de creación en la cultura contemporánea. Con la pretensión de trazar líneas de desarrollo para el diseño del siglo XXI, el diseñador y profesor Paco Bascuñán ha reunido piezas de diseñadores nacionales e internacionales—más establecidos los segundos que los primeros—con la característica común de querer sobrepasar la simple utilidad de esos objetos por medio de un trabajo conceptual basado en actitudes participativas, socializadoras y hasta simbólicas.

Vaya por delante de mi valoración que no siento especial entusiasmo por el mundo del diseño ni por su, en mi opinión, muy peligrosa asociación a lo artístico y que, seguramente, los *design-victims* se sentirán encantados con esta buena representación de las nuevas tendencias en dichos ámbitos. En líneas generales, creo que los objetos seleccionados podrían dividirse en dos categorías: los funcionales y los utópicos. En la primera cabrían los paneles aislantes, las lámparas

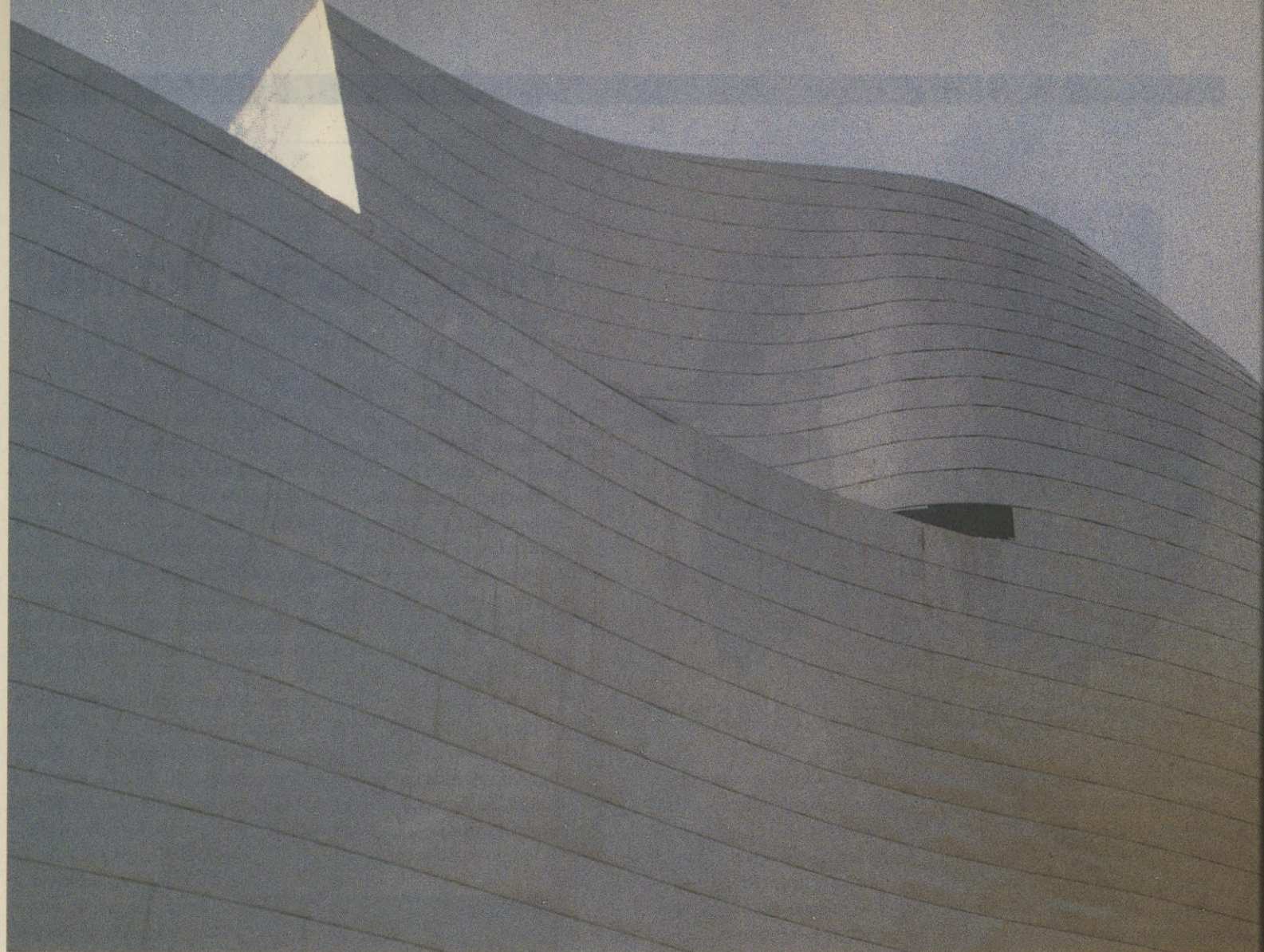


H. SERRANO: BOTIJO LA SIESTA

y las sillas (incomodísimas, eso sí) de Snow-crash, los muebles y accesorios simbólicos de los holandeses Droog Design, el diseño de títulos de créditos cinematográficos de Kyle Cooper Imaginary Forces, las lámparas de Héctor Serrano y los españolísimos botijos de éste mismo y Alberto Martínez. Entre los diseños utópicos, que pecan casi siempre de ingenuidad y en los que encontramos un acusado parentesco con los más falsos e inútiles proyectos artísticos "comprometidos", la

mesa de dos alturas de Héctor Serrano, la imposible casa básica y los cojines interacción de Martín Ruiz de Azúa, el ordenador interactivo de dudoso funcionamiento de Alberto Martínez y las grandes pizarras de Tomato, en las que los visitantes son invitados a dibujar o escribir con tiza, con decepcionantes resultados. Entre los graffiti, sin embargo, leemos una reveladora sentencia: "Esta expo parece Ikea".

ELENA VOZMEDIANO



El próximo 30 de octubre el Guggenheim de Bilbao rinde homenaje a su arquitecto. Frank Gehry llega a la pinacoteca bilbaína con los cuarenta proyectos más destacados de su larga y laureada trayectoria profesional. El Cultural ha podido hablar con el arquitecto en su estudio de Los Ángeles, de sus preocupaciones, sus colaboradores, sus pasiones, la fama y, por supuesto, del Guggenheim.

Frank Gehry

“Si Le Corbusier no perdió su capacidad de experimentación, ¿por qué voy a perderla yo?”

FRANK Gehry, arquitecto, se inaugura el 30 de octubre en las salas de la segunda planta del Museo Guggenheim Bilbao. La exposición ofrece un recorrido exhaustivo de la trayectoria creativa del arquitecto, dando una visión general de sus proyectos más importantes, poniendo en relieve la evolución de su particular lenguaje arquitectónico. Destacan en su trayectoria la primera remodelación de su propia casa de Santa Mónica, California (1977-78), la fábrica de Muebles Vitra Internacional y el Vitra Design Museum en Alemania (1987-89), y

el Auditorio Walt Disney en Los Ángeles (1987-hasta hoy). A partir de la construcción de la monumental *Escultura Pez* de la Villa Olímpica de Barcelona (1989-92) comenzó a emplear el CATIA, aplicación informática desarrollada por la industria aeroespacial francesa, que le permite trasladar y geometrizar su arquitectura para una posterior industrialización y puesta en obra. Su lenguaje, cada vez más orgánico y escultórico, vuelve a surgir en la evolución de su obra en el Edificio DG de Berlín (1995-2001), y se manifiesta pleno en los

proyectos que actualmente lleva a cabo en Chicago (el Parque y Pabellón de Música del Milenio) y en Álava (el Hotel en la bodega Marqués de Riscal, en Elciego). La exposición desarrolla el proyecto de Bilbao en sus distintas fases hasta su forma construida y exhibe igualmente la labor experimental y de diseño a pequeña escala, con soluciones constructivas, muebles y objetos.

A pesar de su apretada agenda, de sus múltiples viajes por todo el mundo, conseguimos hablar con Frank Gehry en uno de los pocos



CARLOS GARCÍA

días que recala en su estudio de Los Ángeles, entre reunión y reunión, logramos mantener una breve conversación con el arquitecto.

—¿Cómo definiría el entorno cultural que ha conquistado su arquitectura? ¿Ha conseguido imponer su marco teórico o una universalización de su lenguaje? ¿Qué mensaje desea que trascienda con su arquitectura?

La situación del lugar

—Cuando me reclaman para un proyecto en cualquier ciudad del mundo, hay que tener en cuenta que es un trabajo que, a diferencia de otras artes, lleva muchos años de desarrollo, así que lógicamente va transformándose, sin perder el espíritu inicial, a lo largo del tiempo, adaptándose a las circunstancias y al entorno. La idea inicial sobre la que trabajo siempre responde a la situación actual del país o de la ciu-

dad en la que se construirá el proyecto. Lógicamente, para el Guggenheim de Bilbao tuve muy en cuenta la situación del País Vasco. Pero, sin duda, lo principal es que trato de ser respetuoso con los vecinos, ser un buen vecino y no plantar en medio del paisaje un edificio que reste armonía al conjunto, y, sobre todo, intento que el nuevo edificio tenga mucho que ver con la arquitectura circundante, al menos con la sensación que esa arquitectura me transmite. Me importa mucho la gente, los vecinos, la población que tendrá que ver eso todos los días. Es una premisa que he tenido en cuenta no sólo en Bilbao, sino también en Berlín o en Los Ángeles, por poner ejemplos. El mensaje que trato de transmitir no es un mensaje común para todos mis proyectos. Cada proyecto exige un diseño particular y una forma muy personal de entenderlo.

—La materialidad de su arquitectura muestra unas características muy particulares. ¿Mantiene aún el deseo de involucrar al espectador en la construcción del objeto arquitectónico?

—No veo mi arquitectura como una discontinuidad de elementos, sino como un todo. Es cierto que está formada principalmente por pequeñas piezas que el espectador debe encajar, pero estas piezas responden a una visión de conjunto, y como tal hay que verlo.

Todo en la obra de Gehry tiene una lógica soberbia, un ritmo voluptuoso. El artificio sufre rítmicamente con unidad, sujeto a las pasiones visuales.

El nuevo mercado arquitectónico importa realidades distintas a la ciudad donde se construye. Por ello, el conocimiento de su obra necesita de libertad de contemplación, idealizar y transportar, fuera

de la esfera de la estética concreta, la memoria directa y pura de lo que los ojos han visto. Desde la antropología hasta el consumismo, la profunda arquitectura de Gehry afronta muchos temas de una cultura rota y democrática, populista, radical y vitalista.

La experimentación

—¿Cree que el arquitecto cuya obra es reconocida y valorada internacionalmente pierde capacidad de experimentación?

—No lo creo en absoluto. Además, quién sabe si lo que hago ahora será válido dentro de veinte o treinta años, nunca pienso en ello, nunca pienso en los riesgos y en la experimentación, simplemente diseño lo que creo que es válido para el proyecto en cuestión, lo que mi mente prefigura. Llevo haciéndolo toda mi vida, y mi vida la dedico a la arquitectura. Hago las cosas que

imagino, nada más, y lo continuaré haciendo. Si Le Corbusier no perdió su capacidad de experimentación, ¿por qué voy a perderla yo?

Plena de interés y de actualidad, Gehry luchará contra la caducidad de su obra, superponiéndose a todos los factores que tangencialmente incidirán en la arquitectura, transplantándonos un recuerdo con absoluta naturalidad del paisaje que, desde Las Vegas hasta el organicismo, ha trazado en la reciente cultura contemporánea.

Un estudio de confianza

—Siempre viajando, ¿cómo logra que todo encaje cuando lleva a cabo un proyecto importante?

—Tengo a 130 empleados en mi firma, y cinco socios muy preparados y cualificados, en los que confío plenamente cuando yo estoy ausente para llevar adelante los proyectos. Tienen toda mi confianza Edward Share, Jim Glimpse, Randy Jefferson, Terry Bill...

—El proyecto para el Nuevo Museo Guggenheim de Nueva York recuerda formalmente a su obra en Bilbao con una trasposición de escala realmente espectacular. La exposición de las maquetas en Nueva York delataba la similitud formal y la diferencia dimensional de ambos proyectos. ¿Es una imposición corporativa o una demanda social? ¿Es la contraposición contextual y escalar de su arquitectura el medio de alcanzar la monumentalidad?

—La escala que presentamos en su momento fue algo que hicimos en una semana, porque esas fueron las circunstancias. Ni siquiera pudimos pensar en el proyecto con la dedicación necesaria. Fue algo rápido, para salir del apuro. Es una maqueta que ni siquiera tiene diseño. Si algún día se llega a construir ese museo, que lo dudo, entonces empezaremos desde el principio, con nuevas maquetas y algo totalmente distinto de lo que presentamos.

La arquitectura de Gehry es, ante todo, suceso, vínculo constructivo correspondiendo al cerco del mundo físico, experiencia estética de una modernidad próxima, y proposición concreta y propia formulada desde la resonancia de mundos determinados, reconstruidos y reciclados en la extraterritorialidad de un medio simbólico, abstracto, transformado.

La belleza sensual y seductora de las obras de Gehry conjuga la animación formal y el ritual de posesión que ejerce sobre el lugar que

transforma, definiendo un nuevo escenario de representación de su realidad.

—El proyecto para el Museo Guggenheim Bilbao ha devorado incluso a su magnífico contenido.

Frank Gehry (Toronto, 1947) es licenciado en Arquitectura por la Universidad del Sur de California, estudió planificación urbana en Harvard y abrió su primera oficina en 1962 en Los Ángeles. Es en los 70 cuando empieza el ascenso hacia la fama gracias, en parte, a sus atrevidas combinaciones de materiales industriales. Entre sus proyectos destacan su casa de Santa Mónica (1978), el Museo de Vitra (1989) y el Guggenheim de Bilbao (1997). Gehry tiene, entre otros, el premio Pritzker, la Medalla Nacional de las Artes y la Medalla de Oro del Instituto Americano de Arquitectos.

¿No le parece paradójico que deba sobrealimentarse con la exposición de su obra, siendo la ciudad el mejor museo de su arquitectura?

—Eso es algo que no me importa en absoluto, ni tan siquiera me preocupa. Si la gente se fija más en el edificio que en las obras expuestas no es problema mío.

Gehry, como todo soñador, siente el oficio de crear con los gestos que desearía poder hacer, siendo un concepto estético que dudo si realmente existe o está formado por su propia individualidad.

La arquitectura de

Frank Gehry se reconoce como estatua ajena, formada en sí misma de un modo puramente artístico, esculpido de materia ajena a su ser. Detrás de esa irrealidad, vive y siente para no perturbar las líneas

artificiales de su personalidad, sin ceder para no destruirse

—El pluralismo y la expresión individual determina su trabajo. Su colaboración en los inicios de su carrera con artistas plásticos fue estrecha. ¿Con quién identifica su pensamiento en la escena artística y arquitectónica?

La escultura-arquitectura

—La belleza está en el ojo, no importa qué se esté mirando, si un edificio o una escultura. Yo soy un arquitecto y no un escultor. Quizá, como ambas artes son tridimensionales, se perciben de igual manera. Pero desde luego mi intención no es la de hacer escultura. Entre los artistas, me interesan Robert Rauschenberg o Jasper Jons. Como arquitecto, admiro al italiano Francesco Borromini (1599-1667).

El pensamiento de Gehry no contiene raciocinios, contiene emociones, un pozo sin muros lleno de luz, líneas de cielo y brillos de sol. Es la energía de la materia, la dimensión que cualifica la arquitectura de Gehry, su atributo para inmovilizar el artefacto construido en el lugar. Las obras de Gehry manipulan distintas escalas desde lo visual, para ser percibido y significado, desde la ciudad al detalle constructivo, ofreciendo una casualidad espacial desde la realidad compleja. Tiempo detenido en un colapso de materia.

ANTÓN GARCÍA-ABRIL

IMPRESIONISMO RUSO
MUSEO ESTATAL RUSO DE SAN PETERSBURGO
noviembre, 2001 enero, 2002

Sala de exposiciones de San Eloy
Plaza de San Boal, s/n
SALAMANCA

Caja Duero



Antoni Tàpies

MATERIALES, signos, evocaciones y poemas, así se llama la exposición que la Fundación Caixa de Girona presenta de Antoni Tàpies (Barcelona, 1923). Se trata de la primera muestra importante del artista en la ciudad y recoge más de cuarenta obras, entre óleos, pinturas y esculturas (como esta *Gran campana*, de 1996. Pintura sobre bronce, 180 x 226 x 129,5). El conjunto, que se podrá visitar hasta el próximo 24 de noviembre, quiere acercar al público la trayectoria en los últimos diez años de uno de nuestros más grandes creadores. Como describe el título de la exposición, el espectador podrá aproximarse al universo de Tàpies para descubrir sus cruces o sus símbolos alfanuméricos, los objetos gastados o las maderas viejas con las que confecciona sus obras.

T E A T R O

MONIKA RITTERSHAUS



EL ACTOR MARTIN WUTTKE EN UNA ESCENA DE ARTAUD RECUERDA A HITLER

Artaud recuerda a Hitler y el Romanische Café es la producción del Berliner Ensemble que visita La Abadía de Madrid, el día 31. Gran ocasión para ver a uno de los grandes de la escena alemana, Martin Wuttke, convertido en Antonin Artaud. Un monólogo en el que su autor, Tom Peuckert, imagina al fundador del teatro de la crueldad encontrándose con Hitler en un café para hablar de las ideas que les unen: su atracción por lo dionisiaco. Ideas que, según expone el dramaturgo Juan Mayorga para El Cultural, tienen un referente en Nietzsche, ya que como él Artaud buscó en el teatro un espacio para emancipar los sentidos.

De Nietzsche a **Artaud**

UNA epidemia por la que el individuo queda suspendido y la masa se vincula íntimamente a una muchedumbre de espíritus. Así es como en *El nacimiento de la tragedia* caracteriza Nietzsche la excitación dionisiaca desencadenada por el coro trágico. Nietzsche atribuye a Eurípides la responsabilidad mayor en la liquidación de esa fuerza transformadora de la tragedia esquilosofoclea. La escena había sido invadida por el racionalismo socrático, que sustituía la consideración trágica del mundo por su contemplación teórica. El conflicto entre libertad y necesidad había sido desplazado por el diálogo psicológico. El misterio era sacrificado al concepto; la vida, a la ciencia; el cuerpo, al espíritu; Dioniso, a Apolo. El teatro ya no era capaz de excitar, descargar y purificar la vida del pueblo.

Nietzsche creyó posible la inversión de esa decadencia: un nuevo despertar

de lo dionisiaco. Murió en 1900, loco, quince años antes de que un adolescente llamado Antonin Artaud ingresase por primera vez en una clínica psiquiátrica.

La demencia dionisiaca. Cuando hoy leemos a uno y otro, cuando recordamos sus gestos, reconocemos en Artaud el igual que Nietzsche no encontró en su tiempo. Y descubrimos que nadie como Artaud buscó en la escena el retorno, tan anhelado por Nietzsche, de la demencia dionisiaca.

Como Nietzsche contra Eurípides, Antonin Artaud protesta contra un teatro que convierte al espectador en "voyeur" de peleas entre caracteres. Lo que interesa a Artaud no es el conflic-

to entre subjetividades, sino otro, cósmico, que late en cada vida: el conflicto del hombre con la naturaleza, de la conciencia con la voluntad misteriosa del todo, de la carne con el espíritu, de lo humano con lo inhumano. Al teatro psicológico quiere oponer Artaud un teatro metafísico. O, mejor, una metafísica en acción.

Igual que Nietzsche, cuando Artaud contrapone formas de teatro, está contraponiendo formas de vida. Artaud aborrece la empuñada existencia del burgués, carente de azufre y de peligro. Su proyecto de refundación del teatro ha de entenderse dentro de un esfuerzo más amplio contra una cultura que asfixia la vida. Y es que, como Nietzsche,

"Cuando hoy leemos a uno y a otro, reconocemos en Artaud el igual que Nietzsche no encontró en su tiempo. Y descubrimos que nadie como Artaud buscó en la escena ese retorno de Dioniso anhelado por Nietzsche"

Artaud descubre en el teatro una patria para una vida más alta, apasionada y convulsa. Un espacio para la embriaguez, es decir, para la emancipación de lo reprimido. El teatro haría reconocer al hombre "su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas y hasta su canibalismo". Despertando en el hombre los conflictos aletargados, el teatro le devolvería a su lugar "entre el sueño y los acontecimientos".

Pero de esa hazaña sólo sería capaz un teatro del cuerpo, en el que incluso la palabra fuese antes un cuerpo que el soporte de un concepto. En ese teatro, no habría escisión entre el lenguaje y la carne. Porque la suya tendría que ser

poesía —no registrable, no reducible a escritura— del espacio y de los sentidos. Artaud intuye que el lenguaje de esa nueva poesía estará en algún lugar entre el gesto y el pensamiento, donde las palabras tendrán —ni más ni menos— la importancia que tienen en los sueños.

La crueldad y el apetito de vida.

Artaud dio a su deseo el nombre de "teatro de la crueldad". Aclaró que en lugar de crueldad podía haber hablado de vida y de necesidad, porque allí donde hay conciencia de la necesidad, aparece la crueldad como una "severa pureza moral que no teme pagar a la vida el precio que ella exige". La crueldad se da, trágicamente, en el encuentro del apetito de vida y una necesidad implacable. El teatro artaudiano se hace cargo de ese apetito y de esa necesidad, consciente de que no hay ascensión sin

desgarramiento.

Como en el nacimiento de la tragedia, este teatro futuro no conocerá división entre el espectador y el actor, entre el cuerpo y el espíritu, entre la seriedad y la risa. Devolverá sus derechos a la imaginación y, al mismo tiempo, tendrá un intensísimo sentido de realidad. Será un teatro inhumano, pero sólo porque la humanidad ya no está preparada para él o no lo está todavía. Por eso, en el hombre de hoy este teatro desencadenará una crisis que sólo se resolverá en muerte o en sanación. Las fuerzas del nuevo teatro serán las de la antigua magia. Nietzsche le llamó epidemia. Artaud le llamó peste.

JUAN MAYORGA

El renovado Berliner

CLAUS Peymann, personaje controvertido de la escena alemana y exdirector del Burgtheater de Viena, dirige desde el pasado año el Berliner Ensemble (BE). Y pretende que el mítico teatro, fundado por Brecht y Helen Weigel en 1949, sea "la sede del teatro más radical, un teatro para la nueva literatura". Empresa difícil en un Berlín en el que tiene que competir con la Shaubühne y la Volksbühne, pero nada imposible para un director al que se le considera el artífice de haber atraído a la escena a Thomas Bernhard (luego prohibió representar sus obras en Austria) y Peter Handke (por el que siente gran admiración: "No he encontrado otra voz tan potente. Y apuesto a que no hubiera vuelto a escribir teatro si yo no le hubiera presionado").

El Berliner, que sirvió de vitrina cultural de la extinta RDA, siempre ha sido un teatro inquieto aunque hoy reciba a un público bienpensante. En 1970, bajo la dirección de Ruth Berhaus, intentó una renovación escénica con obras como *Cemento*, de Heiner Müller, entonces prohibido. Tras la reunificación, se sucedieron prestigiosos directores como Mattias Langhoff, Peter Zadek o Heiner Müller. Este último dirigió con éxito *La irresistible ascensión de Arturo Ui*, con Martin Wuttke (el mismo actor que protagoniza ahora *Artaud...* y que sucedió a Müller en la dirección del BE). Wuttke todavía representa la obra porque el BE, como la mayoría de los teatros alemanes, es un teatro de repertorio. Tiene compañía que sigue escenificando los títulos más relevantes de su historia. Un repertorio que incluye 7 obras de Bernhard, 3 de Shakespeare (figura el *Ricardo II*, último trabajo de Peymann), 2 de Brecht, otras de Kafka, Tabori, Büchner, y de autores actuales como la austriaca Elfriede Jelinek que Peymann ha promocionado.

El innovador coreógrafo José Montalvo llega por primera vez a España

Un guiño a Max Ernst

JOSÉ Montalvo no es un coreógrafo contemporáneo francés al uso. Como hijo de emigrantes españoles en el sur de Francia ya tenía el mestizaje garantizado. Pero por temperamento propio este creador de cuarenta y cinco años, hijo de un arquitecto y de una madre que bailaba flamenco y adoraba las comedias musicales americanas, ha abierto las puertas de una danza que se había tornado algo hermética para dar rienda suelta a su enorme curiosidad y su mirada abierta. Esta mirada divertida y múltiple ha sabido plasmar con éxito expresiones dancísticas de lo más diversas para atraer a un público masivo poco habitual en este campo.

Alegre burdel. Con *El Jardín Io Io Ito Ito* la Compañía Montalvo-Hervieu se presenta en Madrid por primera vez. El título hace referencia a una cita del artista surrealista Max Ernst y el arte de collage, ambos presentes en el espíritu de este "alegre burdel", como lo llama el periódico "Libération". Diecisiete bailarines de mil raíces dan alegría al cuerpo a través de lenguajes tan dispares en origen y forma como el hip-hop, el flamenco, las danzas tradicionales de Camerún, Las Antillas y la Costa del Marfil, el breakdance, la danza tradicional china, el circo o el ballet clásico.

Esta forma ecléctica de concebir la tarea coreográfica se debe a los inicios algo atípicos de Montalvo en el mundo de la danza. Los años setenta los dedicó a estudios de arquitectura, artes plásticas e historia

La compañía de José Montalvo, bailarín de origen español afincado en Francia, actúa por primera vez en nuestro país tras haber sido mimada por la crítica y el público galo. El próximo 26 de octubre presenta en el Teatro de Madrid *Le jardin io io ito ito*, un trabajo en el que a modo de collage reúne coreografías cortas y cargadas de humor.

del arte. El encuentro con el movimiento Dadá y las obras de Marcel Duchamp fue revelador para el joven. Sus inicios en el mundo de la danza pasaron desapercibidos pero durante los años ochenta comenzó a destacar y varias piezas suyas fueron premiadas en Francia

y en el extranjero. Todavía no se le terminaba de situar en el mapa coreográfico. Su participación en las primeras experiencias colectivas de "bals modernes", iniciativa europea en la que distintos coreógrafos invitan al público a ensayar pasos coreográficos para poder vivir la

danza en su propia piel, se complementa muy bien con el estilo de sus producciones. Más tarde ha repetido la experiencia con 7.000 escolares en Créteil, donde su compañía es la residente del Centre Chorégraphique National. Y en los últimos años ha realizado trabajos para la Ópera de París.

Un mosaico de piezas. Su forma de crear refleja una manera democrática de concebir el arte. Para este montaje de *El Jardín Io Io Ito Ito* Montalvo, Dominique Hervieu, —coreógrafa asociada de la compañía— y los propios bailarines confeccionaron cien pequeñas piezas de un minuto de duración que se han hilvanado para crear el espectáculo. Como las piezas de un mosaico, los elementos contrastan y se integran hasta conseguir una obra con identidad propia. Algo que ya ensayó en su anterior trabajo: *Un "nioc" de Paradis*.

Para esta coreografía se ha servido de sus recuerdos de las fiestas de otoño de su infancia en el sur de Francia. Fiestas pobladas de personajes dispares, que son vistos como un torbellino de colores, de ritmos, de cantos y en los que logra momentos de gran virtuosismo y alcanza un estilo de lo más personal. En este jardín hay sitio para todos. Como explica Montalvo, "esta obra nació del deseo de recuperar esas emociones de júbilo, vibraciones de las diferencias en un gesto de burla contra toda forma de xenofobia. Un elogio feliz del cosmopolitismo".

Laura Kumin



ESCENA DE UN "NIOC" DE PARADIS, ANTERIOR TRABAJO DE MONTALVO

Eines estrena hoy *La música*, de Duras

Partitura de la melancolía

El director Jorge Eines regresa a la escena con uno de los primeros y esperados estrenos del Festival de Otoño. *La música*—sala Ensayo 100— es un montaje intimista y de pequeño formato sobre el peso de la melancolía. Natalia Millán y Jesús Noguero protagonizan esta obra de marcado carácter cinematográfico que también explora la relación de pareja.

“ALGUNOS adquirimos el hábito de la melancolía”, escribe Marguerite Donnadiou, Marguerite Duras, por boca de Michel Nollet, el otro protagonista de *La música*, el personaje que va aprendiendo el valor del azar a lo largo de toda la obra. De la melancolía, del azar, del pasado irreconciliable, de los interrogantes no resueltos y del dolor por la ruptura de la pareja habla *La música*, un hermoso texto de la Duras escrito en 1966 que derivó en una obra teatral y en una película dirigida por la escritora junto a Paul Seban. Por azar, un psicoanalista francés le dio a conocer la obra de la autora en 1983. Tres años más tarde, Eines se divorció de su primera mujer. *La música* se convirtió en ese momento en el texto que mejor reflejaba un tema del que el director quería hablar: la separación de la pareja. “No me gusta que me cuenten algo sin que yo lo haya vivido—dice Eines—. Además la escritura de Duras es muy clarividente, no rezuma el feminismo de Simone de Beauvoir. Eso no quita que no sea crítica. De hecho, la postura de la mujer ante la pareja tiene mucho peso en este texto”. La versión de este montaje que firma el propio Eines es una compleja labor integradora de *La mú-*

sica, *La música deuxième*, *El amante*, *Hiroshima, mon amour* y varias entrevistas. En el hall de un hotel, un hombre y una mujer que acaban de divorciarse se reencuentran. A partir de ahí y con la música de *El vientre del arquitecto* de Wim Mertens siempre presente, la obra evoluciona para plantear lo que realmente es el verdadero tema del montaje.

La reescritura del pasado. La pregunta que Eines se plantea es: “¿Por qué la gente cuando se separa cree que lo que el otro hace es para herirle, cuando realmente sólo está intentando seguir viviendo?” El texto de Duras lo cuestiona de una manera “insólita, sencilla e inteligente”. Con un pasado por contar y un presente sujeto a ese pasado impredecible — “porque uno lo va reescribiendo día a día”—, los personajes de *La música* se van perfilando. Y resulta inevitable no sentirse identificado con sus comportamientos. Natalia Millán—que ha estudiado con Eines y trabajado bajo las órdenes de Marsillach en tres montajes— interpreta a Anne-Marie Roche. “Ella no se ama a sí misma. Está muy marcada por la melancolía y la contradicción, aunque es una mujer muy lúcida”, dice el director. Jesús Noguero, que



CARLOS SANCHEZ

JESÚS NOGUERO Y NATALIA MILLÁN DURANTE UN ENSAYO

afronta su cuarto trabajo con Eines, da vida a Michel Nollet: “A lo largo de la obra su personaje va aprendiendo de Anne-Marie”. La melancólica partitura que Mertens compuso para la película de Peter Greenaway es fundamental en el montaje. “Las cosas regresan de forma sensorial a través de sonidos, olores, sabores... Esto es muy importante en el montaje”. La melancolía confiere a la puesta en escena de la obra un marcado carácter cinema-

tográfico, “porque asocio la melancolía al cine”, dice Eines. “Con este montaje reescribo algo de mi propia vida y lo incorporo a la obra. Pongo cosas en juego, descubro mi atrevimiento”. El director también ha acabado descubriendo un universo común con la escritora francesa. “Somos militantes de la palabra, que es esencial y tenemos una ética común a la hora de elegir ciertas cosas”.

ITZIAR DE FRANCISCO



La 46 Semana Internacional de Cine de Valladolid comienza el viernes marcada por la realidad social y política que mueve el mundo. Desde las iraníes *Kandahar* y *El voto es secreto*, pasando por *The Navigators*, de Ken Loach; *El pequeño Senegal*, de Rachid Bouchareb; *Los pasos perdidos*, de Manane Rodríguez, o *El huérfano de Anyang*, de Wang Chao. La presencia española vendrá de la mano de Toni Salgot, con *Dama de Porto Pim*, y de Javier Balaguer, con *Sólo mía*. Tiempo de Historia rematará el tono contestatario de la Seminci.

Valladolid abre la Seminci entre la denuncia social y el conflicto político

La pantalla acusa

Rossellini sabía que mostrar y demostrar no eran la misma cosa. Entre mostrar y demostrar existe la misma distancia que entre el documental y el cine político. O que entre la realidad y la manipulación ideológica de la realidad. A Rossellini no le interesaban las hipótesis. De la imagen surgía la verdad que se clavaba en la espina dorsal del que mira y sabe mirar. De ese estado primigenio nace, ahora mismo, un nuevo cine de denuncia que no tiene nada que ver con el que se practicaba en los contestatarios sesenta. Un cine de denuncia que reivindica la responsabilidad social y moral del autor para con su público. Un cine que no pertenece, como ocurría en el siglo XX, a los ojos de Occidente, sino a todos aquellos que han sido marginados por la Sociedad del Bienestar. Iranís

y chinos son, hoy por hoy, los que tienen algo que mostrarnos al respecto, y la Seminci, siempre tan atenta a las cinematografías periféricas, nos da la oportunidad de disfrutarlo en exclusiva.

Terreno abonado. Dos películas iraníes, *Kandahar*, de Mohsen Makhmalbaf y *El voto secreto*, de Babak Payam nos enseñan que el mundo no es tal y como lo conocemos. Que en los confines del universo, allí donde los móviles aún son un improbable sueño del futuro, los seres humanos son poco más que una sombra hambrienta. Probablemente, esas sombras vienen protagonizando inquietantes documentos visuales desde que Luis Buñuel convirtiera la tierra sin pan de *Las Hurdes* en terreno abonado para la polémica. Pero la denuncia perpe-

trada por Occidente ha sido siempre responsabilidad de la pequeña burguesía más o menos diletante, que ha puesto en evidencia el apetito de los desfavorecidos desde una perspectiva convencional. Excepto el neorealismo de izquierdas del citado Rossellini (y algún hijo pródigo llamado Gillo *La batalla de Argel* Pontecorvo y Patricio *La batalla de Chile* Guzmán), precedente directo de este celuloide primitivo que se obceca en poner los puntos sobre las íes, el cine político se ha caracterizado por ser esclavo de sus principios teóricos. No hay más que mirar hacia atrás sin ira y encontrarse con el Bertolucci de *Prima della rivoluzione*, el encendido proletarismo anticorrupto del Elio Petri de *La clase obrera va al paraíso* e *Investigación de un ciudadano libre de toda sospecha*, y el maniqueísmo ideológico del

Costa-Gavras de *Z* y *Estado de sitio* para darse cuenta de hasta qué punto la denuncia cinematográfica ha querido demostrar sus tesis progresistas de las maneras más impuras, más infectadas por los modos de representación institucional que querían, en el fondo, criticar. A su vera, Ken Loach y Robert Guédiguian siguen apostando por un realismo marxista que aniquila la dialéctica: la mayoría de sus películas apelan a visiones unívocas del mundo, construidas a base de emociones falsamente naturalistas.

Lejos del efectismo. Tuvieron que llegar los iraníes, con sus historias pequeñas sobre gente entre ruinas, para que la verdad rosselliniana despertara de su letargo. El éxito de Abbas Kiarostami—autor este año de un estremecedor documental sobre el

Asegura el director de la Seminci, Fernando Lara, que la película de inauguración, el aullido de protesta contra el régimen talibán *Kandahar*, ya estaba programada antes de que estallara el conflicto. Miel sobre hojuelas. El filme de Mohsen Makhmalbaf además

marca la nota dominante de las veinte películas que forman la Sección Oficial: el cine de protesta. De Irán también llega *El voto es secreto*, una llamada de atención a los democráticamente escépticos dirigida por Babak Payami, que ha contado con cofinanciación ita-

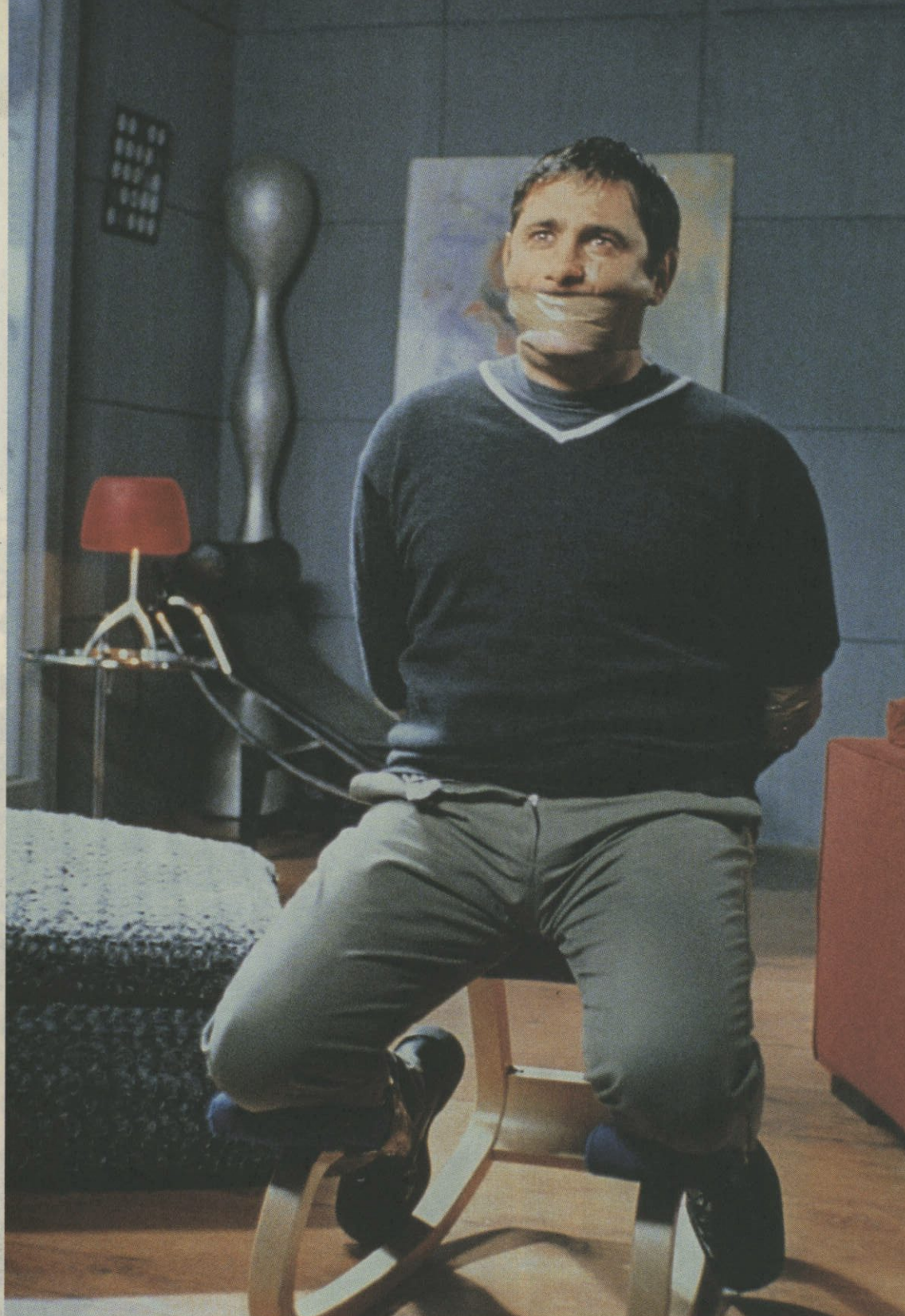
losuiza. En *El huérfano de Anyang*, el chino Wang Chao debuta con un estremecedor relato en el que la precariedad laboral y la prostitución determinan la vida de sus protagonistas. Proveniente de Israel, Dover Kosashvili alerta sobre la negra sombra de las tradiciones

que obligan a los jóvenes a renunciar al amor en *Matriomonio tardío*. Rachid Bouchareb investiga en su cuarto trabajo, *El pequeño Senegal*, las raíces genealógicas de un joven senegalés, y las encuentra como carne de mercancía de los tratantes de esclavos de Carolina

Lo mejor

del Sur. El británico Dom Rotheroe se solidariza con las víctimas de abusos sexuales en *Mi hermano Tom*. En esta línea, Javier Balaguer presenta con *Solo mía* un duro relato sobre el mal-

pueblo africano, *ABC Africa*, que se presenta en la sección "Tiempo de Historia" – probó a los escépticos que la denuncia social no tenía tanto que ver con una tesis política como con una autenticidad reflejada en el retrovisor de un coche: el viejo espejo stendhaliano al borde del camino. Tanto en Kiarostami como en Makhmalbaf, la política es un gesto humano, y la denuncia es la consecuencia de ese gesto. En ese sentido, la imagen de un helicóptero dejando caer piernas ortopédicas desde las alturas en *Kandahar* tiene la misma fuerza, estética e ideológica, que la imagen de unos niños hambrientos compartiendo una coca-cola en *Ni uno menos*, de Zhang Yimou. Lejos del efectismo de la denuncia occidental, a menudo demasiado preocupada por defender las bases estructurales de una democracia en panfletos mal fotocopiados, los cines de la periferia han conseguido articular un discurso en el que los muros del lenguaje no perturben el significado de las imágenes. Esto es, las imágenes de *Kandahar* se "muestran" ante nosotros como algo natural y necesario, desprovisto de filtros. De nosotros dependerá sacar conclusiones: ante nuestros ojos se desarrollan, desnudas, las relaciones entre el individuo y su realidad. El peligro está en que el éxito de la fórmula convierta esa pureza en un género en sí mismo. De momento, en la Seminci podrán disfrutarlo sin aditivos ni colorantes.



SERGI SÁNCHEZ

SERGI LÓPEZ EN *SÓLO MÍA*, DE JAVIER BALAGUER, UN DURO FILME SOBRE LOS MALTRATOS

a concurso

trato a las mujeres. La participación española se completa con *Dama de Porto Pin*, de Toni Salgot; *El hijo de la novia*, de Juan José Campanella, y *Los pases perdidos*, de Manane Rodríguez, so-

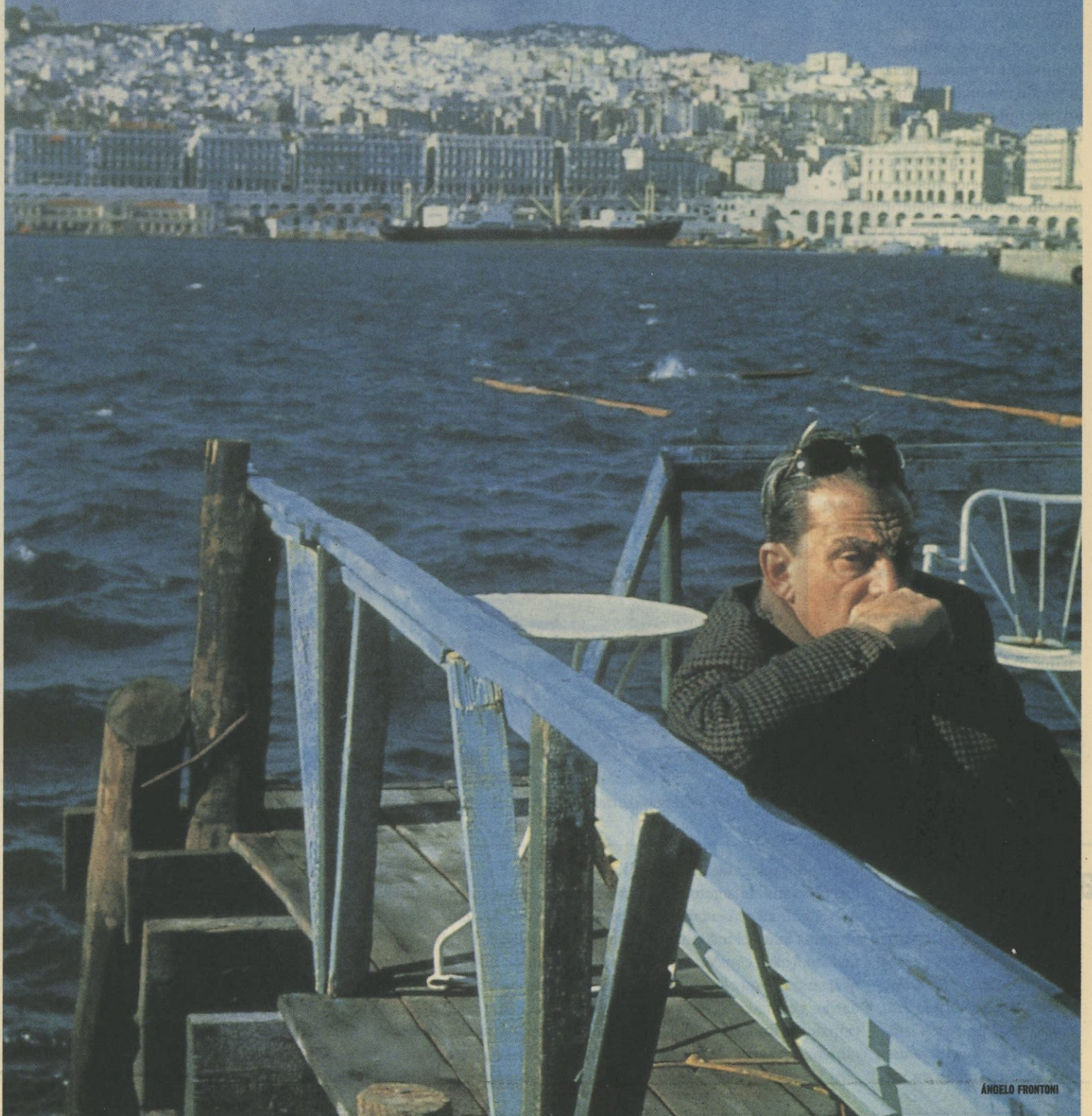
bre los desaparecidos en la dictadura militar argentina. Aunque fuera de concurso, no podía faltar el incendiario Ken Loach con *Navigators*, un filme que lanza sus dardos contra la privatización de los ferrocarriles británicos. El también británico Michael Winterbottom

(*Wonderland*) presenta *The Claim*, mientras que los ya clásicos cineastas galos Jean Luc-Godard y Jaques Rivette presentan sus últimos filmes, *Elogio del amor* y *¡Vete a saber!*, respectivamente, recibidos con entusiasmo en el pasado Festival de Cannes. El danés Lone Scherfig

construye una comedia sentimental en *Italiano para principiantes*. Por su parte, el yugoslavo Goran Paskaljevic apuesta de nuevo por la fábula cinematográfica con *Cómo Harry se convirtió en un árbol*, mientras que Estados Unidos participa con el drama *Wit*, último filme de

Mike Nichols, protagonizado por Emma Thompson. Por parte de Dinamarca, Denis Villanueva presenta *Maestrtröm* y el veterano Léa Pool trae a competición *El último suspiro*. La comedia social *Lucky Break*, de Peter Full Monty Cattaneo, cerrará el certamen.

LUCHINO VISCONTI
EN ARGEL DURANTE
EL RODAJE DE *EL*
EXTRANJERO



ANGELO FRONTONI



La Seminci conmemora los 25 años de la muerte del director italiano

Las lágrimas de Visconti

POR MIGUEL MARÍAS

No recuerdo quién observó, hace ya muchos años, que todas las películas de Visconti acaban con alguien con lágrimas en los ojos. De haber prestado atención a ese comentario, aunque fuese para tratar de rebatirlo, nos habríamos ahorrado muchos de los malentendidos que han acompañado a Luchino Visconti desde el comienzo de su carrera hasta su muerte y que, a mi entender, han empañado la visión de su obra. Este detalle, que su reiteración —no recuerdo si hay alguna excepción que confirme la regla— y su colocación en un punto tan determinante de las películas impiden considerar anecdótico, indica la estrecha relación de Visconti, por demás frecuente en el cine italiano, con el melodrama, y quizá habría hecho menos escandaloso de lo que puede parecer un iluminador paralelismo con Vincente Minnelli, que encuentro más pertinente que las habituales comparaciones con Rossellini, De Sica, no digamos con Fellini o Antonioni. Y quizá hubiera disipado el mayor de los espejismos que obstaculizan la comprensión de Visconti, es decir, la manía de encuadrarle en el realismo, escuela o estilo que es tan limitador y deformante en su caso como cuando se aplica a Jean Renoir, no por casualidad uno de sus maestros (Visconti fue ayudante suyo en *Toni*, 1943).

Lo cierto es que ni sus primeros largos, *Ossessione* (1942) ni *La Terra Trema* (1948), pese a las apariencias, tienen gran cosa que ver con el realismo, pese a que se tendiera a establecer, por entonces, una apresurada ecuación entre cine italiano y neorrealismo; ambas películas eran, como otras varias de Visconti, adaptaciones literarias —aunque no reconocidas como tales—, con una pronunciadísima voluntad estilística que tiende no precisamente a la “transparencia” sino a la más radical estilización, tanto pictórica (véanse los encuadres y la iluminación en claroscuros, cuando no tenebrista, de *La Terra Trema*) como teatral (su uso del espacio, la composición en profundidad y su estilo de dirección de actores lo proclaman abiertamente) e incluso operística en casos que no es preciso señalar. Nada extraño ni nuevo, tampoco, en el cine italiano, aunque

llevado a altas cimas de perfección y apoyado en una amplia cultura y un gusto exquisito. Entre el *verismo* de Giovanni Verga y la novela negra de James M. Cain, sin embargo, hay poco en común, salvo que constituyen los primeros “velos” o “filtros” —más aún que cimientos narrativos— con los que Visconti trata de establecer una distancia que le permita comprender con lucidez y ver con claridad aquello que narra y que, hasta cuando más remoto y distante pueda parecer, le afecta siempre muy profunda y personalmente. Otros armazones le darán, a lo largo de su carrera, Zavattini, Dostoievski, Lampedusa, Albert Camus, Thomas Mann, Gabriele D'Annunzio. Las fuentes son muy diversas, a veces sorprendentes, pero la estilización es la misma, e igualmente cuando se aplica a la puesta en escena —sistemáticamente resaltada como una representación— de guiones originales (en los que participaba siempre Visconti).

Por lo demás, desde muy pronto —salvo por la tendencia a considerar una obra “menor” *Bellissima* (1951)— se vió que Visconti entendía el cine como artificio, ilusión y máscara, de modo no muy distinto que la ópera en su película siguiente, *Senso* (1954). Por si cabía alguna duda, ni la más prodigiosa fantasía permite aplicar el calificativo de “realista” a su adaptación de *Noches blancas*, en 1957, y no sólo por el decorado, sino por la propia elección y la manera de hablar y de moverse de sus intérpretes. Quizá *Rocco y sus hermanos* pueda parecer, si no se presta atención a su forma, “realista”, pero en el mismo sentido que —no sin razón, en el fondo— *Como un torrente* de Minnelli o *Anatomía de un asesinato* de Preminger. Porque, al igual que *El Gattopardo* y otras varias situadas en el pasado, es cierto que reflejan una realidad, pero siempre quintaesenciada y reelaborada; de otro modo, hubieran sido documentos, no cine ni una manifestación artística.

Conviene, por eso, prestar atención a las películas más menospreciadas de Visconti, las que sus paladines sectarios dejaron de lado porque no se ajustaban al esquema que querían promocionar. Esto incluye su participación en una

obra colectiva coordinada por Mario Serandrei y Giuseppe De Santis en 1945, *Giorni di gloria*, cortos y episodios, como *Appunti su un fatto di cronaca* (1951), *Il lavoro* (de Boccaccio '70) o el dedicado —en *Nosotras las mujeres*— a Anna Magnani y largos “malditos” como *Vaghe stelle dell'Orsa...*, *L'Étranger* (creo que la V.O. es la francesa), la más testamentaria y reveladora, *Gruppo di famiglia in un interno*, o *El Inocente*, probablemente las más melodramáticas, preferibles a sus películas tardías más afamadas y prestigiosa, como *Muerte en Venecia*, *La caída de los dioses* e incluso *Luis II de Baviera*.

El ciclo que le dedica la Seminci puede ser una buena oportunidad para mirar de otra manera a Visconti, cuando ya no puede ser usado como un arma arrojadiza y excluyente de otras maneras de entender el cine, y descubrir que era, desde sus primeros pasos, un gran director, aunque no, quizá, el paradigma del “intelectual comprometido” o el “auténtico” creador del neorrealismo, sino algo más modesto, menos pasajero y efímero, y en el fondo más complejo, conflictivo, rico y amplio, desde luego más interesante, es decir, uno de esos cineastas que han entendido el cine como un arte de síntesis, capaz de englobar y aunar, potenciándolas, casi todas las formas de expresión clásicas, desde la narrativa y la poesía hasta la escultura, la danza y la arquitectura, además de las ya mencionadas, precisamente para no contentarse con reproducir sumisamente la realidad, sino para recrearla, con los medios propios del arte, reinterpretándola y haciéndola más inteligible, gracias precisamente a las tupidas redes de artificio con las que ha sido capturada y moldeada para que cobre sentido para el espectador. La sensibilidad y la inteligencia que conjuntamente definen lo mejor de Visconti, lo menos autocomplaciente y lo más medido, cualquiera que sea su longitud: es decir, tanto los 160 minutos de *La Terra Trema*, las tres horas de *Rocco e i suoi fratelli* o los 205 minutos de *Il Gattopardo* como los tres cuartos de hora de *Il lavoro* o los 8 minutos de *Appunti*. ■

El viernes llega a nuestras salas *La pianista*, de Michael Haneke (*Funny Games*, *Código desconocido*), protagonizada por Isabelle Huppert y Benoit Magimel, cuyas magníficas interpretaciones fueron premiadas en el pasado Festival de Cannes. Basado en la novela homónima de Elfriede Jelinek, el filme, que también obtuvo el Gran Premio del Jurado en Cannes, muestra sin pudor las obsesiones y patologías sexuales de una profesora de música esclavizada por la educación y el arte. El Cultural ha hablado con Haneke, uno de los directores más honestos y sobresalientes del cine actual.

Michael Haneke

“Mi cine muestra la asfixiante cultura vienesa”

El director austríaco Michael Haneke (1942) se ha erigido una reputación con apenas seis películas de cineasta austero de las emociones sofocadas, la alienación urbana y la representación de la violencia ordinaria. Nadie lo diría al oír a un jovial Haneke al otro lado del hilo telefónico en Viena. Su voz revela una personalidad cálida, humorística e irónica. La entrevista se desarrolla en alemán y comienza con las dificultades iniciales para que la escritora Elfriede Jelinek (Styria, 1946) accediera a que una novela suya, *La pianista*, fuera adaptada al cine. Considerada junto a Thomas Bernhard y Karl Kraus como la tercera integrante del triunvirato de escritores polémicos de la actual literatura austríaca, la escritura quirúrgica de Jelinek parece hecha a la medida del escarpelo de la cámara de Haneke. Adaptador anterior de Franz Kafka (*El castillo*), Ingeborg Bachmann (*Dos caminos al mar*) y Joseph Roth (*La rebelión*), Haneke se ha encargado de nuevo de la escritura del guión.

—Jelinek en literatura y usted en cine han explorado las facetas más oscuras y a veces monstruosas de la naturaleza humana. ¿Es una coincidencia o una conexión creativa?

—En principio, se trata más bien de una coincidencia... y un cliché para utilizar a la hora de etiquetar.

Elfriede y yo compartimos quizá personalidades no muy ligeras, una visión crítica de la sociedad austríaca y también el hecho de que incluso las posibles virtudes de esa comunidad las vemos desde parámetros asfixiantes, lo cual nos lleva a observarlas desde similares perspectivas negativas.

Belleza indecente

—La protagonista de *La pianista* es Erika Kohut, profesora en el Conservatorio de Viena y también particular, esclavizada por su madre y la música a las que ha sacrificado su vida, tanto la personal y sentimental como sexual.

—Hay dos tiranos: la madre castradora y la música social. Esta segunda hace que se establezca entre las profesoras de piano y la alta cultura una relación de dependencia humillante que en términos hegelianos se describiría como “de dueño y esclavo”. La alta cultura musical sería el dueño y señor y las profesoras de piano, sus esclavas. Como tales, carecen de cualquier

derecho de energía creativa y por supuesto, del derecho a una vida privada. Esto último está llevado al extremo en la película.

—Mientras Erika contempla una película pornográfica, usted introduce el *Andantino* de Schubert, mezclando sublime belleza y obscena indecencia.

—Algunas de las piezas utilizadas en la película estaban elegidas en la novela. Otras, son elección mía. Fue una de las partes de creación de la película que me provocó mayor placer. Yo uso muy poco la música en mis películas, no las arrojo como otros para ocultar ciertas dificultades narrativas u otros problemas. Aquí la música es un personaje más. Elfriede eligió por ejemplo el concierto de Bach para dos pianos. Pero al confesar Erika que sus dos compositores favoritos son Schubert y Schumann, tuve completa libertad de elección.

Multipremiada en Cannes, *La pianista* llega a nuestras pantallas tras *Código desconocido* (2000), estrenada también este año. Ambas

suceden a lo que Haneke llama la trilogía de la guerra —*Benny's Video* (1992), *71 fragmentos de una cronología del azar* (1994) y *Funny Games* (1997)—, las películas que siguieron a su descubrimiento con *El séptimo continente* (1989), tras una larga carrera en televisión. Las suyas son representaciones no gráficas de los diversos aspectos que presenta la violencia. En el caso de *La pianista*, la represión y opresión ejercida sobre Erika Kohut en el altar supremo de la música clásica, convertida por su madre y las severas convenciones burguesas en glacial sacerdotisa de un culto supremo pero también virgen sacrificada en el ara del arte.

Enferma o neurótica

—Erika Kohut comparece como prisionera de sus perversiones sexuales, pero también la vemos sufrir. Sus frustraciones le llevan a los *sex shops* y a la automutilación. ¿Es una enferma o una neurótica?

—Erika es una víctima de la agobiante cultura musical vienesa, pero no era ahí donde quería poner el acento. Además, hubiera sido muy fácil. La relación con la madre es también muy problemática. Pero no sé si sabe que cuando la novela se publicó, acusaron a la autora de haber escrito una novela pornográfica. Y no lo es en absoluto, es todo lo

“Cuando un espectador acude al cine en estos días, se le ofrece al final de cada película una serie de cierres y explicaciones que le devuelven el confort y la tranquilidad tras lo visto y sentido. Yo me niego a ello”

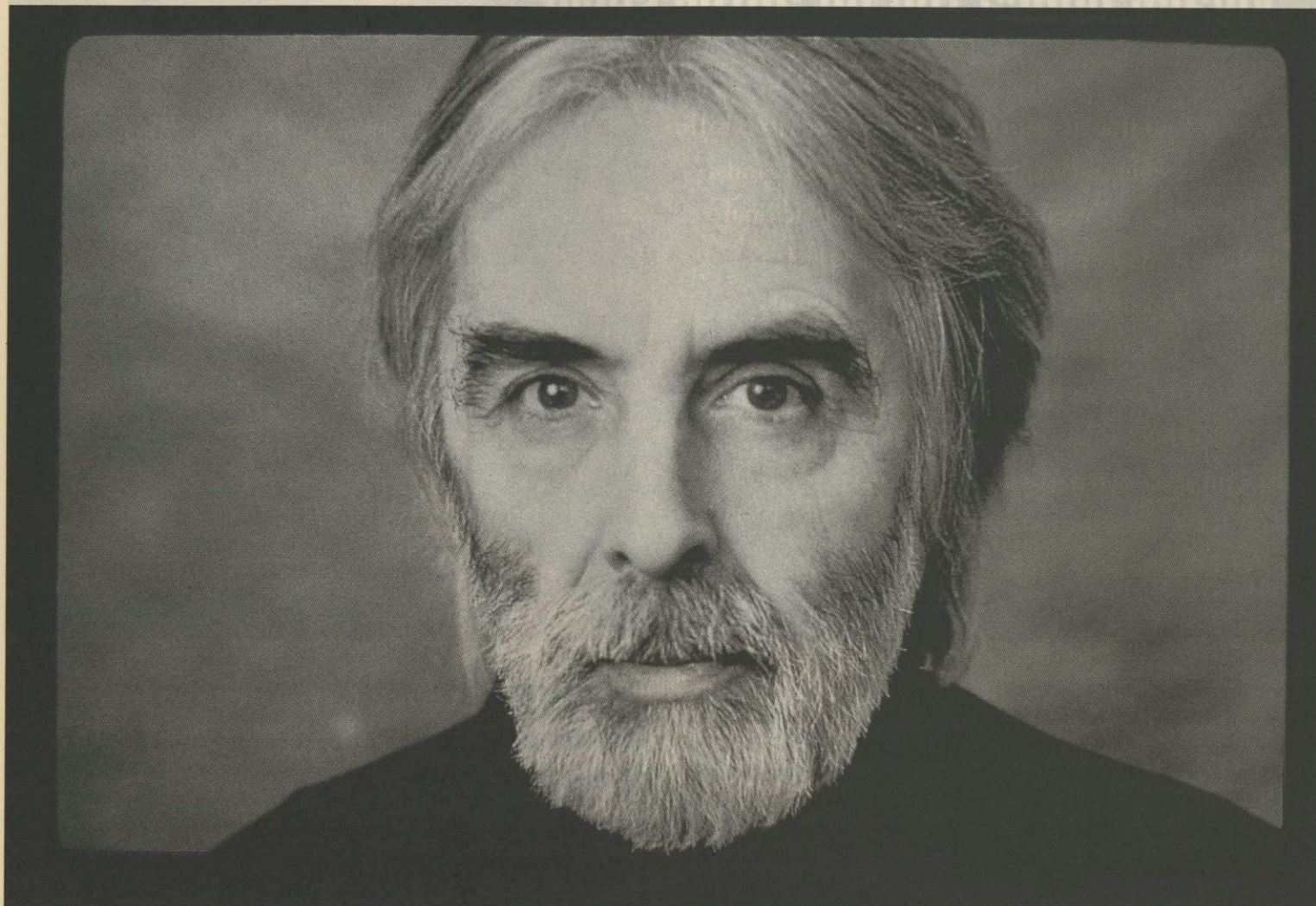
contrario. Erika ha renunciado a su libido por una carrera en la música, por eso ha llegado a vivir su sexualidad de una forma patológica como una *voyeur* en las salas de cine pornográfico y en los *peep shows*. Y en el dolor de la automutilación. A tal punto llega su separación de la vida real y en el deseo sexual. Esto la hace también una mujer distinta,

miento, pero vemos su terrible sufrimiento interior. Algo que Isabelle Huppert lleva al límite de una forma formidable. He evitado cualquier lectura psicológica de sus frustraciones, sacrificios y mutilaciones.

—Sin embargo, cuando lesiona las manos de una discípula con cristales rotos, parece querer redimir-

“Yo uso muy poco la música en mis películas, no las arrojo como otros para ocultar ciertas dificultades narrativas u otros problemas. En *La pianista*, la música es un personaje más”

nes o la Inquisición quemaba herejes en la plaza pública, las masas acudían a vivir lo que era una experiencia de shock colectiva de algo realmente único. En nuestros días, el consumo cinematográfico y las infinitas reproducciones que se ofrecen de lo mismo le ha hecho perder su esencia: la posibilidad de vivir una catarsis. Quiero que cada uno



porque el derecho de mirar es exclusivamente masculina.

—En la novela, Erika es una mujer fálica que se apodera de este derecho masculino de mirar y de imponer normas sexuales violentas a su pupilo enamorado.

—He alterado algo el retrato más malvado de la Erika de la novela. Hay algo feroz en su comporta-

la de un futuro que puede parecerse a su presente.

—Me interesa su lectura porque algún crítico compara esa acción con la cúspide de la maldad. Yo en mi cine ni analizo ni redimo, eso son territorios utópicos.

—En la secuencia final y antes del concierto, Erika abandona el edificio tras infligirse una herida...

—Cada cual debe crear su final a través de lo mostrado en esa última secuencia. Cuando un espectador acude al cine en estos días, se le ofrece al final de cada película una serie de cierres y explicaciones que le devuelven el confort tras lo visto y sentido. Yo me niego a ello. En el pasado, cuando los romanos arrojaban seres humanos a los leo-

intérprete el final por sí mismo. Si yo diera una interpretación, sería contraproducente. No quiero dar respuestas, sólo plantear preguntas. Si queremos que el cine siga siendo considerado seriamente una forma artística, es obligatorio seguir planteando interrogantes.

BEATRICE SARTORI

Gustav Leonhardt

“Vivaldi nunca fue un autor serio”

Gustav Leonhardt, uno de los intérpretes más influyentes del siglo, abrirá mañana un nuevo ciclo musical que se llevará a cabo en el Auditorio Nacional madrileño, denominado “Conciertos de la Tradición”, al frente de la Orchestra of the Age of Enlightenment en un programa que incluye obras de Bach y Rameau. A raíz de su visita, el clavecinista holandés habla con EL CULTURAL de su particular y crítica visión de una parte importante de la historia de la cultura europea.



MERCEDES RODRÍGUEZ

MUCHO han cambiado las circunstancias en España para que se lleve a cabo un ciclo de conciertos exclusivamente a cargo de figuras de la interpretación historicista. Artistas como Frans Brüggen, Harry Christophers o Robert King eran valorados con distancia cuando no con abierto desprecio por amplios sectores. Ahora, sin embargo, hasta son invitados a dirigir con éxito nuestras orquestas sinfónicas mientras que sus discos alcanzan cifras superiores a otros artistas más “mediáticos”.

Al frente de todos ellos ha estado Gustav Leonhardt quien ha sido, junto a Harnoncourt, el máximo instigador de esta revolución por la trascendencia de su labor como peda-

gogo capaz de formar alumnos en medio mundo. Superados los setenta, conserva ese brillo nacido de la inteligencia, servido con una peculiar sonrisa que pinta un toque de amabilidad y distancia. Habla con EL CULTURAL con esa sinceridad, con toques integristas, que parece caracterizarle. “Todavía me falta perspectiva para analizar lo vivido en las últimas décadas. En realidad nunca fue una revolución porque, particularmente, sólo pensaba en la música en sí misma. En los últimos años no he cambiado mucho, sino que sólo he descubierto más cosas. Y, desde luego, el punto de vista de cara a nuestra labor sigue siendo el mismo: in-

“No me interesa la ópera tal como se hace ahora porque se ha convertido en algo esquizofrénico. Los *regisseurs* hacen casi lo contrario de lo que planteamos los músicos. Mientras en el foso estamos con peluca, la escena parece de cine de Hollywood”

temperar comprender la música lo mejor posible”.

—Y ¿lo ha logrado?

—Sí, algunas cosas las comprendemos mucho mejor. Lo más positivo ha venido de querer acercarnos a la música que se hacía en el pasado tal como ellos la concebían. Porque, en realidad, es el papel del intérprete: hacer justicia a la obra del compositor. Estábamos equivocados en muchas cosas y, de hecho, todavía hay algunas en las que seguimos cometiendo errores. Quizá porque la mitad de las piezas ofrece demasiadas opciones.

—Mientras que la mayoría de sus colegas ha ido más allá del Barroco, usted sigue fiel a esta época.

“Con todo lo que queda por grabar no creo que ahora sea necesario recuperar las grabaciones históricas de Wanda Landowska ya que su sentido rítmico, sus cadencias... están lejos de tener una visión adecuada”

—¿No le parece que doscientos cincuenta años de música dan suficiente riqueza? Como organista y clavecinista, dispongo de un repertorio de increíble diversidad. Creo que no se puede tocar todo porque el intérprete debe identificarse con los ideales de los compositores. Mi proximidad a lo que denominamos Barroco va paralela a la lejanía con la que veo los siglos XIX y XX. A lo mejor otros pueden, pero a mí me resulta imposible servir a tantos señores a la vez.

—Usted ha sido el pedagogo más influyente de la segunda mitad del siglo. ¿Cree que los sistemas educativos están preparados para formar alumnos como se demanda ahora?

—Muchos conservatorios están haciendo grandes esfuerzos y procuran ponerse al día en su manera de trabajar. Pero, en general, el intérprete vive en un ámbito limitado, demasiado marcado por esas reglas que acaban encorsetándolo. Ampliar las perspectivas puede resultar peligroso, pero es el único vehículo para formar una personalidad.

Preguntarse el porqué

—¿Cómo es su enfoque pedagógico?

—En la música, como en todo, le pido a la gente que se pregunte ¿por qué? Las cosas no son porque sí. Siempre hay unas determinadas razones que a lo mejor no son fáciles de comprender, pero ante las que, como mínimo, debemos interrogarnos. Es la única manera de facilitar el desarrollo de la personalidad. Quizá viene de mi formación y educación, ya que el calvinismo tiene una actitud diferente hacia el trabajo individual que imprime una sensibilidad diferente.

—Su repertorio dentro de la música barroca es bastante peculiar, ¿en qué medida ha evolucionado?

—Cuando tienes las ideas claras, es difícil. Sigo pensando que la música italiana no es seria porque la querían para buscar el impacto in-

mediato. Los virtuosos italianos buscaban sólo el efecto y el virtuosismo gratuito surge de esa mentalidad. ¿Alguien puede pensar que Vivaldi fue un compositor serio? Claro que no. En el caso de la música francesa, por ejemplo, Couperin tocaba y componía de una forma muy concentrada. Recuerdo que al principio pensaba que demasiado perfecta, incluso aburrida pero con el tiempo he aprendido a admirar la disciplina de esta obra, llena de una nobleza extrema. También Bach, que está por encima de todos, buscaba el mayor control y seriedad. Por el contrario, Haendel no me gusta nada. Es muy diferente a Bach a pesar de haber nacido el mismo año. No tengo argumentos y reconozco que a la gente le choca mi impresión. Grabé un disco con su música a finales de los cincuenta, pero fue una equivocación producto de que yo era joven y pobre.

—¿Considera que la partitura barroca es un vehículo cerrado? ¿Qué margen permite al intérprete?

—No soy dogmático, el punto de partida se basa en el respeto al compositor. Yo puedo no estar de acuerdo con una lectura que resulte correcta, aunque parto de la idea de que mi versión es la buena. La música de clave del XVII y XVIII, frente a lo que se dice, deja muy claras las cosas. Quizá resulte más abierta en todo lo relacionado con el canto o, incluso, con los instrumentos de cuerda, pero sólo relativamente. Hay que tener mucho cuidado además con eso que se denomina tradición, un término que se usa con cierta alegría, si bien en la música antigua casi no existe.

—¿Hasta qué punto cree que el músico práctico debe ampliar su vi-

sión a los demás campos atléticos?

—Es determinante todo lo que rodea a la partitura. Esta sola no es suficiente para comprender el mensaje que anida en ella. Debemos indagar en todo aquello que hay alrededor, las circunstancias históricas y culturales. En todos los periodos son determinantes.

—Usted se formó en la Schola Cantorum Basiliensis. ¿Cree que se ha reconocido su auténtico papel?

—Cuando yo era joven y estudié allí, mostraba mi admiración a aquellos maestros de la Schola Cantorum. Hay que pensar en qué circunstancias trabajaban, con documentaciones menos conocidas y cuando los

instrumentos no estaban contruidos. Claro que fue un avance y gracias a ellos en parte hemos dado pasos más largos.

—Con el compacto se han vuelto a recuperar las grabaciones de Wanda Landowska. ¿Qué opinión tiene de ellas?

—No creo que ahora sean interesantes porque su interpretación resultaba muy limitada.

No vamos a negar que descubrió algunas cosas. Pero su sentido rítmico, sus cadencias... están muy lejos de tener una visión adecuada. Además ¡con todo lo que queda por grabar!

—¿A qué se refiere?

—Hay cientos de obras desconocidas en los archivos. En teclado a lo mejor conocemos algo más, pero a lo mejor apenas hablamos de unas dos mil obras que debe cubrir el cinco por ciento de lo que se compuso inspirado por la Iglesia Católica. ¡Y ya no digamos en la ópera! El número de estrenos que se llevó a cabo sólo en Venecia fue increíble. Es posible que el material conservado en el ám-

bito protestante sea mayor, porque se ha mantenido algo mejor en el tiempo, sobre todo en la iglesia luterana, pero siempre hablamos de cifras ridículas. Es increíble el número de compositores desconocidos que hay, algunos de calidad incuestionable. Por ejemplo, tienen muy cerca a João Lourenço Rebelo, un autor portugués de la corte de Lisboa del siglo XVII, que nos ha dado una colección de salmos fantástica.

Scarlatti español

—¿Sigue apostando por la españolidad de Domenico Scarlatti?

—Sin duda. Aunque nació en Italia, fue español de mente. Es más, yo lo considero el mejor compositor español de su época. Cuando vino a Portugal y España hizo una música maravillosa. Me lo reveló en su día Kirkpatrick y desde entonces sigo fascinado por sus sonatas. En comparación con él, las del padre Soler palidecen. Lo cierto es que adoro la música española. Tanto la del XVII como mucha del XVIII que para mí tiene más calidad incluso que la italiana.

—¿Por qué no dirige ópera?

—No me interesa mucho, al menos tal y como está concebida ahora, porque los directores de escena perjudican el trabajo musical salvo contadas ocasiones. De hecho, los *registreurs* hacen casi lo contrario de lo que planteamos los músicos. Nos encontramos ante montajes esquizofrénicos, porque en el foso están los músicos con instrumentos de época y hasta con peluca, mientras en la escena hay unos señores que muestran una visión ridícula, como si fuera Hollywood. Yo no puedo entender esa actitud. Que conste que me gustan mucho las óperas de Monteverdi o Rameau, que es uno de los más importantes compositores de todos los tiempos, además de otros nombres menos conocidos como Legrenzi o Sarti. Pero para hacerlas así no me presto.

LUIS G. IBERNI

En torno a *Merlín*

En los próximos días volveremos a escuchar *Merlín* de Albéniz. Lo hicimos hace unos tres años, cuando José de Eusebio nos lo dio a conocer en el Auditorio Nacional. El éxito que alcanzó aquel concierto promovió que la Comunidad de Madrid apadrinase la grabación discográfica ya conocida que cuenta con Plácido Domingo y Carlos Álvarez como protagonistas de excepción. La casa Decca apostó también por el proyecto y, de no haber mediado un triste once de septiembre, hasta podía haber obtenido el Grammy a la mejor publicación lírica del año 2000. Hubo un intento después de ofrecer la ópera, de nuevo en concierto, en el Teatro Real como paso previo a su representación escénica en un par de años. Fue el pasado 31 de octubre pero, según lo publicado en la prensa, no pudo ser al existir dos programaciones diferentes para esa misma fecha. Por fin se tocará el día 27.

La Comunidad de Madrid ha dado su visto bueno al proyecto de recuperar, de una u otra forma, toda la obra lírica del compositor. Así, *Pepita Jiménez*, *Henry Clifford*, *The Magic Opal*. Resulta sorprendente la cantidad de partituras de las que se habla en la correspondencia de Albéniz y de las que o no quedan apenas notas o ni siquiera llegaron a escribirse, como *Juan José*, *Mar i Cel*, *La Serenade*, *La real hembra*, *La Voglia* o hasta ese *Rinconete y Cortadillo* tan familiar para sus próximos y del que nosotros no sabemos nada. Quizá, tras *Merlín*, la primera en llegar sea *Lancelot*.

Artífices de esta fiebre han sido Jacinto Torres y José de Eusebio. Éste último ha dirigido siempre *Merlín*. Parece que existe una peculiar reserva de derechos por la que, durante un tiempo, sólo él puede dirigir la partitura. Estoy convencido de que es un hecho puntual, porque no beneficiaría a la importante obra de Albéniz, que es lo que más desea quien financia el proyecto. Y estoy convencido que de Eusebio, que realizará un excelente trabajo y cobrará los correspondientes derechos, apoyará que, por poner un ejemplo, Plácido Domingo pueda llevar a cabo el proyecto que ronda su cabeza —un *Lancelot* Albéniz-Berio—. Conozco a José de Eusebio y sé que será generoso y pondrá sus conocimientos a disposición de la solución que, en cada caso, mejor convenga a la obra de Albéniz.

GONZALO ALONSO

La Hechicera del Liceo

EL próximo viernes el Teatro del Liceo reestrenará una creación insigne del patrimonio histórico español, *La Fattucchiera*, de Vicenç Cuyàs i Borès bajo la dirección de Josep Pons. La aclamación general con la que se recibió en la Barcelona de 1838 la singulariza entre las restantes obras del periodo, convirtiéndola en uno de los hitos de la composición musical del siglo XIX. Incluso las aciagas circunstancias del estreno y de su última representación fueron dignas de una novela romántica incluyendo la muerte del propio compositor en el momento en que caía el telón al finalizar la última de las representaciones de la temporada de 1839.

Vicenç Cuyàs nació el 6 de febrero de 1816 en Palma de Mallorca. Su familia se había refugiado en la isla durante la Guerra de la Independencia. Al cabo de poco regresaría a Barcelona donde Cuyàs ingresó en la carrera de medicina por imposición de su padre. Formado con Román Vilanova, sus primeras composiciones consisten en obras en la línea del repertorio lírico predominante. Con tan sólo veintidós años se volcó en la composición de *La Fattucchiera*, esbozada en el corto plazo de tres meses y concluida el 8 de abril de 1838. La copia de los materiales la realizó el propio compositor en un estado de salud ya bastante deteriorado.

El 23 de julio de 1838, a finales de temporada y en función a beneficio del Hospital General de la Santa Cruz se estrenaría esta *Hechicera* alcanzando un éxito sin precedentes entre

los compositores del país, acrecentado aún más por tratarse de su primera composición de gran envergadura. La acogida excepcional justificó que la obra se representara en 24 ocasiones, hasta bien entrado el mes de agosto, reanudándose en la nueva temporada con reposiciones hasta el 7 de marzo de 1839. De hecho, el estreno en Barcelona de *Lucia di Lammermoor* el 22 de

septiembre no oscureció el favor del público ya que en las academias de música de aquel año, las obras de Rossini, Donizetti y Bellini compartían programa con fragmentos de la ópera de Cuyàs. La noche del 7 de marzo de 1839, con la última representación de la temporada, moría el compositor. El recuerdo se mantuvo en los conciertos de las sociedades corales y en varios proyectos que intentaron reponerla sin especial fortuna.

El libreto es de Felice Romani, habitual colaborador de Bellini, y está ambientado en la época de las cruzadas, en un castillo de Normandía. Su te-

mática combina elementos fantásticos con lugares comunes propios de la época: el voto divino roto, conjuros diabólicos, la redención del espíritu errante del protagonista en escenas de ultratumba. El estilo sigue la estética belliniana, con las partes principales llenas de exigencias virtuosísticas, con una conducción melódica que supo entusiasmar a sus contemporáneos y que conserva hoy día su vigencia y atractivo.

FRANCESC CORTES



GRABADO DE VICENÇ CUYÀS

El Verdi de Aquiles Machado

ESTA tarde se inicia el Ciclo de Conciertos de la Universidad Complutense en el Auditorio Nacional, con una gala lírica homenaje a Verdi que ha levantado una curiosa expectación. No en vano el protagonista es el tenor Aquiles Machado, cuya ausencia del reciente *Rigoletto* del Real ha ocupado tanto espacio en los medios de comunicación. Será acompañado por la soprano rumana Leontina Vaduva y la Filarmónica Transilvana bajo la dirección de David Giménez, interpretando fragmentos de *La forza del destino*, *Luisa Miller* y *Traviata*. El mismo programa se repetirá mañana en el Auditorio "Príncipe Felipe" de Oviedo. La soprano rumana quedará, por su parte, como única protagonista de otro recital el viernes en Vigo.

Redescubrir a Albéniz

VUELVE a Madrid, desgraciadamente de nuevo en versión concertante, *Merlín*, la ópera de Isaac Albéniz felizmente descubierta, o redescubierta, aquella tarde del 20 junio de 1998 en el Auditorio Nacional. Fue un acontecimiento al que no asistió demasiado público. Hay que esperar que ahora que la obra se ha grabado por la compañía Decca, con Plácido Domingo en el reparto, la expectación pueda ser mayor y el Real alcance el lleno el próximo sábado.

Es José de Eusebio otra vez el hombre que está al frente, con toda lógica, de la operación de recuperación de esta monumental partitura. Fue quien la rescató, la puso al día y la dirigió, tanto en concierto como en disco. Dentro del amplio reparto, destacan la mezzo norteamericana Jane Henschel y el tenor de la misma nacionalidad James Wagner. Actúan también los Coros de la Sinfónica y el de la Generalitat valenciana. En el



JANE HENSCHEL DURANTE LA GRABACIÓN DE *MERLÍN*

figurado foso, la Orquesta Sinfónica de Madrid. Una pena, hay que insistir, que no se haya preparado lo necesario para que esta ópera suba de verdad al escenario, con una puesta en escena adecuada. Es algo que el teatro debería prever para un futuro no lejano. Porque la obra, en efecto, lo merece. Fue el primer título compuesto por Albéniz en 1898 para el tríptico artúrico basado en la obra de sir Thomas Mallory. Con esta ópera, el músico de Camprodón puso

de manifiesto que, en contra de lo que se ha dicho, también poseía talento para el teatro. Y en su cabeza estaba la pretensión de triunfar en él: llegó a componer, proyectar y esbozar una treintena de títulos, según cuenta realizada por el profesor Jacinto Torres.

Los presupuestos seguidos por el compositor catalán a la hora de organizar musicalmente el arcaico libreto de Money Coutts son de estirpe wagneriana –aun-

que disten de ser miméticos–, con una orquesta que se erige en protagonista principal. Para la discusión queda la posibilidad, apuntada por algunos musicólogos, de que parte de la redacción definitiva de la partitura hubiera corrido a cuenta del mexicano Manuel Ponce, cuestión que ha sido rechazada de plano por otros estudiosos, incluyendo al mismo José de Eusebio.

ARTURO REVERTER

Concierto 2

CICLO II ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

26 y 27 de octubre de 2001. 19,30
28 de octubre de 2001. 11,30 horas

Auditorio Nacional de Música-Sala Sinfónica.

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Gil Shaham, *violín*

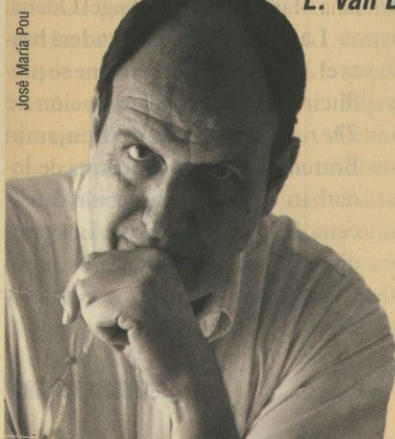
Raquel Lojendio, *mezzosoprano*

Victor Sawaley, *soprano*

José María Pou, *narrador*

George Pehlivanian, *director*

L. van Beethoven *Concierto para violín y orquesta en Re mayor, opus 61*
Egmont, opus 84



José María Pou

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

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



ORQUESTA Y CORO
NACIONALES DE ESPAÑA



Auditorio
Nacional
de Música



INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES
ESCENICAS
Y DE LA MUSICA

Il Trovatore inaugura una temporada marcada por la falta de medios

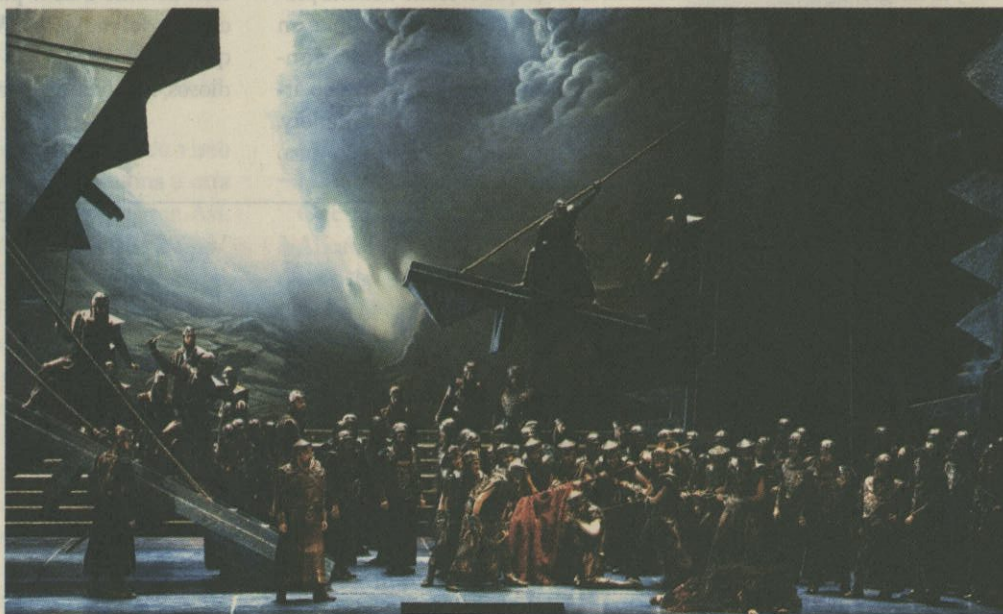
La Maestranza, bajo mínimos

Il Trovatore de Giuseppe Verdi es el arriesgado título con el que mañana comienza la temporada lírica del Teatro Maestranza. La programación incluye cuatro títulos marcados por la escasez de un presupuesto que atenaza gravemente la línea expansiva que ha distinguido la ascendente evolución del coliseo sevillano en los últimos años. Ayuna de esa fundamental seña de identidad que para cualquier teatro son las producciones propias, los responsables del coliseo hispalense suplen precariedad con imaginación, entusiasmo y buen hacer. No es poco, aunque, probablemente, tampoco sea suficiente.

La clave de la temporada lírica 2001-2002 es, precisamente, la escasez presupuestaria que subyace en ella, por mucho que se hayan estirado las menguadas europesetas. Con buen tino, José Luis

Castro, director del teatro, ha optado por rebajar la cantidad de la oferta y no mermar los niveles de calidad que empiezan a ser reconocidos por todos. Por primera vez desde hace varios años, el teatro presenta una programación sin nuevas producciones a pesar de los indudables éxitos de la mayoría de los espectáculos líricos que se han gestado en sus entrañas: desde *El barbero de Sevilla* del propio Castro a la muy aplaudida de *Los Cuentos de Hoffmann* de Gian Carlo del Monaco que clausuró la pasada temporada.

La temporada lírica del Teatro de la Maestranza se abre mañana con *Il Trovatore* de Giuseppe Verdi. El limitado presupuesto impide el estreno de nuevas producciones propias lo que corta en bastante medida la línea expansiva que ha distinguido en los últimos años la ascendente evolución del coliseo sevillano.



ESCENA DEL MONTAJE DE *IL TROVATORE* DE LA ÓPERA DE ROMA QUE SE PODRÁ VER EN EL TEATRO DE LA MAESTRANZA

La columna vertebral de la temporada que ahora comienza se apoya en cuatro títulos de éxito seguro. El *Trovatore* inaugural, que se presenta los próximos días 25, 26, 27, 29, 30 y 31 cuenta con dirección musical del veterano y experimentado Maurizio Arena en la reciente producción de corte clásico que ha diseñado Alberto Fassini para la Ópera de Roma. En el doble reparto figuran artistas sólidos como Dario Volonté, Zvetelina Vassileva, Roberto Frontali, Luciana d'Intino o Eugenie Grunewald.

En el mes de diciembre – en los días 3, 5, 7 y 9 – subirá a escena la refinada y lujosa producción de *Andrea Chénier* que preparó Gian Carlo del Monaco para la Ópera de Niza. El montaje contará con la eficiente batuta del veronés Renato Palumbo al frente de un ostentoso reparto vocal en el que aparecen nombres de peso como Fabio Armiliato, la reconocida Giovanna Casolla, Genaro Sulvaran o la veterana mezzo rumana Viorica Cortez.

La temporada también brinda la posibilidad de solazarse con la co-

loreada y muy difundida *Flauta Mágica* de Els Comediants, en cuyo reparto intervienen el estupendo Matthias Goerne como Papageno y la efusiva Pamina de la germanizada soprano valenciana Ofelia Sala al lado de otros nombres de cierto prestigio como Valeria Esposito o Roberto Saccá. Las cuatro funciones del famoso *singspiel* mozartiano (27, 29, 31 de enero y 2 de febrero) suponen el retorno de Josep Pons al foso del Teatro de la Maestranza.

Tras los éxitos que supusieron *Salomé* y *El caballero de la Rosa*, la gran música de Richard Strauss vuelve en marzo a Sevilla con la expresionista *Elektra*. El gran mito helénico llega en una producción concebida por Nicolas Joël para el Teatro del Capitole de Toulouse. El maestro Stefan Anton Reck estará al frente, los días 12, 15, 18 y 21 de marzo, de un extenso elenco vocal

que incluye a Janice Baird, la legendaria Renata Scotti, la soprano Ana María Sánchez y Ángel Odena.

La temporada se extenderá hasta el 30 de abril, fecha en que se producirá la única representación de *The rape of Lucretia*, de Benjamin Britten. Contará con la batuta de Jonathan Webb y la dirección de escena de Daniele Abbado. Los principales intérpretes vocales serán Ruth Rosique, Andrew Golder y David Rubiera.

JUSTO ROMERO

DISCOS



L. VAN BEETHOVEN:
SINFONÍAS NÚMS. 1 Y 2.
THOMAS FEY.
HÄNSSLER 98.375 DDD

FEY y la Sinfónica de Heidelberg acometen ahora lo que parece va a ser una integral beethoveniana. Y establecen pautas propias de su reconocido estilo: texturas vivas, crudas, claras, ritmos animados, acentos enérgicos, servicio al *sforzando*, poderosos *crescendi* y finas líneas melódicas. Los vientos se escuchan en esta planificación de manera evidente sin comerse las cuerdas (a no ser en el final del minuto de la *Primera*), como sucede a veces en ciertas interpretaciones de Harnoncourt, uno de los maestros de Fey junto con Bernstein.

Ligereza, movilidad, transparencia, tímbrica un tanto agresiva, pero también delicadeza, nos ofrece el director nacido en Heidelberg en 1940 en el segundo movimiento de la *Sinfonía nº 1*, que por un momento, aunque desde otros planteamientos y sin el lirismo poético de éste, nos trae el recuerdo de Schuricht. Magnífico pulso el empleado en la sinfonía siguiente, realizada, como su compañera, desde una óptica que mira más al futuro que al pasado clásico. **A. REVERTER**



G. F. HAENDEL:
LA PASIÓN SEGÚN BROCKES.
AUGUST WENZINGER. 3 CD
ARCHIV 463 644-2 ADD

FUNDADA en 1933 por el inquieto mecenas suizo Paul Sacher, la Schola Cantorum Basiliensis fue una de las instituciones pioneras en la interpretación de la música antigua. Su conjunto instrumental alcanzó una enorme notoriedad gracias a la figura de August Wenzinger, violagambista y director (así como profesor, entre otros, de Jordi Savall) que protagonizó una serie de grabaciones consideradas en su día como de referencia. A ellas pertenece esta magnífica versión de una obra injustamente poco conocida de Haendel, una *Pasión* escrita en 1716 sobre poemas del pietista alemán Barthold Heinrich Brockes.

El Coro de la Catedral de Ratisbona (donde fue realizada la grabación en 1967) y los solistas son excelentes, destacando entre éstos la angelical voz de Maria Stader en la Hija de Sión, el Cristo lleno de humanidad de Theo Adam, una juvenil Edda Moser como María y el siempre impecable Evangelista de Ernst Haefliger. El reprocesado logra realzar una toma de sonido ya magnífica en su día. **A. MATEO**



MANUEL DE FALLA:
LA VIDA BREVE.
FRÜHBECK DE BURGOS.
2 CD EMI 5 67587 2 ADD

EN su serie de grandes grabaciones del siglo, EMI publica este espléndido álbum que recoge algunas de las mejores versiones discográficas de la obra de Manuel de Falla, que tienen como protagonista común a Victoria de los Ángeles. Encontramos así, en un doble compacto (de serie media y con un sonido excelentemente reprocesado mediante el sistema Abbey Road), la ya clásica interpretación de *La vida breve* de 1965, con Frühbeck de Burgos al frente de la Orquesta Nacional y el Orfeón Donostiarra; el deslumbrante *Sombrero de tres picos* que el director burgalés registró en Londres dos años antes, con una Philharmonia que parece la más española de las orquestas, y *El amor brujo* de Giulini del 64, cargado de dramatismo y con una Victoria casi irreconocible por su desgarró.

Por si esto fuera poco, aún se añaden las *Siete canciones populares* (en la legendaria traducción de la soprano barcelonesa con Gerald Moore al piano), el *Soneto a Córdoba* y *Psyché*. No se puede pedir más. **R. BANÚS**

Lieder brasileño

MARÍA JOSÉ MONTIEL: MODINHA. CANCIONES BRASILEÑAS. H. VILLA-LOBOS, O.L. FERNÁNDEZ, C. SANTORO. LUIS DE MOURA CASTRO, PIANO. ENSAYO CD 9807. DDD

MARÍA José Montiel es una de nuestras mejores sopranos, aunque todavía su carrera ha de experimentar muchos avances en cuanto a popularidad se refiere. Poco a poco se le irán abriendo las puertas de los teatros españoles y extranjeros y la mejor forma para ello es ir dejando un buen rastro de cuanto se realiza. El presente disco es un producto exquisito dentro la limitación que impone un repertorio de canciones. A la música latinoamericana le pasa un poco lo que a Montiel: que está aún muy por descubrir. Las canciones, *lieder* brasileños si se quiere, apenas nos suenan quitando esas *Azulão* o *A Casinha Pequeninha* que han cantado alguna vez grandes como Victoria o Teresa. Del resto apenas existen grabaciones y, en todo caso, no reúnen excesiva calidad. Este CD es en cambio una publicación cuidadísima, tanto en la selección como en interpretación y grabación. Ensayo muestra una vez más su filosofía: *piano, piano, si va lontano*. Las veintitrés piezas incluidas, entre las que hay unas pocas instrumentales, sobresalen las melodías de Villa-Lobos, resultan muy agradables y dejan un poso melancólico a pesar de la alegría rítmica de algunas de ellas. Tiene el atractivo de no ser un disco monótono, sino que se escucha con placer de principio a fin. Luiz de Moura Castro es, además del cuidadoso seleccionador y profesor en la dicción brasileña de Montiel, un pianista musical y dotado. María José Montiel borda las interpretaciones, penetrando en sus sentimientos y nostalgias con un fraseo que a veces nos recuerda a Victoria de Los Ángeles y un timbre cuyo colorido evoca al de Renata Tebaldi. Una estupenda opción para el placer personal y el regalo original de cara a las próximas fiestas. **GONZALO ALONSO**



En Roma lavándome los pies

OCTUBRE. SÁBADO, 13

Metido ya este diario en trochas europeas y andariegas, recuerdo cómo pasé de París a Roma buscando a Rafael Alberti. Rafael era por entonces la Virgen de Lourdes del exilio literario, sobre todo cuando abandonó Argentina para venirse a vivir a Europa, concretamente a Italia, tierra que le era tan común.

La intelectualidad de izquierdas iba a Roma a ver al Papa comunista y los periodistas iban porque un rojo siempre era noticia, mayormente un rojo tan decorativo. Me recuerdo en la Plaza de España lavándome los pies en la Fontana, aquellos pies míos que ya empezaban a cansar Europa, entre una pululación de hippies europeos y yanquis. Era inevitable que los pies de uno, en el juego del agua, rozasen los pies arcangélicos y deportivos de una chica americana que había venido a conocer la vieja Europa como cuando en Madrid nos vamos al Rastro. Era inevitable ligar y ligabas, pero aquello, tras el diálogo de los pies, resultaba un poco fatigoso, pues había que acarrear toda la indumentaria de la chica, o la mitad, muchos vestidos, botes de café, racimos de cocacolas, zapatos de fiesta y sandalias de trote, más la lencería fina de la niña, que sin duda había copiado sus modelitos de Hollywood, y mayormente de Marilyn. Así y todo, aquélla era la única fontana del mundo donde no se hacían manitas, sino piecitos, bajo un cielo tormentoso de palomas, a la sombra de las apostólicas escalinatas y muy cerca de un casón viejo que era la Embajada de España o algo así.

Era verano y a Alberti lo encontré en un pueblecito de la campiña romana, hasta donde me llevó amistosamente Aquilino Duque, que estaba de traductor en la FAO y creía mucho en ese invento de Europa, aunque añorando su Sevilla natal,

que es la que aflora en su escritura barroca, andaluza y maltratada. Con Alberti y María Teresa almorzamos al aire libre.

—Qué gran pueblo éste de Italia, Umbral, aunque sigo pensando que el mejor pueblo del mundo y el más singular es el español.

—Vale, Rafael, bien, tienes razón.

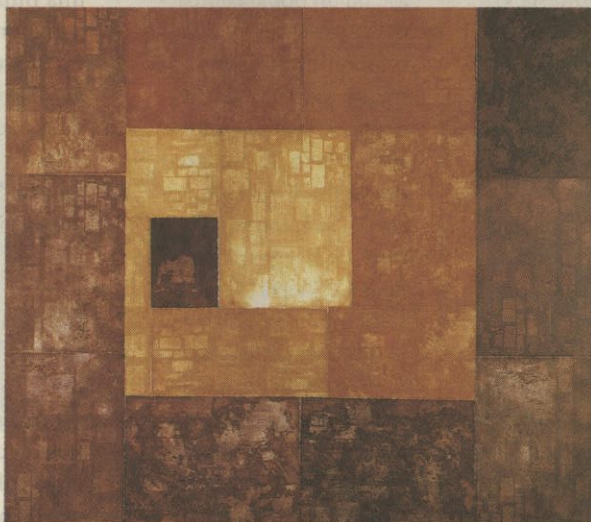
A mí no me parecía tan heroico un pueblo que llevaba más de trein-

jor del Barroco español. Yo me iba todas las mañanas a lavarme los pies a la Fontana de la Plaza de España, donde ya era uno más entre los hippies y las dulcísimas yanquis con su inglés zureado. Cuando después he vuelto alguna otra vez a Roma, he ido a buscarlas a la Fontana, pero ya no estaban y las habían sustituido unas turistas japonesas de microfilm que querían llevarse en la

día una escoba. Para consolarme sentimentalmente iba después de comer a un cine remoto donde ponían pornos tan deliciosos como *Blancanieves* con personajes reales, todos conviviendo en pura pelota y Blancanieves disfrutando de aquellas siete diminutas virilidades. Roma es un gran círculo de retretes atascados que olían a gladiador muerto y podrido, concéntricos al Coliseo, por cuya noche en ruinas me adentré alguna vez hasta la indecible frontera donde asesinaron a Pasolini los hombres bellos y sangrientos de la prostitución masculina. A mí sólo me robaron el reloj de pulsera. A fin de cuentas, yo no era Pasolini.

Por todas partes tomaba yo notas para mis crónicas romanas y un libro que se iba a llamar *Canción de Europa* pero que nunca escribí. Alberti tenía una novia en el Trastevere, donde cenábamos con los obreros en camiseta y las matronas del Imperio con el sostén de hierro, pero sudado. María Teresa ya loqueaba y el poeta iba terminando su libro *Roma, peligro para caminantes*. Si en Buenos Aires había sido el poeta papalicio y despectivo con toda la intelectualidad porteña que le compraba biombos y abanicos pintados por él, en Italia era un particular, un gozoso desconocido, un hombre feliz por cercano a España, siempre metido en juerga pero siempre con aquel gesto amargo que abrochaba su boca hasta la muerte. Cumplí con mi misión, que no era sino el grito de visitar a Rafael en Roma como al otro Papa. Luego fuimos amigos y compañeros en España. apenas si lo leo ahora, de tan sabido. A quienes no olvido es a las muchachas de la Plaza de España cuyos pies rubios se doraban con los míos en aquellas mañanas de sentimiento y exilio.

Alberti tenía una novia en el Trastevere, donde cenábamos con los obreros y las matronas del Imperio con el sostén de hierro. El poeta iba terminando su libro *Roma, peligro para caminantes*



“PAISAJE”, DE NURIA PENA (2000)

ta años aguantando a Franco con sus mediocres, sus santos, sus fascistas, sus vírgenes y sus obispos que eran cada uno de ellos como una hoguera inquisitorial. Luego hablamos de Quevedo. “Estoy escribiendo un libro muy quevedesco, Umbral. Estoy pasando de Góngora a Quevedo. Quevedo es la profundidad hacia fuera”.

La profundidad hacia fuera. Nunca he oído una definición me-

maquinita toda la grandeza que no entendían.

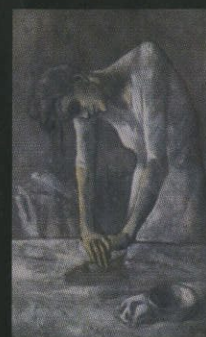
Los *macrús* romanos, como dioses menores de la noche, no menos enjoyados que un macarra marbellí, ligaban en Via Veneto a las mismas yanquis de la Fontana, que se habían hecho mujeres, empresarias, cansinas de dólares y *travellers* que se gastaban en hacer turismo sexual por los grandes cafés de la gran calle, donde yo tenía mi hotel y no ven-

FRANCISCO UMBRAL

Obras selectas de las Colecciones Guggenheim

Selecciones de la Colección Thannhauser

octubre 2001-febrero 2002



La ciudad moderna

octubre 2001-febrero 2002



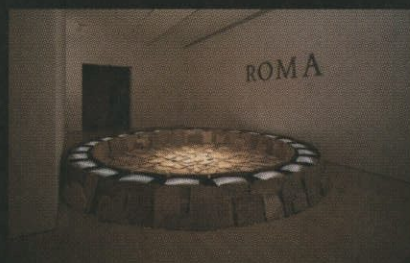
Chillida/Tàpies: material y pensamiento visual

octubre 2001-abril 2002



Louise Bourgeois

octubre 2001-abril 2002



Fabrizio Plessi: *Roma II*

octubre 2001-abril 2002

Jeff Koons: *Facildiversión-etérea (Easyfun-Ethereal)*

octubre 2001-enero 2002



Exposición temporal

Frank Gehry, arquitecto

octubre 2001-febrero 2002



Guggenheim BILBAO

www.guggenheim-bilbao.es

VUELA EN INTERNET.

Línea ADSL [»] LA BANDA ANCHA DE TELEFÓNICA.

Internet de alta velocidad. ^{»»} Velocidad de hasta 2 Mbps*. Para ir hasta treinta veces más rápido que un módem estándar.

Conexión permanente 24 horas. ^{»»} Para que estés siempre conectado a Internet con sólo encender tu ordenador.

Voz y datos simultáneos. ^{»»} Para hablar por teléfono, enviar datos e imágenes y volar por Internet a la vez.



* Hasta 2 Mbps en LíneaADSL2Mb en sentido descendente.
Servicio prestado por Telefónica de España.

CONTRÁTALA YA EN EL

1004

EN TIENDAS TELEFÓNICA
O DISTRIBUIDORES AUTORIZADOS