

EL CULTURAL

14-20 de noviembre de 2001

www.elcultural.es

**Flotats y López Cobos
dialogan sobre su
Così fan tutte en el Real**

**Brenda Venus
descubre
la Guía inédita
del escritor
sobre París**

La última pasión de Henry Miller

EL MUNDO

ROMANTIC CALLAS

*sus mejores
arias y dúos*



Maria Callas tenía el mundo a sus pies...
pero dejó todo por amor

DISPONIBLE EN DOBLE CD
Y EDICIÓN ESPECIAL COLECCIONISTAS

www.romanticcallas.com

“ROMANTIC CALLAS” SU DOBLE ÁLBUM IMPRESCINDIBLE
CON LIBRETO EN CASTELLANO

Todo es verdad, porque es inventado

POR JORGE SEMPRÚN

En 1918, de vuelta de Cambridge, el filósofo escribe el prólogo de su libro. Nos encontramos en Viena. Después de aquella guerra, ahí no van tan mal las cosas, también en Viena hay movimiento.

El filósofo se llama Wittgenstein. Y, como digo, acaba el prólogo de su libro. En Viena, en el año 1918; y dice: "En cambio, me parece intocable y definitiva la verdad del pensamiento aquí expuesto". Y más adelante añade: "Soy por tanto de la opinión que, en lo esencial, he resuelto definitivamente los problemas". En realidad, este filósofo tan convencido de su saber, no sería un mal personaje de novela. Escribe el prólogo de su *Logisch-philosophische Abhandlung*, que, curiosamente, aparece más tarde en todas partes bajo un título en latín, *Tractatus logico-philosophicus*.

Pero hoy no quiero ocuparme de ese prólogo ni del tratado que encabeza. Hoy sólo quiero mencionar una proposición del Tratado de Wittgenstein. La proposición en la que se dice categóricamente: "De lo que no puede hablarse hay que guardar silencio". ¿Acaso no es la literatura el intento mismo, el deseo e incluso la pasión de hablar y escribir sobre lo silenciado, lo reprimido y lo indecible? De lo que no puede hablarse porque está prohibido o reprimido, de eso es de lo que hay que escribir. Sobre eso, uno no debe callarse en absoluto.

Por supuesto, yo no sé qué diría el escritor austríaco Norbert Gstrein sobre esa proposición de Wittgenstein. A pesar de haber estudiado también lógica y matemáticas, Gstrein no me parece tan cortante y decidido en relación con el carácter intocable o definitivo de sus pensamientos. Sobre ella, sobre esa proposición de Wittgenstein, quizá Gstrein no querría pronunciarse. Pero a mí me parece que su literatura ofrece un comentario a ella. Sus libros son una respuesta a esa proposición. Hace unos meses Gstrein dijo en una conversación con la Prensa, hablando de *Los emigrados* de W. G. Sebald, que éste había encontrado un lenguaje exacto para el tema del exilio: "Un lenguaje para la pérdida y la desaparición". La creación y el desarrollo de semejante lenguaje —aquel lenguaje que Wittgenstein condenó al si-



lencio— me parece a mí el primer y más serio que hacer que Gstrein ha escogido. Este lenguaje está actuando desde sus primeras narraciones, *Einer* (*Uno*, 1988) y *Anderntags* (*Al día siguiente*, 1989); este lenguaje destruye los modismos y rutinas lingüísticas convencionales para exponer, en la fabulosa luz de lo expresado, aquello que parecía condenado al silencio —o sea, a la pérdida y la desaparición—; a pesar de que, posiblemente, se trate de una luz ambigua e incluso escindida.

En sus primeras narraciones Gstrein ha investigado los milagros y secretos de la vida diaria y los ha descrito de forma extraordinaria. También las heridas de la vida diaria. ¿Existen milagros sin heridas? Ha dado voz a las personas marginadas de las aldeas de las montañas austríacas, las he rescatado de la desaparición. Y, lo que es probablemente más importante, las ha justificado, a pesar de su aguda y delicada crítica interna.

Con la novela *Los años ingleses* (*Tusquets*) se produce un cambio en su obra. No una ruptura, eso seguro que no. Pero sí una ampliación, una profundización de los temas. Sobre esto ha dicho Gstrein: "Hubo un tiempo en el que no se hablaba del holocausto, y hubo un tiempo, o lo hay todavía, en que de repente se trató este tema hasta la saturación. Ahora quizá sea posible encontrar una vía para ocuparse de él en forma adecuada".

Sería verdaderamente hermoso, verdaderamente estimulante que en la literatura de lengua alemana se inaugurase y recorriese esta nueva vía. Espero, e incluso sospecho, que *Los años ingleses* serán un signo de ello y que contribuirán a ello. Pues nos hallamos en una situación histórica especial. Pronto ya no habrá testigos. Testigos vivos. Nadie más quiere conservar como recuerdo personal, como vivencia íntima, el humo y el olor del crematorio. Nadie más, por lo tanto, quiere saber de los campos de concentración. Quiero decir: saber con su carne y su sangre.

Por eso sería hermoso que las narraciones, las novelas, las obras de teatro, las piezas musicales y otras creaciones artísticas ocuparan el puesto de los testimonios. En estos momentos necesitamos autores jóvenes que con coraje desacralicen la memoria de los testigos, el carácter autobiográfico de los testimonios. En estos momentos, la memoria y el testimonio pueden y tendrían que convertirse en literatura. Ahora debería poder decirse, como dijo Boris Vian: "En este libro todo es verdad porque yo me lo he inventado".

Para acabar, vuelvo al tratado de Wittgenstein. Pero no porque yo tenga abierta una cuenta personal con Wittgenstein. Se trata, simplemente, de una cuestión filosófica. Pues en el *Tractatus*, Wittgenstein escribe: "La muerte no es un acontecimiento de la vida, la muerte no la vivimos". Yo ya conocía esta frase antes de mis experiencias en el campo de concentración de Buchenwald. Ya entonces había calificado de superficial esta afirmación. Por supuesto, la muerte no puede ser un acontecimiento de la vida, tampoco una experiencia de la pura conciencia. Siempre será una experiencia mediada, conceptual; la experiencia de un hecho práctico, social. Sin embargo, detrás de esta evidencia extraordinariamente pobre sólo se oculta una banalidad tautológica. De hecho, la frase de Wittgenstein tomada en sentido estricto debería decir lo siguiente: "Mi muerte no es un acontecimiento de mi vida. Mi propia muerte yo no la vivo". ■

(Traducción de Christina Sánchez Pascual)

PORTADA / HENRY MILLER Y BRENDA VENUS, FOTOGRAFIADOS POR MARTIN MARTIN3
PRIMERA PALABRA / POR JORGE SEMPRÚN4

LETRAS

La última pasión de Henry Miller7
 Los libros más vendidos12
 José María Calleja/ ¡Arriba Euskadi! La vida diaria en el País Vasco, POR BERNABÉ SARABIA13
 Luis Alberto de Cuenca/ Doble filo, POR J. L. GARCÍA MARTÍN14
 Blake/ Los bosques de la noche, POR L. A. DE VILLENA15
 Roberto Bolaño/ Putas asesinas, POR JOAQUÍN MARCO16
 Rosa Regàs/ La canción de Dorotea, POR S. SANZ VILLANUEVA17
 Martínez de Mingo/ El perro de Dostoievsky, POR Á. BASANTA18
 Ana Esteban/ Es sólo lluvia, POR CARE SANTOS19
 David Foster Wallace/ Algo supuestamente divertido..., POR JOSÉ ANTONIO GURPEGUI20
 Edith Wharton/ Diario de viajes, POR ROMÁN PIÑA21
 Jaime Siles/ Más allá de los signos, POR DÍAZ DE CASTRO22
 Jean Améry/ Revuelta y resignación, POR ENRIQUE OCAÑA23
 Ruiz Copete/ Narradores andaluces de posguerra, POR RICARDO SENABRE24
 Calvin y Bickerton/ Lingua ex Machina, POR J. R. LODARES25
 La última palabra: Andrés Neuman26

ARTE

Isamu Noguchi/ Escultor de paisajes, POR J. MARÍN MEDINA28
 Xavier Valls/ El pintor silencioso, POR GUILLERMO SOLANA30
 Kokoschka y sus amigos, POR MARIANO NAVARRO31
 Andrés Serrano, POR JAVIER HONTORIA32
 Víctor Mira/ El lado hermoso del mal, POR ABEL H. POZUELO32

Romántico Javier Vallhonrat, POR E. VOZMEDIANO34
 Hoy, aquí y ahora, POR RAMÓN ESPARZA36
 Fotoperiodismo y guerra civil, POR J. VIDAL OLIVERAS37
 Subastas/ Sorolla, el rey de Londres, POR LAURA SUFFIELD40

TEATRO

Entrevista con el dramaturgo José María Rodríguez Méndez, POR LIZ PERALES42
 IX Muestra de Teatro Español de Alicante44
 La Volksbühne en Madrid,45
 Críticas,46
 Footsbarn estrena a Gogol, POR ITZIAR DE FRANCISCO47

CINE

Entrevista con el director Manuel Gómez Pereira, POR CARLOS REVIRIEGO48
 II Semana de Cine Experimental de Madrid/ La gramática de la vanguardia, POR SERGI SÁNCHEZ52
 Ciclo en Huelva sobre el cine de la represión/ Invitación a la memoria, POR MANANE RODRÍGUEZ54

MÚSICA

Flotats y López Cobos en el Real, POR J. ROMERO55
 Jessye Norman, la voz romántica, POR A. REVERTER58
 La gloria de *Gloriana*, POR JOAN MATABOSCH60
 Discos61

CIENCIA

Luna por impacto, POR MIGUEL ANGEL LÓPEZ-VALVERDE62
 El árbol del pensamiento, POR FRANCISCO MORA64
POR EL CAMINO DE UMBRAL66

www.elcultural.es

EL CULTURAL

Patrocinado por

Telefonica

Fundador
Luis María Anson
 Directora
Blanca Berasátegui

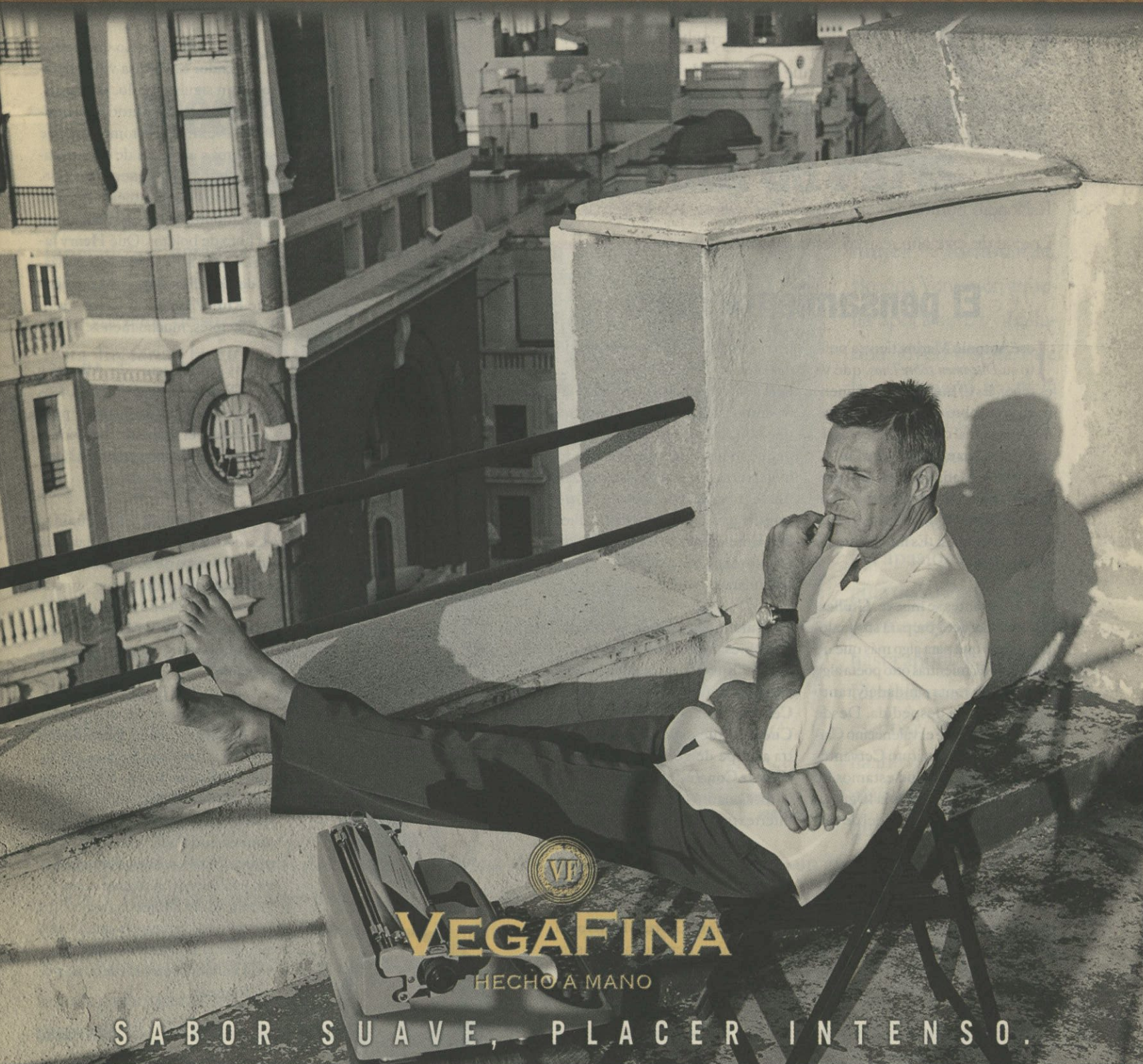
Jefes de Redacción: Gonzalo Alonso, Nuria Azancot, Javier López Rejas. Jefes de Sección: Liz Perales, Guillermo Solana.
 Redacción: Paula Achiaga, María Isabel Falagán, Carlos Forteza, Itziar de Francisco, Martín López-Vega, Carlos Reviriego, Mercedes Rodríguez

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, Alvaro Guibert, José A. Gurpegui, Abel H. Pozuelo, Javier Hernando, Beatriz Hernanz, Javier Hontoria, L. G. Iberní, 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, Darío Villanueva, L. A de Villena y Elena Vozmediano

Edita Prensa Europea S.A. Javier Ferrero, 9. Madrid-28002. Tel.: 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

Culto al ego.



VEGAFINA

HECHO A MANO

S A B O R S U A V E , P L A C E R I N T E N S O .

Las Autoridades Sanitarias advierten que el tabaco perjudica seriamente la salud.



Oh, dioses del Olimpo, cuánta envidia. La que se ha montado con el 'scoop' del guión de Erice. Todo el mundo revuelto, incluido Andrés Vicente Gómez, que todavía arde en el averno de la incompreensión y el desprecio. José Antonio Marina desborda inteligencia con sólo preguntar. Corrige un jugoso *Dictamen sobre Dios*. El Cervantes se mueve y la Biblioteca Nacional de Racionero homenajea al Cela de *La Colmena*. Por lo demás, el Loewe de este año resultó ser un 'pesador' de residuos sólidos.

El pensamiento duro

José Antonio Marina tiene a punto su *Dictamen sobre Dios*, que ya es tener. Es el título de su inminente ensayo sobre un asunto tan conflictivo y actual como la presencia de la religión en el mundo y el hombre de hoy. Marina se hace tres preguntas en la primera página y dedica el resto del libro a contestarlas. Vean una de ellas: ¿Es inteligente ser religioso?

El Cervantes se mueve. Guillermo Carnero prepara sus maletas, seguro que para algo más que un *Verano inglés*, mientras otro poeta algo cansado de tanta saudade y tanto fado ensaya su despedida. Desde el mes que viene, el valenciano Carnero dirigirá el Instituto Cervantes de Londres y, ya que estamos de mudanza, a **Jorge Urrutia** le gustaría abandonar la dirección del de Lisboa.

Para movimiento el del productor Andrés Vicente Gómez, que se permite el lujo de cuestionar el talento de **Erice** por un quítame allá ese guión. Está erizado y si le nota.

Dicen por ahí que el último premio Loewe, Vicente Gallego, es basurero. Pues no, que lo sepan: es pesador de residuos sólidos. Y an-

tes fue guarda forestal, y portero de discoteca, y dice *por lo bajini* cierta fiera venida a menos que sólo dejaba entrar a los poetas *diferentes* para que bailasen con la más fea (y espero que ningún crítico sureño se moleste, que no va con segundas). Ah, los oficios de los poetas... Otro ganador reciente, **Carlos Pardo** (Premio Emilio Prados) es un conocido *DJ*. No todos iban a ser profesores de secundaria...

Siguiendo la pauta marcada por El presidente, bien prietas las filas, la cultura oficial celebra hoy los cincuenta años de *La Colmena* de **Cela**. Ahí estarán **Luis Alberto de Cuenca** (que esquiva a su ministra a golpe de verso), **Victor García de la Concha** (ebrio de éxito por su diccionario) y **Luis Racionero**, el intertextual, que sigue leyendo.

Sin patera, Benjamín Prado se llevó el caudaloso premio Ciudad de Melilla. El presidente del jurado era **Luis García Montero**, su íntimo amigo. Pero no malpiensen: fue sólo casualidad. Como que el libro lo publique Visor. Cómo admiro su valor, siempre arriesgando. Así pasa lo que pasa: editores que piden a sus autores compensaciones económicas por el desgaste psicológico de editar poesía sin espe-



Camilo José Cela



Guillermo Carnero



José Antonio Marina



Andreu Teixidor



Andrés Vicente Gómez



Alberto Ruiz Gallardón

ranza, y otros que rechazan libros porque es peligroso. Que me lo digan a mí, que lo leo.

Sigo con editores. Lo de Andreu Teixidor es ya cosa vieja. Bertelmann sigue agitado. Y Planeta. Quizá por eso, las editoriales confían cada vez más las promociones de sus libros a agencias de comunicación externa, que siguen creciendo. El *Delirio* llega también a Alianza. Qué importa **Virginia Woolf**, ante un libro de boleros. Qué **Henry James**, contra la biografía no autorizada de **Conchita Piquer**. Me malicio que **Ruth Zauner** está encantada. Los lectores, mucho menos.

Los centenarios de Alberti y Cernuda han arrancado. Los herederos velan sus armas, pero ¿quién será el primero en encontrar el tesoro perdido de Londres? Carnero no suelta prenda.

El presidente de la Comunidad de Madrid me deja plantado en los eventos de sociedad. **Alberto Ruiz Gallardón** va por ahí con descarada prisa —hoy más que ayer y menos que mañana— y no me da ni bola. Como el río que va a la fuente...

Y el cine, claro, en el cine. Me encontré con Almodóvar, Trueba y Santiago Segura a la salida de *Moulin Rouge*. Fue un encuentro Ideal. Hay ya mucha taquilla entre los tres y mucho cine apelonado a la vuelta de la esquina. *Hable con ella*, del manchego, y *El embrujo de Shanghai*, del segundo, están al caer. Lo único que le pediría al tercero es que hiciera algo por la humanidad inteligente y no volviera con más secuelas de su Torrente.

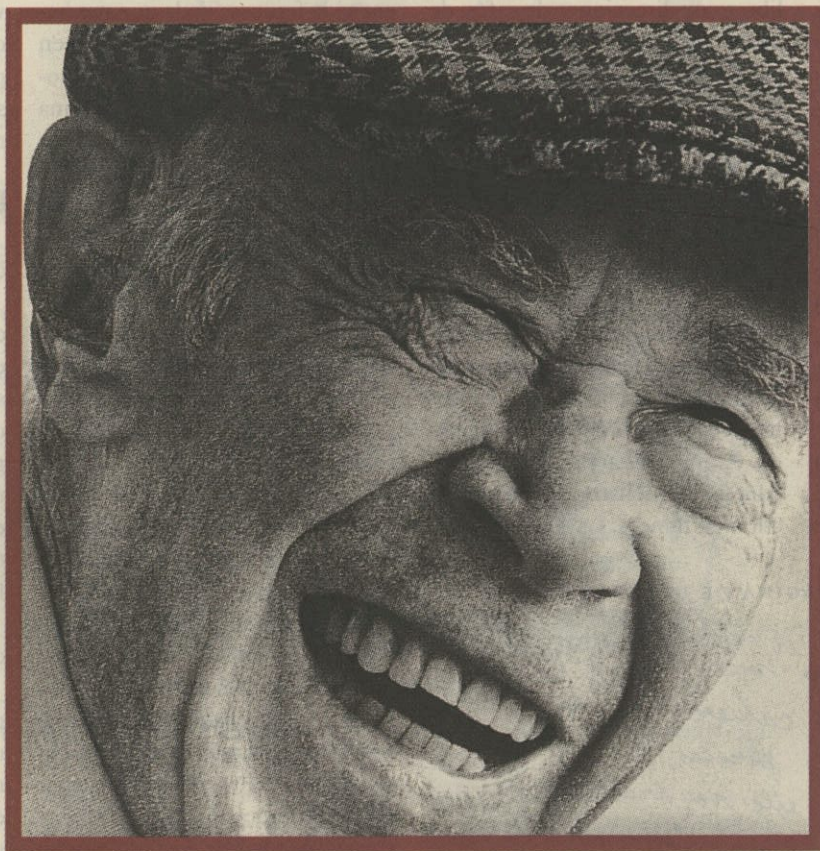
JUAN PALOMO

PD. Hubo carta. **Etxebarria** lloró su plago, y aduló.

Inédito Miller, la última musa descubre su *Guía secreta de París*

Ignorado, denigrado e incomprendido durante la mayor parte de su carrera literaria, Henry Miller fue el escritor norteamericano más controvertido del siglo XX. Revolucionó las reglas de la literatura y desafió los valores morales de su época. Sus compatriotas bienpensantes le tacharon de "obseso sexual", le culpabilizaron por utilizar un lenguaje vulgar e intentaron marginarle definitivamente. En con-

secuencia, el autor de obras de culto como *Trópico de Cáncer* y *Trópico de Capricornio* decidió exiliarse a Francia. Se refugió en París, "desesperadamente hambriento no sólo de hambre física y sensual, de tibieza humana y comprensión, sino también de inspiración e iluminación". Mucho de esa tibieza y comprensión encontró el gran pornógrafo en su última pasión. En efecto, en el ocaso de su vida, Henry Miller encontró a una



MARTIN MARTIN

mujer formidable, Brenda Venus, en aquella época actriz y bailarina, joven y bella, que le acompañó hasta la muerte. Miller se convirtió en su mentor y ella en su musa, inspirándole sus últimas cartas apasionadas y una guía de su París, que ha permanecido inédita hasta ahora. Lawrence Durrell, que la conocía, escribió: "Brenda Venus ha interpretado el papel más hermoso que cualquier actriz pueda dese-

ar: musa y enfermera de un gran espíritu al final de su vida... Ella le ha permitido dominar sus enfermedades y probar todos los beneficios del Paraíso. ¡Le estamos muy agradecidos por su amabilidad y su brillante dedicación!". Hoy, Brenda Venus ha roto su silencio para desvelar los aspectos más desconocidos de su relación. Y su gran secreto, esa *Guide Blue* que Miller le escribió y que fue "su último acto de amor".

“Henry me escribía lecciones de francés en sus cartas y me sugería algunas cosas que podría hacer cuando estuviera en París. Estaba realmente entusiasmado en esa época, no dejaba de repetirme: ‘Me habría gustado mucho descubrirte París’”

EN 1976, Henry Miller conoció a una joven de 20 años, oriunda de Mississippi, medio siciliana medio amerindia. En aquella época Miller era el novelista rebelde más famoso. Había conseguido escandalizar al mundo literario rompiendo todas las convenciones artísticas. Sus escritos estuvieron prohibidos en Estados Unidos hasta 1964, fecha a partir de la cual pudo gozar de un reconocimiento bien merecido después de años de indiferencia, desprecio e insultos. Su vida y su obra estaban llenas de mujeres y de sexo. Sus escritos, en gran medida autobiográficos, le convirtieron en un mito.

Liberador para algunos, fue considerado diabólico por otros, pero con los años Miller se calmó. Cuando encontró a Brenda Venus era un octogenario frágil. Lo que no le abandonó nunca, sin embargo, fue ese intenso deseo de vivir que le empujó a escribir, pintar y exaltar su amor hasta el final de sus días. En la época de su primer encuentro, Brenda Venus era ya una actriz y bailarina conocida. Inmediatamente surgió un lazo entre los dos: él se convirtió en su mentor, ella, en su musa. Su relación duró cuatro años, hasta el último aliento de Miller, que murió mientras le escribía una carta de amor. La última, después de tantas otras. En aquella época se escribían como mínimo una vez al día. Esta correspondencia apasionada se transformó para los dos en una especie de diario

íntimo. En 1979, aunque estaba muy débil y enfermo, Miller creó un pequeño manuscrito, regalo destinado a Brenda, que debía marchar a París. Lo llamó *Guide Bleu* (*Guía azul*). Nunca publicada íntegramente, era a la vez una guía personal de París, un diccionario francés-inglés y una libreta de direcciones de cafés, de restaurantes y de amigos interrumpida por largas cartas de amor a Brenda.

—¿Qué significaba París para él?

—París representaba sus recuerdos más queridos. Esa ciudad descubrió sus primeros libros, le aportó notoriedad y respeto, e hizo que apareciera en el panorama literario. Se había convertido en tema habitual de conversación entre nosotros. Lentamente, cena tras cena, en cartas y charlas, su París iba emergiendo. Empezó a enviarme libros en francés y a enseñarme a hablar y a escribir en francés. La *Guide Bleu* fue

PÁGINA DE LA “GUIDE BLUE”

*Pour ma chérie Brenda
Un cahier afin de noter
des phrases françaises
qu'elle voudrait se
souvenir. Comme "je
suis très heureux de vous
recevoir aujourd'hui.
ou — Merci pour les cadeaux
magnifiques que vous m'avez
apportés.
Je suis très heureux de vous
recevoir aujourd'hui (Brenda Venus)
Plus ça change, plus ça reste
le même.
Messieurs. Dames. Bon jour et
toutes mes félicitations!
Remember words in pairs of
opposites. Learn the first three
terms now, and forget the rest.
J'aime J'ai aimé, J'aimerais
Je aime Je aime Je aime*

uno de los últimos actos de amor de Henry. El esfuerzo necesario para preparar esta obra, para renovar los contactos con vistas a mi viaje a París, allí donde su alma tenía sus raíces, extenuó a Henry en la misma medida en que a mí me llenó de alegría. En 1980 pude experimentar esa vida francesa de la que me había hablado. Recuerdo que estaba en París cuando Henry, todavía preocupado por mí, me escribió en una de sus cartas: “¿Va mejorando tu francés? No consultes diccionarios, subraya las palabras y frases que no entiendas. Léelas una y otra vez, explora el contexto”. Y unas líneas más abajo: “Ahora te tengo que dejar. ¿Te amo? ¿Brillan las estrellas? ¿Gira la tierra? Estés donde estés, yo estoy contigo”. París me absorbió completamente, mientras que Henry caía enfermo sin esperanza de curación. Necesitó mucha fuerza y valor para animarme a partir cuando yo era su lazo de unión con la vida.

—¿Cuándo recibió usted la *Guide Bleu*?

—Era una sorpresa, un regalo. Me escribía lecciones de francés en sus cartas y me sugería algunas cosas que podría hacer cuando estuviera en París. Estaba realmente entusiasmado en esa época, no dejaba de repetirme: “Me habría gustado mucho descubrirte París”.

—¿Está todo escrito a mano?

—Sí. Cuando encontré a Henry, la única máquina de escribir que tenía cerca era la que utilizaba su secretaria. Sabe usted, estaba totalmente ciego de un ojo y veía muy mal con el otro. La mayor parte del

tiempo debía utilizar una lupa para escribir, pero creo que para él era más fácil expresarse a mano. Tenía una hermosa escritura, así que cada página era un regalo en sí misma.

—¿Cuál es la que más le gusta?

—Hay un pasaje, hacia el final, donde me dice que me ama enormemente y que debo tener cuidado. El resto es muy divertido: “No bebas demasiado champán”, lleno de recomendaciones sobre lo que no debía hacer. Como un padre que envía a su hijita al colegio. “Y ten cuidado en la calle, no mires a la gente porque es mejor evitar el contacto visual directo, no vaya a ser que se trate de desequilibrados”.

Un exiliado muy extraño

—¿Quién de los dos tituló el libro *Guide Bleu*, Henry o usted?

—No sé cómo se nos ocurrió, pero creo que fue él. Era su guía. Hasta entonces no había escrito nada que se pareciera a un plano del lugar en que vivía, con lo que hacía, los lugares que visitaba. Era un estreno, una novedad. De hecho, la escribió en un cuaderno azul, por eso la llamó *Guide bleu*. Era una guía de París, su París narrado en un cuaderno azul.

—Era un exiliado un tanto particular, ¿no es así?

—Sí. Los exiliados como Hemingway, Francis Scott Fitzgerald y muchos otros artistas partían en el momento en que Henry llegó. Sin embargo, Henry coincidió con Hemingway, pero no le parecía que fuera un escritor muy bueno, sólo un buen escritor. Eran muy pocos los escritores que para Henry destacaban del montón.

—¿Menciona Miller en algún momento el mundo artístico parisién?

—Salía con amigos, pero Henry no tenía suficiente dinero para poder

“Recuerdo que estaba en París cuando Henry me escribió en una de sus cartas: ‘¿Te amo? ¿Brillan las estrellas? ¿Gira la tierra? Estés donde estés, yo estoy contigo’”

apreciar realmente la vida artística. Era un gran tímido y su conocimiento de París estaba ligado a verdaderas personas, contrariamente a Gertrude Stein y otros. En realidad no pertenecía a su círculo. Hablaban, eran amigos, pero no creo que les frecuentara mucho. Henry era un hombre muy tímido, pero su conversación era brillante y le apreciaban por su talento de narrador.

—¿Fue a todos los lugares que menciona Miller en su *Guide Bleu*?

—Sí, fui a Montparnasse, incluso me senté en la Academia Francesa y en el Dôme, yo sola, con un lápiz y un bloc, y le escribí desde allí, le decía: “Estoy sentada aquí, como tú hacías y siento lo que tú debiste de sentir. No sé si estaré sentada exactamente en la misma mesa que tú, pero estoy aquí”.

—¿Se parecía París a la descripción que él le había hecho? Miller vivió allí en los años 30 y usted visitó París a principios de los 80...

—París tenía un lado electrificante, un lado mágico. Fue una experiencia magnífica. Henry había descrito su encuentro con París como “enamorarse de un hombre o de una mujer por primera vez”. Era eso exactamente y mejor aún. Me enamoré de esa ciudad, de sus habitantes, de su ambiente, su olor, su historia... Me subyugó todo, como si estuviera embrujada.

—¿Cuánto tiempo estuvo?

—Unas cuatro semanas.

Sin noticias de Brenda

—¿Qué ocurrió cuando volvió a Los Ángeles?

—Mientras yo estaba en París Henry envió telegramas a varias personas: “¿Dónde está Brenda? No tengo noticias tuyas”. Mis cartas no llegaban tan deprisa como él hubiera querido y se preocupaba por mí. Escribía a todo el mundo para intentar seguirme la pista. Durante mi ausencia cenó con uno de mis amigos, un modisto para el que yo había trabajado como modelo y que le dijo

“Era su guía. Hasta entonces no había escrito nada que se pareciera a un plano del lugar donde vivía, con lo que hacía. Era un estreno, una auténtica novedad. La escribió en un cuaderno azul, por eso la llamó *Guide Bleu*”



UNA DE LAS ACUARELAS DE MILLER PARA BRENDA VENUS

que había ido a París a casarme. No era verdad, pero es típico de Hollywood. Creo que después de eso la salud de Henry empezó a declinar, porque yo era el sueño de Miller, ese sueño que le daba fuerzas para seguir viviendo. Es muy triste que este hombre pusiera fin a su sueño, igual que le habría puesto fin yo misma si alguna vez hubiese mantenido relaciones sexuales con Henry o si mi relación con él hubiera tenido algo sexual, quiero decir claramente sexual. Había muchas jóvenes que venían a verle y le proponían hacer todo lo que él quisiera. Nosotros nunca hablamos de sexo mientras estuvimos juntos, excepto quizá, cuando respondía a las preguntas

que yo le hacía sobre su mujer June o sobre Anaïs Nin. Nunca hablamos de sexo, aunque el tema aparece con frecuencia en las cartas que él me escribía.

—¿Le volvió a ver después de volver de París?

—Cuando todavía estaba en París me enteré de que había caído gravemente enfermo. Acorté mi estancia y me dirigí directamente a su casa, y en el momento en que yo subía corriendo las escaleras, él abrió la puerta, porque sabía que era yo quien llegaba. Dijo: “Deja que te mire, Brenda, te he echado mucho de menos”. Yo giré sobre mí misma, lentamente y él me dijo: “Has cambiado... ahora eres una mujer”.

Yo respondí: “Yo no me siento diferente”. Entonces Henry dijo: “Ya veo que París te ha sentado bien. París te ha hecho suya igual que me ocurrió a mí en aquella época”.

—¿Después de volver de París siguió escribiéndole igual que hacía antes de su partida?

—No, era distinto. Estaba enfermo. Nunca se recuperó. Creo que el modisto que le dijo que me iba a casar en París le rompió el corazón y nunca consiguió reponerse. Me había escrito más de 4.000 páginas aparte de la *Guide bleu*, así que sentía que había cumplido su último deber aquí abajo: había formado a esta joven y la había guiado hacia la vida de mujer. Un día le pregunté por qué me había escogido para escribirme tantas cartas, y me dijo: “Eres la única que entiende mi alma”. Era una declaración como para volver loca a cualquier persona joven.

Sus grandes amores

—¿Le habló Miller de las dos mujeres que fueron los grandes amores de su vida, June y Anaïs?

—Decía que las mujeres le inspiraban. Yo creo que la mayoría de los grandes artistas crean y expresan lo mejor de su arte cuando están enamorados. También Miller necesitaba una Venus, la buscó toda su vida. Tenía la costumbre de llamar a June “mi Venus”. Nunca llamó a Anaïs “mi Venus”.

—¿Cree que aún sería posible vivir la misma historia, veinte años después?

—Sí, porque era un hombre del Renacimiento y un autor epistolar prolífico. Escribía a muchos hombres y mujeres en todo el mundo. Para él escribir era tan importante como respirar.

—¿Era su forma de expresar su creatividad?

—Sí. A través de la escritura revelaba su pasión por la vida. Tenía en su interior un fuego que le quemaba y que nunca se extinguió. Cuando estaba a punto de morir, me escribí

“Antes de morir, Henry me pidió que me casara con él. Quería asegurar mi futuro para no preocuparse por mí en el más allá. Quería regalarme su casa de Pacific Palisades y también la de Big Sur. Pero no acepté. Y no me arrepiento”

una carta para describir lo que sentía mientras se apagaba. Era una carta asombrosa. Me partió el corazón, pero además, cuando la leí, sentí que una parte de mí se iba con él; lo último que hizo por mí fue escribirme esa carta. Yo le había pedido, un poco tontamente, que me escribiera una carta cuando estuviera a punto de subir al cielo, y lo hizo. ¿No resulta increíble? Eso demuestra lo apasionado y generoso que era. Durante toda su vida, la gente se ha equivocado sobre su personalidad. Sus escritos sobre su vida en París tienen el carácter de una confesión. Hablaba de la auténtica vida. Al principio de su carrera, los escritos de Henry se consideraban brillantes, pero adelantados a su tiempo, de modo que le cerraron muchas puertas en las narices. Por eso se instaló en París. Creo que fue allí donde empezó a sentirse en paz consigo mismo.

Una historia de amor sin sexo

—¿Ha tenido ocasión de encontrarse con algún miembro de su familia? ¿Sigue en contacto con ellos?

—Estoy en contacto con su hijo Tony. Me agradece a menudo el que ayudara a su padre durante los últimos años de su vida, y para mí significa mucho. Mi historia con Henry fue una historia de amor, no de sexo, y aún hoy sigo impresionada por su genio, su sensibilidad, su dulzura.

—¿Cómo empezó?

—El 6 de junio de 1976 le escribí mi primera carta.

—¿Cuándo le vio por primera vez?

—Terminé mis estudios en la universidad antes que la mayoría de los estudiantes. Me había mudado a California y había empezado a actuar en películas. Un día alguien mencionó a Henry Miller y yo me dije: “Me encantaría ver a ese hombre”. Era una idea que no me había abandonado desde la universi-

dad. Y llegó una tarde en que yo debía ir a escucharle a una conferencia. Estaba tan excitada como la primera vez que me enamoré. Esa tarde mi casa se quemó y yo me encontré sin nada. Tenía la impresión de ser una mujer sin pasado.

—¿Qué hizo usted?

—Ese día no fui a la conferencia. Estaba desesperada. Entonces, unos días más tarde, mientras asistía a una subasta para reemplazar las cosas que había perdido en el incendio, me fijé en una serie de libros antiguos muy hermosos, y examiné uno. Lo abrí y cayó al suelo una carta. Era una carta que Henry Miller había escrito a una japonesa. La recogí, y sin dar crédito, vi que en la carta aparecía su dirección. Yo había preguntado a todo el mundo cuál era la dirección de Miller, porque le quería escribir, pero nadie la sabía. Gasté miles de dólares en comprar los libros, y al día siguiente escribí una carta a Henry.

—¿Recuerda algún pasaje?

—Le dije que un incendio me había impedido ir a su conferencia y que siempre había querido verle. También le envié algunas fotografías mías. Él me llamó el día en que recibí mi carta. Cuando dijo: “¿Es usted Brenda?”, le respondí: “Sí, Henry”. Sabía que era él aunque nunca antes había oído su voz. Me dijo que quería verme cuando se encontrara mejor. Empezamos a escribirnos todos los días, después dos, tres o cuatro cartas al día. Se convirtió en el diario íntimo de nuestras vidas. Creo que se dio cuenta de



ARRIBA, ACUARELA DE MILLER, UNA DE LAS FAVORITAS DE BRENDA. ABAJO, FOTO ACTUAL DE LA MUSA DEL AUTOR DE “TRÓPICO DE CÁNCER”



que a través de mí podía escribir su último libro. Más tarde le pedí permiso para publicarlo.

—¿Cómo se convirtió en su mentor?

—Fue una elección deliberada. Quería que entrara en mi vida, y aún no sé por qué. Estaba escrito que tenía que encontrar a Henry. Fue la primera persona que me animó a escribir. Incluso corregía mis cartas. Al principio todas esas correcciones me desanimaron. Pero seguí escribiendo. Era tan ingenua que incluso le pedí que me enseñara todo lo que él sabía. Y lo intentó. Empezó a escribirme cartas sobre libros, arte, política y filosofía. Me enviaba toneladas de libros.

Siempre sonriente y feliz

—Se le tachó de depredador, liberador sexual, pornógrafo, perverso. ¿Qué pensó usted al conocerle? ¿Le reconoce en alguna de estas definiciones? ¿Quién era su Henry Miller?

—Cuando le vi por primera vez, tenía unos ojos azules muy vivos y brillantes. Olía tan bien como un bebé y parecía igualmente frágil. Tenía esa pequeña sonrisa en las comisuras y siempre estaba feliz y sonriente conmigo.

—¿Se veían a menudo?

—Cenábamos juntos todos los jueves. Por lo general, era la única vez que salía en toda la semana. Recuerdo que una tarde empezó a llover y yo tuve que llevarle en brazos de mi coche al restaurante. Él estaba molesto y me repitió varias veces: “Déjame, déjame antes de que alguien nos vea”.

—¿Cómo era su casa en Pacific Palisades?

—Llena de encanto. Grandiosa. En una calle llena de encanto. Henry tenía una casa de dos pisos, con un balcón en el piso superior. Y había una avenida para acceder a la casa. Por otra parte, después de co-

nocerme, Henry se enteró de que las gardenias eran mis flores favoritas y entonces plantó gardenias a lo largo de toda la avenida. Nadie había hecho eso por mí jamás. La primera vez que florecieron, recogí una y le dije: "Henry..." Él me respondió: "Sólo un pequeño obsequio..."

Libros europeos y telas de Japón

—¿Le hizo algún otro regalo?

—Me ofrecía constantemente regalos. Encargaba telas a Japón, libros a Europa, una pluma estilográfica... Me recordaba que la belleza no es eterna y quería que me convirtiera en escritora.

—¿Quién tuvo la idea del viaje a París?

—Los dos. Casi siempre que yo conseguía un papel en una película, él lo desaprobaba. Siempre. Yo iba a hacer de vampíresa muy sexy en una película de miedo, y me decía: "No quiero que lo hagas, eso son cosas de niños, es realmente estúpido". Y yo le respondía: "Henry, me va a proporcionar dinero y será divertido". Él empezó a mandarme cartas en las que me desaconsejaba interpretar ese personaje. Después recibí otra oferta para interpretar a una domadora. Reaccionó enérgicamente: "¡Oh no, Dios mío, no quiero ni imaginar que te puedan mutilar!". Acabé por decirle: "¿Por qué no escribo un guión, por qué no producir una película a partir de uno de tus libros?". Obtuve los derechos de tres de sus libros. Se lo conté: "Quizá debería ir a París". Y él dijo: "¡Excelente idea!"

—Aparte de la escritura o el estudio, ¿qué otras cosas hacían juntos?

—Él había sido nadador profesional y tenía una piscina olímpica en su propiedad, pero estaba tan frágil y enfermo que ya no podía nadar. Recuerdo que le gustaba verme nadar. También le gustaba presenciar mis ensayos de danza clásica. De vez en cuando él tocaba el piano. Nos

gustaba cocinar juntos, y en la cocina, él me contaba sus recuerdos de June y de Anaïs. Yo le recordaba a June, la mujer a la que más quiso.

—¿June o Anaïs?

—June. Era bailarina y actriz. Él se convirtió en un gran autor porque ella creyó en él. Si no hubiera conocido nunca a June, jamás habría escrito *Trópico de Cáncer*. Nunca habría ido a París, porque ella prácticamente tuvo que obligarle para que dejara Estados Unidos.

—¿Y Anaïs? Miller escribió que había hecho de él el escritor en que finalmente se convirtió.

—Yo creo que fue June. June le puso un traje y le dijo cómo llevarlo y después llegó Anaïs y le dijo: "Oh, June, has olvidado una cosa: el sombrero de copa y el bastón para ir a esta velada". Y Henry hizo otro

—Sí. Muchos cuadros. Me regaló cerca de un centenar de acuarelas. Eran pequeños regalos. Un día me dijo: "Creo que te voy a hacer un retrato, pero no lo juzgues, porque yo no soy retratista. Soy un artista de la forma libre".

—¿Qué opina usted de su arte?

—El arte formaba parte de su existencia: la escritura por la mañana, la pintura por la tarde. Y prácticamente durante toda su existencia fue un pianista asombroso. Era un hombre lleno de talento, le gustaban enormemente las artes, para admirarlas o practicarlas. Amaba la vida apasionadamente. Le gustaba cenar con amigos, reír, beber una botella de buen vino. Durante toda su vida sus amigos lo fueron todo para él.

—¿Cómo reaccionó su familia ante su relación con Miller?

"No, no lo entiende. No es esa clase de relación. Es cuestión de sentimientos". Y me respondían: "Claro, claro". Nadie se daba cuenta de que estaba muy débil y sufría mucho. Desde luego, eso se le pasó por la cabeza. Es un hombre, tiene derecho a pensar en el sexo e imaginar una relación sexual. ¿Por qué no? Eso le mantenía joven de espíritu, pero no era el tipo de relación que existía entre nosotros. Era una historia de amor. En sus cartas, como subraya Lawrence Durrell, Henry se convertía en un hombre de cuarenta años y el recuerdo de June animaba su espíritu. Tuvimos una conversación casi al final y le dije: "¿Qué habría pasado si hubiera aceptado acostarme contigo?". Me contestó: "¡Habría muerto! Menos mal que no lo hiciste". Era un hombre

lleno de encanto. Poseía magnetismo sexual y cuando conversaba contigo te convertías en la persona más importante del mundo.

—¿Qué es lo que hizo que Miller se convirtiera en el escritor que fue?

—Su misión era decir la verdad y afortunadamente tuvo el valor, la perseverancia y la humildad para llevar a cabo su misión; creía en sí mismo y en sus objetivos. Empezó la revolución sexual y fue uno de los pioneros. Antes de morir, Henry me pidió que me casara con él. Quería asegurar mi futuro para no preocuparse por mí en el más allá. Quería regalarme su casa de Pacific Palisades y también la de Big Sur. No acepté. Cómo le diría, tenía la impresión de que no estaba bien. Esos bienes deberían ir a sus hijos. A veces, cuando le echo de menos, cojo mi coche para ir a esos lugares, y una parte de mí me dice: "Imagínate, tu habrías podido tener esta casa". Pero la otra parte de mí me responde: "No, hiciste lo que debías".

"Cenábamos juntos todos los jueves: era la única vez que salía en toda la semana. Recuerdo que una tarde empezó a llover y yo tuve que llevarle en brazos de mi coche al restaurante. Él estaba molesto y me repitió varias veces: 'Déjame, déjame antes de que alguien nos vea'"

tanto con Anaïs. Sin Henry Miller nadie habría oído hablar de Anaïs Nin. También ayudó a otros artistas, era muy generoso. Además tenía una gran capacidad para escuchar. Y sabía dar: habría dado su camisa, aunque fuera la última que le quedara. Era sensible y adoraba a las mujeres. Le gustaba su forma de andar, el perfume de su pelo, su piel, su forma de sonreír y de echarse el pelo hacia atrás al reír. Y no se encuentran tan fácilmente hombres que amen realmente a las mujeres. Algunos quieren llevárselas a la cama o utilizarlas como trofeos, pero ¿aman a las mujeres? Él las amaba de verdad, pero creo que sólo empezó a apreciarlas realmente muy tarde.

—Henry Miller era un buen pintor y le gustaba pintar acuarelas. ¿Hizo algún cuadro para usted?

—Al principio no muy bien. Mi padre es siciliano y mi madre amerindia. Cuando les dije que conocía a Henry Miller dijeron: "Oh, querida, es maravilloso" y yo añadí: "Sí, mamá, nos hemos hecho muy amigos y nos escribimos cartas". Mi familia se alegraba mucho por mí. Pero un amigo de mi madre le dijo que yo tenía una aventura con Henry y que era un viejo libidinoso. En fin, mi padre dijo que era lo bastante viejo como para ser mi bisabuelo.

"¿Amor con Henry Miller?"

—Estoy segura de que no sólo su familia creía que usted era la amante de Miller.

—Tiene razón. Me preguntaban a menudo: "¿Cómo puedes hacer el amor con Henry Miller? Tiene que ser un poco fuerte". Yo contestaba:

PATRIZIA SANVITALE

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCION	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1	Baudolino	Umberto Eco	Lumen	1 .5
2	Los Borgia	Mario Puzo	Planeta	4 .4
3	Soldados de Salamina	Javier Cercas	Tusquets	3 .15
4	El último catón	Matilde Asensi	Plaza & Janés	5 .3
5	La cuarta mano	John Irving	Tusquets	- .7
6	Dientes blancos	Zadie Smith	Salamandra	8 .5
7	La aventura del tocador...	Eduardo Mendoza	Seix Barral	7 .33
8	Tan veloz como el deseo	Laura Esquivel	Plaza & Janés	2 .6
9	La joven de la perla	Tracy Chevalier	Alfaguara	- .9
10	El último encuentro	Sándor Márai	Salamandra	- .13

NO FICCION	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1	Diccionario de la lengua española	R.A.E.	Espasa Calpe	1 .3
2	Memorias de un bufón	Albert Boadella	Espasa	8 .10
3	El futuro no es lo que era	F. González/J.L. Cebrián	Aguilar	4 .4
4	¿Quién se ha llevado mi queso?	M. D. Spencer	Urano	7 .47
5	Carta de Jesús al Papa	F. Sánchez Dragó	Planeta	5 .6
6	Los Talibán	Ahmed Rashid	Península	2 .7
7	Juana la loca	M. Fernández Álvarez	Espasa	3 .52
8	Los jefes de ETA	Carmen Gurruchaga	La Esfera de los libros	6 .4
9	No logo. El poder de las marcas	Naomi Klein	Paidós	- .9
10	Mayor Oreja	Isabel San Sebastián	La Esfera de los libros	- .1

BOLSILLO	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1	La carta esférica	A. Pérez-Reverte	Punto de lectura	10 .2
2	El diario de Bridget Jones	Helen Fielding	DeBolsillo	1 .18
3	Las cenizas de Ángela	Frank McCourt	Maeva	- .99
4	El hereje	Miguel Delibes	Booket	4 .4
5	El ocho	Katherine Neville	Suma de letras	- .71
6	Los pilares de la tierra	Ken Follet	DeBolsillo	2 .66
7	Rabos de lagartija	Juan Marsé	DeBolsillo	9 .2
8	El señor de los anillos	J.R.R. Tolkien	Minotauro	- .4
9	El último judío	Noah Gordon	Punto de lectura	6 .48
10	Son de mar	Manuel Vicent	Punto de lectura	- .10

POESÍA	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1	Ciento volando de catorce	Joaquín Sabina	Visor	1 .10
2	Otoños y otras luces	Ángel González	Tusquets	3 .17
3	El mundo que respiro	Mario Benedetti	Visor	2 .24
4	Fragmentos de un libro futuro	José Ángel Valente	Círculo/G. Gutenberg	7 .44
5	Poesía completa	L. M ^a Panero	Visor	5 .3
6	Águila contra el hombre	L. M ^a Panero	Valdemar	- .1
7	Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	10 .99
8	Antología personal	Luis García Montero	Visor	- .5
9	Rama desnuda	Andrés Trapiello	Tusquets	8 .44
10	50 poemas del milenio	V.V.A.A.	DeBolsillo	4 .22

Librerías consultadas
 Albacete: Herso Alicante: Manantial Almería: Cajal Ávila: Senen Badajoz: La Alianza, Universitat Barcelona: Bosch, Casa del Libro Bilbao: Casa del Libro Burgos: Mainel Cáceres: Cerezo Cádiz: Manuel de Falla Castellón: Plácido Gómez Ciudad Real: Manantial Córdoba: Luque La Coruña: Arenas Cuenca: Juan Evangelio Girona: 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: Ojangueren 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: Casa del libro Soria: Las Heras Teruel: Senda Valencia: Soriano, París-Valencia Valladolid: Oletvm Vitoria: Study Zamora: Pya Zaragoza: Central.

ALEMANIA

- 1 Harry Potter und der Stein der ...
J. K. Rowling (Carlsen)
- 2 Harry Potter und der Feuerkelch...
J. K. Rowling (Carlsen)
- 3 Geschichte eines Deutschen
Sebastian Haffner (DVA)
- 4 Das zweite Gedächtnis
Ken Follet (Lübbe)
- 5 Bildung. Alles was man wissen...
Dietrich Schwanitz (Eichborn)

ARGENTINA

- 1 El cochero
Marcus Aguinis y Jorge Bucay (Atlántida)
- 2 El atroz encanto de ser argentinos
Marcos Aguinis (Planeta)
- 3 El camino del encuentro
Jorge Bucay (Sudamericana)
- 4 La realidad
Mariano Grondona (Planeta)
- 5 ¿Quién se ha llevado mi queso?
Spencer Jones (Urano)

ESTADOS UNIDOS

- 1 Isle of Dogs
Patricia Cornwell (Putnam)
- 2 The Corrections
Jonathan Franzen (Farrar, Straus & Giroux)
- 3 Narcissus in Chains
Laurell K. Hamilton (Berkley)
- 4 A Bend In The Road
Nicolas Sparks (Warner)
- 5 Mercy
Julie Garwood (Pocket Books)

ITALIA

- 1 Il cammino di Santiago
Paulo Coelho (Bompiani)
- 2 L'odore della notte
Andrea Camilleri (Sellerio)
- 3 La casa dipinta
John Grisham (Mondadori)
- 4 Il giardiniere tenace
John le Carré (Mondadori)
- 5 L'Acchiappasogni
Stephen King (Sperling)

MÉXICO

- 1 Harry Potter y la cámara secreta
J.K Rowling (Salamandra)
- 2 ¿Quién se ha llevado mi queso?
Spencer Johnson (Urano)
- 3 Aura
Carlos Fuentes (Era)
- 4 Las siete biorutas para la salud...
José Represas (Diana)
- 5 Sexo, espíritu y amor
Rubén Carbajal (Litofasesa)

Medios consultados:

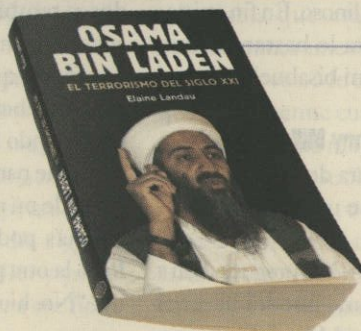
La Nación (Argentina), Il corriere della Sera (Italia), The Washington Post (EE.UU.), Reforma (México), The Times (Reino Unido)

El terrorista más buscado

 **Planeta**

Cada libro, un mundo

www.editorial.planeta.es



Osama bin Laden
Elaine Landau

La primera biografía de Bin Laden en castellano.

¡Arriba Euskadi! La vida diaria en el País Vasco

JOSÉ MARÍA CALLEJA. PREMIO ESPASA. ESPASA. MADRID, 2001. 256 PÁGINAS, 2.900 PESETAS

A Salman Rushdie clérigos y predicadores iraníes le condenaron, en 1989, a muerte por haber escrito una novela. A José María Fernández Calleja la Ertzaintza le tuvo que montar, en 1995, un servicio de escoltas siete días a la semana. Su pecado era ser un "terrorista de la pluma". Lo curioso es que trabajaba en los informativos de Euskal Telebista, una de las televisiones más manipuladoras de la opinión pública del mundo. En un organismo público tan controlado por el PNV y el nacionalismo vasco lo que pudiera hacer y decir Calleja no era mucho, pero lo suficiente para que fuese el primer periodista vasco sometido a protección policial permanente. Ahora mismo son numerosísimos los periodistas obligados a llevar escolta. Las medidas de protección se han generalizado y llegan hasta los profesores de universidad.

¡Arriba Euskadi! conforma un mosaico de la vida cotidiana en el País Vasco. Calleja maneja una prosa amena, fluida y algo barroca para retratar en 18 escenas, organizadas en capítulos, el día a día del acontecer político y social vasco. El lector contempla tanto acontecimientos recientes como hechos pasados. Con este juego de perspectivas, el autor va desmenuzando el entramado del nacionalismo vasco. Comienza Calleja con la narración del asesinato del máximo responsable de la Policía Municipal de San Sebastián y del estado de desamparo en el que queda su viuda. Más adelante escribe de otras muertes y de la organización de ETA en los subsuelos de los procesos de socialización de niños y adultos. Tras contemplar las banderas de enganche del nacionalismo independentista, el lector se sobrecoge con el relato de los que prefieren mirar a otro lado o, incluso, de los que

Es obvio que éste es un texto militante; en ningún momento oculta Calleja que él es de los que han levantado la bandera contra la opresión nacionalista. El

lector se sobrecoge con el relato de los que prefieren mirar a otro lado o, incluso, de los que justifican la muerte de los españoles

justifican la muerte de los españoles. El último capítulo está dedicado a las víctimas del terrorismo.

Es obvio que éste es un texto militante; en ningún momento oculta Calleja que él es de los que han levantado la bandera contra la opresión nacionalista. Sin embargo, tras leer estas páginas se tiene la misma sensación que cuando se está ante los relatos de las atrocidades de los campos de exterminio nazis. Se lee a Primo Levi y se siente que no lo dice todo, que queda un fondo de degradación al que su pudor no le deja entrar. Hay más y aquí pasa lo mismo. No es que Calleja no cuente cómo al hijo de un dirigente del PP le han apaleado en una calle de un



GUST BEJER

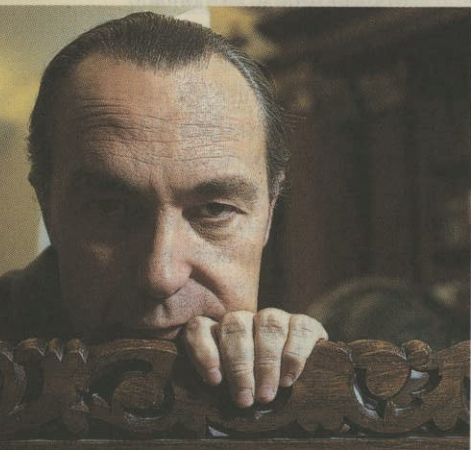
gantesco engaño que se ha montado en el País Vasco. Para encontrar algo semejante en la Europa de los últimos cien años hay que irse a la Alemania del periodo anterior a la II Guerra Mundial. El aparato de propaganda de Hitler convenció a millones de europeos de la necesidad de expansión territorial de su país. Cuando, ya en 1939, puso en marcha la maquinaria bélica, sus soldados de infantería llevaban grabado en la magnífica hebilla de su cinturón de cuero, "Got mit uns" (*Dios con nosotros*). En el País Vasco es evidente, como señala Calleja, que algún clérigo con el suficiente prestigio moral e intelectual ha convencido a mucha gente de que matar españoles o arruinar vidas no es pecado. Se puede cometer homicidio con tal de que sea a españoles: gentes miserables, bárbaras y descreídas que ocupan y destrozan la idílica Euskal Herria.

En lo que ya no es tan original Calleja es en afirmar que el conflicto vasco no tiene solución negociada. Utiliza el término "conflicto irreducible" porque entiende que el odio ha empapado demasiado el paisaje humano. Así las cosas, despreciando al prójimo español y con una ETA que cobra impuestos, tiene ejército, administra justicia, con pena de muerte incluida, e imparte educación, cultura y deporte es muy difícil entenderse. Queda, eso sí, la esperanza en tipos como Calleja que se atreven a escribir libros como éste. Hace veinte años era imposible leer algo parecido, no porque no sucediera lo que se relata sino porque nadie se atrevía a hacerlo. Quizá aún estemos a tiempo de evitar que el País Vasco se convierta en una mezcla de Irlanda del Norte y de Colombia.

BERNABÉ SARABIA

Doble filo

LUIS ALBERTO DE CUENCA. SELECCIÓN Y PRÓLOGO DE LUIS MUÑOZ. HIPERIÓN. MADRID, 2001. 209 PÁGINAS, 1.500 PESETAS



M. R.

Comienza Luis Muñoz su prólogo a esta antología con una afirmación contundente que pone en cuestión lo que la crítica ha venido repitiendo desde mediados de los 80: "En el curso de la poesía de de Cuenca no hay interrupción, no hay tampoco ruptura desde sus primeros poemas culturalistas hasta los más confesionales".

Lo único que habría a partir de *La caja de plata* (1985) sería "un cambio de tono y el desarrollo de algunos procedimientos estéticos". Un cambio de tono, el desarrollo de algunos procedimientos estéticos, el abandono de otros, la introducción de recursos nuevos... A eso es a lo que solemos llamar ruptura. Luis Muñoz puede llamarlo de otro modo. Pero si pretende algo más que un cambio terminológico debería recurrir a mejores armas conceptuales de las que hace uso en este prólogo, una serie de confusas variaciones sobre los términos vida y cultura.

¿Qué aportan los 80 a la poesía de De Cuenca? Claridad, coloquialismo, humor, sentido de la composición del poema, culturalismo vivido: técnica y llanto. El poeta de *Los retratos* (1971), *Eksinore* (1972), *Scholia* (1978) utilizaba las referencias culturales como un manto y una máscara, una manera de distanciarse del vulgo y de proteger la vulnerable intimidad. La exhibición de conocimientos era entonces una virtud. Claro que acá y allá, como demuestran algunos de los poemas que ha seleccionado Muñoz, asomaban los modos y maneras del poeta posterior.

Si la pedantería era el riesgo del primer Luis Alberto de Cuenca, la

frivolidad parece serlo del que se inicia en los años ochenta: "La otra noche, después de la movida,/en la mesa me encontraste/y, sin mediar palabra, me quitaste/no sé si la cartera o si la vida". Y hay, ciertamente, frivolidad, desenfado, tono menor en su poesía a partir de *La caja de plata*; pero hay también, cosa que no quisieron ver algunos críticos, pero que de inmediato percibieron los lectores, un nuevo clasicismo, una manera de decir con palabras de hoy los sueños, las angustias, las ilusiones del hombre de siempre.

Línea clara tituló Luis Alberto de Cuenca en 1995 la edición italiana de su poesía completa. "Línea clara" se titula el poema que inicia *Fiebre alta* (1999), su último libro (publicado en México y apenas conocido en España): "Dicen que hablamos claro y que nos repetimos/de lo claro que hablamos, y que la gente entiende/nuestros versos..."

La polémica entre la claridad y la oscuridad en poesía la solventó Alberti: "Por ser claro no se es mejor poeta;/por ser oscuro, no lo olvides, tampoco". Pero hay poetas que no quieren ir de oráculos por la vida, llegar al lector con muletillas hermenéuticas, y apuestan por la claridad, por contar y cantar, por soñar y razo-

nar en verso. Luis Alberto de Cuenca es uno de ellos. Sus mejores poemas son de una claridad misteriosa, llena de ecos y transparencias, jamás se agotan en la anécdota, vierten en odres nuevos los viejos mitos. Otros, por el contrario, tienen sólo una gracia manierista y rococó, un cierto tono burlesco, y es posible que enfaden a los poetas con coturno. No conviene olvidar un tercer tipo de poemas, los que son "un grito (o un susurro) de angustia y soledad". El poema inédito "Navidad", puede ser un buen ejemplo de ello. "Otelo, Mosca y Gloria", otro de los inéditos, nos cuenta la historia de dos gatos con la levedad de Lope y una punzada de melancolía: de su tono menor sólo es capaz un poeta mayor.

Luis Alberto de Cuenca, con su frivolidad y su patetismo, su Horacio y su Tintín, sus borgianas enumeraciones y sus chascarrillos campoamorianos, es un poeta contradictorio, como cualquier ser humano. No es necesario aceptarlo en bloque. Se trata de un maestro que gusta de jugar como un chiquillo, un clásico que a veces parece abrirnos su pecho sin ningún pudor, un poeta para niños de cualquier edad.

JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN

R E V I S T A S

Hélice

DIRECTOR: LUIS MUÑOZ. N.º 15

¿CUÁL es la relación entre música y poesía? En este número de la siempre variada y atractiva Hélice opinan sobre el tema los poetas: Aurora Luque, Antonio Manilla, Ana Merino, José Luis Piquero, Benjamín Prado, Javier Rodríguez Marcos, Luisa Castro... Pere Rovira traduce, muy *ad hoc*, una carta de Baudelaire a Wagner. Ahora habría que escuchar lo que dicen los músicos: entre los poetas hay de todo, oídos educados y oídos sordos. Cuando esta Hélice gira, los oídos hay que tenerlos bien abiertos.

La alegría de los naufragios

DIRECTORES: C.A. MOLINA, A. IGLESIAS. N.º 5 Y 6

PROSAS de Eugenio Trías, Claudio Magris, Clara Janés o Hugo Mujica; poemas de Antonio Colinas, Rafael Argullol, Francisco García Olmedo, Hugo Mujica o Álvaro Valverde; ¿quién no iba a estar a gusto en un naufragio así? Bien es cierto que esta revista tiene algo de centón y que no todos los textos están a la altura de los citados; pero ¿qué importa eso cuando hay tanto donde escoger? Leer, naufragar, y seguir. Lo dice un verso en este número: "Partir es lo propio".

Eça de Queirós La escritura del mundo

CÍRCULO DE BELLAS ARTES
13-XI/I-XII

EL monóculo de Eça de Queirós (1845-1900) estaba hecho del mismo cristal que los espejos del Callejón del Gato. Eça fue un crítico implacable de la sociedad de su tiempo: en sus novelas trazó la caricatura mordaz e inteligente de la aristocracia lisboeta (*Os Maias*) y la burguesía y el clero provincianos (*O crime do padre Amaro*). Y no dejó de lado la crítica literaria: sus impagables *Farpas* (que es como se dice *Paliques* en portugués; en más de un aspecto la figura de Eça recuerda a la de *Clarín*) en las que, junto a su amigo Ramalho Ortigão, fustigaba a clásicos y contemporáneos, admiran e irritan hoy a partes iguales, como lo hicieron en su momento.

Ahora llega a Madrid, comariada por Carlos Reis, la exposición que celebró su centenario en la Biblioteca Nacional de Lisboa. "La escritura del mundo" nos acerca al mundo privado de Eça (sus manuscritos, su escritorio...) y a su mundo exterior, al de sus viajes profesionales como diplomático (Cuba, Newcastle, París, donde moriría con el siglo).

Eça de Queirós escribió en *O mandarim* la historia de un hombre que podía cambiar el mundo haciendo sonar una campana. Él lo consiguió urdiendo palabras con inteligencia e ironía. Tras mirar el mundo con el monóculo de Eça de Queirós, lo vemos con más distanciamiento, como si más supiéramos. **M.L.-V.**



Los bosques de la noche

WILLIAM BLAKE. TRAD. JORDI DOCE. PRE-TEXTOS. VALENCIA, 2001. 328 PÁGINAS, 3.750 PESETAS

Casi todos sus contemporáneos (escritores o pintores) vieron a William Blake (1757-1827) como un ser puro, singular y excéntrico.

ENTRE los testimonios de los contemporáneos de Blake que cierran este libro, está el del literato Henry Crabb Robinson, que lo recuerda (hablando, en varias visitas que le hizo) en un libro de 1852. Dice ahí Crabb que Blake le comentó, poco antes de morir: "Para mí la muerte no es más que el paso de una habitación a otra". Algo caótico en sus ideas religiosas —no siempre fáciles de explicar— y que con la mayor naturalidad, en su casa generalmente pobre, hablaba de espíritus y visiones, de los que extraía sus poemas, sus dibujos, su peculiaridad y hasta la compañía. Pero no pensemos en espiritismo gótico o terrorífico; salvo en alguna particular visión, los espíritus eran para Blake seres fraternales y cercanos. Dice haber hablado mucho con Voltaire, de quien estaba lejos, y cuando su interlocutor pregunta en qué lengua hablaba, Blake responde sensatamente (hablaba con el espíritu de Voltaire): "Para mis sentidos era inglés".

Jordi Doce, que ha hecho una muy atinada traducción y un prólogo que va más allá de la introducción a los poemas seleccionados, ha preparado una antología de lo que pudiéramos denominar el Blake menor. No los grandes poemas visionarios (tipo "El matrimonio del cielo y del infierno") sino los primeros poemas del autor, *Los esbozos poéticos* de 1873 (la única edición, propiamente tal, en la vida de Blake) poemas breves que figuraban manuscritos —como el que fue propiedad de Rossetti— o las más famosas *Canciones de Inocencia* y *Canciones de Experiencia* (1789 y 1794) que se con-

traponen y donde, a mi entender, está lo mejor de este Blake más en corto, pero que se pronuncia siempre como un bardo, de ahí su lado romántico. Aunque llegó a decir que la naturaleza no era obra de Dios, sino del Diablo, los poemas de Blake presuponen el espíritu druídico del mago o transmisor, que entra dentro de las cosas y que canta desde ahí, trascendido por su visión, que no suele ser —que no puede ser— la del hombre común. Poemas como "El tigre" (de uno de cuyos versos procede el título de esta antología), "El pequeño vagabundo", "Londres" o "Tirzah" me siguen pareciendo lo mejor de este hombre de Dios que quiere ir más lejos, y que en la experiencia canta con más profundidad que en la inocencia, donde aspira más al himno y a la ternura.

Es cierto —como afirma el prologuista— que William Blake sigue siendo un excéntrico, lejos del neoclasicismo y cerca de un romanticismo en el que nunca pensó. Él era un grabador, pintor, no letrado ni erudito. Y sobre todo vivía en el espíritu. Se le puede tener como un precursor (por la fuerza y belleza en cuño irracionalista de sus imágenes) pero asimismo se le podría tener por un hombre anticuado, lejano a las modernidades que inauguraba su tiempo. El Blake al que la contracultura tomó por modelo (el Blake



que amaba Ginsberg) no es, desde luego, un Blake histórico, pero muchos de sus versos permiten esa lectura transgresora y él fue ciertamente un heterodoxo, aunque nunca quisiera apartarse de la voz de Dios y sí de la de sus clérigos.

Antología de poemas menores —que no siempre lo son—, de algunas cartas de Blake y de testimonios de sus contemporáneos (salvo la crítica literaria de Coleridge nadie deja de verlo como un tipo peculiar y sumamente loco) tengo la sensación de que Jordi Doce, en este volumen, no sólo ha querido mostrarnos una parte del Blake poeta más cercano, sino enseñarnos la total figura de Blake —pues el prólogo es más amplio— y volver a poner delante la validez y la sinrazón de este absoluto excéntrico.

LUIS ANTONIO DE VILLENA



JULIÁN JAÉN

Putas asesinas

ROBERTO BOLAÑO. ANAGRAMA. BARCELONA, 2001. 225 PÁGINAS, 2.200 PESETAS

En el presente volumen, de título provocador, el escritor chileno Roberto Bolaño (nacido en

1953) ha reunido una colección de 13 relatos, tal vez para demostrarnos que no es supersticioso con el número.

EL séptimo, dedicado a Juan Villoro, de los mejores de la serie, da título a la recopilación. Su obra es bien conocida en España y desde su novela *Los asesinos salvajes* su producción atrae el interés como uno de los representantes más atractivos de la narrativa hispanoamericana. Reside en Barcelona, escenario de alguno de estos cuentos, como "Buba".

Buena parte de sus cuentos parecen trufados de rasgos autobiográficos. Y en ningún caso, pese a sus incursiones en los espacios europeos o americanos de las ciudades en las que ha vivido, abandona su inspira-

ción chilena: "Lo que son las cosas, Mauricio Silva, llamado el Ojo, siempre intentó escapar de la violencia [...], pero de la verdadera violencia, no se puede escapar, al menos no nosotros, los nacidos en Latinoamérica en la década de los 50".

Sobre esta promoción planea todavía la sombra de un imaginario Pablo Neruda, como en "Carnet de baile", cuyo texto se divide en 69 fragmentos muy breves, rasgo cortaziano inevitable ya en determinados cuentistas, en su mejor parte de naturaleza literaria: "Parejas de baile de la joven poesía chilena: los nerudia-

nos en la geometría con los huidobrianos en la crueldad, los mistrelianos en el humor con los rokhianos en la humildad, por parrianos en el hueso con los lihneanos en el ojo". Junto a esta significativa combinación definitoria de los grandes nombres de la moderna poesía chilena advertiremos los temas del exilio, la represión y la tortura, que aparecen fugazmente. En ocasiones el relato se traza como un sueño o pesadilla (se integra en él) o forma su elemento fundamental, como en "Encuentro con Enrique Lihn", el inolvidable poeta. El tono onírico confiere, entre otros rasgos, con frecuencia un marchamo de irrealidad al conjunto. Ésta puede proceder también, como en "Putas asesinas", de unas simples imágenes que la mujer ha visto en el televisor.

En "Prefiguración de Lalo Cura", que bien pudiera leerse como

"la locura", el protagonista vive en "el barrio de los Empalados", hijo de un cura renegado. Con pocos rasgos nos introduce en un malditismo que determinará el ambiente de los filmes pornográficos. Los dos primeros relatos de la serie finalizan en el llanto que simbolizaría el dramatismo que subyace tras la ironía o el distanciamiento que el autor busca en la historia. Advertiremos que Bolaño hace de la literatura misma su tema fundamental, vivido, en el que nos sumerge en la propia experiencia, aunque ésta se entienda como algo que tiende a desaparecer "con elegancia y rotundidad". El conjunto resulta atractivo, aunque desigual, y viene a confirmar el tópico de la primacía del cuento hispanoamericano como género en el ámbito de la lengua española.

JOAQUÍN MARCO

Manuales de Historia de España

Libros de HISTORIA



TÍTULOS DE LA COLECCIÓN

1. PREHISTORIA. HISTORIA ANTIGUA

Alfonso Moure Romanillo, Juan Santos Yanguas y José Manuel Roldán Hervás
P.V.P.: 5.250 ptas.

2. LA ESPAÑA MEDIEVAL

José Luis Martín Rodríguez
P.V.P.: 6.500 ptas.

3. LA ESPAÑA MODERNA, SIGLOS XVI-XVII

Ricardo García Cárcel, Antoni Simón Tarrés, Angel Rodríguez Sánchez y Jaime Contreras Contreras
P.V.P.: 5.950 ptas.

4. LA ESPAÑA MODERNA, SIGLO XVIII

Roberto Fernández Díaz
P.V.P.: 6.950 ptas.

5. SIGLO XIX

Rafael Sánchez Mantero, Angel Martínez de Velasco y Feliciano Montero García
P.V.P.: 4.950 ptas.

6. SIGLO XX

Javier Tusell Gómez
P.V.P.: 5.950 ptas

Distribuidor exclusivo de librerías
Madrid: Avda. de Valdeparra, 29.
28108 Alcobendas (Madrid).
Telf.: 91 657 69 56. FAX: 91 657 69 58



Teléfono de información: 91 870 48 48

La canción de Dorotea

ROSA REGÁS. PREMIO PLANETA. PLANETA. BARCELONA, 2001. 304 PÁGINAS, 2.950 PESETAS

La narrativa de Rosa Regás descansa sobre unos pocos elementos: análisis psicológico, ambientes cerrados aunque se enmarquen en plena naturaleza, intimismo, perturbaciones emocionales, preferencia por personajes femeninos y un sustento de corte autobiográfico que acoge vivencias personales.

MUCHOS de estos rasgos se encuentran en *La canción de Dorotea*: el escenario se parece al de *Memoria de Almator* (1991) y el personaje del padre recuerda al furibundo abuelo de *Luna lunera* (1999).

A pesar de estos paralelismos, no ha caído Regás en el cómodo recurso de repetirse y ha escrito una historia que, perteneciendo sin duda al orbe de sus maneras y preocupaciones, resulta muy diferente: *La canción de Dorotea* es una novela fuertemente novelesca, por decirlo de un modo aproximado. La anécdota puede resumirse con bastante facilidad, aunque pagando el precio de eliminar los muchos matices por medio de los cuales avanza con pulso firme y con excelente trabazón de las menudencias que le dan vida.

Regás cuenta cómo Aurelia, una madura profesora universitaria todavía atractiva y que disfruta de un buen nivel económico, se ve enredada en las trapacerías de Adelita, la criada que cuida su casa de campo cercana a Gerona, y de ello le sobreviene una aguda crisis de autoestima. Desde ahí siente una lacerante soledad y se precipita hacia la depresión. La historia la refiere la protagonista en primera persona, que rememora los acontecimientos



M.R.

causantes de esa perturbación, por lo cual el relato suma los hechos particulares que explican el tránsito de la normalidad (que no conocemos con mucho pormenor, aunque afloran algunas frustraciones vitales) hasta los límites del desquiciamiento, del miedo a la locura y del presentimiento de la muerte.

Esta idea general del desarrollo novelesco encuentra un enfoque oportuno y eficaz en la manera de jugar con el misterio, al punto de que la obra entera descansa en la creación de un reduplicado suspense y en la resolución final de la intriga. También apela la autora al temor y a la vivencia del miedo como recurso narrativo que acentúa la incertidumbre de cómo se resolverán los hechos anómalos o, al menos, extraños. Toda esta vertiente de la novela tiene que ver con la literatura gótica, o, tal vez más, con el cine de este género.

En esa fuente bebe Regás, pero sin extremar las notas. Las sorpresas o el absurdo casi kafkiano siempre responden a una lógica. No hay figuras excepcionales o paranormales, ni truculencias. La atmósfera tenebrosa está enmarcada en límites verosímiles. Lo de mayor rareza se explica por su fuente onírica. Además, y esto da un tono definitivamente distinto al relato, los robos, amenazas o complicidades se enmarcan en un caso de corrupción múltiple de dimensión social muy realista y hasta testimonial.

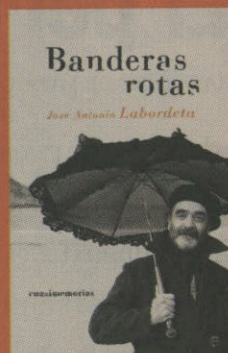
Esta vertiente, la más llamativa de la novela, no anula otra, de mayor importancia, donde está su verdadera e interesante sustancia. Se trata de una indagación en un carácter inestable e inseguro cuyas raíces se ponen al descubierto. La novela versa sobre las claudicaciones asumidas, las decisiones equivocadas y los autoengaños. Su motivo central se refiere a la pasión, en particular a la amorosa, pero también a los impulsos que dan sentido a la vida. Es una novela sobre el tedio y la frustración; un triste y melancólico canto de las existencias que no llegan a realizarse y sufren por tener conciencia de ello.

Esta añoranza de lo que pudo ser implica la defensa de la autenticidad y en cierto modo la denuncia del conformismo. Este mensaje vitalista me parece el cogollo de *La canción de Dorotea*, pero no se formula en abstracto. Se hace verdad por medio de una peripecia de cuño clásico, poco amiga de novedades porque prefiere un relato tradicional, entretenida, llena de emociones, con su dosis de pensamiento, comunicativa y que se sigue con fruición y sin demayo.

SANTOS SANZ VILLANUEVA



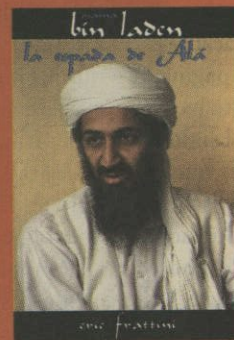
libros para ser leídos



José Antonio Labordeta
Banderas Rotas
Cuasimemorias



François Mignet
Antonio Pérez y Felipe II
Entre la leyenda negra y la historia
prólogo de Henry Kamen



Eric Frattini
Osama Bin Laden
La espada de Alá

la esfera 
www.esferalibros.com

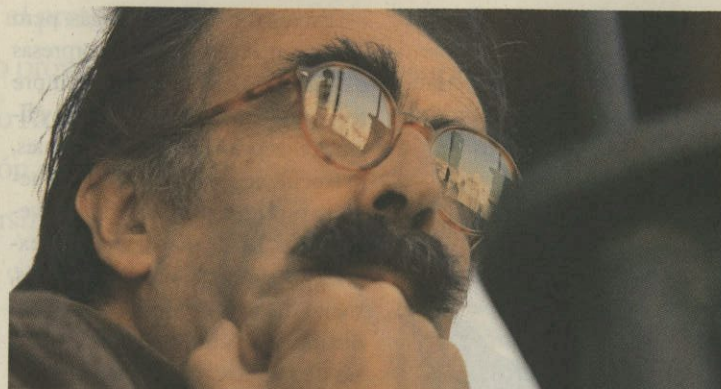
El perro de Dostoievski

LUIS MARTÍNEZ DE MINGO. MUCHNIK EDITORES. BARCELONA, 2001. 202 PÁGINAS, 2.600 PESETAS

Autor de dos libros de poesía y otros dos de cuentos, Luis Martínez de Mingo (Logroño, 1948) ha hecho su primera incursión en la novela con *El perro de Dostoievski*, que merece mayor atención de la que está teniendo.

PORQUE se trata de una novela radicalmente comprometida con la literatura hasta el extremo de confundirla con la vida. Su narrador y protagonista escribe unas "memorias autopunitivas" en las que el desnudamiento del yo pone al descubierto sus ansias más profundas. Su meta consiste en ser escritor de verdad. En tiempos de tanta superficialidad y consumo de una literatura venal, contra una posmodernidad degradada en éxitos de ventas y farfulleo general, Álvaro quiere escribir una obra importante en la que necesita "expresar el pequeño ruido que me corresponde" (pág. 202). Dicha "purga de su corazón" es la novela encarnizada que ahora acabamos de leer.

En sus páginas, escritas desde un presente narrativo situado en el final del siglo XX, el yo protagonista desgrana su accidentada vida de ciclista, guerrillero en El Salvador, doblador de cine, bohemio, cleptómano, amante compulsivo y ludópata. Obsesionado desde joven con la creación literaria, busca modelos a quienes admirar y no encuentra en su tiempo dominado por una literatura débil para el consumo diario. Por ello la obra resulta hondamente transgresora, con múltiples nombres de escritores del pasado y del presente dis-



MERCEDES RODRÍGUEZ

cutidos y homenajeados. El orgullo roza la insolencia en la dedicatoria: "A los muñones de escritores que en el mundo son". La transgresión se afirma en este lema de Valle-Inclán al principio y al final de la novela: "Desdeñar a los demás y no amarse a sí mismo" (págs. 7 y 200). La crítica y el elogio se extienden por casi todas sus páginas, en constantes referencias explícitas, biográficas y literarias, a escritores de todos los tiempos, con preferencia por los del siglo XX, y con velados homenajes en citas fácilmente identificables por un lector culto: por ejemplo, de García Lorca (p. 118), M. Hernández (p. 119), A. Machado (p. 167), Baroja (p. 190), entre otros muchos. Al final de su búsqueda, el protagonista se considera "el perro de 'Dostoievski', por su admiración por el autor ruso, el único a quien le satisfaría parecerse, no sólo por sus coincidencias biográficas sino también, aunque con un siglo de retraso, porque 'desde este albañal aspiro a escribir algo que no nazca ya muerto, aunque sea póstumo'" (p. 192).

La novela encierra, además de la ácida crítica de tanta literatura prefrabricada que se escribe sólo para vender y se ampara en el mercado, el valioso testimonio de un letraherido en su pasión por crear algo

auténtico e importante, sustentado en la convicción de que "la literatura, cuando es asimilada, deja de ser ficción" (p. 191). Guiado por su devoción por la gran literatura, el yo protagonista desnuda su alma atormentada entre la depresión y la locura, la bohemia y el malditismo, la pasión por el juego y el egoísmo del escritor, "un ególatra que adora al dios que lleva dentro" (p. 37). Con tales mimbres, la novela reclama un lector avisado, con conocimientos de historia literaria y capacidad para entender las continuas referencias y alusiones a numerosos autores y diversas manifestaciones artísticas. Porque se trata de una novela hecha de literatura, con muchas lecturas en sus páginas y con incurable pasión por la escritura. Tal vez al autor se le ha ido la mano en la acumulación de episodios y lecturas en este exorcismo creador. Pero no por ello deja de ser interesante como discurso que integra vida y literatura en una obra recomendable para lectores exigentes, no para paladares en busca de sabores de escasa elaboración. Porque, además, el texto se enriquece con muestras de brillantez metafórica (y de humor) y con múltiples registros lingüísticos.

ÁNGEL BASANTA

Recordando a Lampe

JOSÉ LUIS DE JUAN. PREMIO GRAN ANGULAR. SM, 2001. 203 PÁGS., 995 PTAS.

DESDE los inicios de su carrera literaria, José Luis de Juan ha flirtado con esa suerte de novela histórica que se basa en, a partir de hechos reales, hacer llegar la ficción allí donde no llegaron las crónicas. Así lo explica el autor en el epílogo que añade a esta obra, con la que obtuvo el último premio Gran Angular. Como ya hiciera en *El apicultor de Bonaparte*, De Juan centra su atención en un personaje real, sobre el que la memoria histórica ha vertido luces y sombras, y lo recrea a partir de un segundo personaje, testigo y decisivo actor de la trama. En este caso, la figura elegida es la del filósofo Immanuel Kant. La acción sucede en Königsberg dos años antes de la muerte del genio, y toma como eje principal a Lampe, un criado, que perpetra un crimen al parecer absurdo y violento nada más empezar la novela.

Tras este intenso arranque, la novela nos lleva a conocer, no sólo la intriga de que se nos ha hecho partícipes sino algunos detalles de la personalidad de Kant: su carácter metódico en el trabajo, sus actividades como profesor de lógica y metafísica o la influencia que sobre él tuvieron los primeros balbuceos de la Revolución Francesa. De todo ello somos testigos los lectores tanto como Lampe a medida que la intriga avanza hacia la resolución. El autor maneja bien sus registros: no sólo el tan difícil de la novela histórica, también el suspense y el ritmo.

En mi opinión, se trata de un texto excelente que interesará más a los pedagogos que a sus discípulos. Y es lástima, porque bajo la etiqueta de libro para jóvenes, no debería pasar inadvertido a muchos de los lectores adultos a quienes seguro fascinará.

CARE SANTOS

Es sólo lluvia

ANA ESTEBAN. DEBATE. MADRID, 2001. 256 PÁGINAS. 2.600 PESETAS

A menudo peca la narrativa de los más jóvenes—a menudo los más inexpertos—de ser deudora en exceso de lo no literario, sobre todo del omnipresente lenguaje audiovisual.

TAN lógico es que las nuevas generaciones de escritores posean una mirada marcada por el ritmo y el modo de contar del cine—o de la televisión—como que todo narrador que se precie trate de encontrar un ángulo distinto desde el que contar lo que tantas veces nos ha contado la literatura. Y esa mirada pasa por un replanteamiento de esa deuda con lo audiovisual, y por un giro hacia lo subjetivo, ya que de objetividad ya nos hablan esos otros géneros.

Ana Esteban (Madrid, 1954) parece muy consciente de todo ello al escribir su primera novela. Tal vez por eso *Es sólo lluvia* bucea en la subjetividad: el yo narrativo, la importancia que dentro de la historia tie-

nen los sentimientos, el intimismo creciente de la anécdota o la visión del mundo desde la única mirada de Paula, su protagonista y narradora. Ese punto de vista vehicula, además, otro de los grandes pilares sobre los que se asienta la historia: las constantes referencias a lo plástico, a lo pictórico, en ocasiones desde la vocación de crear imágenes de fuerte carga poética. Así, el mundo de Paula es visto desde la enorme influencia de otro de los personajes, Irene, pintora de profesión, y transmitido al lector con toda la fuerza de un lenguaje que va más allá de las palabras, y que Esteban maneja con seguridad, tal vez porque también a ella le resulta familiar.

La anécdota es lo de menos. No por intrascendente, sino por todo lo contrario: es la de otras veces, la universal. El paso del tiempo, la muerte, la pérdida de los amigos, el descubrimiento del amor, su fracaso, el fin de los ideales, el paso de la juventud, la asunción de los monstruos del pasado... La memoria, en suma, que es la materia prima de la que está hecha la literatura. A partir de un hecho dramático—la muerte de su mejor amiga—la protagonista va evocando su pasado, entreverado de las historias de sus seres más queridos, en un constante avance y retroceso en el tiempo, hasta completar el rompecabezas de una existencia no demasiado feliz. La lluvia que está presente en el título es una comparsa sorda en todo este proceso, casi la atmósfera imprescindible, o la excusa que enlaza el presente con el pasado. Al final del

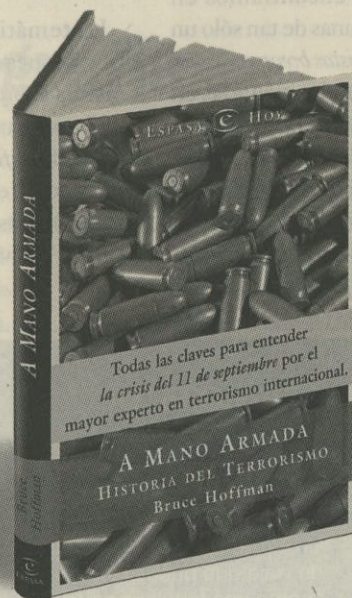


libro sólo prevalece la memoria, desordenada, caprichosa y saltarina. La memoria selectiva, visual, dolorosa, sobre la que Esteban ha tejido una novela introspectiva y madura que termina por hablarnos de lo único que nos interesa como lectores: nosotros mismos, el paso del tiempo, nuestra propia vida.

CARE SANTOS

CONTRA EL TERRORISMO LITERATURA

Nada mejor para acabar con el terrorismo que entenderlo. "A Mano Armada", el libro de Bruce Hoffman, uno de los mayores expertos en terrorismo del mundo, es el libro definitivo para entender la amenaza terrorista desde sus orígenes a la crisis del 11 de Septiembre.



www.espasa.com

DE NUEVO, ESPASA

ESPASA

Algo supuestamente divertido...

DAVID FOSTER WALLACE. TRADUCCIÓN DE JAVIER CALVO. MONDADORI, 2001. 405 PÁGINAS, 3.300 PESETAS

Infinite Jest fue la novela que en 1996 catapultó a la fama a David Foster Wallace, y ya cuando apareció la traducción de *La niña del pelo raro* hacíamos votos por su pronta publicación en España. Ya se ha traducido *Entrevistas breves con hombres repulsivos* y, por fin, se anuncia la versión española de *Infinite Jest* (una de las novelas norteamericanas más sorprendentes e imaginativas de fin de siglo), en la que algunos quisieron ver el inicio de la postmodernidad.

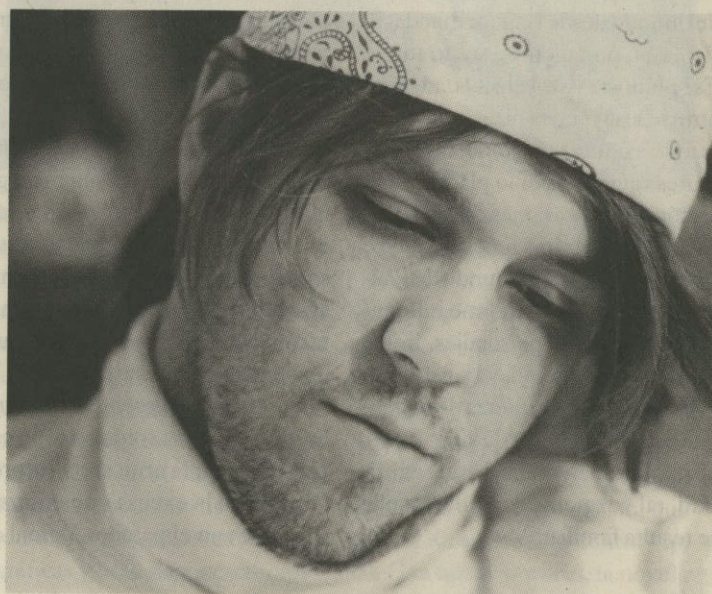
PERO lo que ahora nos ocupa es *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*, un libro de "Ensayos y opiniones", tal como dice el subtítulo a modo de aclaración.

Se trata de siete piezas narrativas demasiado casuales e intrascendentes como para considerarlas ensayos, pero al mismo tiempo con una profundidad reflexiva, con tal enjundia conceptual, que calificarlas como simples opiniones se antoja tremendamente reductivo. "Opiniones" son lo que encontramos en ciertas piezas, algunas de tan sólo un párrafo, de *Entrevistas breves con hombres repulsivos*, pero las incluidas en el volumen objeto de esta reseña son mucho más elaboradas y, al mismo tiempo, exentas del tufillo demagógico que supuran algunas "Entrevistas".

La temática es variada, desde divagaciones con pretensiones metafísicas sobre el tenis —un mundo que forma parte de la estructura narrativa de *Infinite Jest*—, ("Deporte derivado en el corredor de los tornados") o las películas de David Lynch ("David Lynch conserva la cabeza") hasta banales e intrascendentes, al menos para nosotros los españoles, anotaciones sobre la Feria Estatal de Illinois. Tal heterogeneidad se debe al origen de las piezas, aparecidas, como ocurriera con los relatos de *La niña del pelo raro*, en revistas tan variopintas

como Harper's o The Harvard Book Review (y no, en este caso ninguna de ellas se publicó originariamente en el Playboy).

Independientemente de la temática que se trate en cada una de ellas, Foster Wallace se muestra tremendamente agudo, intuitivo, imaginativo y reflexivo. "Noticias bastante exageradas" y "Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer" bien pudieran mostrar los dos extremos conceptuales de estas piezas, a horcajadas entre la ficción y el ensayo, entre el documento y la anotación. El primero, tal vez por motivos profesionales el que más me ha gustado, es profundamente denso y requiere de un importante bagaje cultural crítico-literario por parte del lector. La primera frase echaría para atrás a más de uno, por la complejidad conceptual y la aspereza sintáctica: "En la década de 1960 los metacríticos postestructuralistas llegaron y le dieron la vuelta a la estética literaria rechazando todos los presupuestos que sus profesores habían dado por sentados y haciendo mucho más complicado el asunto de interpretar textos al fusionar teorías del discurso con posiciones duras en metafísicas." El que presta su título al volumen, por el contrario, es tremendamente audaz y narra, casi a modo de diario, los acontecimientos de un crucero por el Caribe. Es el más divertido, aunque no menos ácido y punzante que el resto: "He notado el olor de la loción de bronceado extendida sobre diez mil kilómetros de carne caliente. Me han llamado *colega* en tres países distintos. He visto a quinientos americanos pijos bailar el Electric Slide... He bailado (muy brevemente) la conga."



SERGIO PITOL

El viaje

Un extraordinario cuaderno de viaje que puede leerse "como una fabulosa novela" (J.Arnaiz, *La Razón*)

J. A. GARRIGA VELA

Los que no están

Premio Alfonso García Ramos
Un autor celebrado por
E. Mendoza, E. Vila-Matas,
Joan de Sagarra y J. Marsé



ANAGRAMA

JOSÉ ANTONIO GURPEGUI

Cuaderno de viajes

EDITH WHARTON. ED. TERESA G. REUS. TRAD. H. SILVA. MONDADORI. BARCELONA, 2001. 266 PÁGS., 2.800 PTAS.

En uno de sus últimos viajes a España, Edith Wharton pudo ver cómo una mujer entraba en la catedral de Jaca, se arrodillaba casi en el umbral y rezaba sus plegarias para luego postrarse cuan larga era en el suelo y posar sus "labios fervientes sobre las losas".

ANOTÓ Wharton que aquél era el misterio de unas inescrutables gentes, el que una cultura oriental sugería para Occidente. "Es el gesto de Oriente hacia el Oriente, el del Parsi hacia el sol naciente, el de los musulmanes hacia la Meca".

Wharton visitó España varias veces acompañada de su amante Walter Berry, siguiendo el modelo de George Sand. Se entiende la impresión que aquella España le pudo causar para que concluyera, fascinada, que aquel país estaba envuelto por una polvareda de tradiciones que lo hacían diferente al resto de Occidente. Wharton viajaba en automóvil por un país sin carreteras, donde el ómnibus seguía siendo un

medio de transporte en competencia con el borríco.

Esta edición reúne los cinco libros de viajes de la autora de *La edad de la inocencia* y rescata un texto inédito sobre España, uno de sus destinos favoritos en momentos de crisis vital. Hija de viajeros, pronto seducida por la vieja Europa, su Nueva York natal se le antojó una ciudad de edificios "cargados de presunción por fuera y de asfixiante tapicería por dentro". Heredó de su admirada George Sand la aversión a la sociedad pacata a la que pertenecía y decidió colgar su corsé, liberar su pluma y establecerse en Francia hasta su muerte en 1937.

Es muy interesante la presenta-

ción de Gómez Reus. En ella se recalca la razón por la que Wharton sale más que airosa del difícil cometido de estrenarse con un libro de viajes, género saturado en la época. Pero Wharton poseía una "vívida y cultivada percepción". Consiguió conferir al género, inundado de banalidades, un tono de seriedad y precisión. Una prosa amena, capaz de agudas imágenes y potentes descripciones, nos deja imborrables estampas, desde los "quesos ciclópeos" de una isla griega hasta el campo de batalla en la Francia de la Primera Guerra Mundial. Italia, Francia, Marruecos, la guerra, la España de las hermosas tumbas, vistas por quien alardeaba de haber recupe-



rado la libertad gracias al automóvil, tal vez hoy nos parece información caduca. ¿Es este un libro sólo para quien padezca la filia mitomaniaca por Wharton o para quien quiera documentarse sobre un lugar? No. Como en *Las Ciudades Blancas* de Roth, esta visita a unos paisajes extinguidos, de la mano de una erudita y excelente escritora, sensible a las vías menos trilladas, resulta una experiencia enriquecedora.

ROMÁN PIÑA

BIOGRAFÍA

Karen Blixen. Una biografía

OLE WIVEL. TRADUCCIÓN DE ANA SOFÍA PASCUAL. EDICIONES DEL BRONCE. BARCELONA, 2001. 229 PÁGINAS, 2.500 PESETAS

INCLUSO quienes no han leído una sola línea de quien firmaba sus escritos con el seudónimo "Isak Dinesen", conocen parte de la peripecia vital de Karen Blixen (y, sobre todo, su contrapunto sentimental) gracias a la película *Memorias de África*. Lo que la autora dejó sutilmente velado en *Out of Africa* y otros libros de recuerdos (y que fuera luego completado por biografías tan minuciosas como la que redactó Judith Thurman), conoció de pronto una inesperada publicidad, que no sabe uno si ha contribuido poco o mucho al conocimiento de la obra de esta escritora atípica, con la que sus compatriotas tienen aún alguna que otra cuenta pendiente.

Y algo de sutil ajuste de cuentas hay en el libro que nos ocupa; que, a pesar de no ser una "biografía" propiamente dicha (por más que lo

proclame el subtítulo de la edición española), tampoco logra escapar del todo al embrujo del episodio romántico que centra la película de Sidney Pollack. Sólo que Wivel apunta un poco más allá, y, al hilo de unas pocas pinceladas biográficas (entre ellas, el mencionado episodio africano), trata de ofrecernos una interpretación de la obra de Blixen en la que cobra especial importancia la fascinación que ésta sentía por el padre aventurero y suicida, y el contrapunto severo y moralista que le ofrecía la figura de su madre. A este esquema de interpretación el autor suma algunos testimonios de primera mano, derivados de su distante trato con una autora tan insoslayable como inasimilable a los intereses de los jóvenes escritores daneses de posguerra, entre los que se incluye el propio Wi-

vel. Pues la literatura que Blixen cultivó era una negación tanto de los experimentos vanguardistas como de la literatura psicológica y comprometida en boga en aquellos años.

Lo que Ole Wivel, a pesar de todo, no consigue explicarnos es el secreto de un arte narrativo, el de la Blixen, nacido del placer mismo de narrar, y en el que toda clase de situaciones aparentemente arquetípicas y personajes vagamente convencionales lograban poner en pie historias capaces de interesarnos y emocionarnos.

Con lo que el lector se queda desamparado en ese afán legítimo suyo de acceder, por el atajo de la biografía, al secreto que anima una obra literaria tan singular como la de Blixen.

JOSÉ MANUEL BENÍTEZ ARIZA

Más allá de los signos

JAIME SILES. HUERGA Y FIERRO. MADRID, 2001. 235 PÁGINAS, 1.880 PESETAS

Mucho saber y mucha pasión poética contienen las páginas de este libro en el que Jaime Siles reúne reseñas y artículos periodísticos sobre numerosas traducciones de poetas del Mediterráneo aparecidas en la última década.

EL crítico insiste en el carácter de simples notas sobre poesía y traducción que tienen estos escritos, pero lo que ofrece al lector es mucho más.

Ciertamente, sobre la práctica de la traducción de muy diversas lenguas, Siles teoriza, juzga y hasta propone alternativas concretas en una visión muy coherente de la traducción como escritura: *ut poesis, translatio*. Sólo por el repertorio de ideas que despliega en torno a la cuestión este libro ya resultaría valioso. Pero lo que nos hace aún más sugestiva la lectura de esta experiencia crítica es que su autor va mucho más allá: necesita plantearnos su propia aventura de lector, perfilar en breves palabras la particularidad y los logros de cada poeta, argumentar sus valoraciones y justificar unas preferencias que no es necesario compartir en todos los casos para que resulten tan

instructivas como estimulantes. El propio Siles asume expresamente que “como sucede siempre que un poeta escribe sobre otro, se dicen aquí cosas que sirven para ambos a la vez”, por más que quien se expresa aquí es, junto al poeta y crítico, el erudito y el profesor que reflexiona sobre historia literaria, que traza en breves líneas la recepción de los poetas, desde Horacio a Cavafis o Pessoa —una de las tres excepciones atlánticas en el libro—, “el mayor poeta del siglo XX” y que insiste en la cuestión de los géneros poéticos, en la trascendencia moderna de la tradición epigramática helenística, en la importancia decisiva del tono en poesía.

Y todo ello mediante una prosa ágil, precisa, clara y rotunda en la que el pensamiento acude con frecuencia, para abrir su campo de acción,



MERCEDES RODRÍGUEZ

a imágenes sorprendentes y hasta humorísticas: “Los poemas de *La Alegría* recuerdan a la llamarada de una cerilla, al resplandor de una granada y a lo que experimenta quien la enciende, quien lo acciona o quien la sufre o quien la lanza”, Rimbaud es “un objeto verbal no identificado todavía”, etc.

Desde las traducciones de poetas antiguos griegos, persas, turcos y árabes a las de poetas modernos, *Más allá de los signos* traza un recorrido por la poesía mediterránea en el que ocupan un mayor espacio los italianos y en los franceses. Entre los ca-

torce italianos destacan los textos sobre las principales traducciones de Leopardi en su centenario (Colinas, Bernal, Sánchez Rosillo —no reseña la de Nieves Muñiz—), así como sobre Ungaretti, Montale y Penna, aunque a Luzi lo valora como “uno de los máximos signos poéticos del siglo XX”. Menos ardor revisten los textos sobre Pavese y Pasolini, siempre desde una descripción exacta de las poéticas respectivas. En cuanto a los franceses, Siles sitúa a Verlaine, “un instante que condensa una época”, discute ciertas visiones actuales de Rimbaud, subraya a Mallarmé como un *être de langage*, concluye sobre Valéry que después de él “es difícil escribir sin la cabeza fría” y, muestra, en fin, cómo Apollinaire es “una mina de la que la modernidad extrae sus materiales líricos”. Imposible dar justa cuenta del cúmulo de ideas, apreciaciones y juicios que contienen estas páginas que son una verdadera incitación a la lectura y a la discusión estimulante.

FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO

Jack Lemmon nunca cenó aquí

DIEGO GALÁN. PRÓLOGO DE ARTURO FERNÁNDEZ Y A. PÉREZ-REVERTE. PLAZA & JANÉS. BARCELONA, 2001. 365 PÁGINAS, 2.995 PESETAS

DIEGO Galán ha escogido su larga, fructífera y tormentosa temporada en la jefatura de las trincheras del Festival de Cine de San Sebastián para transmitirnos no sólo una manera de entender el cine sino también de entender la vida. Con una ironía abrumadora, con un respeto mitómano pero no fanático por la gente que tuvo el honor (y el deshonor) de conocer, con la mezcla de franqueza y frivolidad que todo periodista debe de tener cuando habla de lo que sabe y sabe de lo que habla y con una capacidad noblemente crítica sobre su gestión al frente del certamen.

Para un cinéfilo de pro, este libro posee un interés más allá de toda duda razonable. Galán

escribe su crónica sobre la vida interior de un festival de cine sin que parezca que está cometiéndolo una indiscreción. Es un anecdotario que cuenta a sus amigos los lectores, un álbum de fotos que abre en orden cronológico para uso y disfrute de todos aquellos que siempre han querido saber cómo era Bette Davis pocos días antes de su muerte o por qué Peter Bogdanovich se comportaba como un príncipe destronado.

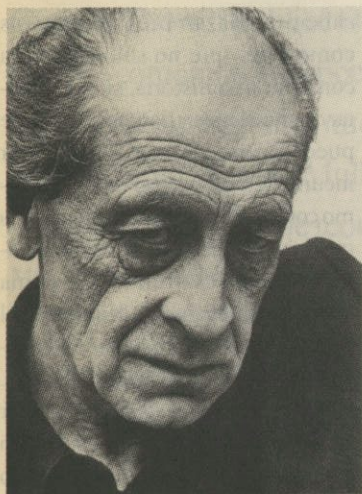
No crean, sin embargo, que todo el monte es cotilleo, porque *Jack Lemmon...* es, también, otra cosa. Es la historia de la resurrección de un festival que luchó con uñas y dientes para recuperar su gloria pasada —a saber, la categoría A—,

que creció a pesar de una situación política, la vasca, completamente adversa a las manifestaciones culturales, y que fue y es un proyecto levantado por un equipo de gente que Galán retrata con cariño y mano dura cuando lo merece. Es un libro, pues, donde el autor viaja de lo interno a lo externo parándose a ratos en sí mismo. En la sensación de orgullo por haber sobrevivido a tanta locura. Y así se lo escribe a Jack Lemmon, que nunca quiso atender a su invitación: con la nostalgia de quien sabe que sus memorias, aunque incompletas, entretendrán al lector curioso.

SERGI SÁNCHEZ

Revuelta y resignación. Acerca del envejecer

JEAN AMÉRY. TRADUCCIÓN DE MARISA SIGUAN Y EDUARDO AZNAR. PRE-TEXTOS. VALENCIA, 2001. 144 PÁGINAS, 1.950 PESETAS



El libro que presentamos se publicó en Alemania en 1968, cuando Améry tenía 56 años y desde un punto de vista cronológico y temático ocupa un lugar intermedio entre *Más allá de la culpa y la expiación* (1966) y *Años de andanzas nada magistrales* (1971), tri-

logía autobiográfica a la que se sumó su novela-ensayo *Lefeu o la demolición* (1975), *Levantar la mano sobre uno mismo* (1976) y *Charles Bovary. Médico rural* (1978).

EN 1979 apareció de forma póstuma "Palabras al viento", un breve pero enjundioso artículo, incluido en el volumen colectivo *Los viejos airados. Reflexiones sobre Alemania desde 1945*, cuyo título contiene una alusión irónica a los *angry young men*. Allí, un Améry de 66 años confesaba no sin cierta amargura: "La rabia nos mantiene jóvenes. Pero si se ve acompañada por un sentimiento de total impotencia, nos sume en un estado luctuoso que nada tiene que ver con el 'trabajo del duelo' en sentido psicoanalítico, sino con la resignación. Y ésta, sin duda, nos envejece".

Todo lector amante de los clásicos reparará en el *topos* literario al que se enfrenta este ensayo de ilustración despiadada, a saber: la tradición consolatoria que en su referencia a la venerable ancianidad se remonta al *De senectute* de Cicerón, como representante más decantado de la antigüedad latina y se cristianiza con Boecio, cuya *Consolatio* retrata a la Filosofía con ro-

pajes de noble matrona, juvenil y vigorosa, a la par que es sabia y vieja. Autores, por cierto, que no fueron ajenos a la guerra, el destierro y la persecución. Sin embargo, la obra de Améry invierte sin miramientos el sentido de este género retórico que tras inventariar los males de la vida proyecta se las ingenia para prescribir los remedios que aportaba tradicionalmente la botica filosófica. Así, por ejemplo, el incremento de experiencia, la liberación de las pasiones, el logro de la serenidad o el retiro contemplativo terminaban por compensar la decrepitud, la inactividad, la enfermedad o la cercanía de la muerte. La meditación de Améry frustra a conciencia toda esperanza de guía para una longevidad feliz y reconciliada, como indica el rotundo final del libro. Sin idolatrar a la juventud, esa edad de la vida donde aún no se ha sufrido la pérdida de crédito y de mundo que va mermando al que envejece en sentido biológico, social y cultural,

Améry tampoco parece conformarse con esas "ventajas incomparables" a las que, por ejemplo, aludía Elias Canetti en su bello elogio a la vejez recogido en *El suplicio de las moscas*: la osadía del recuerdo, el examen de los principios morales que nos inculcaron desde niños y la posibilidad de restituir literariamente la vida a los que han muerto antes que nosotros. No es extraño que Améry, admirador precoz de *Auto de fe*, se refiriese a Canetti, con quien compartió sesiones y tertulias en la Academia de las Artes de Berlín, "como un compañero de infortunio que, sin duda, ha dominado mejor todo su pasado que yo".

En efecto, la dificultad de elaborar y comunicar los recuerdos se acrecienta en la víctima judía de lengua materna alemana que ha sufrido situaciones límite como la tortura, el campo de exterminio y el destierro. "Se envejece mal en el exilio", confesó Améry. La relación

La obra de Jean Améry es la mejor respuesta a la célebre pregunta de Adorno sobre si era posible escribir después de Auschwitz. Nacido en Viena en 1912, su verdadero nombre era Hans Mayer. Con la anexión de Austria al III Reich, emigró a Bélgica. Fue arrestado por los nazis en 1940 y deportado al campo de Gurs, de donde consiguió evadirse, pero en 1943 fue capturado de nuevo y enviado a Auschwitz primero y a Bergen-Belsen después. Tras la guerra se instaló en Bruselas, donde comenzó a publicar obras como *Más allá de la culpa o Revuelta y resignación*. En 1978 se suicidó en Salzburgo.

ambivalente con la propia identidad hebraica impuesta por "la mirada de los otros" se agrava con el envejecer, cuya ambigüedad—descrita por Simone de Beauvoir en *La force des choses*—se resuelve a la postre en un irreversible extrañamiento y desarraigo. Cuando te han expoliado de tu patrimonio cultural y afectivo, cuando ya no puedes reconocerte en paisajes, palabras y vecinos antaño familiares, cuando convirtieron tu presente en infierno y arruinaron tu futuro, ni siquiera te queda el consuelo de contemplar la memoria como refugio donde recuperar el tiempo perdido y habitar la patria de la infancia. Aún más que cualquier otro mortal, quien envejece acosado y torturado es un apátrida del tiempo y del espacio, un vagabundo arrojado a tierras de nadie. La elección de la tercera persona como voz dominante y el recurso al anonimato de la letra "A", que cifra en cada capítulo figuras y situaciones diversas, edades y estados variables, personajes literarios y autores, incluso retazos y jirones de la biografía de Améry, ofrece al ensayista la posibilidad de ejercer el arte de la metamorfosis, burlar al determinismo de la identidad y distanciarse respecto a experiencias redolientes.

Arriesguémonos a observar con atención la fotografía del rostro ajado de Améry incluida en esta esmerada edición de Pre-Textos. Quien pueda soportar las verdades cifradas en esta mirada helada por un viento de vejez precoz debería seguir adelante. Es la mejor introducción a su lúcida y cruel fenomenología del envejecer que no excluye, más bien exige, una ética del cuidado.

ENRIQUE OCAÑA

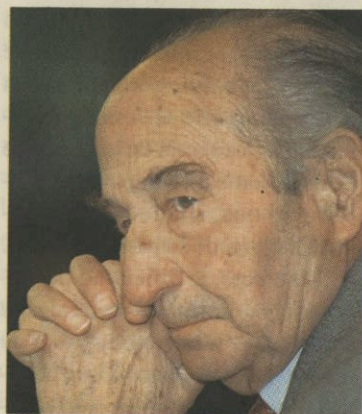
Narradores andaluces de posguerra

JUAN DE DIOS RUIZ-COPETE. UNIVERSIDAD DE SEVILLA, 2001. 180 PÁGINAS, 1.730 PESETAS

La fragmentación autonómica de nuestro país ha desencadenado una multitud de estudios de todo tipo centrados en los confines de cada comunidad, lo que, si bien con frecuencia conduce a posturas de absurdo palurdismo, en ocasiones permite prestar atención a hechos o figuras que acaso en una consideración general de más amplia perspectiva quedarían forzosamente en penumbra.

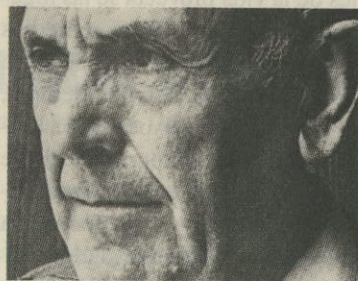
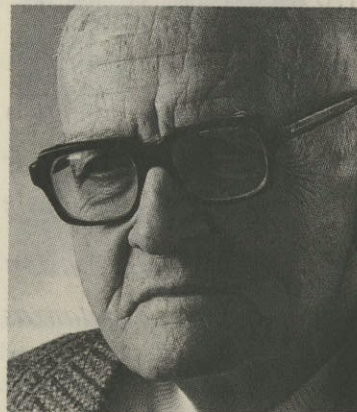
ESTE libro de Juan de Dios Ruiz-Copete es sólo parte de una ambiciosa serie de estudios, proyectada de tal modo que el objeto de indagación se extienda hasta nuestros días, y puede servir como ejemplo de lo que acabo de decir. Se analiza aquí la trayectoria de trece autores cuya obra surge en el primer decenio de la posguerra, aunque, en rigor, algunos de ellos parezcan contradecir este criterio, como el granadino José Fernández Castro (1927), escritor de publicación tardía, cuya primera obra ve la luz en 1952, o el sevillano Antonio Ortiz Muñoz (1906), que se dio a conocer tempranamente en 1930. El caso es que, junto a escritores de indudable fuste, como Manuel Andujar o José Antonio Muñoz Rojas, otros apenas asoman o ni siquiera figuran en los más extensos panoramas de la literatura contemporánea, y es sin duda oportuno recordarlos con algún pormenor, como se hace en estas páginas, porque el olvido es entre nosotros una flor que abunda en todas las estaciones. Existen novelistas sobre los que ha recaído un silencio tal vez injusto—Juan José Mira, el barojiano Juan Antonio Espinosa—y que son ahora rescatados oportunamente, al igual que sucede en los casos de otros autores que se dedicaron con menor continuidad al género narrativo, como Rafael Narbona o Sebastián Bautista de la Torre.

Después de una introducción en-



Junto a escritores de indudable fuste, como José Antonio Muñoz Rojas (arriba) o Manuel Andujar (a su derecha), otros apenas asoman. Existen novelistas sobre los que ha recaído un silencio tal vez injusto y que son ahora rescatados, como Rafael Narbona y Juan José Mira, debajo

caminada a esbozar las etapas evolutivas de la novela española en la posguerra, útil para situar sobre este telón de fondo a los autores andaluces incluidos en el volumen, cada uno de los capítulos siguientes se dedica al estudio de un narrador. Se repasan sus obras por orden cronológico y se añaden al final los datos biobibliográficos pertinentes. Los



enfoques son fundamentalmente—y tal vez excesivamente—de tipo descriptivo. Predomina la información sobre el análisis; el autor se atiende más al relato sintético de las historias narradas o de las ideas subyacentes que a la consideración estricta de la forma literaria. No faltan sin embargo, los juicios sobre el resultado estético de muchas obras, algo que

cabe esperar también de ensayos como éste, que no sólo aspiran a construir una historia, sino a facilitar orientaciones y pautas por las que pueda guiarse el lector. Así, Andujar incurre “en un exceso de hermetismo con tan frondosas adjetivaciones que lejos de facilitar una natural adherencia al desarrollo de la trama obligan a la pesquisa, a desbrozar del decorativismo expresivo todo el exceso de concentración lingüística”. En otro sentido vale la pena recordar la diatriba contra el “filibusterismo de la crítica” (pág. 228), a propósito del silencio que ha rodeado la obra de José Fernández Castro, incluso entre críticos y comentaristas de círculos ideológicamente afines al escritor. Ventajas de un planteamiento que nada tiene que ver con los ensayos de carácter filológico o de origen universitario, en los que ciertas convenciones limitan la entrega al desahogo, por justificado que en muchas ocasiones pueda antojársenos.

Narradores andaluces de posguerra. Historia de una década (1939-1949) recoge, además—aun sin haberse propuesto el autor una obra de erudición—, datos bibliográficos de no siempre fácil localización, porque muchos de ellos son simples reseñas de prensa perdidas en las hemerotecas. El lector que desee continuar indagando tiene ya aquí pistas y apoyaturas que le facilitarán el camino. Es, pues, un libro útil y, puesto que forma parte de un proyecto de mayor calado, altamente prometededor. Las ocasionales e inevitables discrepancias que algunas valoraciones puedan suscitar en el lector ayudarán también a que éste recapacite acerca de sus propias convicciones, lo que resulta un saludable ejercicio intelectual.

RICARDO SENABRE

Lingua ex Machina

WILLIAM H. CALVIN Y DEREK BICKERTON. TRADUCCIÓN DE TOMÁS FERNÁNDEZ AUZ. GEDISA. BARCELONA, 2001. 359 PÁGINAS, 3.990 PESETAS

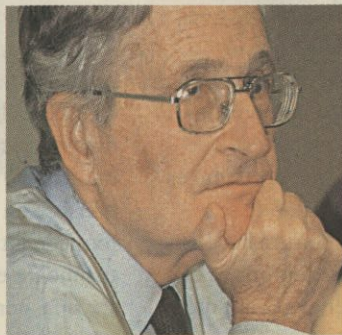
Cuando Darwin publicó *Origen de las especies* en 1859 hizo algunos comentarios respecto al modo en el que había aparecido el lenguaje entre nuestros ancestros. Tres años después, el lingüista Max Muller satirizaba las opiniones darwinianas tildándolas de teorías del *guau-guau* y del *bah-bah*.

MÜLLER fue uno de tantos acerbos críticos que por aquellos años le salieron a Darwin (no más satírico que aquellos que retrataron al científico británico en las etiquetas del popular Anís del mono). La crítica de Müller resultó, con todo, exitosa y la lingüística contemporánea ha venido, por lo general, considerando el problema de los orígenes del lenguaje como algo ajeno a ella.

Pero si la lingüística moderna no ha demostrado gran interés por el caso, no puede decirse lo mismo de otras disciplinas cuyas principales preocupaciones respecto a los orígenes del lenguaje no se centran la materia arqueológica, es decir, cuándo, dónde y cómo empezaron a hablar los homínidos, ni en la materia propiamente lingüística (qué tipo de lengua hablaban, de qué familia era esta o si le queda algún pariente vivo), sino que son disciplinas atentas a los aspectos cognitivos del ser humano: cómo es que siendo producto de fuerzas similares a las que han producido a otras especies, nos comportamos de manera tan distinta a ellas; y, como resulta evidente, el aspecto que más particulares nos hace no es otro que nuestra capacidad de expresarnos a través del lenguaje articulado. Así pues, disciplinas como la neurofisiología, la psicología, la etología animal, la biología (especialmente las ramas que atienden al desarrollo de la mente), los estudios dedicados a los trastornos del lenguaje, etc., etc., ramas preocupadas de por qué los huma-

nos son capaces de hablar, cómo alcanzan esa habilidad, qué es lo que la produce o lo que la interrumpe, qué es lo que la distingue de otros códigos animales de comunicación, han hecho que la lingüística abandone progresivamente su tradicional despreocupación por un asunto que la dejaba fría desde los años en que Müller bromeaba sobre Darwin.

El libro de W.H. Calvin y D. Bickerton es un claro ejemplo de esto: el primero es un neurofisiólogo y el segundo un lingüista. Ambos debaten sobre los orígenes del lengua-



Calvin y Bickerton enlazan el formalismo de Noam Chomsky y el evolucionismo. Chomsky (Filadelfia, 1928) es el fundador de una de las escuelas de mayor influencia en lingüística: la gramática transformacional-generativa. Dentro de unas semanas verá la luz en España su última y polémica obra, 11-09-2001 (RBA).

je con un claro propósito: buscarle a las teorías formalistas sobre nuestra capacidad innata para el lenguaje (las expresadas por Noam Chomsky) un vínculo con nuestra evolución sociobiológica. Ciertamente, Chomsky nunca ha negado la naturaleza biológica —específicamente humana, innata— del lenguaje, pero igual que ha llamado la atención sobre ello ha considerado científicamente estéril, o una mera futilidad, el interés por los orígenes del fenómeno. Así pues, los estudios de Chomsky sobre el caso pueden llevar a la impresión de que nuestra capacidad para hablar es, como reza el título de esta obra, *Lingua ex machina*, una habilidad surgida súbitamente, algo impreso en nuestra ser, algo cuyo origen y evolución no tienen valor frente al hecho mismo de la lengua en sí.

Calvin y Bickerton tratan, pues, de enlazar el formalismo chomskiano con las teorías que explican nuestra evolución biológica, en sus propias palabras: “nos contentaremos con señalar cómo se pasa de la conducta simiesca a la sintaxis”. La explicación es, por supuesto, muy compleja, sin embargo, la clave del paso que va del simio al ser humano sintáctico está en lo que ellos denominan “altruismo recíproco”, es decir, en la necesidad de asociarse para sobrevivir, en el hecho de tener que guardar memoria de los intercambios, lealtades o favores recíprocos, algo que se convierte en un elemento clave en la vida social de muchas especies de primates. Sobre esta idea descansa el enlace que —respecto al interesante asunto de los orígenes del lenguaje— proponen Calvin y Bickerton entre el evolucionismo biológico y el formalismo.

JUAN RAMÓN LODARES

La falsa pista
otro gran éxito de
Henning Mankell

Henning Mankell
LA FALSA PISTA
colección andanzas

autor
de las celebradas novelas
La quinta mujer
y
Asesinos sin rostro

TUSQUETS
EDITORES
www.tusquets-editores.es



ANDRÉS NEUMAN

“El escritor es al mismo tiempo *voyeur* y exhibicionista”

PREGUNTA: Cierra sus libros de relatos con sendos manifiestos. ¿Hay cosas que no se demuestran en la práctica?

RESPUESTA: Al contrario. La teoría muestra los descubrimientos hechos durante la escritura. Es como un diario de rodaje: hay cosas que no pueden salir en la película, pero interesan.

P: ¿Es el relato un género huérfano de crítica?

R: Desde luego. Con mis manifiestos he pretendido abrir un espacio de debate teórico sobre el cuento, que es algo que en este país no existe.

P: ¿Cómo está tan seguro de que el microrrelato será el género del siglo XXI?

R: Dada su naturaleza radicalmente contemporánea (su velocidad de transmisión, su construcción fragmentaria, su parentesco visual con el flash), la comprensión y valoración de la micronarrativa habrán de crecer pronto. ¡Seguro!

P: ¿Tan mala fama tienen los relatos que hay que defenderlos?

R: Al cuento le hacen falta militantes. Hace falta defenderlo de los sesudos guardianes del mamotreto, que parecen valorar los libros al peso.

P: ¿Por qué las novelas son más reconocidas que los cuentos?

R: Una cosa es que las novelas se vendan más, que los editores sean cada vez más conservadores, y

otra muy distinta es que tantos críticos hayan convertido un fenómeno mercantil en un prestigioso criterio literario: ése que pretende que el cuento es el gimnasio donde se entrena el futuro novelista. ¿Acaso la orfebrería es el paso anterior a la arquitectura?

P: ¿Cuáles son los ingredientes del microrrelato perfecto?

R: Yo no soy quién para afirmarlo. Aunque, sean cuales sean esos recursos, prefiero que busquen la síntesis de una emoción antes que el ingenio: muchos confunden el microcuento con el chiste afortunado.

P: ¿No anda por ahí mucho relato disfrazado de novela?

R: Si se refiere a los argumentos estirados artificialmente, sí. Pero lo contrario tampoco es recomendable: intentar contar demasiadas cosas en un cuento, comprimir el argumento hasta asfixiarlo.

P: ¿Contar un cuento es contar una historia?

R: Es insinuarla. El lector debe enterarse de lo que tú no quieres contarle.

P: ¿Debe haber relación entre los relatos de un libro, deben ser *hermanos*?

R: No creo que sea buena la unidad *a priori*, querer hacer una novela disfrazada. Pero cuando ya tienes los relatos puedes escogerlos siguiendo su atmósfera, su hechura técnica...

P: Varieme el famoso

microrrelato: Cuando usted despertó, ¿dónde estaba el dinosaurio?

R: Cuando desperté, el dinosaurio todavía era ministro. O presidente.

P: Insiste en que se ha formado intelectualmente en España, pero asume la tradición inconsciente de un lector argentino. Aclárese.

P: Mi inconsciente es irremediablemente argentino: mi educación sentimental y familiar es argentina. Pero mi formación académica, mi vida literaria y mi presente pertenecen a España. ¿Cómo quiere que me aclare!

P: “Obsérvame observando”, dice la cita de Byron que usa en *El jugador de billar*. ¿Es más *voyeur* o exhibicionista?

R: Creo que escribir es ser exactamente las dos cosas.

P: ¿De qué va eso del eclecticismo responsable?

R: De que, si no sabemos leer nuestra época, escribiremos para el pasado. No podemos seguir defendiendo ninguna clase de escolasticismo estético ni de dicotomías abstractas, pero es necesario mantener alerta el juicio. Me gustaría aprovechar un máximo de tradiciones con rigor y conocimiento de causa.

P: Parece que le gusta todo. No me lo creo.

R: Acepto *a priori* todas las



Andrés Neuman nació en Buenos Aires en 1977 y en Granada un poco después. Así que tiene dos nacionalidades que en él son una, dos lenguas que, siendo la misma, son distintas, y dos respuestas para todo. Entró en el mundillo literario hace un par de años por la puerta grande, cuando fue finalista del premio Herralde con *Bariloche*. Después han venido un libro de poemas (*El jugador de billar*, *Pre-Textos*) y dos de relatos: *El que espera* (Anagrama) y el más reciente, *El último minuto* (Espasa).

propuestas estéticas, no todos sus resultados finales. No me preocupa demasiado si el poeta cree que sus ideas provienen de las musas o de una fórmula matemática. Me interesan los poemas. La curiosidad es un buen antídoto contra el dogmatismo.

P: Dicen que la melancolía es lo más característico del alma argentina.

R: Argentina es un país construido por inmigrantes que ahora emigran.

“Aquí”, para un argentino, es un adverbio confuso.

P: Me ha dicho un pajarito que no lee los diarios de sus colegas.

R: ¡Hay que ver qué ilustrados son los pajaritos que usted frecuenta! Los diarios pueden llegar a herir a algunas personas o violar su intimidad. Y como esas personas podrían ser amigos queridos, o yo mismo, prefiero leer otras cosas.

P: Parece que su lema sea: Llegué, vi, vencí. ¡Dígame que en la escuela suspendía Pretecnología!

R: Oh, es usted tan galante.

P: ¿Qué deja siempre para el último minuto?

R: Cuando era estudiante, preparar los exámenes. Ahora, enviar las últimas pruebas corregidas de los libros.

P: ¿Qué espera Andrés Neuman?

R: Seguir enamorado de escribir.

MARTÍN LÓPEZ-VEGA

Desconocida

Exposición

Admirable

LA LUZ DE LAS IMÁGENES



SEGORBE

700 años de historia a la luz de la Catedral de Segorbe.

SEPTIEMBRE 2001 / MARZO 2002

Sedes de la Exposición: Catedral de Segorbe, Iglesia de San Martín e Iglesia de San Joaquín y Santa Ana

Horario de visitas: ininterrumpido de 10:00 a 19:00 hrs.

RESERVA DE ENTRADAS:

Fundación Luz de las Imágenes: 96 334 60 49 • 96 413 21 60

Servientrada: 96 399 50 15 • www.laluzdelasimagenes.com

PRECIO DE LAS ENTRADAS (incluye visita guiada):

500 Pts. (3 €) entrada individual

350 Pts. (2,1 €) entrada para grupos (mínimo 15 personas)

250 Pts. (1,5 €) estudiantes Carnet Jove y grupos de jubilados (mínimo 15 personas)



GENERALITAT
VALENCIANA



fundació
BANCAIXA



OBISPADO DE SEGORBE
CASTELLÓN



GRUPO
IBERDROLA



FUNDACION
GENERALITAT
VALENCIANA
IBERDROLA



Ayuntamiento
de Segorbe

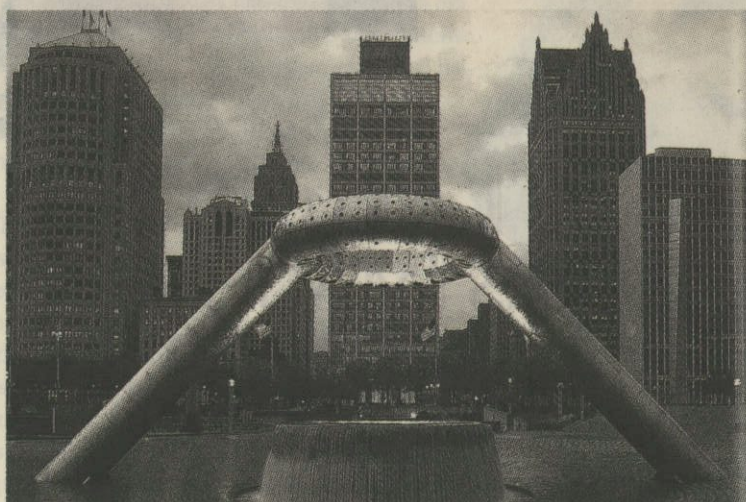
E-mail: luzimagenes@eresmas.com

Isamu Noguchi escultor de paisajes

IVAM. CENTRO DEL CARMEN. MUSEO, 2. VALENCIA. HASTA EL 13 DE ENERO

ESTA primera exposición de Isamu Noguchi en España presenta, ante todo, su significación en la idea nueva de escultura, que se ha dejado de concebir como objeto unitario, para introducirla en una dimensión en que la escultura no se define ya por su objetualidad, sino por sus límites externos, los que la relacionan con el lugar de su emplazamiento. Es lo que llamamos escultura en el campo expandido, o escultura en el territorio. Este cambio en la naturaleza y escala de lo escultórico incide en que en la exposición del IVAM se prefiera presentar un conjunto de veintidós proyectos a través de maquetas originales, dibujos y fotografías, sin incluir ninguna escultura individual de las que a veces realizó el maestro. Queda, así, subrayada la concepción que Noguchi postulaba de la escultura como "un todo espacial", asumiendo caracteres del espacio paisajístico, arquitectónico y escenográfico. La selección de obras y el bien acordado diseño de la muestra cuentan en el haber de su comisaria, la arquitecto Ana María Torres, que desde hace diez años viene estudiando la libertad, el eclecticismo, el carácter interdisciplinar, el riesgo y el espíritu indomable de Noguchi.

El sentimiento de soledad de Noguchi proviene de su infancia y primera juventud. Nacido en Los Ángeles en 1904, de padre japonés y madre norteamericana –escritores ambos–, el progenitor abandonó a la familia y volvió a Tokio precipitadamente. Cuatro años después Noguchi y su madre se instalaron en Japón, hasta que en 1918 el adolescente fue obligado a regresar en so-



FUENTE DODGE, DETROIT, 1971-79

litario a Estados Unidos para cursar sus estudios. Noguchi nunca perdonaría a su madre este segundo abandono, que, sumado al paterno, determinaría su condición de solitario. Educado en la casa de un pastor protestante, inició la carrera de medicina, que abandonó en 1924 para ser escultor. Iniciado en la tradición figurativa, cambió de orientación al conocer en 1926 la obra de Brancusi en Nueva York. Becado por el Guggenheim, viajó a París donde fue ayudante del propio Brancusi y conoció a Calder, Morris Kantor y Stuart Davis, encaminándose su lenguaje hacia la abstracción. Su concepto escultórico hizo crisis al viajar a Kioto en 1931 y conocer los

Isamu Noguchi (Los Ángeles, 1904 - Nueva York, 1988) ha destacado como escultor y diseñador de espacios por el carácter heterogéneo y ecléctico de su obra. Su trabajo durante los años 50 marca su evolución como diseñador de paisajes. Entre sus obras más destacadas se encuentran los jardines de la sede de la UNESCO en París o el del Chase Manhattan Bank en Nueva York.

jardines zen. A su regreso a Nueva York comenzó a diseñar proyectos de parques infantiles y escenografías para los ballets de Martha Graham, mezclando sensibilidad oriental y vanguardismo occidental. Entre 1949-50 viajó por todo el mundo, becado por la Bollinger Foundation. Su idea de escultura como transformación del lugar lo llevó a colaborar con arquitectos como Kenzo Tange y Gordon Bunshaft. En 1952 se casó en Japón con la actriz Yoshiko Yamaguchi. En 1956 comenzó su ascensión imparable a partir de sus jardines para la sede de la UNESCO en París. Su consagración se produjo entre 1960-1965, con tres obras maestras: los jardines "rehundidos"

de la Biblioteca de la Universidad de Yale (bellísimo "claustro" de mármol blanco, presidido por formas elementales: la pirámide –crecimiento de la tierra–, el círculo –emblema solar– y el cubo empinado –seña de la casualidad–) y del Chase Manhattan Bank de Nueva York (un exquisito y circular jardín zen), y el serpenteo diseño para el parque –en terrazas muy "mediterráneas"– del Museo Israel de Jerusalén.

Son obras inclasificables, en que Noguchi crea una visión nueva de la naturaleza, entreverando formalismo, expresionismo, minimal, constructivismo y conceptual, y estableciendo relaciones diferentes entre materia, textura, escala y símbolo. En los proyectos de su madurez se evidencian la devoción por Brancusi (sencillez y depuración formal), Arp (vocabulario orgánico) y Miró (simbología), intereses vanguardistas que se mezclan con referencias insistentes a las formas geométricas del observatorio Samrat Yantra, en Jaipur, a las culturas indias "de tierra" de Great Serpent Moun en Ohio, a las pirámides egipcias, a los Altares del Cielo y Tierra de tradición china... Se trata de un eclecticismo culto, de resultados asombrosos por su armonía y silencio. Estamos ante un arte público determinado por rasgos físicos, materiales, naturales y también humanos, y transportado por una luminosidad portentosa, sublimadora del silencio, el desarraigo cultural, el mestizaje y el desplazamiento. Que busca lo esencial, para renacer de raíz.

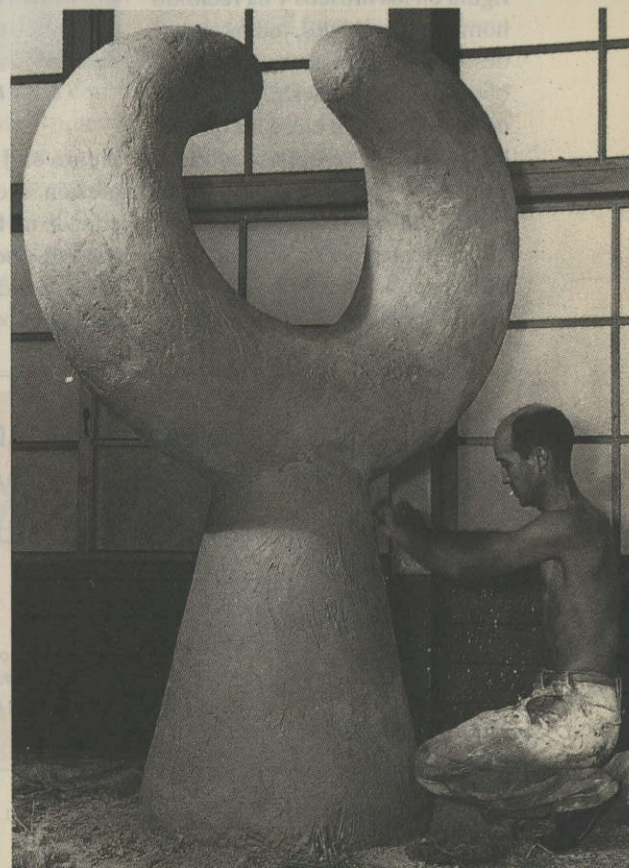
JOSÉ MARÍN-MEDINA



JARDIN PARA LA GENERAL LIFE INSURENACE
COMPANY, CONNETICUT, 1955-57



JARDIN DEL DOMON KEN
MUSEUM, SAKATA, JAPON,
1984. A LA DERECHA, NOGU
CHI TRABAJANDO EN MU



Xavier Valls, el pintor silencioso

JUAN GRIS. VILLANUEVA, 22. MADRID. HASTA EL 15 DE DICIEMBRE. DE 1.670.000 A 7.095.000 PTAS.

EN un célebre poema, Goethe evocaba la figura de un orfebre de la antigua Éfeso. Cuando los cristianos predicaban la grandeza de su dios único e invisible, el viejo artesano oye el rumor de la nueva religión como quien oye llover; deja a sus aprendices que corran al mercado para unirse a la multitud, pero él se queda en su taller cincelando los animales que han de adornar las rodillas de Diana y sigue soñando con llegar a dar a la diosa un rostro digno de ella. En Xavier Valls hay algo de ese orfebre. No quiero decir que sea un anacoreta, alguien de espaldas al mundo; es un hombre afable y un conversador fantástico, que en París conoció a todo el mundo (fue amigo de Oscar Domínguez, de Luis Fernández, de Giacometti o de Balthus). Pero a lo largo de todos estos años, Valls ha seguido su propio camino, al margen de las modas; su pintura no ha cambiado mucho en los últimos años. Aunque su obra figura en los museos y ha recibido homenajes públicos, todavía es un desconocido para la mayoría del público. En compensación, goza de un enorme prestigio entre los que saben, y su obra ha entusiasmado a críticos como Gabriel Ferrater, Julián Gállego o Juan Manuel Bonet.

En principio, ésta sería una más de las exposiciones de la obra de Xavier Valls que se celebran regular-



FRUTERO CON LIMAS Y BOTELLA VERDE, 2001

mente en Juan Gris. Pero en esta ocasión, el director de la galería ha editado un libro de conversaciones con Valls que viene a ser como un balance de toda su carrera, y ha incluido en la exposición tres piezas de los

años sesenta y setenta, como sugiriendo una pequeña retrospectiva. Por eso es una magnífica oportunidad para tratar de enunciar de nuevo, más allá de tópicos, qué es lo que hace tan singular la pintura de Valls.

Valls juega siempre con unos pocos elementos figurativos que dispone sobre la mesa o sobre el terreno del paisaje. Las cosas aparecen alternativamente nítidas y esfumadas, y a veces nítidas y esfumadas al mismo tiempo, dibujadas y bañadas en bruma. Las cosas se nos presentan así cercanas y lejanas al mismo tiempo, al alcance de la mano y no obstante inalcanzables. El resplandor algo tembloroso que las envuelve evoca la luz de los interiores de Vermeer, de los paisajes costeros de Seurat o de las naturalezas muertas de Morandi. Como esos grandes pintores silenciosos, Valls recorre el mundo con una mirada espaciada y lenta, que se posa sobre la superficie de los objetos. Estos son fruteros, jarras, vasos; casi siempre recipientes cóncavos, que dan forma al vacío. Recipientes que simbolizan la intimidad de estos cuadros, que también contienen el mundo en un ámbito mínimo. Es muy difícil elegir, pero de esta exposición recuerdo especialmente un cuadro con una botella y unas limas amarillo y verde ácido y otro cuadro de la luz que entra por la ventana del taller. Y sobre todo algunos cuadros de formato menor, como esas *Cerámicas azules y copa de agua*, donde la pintura de Valls alcanza una intensidad asombrosa.

GUILLERMO SOLANA

**CONDE
DUQUE**
CENTRO CULTURAL

"LA PIEL EN LA MIRADA": FOTOGRAFÍAS DE JUAN JOSE GOMEZ MOLINA (hasta el 6 de enero).

ANTONIO MAYA: "IMÁGENES DE UN TIEMPO DETENIDO" (hasta el 6 de enero).

JEAN/JUAN CASSOU Y SUS AMIGOS (del 15 de noviembre al 15 de enero).

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


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

Kokoschka y sus amigos

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA. PASEO DEL PRADO, 8. MADRID. HASTA EL 17 DE FEBRERO

LA casualidad ha querido que casi el mismo día que se inauguraba esta undécima muestra de la serie Contextos de la Colección Permanente, dedicada a los retratos de juventud de Kokoschka (el primero de los cuales lleva la fecha de 1909), haya fallecido en Londres Ernst H. Gombrich, nacido precisamente ese año en Viena, la ciudad que asistió al escandaloso triunfo del pintor austriaco y a cuyo círculo intelectual está dedicada la exposición. De Gombrich es el fascinador retrato espiritual de ese grupo y del pintor mismo —al que conoció y del que fue amigo hasta su muerte en 1980—, incluido en el catálogo y al que luego haré referencia.

Contextos de la Colección Permanente es, en la discreta medida numérica de sus propuestas y dentro de una actividad habitual en distintos museos, que conoce en el Thyssen una de sus cimas, uno de los modos más adecuados de adentrarse en la compleja trama de historia, biografía y estética que tejen las obras de importancia en el panorama artístico, a la vez que deparan la posibilidad de dos lecturas: la que revisa cómo fueron leídas en el momento de su realización y conocimiento públicos, y la actual, que nos hace preguntarnos por las implicaciones que su existencia tiene en nuestro entendimiento del arte.

En ese doble sentido, el conjunto de retratos —calificados de psicológicos— pintados por O.K. (así cuenta Gombrich que llamaban a Kokoschka quienes le conocían) entre 1909 y 1914, a instancias de su protector Adolf Loos, plantea, como muy acertadamente sugieren Paloma Alarcó, comisaria, y Tomás Llorens, director del museo y autor del proyecto, la cuestión del entendimiento del retrato en las concepciones artísticas de la vanguardia histórica y, como derivación propia de O.K. y extensible a otros, la permanencia de la tradición clásica, en el seno mismo de las ideas modernas. Retratos estos, no hemos de olvidarlo, hechos por un todavía muy joven artista —apenas había cumplido los 22 cuando pintó a Loos y los 27 cuando completó el trío de los hermanos Schmidt—, que afirmaba años más tarde que: “No existió un expresionismo alemán, ni francés, ni angloamericano. Sólo existió el expresionismo de la juventud que intentaba hallar su puesto en el mundo”.

La Europa inmediata a la primera gran guerra —que sólo unos pocos vaticinaban— y la conservadora Viena finisecular, quedan resumidas en estos retratos en la intensidad conceptual de Adolf Loos, de Herwarth Walden —fundador de *Der Sturm*— y del compositor Anton Von Webern; en la ri-



BESSIE BRUCE, 1910. ÓLEO SOBRE LIENZO, 72 X 91

queza, no sólo material, de Max Schmidt y, sobre todo, en la brutal presencia de la enfermedad que asuela la vida de los aristócratas Montesquiou-Fezensac y el Conde Verona y, también, de la compañera de Loos, Bessie Bruce, y Lotte Franzos: “La primera mujer que retraté y la primera que me ha amado”, en palabras de O.K.

Quizá la potencia anímica que transmiten proceda, si he leído correctamente a Gombrich, de la vo-

luntad heroica e inconformista de O.K., de Loos, de Karl Krauss y otros; de su desconfianza sobre las bondades del futuro y del reclamo de más humanidad al hombre. Guías todas que avalarían en nuestros días la misma necesidad de retratos. También nosotros precisamos de imágenes de la memoria, según la definición que O.K. hacía de estos suyos.

MARIANO NAVARRO



JULIO GARCÍA CONDOY. "Ya viene el vencedor".
O/L. 61 x 73,5 cm.


Duran
Subastas de Arte

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

Subasta de Noviembre:
19, 20, 21 y 22 a las 7 de la tarde

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



JOSÉ GALLEGOS Y ARNOSA. "Las noticias".
O/T. 25 x 34,5 cm.



EL OTRO CRISTO, 2001

Andrés Serrano

JUANA DE AIZPURU. BARQUILLO, 44. MADRID.
HASTA EL 1 DE DICIEMBRE. DE 1.870.000 A 3.179.000 PTAS.

fulcridos mientras se descuartizan imágenes de *Piss Christ*. Ciertamente es que en América se sufre un mayor fervor conservadorista y que en ocasiones se oyen, enrabiadas, multitud de voces subordinadas a otras mucho más expertas o valientes. Pero al menos se genera el debate.

He aquí la obra de Andrés Serrano (Nueva York, 1950), artista de renombre, consagrado por crítica y público pero perseguido por ciertos sectores por sus imágenes de crucifijos sumergidos en orina, sus *Fluidos* y su particular visión y tratamiento del sexo. Su interés por los fluidos no responde a un ánimo provocador pese a lo explícito del tema (semen, orina y demás sustancias) sino a una voluntad estética: la de acercar la fotografía a una abstracción de aliento "pictórico", apareciendo en las imágenes como empastes, diluidos o *drippings* de extraordinaria potencia expresiva. Por otra parte, desde siempre ha mostrado Serrano su interés por el retrato, género que utiliza para establecer iconos de los diferentes estamentos, más bien marginales,

de la sociedad (conocidas son sus series *Nómadas* o las relacionadas con el Ku Kux Klan), y al que pertenecen las obras de esta exposición, su segunda en esta galería (ya presentó *A History of Sex* en 1997), que, bajo el título *Interpretation of Dreams*, se resume en catorce imágenes de gran formato.

Andrés Serrano fue educado en el más estricto catolicismo y este hecho aparece de manera recurrente en su obra. Nuestro concepto de religión, nuestra visión de la vida y de la muerte, la manera de afrontar temas eclesiásticos por parte de los artistas son cuestiones centrales que se solapan continuamente. En esta ocasión el artista realiza un brillante ejercicio de subversión de imágenes abordando la mitificación de los iconos religiosos, donde cardenales o monjas nos ofrecen su imagen irreverente, o elevando la raza negra a la categoría de radiante divinidad. Demuestran estas fotografías una impecable calidad técnica con una reducida gama de colores que flirtea con el minimal y mantienen, como a lo largo de toda su trayectoria, su estrecha afinidad a postulados pictóricos.

JAVIER HONTORIA

Yo supongo que aquí en España se tiene un talante bien diferente al americano a la hora de enfrentarse a obras de arte susceptibles de herir la sensibilidad del espectador. Tampoco en Madrid surgirán debates en torno a la conveniencia de mostrar ciertas obras ni se escucharán rugidos en-

Víctor Mira, el lado hermoso del mal

LA CAJA NEGRA. FERNANDO VII, 17. MADRID. HASTA EL 26 DE NOVIEMBRE. DE 35.000 A 175.000 PTAS.

VÍCTOR Mira nació en Zaragoza en 1949 y vive en Múnich desde que en 1983 decidiera auto-exiliarse. Es el caso presente más raro del arte español, uno de sus artistas más polifacéticos y fértiles de las últimas décadas y posiblemente el más reconocido internacionalmente de entre los nunca reconocidos por aquí. Ahora, coincidiendo con un momento de gran actividad por su parte y de comienzo de rehabilitación dentro de España de su nombre y trabajo, aparece esta excelente retrospectiva de obra gráfica fechada entre 1983 y 2000. Las depuradas

series dedicadas a la 5ª Sinfonía de Beethoven, a las Cantatas de Bach, el conjunto de *Hilaturas* y demás xilografías donde se combinan la herencia de alemanes y españoles, articulan la exposición como grupo de ejemplos selectos de una extensa trayectoria.

No obstante, de entre todo lo aquí presentado debe destacarse la última de sus series, la inédita *Axiomas*: nueve estampas que condensan el personal y doble imaginario de dolor y gozo (galería en la que entra el mal pero está hermosamente excavada en la luz) y dan cuenta de la au-



VÍCTOR MIRA: CAMINANTE, 1984

toridad técnica de su autor, siempre pertinaz en la profundidad del contenido. *Axiomas*, principios comenzados a exhalar en un momento de enfermedad, donde estilitas, crucificados y cráneos dan voz (mediante un blanco fantasmal o colores brillantes y puros cercados por la impasible negrura) a la debilidad de la razón ante la muerte o al valor de la palabra. *Axiomas*, principios que resultan definitorios por sí mismos del peso de un artista (no únicamente grabador) imprescindible.

ABEL H. POZUELO

CADA PIEZA
CON SU
GARANTIA
INDIVIDUAL



XVII
EDICIÓN

OTOÑO 2001

LA FERIA DEL ARTE Y LAS ANTIGÜEDADES

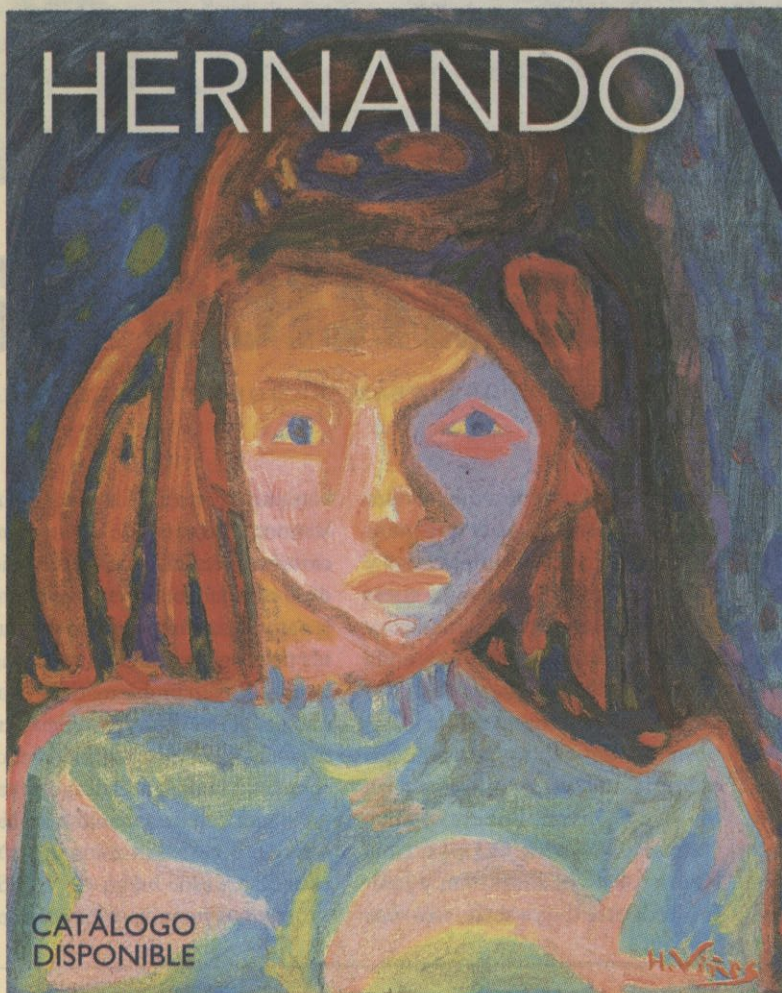
DEL 10 AL 18 DE NOVIEMBRE
HORARIO CONTINUADO DE 11,30 A 21,30 HORAS

PALACIO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES

Paseo de la Castellana, 99. Madrid. Frente al Bernabéu

70 EXPOSITORES - VENTA DIRECTA

• *Entrada a beneficio de la Fundación LUCA DE TENA* •



Viñes

60 ÓLEOS DE 1930 A 1987

GALERÍA
DANIEL CARDANI

Del 26 de octubre al 31 de diciembre

Profesor Waksman, 12 - 28036 Madrid
Tel.: +34 914 588 279 - Fax: +34 914 588 974
cardani@wanadoo.es • www.danielcardani.com

CATÁLOGO
DISPONIBLE



JAVIER Vallhonrat se ha adentrado en los Alpes suizos para elaborar una reflexión sobre la intervención en el paisaje por medio de la tecnología y, en último término, sobre la ficción fotográfica. La serie *ETH* (Escuela de Ingeniería Técnica de Zúrich) muestra obsesivamente los puentes, construidos en los años veinte, de las líneas férreas que atraviesan la escarpada región de los Grisones, salvando barrancos vertiginosos y atravesando parajes aún salvajes, sublimes. Todos estos paisajes son, por su extremosidad, hasta cierto punto inverosímiles. Y algunos de ellos, falsos. Vallhonrat los ha construido: son maquetas cuidadosamente planificadas y perfectamente iluminadas que, fotografiadas, pasan a primera vista por ser “auténticas”.

Como recuerda Santiago B. Olmo en el catálogo de la retrospectiva del artista que se acaba de clausurar en la Sala Amós Salvador de Logroño, las maquetas y los teatrillos fueron utilizados por los pintores desde el Renacimiento para proyectar composiciones, actitudes, iluminación... La llamada “fotografía construida” ha recuperado estas imitaciones a escala de la realidad, pero ya no como instrumento, sino como “sustituto” y como juego, acercándose a la vieja práctica del trampa-

tojo. Es una tendencia que reviste un enorme interés, en la que grandes fotógrafos están implicados y que saca a la luz importantes cuestiones teóricas sobre la naturaleza y los usos de la fotografía. Así, en la planta superior de la galería podemos ver, como “contexto” de la exposición de Vallhonrat, algunos ejemplos de sus resultados, con obras de Olivier Boberg, James Casebere, Martino Coppes, Lois Renner, Edwin Zwakman y Joan Fontcuberta (cuya serie *Securitas*

comparte con *ETH* la elección de la montaña como base de un ejercicio sobre la realidad y la construcción de la realidad, el entendimiento de la naturaleza como artificio y el interés por el género del paisaje, en el que confluyen problemáticas y contradicciones de orden estético y cultural). Los adeptos a estas prácticas corren, sin embargo, el riesgo de caer en la mera chanza visual, sorprendente o divertida y nada más. No es el caso, desde luego, de Vallhonrat, cuya trayectoria se ha caracteri-

Romántico Jav

HELGA DE ALVEAR. DOCTOR FOURQUET, 12. MADRID



SIN TÍTULO. ETH, 2000

Javier Vallhonrat

HASTA EL 13 DE ENERO. DE 900.000 A 1.100.000 PESETAS

zado por la investigación, con rigor intelectual, de formas de representar y de crear realidades y espacios, esos "lugares intermedios" (título de una serie anterior ya centrada en maquetas) que buscan en nosotros la duda y el enjuiciamiento de lo que vemos y de lo que creemos saber.

Las imágenes de *ETH*, que son, antes que nada, bellísimas, tienen, deliberadamente, un aire antiguo, si bien el gran tamaño de las copias (120 x 180 y 120 x 240) les da unas dimensiones pictóricas (además con

el formato horizontal tradicional del género de paisaje) impropias de la fotografía de antaño. En primer lugar, por el virado azulado de las fotografías en blanco y negro, como de luz invernal, pero también por su tipología, que hace pensar en el enorme interés que la fotografía del siglo XIX demostró por las obras de ingeniería, como emblema de la idea de "progreso". Piénsese, por ejemplo, en las fotografías que Charles Clifford hizo, hacia 1855, de las obras del Canal de Isabel II o del Puente

de los Franceses. En estas fotografías de Vallhonrat, no obstante, la visión positivista se equilibra con una visión romántica del paisaje y del viaje. La soledad y el silencio de las alturas nevadas, las profundas sombras de los bosques de abetos y la verticalidad de la piedra desnuda configuran una naturaleza dramática muy del gusto romántico por la que es muy fácil dejarse seducir. Claro que el artista nos alerta contra esa belleza seductora advirtiéndonos que se trata de una belleza es-

Javier Vallhonrat (Madrid, 1953), Premio Nacional de Fotografía en 1995, ha desarrollado a lo largo de veinte años una trayectoria perfectamente coherente. Desde *Animal Vegetal* (1984-85), ha jugado con las ideas de verdad y apariencia, de la posibilidad fotográfica de lo imposible. Series importantes en su carrera han sido *El espacio poseído* (1988-89), *Autogramas* (1991), *Objetos precarios* (1993-94), *Cajas* (1995) y *Lugares intermedios* (1999). La figura humana, que había centrado su obra hasta 1995, desaparece en esa fecha para dejar paso a preocupaciones más arquitectónicas, ligadas a una investigación sobre nuevos soportes, a la fotografía como objeto. Muy conocido en España, ha expuesto en Inglaterra, Alemania, Francia, Italia o Japón, y su obra ha merecido artículos en las mejores revistas de fotografía del mundo.

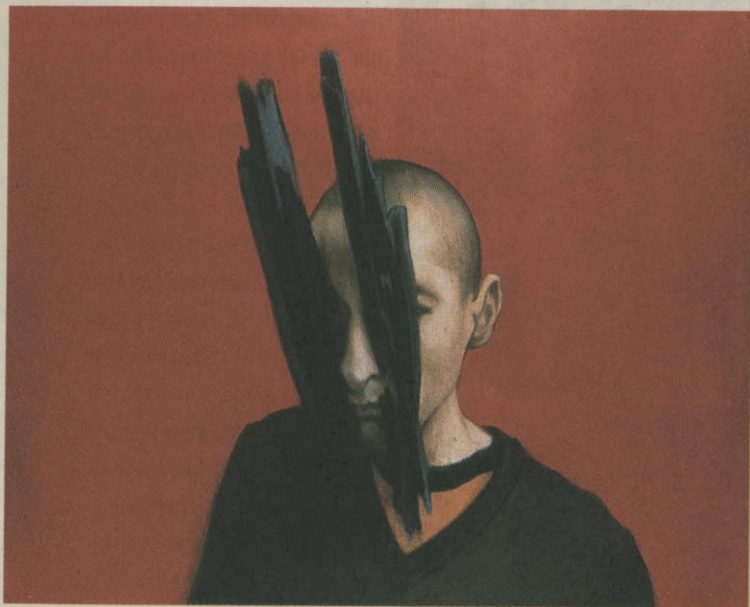
puria, construida. Por otra parte, la idea del viaje queda subrayada en el trabajo en vídeo *Túneles, pasos, trenes, ETH*, con tres monitores en los que se muestran tres formas de desplazamiento: en automóvil (atravesando túneles), a pie (caminando sobre la nieve) y en tren (con imágenes reales y de maquetas eléctricas), que conllevan diferentes velocidades y modalidades de percepción.

A pesar de que no se da ninguna pista al respecto, se tiene la impresión de que el omnipresente puente podría ser para Javier Vallhonrat una metáfora artística. Puente entre realidad y representación, entre verdad e ilusión, entre artista y espectador. El puente de la visión.

ELENA VOZMEDIANO

Arte vasco, última hora

HOY, AQUÍ Y AHORA. MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO. PLAZA DEL MUSEO, 2. BILBAO. HASTA EL 7 DE ABRIL DE 2002



IÑAKI SAEZ: SIN TÍTULO, 2001. A LA DERECHA, GEMA INTXAUSTI: SIN TÍTULO, 2001

TRAS tres años de obras y diez semanas cerrado al público, el Museo de Bellas Artes de Bilbao ha sido reinaugurado con una nueva presentación de sus fondos y la exposición *Gaur, Hemen, Orain* (Hoy, Aquí, Ahora), que repasa la creación vasca contemporánea.

En una de sus nuevas salas, situada en la tercera planta del edificio, se encuentra *Disco Duro*, de Francisco Ruiz Infante. La pieza, un espacio que se quiere claustrofóbico, alberga una mesa, con dos sillas y dos lámparas, y dos potentes ventiladores enfrentados, que sitúan al espectador en el centro de un torbellino de aire. Toda una metáfora no sólo de lo pretendido con la muestra en la que se engloba, sino con todo el proceso de *repensar* un museo tradicional que redefine así la política expositiva mantenida hasta ahora.

Edificio, colección y exposiciones se han convertido en una amplia propuesta de diálogos que se mantienen de forma paralela y recípro-

camente interferida. En primer lugar, por la reforma del edificio, con la renovación que abraza los dos elementos existentes y que permite itinerarios a los que el visitante no está acostumbrado. También a través de pinceladas como la colocación de piezas modernas entre la colección de pintura clásica, que obliga a mirar unas y otras de forma diferente, a romper la monotonía y a establecer puentes que unen momentos del arte separados por varios siglos. Pero, sobre todo, por la muestra comisariada por Guadalupe Echeverría y Bartomeu Marí que retoma, cambiando su orden, el nombre del grupo de artistas que, conocidos por *Orain, Gaur, Hemen*, intentaron, en 1966, renovar los conceptos de relación con el público y plantear el debate acerca de cuestiones como el compromiso político y la constitución de una vanguardia en una comunidad no internacional.

Varios de los artistas seleccionados plantean respuestas a estas cues-



tiones desde la perspectiva actual y desde la actualidad del País Vasco. Las diferencias estriban en que, si bien no es la vasca una *comunidad internacional*, las influencias que determinan la creación de sus artistas sí que lo son (buena parte de ellos residen, trabajan o han producido parte de su obra en Nueva York). Y que hoy en día no puede pensarse la identidad sino como algo dinámico, resultado de las influencias de lo exterior. Ese es uno de los ejes que, para G. Echeverría, guían la creación de los artistas seleccionados. Otro, la situación política y social del País Vasco y, en tercer lugar, la utilización de los nuevos procesos de producción. El vídeo (Jon Mikel Euba, Itziar Okariz o Sergio Prego), el soporte fotográfico en sus distintas acepciones (*convencional* en el caso de Mikel Eskauriaza, manipulada digitalmente en el de Darío Urzay o un simple pero imaginativo uso del fotomatón por parte de Gema Intxausti) o la combinación de distintos materiales (Ana Laura Aláez o Txomin Badiola) son constantes en una exposición que desborda los muros del museo para instalarse en sus alrededores. *Fanal*, una instalación de farolas de alumbrado público que irá desarrollándose, *creciendo* a lo largo del tiempo de exposición, es la propuesta que Juan Luis Moraza ha hecho para la entrada del museo. *Sweet dream*, de Pello Irazu, es un banco con una compleja combinación de colores que *rompe* la austeridad del jardín con la escultura de Arriaga; el cerco al museo se cierra con el paradójico *Pli-Pipe* de Juan Azpitarte: un tobogán para *skaters* de superficie quebrada que fuerza a la reflexión sobre los modos contemporáneos de vida urbana.

RAMÓN ESPARZA

Fotoperiodismo y guerra civil

MUSEO NACIONAL DE ARTE DE CATALUÑA. PARQUE DE MONTJUÍC, S/N. BARCELONA. HASTA EL 13 DE ENERO

HACIA los años treinta se consolida el fotoperiodismo tal como lo entendemos hoy y aparece una nueva manera de comunicar: las fotografías con una breve acotación narran y/o presentan acontecimientos. Muchos factores lo hacen posible: los nuevos tipos de cámaras fotográficas mucho más ligeras, tipo "Leika" (1925), la utilización de películas más sensibles, la consolidación de la prensa ilustrada... En este sentido la Guerra Civil española es un capítulo importante para la historia de la fotografía: fue el primer conflicto que tuvo cobertura por parte de la prensa y de reporteros gráficos de todo el mundo. La exposición, panorámica del fotoperiodismo tanto del bando republicano como del nacional, resulta una primera aproximación. Algún día tendrán que exhumarse los archivos de prensa—especialmente de la zona nacional—y se podrá consultar el archivo del ejército.



DAVID SEYMOUR: BATALLA DEL EBRO, 1938

Entre otros motivos, el fotoperiodismo responde a la necesidad de ver y de conocer. Pero más que un conocimiento, la fotografía aporta un simulacro de información. Existe un detalle significativo que explica esta falsa información: en ocasiones las mismas imágenes eran utilizadas en publicaciones de uno y otro bando. Lo que sí aportaban las fotografías en aquel contexto era una es-

pecie de sentimentalismo; de ahí la función esencialmente propagandística de la prensa ilustrada y de ahí también la implicación política de los fotógrafos. Pero estas fotografías, ¿dicen algo todavía? En el mejor de los casos quiero pensar que transmiten una vivencia espiritual de la guerra. A grandes rasgos, éstas no se distinguen de las de cualquier otra catástrofe bélica. Sé muy bien que un sec-

tor del público se sentirá implicado. También soy consciente del aura que posee la Guerra Civil como la última guerra romántica. Pero me temo que estas imágenes acabarán perdiendo su sentido moral en la indiferencia y la saturación de fotografías de no importa qué guerra.

Antes que en Barcelona, la exposición se presentó en París con notable éxito. Sirvió por lo menos para dar a conocer a reporteros locales que, como Agustí Centelles, están a la altura de los grandes mitos del fotoperiodismo. Pero quien lea la prensa francesa referente a la exposición, observará que no la han entendido; tan solo se habla de lugares comunes: de García Lorca, de las brigadas internacionales... No es de extrañar. La fotografía por sí sola no posee sentido, simple rastro de lo acontecido, debe ser interpretada.

JAUME VIDAL OLIVERAS

CLARÍN Y SU TIEMPO

12 DE NOVIEMBRE, 2001 / 8 DE ENERO, 2002
OVIEDO

CENTRO DE
ARTE MODERNO
CIUDAD DE OVIEDO
TEATRO CAMPOAMOR
Alonso Quintanilla, s/n.

CENTRO CULTURAL
CAJASTUR
San Francisco, 4.



cajAstur



Concejalía de Cultura
AYUNTAMIENTO DE OVIEDO



MANUEL A. ORTIZ: CRISTO

Escuela de París

F. PEDRO BARRIÉ DE LA MAZA.
CANTÓN GRANDE, 9. LA CORUÑA.
HASTA EL 30 DE DICIEMBRE

Es obvio que la defensa de la existencia de una escuela española de París resultaría un esfuerzo baldío, algo que reconoce el propio comisario de esta muestra Luis Caruncho. No es éste el objetivo de esta selección de artistas que tuvieron París como paso decisivo en su trayectoria, sino el esbozar una parte de este panorama. El denominador común es la elección de París como meca de artistas españoles, un París que ofrecía vida, cruces estilísticos e infinitas tendencias, lo que explica la variedad de estilos y temáticas que se ofrecen en esta muestra que, por otro lado, permite ese eclecticismo gracias a una generosidad que roza lo excesivo en sus límites temporales. Desde Picasso al cubismo más puro de Juan Gris; del "planismo" de Celso Lagar al lirismo de Bores; del posteriormente constructivista Jacint Salvadó al surrealismo de Joan Miró. Esos y otros nombres, como Iturrino, Manuel Á. Ortiz, Pancho Cossío, Vázquez Díaz, De la Serna o Luis Fernández, se completan con la representación de tres gallegos esenciales como Manuel Colmeiro, Arturo Souto y Maruja Mallo. Digno conjunto, por otro lado, fiel al perfil expositivo que exhiben la mayor parte de las instituciones gallegas, que acostumbran a inclinarse más por las revisiones que por las visiones, por lo consolidado antes que por cualquier arriesgado augurio, al contrario de lo que tratarían de buscar estos artistas españoles que desean ponerse al día. **DAVID BARRO**

Nazario

GALERÍA SEN. BARQUILLO, 43.
MADRID. HASTA EL 23 DE NOVIEMBRE. DE 300.000 A 1.600.000 PTAS.

LA última exposición de Nazario (Castilleja del Campo, Sevilla, 1944) en esta misma galería, compuesta por bodegones frutales, contradecía su expresión salvajemente erótica de las publicaciones en las que colaboraba, como "El Víbora" o "Star". Ahora, retoma la temática erótica pero tratada de modo más sofisticado, haciendo gala de un barroquismo que linda con lo enigmático, como si cada obra no pudiese ser desvelada en su totalidad, aunque nos ofrezca algunas claves en el cuadro *La Caja de Pandora*, memorial de intenciones culturalistas con referencias explícitas a la ópera y a libros como *Lolita* de Nabokov o *Paradi-*



NAZARIO: EL RÍO. ACUARELA, 66 X 104

so de Lezama Lima, sin olvidar a Gracián y a Góngora. Diría que esta muestra del artista, en la que predominan las acuarelas y un trabajo impropio en las soluciones plásticas

de algunas composiciones, cuenta también con una visión poética de su mundo en el que hasta el deseo carnal se adorna con disquisiciones líricas. Además, estos cuadros, de una limpieza expresiva inusual, tienen un componente en el que se mezcla lo maravilloso y surreal con la vertiente realista en la que palpita una exaltación de la vida con la apariencia más supuestamente banal de lo cotidiano. **CARLOS GARCÍA-OSUNA**

Nicolai

VALLE QUINTANA. CAMPOAMOR, 17.
MADRID. HASTA EL 2 DE DICIEMBRE.
DE 100.000 A 3.000.000 PTAS.

NO parece descabellado afirmar que la pintura de Nicolai, artista de indisimulado narcisismo que siempre ha estado pendiente de la atención e interpretación del espectador y del juego con la historia del arte (y la historia del "buen" gusto como fabricación última de aquella), se ha depurado en estas últimas obras. La muestra viene gobernada por tres grandes óleos sobre lienzo que bien podrían ser fragmentos de una visión del infierno: un hombre aparece sentado en el centro de un grupo sosteniendo una calavera; dos lobos aúllan a la luna entre ruinas en llamas; un pie cortado calzado con sandalia. Pintu-

ras oscuras, ahumadas, pinturas olvidadas en las paredes o los altares menores de una iglesia. Luego viene la serie de óleos sobre madera, *La corriente del Jordán*, retablos menores que quieren anunciar un renacimiento. Tanto éstos como las pequeñas pinturas sobre cobre (santos) manejan con remate débil y precipitado y pinceladas de carácter el concepto del icono cristiano y acercan ese juego de Nicolai a terrenos de mayor seriedad. **ABEL H. POZUELO**

L. Ferrán y A. Otero

MUSEO ZULOAGA. PLAZA DE COLMENARES, S/N. SEGOVIA. HASTA EL 22 DE DICIEMBRE

CON un lenguaje ecléctico que transita entre el tradicional modelado escultórico (*Victoria, Amparo y Beatriz*), la fotografía (*Deriva*) o la videoinstalación (*Gira-vida*), Leopoldo Ferrán y Agustina Otero llevan años invadiendo espacios museísticos, naturales o recintos históricos, trazando sutiles pero intensas escenografías a través de las cuales reflexionan acerca de las inquietudes de la existencia. La actualidad de las mismas —aislamiento, desintegración psíquica, opresión, desilusión— no impide que al mismo tiempo compartan un carácter universal. Quizá por ello en el repertorio formal de sus creadores hay permanentes guiños a la Historia, tanto en términos iconográficos —figuras de aspecto barroco, corona de espinas, serpiente, pavo real...— como simbólicos. Sus composiciones están selladas siempre por el signo de la sutileza, del silencio. Figuras y objetos que parecen depositados con enorme sigilo y que con el mismo cuidado lanzan sus metafóricos tentáculos a quienes se les aproximan. De ahí ese aroma casi místico que les caracteriza, aquí reforzado en razón del marco que les acoge: una recoleta iglesia románica. **JAVIER HERNANDO**

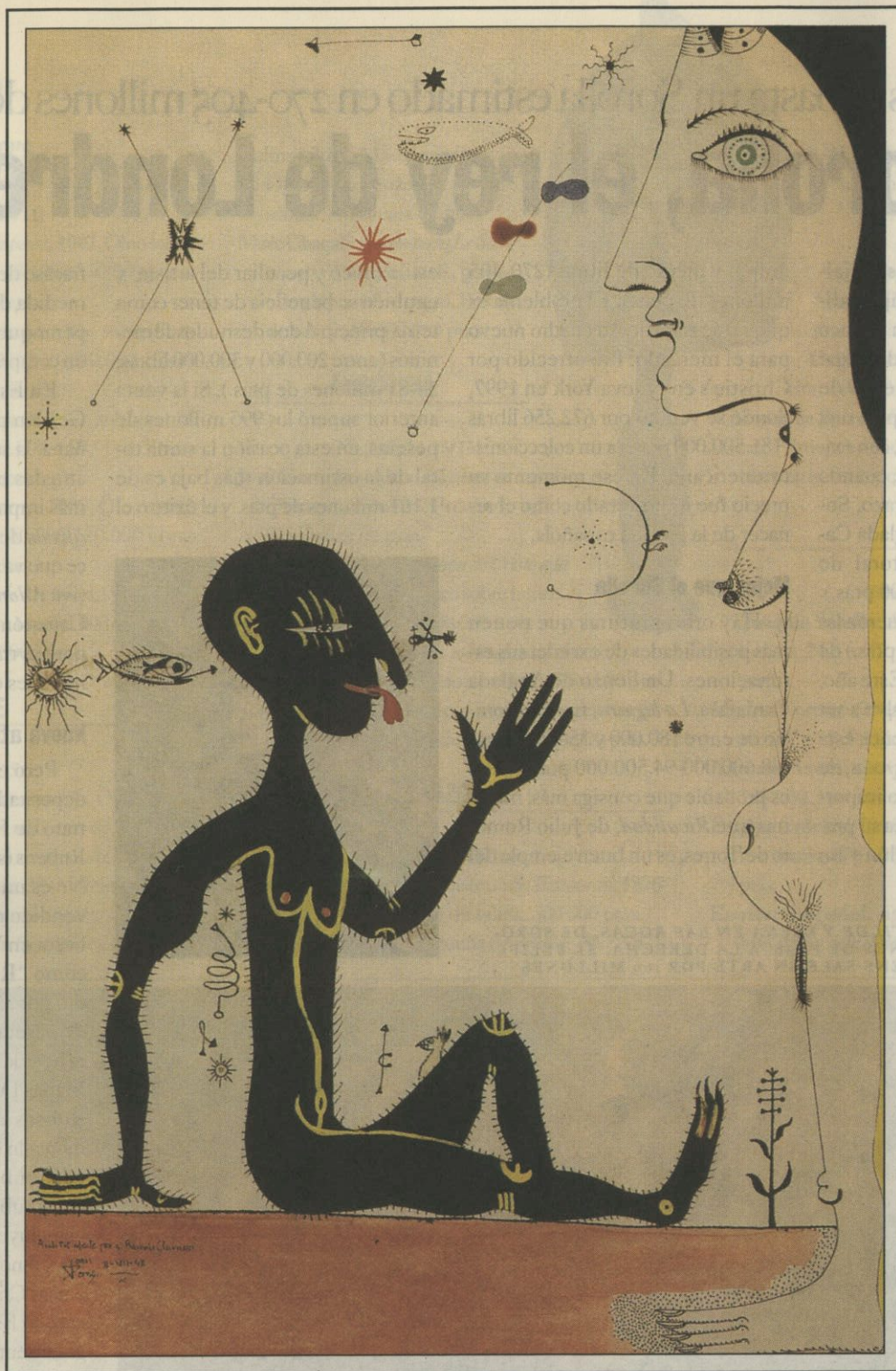
arte actual

BRINKMANN

Hasta el 23 de diciembre

HORARIO
DE JUEVES A DOMINGOS
19:00 - 21:00
SABADOS Y FESTIVOS
12:00 - 15:00
Y CITA PREVIA

Plaza de Epifanio Velasco, 7
28250 Torrelodones (Madrid)
Tels.: 918 592 940 - 619 908 318
Fax: 918 594 324



Joan Ponç

ESTA *Composición* (1948) de Joan Ponç (Barcelona, 1927 - Francia, 1984) forma parte de la colección de dibujos de Juan Antonio Samaranch que, hasta el 5 de enero, se puede ver en la Fundación Francisco Godia de Barcelona. La exposición presenta un recorrido por el arte catalán a través de algunos de sus artistas más importantes y revela el interés de Samaranch por la plástica surgida en el paso del siglo XIX al XX, con obras de Picasso, Dalí, Ramón Casas, Eliseo Meifrén, Rusiñol o Pere Pruna; por el arte figurativo del XX, con Joan Ponç, Ramón Calsina o Jordi Alamá; por la figura de Tàpies (de quien se muestran aquí cinco obras realizadas en la época de Dau al Set), y por Isidre Nonell (que cierra el conjunto con 19 dibujos).

Sotheby's subasta un Sorolla estimado en 270-405 millones de pesetas

Sorolla, el rey de Londres

LAS pinturas españolas, especialmente las del período comprendido entre 1850 y 1930, son el foco central de la venta que tendrá lugar en Sotheby's en Londres el 19 de noviembre. La subasta repite una fórmula similar a la probada, con éxito, en junio del año pasado, cuando la venta de obras de Madrazo, Sorolla, Zuloaga, Casas o Anglada Camarasa, supusieron un total de 3.688.000 libras (995.760.000 ptas.). El mayor precio alcanzado fueron las 480.000 libras (129.600.000 ptas.) de *Bueyes en el mar* de Sorolla. Este año, y no sorprende a nadie, vuelve a ser Sorolla quien encabeza la venta, esta vez con *Clotilde y Elena en las rocas*, de 1905. Se trata de un trabajo importante y atractivo, como indica su precio estimado: entre un millón y un

millón y medio de libras (270-405 millones de ptas.). El problema es que no se trata de un cuadro nuevo para el mercado: fue ofrecido por Christie's en Nueva York en 1997, donde se vendió por 672.256 libras (181.500.000 ptas.) a un coleccionista americano. En ese momento su precio fue interpretado como el renacer de la pintura española.

Mejor que el Sorolla

Hay otras pinturas que tienen más posibilidades de exceder sus estimaciones. Un lienzo de Anglada Camarasa, *La higuera*, tiene un precio de entre 180.000 y 350.000 libras (48.600.000-94.500.000 ptas.), pero es probable que consiga más; mientras que *Rivalidad*, de Julio Romero de Torres, es un buen ejemplo del

estilo único y peculiar del artista, y también se beneficia de tener como tema principal dos desnudos femeninos (entre 200.000 y 300.000 libras; 54-81 millones de ptas.). Si la venta anterior superó los 995 millones de pesetas, en esta ocasión la suma total de la estimación más baja es de 1.161 millones de ptas. y el éxito o el

fracaso de la venta depende en gran medida del lote principal: es de esperar que Sotheby's haya buscado un comprador potencial para Sorolla.

En España, Arte, Información y Gestión presenta, esta noche y mañana, la segunda de sus dos ventas anuales en Sevilla. Entre los lotes más importantes se encuentra *Crucifixión* de Brueghel el joven, y parece que va a suscitar interés una atractiva *Adoración de los Reyes* de José Camarón y Boronat, más conocido por sus trabajos de estilo rococó (20 millones de ptas.).

Nueva atribución a Rubens

Pero el lote en el que la casa ha depositado sus esperanzas es un retrato de Felipe IV, aquí atribuido a Rubens (salida 100.000.000 pesetas). No es un cuadro desconocido: fue vendido recientemente en una subasta en Viena, donde se catalogó como "Rubens y taller" y se vendió por 222.960 euros (37 millones de pesetas). La autoría de la pintura ha sido hasta ahora defendido por Matías Díaz Padrón, restaurador de Rubens en el Prado. Ya se verá si el mercado comparte su opinión.

También esta semana se celebra la subasta de Ansorena. La venta incluye varias pinturas interesantes, como un retrato de caballero de Lucas Cranach el Viejo. Aunque no está en las mejores condiciones, seguramente pasará de los 18 millones de pesetas estimados. Finalmente, Nueva York ofrece arte latinoamericano la próxima semana. La estrella de la venta de Sotheby's del 20 de noviembre es *Inscape (Psychological Morphology n° 104)* de Matta, del 1939, uno de sus trabajos de juventud más importantes.

LAURA SUFFIELD



SOTHEBY'S VENDE *CLOTILDE Y ELENA EN LAS ROCAS*, DE SOROLLA, POR 270-405 MILLONES DE PTAS. A LA DERECHA, EL FELIPE IV ATRIBUIDO A RUBENS SALE EN ARTE POR 100 MILLONES



SE VA A VENDER

SOTHEBY'S

(Londres, 19/11)

Joaquín Sorolla: *Esperando la pesca*, 1907. Óleo sobre lienzo. Precio estimado: 480.000-550.000 libras (129.600.000-148.500.000 ptas.).

Joaquín Sorolla: *Tipos segovianos*. Óleo sobre lienzo. Precio estimado: 350.000-450.000 libras (94.500.000-121.500.000 ptas.).

Raimundo de Madrazo: *La siesta*. Óleo sobre tabla. Precio estimado: 100.000-150.000 libras (27.000.000-40.500.000 ptas.).

Ignacio Zuloaga: *Vendimiadores*, 1905. Óleo sobre lienzo. Precio estimado: 80.000-120.000 libras (21.600.000-32.400.000 ptas.).

Santiago Rusiñol: *Jardines de Aranjuez*, 1919. Óleo sobre lienzo. Precio estimado: 50.000-70.000 libras (13.500.000-18.900.000 ptas.).

ARTE

(Sevilla, 14-15/11)

Hendric van Balen I: *La anunciación*. Óleo sobre tabla. Precio de salida: 27 millones de ptas.

Joaquín Sorolla: *Clotilde en la ventana*. Acuarela sobre papel. Precio de salida: 22 millones de ptas.

Brueghel el Joven: *Cristo en la casa de Marta y María*. Óleo sobre lienzo. Salida: 8 millones de ptas.

Raimundo de Madrazo: *Dama*.

Óleo sobre lienzo. Precio de salida: 9 millones de ptas.

Marc Chagall: *Boceto para Le Samovar*, 1942. Acuarela, gouache y lápiz sobre papel. Precio de salida: 10.500.000 ptas.

ANSORENA

(Madrid, 14-16/11)

José Garnelo y Alda: *Bacante en reposo*. Óleo sobre lienzo. Precio de salida: 8 millones de ptas.

Gaspar de Crayer: *Aparición de Cristo a la virgen*, h. 1649-69. Óleo sobre lienzo. Precio de salida: 5.400.000 ptas.

Joaquín Sorolla: *La cruz sobre el catafalco*. Óleo sobre tabla. Precio de salida: 1.200.000 ptas.

Sofá modernista en roble con tapicería original de terciopelo, h. 1900. Precio de salida: 80.000 ptas.

VELÁZQUEZ

(Madrid, 22/11)

"**Gaceta Agrícola**" del Ministerio de Fomento, 1876-1894. Madrid. Precio de salida: 300.000 ptas.

"**Caracola**", revista malagueña de poesía, 1952-1971.



ANSORENA VENDE ESTE RELICARIO BAKOTA POR 240.000 PTAS.

Imprenta Dardo. Salida: 400.000 ptas. "**Poesía Española**", 1952-1977. Del número 1 al 300. Salida: 350.000 ptas.

Cervantes: *El Quijote*, 1797-98. Edición de G. Sancha. Salida: 200.000 ptas.

Alonso de Barros: *Proverbi Morali*, 1622. Florencia. Primera edición publicada en Italia, con el texto en italiano y castellano. Salida: 150.000 ptas.

DURÁN

(Madrid, 19-22/11)

Joaquín Sorolla: *Abordo del Falucho*. Óleo sobre lienzo, 24,5 x 37. Precio de salida: 7.500.000 ptas.

Modest Cuixart: *Composición 1960*. Óleo sobre lienzo, 117 x 89. Precio de salida: 4.750.000 ptas.

Antonio Saura: *Composición*. Óleo sobre lienzo, 128 x 32. Precio de salida: 1.700.000 ptas.

Equipo Crónica: *Vitrina y personaje*, 1980. Óleo sobre lienzo, 170 x 135. Precio de salida: 1.900.000 ptas.

Escritorio español, siglo XVII, en madera con cornisa de bronce. Precio de salida: 700.000 ptas.

Goya

LA IMAGEN DE LA MUJER

Museo del Prado

30 de octubre de 2001 - 9 de febrero de 2002

HORARIOS:

De martes a sábados de 9,00 a 19,00 h. Domingos y festivos de 9,00 a 14,00 h.

ACCESO POR PUERTA ALTA DE GOYA

Reserva de entradas en el teléfono 902 22 16 22

ACCESO PARA VISITANTES CON RESERVA PREVIA

Y AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO POR PUERTA DE VELÁZQUEZ



FUNDACIÓN VELÁZQUEZ
20 Aniversario



Rodríguez Méndez

“El público de ahora es el peor que hemos tenido”

Nadie mejor que el homenajeado de la IX Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante, José María Rodríguez Méndez, para dar un repaso a la dramaturgia española desde los años 60 hasta hoy. Sus pesimistas opiniones contrastan con las del director de la muestra, Guillermo Heras, quien reclama mayor atención al teatro de hoy a fin de que pueda ser representado.

MIEMBRO de la generación realista junto con Buero Vallejo, Martín Recuerda o Alfonso Sastre, Rodríguez Méndez es un prolífico autor, cuya obra prácticamente está descatalogada (el mejor sitio, la librería madrileña La avispa, como siempre). Con 81 años, el dramaturgo es persona pesimista, —él prefiere el término de realista— que no deja títere con cabeza. Todo, todo está mal en el teatro: desde las salas alternativas “que no sirven para nada”; el público, “el peor que hemos tenido”; las subvenciones “que han suprimido al público”; por no hablar de los autores, “sólo se salvan una docena y no estrenan nunca”.

Rodríguez Méndez ha escrito mucho. Su primera etapa, la de un realismo crítico, se inicia con *Los inocentes de la Moncloa*, estrenada cuando tenía 30 años y que le dio bastante éxito. Una segunda etapa, con piezas espectaculares, de muchos personajes, más expresionista y con un lenguaje poético que se inicia a mediados de los 70 con *Bodas que fueron famosas del Pingajo* y *la Fandanga* (estrenada para inaugurar el Centro Dramático Nacional en 1978) y *Flor de otoño*. Y una tercera, que él define como “un teatro formado por

episodios históricos”, de un dramatismo dramático representado por obras como *Última batalla en el Pardo* (que se representa en Alicante el día 21) y en el que el autor estudia la Historia de España desde un punto de vista sociológico.

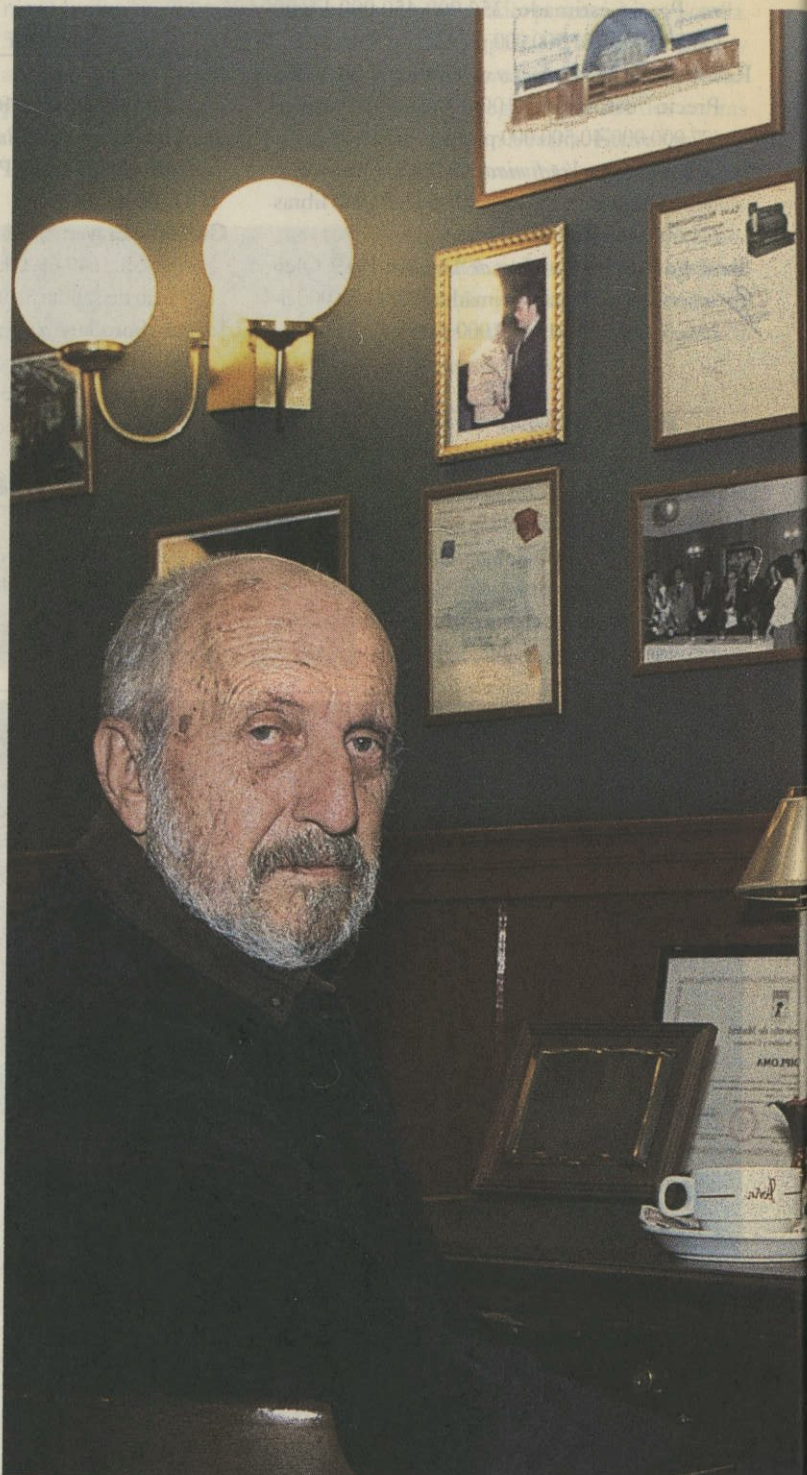
Sabor amargo

Las dificultades que ha tenido que sortear para ver representado su teatro, le han dejado un sabor amargo al autor: “A mí me han querido destruir desde el principio. Durante el franquismo tuve problemas con la censura y cuando me dejaban estrenar, daba la casualidad que los críticos eran los censores con lo que me dejaban vacío el teatro. Luego, tras los estrenos de *Bodas...y Flor de otoño* he seguido teniendo dificultades. Ha sido una lucha continua”.

—¿Qué opina de la dramaturgia actual? Hay voces muy diversas.

—Sí, pero esa diversidad no es buena. No tiene fundamento, se copia de aquí, de allá. Hay centenares de autores pero sólo una docena son valiosos y esos no estrenan nunca.

—Le propongo que seleccione esa docena de autores. Empecemos por su generación.



“La adaptación de *La vida es sueño* de un tal Calixto Bieito me pareció horrorosa. Ese señor es un terrorista de la cultura. ¿Le parecería normal entrar en el Museo del Prado y pintarle unos bigotes a *Las Meninas* de Velázquez?”

—Martín Recuerda es muy bueno. Carlos Muñiz tenía un par de obras estupendas. Alfonso Sastre es un autor importante, quizá demasiado serio. Y luego está Buero, que aparece como el maestro.

—¿Tenían conciencia de grupo?

—Éramos muy compañeros.

—Y Buero ¿ejercía de maestro?

MERCEDES RODRÍGUEZ



—No, no, era muy raro.

—En *Los inocentes de Palacio* hace usted una alusión a él.

—Sí, por eso nos peleamos. Él era muy serio, no tenía sentido del humor. En esta obra un personaje dice: “déjame tranquilo en mi desesperación” y el otro contesta: “¡uy qué frase, parece de Buero Vallejo”. Lo interpreté como una patada literaria. Era un tiquismiquis, enseguida se sentía acusado.

—¿Y la generación de los 70?

—Siempre he dicho que esta generación surgió para fastidiarnos a nosotros. Como a nosotros nos prohibían, hablaban entonces de la vanguardia. Son los del teatro de la paradoja, no les importaba lo social, sino el arte por el arte. Está López Mozo, Miralles que es un caos, Fermín Cabal que tiene algunas obras, Jesús Campos. Y Sanchis Sinisterra que ha hecho un gran daño al teatro. Intenta enseñar a escribir teatro ¿usted cree que se puede enseñar a escribir? Lo que ha hecho es una clonación de autores.

Belbel y Caballero

—El término de clonación lo acuñó Paloma Pedrero.

—Paloma es una autora importante, aunque ella es de los 80, como Sergi Belbel y Ernesto Caballero, autores con mucha vocación pero que se han metido a dirigir y compatibilizar las dos funciones es muy difícil. A mí no me han interesado especialmente. Bueno, Ignacio del Moral es valioso y Paloma.

—¿Y en los 90?

—Nada, nada, muy malo. Pallín, José Ramón Fernández, muy flojitos. Y Mayorga ¿por qué no se dedica al cine? Haría buenos guiones de cine. Esa meticulosidad de *Cartas de amor a Stalin...* El teatro no es sólo un texto dialogado, es algo más, tensión dramática...

—No salva a ninguno de la generación última. Y ¿Antonio Álamo?

—Muy bueno. Con él me quedo. Leí *Los borrachos*, una obra maravillosa, y luego *Los enfermos*. Discuto

con él porque quiere dedicarse a la novela. Es el gran autor de esta generación. Y hace mucha falta.

Repaso demoledor que no agota a Rodríguez Méndez, pues no está dispuesto a dejar en pie ningún pilar de la escena. De las salas alternativas, pasa al público y la crítica.

“Las salas alternativas no sirven para nada. El equivalente en mi época eran los teatros de cámara y de ahí se saltaba a los teatros comerciales. Pero eso no pasa con las salas alternativas. Y un autor tiene que estar en un teatro comercial porque tiene que ser visto por la mayor cantidad de público posible. Para que el teatro tenga incidencia, tiene que verlo el público y el de ahora es el peor que hemos tenido”.

—¿Por qué? Se supone que tiene una mayor formación cultural que el de su época.

—En mis tiempos, el público pateaba cosas de Pemán y hoy va al teatro de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y ante obras malísimas, que se debía protestar porque lo hacen muy mal, todo son aplausos y parabienes.

—Quizá en su época la gente tenía más cultura teatral porque iba más al teatro, que no competía con el cine y la televisión.

—No creo que fuera más al teatro. La gente tenía un espíritu más crítico. El público es fundamental en el teatro y lo malo de ahora es que se ha suprimido al público con el sistema de subvenciones. La taquilla ya no importa porque tienen los in-

“De los autores de los 90, Pallín, José Ramón Fernández, Mayorga... todos me parecen muy flojitos. Sólo me quedo con Antonio Álamo, que es el gran autor de esta generación. Hace mucha falta gente así”

gresos cubiertos. No se arriesgan. Yo he visto lo que ahora es inconcebible: patear un estreno de Calvo Sotelo. Un pateo que daba miedo.

—¿Qué le ha parecido tan malo de lo que ha visto?

—Una adaptación de *La vida es sueño* de un tal Calixto Bieito, que me pareció horrorosa. Pone a Clarín vestido de torero. ¿Cómo lo consiente la Real Academia? ¿Y la ministra de Cultura? ¿Y todos los que estais en los periódicos? Busca destruir a los clásicos. Ese señor es un terrorista de la cultura. ¿A usted le parecería normal entrar en el Museo del Prado y pintarle unos bigotes a *Las Meninas* de Velázquez?

El teatro es falso

—Quién lo diría, es un radical.

—El teatro de hoy es muy falso. Falta el público y la crítica ni la leen. Falta entusiasmo y es tan hermoso ver un teatro lleno aplaudiendo de entusiasmo. El otro día en Valencia lo viví con *Última batalla* y creo que es porque al público de hoy le interesa el tema de España. La obra es una conversación entre Franco y un general de la República en la que hablan de España.

—¿Cree que es momento para reivindicar la idea de España?

—Creo que sí. Se pueden hacer filigranas vanguardistas, pero un teatro influyente tiene que tratar los problemas de su tiempo y encarnar personajes vivos.

—En su última obra, Buero intentaba el reencuentro de las dos Españas. Y ahora es un tema que usted también trata.

—Somos una generación marcada por ese tema.

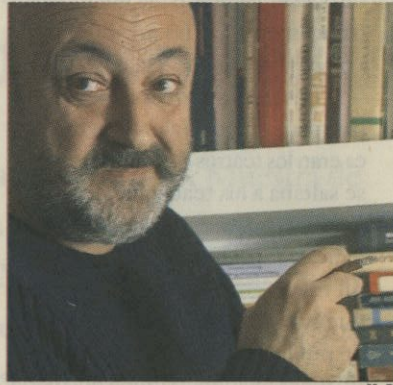
—Vista su trayectoria ¿se sigue considerando un autor realista?

—Sí, la realidad es infinita, inagotable, tiene muchos recovecos. Únicamente cambian los puntos de vista. Creo que la mejor literatura española es la realista.

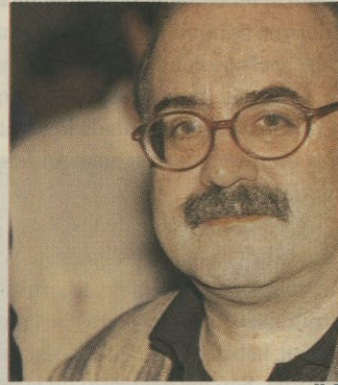
LIZ PERALES

Cuatro generaciones de escritores coinciden en la IX Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos que comienza mañana. En este escaparate, uno de los pocos dedicados a la dramaturgia actual, se mostrarán obras de Fernando Arrabal, Alberto Miralles o Laila Ripoll. La escritura teatral pasa por un buen momento a pesar de las dificultades para su exhibición.

UN año más la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos se convierte en uno de los pocos escaparates de calidad para mostrar el trabajo de nuestros autores vivos. Con un presupuesto de 62 millones y el afán de que “esta cita pase de ser un escaparate y se convierta en impulsor de coproducciones”, la muestra que dirige con tesón y lucidez Guillermo Heras reúne este año a cuatro generaciones de dramaturgos. Desde mañana y hasta el próximo 25 de noviembre se presentarán 27 montajes, ninguno de ellos estreno absoluto —“creo que es mejor que los espectáculos vengán un poco rodados”, comenta Heras. Entre los nombres del cartel destacan consagrados como Fernando Arrabal (*El triciclo*), Alberto Miralles (*Juegos prohibidos*), Ignacio Amestoy (*Cierra bien la puerta*) o Jaime Salom (*Las señoritas de Aviñón*) hasta nombres cada vez más en alza



M. R.



M. R.

Autor español busca...

M. R.

como Laila Ripoll (*Atra bilis*), Luïsa Cunillé (*Viajeras*) o Alejandro Jorner (*Aeropuertos*). Amén del homenajeado José María Rodríguez Méndez.

Regreso del teatro político. La presencia de siete dramaturgas y la representación de producciones de textos premiados con el Bradomín (*Quince peldaños*, de Gracia Morales) o el Borne (*Si un día me oxidaras*, de Raúl Hernández Garrido) son una confirmación del papel que juega esta muestra como escaparate de los trabajos dramáticos que muchas veces no consiguen pasar de esta



DE ARRIBA ABAJO: ALBERTO MIRALLES, GUILLERMO HERAS Y LAILA RIPOLL

cita. Los autores denuncian que el olvido de la escritura dramática comprometida por parte de productores es preocupante. A pesar de que la autoría “goza de un excelente estado de salud, mientras que ese mismo nivel no se da en la dirección”, dice Heras.

El director mantiene que hay un gran número de autores que hacen que la escritura teatral esté evolucionando positivamente, “y afirmar lo contrario es eludir una mínima reflexión sobre el panorama”.

A pesar de la diversidad de propuestas de esta Muestra destaca la fuerte presencia de un teatro que se hace eco de la actualidad. Algunos montajes lo hacen desde la denuncia de un teatro político, como es el caso de Alberto Miralles que presenta *Juegos prohibidos*. La obra trata las relaciones de poder, el despertar sexual y la amistad. Escrita hace cuatro años “forma parte de un teatro de recuperación de la memoria”, comenta Miralles. El autor de *Okupas en el museo del Prado* cree que es inevitable hablar de generaciones de dramaturgos aunque reconoce que “el teatro está viviendo una ‘juvenolatría’ desmesurada”. Miralles también denuncia la falta de una “política teatral” por parte del Ministerio.

La directora y dramaturga Laila Ripoll, que presenta con su compañía Micomicón *Atra Bilis*, reconoce que iniciativas como la de esta Muestra “son estimulantes para poder montar a autores contemporáneos y ejemplos como éste deberían ser secundados. El mercado está cada vez más difícil —comenta— y es complicado vender a un autor actual. Hay un miedo al riesgo que luego no se corresponde con lo que pide el público, que siempre responde positivamente a obras de este tipo”. **LF**

Director: Juan Carlos Pérez de la Fuente

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

TEATRO DE LA COMEDIA

del 17 de noviembre al 30 de diciembre de 2001

DE JOSÉ ZORRILLA

VERSIÓN Y DIRECCIÓN ALFONSO ZURRO

DONJUAN TENORIO

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

TEATRO CAJAL

CAJA DE PENES

CAJA DE VALENCIA

CAJA DE MÁLAGA

CAJA DE CÁDIZ

CAJA DE BILBAO

CAJA DE BARCELONA

CAJA DE MADRID

CAJA DE SEVILLA

CAJA DE ZARAGOZA

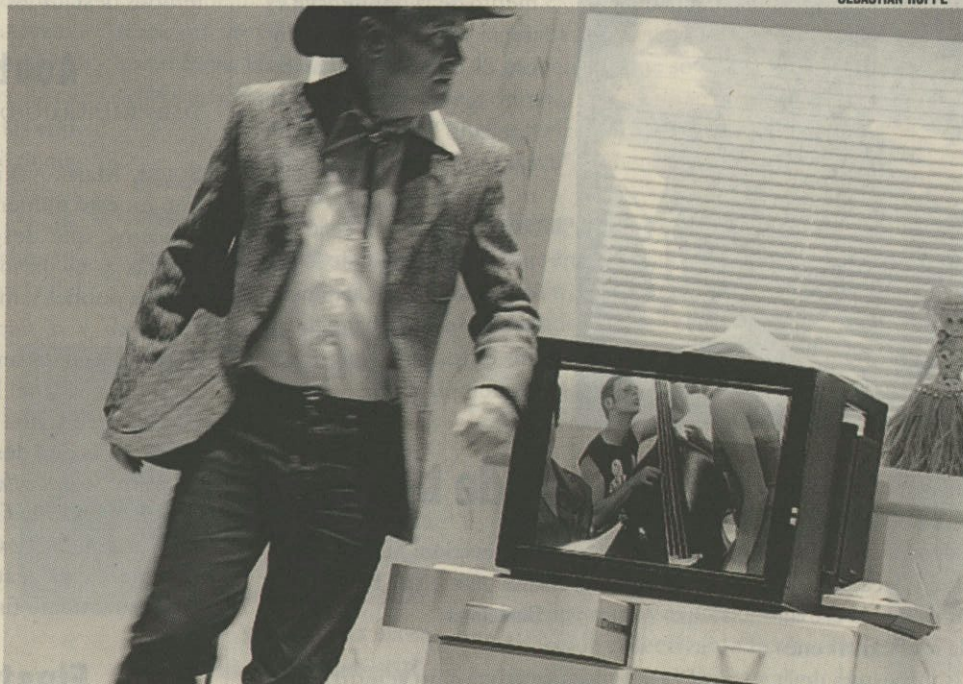
El Volksbühne presenta su versión de *Un tranvía llamado deseo* **Un rockero llamado Kowalski**

Es la primera vez que Frank Castorf ha sido invitado a Madrid. Llega al Festival de Otoño con la compañía del Volksbühne, teatro que dirige desde 1992. Y presenta una adaptación de *Un tranvía llamado deseo* que ha titulado *Endstation Amerika* (*Un tranvía llamado América*). Así pues tenemos a un director desconocido en nuestro país pero que goza de gran reputación en el suyo, con estilo propio; un teatro que pasa hoy por ser la escena más renovada de Berlín con gran predicamento entre los jóvenes, que presume de hacer un teatro subversivo y provocador; y una gran obra, el clásico de Tennessee Williams, que ha sido interpretada en múltiples ocasiones.

Según las críticas francesas, por donde la obra ya ha pasado, esta versión tampoco defrauda. Castorf es dado a reinterpretar textos clásicos adaptándolos a nuestros días, incluyendo alusiones y citas a la actualidad.

Testigo de nuestro tiempo. En su anterior trabajo, *Las manos sucias*, de Sartre, planteaba la guerra de la ex Yugoslavia; en *Los Demonios* de Dostoievski, hablaba de la caída de las ideologías. Así, que si esta obra hubiera sido producida después del ataque del 11 S, seguramente el resultado sería otro que el de una crónica de la depresión capitalista, protagonizada por un Stanley Kowalski recién llegado a América proceden-

Llega por primera vez a Madrid, al teatro Pavón, una de las compañías berlinesas más atractivas de la década de los 90: la Volksbühne. Una ocasión para ver en qué consiste la *estética de la demolición*, como ha sido bautizado el estilo de su director, Frank Castorf. Presenta, del 15 al 18 de noviembre, *Un tranvía llamado América*.



EL ACTOR HENRY HÜBCHEN INTERPRETA A STANLEY KOWALSKI

te de Gdansk, que ha vivido las grandes horas de Lech Walesa al frente de Solidaridad y que ahora desea hacer realidad en América los sueños del sindicato. El problema es que no pasa de ser un rocker de bar que canta canciones de Lou Reed.

Todo esto viene arropado por la estética de Castorf, dura, cruel, provocativa, calificada como una *estética de la demolición* que no teme llegar a lo asqueroso. Al respecto, las intenciones del director están claras:

“Detesto la psicología. Los nervios deben estar vivos. Para mí, la representación de un ser humano tiene siempre que ver con la vivisección y con lo fragmentario. El teatro tiene necesidad de desmesura”.

Es esta forma de hacer teatro lo que ha hecho famoso a Castorf, un alemán nacido en la antigua RDA y asediado por la censura en los años del socialismo que accedió a dirigir el Volksbühne de Berlín tras peregrinar por importantes teatros alemanes. Situado geográficamente en

la frontera que separaba los dos berlines, el teatro se ha alimentado del ambiente cultural que ha vivido la ciudad tras la caída del muro, formado por jóvenes, estudiantes e intelectuales (se ha dicho que Berlín es la única ciudad que no tiene burguesía, la mitad de ésta fue asesinada en Auschwitz, mientras la otra emigró a la RFA tras la construcción del muro).

SEBASTIAN HOPPE

Teatro político. Así que arropado por este público, y en franca batalla con otros teatros como el Berliner Ensemble y la Schaubühne, la Volksbühne se ha propuesto servir al teatro político: “Nosotros, las gentes del teatro, tenemos el deber de crear una comunicación con el *ghetto* para instalar un diálogo con los perdedores del capitalismo. Es preciso utilizar el teatro a fin de recordar los tiempos más lúcidos cuando todavía existían gentes rebeldes. Por ejemplo, Heiner Müller, era un buen sub-

versivo”, dice Castorf.

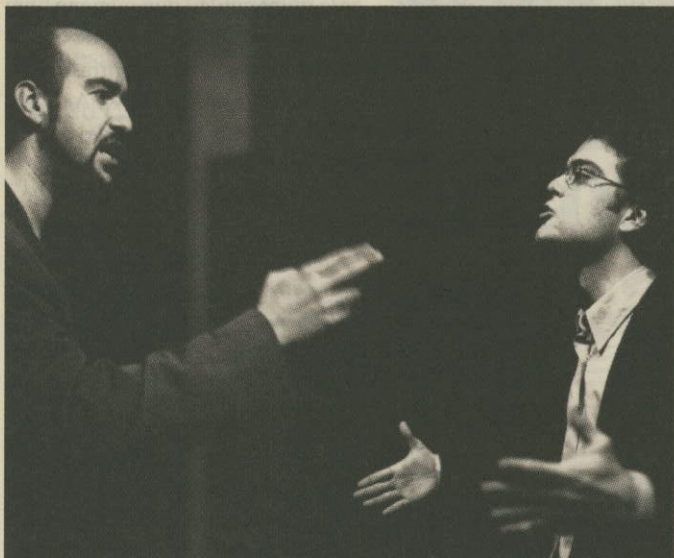
El repertorio de la compañía lo forman clásicos y autores del siglo XX (Shakespeare, Eurípides, Ibsen, Camus) y autores actuales que han generado “un teatro urbano” atractivo para los jóvenes. Además, tiene una división de danza e integra actividades de cine, vídeo, informática y música electrónica. Es decir, toda una institución cultural que intenta conservar el carácter extraordinario de un medio anacrónico como es hoy el teatro. **L. P.**

Otra noche sin Godot

Dirección: FERMÍN CABAL **Intérpretes:** CIA. NUEVO REPERTORIO. **Sala Mirador. Madrid**

ESTA nueva obra es un exponente de la pasión teatral que, desde hace años, alimenta Fermín Cabal: puro gozo del juego, de la fascinación por el teatro. El autor se ha apropiado de textos claves, los ha mezclado con los propios, ha bajado a la tierra a Dionisos y a Apolo —principios antagónicos— y emprende una demolición

ESCENA DE *OTRA NOCHE SIN GODOT*



del teatro de hoy a base de exaltar el teatro de siempre: un sano ejercicio de higiene teatral. No sé si estos autores, Beckett sobre todo, Calderón, Shakespeare, Jarry, Valle, Lorca, Brook, etcétera son los iconos del universo de Cabal; pero su uso cuestiona tanto la irreflexiva veneración por lo antiguo como la impostura de la modernidad. Vladimiro y Estragón son los principales personajes de esta pieza y, en torno a ellos, giran Hamlet, Max Estrella, Blanche Dubois, Marat, Don Juan Tenorio... Alguien podrá encontrar en ese sistema de satélites en torno a Beckett, cierta simbología exaltadora de la centralidad beckettiana. No sería una suposición descabellada; sería incluso una suposición razonable. El hecho es que Fermín Cabal maneja esa intertextualidad, dependiente, expresa y pública, con desparpajo y sentido iconoclasta; con el mismo gozoso desparpajo que muestra la veintena de jóvenes intérpretes de la compañía Nuevo Repertorio: se divierten, juegan y a la vez divierten a un público que se debate entre el escepticismo y la esperanza. **JAVIER VILLÁN**

La confesión

Dirección: WALTER MANFRÉ. **Intérpretes:** CIA. MADRID-SUR. **Círculo Bellas Artes**

LA liturgia religiosa fascina a mucha gente de teatro. Hay una manifestación litúrgica ornamental y externa y otra, menos espectacular, que va a la radicalidad de los conflictos del ser humano. La penitencia, o confesión, pertenece a este lado subterráneo del conflicto; o sea, al mundo del personaje, del hombre, y no de las formas. Naturalmente, si las distintas confesiones que componen esta ceremonia fuesen reales, estaríamos ante el mismísimo sacramento de la penitencia; es decir, no sería teatro. Por eso, 20 dramaturgos han escrito textos que relatan un “pecado” juzgado por un confesor ocasional y distinto. La esencia, pues, de *La confesión* es la conversión de todos y cada uno de los 20 espectadores en actores: la abolición de las barreras entre el teatro y quienes lo contemplan. **J. V.**

Tratado de blancas

Autor: ENRIC NOLLA **Dirección:** MAGDA PUYO
Intérpretes: TERESA URROZ **Sala Beckett.**
Barcelona

POCAS veces se asiste a un acierto teatral como éste. El cuarto texto dramático del joven Enric Nolla es un paso de gigante en su carrera como dramaturgo. Se trata de un monólogo sobre el racismo, inteligente y bien construido, que demanda la colaboración del público, y que tanto Magda Puyo como Teresa Urroz sirven en bandeja de plata. La Beckett aparece convertida, por obra de Ramón Simó, en un almacén de papel inundado por la blancura de algunos fluorescentes. La dirección de Puyo se basa en un constante juego de contrarios: frialdad-tibieza, ternura-crueldad, blancura-negritud..., a partir mínimos elementos. En ese universo claustrofóbico y bicolor trabaja la protagonista, una mujer blanca convencida de que antes fue negra. **CARE SANTOS**

Artez

DIR.: CARLOS GIL. NÚMERO 55

EL festival de Santurtzi es el tema con el que la revista abre sus páginas este mes. Aquí se adelanta parte del programa, en el que se debatirá sobre el sentido de los festivales y los encuentros teatrales. Un reportaje sobre el remodelado teatro de Zumárraga, el Encuentro de Teatro de Mujeres, y los estrenos de compañías como Traspasos, Yllana, Azika son otros contenidos. Del festival Dantzaldia de Bilbao, uno de los encuentros de danza más importantes, también se hace eco la publicación, junto con una entrevista con el escenógrafo José Ibarrola. La música de Jessye Norman y el festival de Jazz-Blues de Elorrio son los contenidos destacados de la sección de música.

Acotaciones

DIR: RICARDO DOMÈNECH. NÚMERO 7

SOBRE Maiakovski y Jardiel Poncela escriben en este número Emetrio Díez e Ignacio Amestoy, que desgranar la figura de estos artistas y su peso en el teatro actual. La revista publica también el texto completo de *El gordo y el flaco*, obra cómica de Juan Mayorga que es analizada junto con todo su teatro por Manuel Barrera Benítez. La publicación tiene una interesante sección de libros en la que destacan las reseñas de *Hilos de tiempo* y *Más allá del espacio vacío*, de Peter Brook, *Obras*, de Gustavo Ott, y *La arquitectura, el actor y el público* de Iain Mackintosh. Internet y el teatro también merecen un extenso artículo firmado por Itziar Pascual.

Fiestacultura

DIR.: PASQUAL MAS. NÚMERO 8

ESTA publicación editada en Castellón abre sus páginas con un especial dedicado al Festival Internacional de Teatro de Calle de Aurillac (Francia), donde se perfilan los espectáculos presentados por trece compañías, además de dedicarle espacio a otras citas como la de los festivales de Viladecans y Lekeitio. En este número, la revista también plantea un debate sobre el llamado “teatro nacional” donde la publicación reivindica la financiación pública de los espectáculos dramáticos que se hacen tanto espacios cerrados como en la calle. Un reportaje dedicado al Festival Internacional de Danses de Vila-real cierra el número.

La compañía Footsbarn estrena hoy en Madrid *El Inspector* El delirio grotesco de Gogol

La noche rusa llega a Madrid. Por ella desfilan los personajes grotescos y llenos de humor absurdo que Nikolaï Gogol capturó en *El inspector general*, todo un catálogo de los vicios humanos. La compañía Footsbarn Travelling, uno de los colectivos teatrales más peculiares de Europa, la estrena en el teatro Albéniz de Madrid.

LA Footsbarn Travelling Theatre es el paradigma de la compañía itinerante que prefiere vivir en caravanas y llevar sus montajes hasta al pueblo más remoto a establecerse en un espacio fijo y depender de las subvenciones públicas. Como nómada no significa calidad fugaz y errante, la Footsbarn se ha consolidado como una de las compañías anglofrancesas más interesantes del momento. Creada en 1970 –en la localidad inglesa de Cornwall– por Oliver Foot y John Paul Cook como un grupo artístico que dejaba la huella de su teatro físico por las zonas más pobres de Gran Bretaña, la Footsbarn lleva 30 años recorriendo el mundo entero con sus montajes de Shakespeare –*El rey Lear*, *El sueño de una noche de verano*–, Molière –*Don Juan*–, Steinbeck –*La perla*– o los de propia creación. Ha sido invitada a festivales de teatro tan prestigiosos como el de Avignon o Dublín.

Una comunidad multicultural. John Kilby –uno de los miembros más veteranos y administrador de la compañía– define su grupo, en declaraciones a El Cultural, como “una comunidad multicultural de artistas en la que el mestizaje marca nuestro propio estilo. Somos muy abiertos, nos gusta el arte y vivimos para

el arte”. La Footsbarn está formada por más de treinta artistas entre actores, músicos y técnicos de países como India, Holanda, Norteamérica, Polonia, Francia y Gran Bretaña.

Descendiente de una familia acomodada, Nikolaï Gogol (1809-1852) creció artísticamente convencido de que tenía que redimir al pueblo ruso con su literatura.

Sus obras mezclan el realismo de escenas cotidianas con un toque mágico, y sus personajes se mueven entre la ternura y lo grotesco. Algunas de sus obras

son *Las veladas de Dikanka* (1831), *Mirgorod* (1835), *Arabescos* (1835), *Historias de San Petersburgo* (1835) o *Las almas muertas* (1842).

Viven en caravanas, donde conviven hasta tres generaciones y representan sus obras en su simbólica y ya famosa carpa –a pesar de que sus espectáculos son muy teatrales y poco circenses–. No es fortuita la elección de la obra de Gogol *El inspector general* para una nueva producción de la Footsbarn, que visita Madrid por cuarta vez. El universo surrealista, mágico y delirante del autor ruso se adapta –en *El inspector*, la

versión de André Markovicz – a las necesidades de la compañía que busca “textos de alta calidad con personajes que se salgan de lo común y en los que se puedan investigar las corrupciones del alma humana”, comenta Kilby.

Humor negro y expresionismo. Escrita en 1836, la obra parte de la confusión de un joven de una familia en decadencia que es tomado por un enviado del zar que llega a una pequeña población rusa. “Este texto tiene los componentes de comicidad y fantasía expresionista con los que nos gusta trabajar en la Footsbarn –dice Kilby–. Del cuento popular que se ha convertido hacemos un montaje grotesco, lleno de humor negro, muy expresionista”. La dirección colectiva de la obra ha combinado el trabajo actoral con la presencia de muñecos, máscaras, colores oscuros y una escenografía fantasmal y simbólica.

Gogol desnuda con su prosa rusa el alma humana y catorce miembros de la Footsbarn se encargan de hacer más grotescos vicios como la codicia, el egoísmo o la corrupción. La fantasía de relatos como *La nariz* aparece aquí mezclada con la estética de este grupo, que también ha puesto en directo –y gracias a los músicos de la compañía– la partitura de Maurice Horsthuis creada para el montaje.

ITZIAR DE FRANCISCO



UNA ESCENA DE EL INSPECTOR

Estrena *Desafinado*, una comedia sobre la ópera

Manuel Gómez Pereira "La ambición y el arte van unidos"

Con mucha sofisticación, altas dosis de ironía y un reparto internacional, Manuel Gómez Pereira vuelve a la comedia con *Desafinado*, que se estrena este viernes. Rodada en inglés, con un presupuesto de envergadura y protagonizada por Danny Aiello, Joe Mantegna y George Hamilton, el filme toma como eje la relación entre tres tenores y sus respectivas familias. Un mundo que discurre sobre las traiciones, los celos, el arte y la codicia. El Cultural ha hablado con el director madrileño, quien confiesa haber rodado la comedia clásica que siempre deseó hacer.

La fiebre del oro se ha adueñado definitivamente del cine español. Los éxitos internacionales de Amenábar, Trueba y compañía han logrado configurar un nuevo mapa cinematográfico en el que el cielo es el límite: presupuestos multimillonarios, estrellas internacionales, rodajes en inglés y argumentos universales. Nadie quiere quedarse rezagado en esta nueva carrera en busca del ansiado equilibrio entre cine norteamericano y cine europeo, donde, al parecer, se halla la fórmula del éxito. *Desafinado* (*Off Key*), de Manuel Gómez Pereira, es una comedia sofisticada sobre el mundo de la ópera y de las relaciones familiares que viene a sumarse a la lista. Rodada en París y España con un presupuesto de 1.800 millones de pesetas al amparo de Lolafilms, y protagonizada por Danny Aiello, George Hamilton y Joe Mantegna —tres tenores inspirados muy libremente en Pavarotti, Domingo y Carreras—, el séptimo largometraje del autor de *El amor perjudica seriamente la salud* tiene rostro cosmopolita.

"Se ha comprobado que el cine europeo puede tener más partici-

pación en el resto del mundo si se rueda en inglés —explica el cineasta madrileño—, aunque creo que es un arma de doble filo y es una fórmula que a veces falla, porque los norteamericanos son muy suyos a la hora de colocar películas extranjeras que se hacen pasar por estadounidenses".

Comedia clásica

—En el caso de *Desafinado* esta fórmula está justificada, no sólo por lo que cuenta (que, en términos generales, recuerda mucho a *Historias de Filadelfia*), sino también por su forma de hacer comedia, basada más en la tradición clásica norteamericana que en la española.

—Es cierto que en mi cine siempre ha existido un afán por rehacer desde una mirada contemporánea los viejos géneros clásicos: los *screwball*, la *sophisticated comedy*... Por otro lado, visualmente esta película no tiene nada que ver con lo que he hecho anteriormente. Es una comedia mucho más sofisticada que, por ejemplo, *Boca a boca*. Con *Desafinado* he querido hacer algo más cercano a la comedia clásica norteamericana de los cincuenta, pero no por lo que tiene de antiguo, sino por su acercamiento al clasicismo. En realidad es un intento de sumar la estructura argumental de la alta comedia y el *slapstick* con planteamientos puramente operísticos, sobre todo en el sentido visual, el barroquismo de la puesta en escena,

la luz y, evidentemente y tratándose de un filme sobre las relaciones entre tres tenores, la música.

—En cualquier caso, aunque tiene elementos propios del musical, no es un musical en el sentido clásico...

—No, no, de ningún modo. No considero *Desafinado* mi paso por el género musical. Le tengo mucho respeto a este género. Después de ver lo que hizo Lars Von Trier resulta difícil diseñar un proyecto que realmente aporte algo al género. Lo que *Desafinado* tiene de musical es exclusivamente el tratamiento operístico de todo el filme. No sólo en la forma y las piezas musicales que



MERGEDS RODRÍGUEZ

"Aunque es evidente la relación de los tres tenores con Pavarotti, Carreras y Domingo, en ningún caso la película es un biopic de ellos. Lo que me interesó es el tipo de vida que llevan, con sus ambiciones y luchas, sin residencia fija ni dependencia familiar"



se cantan, también en los personajes. Todos ellos tienen nombres extraídos de óperas populares como *Carmen*, *Turandot* o *La Traviata*, y además viven la ópera fuera de su trabajo, les gusta identificar sus emociones con cierto carácter operístico, de una forma muy afectada, impostada, de cara a la galería. En general, toda la película es algo excesiva. No tiene ese punto naturalista que tienen mis otras comedias. Es algo completamente deliberado, porque yo sentía esta historia así. Hay ciertos elementos que quieres que estén presentes en tus películas pero que no siempre encajan con la historia. Con el mun-

“En mi cine siempre ha existido un afán por rehacer los viejos géneros de la comedia clásica. *Desafinado* es un intento de sumar la estructura argumental de la alta comedia con planteamientos puramente operísticos”

do de la ópera... hay algo en la vida real de los tenores que sí resulta excesivo, tienen una vida social y una apariencia muy determinada, y por lo tanto eran roles que encajaban perfectamente con el concepto y la fórmula excéntrica que quería darle a la película. Creo que, formalmente, he hecho la comedia que siempre he deseado.

Inspirado en Coppola

—El mundo de la ópera le sirve como plataforma para hablar de las relaciones familiares. ¿Qué idea le interesaba más?

—Empecé a trabajar bajo la idea de cómo pueden ser realmente tres

tenores que trabajan juntos, y que son amigos y enemigos al tiempo, sus ambiciones y luchas. A partir de ahí, junto con mis guionistas de siempre (Joaquín Oristrell, Yolanda García Serrano y Juan Luis Iborra), nos documentamos para tener un punto de vista agarrado a la realidad. Aunque es evidente la relación de estos personajes con Pavarotti, Carreras y Domingo, en ningún caso la película es un biopic de ellos. Lo que me interesó es el tipo de vida que llevan, muy glamourosa y sin residencia fija, siempre viajando, sin una dependencia familiar. En este sentido, creo que me inspiró el capítulo de Coppola

de *Historias de Nueva York*, donde el padre es un músico que prácticamente no tiene ningún sentido de lo que es la familia. Quise poner sobre el tapete el carácter de este tipo de personas, que son muy frecuentes en el mundo del arte, seres capaces de traicionar a su propia familia para conseguir lo que quieren en el terreno artístico y profesional. Los planteamientos musicales, el negocio, se combina con los conflictos de las relaciones familiares, con la amistad, el poder, el egocentrismo. Todo está presente en la historia, y en los tenores encontré el motivo para desarrollarla en clave de comedia.

Sobre las apariencias

—No es la primera vez que escribe sobre personajes tratando de aparentar algo que realmente no son. Es una forma de vivir, basada en el engaño y la mentira, que queda reflejada prácticamente en todas sus películas, ¿por qué?

—Porque observo que la realidad es así. La mayoría de la gente quiere ser de determinada forma sin importarle en absoluto cómo es realmente. Yo creo que no hay un momento en la vida en el que llegas a plantearte que estás de acuerdo con lo que eres y no te gustaría ser de otro modo. Es una terrible tragedia pero que debemos asumir. La mentira es algo que forma parte de la vida y que define perfectamente al ser humano. Basta con rascar un poco para encontrar porquería en todos lados, en el trabajo y en la familia, no existen los seres puros, y si los hay son muy aburridos.

—En el filme, el nivel económico de los personajes parece tener parte de culpa sobre su carácter cínico y falso. ¿Cree que realmente es así?

—Más que el status económico, lo que interviene es la ambición. Se trata de una forma de pensar y de vivir independientemente del dinero que se tenga. La ambición y el arte van siempre muy unidos. Además,



M.R.

en las actividades creativas, lo mejor está siempre por venir, siempre estamos jugando con lo inmediato, somos competitivos y egoístas y creo que es lógico que lo seamos.

—Hablando de dinero, esta es la producción más cara que hasta ahora ha dirigido. ¿Cómo se ha enfrentado a todo lo que eso conlleva: rodar en inglés, en el extranjero, con estrellas internacionales, etc.?

—Lo de rodar en inglés, con actores americanos y que la película haya costado 1.800 millones de pesetas no son decisiones que se toman desde el principio. De algún modo, el proyecto fue pidiendo su propio tratamiento a medida que

“Basta rascar un poco para encontrar porquería en todos lados, en el trabajo y en la familia, y de eso habla la película. No existen los seres puros y si los hay son muy aburridos”

avanzaba. Vicente Gómez hace crecer este proyecto, buscando un entorno que tenga sentido en la historia. Lo de rodar en inglés, debo confesar que al principio me “acojonaba”, pero resultó fundamental que el guión estuviera escrito por mí, ya que hay una base sobre la que trabajar. Hubiera sido muy distinto trabajar con un guión en inglés de otra persona. Originalmente lo escribimos en español, y luego lo tradujeron guionistas norteamericanos. En el momento en que se tradujo, surgió cierta tensión, ya que tratándose de una comedia con muchos gags, no estaba claro que la historia fuera a funcionar del mismo modo que en castellano. Algunos chistes hubo que cambiarlos por completo. Hubo que darle muchas vueltas a la traducción para conservar el mismo tono del guión original. Luego con la lectura de los actores también cada personaje fue adaptando sus diálogos. Esto produjo una relectura de la historia con personajes cada vez más concretos y definidos.

Un casting laborioso

—¿Y el trabajo con las estrellas?

—Sólo puedo hablar bien de ellos. Son tres tipos fantásticos. El casting fue muy laborioso, pero creo que mereció la pena. Yo en cabeza tenía a Alan Rickman, y se barajaron muchos nombres como Jean Reno o Bob Hoskins. El primero en aceptar fue Geroge Hamilton, y más tarde entraron Joe Mantegna y Danny Aiello. Creo que, dentro de lo que

es un rodaje (sobre todo uno tan accidentado como fue éste, con huracanes de por medio que destrozaron varios decorados), se lo pasaron muy bien. Estaban en cierta forma algo sorprendidos de la cercanía que tiene el director con los actores en nuestra industria. Danny Aiello me contaba que para el rodaje de la segunda parte de *El Padrino* nunca habló con Coppola, su voz sonaba por megafonía porque estaba dirigiéndole desde su casa, donde veía el set de rodaje a través de dos monitores gigantes.

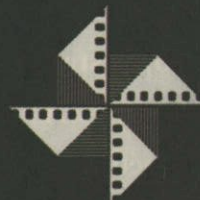
—Exceptuando su penúltima película, el thriller *Entre las piernas*, siempre ha rodado comedias. ¿Qué opina del tratamiento que recibe la comedia actualmente y cómo recuerda su paso por el thriller?

—España es un país que regaña mucho, y por *Entre las piernas* me regañaron por salirme de la comedia. Debido a las reacciones que despertó yo me sentí como un intruso que se mete en un género que no le pertenece. A mí el thriller siempre me ha interesado, y aunque no era una asignatura pendiente sí lo sentí como una necesidad cinematográfica. En cuanto a la comedia, considero que es un género muy vapuleado. Se tiene la impresión de que carece de profundidad, pero eso es un simple prejuicio. Principalmente, creo que para hacer comedia es necesario tener un punto de vista escéptico ante la vida, algo en lo que Joaquín [Oristrell] y yo coincidimos, por eso nos sale de una forma natural. No es que nos sintamos más o menos cómodos que escribiendo un thriller, pero sí nos resulta más fácil hablar de cualquier cosa si es mediante la risa.

“España es un país que regaña mucho, y cuando estrené *Entre las piernas* me regañaron por salirme de la comedia. Por las reacciones que despertó me sentí como un intruso”

CARLOS REVIRIEGO

27 FESTIVAL DE CINE IBEROAMERICANO



Huelva2001

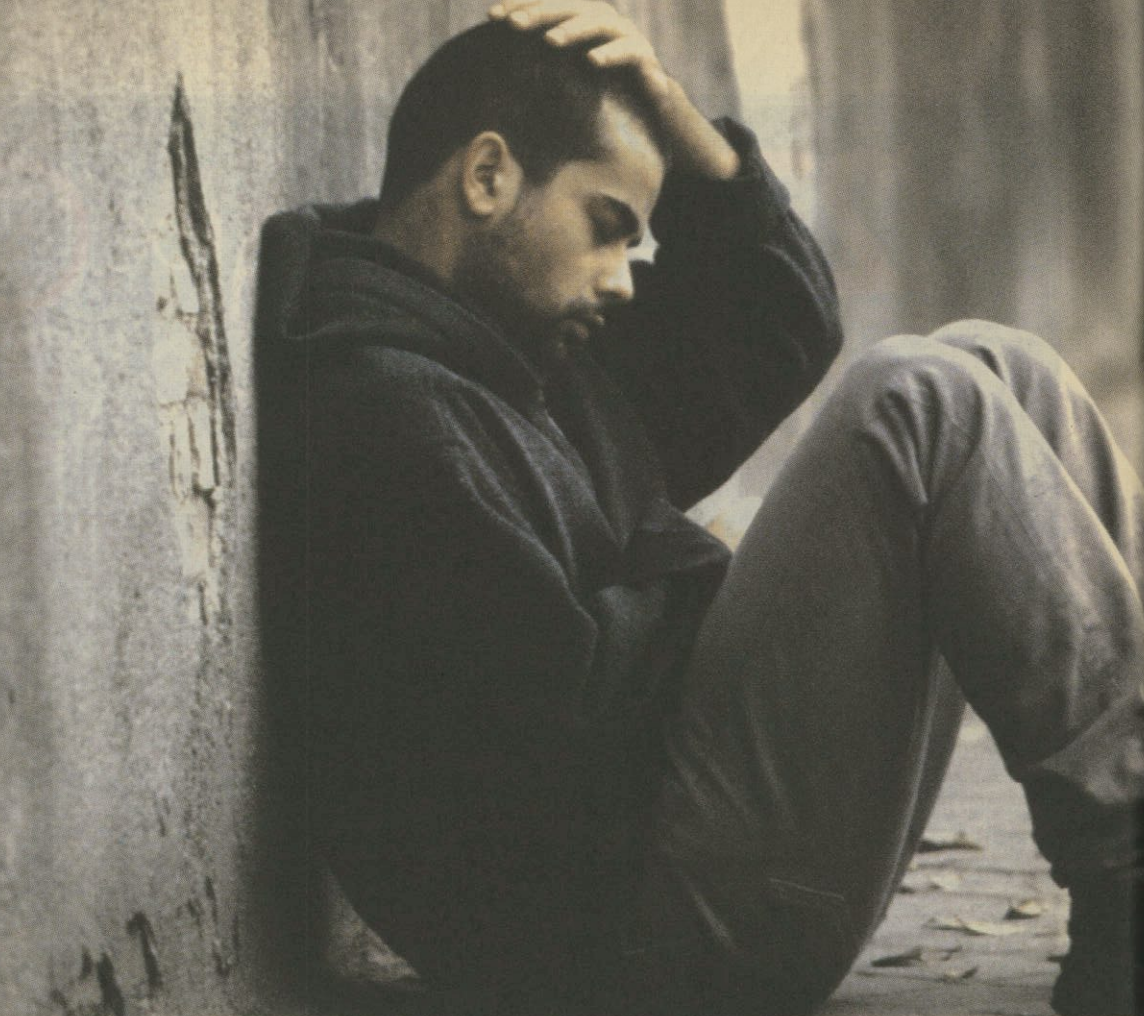
del 17 al 24 de Noviembre

Diseño: competitivo

CASA COLÓN • Plaza del Punto s/n, 21003 HUELVA (España) • Tfno.: 959 210 170/959 210 299 • Fax: 959 210 173

www.festicinehuelva.com • festival@festicinehuelva.com

A partir del viernes, el Círculo de Bellas Artes acogerá la 11 Semana de Cine Experimental de Madrid. Será una cita imprescindible para los rastreadores de joyas cinematográficas, que este año podrán disfrutar de arriesgadas e insólitas propuestas provenientes de 18 países. A los largometrajes inéditos y cortometrajes internacionales de la Sección Oficial, se suman varios ciclos temáticos sobre las cinematografías actuales de Alemania y Turquía.



El viernes comienza la XI Semana de Cine Experimental de Madrid

Gramática de la vanguardia

A qué se llama hoy en día “cine experimental”? En la introducción a *Underground Film: A Critical History* (Da Capo), impecable ensayo firmado por Parker Tyler, el crítico de “The Village Voice”, J. Hoberman da una definición amplia y bellísima: “Son las películas que surgen de la erupción de las líbidos individuales y discurren debajo de la superficie de la conciencia pública, espectáculos clandestinos producidos para su exhibición en metros o refugios anti-aéreos, experiencias compartidas por una subcultura desafiante, películas que deberían ser sujetas a arresto policial; un cine que es antiburgués, antipatriótico, antirreligioso y antiHollywood”. Es decir, hoy en día el cine experimental no existe. Dando un repaso a la programación de la 11ª edición de la Semana de Cine Experimental de

Madrid, vemos en qué consiste la propuesta: en ofrecernos la oportunidad de conocer cinematografías inexploradas, en reivindicar cineastas extraños y desconocidos; en descubrirnos, en fin, la cara oculta del cine contemporáneo.

Lejos del canon. Lo que resulta muy interesante, pero está lejos de la definición canónica de “experimental”. Y no es culpa de nadie que lo subterráneo no esté de moda: incluso en sus manifestaciones más marginales y alternativas –véase la iniciativa de “La enana marrón”, local madrileño que proyecta cine se-

Fue durante los años 60 cuando el cine experimental encontró su gloria y su decadencia. En 1959, el crítico Jonas Mekas escribía una declaración de guerra contra la gramática convencional del cine comercial y el sistema que lo sustentaba

creto e inédito–, el cine ha perdido su capacidad movilizadora.

El cine experimental, que nació en el contexto de las vanguardias estéticas de los años veinte y treinta, tomó carta de naturaleza en los cuarenta en Estados Unidos, cuando una generación de cineastas intensamente influidos por el Surrealismo, el psicoanálisis y la poesía simbolista cogieron sus cámaras y, animados por su juvenil *amateurismo*, empezaron a producir películas-poema, más cercanas a la digresión artística que a la narración filmica. Parker Tyler databa el nacimiento del cine *underground* en el impre-

sionismo pop de *La Folie du docteur Tube*, en el expresionismo pop de *El gabinete del doctor Caligari*, en el dadaísmo de *Entr'acte*, en el surrealismo desquiciado de *Un perro andaluz* y *La edad de oro*. Gente como Maya Deren, Sidney Peterson y James Broughton, acompañados de sus discípulos Kenneth Anger, Stan Brakhage, Gregory Markopoulos, Curtis Harrington y Charles Bouldenhouse, allanaron el terreno para que la gente de la Warhol Factory tomara las riendas y rompiera un cierto pacto de clandestinidad. En lo prohibido, en lo transgresor estaba lo experimental. El crimen y la locura eran las fuentes de la inspiración poética, según Antonin Artaud. Crimen y locura que, junto a su componente político, han desaparecido de la experimentación cinematográfica. La estética le ha ganado el pulso al contenido.

PEDRO ROJAS EN EL
FILME NÓMADAS, DE
GONZALO LÓPEZ-
GALLEGO

de esta banda de cineastas de guerrilla, que se enfrentaron más de una vez con el secuestro policial y la incompreensión de ciertos sectores de la prensa.

Sentencia de muerte. Toda vez que convertía el cine experimental en un fenómeno cultural a pequeña escala, Andy Warhol también se ocuparía de finiquitarlo. El éxito de *The Chelsea Girls*, que fue exhibida en sesiones de medianoche a lo largo y ancho de los Estados Unidos y reclamada por el Festival de Cannes, firmó la sentencia de muerte de la edad de oro del cine experimental. Los ensayos filmicos que Warhol firmó durante los sesenta, a medio camino entre el minimalismo severo y el *cinema verité* irónico (*Sleep, Empire, Screen Test*), habían construido una imagen *cool*, rabiamente moderna y coyuntural, del cine *underground*. En su voluntad expresa de luchar contra el sistema, Warhol estaba ideando otra manera de integrarse en él, de convertirse en una moda que le pudiera dar fama aunque sólo fuera por quince minutos. Tyler calificaba al cine de Warhol como un significativo anticlímax para los movimientos de vanguardia. En

Fue durante los años sesenta cuando el cine experimental encontró su gloria y su decadencia. En 1959, el crítico de "The Village Voice" y editor de la revista "Film Culture", Jonas Mekas, escribía una declaración de guerra contra la gramática convencional del cine comercial y el sistema que lo sustentaba. En el Cinema 16 y el The Charles, la *intelligentsia* neoyorquina podía disfrutar de ciclos de películas mudas, cine europeo sin subtítulos, rarezas prohibidas por la censura norteamericana, extrañas joyas de la serie B y, ocasionalmente, estrenos de películas secretas y anarrativas, realizadas al margen de la industria. Allí pudieron verse, entre otras, *Flaming Creatures*, de Jack Smith, tal vez el filme *underground* más célebre de esa época; los trabajos filogays de Kenneth Anger, *Fireworks* y *Scorpio Rising*; y épicas marginales—*The Flower Thief* y *The Queen of Sheba Meets the Atom Man*— filmadas por Ron Rice y protagonizadas por Taylor Mead. La provocación, formal y de fondo, era la brújula

¿Dónde está hoy el verdadero cine experimental? Más allá de los aislados y rompedores hallazgos formales de *Moulin Rouge* o *Réquiem por un sueño*, el cine experimental es sinónimo de Internet

cierto modo, el cine experimental había creado su propio virus, y estaba condenado a morir desde dentro. Su futuro en la era post-contracultural era tan incierto como el destino de todos los cineastas que habían crecido en su seno.

¿Dónde está el verdadero cine experimental hoy en día? Más allá de los aislados y rompedores hallazgos formales de *Moulin Rouge* o *Réquiem por un sueño*, el cine experimental es sinónimo de Internet. Los france-

ses han detectado dónde está el futuro. En *VJ Culture*, un artículo publicado recientemente en la revista "Cahiers du Cinéma", Sylvain Coumoul hablaba del concepto del Video Jockey comparándolo con el Disc Jockey musical. La mezcla de imágenes en discotecas tecno, con frecuencia integradas en páginas web, proponen una nueva disciplina artística, que no casualmente tiene mucho que ver con las películas de Baz Luhrmann y Darren Aronofsky que hemos citado anteriormente. Páginas como www.machinemolle.com o www.emovie.org concentran propuestas visuales, a menudo interactivas, en muchas ocasiones en formato bucle (ensayando estructuras circulares, que combinan ralentís y acelerados, tiempos proyectados hacia el infinito y retraídos hasta el grado cero de su significado), a las que el espectador-internauta puede acceder libremente. Si el cine experimental es una cuestión política, qué mejor que este cine de consumo democrático para demostrarnos que la revolución, afortunadamente, aún está por llegar. Sobre todo si sus imágenes comunican un estado de apocalipsis que, en efecto, tiene mucho de mensaje de alerta: sin ir más lejos, las imágenes de los atentados a las Torres Gemelas del pasado 11 de septiembre, repetidas una y otra vez, con distintas cadencias y desde diferentes perspectivas, en todas las cadenas de televisión,

eran la mejor película experimental que la realidad podía regalarnos. Esto es, un brevísimo cortometraje sin argumento que ponía a prueba nuestros mecanismos emocionales, nuestra reacción a una "construcción" real que parecía fruto de un perverso artificio ideológico. Lo que J. Hoberman llamaría puro cine experimental para degustar en los sótanos de la conciencia capitalista.

SERGI SÁNCHEZ

Imágenes ineludibles

La decimoprimer edición de la Semana de Cine Experimental de Madrid propone varias citas ineludibles: una mirada al cine turco contemporáneo, completamente desconocido en estos lares (deberíamos remitirnos al breve éxito de Yilmaz Guney a principios de los ochenta para recordar una película turca estrenada en salas comerciales en nuestro país); una retrospectiva de cine húngaro moderno, con 22 títulos; un ciclo dedicado a Michael Bryntrup, uno de los más radicales representantes del nuevo cine alemán; un ciclo de cineastas españolas en la década de los noventa, que incluye películas como *Sexo oral*, *Hola, ¿estás sola?*, *Boom, boom* o *Cosas que nunca te dije*; una muestra de cine mexicano, y de trabajos publicitarios dirigidos por reputados realizadores españoles. Si a todo ello añadimos que el festival se inaugura y clausura con sendas producciones españolas que están sufriendo lo suyo para llegar al público convencional—*Nómadas*, de Gonzalo López-Gallego, y *El Factor Pilgrim*, de Santi Amodeo y Alberto Rodríguez—, no podemos negar que la Semana puede llegar a cumplir con éxito su función: no tanto abrir un hueco para el mal llamado cine experimental sino darnos la oportunidad de descubrir un tipo de cine que la distribución española almacena en el limbo de los justos.

El XXVII Festival de Huelva rescata el conflicto de los desaparecidos

Invitación a la memoria



ACTA GENERAL DE CHILE, DE MIGUEL LITTIN (1985)

cientemente ha estrenado *Los pasos perdidos*, un filme sobre las consecuencias de la dictadura argentina, escribe para El Cultural sobre lo más granado del subgénero.

La invitación a escribir sobre el ciclo "La memoria agitada" me ha hecho volver a las cuestiones que nos planteamos Xavier Bermúdez y yo a la hora de iniciar la escritura del guión de *Los pasos perdidos*, que presenta el conflicto de identidad de una joven que es reclamada por un escritor como su nieta, hija de sus hijos detenidos-desaparecidos por los militares que tiranizaban Argentina años atrás. Aunque *Los pasos perdidos* presenta un conflicto de actualidad, sus raíces en aquel período nos obligaron a plantearnos una pregunta: ¿hasta qué punto es útil remover la memoria de aquellos hechos? Pienso que merece la pena recordar, máxime cuando la consigna de los verdugos fue la imposición del olvido mediante la desaparición sistemática de personas. Pasar por alto aquellos hechos es una manera de darle legitimidad al castigo que les/nos im-

pusieron. En ese sentido, mantener la memoria viva sería algo más que una muestra de afecto y solidaridad con las víctimas, sería un acto de resistencia a una política represiva que tenía prevista la prolongación del terror impuesto.

Lista representativa. La lista de filmes elegidos para este ciclo es suficientemente representativa y obligadamente incompleta. *La historia oficial*, de Luis Puenzo, rompió, por su calidad y difusión, un silencio cinematográfico que de prolongarse hubiese sido oneroso. Pero esa película representa el estado de conocimiento de la cuestión de un sector muy determinado de la sociedad argentina. Completan el ciclo excelentes filmes como *Los chicos de la guerra*, de Bebe Kamin; *La república perdida II*, de Miguel Pérez; la reciente *Garage Olimpo*, de Marco Bechis; *Un muro de silencio*, de Lita

La eclosión actual del cine sobre la represión en Argentina y Chile tendrá su propio espacio en el XXVII Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, que en su ciclo "La memoria agitada" proyectará, a partir del sábado y hasta el 14 de noviembre, una selección de las películas más representativas sobre esta materia. La directora Manane Rodríguez, que re-

Stantic; *Amnesia*, de Gonzalo Justiniano; *Acta General de Chile*, de Miguel Littin, y *La frontera*, del chileno Ricardo Larrín. Quisiera evocar una película que no está en el ciclo, y que me parece desde el punto de vista de sus pretensiones y sus logros la más redonda: *Missing*, de Costa-Gavras.

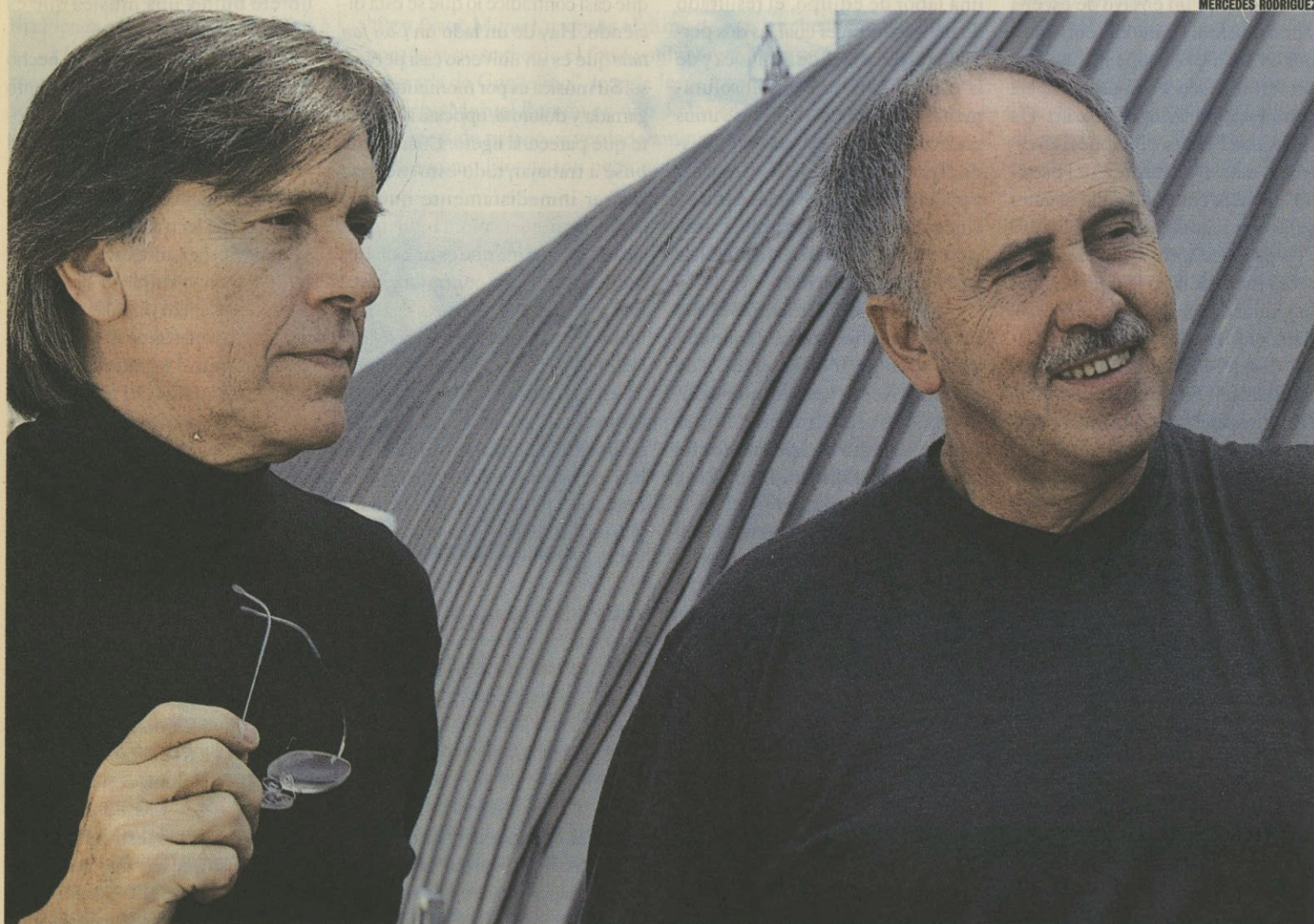
Hay algunos aspectos de las películas mencionadas que me producen rechazo: uno es el empeño en presentar a las víctimas como buenos, como si hubiera que disculparles de la brutal violencia que se desató contra ellos. No necesariamente estaban en posesión de la verdad quienes sufrieron la persecución, secuestro, tortura y hasta asesinato de quienes teóricamente cobraban por protegerles. Otro es el afán de mostrar a los agresores como monstruos o animales. No se conoce de ningún monstruo o animal que practique la tortura sobre sus semejantes. Eran hombres, funcionarios del terror, ins-

trumentos de ideas consideradas sagradas; y también padres de familia e hijos de sus madres. Deploro también la exhibición directa de la tortura. La obligación de hacerte testigo de ella cosifican hasta el extremo a la víctima, la deshumanizan, y su representación aleja al espectador del personaje, cuando no lo hace participar del punto de vista del verdugo. Si no hay deseo ni conciencia no hay personaje, y la víctima de la tortura puede ser convertida en un despojo sanguinolento sin deseo ni conciencia.

Intromisión del discurso. Sé que es difícil explicar esto, pero lo siento con una intensidad a la que no puedo dar la espalda. Y como cuarto y último aspecto que rechazo (hablamos sólo de películas con voluntad de verdad), es la intromisión del discurso, del comentario del director en la narración. Está claro que todos los que quieren hacer memoria se sitúan de uno de los lados en juego, pero me molesta que quieran evidenciarlo con discursos o con imágenes forzadas a ser símbolos. Pienso que se debe sin más confiar en el la limpidez de la narración.

Y hablando de la memoria de la represión del Poder contra la gente, no puedo dejar de evocar una película extraordinaria nacida de la evocación de una situación histórica anterior a la que aquí recordamos: *Noche y niebla*, de Alain Resnais. En ella, en un relato aparentemente frío y distante, con el mínimo de recursos considerados potentes desde una perspectiva periodística, se nos hace sentir como nunca se había hecho, ni se hizo después, todo el terror de la represión nazi.

MANANE RODRÍGUEZ



Flotats y López Cobos hablan sobre el *Così fan tutte* del Teatro Real

Cómo se monta una ópera

En menos de un mes, el Teatro Real presentará una nueva producción de *Così fan tutte* de Mozart, que contará con dos protagonistas de auténtica excepción, Josep María Flotats y Jesús López Cobos. Se reúnen por primera vez en un mismo proyecto, en lo que supone la primera experiencia del director catalán en el campo de la ópera. EL CULTURAL ha querido indagar en la manera en que ambos artistas, pertenecientes a una misma generación, afrontan una de las obras maestras del repertorio clásico desde casi sus primeros pasos, recorriendo las salas de ensayos de su mano. A pesar de no haber coincidido nunca, la empatía personal y profesional entre ellos es evidente. Así surge una versión grave y muy poco bufona, ambientada en los años treinta a partir de lo que parece ser un “sueño de Despina”.

A tenor de esta conversación, mantenida en el Teatro Real en el interludio entre un ensayo de escena y otro musical, la sintonía entre ambos es absoluta. López Cobos no oculta su deseo y disposición para completar la trilogía Mozart-Da Ponte con Flotats. "Después del estreno", matiza con prudencia el actor y director teatral catalán.

—Este *Così fan tutte* supone su primera incursión en la ópera. ¿Qué le produce este debut, miedo, respeto, prudencia?

—Josep Maria Flotats. ¡Terror y entusiasmo! Es decir, también placer. Alguna vez me habían propuesto dirigir una ópera pero nunca estaba libre. Siempre he tenido ganas de hacer alguna ópera y nunca he dejado de pensar que ese día llegaría. Cuando Juan Cambreleng me llamó para proponerme dirigir una ópera en el Teatro Real y empezamos a hablar de posibilidades, salió el tema de Mozart y luego yo propuse los temas de *Don Juan* y *Così*, que son los que más me apasionan. También porque yo, como actor, había interpretado tres puestas en escena distintas del *Don Juan* de Molière. Ambas son muy cercanas al teatro, hecho que me ayuda a adentrarme en la ópera y en las dificultades que eso conlleva, con mi falta de conocimiento dentro de las exigencias que supone la cercanía al maestro, la necesidad de continuos reojos a lo que él y los cantantes hacen, a sus entradas, a sus pianísimos, a su complicidad musical, a los *tempi*, a la proyección de voz...

—J. L. C. Yo también acepté encantado inmediatamente. Creo que siempre que montas una nueva producción, la principal preocupación de un director de orquesta —al menos para mí—, más incluso que los cantantes, es el asunto del director de escena. Era fundamental, por

ello, saber con quien iba a trabajar. Siempre he pensado que la ópera es una labor de equipo, el resultado de un trabajo en el cual las dos personas responsables de la música y de la escena han de estar absolutamente compenetradas. Nos vimos en diciembre del año pasado y desde el primer momento sentí que iba a poder trabajar muy a gusto con él. Luego he comprobado que trabajar juntos es una situación ideal, de auténtica colaboración.

—Quizá les vincule además el que sean de la misma quinta... la que acaba de sobrepasar los sesenta... y de que ambos sean también debutantes, ya que usted, maestro López Cobos, aunque dirigió cientos de concierto en el antiguo Teatro Real, es ahora la primera vez que baja al foso de este teatro... Le formulo, por

Flotats: "La primera vez que hablé con López Cobos temía que tuviera una visión más bufa y ligera. Afortunadamente, coincidimos en que *Così* no es una ópera de peluca, del XVIII, amable y para pasar el tiempo. ¡No, no, no! Es algo profundo, aunque no implica que esté exenta de sonrisa"

ello, la misma pregunta que a Flotats: ¿Miedo, ilusión, respeto...?

—J.L.C. Mucha ilusión. En mi caso es ideal haber esperado hasta ahora. Cuando me preguntaban "¿por qué no haces ópera en España?", yo contestaba que porque no había condiciones para hacerla en el nivel que yo quería. Afortunadamente, tengo la impresión de que esas condiciones se han empezado a dar en los últimos años. Vengo sin miedo, pero con enorme respeto.

—¿Qué piensa de la música de *Così fan tutte*?

—J.M.F. La partitura de *Così* es una de las que más me conmueve, esa aparente contradicción que parece haber entre el libreto de Da Ponte, entre comillas de "ópera bufa", y una melodía que está llena de ríos subterráneos, de estra-

tos, de sentimientos que son movidos por una corriente subterránea que casi contradice lo que se está diciendo. Hay de un lado un *Così fan tutte* que es un universo casi perverso. Su música es por momentos desgarrada y dolorosa, opuesta a un texto que parecería ligero. Cuando me puse a trabajar, todo esto me hizo pensar inmediatamente que era como si estuviera montando un teatro de Marivaux, que es uno de mis preferidos por las contradicciones que plantea su teatro y esa rica dualidad de los personajes. Pensé que *Così* había que asumirlo como un Marivaux negro, en el que se habla de juventud, de esperanza, de amor, de ilusión... pero al mismo tiempo hay esa especie de perversión continua, ese ¡por culpa de la mentira...! ¡La introducción de la mentira per-

ted incide en la desintonía que, según Flotats, existe en *Così* entre un libreto bufo y una música que es "grave"...

—J.L.C. Efectivamente, el hecho de que el libreto parezca que es bufo ["sí, sí, parece bufo", apostilla Flotats], otorga mucha más profundidad al trabajo de Mozart. Si el libreto hubiera sido trágico, le hubiera robado esa doble lectura que hace precisamente interesante esta ópera, y es lo que la hizo durante tantísimo tiempo no ser tan popular como sus otras dos hermanas de la trilogía Mozart-Da Ponte. La gente se quedaba en la mera lectura del texto, sin entrar en esas "corrientes subterráneas" de las que habla Flotats.

—¿Qué es superior en *Così*, el texto o la música?

—J.L.C. Creo que la música pone de manifiesto la grandeza del texto, al brindarle esa segunda lectura que siempre hay en cualquier texto. En el libreto hay cosas increíbles, descubres que Mozart estaba muy en sintonía con Da Ponte.

—J.M.F. Estoy de acuerdo con el maestro. Pero también pienso que hay más genialidad en Mozart que en Da Ponte.

—J.L.C. Pero creo que simplemente por la razón de que la música tiene una capacidad de expresión a distintos niveles que la palabra sola no ofrece. La música tiene la ventaja de su potencialidad expresiva, que hace que se puedan percibir diferentes lecturas de la misma obra. Una misma música provoca recepciones muy distintas.

—J.M.F. Sí, pero a mí, como hombre de teatro, lo que más me fascina es que en esta obra la música es el contenido y el fondo, mientras que el texto resulta que es la forma. Se invierten las propuestas, o mejor, se complementan.

—¿La música debe adaptarse al concepto escénico?

vierte las relaciones!. Quizá sea esto, que Mozart detectó perfectamente, lo que me provoca tanta emoción. La primera vez que hablé con López Cobos temía que tuviera una visión más bufa y ligera. Afortunadamente, coincidimos plenamente desde el primer momento en esta visión. *Così* no es para mí una ópera ligera y alegre, de peluca, del XVIII, gentil, amable y para pasar el tiempo. ¡No, no, no!. Es algo grave, profundo, lo que no implica que esté exenta de distracción y sonrisa. Pero es "profuuuunda" y grave.

—Maestro, ¿cómo es el libreto de Da Ponte?

—J.L.C. Exactamente lo mismo [Flotats ríe con complicidad al escuchar la respuesta], aunque desde otro punto de vista.

—Es evidente entonces que us-

Ensayos magistrales

“POR favor, Miquel, acentúa el ritmo de esas corcheas con puntillo, porque si no se pierde el fondo militar que Mozart quiere imprimir a ese aria de Guglielmo”, le pide Jesús López Cobos al barítono valenciano Miquel Ramón en uno de los ensayos de *Così fan tutte*. La atmósfera de trabajo es verdaderamente idílica. Tanto Jesús López Cobos como Flotats son personas calmas y expertas, algo que revierte en unos ensayos que, según los propios cantantes que protagonizan el segundo reparto, son “magistrales”.

En el mismo tono de admiración se muestra el resto del joven reparto. “Esto es otro mundo, otro nivel”, dice Miquel Ramón, que habla con entusiasmo del experto y bien combinado tándem López Cobos/Flotats. “López Cobos está haciendo un trabajo increíble de limpieza de la partitura, de suprimir vicios y mostrar su absoluta y más lúcida verdad”, dice tras una agotadora jornada de diez horas de ensayo.

La soprano María Rodríguez (Fiordiligi) es otra joven realidad de la lírica española. “Cuanto más grandes son, más accesibles y comprensivos”, confiesa tras haber cantado en el ensayo un *Come scoglio* propio de primerísimo reparto.

El clímax es inmejorable en el largo ensayo, escénico por la mañana y musical por tarde, aunque tanto López Cobos como Flotats asisten a ambos y no se cortan un pelo en intervenir y hacer observaciones para combinar con precisión milimétrica el decurso teatral y musical. “Es estupendo poder trabajar a este nivel con cantantes jóvenes españoles, algo absolutamente impensable hace sólo diez o quince años. Son voces estupendamente formadas y de gran profesionalidad, con enormes ganas de trabajar y hacer las cosas”, confiesa con entusiasmo López Cobos, que ha audicionado a decenas y decenas de cantantes para seleccionar personalmente el reparto.

“Gente como la de este reparto, preparada, abierta y con una disposición absoluta al trabajo es lo máximo que puede pedir un director de escena”, dice Flotats, que rechaza con rotundidad el “tópico” de que los cantantes sean malos actores. “Hombre, eso sería hace 20 ó 30 años; yo tengo que decir que en ningún momento del tiempo que llevo con los seis cantantes que integran el elenco de este *Così* he añorado los actores profesionales de teatro”.

a los que se les ha dejado un poco de lado en tantas puestas en escena: Don Alfonso y, sobre todo, Despina.

—J.M.F. Y cuando me lo comentaste [a López Cobos] fue maravilloso, porque yo pensaba exactamente lo mismo. Hasta el punto de que yo titularía mi versión como

Così fan tutte o el sueño de Despina. Creo que ella es la víctima de toda la situación, y, al mismo tiempo, la que mejor la ve y la que más vive y sufre. Don Alfonso es el “malo de la historia”, representa la posibilidad de los adultos de pervertir y manipular a la juventud inexperta.

—J.L.C. Creo que en Ferrando está mucho el alma de Mozart y se nota en sus arias. También en Fiordiligi. Más que en Dorabella y Guglielmo, en los que, sin embargo, sí esta la parte adolescente de Mozart. Pero lo más profundo está en Fiordiligi y Ferrando. Por eso, por responder a estos dos niveles del alma humana, las escrituras de los cuatro son tan diferentes.

—¿Le constriñe en su trabajo dramático la servidumbre a la música?

—J.M.F. No, también existe en cualquier gran texto. En todas mis puestas en escena siempre he intentado estar al servicio de la obra lo más honestamente posible. En este caso concreto, me llena tanto la música de *Così*, que es fantástico estar a su servicio. Además, hay otro aspecto muy positivo, y es que con Mozart y con López Cobos en el podio tengo de entrada una cosa que un director de teatro no tiene nunca: la entonación exacta, con el tiempo y el ritmo exactos. Y esto, para un hombre de teatro, ¡es un paraíso!

—J.L.C. También para un director musical encontrar una colaboración escénica tan receptiva y sensible al hecho musical como la tuya. Porque hay muchos directores que vienen del mundo del cine y del teatro y llegan a la ópera sin confiar en absoluto en el género, sin oír lo que está escrito y, por supuesto, sin leer el pentagrama.

—¿Le gustaría volver a hacer otra ópera con López Cobos?

—J.M.F. Primero que se termine ésta y, luego, a ver si me quedan ganas para hacer otra.

—J.L.C. Yo quiero decir que me encantaría completar con Flotats [levanta expresivamente la cabeza y mira a López Cobos con curiosidad y sorpresa] una trilogía Mozart-Da Ponte.

—J.M.F. Después del estreno, maestro, después del estreno.

—J.L.C. Sí, totalmente.
—Es decir, su *Così* será distinto en función de que escénicamente lo dirija Flotats o Perico el de los palotes.

—J.L.C. Así debe ser. Precisamente la grandeza de la ópera estriba en las inmensas posibilidades que brinda esta dualidad.

—Pero, ¿quién manda, quién establece la pauta y las prioridades?

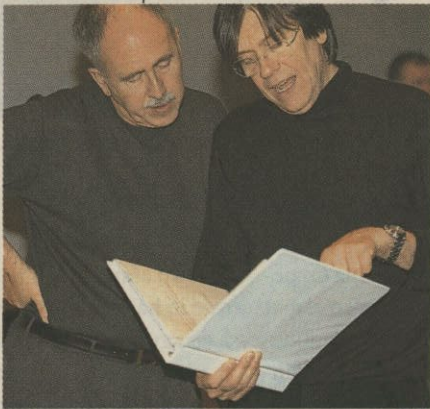
—J.L.C. Manda el compositor. Ni el director de escena ni el director, cuyo concepto ha de servir a la globalidad de la obra de arte.

—Sí, pero imagínense que uno de ustedes quiere un *Così* limpio y austero, casi lineal, y el otro plantea una visión recargada y ampulosa...

—J.L.C. Bien, sólo caben entonces dos posibilidades, o bien te adaptas o bien no aceptas. Muchas veces llegas y te encuentras con un director que de pronto hace una puesta en escena con la que tú no te sientes identificado. Y ahí ya entra la figura del profesional, que dice “Bueno, yo hago mi trabajo, trato de adaptarme lo más posible pero no coincido con esa visión”, con lo cual el resultado no será nunca ideal.

—J.M.F. Maestro, le voy a revelar una confidencia. Cuando después de tres meses de intenso trabajo sobre la dramaturgia, el concepto, el dónde y cómo se sitúa, y de qué manera... fui con todo ese trabajo debajo del brazo a verle para explicárselo, estaba aterrizado pensando en que estuviera fuera de su línea. En cuanto hablamos unas palabras, me di cuenta de que estábamos los dos exactamente en la misma línea.

—J.L.C. Sí, afortunadamente fue así. En *Così* hay algo fundamental para mí, y yo tenía cierto temor a que no fuera compartido por el director de escena. Son esos dos personajes



M. R.

Quasi una fantasia

MARÍA Callas, un marzo de 1960, lloraba en la cama de un hospital milanés. Sus palabras, apenas inteligibles, eran: "Lo he perdido... Pobre de mí...". Su criada Bruna trataba de consolarla. Había perdido al hijo que había tenido con Onassis, apenas conocerse y estando ambos aún casados con terceras personas. La cesárea, el parto prematuro, las dificultades respiratorias... María había perdido el ser por el que había decidido abandonar el canto durante una temporada y vivir de los discos. Y yo la escuchaba llorar y quejarse. Y, en medio de sus sufrimientos, se me aparecía la voz de un periodista popular en otros tiempos contando cosas, unas consabidas y otras absurdas, sobre ella y Onassis en un lujoso hotel de Nueva York, precisamente aquel en el que yo me alojo y tomo el *brunch* cada domingo que estoy en la exciudad de las Gemelas. Un hotel en donde he llegado a tener que cambiarme tres veces de habitación en una misma noche por la pestilencia de las cañerías y el ruido de los aires acondicionados y en donde han acabado por alojarme siempre en la mejor habitación de las Towers.

Pero no acaba ahí la cosa, porque escucho la queja de María con música. No es una música que ella cantara jamás. Tiene una tonalidad sombría, está en fa menor, pero aparentemente no coincide con el dramatismo de sus personajes. Y un minuto se convierte en un siglo: "Lo he perdido... Pobre de mí...". Porque es un minuto que se repite incesante. La escucho y en el lugar del fiel mayordomo Ferruccio veo a Arnoldo. Y no entiendo nada.

Y es que tan solo se trata de una pesadilla y de dos perillas: las de Arnoldo Liberman y Nicholas Gage, ambos autores de dos libros que se acaban de publicar respectivamente, *Barbarina* y *Fuego en el cuerpo*, bien diferentes pero ambos interesantes. Uno nos revela hechos desconocidos de Callas, como el nacimiento e inmediato óbito de su único hijo. El otro reúne, en una serie de ensayos breves, las reflexiones e intimidades musicales del autor y su grupo de amigos, escrito a partir de una obsesión auditiva con el tema entonado por el personaje de Barbarina en *Las Bodas de Fígaro*.

Y la cancioncilla sigue sonando en el disco compacto. ¿Acaso he perdido algo? ¿Era algo que valía la pena? Pero, ¿lo he perdido yo o lo han perdido los demás? La cena esta servida, me avisa el fiel Ferruccio. Mañana tendrá que ser otro día. **BECKMESSER.COM**



GRIGORI SOKOLOV, PROTAGONISTA DEL FESTIVAL SUIZO

Lucerna con el piano

EL próximo martes se inicia en Lucerna un pequeño y sustancioso festival pianístico, en el que se van a encontrar distintos divos del teclado actual en programas de alto interés. Lo abrirá Stanley Hoogland tocando los conciertos 2 y 4 de Beethoven al fortepiano junto a la Orquesta del Siglo XVIII dirigida por Frans Brüggen. Precisamente, Madrid acaba de aplaudir, ante un Auditorio menos que mediado, a estos magníficos intérpretes. El jueves es el turno de Grigori Sokolov, un desconocido hace tan sólo unos años y ahora tenido como uno de los mejores pianistas del orbe. Hombre excéntrico, variable, huraño, reconcentrado, el artista ruso posee una técnica tan sobria como espectacular y un mágico sentido de la construcción. Sólo puede discu-

tirse su afán por llegar al más difícil todavía, lo que le hace caer a veces en el amaneramiento. Le seguirá el rumano Radu Lupu, otro artista raro y apasionante, capaz de extraer la más intensa expresividad a pentagramas del XIX, que incluye al día siguiente la infrecuente sonata de su compatriota Enescu. El ciclo continúa con un homenaje a Geza Anda, a cargo del húngaro Dénes Varjon. Un trío de jóvenes estrellas del momento culmina el certamen. Así, Arcadi Volodos, pupilo de Bashkírov en la Escuela "Reina Sofía" y actualmente lanzado al estrellato mundial; el noruego Lars Vogt, que recientemente nos visitaba junto a la Detroit Symphony y, por último, Yevgeny Kissin, actualmente el más apreciado en Centroeuropa. **A. R.**

Nueva cita en Ravenswood

LUCÍA di Lammermoor es, sin duda, una obra maestra de la ópera romántica, en la que se puede escuchar al mejor Donizetti. Esta temporada está de moda en nuestro país y es rica en representaciones de esta "obra de diva". Hace poco que se ha podido ver en el Real de Madrid con gran éxito y en breve está previsto que se programe en los teatros de Oviedo, Córdoba y Jerez. Aparece ahora en el escenario del Palacio de Festivales de Santander, a partir de mañana. En esta ocasión, la protagonista es la andaluza María José Moreno, una soprano lírico-ligera en alza continua, cuya esmaltada voz, muy lejos de la de una *soubrette*, otorga reconocible carne a la infeliz novia de Ravenswood. Ha sido pre-

cisamente esta cantante quien se ha alternado con éxito en este papel con la misma Gruberova en el coliseo madrileño. El arte de la Moreno, natural, fluido y medido, da cumplida cuenta de la difícil coloratura. Colabora con ella en estas funciones el tenor alicantino José Sempere, que viene de cantar en el Liceo barcelonés el estreno de *La Fattucchiera*, siempre seguro en la franja aguda, aunque no sea el suyo un canto precisamente fantasioso. Cavallaro y Gutiérrez—éste intervino justamente en el mismo Palacio, durante el pasado festival de la ciudad cántabra, en la producción de *Aida*—estarán en el foso y a cargo de la dirección de escena, respectivamente.

BBC Philharmonic, la apuesta inteligente

Es conocida la estupenda organización de la BBC en materia musical y en el control de actividades de las diversas orquestas sinfónicas y de cámara conectadas con la institución. Un estado de cosas del que habría no poco que aprender. Los conjuntos dependen de las emisoras y realizan su programación en íntimo contacto con ellas, con los consiguientes buenos frutos. La más famosa de estas agrupaciones es la Sinfónica de la BBC residente en Londres. Entre las demás, junto a la del Norte, sita en Cardiff, o la de Escocia, que actúa en Glasgow, se

ubica la BBC Philharmonic, que vive en Manchester y que está gobernada desde hace ocho años por el francés Yan-Pascal Tortelier (París, 1947), hijo del que fuera célebre violonchelista Paul Tortelier. Orquesta y director están realizando una gira que toca cinco ciudades españolas a lo largo de este mes: Madrid, Valencia, Zaragoza, Oviedo y Murcia. Viajan con el pianista también inglés Stephen Hough (1941) y ofrecen programas variados con músicas de Rodrigo, Walton, Rachmaninov, Sibelius, Saint-Saëns, Roussel y Ravel. **A. R.**

Koopman sinfónico

LAS orquestas españolas están afrontando un cambio progresivo en sus diseños artísticos, siguiendo similares modelos a sus hermanas europeas, dando la posibilidad de que maestros especializados en el repertorio barroco y clásico enseñen a nuestros conjuntos estéticas historicistas. Si hace una semana era Christopher Hogwood quien dirigía a la "Ciudad de Granada", —conjunto puntero en este ámbito, que recibe habitualmente a lo mejorcito del panorama mundial— en ésta, Giovanni Antonini se pone al frente de la Sinfónica de Tenerife, mientras que Ton Koopman, como gran guardián de la ortodoxia de su maestro Leonhardt, dirigirá a la Sinfónica de Galicia, en un programa muy variado. En él figuran los infrecuentes *lieder* para bajo y orquesta de Schubert, artista con el que siempre ha mostrado una vinculación, así como la cantata *Ich habe genug* de Bach, su autor predilecto, a quien Koopman dedica sus mayores esfuerzos con la grabación integral de sus cantatas. El programa culmina con la Quinta Sinfonía de Mendelssohn, más conocida como *de la Reforma*. **L. G. I.**

Damas del piano

BELLA Davidovich es una de las más eximias intérpretes del piano ruso, heredera de su maestro Jacob Flier. Pocas figuras disponen de un sonido tan rico, tan exquisito y refinado. No es de extrañar que haya sido calificada como la "aristócrata" del teclado. Cumplidos los setenta años se muestra en una impecable forma que le permite abarcar un amplio repertorio como el que le llevará a interpretar en los próximos días en Oviedo, Zaragoza, Sevilla y Puertollano que incluye obras de Mozart, Prokofiev, Shostakovich y Albéniz. Otras populares artistas, las hermanas Labèque, actúan mañana y pasado con la Sinfónica de Tenerife, abordando el doble concierto de Mozart, acompañadas por Giovanni Antonini.

Jessye Norman, la voz romántica

DECIR Jessye Norman es invocar a los mejores y más propicios espíritus del *lied*, ese género que se constituyó desde principios del siglo XIX en una de las más importantes bazas del romanticismo musical y literario. La soprano de Georgia (Augusta, 1945) ha brillado siempre en este repertorio, en el que su timbre oscuro, su cálido fraseo, su densidad vocal, su personalidad han sido instrumentos de primer orden a la hora de recrear, de matizar, de decir, con una especial y característica sensualidad, los poemas ilustrados por los grandes compositores decimonónicos. Esa fluidez de emisión, ese peculiar sentido del ritmo y esa manera tan distinta de acentuar, que a veces bordea el manierismo, y que son patrimonio de esta gran cantante, encajan bien con el proceloso y expresivo mundo de Franz Schubert, músico protagonista de la velada que Norman va a ofrecer en el Liceo dentro de la temporada de Ibercámara dentro de un par de días. El misterio, el sabor a tragedia, el aroma de balada que anida en tantas composiciones del vienés, serán bien reproducidos por la artista.



Elías de Frühbeck

VUELVE por sus fueros Rafael Frühbeck de Burgos, director emérito de la Nacional, y nos trae de nuevo una de esas obras que le apasionan y que aprovechan mejor su estilo; una obra de masas, un gran oratorio de Mendelssohn: *Elías*. Con ella el músico burgalés cosechó hace 30 años uno de sus mayores éxitos fonográficos con aquella célebre grabación para la firma EMI al lado de los conjuntos de la Philharmonia londinense. Con ese mismo Coro hizo la composición en Madrid poco después. Ahora ocupa su lugar el Nacional, que dirige Rainer Steubing-Negenborn, que deberá lidiar con la difícil parte, llena de números de fuerza y de pasajes de un lirismo intenso que piden la mayor de las delicadezas. Se cuenta además con un cuarteto vocal bastante equilibrado: Celina Lidsley, René Morloc, Endrich Wottrich y Andreas Schmidt. Mezzo y tenor intervinieron ya con la ONE y Frühbeck hace un par de temporadas en un programa dedicado a las visiones de *Orfeo* de Gluck y Orff. Por todo ello, se promete una buena fiesta sinfónico-coral, de las que gustan al respetable. La cita es en el Auditorio Nacional el próximo fin de semana.

Opera North ofrece en Barcelona obras de Britten y Janacek

Lírica a la inglesa, en el Liceo

EL Teatro del Liceo recibe desde esta tarde una compañía visitante, la Opera North inglesa, conjunto muy reconocido por sus montajes, a veces iconoclastas, donde prima una exquisita relación entre la música y la acción dramática y que ha sabido compensar con imaginación sus limitados presupuestos. En Barcelona presentará dos espectáculos: *Gloriana* de Benjamin Britten, en lo que será su estreno español y *La zorrina astuta* de Leos Janacek.

Fundada en 1978 como una especie de compañía itinerante de la English National Opera de Londres, puso sus bases en el Gran Teatro de Leeds, en Yorkshire, con el fin de atender a las mayores ciudades del norte de Inglaterra, especialmente Manchester, Newcastle, Nottingham o Hull. Su principal director musical fue David Lloyd Jones que permaneció en el cargo durante doce años para ser sucedido primero por Paul Daniel, que alcanzaría poco

después la titularidad de la ENO, y actualmente por el americano Steven Sloane, también *Generalmusikdirektor* de la Ópera de Bochum, quien se hará cargo de las representaciones de Barcelona.

A Opera North no le gusta ser considerada como una mera compañía lírica más o menos trashumante. Cuenta con sus propios conjuntos, —incluyendo la formación que atiende el foso, la English Northern Philharmonia— y aspira a adaptarse a los requerimientos que en el campo de la ópera demanda el espectador moderno. De ahí su aspiración a colaborar con otras formas artísticas y su agresiva política en el campo de la formación de jóvenes. Su repertorio es muy ambicioso e incluye títulos tan inhabituales como *The Duenna* de Gerhard, *Ariadna y Barba Azul* de Dukas, *Julietta* de Martinu o *Masquerade* de Nielsen. También han llevado a cabo varios estrenos y casi todos los cantantes anglosa-



JOSEPHINE BARSTOW,
PROTAGONISTA DE *GLORIANA*

jones de prestigio son colaboradores, desde Felicity Palmer hasta John Tomlinson. Su proyección social se constata en los más de 120.000 espectadores recibidos el pasado año.

Los montajes que se verán en el Liceo han recibido muy buenas críticas. *La zorrina astuta* de Janacek cuenta con una producción en inglés de Annabel Arden, directora muy apreciada por su labor en el Théâtre de la Complicité, con la aplaudida Janis Kelly como protagonista. Más interés tiene, en cualquier caso, el estreno en España de *Gloriana* de Britten, una de las óperas de más peso del compositor inglés y que gracias a la lectura de Phyllida Lloyd ha retornado a los escenarios. A ello no ha sido ajena la espectacular aparición de su protagonista, la veterana Josephine Barstow y el magnífico reportaje de la BBC, galardonado con varios premios internacionales.

LUIS G. IBERNI

La producción de Phyllida Lloyd de *Gloriana* ha sido acogida en Gran Bretaña como la mejor versión de la obra de Britten desde su ajetreto estreno en el Covent Garden, en 1953, dentro de los actos conmemorativos de la coronación de Isabel II. Un estreno marcado por el desconcierto que provocó una obra encargada para glorificar la monarquía y venerar la figura de la nueva soberana y que, por el contrario, presentaba una Isabel I terriblemente humana, que envejece y apenas puede dominar su cóle-

ra vengativa al sentirse traicionada por el hombre que desea: derrotada por la vida pero consciente de haber cumplido con sus deberes públicos, como sintetiza en su última frase: "No tengo ningún motivo por el que deba tener ganas de vivir ni miedo a morir".

No es extraño que el estreno en Londres fuera, en efecto, ajetreto. La obra se distanciaba sin ningún pudor del encargo realizado al compositor de presentar

una pomposa obra de circunstancias y se convertía en una densa y fascinante partitura equiparable a las mejores del siglo XX operístico británico.

Pese a lo inapelable del veredicto en lo que se refiere a las cualidades musicales de la ópera, lo cierto es que *Gloriana* ha soportado el estigma de su nacimiento—casi una afrenta a la monarquía— como una losa pesadísima de la que le ha costado casi cincuenta años deshacerse. Lo

ha conseguido finalmente Phyllida Lloyd con su impresionante producción para la Opera North. Impresionante por su tratamiento estilizado de la corte de Isabel I —con la soberana glorificada en un ritual— y por la descarnada visión de las escenas íntimas en las que una reina derrotada antepone sus deberes públicos a sus sentimientos.

La asombrosa interpretación de Dame Josephine Barstow en el papel de su

vida contribuye definitivamente al clímax de este espectáculo que servirá, además, para presentar en España la Opera North, una de esas compañías británicas de tamaño medio que han revolucionado el panorama operístico de aquel país con su reivindicación de nuevos repertorios y sus encargos a algunos de los grandes directores de escena de vanguardia que posteriormente han conquistado los grandes escenarios internacionales.

JOAN MATABOSCH

La gloria de *Gloriana*



C. W. GLUCK:

IPHIGÉNIE EN TAURIDE.
IVOR BOLTON.
2 CD ORFEO D'OR 563012



J.S. BACH:

LA OFRENDA MUSICAL.
ENSEMBLE AURORA.
ENRICO GATTI
1 CD ARCANA A 306 DDD



A. GHEORGHIU:

ARIAS DE BELLINI, ROSSINI
Y DONIZETTI
1 CD EMI 72435571632

IPHIGÉNIE en Tauride es uno de los ejemplos máximos de la depuración dramática impulsada por Gluck en el teatro musical, con una claridad de líneas, ausencia de patetismo y veracidad de los personajes difíciles de encontrar en el Barroco. Su visión de la antigüedad clásica evita la retórica y así encontramos a unos seres humanos cuyos sentimientos a flor de piel nos hacen identificarnos plenamente con ellos. La producción del Festival de Salzburgo del año 2000, aquí recogida en vivo con un excelente sonido, sigue admirablemente estas premisas, con una dirección de Ivor Bolton de una indudable fuerza dramática y unos cantantes masculinos muy adecuados. Pero lo que eleva la versión a la altura de lo extraordinario es la asunción del papel titular por parte de Susan Graham. Pocas veces en los últimos tiempos hemos podido asistir a tal identificación entre un intérprete y su personaje. La mezzo es Iphigénie, y nos hace derramar lágrimas cuando entona con un nudo en la garganta el desgraciado fin de los suyos. **RAFAEL BANÚS**

GRABADO en la hermosa abadía francesa de Fontevraud, este disco nos trae una nueva versión de la *Ofrenda Musical* de Bach, de la mano del Ensemble Aurora dirigido por Enrico Gatti. ¿Cuál es la novedad que una nueva grabación de esta obra magna puede aportarnos? En este caso es el orden en que se han interpretado las piezas que la componen y que está basado en las teorías de la americana Ursula Kirkendale. Al parecer todas las piezas se ordenan según las diferentes partes constitutivas del discurso de Quintiliano, cuyo tratado Bach conocía, con la condición única de tomar los cuatro fascículos que componen la *Ofrenda* en el orden adecuado. El resultado es excelente, desde la exposición inicial del tema hasta el *Canon perpetuo*, pasando por la maravillosa *Trío Sonata*. El contrapunto está magníficamente servido por los componentes del Ensemble Aurora, que completan esta grabación con la *Sonata en Sol mayor BWV 1021* y con la *Trío Sonata en Sol Mayor BWV 1038*. **ANA MATEO**

LA diva del momento, la griega Angela Gheorghiu, se lanza por las veredas de la Callas. El compacto es un homenaje a su colega desaparecida, puesto que las mismas arias las interpretó alguna vez la mítica Callas. Y hay que decir que escuchándoselas a Gheorghiu aún se vuelve más mítica la Callas. Los públicos de hoy posiblemente se entusiasmen con estas versiones, pues sin duda tienen su atractivo. La soprano posee una de las escasas personalidades del presente y el timbre, algo velado, resulta muy atractivo. Pero se percibe la búsqueda de una aproximación excesiva a los sonidos de Callas. Y no es Callas. La pieza que da título al compacto la hemos escuchado mucho mejor cantada. En Callas admirábamos la humanidad, en Sutherland las coloraturas y en Caballé la plasticidad. Gheorghiu representa ese discreto término medio del presente. Pasa luego de puntillas por la *cabaleta* posterior, el temible *Ah bello a me ritorna*. Sorprende, por cierto, la ausencia de la *cabaleta* que sigue al *Ah non credea mi rarti*. **GONZALO ALONSO**

Fluido y natural

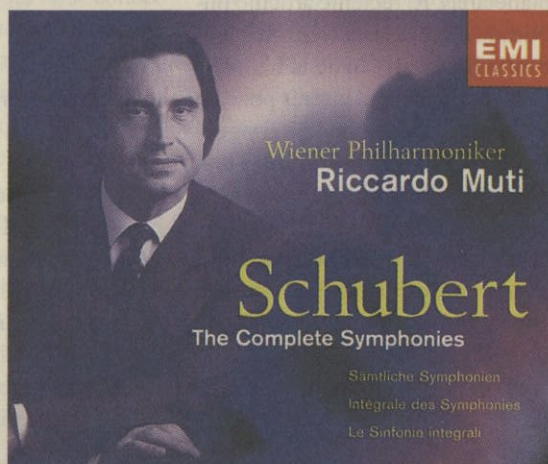
FRANZ SCHUBERT: INTEGRAL DE SINFONÍAS. ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA. RICCARDO MUTI.
4 CD EMI 5 74808 2 DDD

EL director napolitano Riccardo Muti (1941) se muestra, como suele ser habitual, disciplinado, austero y sobrio, en servicio a ese proclamado respeto por lo escrito, en pos de la estela de Toscanini. Lo que no impide para que se muestre flexible cuando la ocasión lo requiere, así en esos ostensibles *rallentandi* en la coda del primer movimiento de la Novena Sinfonía, *La Grande*, ofrecida por lo demás en una espléndida recreación en la que se oye todo.

El equilibrio nunca queda perjudicado por ocasionales fogosidades latinas porque en todo instante encontramos claridad y calidad sonoras, cuidado de los timbres. Muti no parece plantearse otra cosa que hacer de la manera más fluida y natural esta música, que es recogida con aparente espontaneidad, usualmente ajena a los dramas interiores, aunque haya que aplaudir la inteligente forma en la que se roza la tragedia de la *Incompleta*. Un Schubert sin especiales sorpresas, magníficamente tocado y realizado. Quizá falte en ocasiones ese sentido lírico y ese encanto tan propio de la música vienesa. De ello sale perjudicada una obra como la *Sinfonía n.º 5*, todo cristal, de la que escuchamos una interpretación en exceso adusta. Un gran logro es, sin embargo, el *Finale* de la *n.º 4*, servido con un temple rítmico sensacional y donde escuchamos importantes figuraciones de las violas raras veces percibidas.

En conjunto esta integral, ya veterana (1986-1993), y que es ahora reeditada —con unos plausibles fragmentos de la música incidental de *Rosamunda*— se coloca a excelente nivel; al lado de las mejores: Kertesz, Abbado, Wand, Harnoncourt, Böhm...

ARTURO REVERTER



Nuevas evidencias despejan las incógnitas de la formación del satélite

Recientes trabajos publicados en revistas científicas, especialmente en *Nature* y *Science*, confirman que la “Hipótesis del Impacto” pudo provocar el nacimiento de la Luna, una génesis cuyos estudios empiezan a finales del siglo XVII y se consolidan durante los años sesenta y setenta con las aportaciones de Victor Safronov, George Wetherill, W. Hartman y A. Cameron, entre otros. Con este motivo, el experto en investigación atmosférica y planetaria Miguel Ángel López-Valverde, del Instituto de Astrofísica de Andalucía, explica las definitivas aportaciones de estos hallazgos para comprender nuestro satélite.

El origen de la Luna, como el del Sistema Solar, es un problema fundamental y difícil en ciencias planetarias. El reciente artículo publicado en la revista científica *Nature* sobre el origen de la Luna ha despertado un gran interés por este viejo problema astronómico y geofísico. La razón es que la única teoría que parecía explicar medianamente el origen de nuestro satélite, la llamada “Hipótesis del Impacto”, estaba en serios problemas hace apenas cuatro años, pero con este trabajo, y algunos otros recientes, se aportan resultados nuevos que parecen eliminar dichos problemas y

reforzar esa teoría. Aunque todavía quedan algunas incertidumbres por aclarar.

Tras las astutas sugerencias a finales del S.XVII por Pierre-Simon Laplace y Emmanuel Kant, según los cuales los planetas se formaron a partir de una nube achatada de gas que rodeaba al Sol, una serie de científicos de gran renombre, como J. Jeans, G. Kuiper y H. Urey, han

contribuido en la primera mitad de este siglo al desarrollo de lo que hoy día es la teoría más aceptada para la formación del Sistema Solar, conocida como teoría de la acreción, y que está basada actualmente en observaciones telescópicas, estudios de meteoritos, simulaciones numéricas y estudios teóricos. A finales de los años 60 y principios de los 70, la teoría de la acreción recibió un

fuerte impulso gracias a los trabajos del ruso Viktor Safronov, y posteriormente de George Wetherill, de la Carnegie Institution de Washington, entre otros. Gracias a aquellas primeras simulaciones numéricas se empezaron a entender algunos detalles de cómo debió ocurrir ese proceso de acreción.

Hace unos 4.600 millones de años (ó 4.6 evos), en una fase ini-



VISTA DEL POLO SUR DE LA LUNA

cial compleja y no tan bien conocida como desearíamos, los granos de polvo del disco proto-planetary crecerían hasta formar "planetesimales" de tamaños de 1 a 10 km. En una fase posterior, estos planetesimales se acumularían rápidamente (en tan sólo unos 100 mil años, Weitherill lo llamó "crecimiento desbordado").

Dispersión de órbitas

La acumulación de material por estos embriones hasta formar finalmente los planetas estaría completada en menos de 100 millones de años, durante los cuales ocurrió lo que se llama "mecanismo de Safford", por el que interacciones gravitatorias entre los proto-planetas produjeron entrecruzamiento y dispersión de órbitas, quedando sólo unos pocos de los embriones iniciales, los mayores. Debido a esto, una fase final entre hace unos 4.4 y 3.8 evos estaría caracterizada por la posibilidad de grandes impactos.

Estos grandes impactos parecen necesarios para explicar propiedades del Sistema Solar. A mediados de la década de los setenta, el refinamiento en la teoría de acreción suministraba un escenario natural para el planteamiento de un gran impacto como posible origen de la Luna. A esto se añadió un resultado fundamental para potenciar dicha idea: las muestras recogidas por las misiones Apolo acababan de aportar datos clave sobre la composición lunar, y mostraban que nuestro satélite carece de un núcleo sustancial de hierro, al contrario de la Tierra, y también es muy pobre en elementos volátiles. Así que en 1975 y 1976, trabajos de dos grupos diferentes, liderados por W. Hartman y A. Cameron, respectivamente, propusieron que un cuerpo de un tamaño similar al actual de Marte, y aproximándose a unos 10 km por segundo, podría haber impactado de modo oblicuo con la Tierra arrancándole parte de su manto; parte del material expulsado quedaría orbitando la Tierra y daría lugar a la

Luna. Hay tres datos fundamentales que esta idea explicaría de un modo directo frente a teorías rivales: la gran diferencia de masas entre la Tierra y la Luna, la diferencia de composición química (muy bajo contenido en hierro y elementos volátiles de la Luna) y el gran momento angular que posee el sistema Tierra-Luna.

El trabajo de Canup y Asphaug este verano viene a decirnos que el problema fundamental de la hipótesis del impacto también puede tener solución si se introducen algunas mejoras respecto a simulaciones anteriores. Aprovechando un resultado reciente de otro grupo de investigadores, según el cual hay un determinado ángulo de incidencia del bólido para el que se produce una máxima cantidad de materia expulsada, independien-

La situación de la hipótesis del 'gran impacto' está mejorando ostensiblemente en los últimos tiempos, quedando eso sí bastante trabajo futuro para explicar diversos aspectos, tanto de las fases del propio impacto como de la formación y evolución del disco de despojos

temente de cual sea la masa total Tierra+bólido, estos investigadores vieron que si el impacto ocurrió según ese ángulo óptimo, y suponiendo que el momento angular fue similar al del actual sistema Tierra-Luna, entonces la masa del bólido debía ser tan sólo el 10 % de la masa de la proto-Tierra.

Cálculos de menor resolución

Desde los primeros cálculos del gran impacto, allá por los años 70 y 80, se descartaron bólidos tan pequeños porque daban lugar a satélites con demasiado hierro. Esto es intuitivo, pues el choque debería ser casi frontal para arrancar suficiente material, y en tal caso los despojos contendrían mucho del interior terrestre, rico en hierro, inconsistente con la composición lunar. Sin em-

bargo en aquellos años los cálculos tenían mucha menos resolución que actualmente. Incluso los últimos modelos de Cameron no utilizaban más de unas 3.000 partículas para representar el sistema Tierra-Luna, con lo que el tamaño de esas "partículas" características era del orden del núcleo lunar.

Así que tras este primer resultado, los autores decidieron reexaminar la situación en que el bólido es pequeño, pero utilizando los códigos modernos y sobre todo una resolución unas diez veces superior a cualquier intento anterior. Esos autores incluyeron 30.000 partículas. La resolución en cálculos hidrodinámicos se sabe que es importante, y recientemente se ha encontrado que lo es especialmente en los códigos con autogravitación como los utilizados en este campo. Otra

mejora adicional introducida ha sido la utilización de una ecuación de estado diferente. Esta es la relación entre la presión, densidad y temperatura característica de una sustancia, y es clave en toda descripción del estado de la materia durante la colisión.

Desgraciadamente no se conoce muy bien la ecuación de estado de los complejos silicatos que forman gran parte de la Tierra y la Luna. Canup y Asphaug han utilizado una versión, llamada ecuación de Tillotson, que parece ser más adecuada para procesos de compresión de rocas; aunque reconocen que dicha ecuación no es enteramente adecuada para tratar mezclas de fases (sólido, líquido y gas simultáneamente), como parece obvio que debió ocurrir durante el gran impac-

to. Con todo ello, sus simulaciones producen un nuevo tipo de impacto que suministra una Luna con bajo hierro y da las masas correctas de Tierra y Luna así como su momento angular. Además, requiere bólidos más pequeños, y por tanto más numerosos y probables, y sugiere que la Luna nació hacia el final de la formación terrestre, quizás a los 50-70 millones de años del comienzo de la acreción. El material expulsado sería del orden del 5 % de la masa Tierra-Luna, proviniendo en su mayor parte del bólido, y con un momento angular del 10% del sistema. Este exceso de momento angular se perdería en los siguientes 4.5 evos por las mareas solares.

Material del bólido

Los datos del material expulsado se ajustan a los necesarios para que un disco de acreción genere una sola Luna. Así que la Luna se formaría principalmente del material del bólido, con un máximo del 20% de la proto-Tierra. Estos valores reconocen los autores que pueden variarse algo si se modifica la ecuación de estado, lo cual dejan para refinamientos futuros.

Así pues la situación de la hipótesis del gran impacto está mejorando ostensiblemente en los últimos tiempos, quedando eso sí bastante trabajo futuro para explicar diversos aspectos, tanto de las fases del propio impacto como de la formación y evolución del disco de despojos. Esperando, por ejemplo, la llegada de ordenadores más potentes que permitan aumentar aún más la resolución de las simulaciones. Dicha disponibilidad, y las expectativas nuevas sobre esta teoría, aumentará también el número de investigadores que estudien el problema. Y es fundamental también que alguien aporte, eventualmente, la termodinámica adecuada a las terribles condiciones que debieron producirse durante semejante suceso cósmico.

MIGUEL A. LÓPEZ-VALVERDE

La Neurociencia busca el "cableado" de los procesos creativos y espirituales

El árbol del pensamiento

El hombre es hijo del tiempo, ese Dios abstracto e inaprehensible que se expresa en los espacios cambiantes de todo lo que existe. Sabido esto, sin embargo, y hasta hace poco, la historia del hombre, la de un hombre o mujer concretos, venía envuelta en un velo que lo hacía parecer casi eterno y permanente. Los cambios en nuestra apariencia, la de nuestro cuerpo, era aceptada por evidente, pero no tanto así la esencia de nosotros mismos, la de lo que somos a lo largo de nuestras vidas. Las Ciencias del Cerebro, las Neurociencias, por el contrario, han proporcionado, en muy pocos años, nuevos conocimientos acerca de cómo somos en el mundo y cómo cambiamos de modo permanente y constante, no como una entequeia psicológica y espiritual, sino en su sentido más físico y químico a través de los cambios y recambios de nuestro cerebro. Hoy sabemos que al igual que cambia nuestra piel, nuestro pelo o el conjunto de nuestra cara, así cambia, con el tiempo, nuestro cerebro. Y que son estos cambios del cerebro los que hacen cambiar nuestra conducta, nuestras percepciones y experiencias, nuestras relaciones con los demás, nuestros procesos mentales y hasta nuestra propia conciencia.

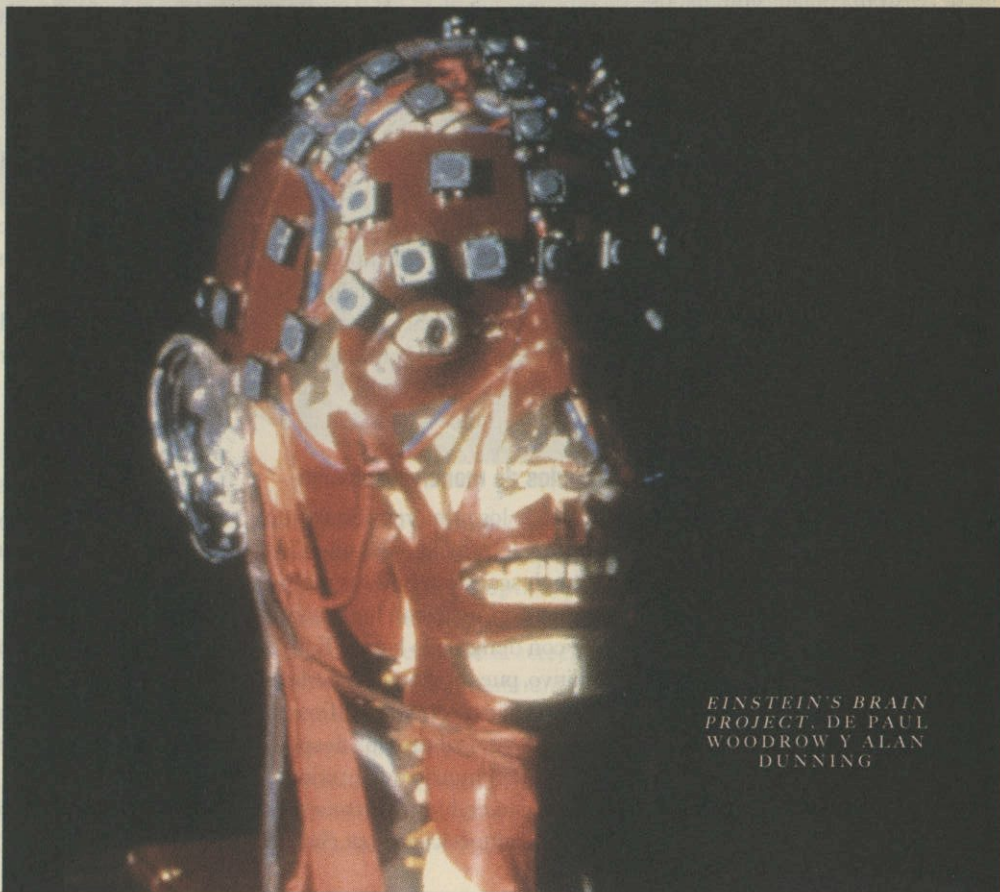
Las Neurociencias están reanclando al hombre a sus verdaderas raíces terrenales. Somos invariablemente hijos de las vicisitudes de nuestra madre Tierra, de su evolución y avatares y por ello congéneres de nuestros parientes los demás seres vivos que la pueblan. El empeño de la Neurociencia actual es, precisamente, añadir piezas a una "hipótesis" que dé coherencia a la "unificación del conocimiento" sobre el hombre y su mundo. Las bases de esta hipótesis arrancan, en parte, del "proyecto cerebro humano" creado en 1980 y en el que se incluyen de "abajo-arriba" o si se quiere, de "la molécula a la palabra", muchos y diferentes niveles de estudio. Desde los genes y las proteínas, a los orgánulos y microcircuitos de las neuronas, circuitos neuronales, regiones cerebrales específicas, sistemas distribuidos a lo largo y ancho del cerebro y la propia conducta. Y en esta última, finalmente, se incluyen el estudio de los ingredientes elementales de una operación men-

¿Qué da lugar a los cambios en la estructura molecular del cerebro? ¿Cómo afectan a la conducta y los valores humanos? El Doctor en Neurociencias por la Universidad de Oxford, Francisco Mora, participa estos días en Fundación Congreso Catalán de Salud Mental y en el Centro Mediterráneo de Neurociencias de Alicante, en sendas conferencias sobre las infinitas posibilidades del cerebro. El autor de *El reloj de la sabiduría* analiza para El Cultural cómo interviene la actividad neuronal en temas como la conciencia o los principios morales.

tal así como los sistemas de conocimiento propiamente dichos, sean estos leer, escribir, planear un viaje, etc. Todo esto nos lleva claramente a establecer que todos los procesos mentales, incluso los que dan lugar a los más excelsos pensamientos creativos o espirituales (lo que incluye los principios morales, la religión y hasta la misma concepción de Dios) derivan o son operaciones del cerebro. Toda esta ambición ha

llevado a la comunidad científica y humanística internacional a hacerse la siguiente pregunta: ¿Amenazan las Ciencias del Cerebro los valores humanos?

Lo que nos enseña claramente la Neurociencia hoy es que el cerebro de todo ser vivo, incluido naturalmente el del ser humano, cambia no sólo durante el desarrollo e infancia y juventud, sino también durante todo el arco



EINSTEIN'S BRAIN
PROJECT. DE PAUL
WOODROW Y ALAN
DUNNING

vital, es decir, durante la vida adulta y el propio envejecimiento. El cerebro es pues una estructura con un infinito repertorio de mecanismos puestos en marcha pocos días después de la concepción que prosigue su construcción y reconstrucción constantemente sin alcanzar una forma o función estable y definitiva, proceso sólo detenido por la muerte. ¿Qué da lugar a estos cambios de la estructura molecular del cerebro y por tanto a los cambios funcionales (mentales) y de la conducta que experimentamos a lo largo de nuestra vida?

Hasta donde el estudio del cerebro nos enseña, dos son los procesos fundamentales: aquellos que significan aprendizaje y memoria. Todo aquello que signifique aprendizaje, memoria y olvido cambia el cableado cerebral formando y reforzando nuevas conexiones neuronales o debilitando y eliminando las viejas previamente formadas. En realidad el cerebro se construye siguiendo órdenes dadas por los códigos heredados y anclados en última instancia en los arcanos del tiempo, pero estos códigos, ya desde su funcionamiento inicial en el individuo, incluso en el propio clastro materno, son modulados por el medio ambiente, creando así una diversidad de conexiones genuinas para cada cerebro. Al final, cada cerebro se parece a otro como los árboles de un bosque, que aun siendo todos de la misma especie y en la lejanía parecer iguales, de cerca, en las pequeñas ramas e incluso en ramas principales, son claramente diferentes. Esto ocurre incluso en los seres humanos clónicos, los gemelos univitelinos. Es en estos vericuetos de las conexiones del cerebro en donde se crean por códigos temporales todavía desconocidos, los más excelsos pensamientos, el conocimiento y la conciencia.

Nuestro cerebro en su interacción con el medio ambiente está operando constantemente bajo la orquestación de los genes que tenemos en nuestras células cerebrales. Memorizar, tras haber asociado algo y aprendido de nuevo significa cambios de la maquinaria genética que elabora nuevas proteínas que al ser insertadas en los puntos de contacto de estas mismas células hacen que cambien las señales (propiedades) de

sus contactos. Estos cambios moleculares se pueden crear, reforzar o perder cambiando en una u otra dirección las conexiones ya existentes y creando así nuevas memorias, reforzando y potenciando las ya existentes o perdiendo las memorias que ya existían en ese cerebro. Es de esta manera que ese tráfico de moléculas (bioquímica) da lugar a cambios en la estructura (anatomía) y ésta a la función (fisiológica) del cerebro en un proceso constante e incesante que se expresa en la conducta de todo ser vivo. Es claro, pues, que aprender, memorizar, olvidar, significa precisamente eso: cambiar constantemente el cerebro. ¿Y acaso aprender y memorizar (sea ello nuevos conceptos e ideas, patrones morales o sociales o sentimientos) no es la esencia de nuestro ser y estar en el mundo?

Kandel ha señalado recientemente acerca de los genes, conducta y mente: "No hay cambios en la conducta que no se reflejen en el sistema nervioso, ni cambios persistentes en el sistema nervioso que no se reflejen como cambios estructurales de algún nivel de resolución". Estas ideas claramente inciden de lleno no sólo en la psicología y la filosofía sino también en la propia medicina.

Apostilla Kandel: "Cuando un terapeuta habla a un paciente y el paciente escucha, la maquinaria cerebral del terapeuta está realizando un efecto sobre la maquinaria neuronal del cerebro del paciente y posiblemente viceversa... es probable, por tanto, que nuestras palabras produzcan cambios en el cerebro del paciente. Desde estas perspectivas, las aproximaciones biológica y sociopsicológica se unen". El final de estas reflexiones parece evidente. Estamos entrando en un siglo en donde el cambio de nuestro modo de pensar y concebir el mundo, lo que incluye a nosotros mismos, va a sufrir un cambio importante, sino radical. Cambio basado esta vez en premisas y conocimientos nuevos. Cambios que, como posiblemente el mismo hombre verá, le va a hacer sentirse último responsable de sí mismo y su destino. No es una responsabilidad ciertamente baladí.

FRANCISCO MORA

Reloj inteligente

Citizen e IBM han fabricado juntos el primer WatchPad, un reloj inteligente prototipo con tecnología Linux, que sirve como dispositivo de comunicación. Gracias a su tecnología de voz y su conexión infrarroja sin hilos, el WatchPad, que se maneja a través de una pantalla táctil, sirve para consultar el correo y la agenda electrónica, así como para controlar dispositivos como los ordenadores portátiles. Tiene una batería interna de larga duración. Más información en www.ibm.com.

Fax y módem en uno

La empresa Ovislink ha desarrollado el fax/módem externo OR56, compatible con todos los ordenadores que dispongan del sistema operativo Windows. Con un diseño ergonómico y carcasa oscura, el dispositivo funciona a velocidad de descarga de 56 Kbps y puede llegar hasta 33,6 Kbps en velocidad de subida. Además, incluye corrección de errores y compresión de datos y envía y recibe faxes a 14.000 bps. Más información en www.x-net.es.

Robot espía

Se mueve siguiendo instrucciones enviadas vía Internet, y registra cualquier sonido o imagen que se cruce en su camino. El iRobot es el espía perfecto. Con nueve ruedas, forma de periscopio y un peso de 27 kilogramos, está capacitado para circular prácticamente por cualquier terreno y está equipado con microcámaras y micrófonos. Desde cualquier punto remoto, a través de una web personal, el usuario verá y escuchará lo mismo que el robot. Más información en www.irobot.com.

Farol fotosensible

Desa International ha desarrollado el dispositivo de luz Dual Brite Cast Aluminum Lantern, un farol para colgar en la entrada de casa que está permanentemente encendido pero que, gracias a unos fotosensores, aumenta de iluminación cuando detecta personas alrededor y cuando alguien se acerca. Su precio es de 50 dólares (aproximadamente 9.500 pesetas) y se puede adquirir en www.desaint.com.

Los tilos de Zurich

NOVIEMBRE. SÁBADO, 3

Todavía perfuman en la memoria cansada los tilos de Zurich, un olor así como azul que me dibuja la ciudad en el recuerdo. Zurich es un sitio limpio, aséptico, tranquilo, sin las bicicletas históricas de otros lugares ni los autobuses asesinos de todas partes. Lo primero fui al Banco a cambiar pesetas y, en vista de que yo era español, me atendió un empleado español, un joven atento y preciso que sin duda había pedido el traslado a la imparcial Suiza porque sus evidentes peculiaridades no le hacían apto para la España de Franco. Incluso tuvimos que salir a la calle y cruzar a la otra acera para rematar la gestión en el banco de enfrente, y todo lo hicimos despacio, correctamente, sin que las citadas peculiaridades del bancario llegasen a perjudicarme en mi cuerpo ni en mi honra.

Por la tarde daba yo mi consabida conferencia sobre García Lorca, y hacía todo lo posible por plagiarle a mí mismo, pero era inútil porque siempre me salía una conferencia distinta que en cada ciudad se iba enriqueciendo con nuevas aportaciones y nuevas relaciones de imagen e idea. El libro que yo estaba preparando sobre el poeta en realidad lo fui encorpachando en aquellos viajes, de modo que a la vuelta a Madrid no tuve más que poner el título, *Lorca, poeta maldito*. Así iba yo descubriendo que el mejor procedimiento para hacer un libro es pasearlo mucho por el mundo, airearlo de universalidad, enriquecerlo con esas ideas nuevas que nos vienen a la cabeza al cambiar de tren, al cruzarnos con una bella y posible desconocida en un andén o al descubrir la historia del ferrocarril en los ojos de un maletero. Pero ocurre que este procedimiento acaba por salir un poco caro, a no ser que viajes por cuenta de la cultura, que es lo que

hacía yo, porque lo que me pagaban en la editorial eran cantidades humillantes en humillantes pesetas.

La conferencia de la tarde la di en un sitio muy fino y de entre los invitados recuerdo a Domingo Ynduráin y su joven y bella esposa Mariola. Zurich era el primer destino académico de Domingo y me acogieron con mucha cordialidad. Domingo tiene todas las sabidurías

con el rigor profesional que usaba ya, y mirando para otro lado, como hace siempre, por timidez o por distanciamiento. Mariola también estuvo encantadora. A ambos los había conocido yo en la Magdalena de Santander, cuando don Francisco era el secretario de aquella universidad y ellos constituían una pareja enamorada, formal y casi adolescente. El pelo rubio y planchado

yo admiraba en él, además, un cierto dandismo que le llevó a acabar escribiendo un libro sobre Espronceda, aunque a Espronceda le llamaba chisgarabís o algo parecido.

En Zurich, los Ynduráin me mostraron su pequeño, atractivo e impersonal apartamento. Yo imaginaba que Zurich y toda Suiza no eran sino una acumulación muy ordenada de apartamentos iguales con muebles iguales y libros iguales. Llegué a temer que mis amigos se hubieran vuelto suizos, dos hispanistas suizos, y empezaran a hacerme preguntas en alemán e italiano. Pero de pronto se volvieron españoles y me llevaron a cenar, escandalosamente temprano, a un restaurante inmenso que parecía una boda licenciosa en una catedral, con la última novedad de que la temperatura del local variaba sola según las impías temperaturas del exterior.

De Zurich pasé a Berna, donde di la conferencia en una mesa camilla, presentado por el poeta leonés Eugenio de Nora. En cada ciudad europea se encuentra uno a un español solitario y solícito que se diría que lleva allí toda la vida explicando a Lope de Rueda (a quien ignoramos gloriosamente los españoles), mientras hace tiempo para esperar a que lleguemos nosotros con nuestra conferencia bien paseada y bien sabida.

De Berna escribiré otro día, porque tiene mucha literatura y allí me esperaba Lojendio, el embajador español que le sopló una hostia a Fidel Castro en la televisión cubana, y a quien Franco, en silencioso castigo, sumergió para siempre en el olvido de Suiza. Pero los tilos de Zurich, que no he vuelto a ver, tienen cada uno enterrada debajo una cuenta corriente, en dinero negro que en la copa del árbol se hace azul.

Yo imaginaba que Suiza era una acumulación muy ordenada de apartamentos iguales con muebles y libros iguales. Los tilos de Zurich tienen cada uno enterrado debajo una cuenta corriente



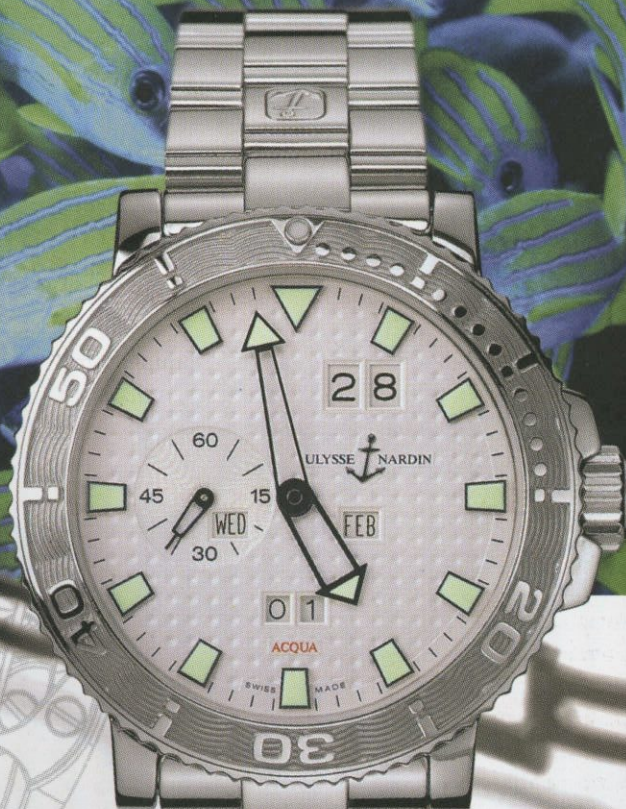
"CRECIMIENTOS ESPACIALES", DE KURT SCHWITTERS (1939)

de su padre y otras, pero es mucho más frío y hermético que el viejo don Paco. Por esto mismo sus elogios resultaban muy valiosos, muy sinceros, muy definitivos. Mi conferencia le gustó mucho y me lo dijo

de Domingo le convertía en un turista o un raro hispanista español que todo lo decía con distancia y autoridad, pese a su juventud. Los escritores allí reunidos le respetábamos casi tanto como a su padre y

FRANCISCO UMBRAL

HISTORY IN TIME
CONQUERING THE OCEANS



Acqua Perpetual
Ref. 333-88-7



Marine Diver Chronometer
Ref. 263-55-3/92

ULYSSE NARDIN
SINCE 1846  LE LOCLE - SUISSE

COLECCIÓN MARINA, UNO CON CALENDARIO PERPETUO
Y EL OTRO CON CERTIFICADO OFICIAL DE CRONÓMETRO
OTORGADO POR EL (C.O.S.C.) INSTITUTO OFICIAL SUIZO
DE CRONÓMETROS. MOVIMIENTOS AUTOMÁTICOS. SERIES
NUMERADAS Y SUMERGIBLES HASTA 300 METROS.



GRASSY
Joyas, Relojes, Objetos de Arte

José Ortega y Gasset, 17 - MADRID
Tel.: 91 577 94 35 - Fax: 91 575 48 67

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



BILBAO 700
III MILLENNIUM

www.telefonicaonline.com

Telefonica