

EL CULTURAL

9-15 de enero de 2002

www.elcultural.es

Entrevistas
Louise Bourgeois
John Malkovich
Ainhoa Arteta

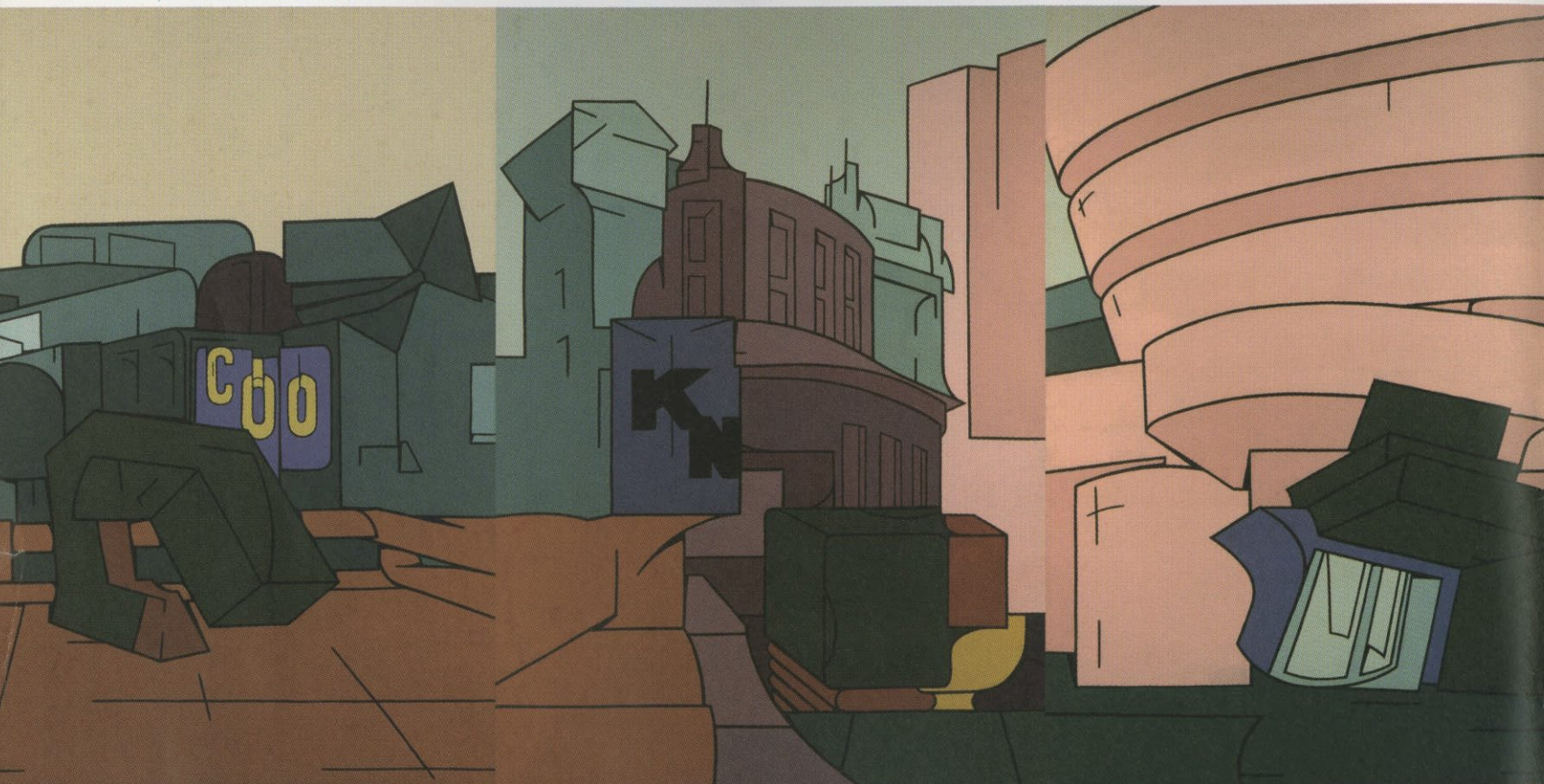
Herman Hesse
Cuento de amor inédito

Gao Xingjian

Nos presenta "El libro de un hombre solo"
y su próxima exposición en el Reina Sofía

¿TE GUSTA VIAJAR?

Valerio Adami. *Plein Air N.Y.*, 1968



El Institut Valencià d'Art Modern IVAM ha puesto en marcha una nueva categoría dentro de su esquema de Amigos del IVAM que incluye la posibilidad de realizar viajes con un marcado sentido cultural. A partir de ahora, los miembros de honor del IVAM podrán visitar otras exposiciones, otros museos y otros lugares dedicados a promover el arte en todo el mundo. Por su parte, los amigos del IVAM contarán con las ventajas de siempre más algunas nuevas. Para más información, puedes llamar al 96 3869991. Estas Navidades, regala el carné de amigo del IVAM

HAZTE AMIGO DEL IVAM



Tiempo de creación

POR JOSÉ ANTONIO MARINA

El mundo está interesante como nunca y terrible como siempre. Todos nos encontramos sometidos a un crucial test de inteligencia. ¿Jugaremos bien las cartas que tenemos, que son muchas? Cada día veo con más claridad que hay una “inteligencia compartida”, una inteligencia de las colectividades. La inteligencia de una sociedad se define por la calidad de las relaciones que establece, el ánimo que dispensa, el modo como aumenta las buenas posibilidades de los ciudadanos, su capacidad para resolver bien los problemas. Los trágicos acontecimientos recientes reafirman mi convencimiento. No voy a hablar de política, sino de un concepto de cultura que defiende desde hace mucho tiempo, y que la política ha puesto tristemente en el candelero. En los últimos tres meses hemos oído hablar hasta el aburrimiento del “choque entre culturas”. ¿Qué se quiere decir con esta expresión? ¿Se trata de una guerra entre literatos, poetas, pintores o músicos? Evidentemente, no. Se trata de un enfrentamiento de creencias, sensibilidades, formas de vida, jerarquías de valores, costumbres, modos de amar y de odiar, de entender el pasado y el futuro, de entendernos a nosotros mismos. En efecto, todo eso es la cultura.

Los problemas culturales urgentes no se refieren a la muerte de la novela, la crisis del teatro, el alzheimer de las vanguardias, la caquexia de la filosofía débil, el rechazo popular a la música postdodecafónica, o el último cubo de Moneo. Todo eso no son más que quisicosas de las provincias artísticas. Los problemas culturales graves se dan en la globalización, en la decadencia del lenguaje, en los laberintos de la multiculturalidad, en la búsqueda, a veces asesina, de la identidad, en la quiebra de las formas de vida tradicionales, en el enfrentamiento entre el individualismo occidental y el grupalismo oriental, o entre la irreligiosidad europea y la religiosidad del resto del mundo. El gran problema es que tenemos que inventar formas nuevas de amarnos, de vivir en familia, de participar en políti-

ca, de relacionarnos con pueblos ajenos, de conciliar la vida familiar y la laboral. Ante la magnitud de estos problemas, sometidos al vértigo de una historia acelerada, en una realidad cada vez más compleja, la única solución es crear. La inteligencia es nuestro único recurso.

No me refiero a deslumbradoras creaciones personales. No siento la nostalgia de ningún Renacimiento —que siempre han mezclado la brillantez superficial con la cutrez profunda— sino a una extensa y mínima creación cotidiana. De mis críticos neoliberales he aprendido la lección de Hayek, para quien el poderoso entramado de acciones individuales era el motor del progreso. Los modos de vida se construyen minuciosamente en los cuartos de estar, en las cocinas, en las alcobas, en los lugares de trabajo. Y es allí donde me gustaría implantar la voluntad de crear. Crear es hacer que algo valioso que no existía, exista. Nada más y nada menos. A una sociedad instalada en una confortable decepción, intoxicada por un equívoco sentimiento de impotencia, que a ratos sirve como diagnóstico y a ratos como excusa, me gustaría recordarle las posibilidades creadoras de todo ser humano.

En muchos encuentros, coloquios o clases, gentes bien intencionadas preguntan: ¿Y yo

qué puedo hacer? La mejor respuesta es: ¿Y usted qué está haciendo? Cada vez que se favorece la mediocridad, se aceptan rutinas estúpidas, se conceden prestigios a indeseables, se huye de la claridad, se discute sin debatir, estamos empequeñeciéndonos. Y, lo que me importa más, estamos configurando una sociedad poco inteligente de la que todos saldremos perjudicados. La cultura se construye en un proceso de ida y vuelta. Cada uno de nosotros, con nuestros actos, elecciones, comentarios, colaboramos a la formación de vigencias sociales que una vez establecidas influyen sobre nosotros. Como lo que recibimos no se corresponde exactamente con lo que aportamos, nos parece que estamos sometidos a fuerzas extrañas, y que nada podemos hacer frente a las modas, los sucesos macroestructurales, las costumbres o las formas de vida. Sin embargo, nuestros hilos vitales han ayudado a formar el tapiz de la cultura. Elegimos sin darnos cuenta nuestros propios venenos.

Con frecuencia los problemas sociales nos parecen círculos sin salida. Los espectadores dicen que la TV es mala, pero las empresas de TV sostienen que se rigen por los índices de audiencia. Los padres se quejan de la poca eficacia de los profesores, y los profesores se quejan de la claudicación educativa de los padres. La gente desconfía de los políticos, a los que, sin embargo, elige. Está claro que los movimientos sociales tienen múltiples causas, pero una de ellas es la acción de cada uno de los ciudadanos. Y es ese protagonismo cultural, inventivo, ético, el que me gustaría reivindicar. La idea que tenemos acerca de nosotros mismos es un componente de nuestra propia realidad. Si decidimos concebirnos como creadores, tal vez sea posible invertir la ley de la gravedad.

En este comienzo de año no se me ocurre mejor consejo que recordar el poema de Goethe: “Desacostumbrarnos de lo vulgar, y en lo bello, noble y bueno vivir resueltamente”. Es decir, creadoramente. ■



9-15 de enero de 2002

PORTADA / *SOUS LA PLUIE*, DE GAO XINGJIAN I
PRIMERA PALABRA / POR JOSÉ ANTONIO MARINA 3

LETRAS

El libro de un hombre solo, de Gao Xingjian 6
 Los libros más vendidos 10
 Churchill/ La segunda guerra mundial, I POR ROGELIO LÓPEZ BLANCO 11
 Jaime Bayly/ Aquí no hay poesía, POR JOAQUÍN MARCO 12
 JRJ/ Libros de Madrid, POR JAIME SILES 13
 Jorge Bonell/ El olvido, POR ÁNGEL BASANTA 14
 Vicente Soto/ Mambrú no volverá, POR RICARDO SENABRE 15
 Antonio Álamo/ Nata soy, POR SANTOS SANZ VILLANUEVA 16
 Joseph Kessel/ Los jinetes, POR RAFAEL NARBONA 17
 Cuento de amor inédito, de Herman Hesse 18
 Neruda/ Nerudiana dispersa, POR LUIS ANTONIO DE VILLENA 20
 Kristiansen/ Europa antes de la historia, POR DOMINGO PLÁCIDO 21
 M. Podro/ Los historiadores del arte críticos, POR J. M. PARREÑO 22
 Tuquoi/ Le dernier roi, POR V. MORALES LEZCANO 23
 La última palabra: Gustavo Martín Garzo 24

ARTE

Entrevista con Louise Bourgeois/ Expone sus nuevas esculturas en Soledad Lorenzo, POR PAULA ACHIAGA 25
 Rafael Cidoncha y Félix de la Concha/ Modernos y realistas, POR JOSÉ MARÍN-MEDINA 28
 Darío Villalba/ Secretos de la tierra, POR MARIANO NAVARRO 30
 Frank Thiel/ Mirada sobre Berlín, POR JOSÉ LUIS CLEMENTE 32
 El espíritu navideño de Begoña Muñoz, POR JAUME VIDAL OLIVERAS 32

Mujeres impresionistas, POR RAMÓN ESPARZA 36
 Cita con el grabado, POR ELENA VOZMEDIANO 36

TEATRO

Josefina Molina y Jaime Chávarri, cara a cara/ Ambos cineastas se reencuentran en las tablas 38
 Jesús Cracio estrena *¿Qué no...?*, del dramaturgo Raymond Queneau POR ITZIAR DE FRANCISCO 40
 La trilogía de Els Joglars llega a Madrid, POR L. PERALES 41
 Críticas 42

CINE

Entrevista con John Malkovich/ Abre Sundance con *Pasos de baile*, POR CARLOS REVIRIEGO 43
 Ken Loach estrena *La Cuadrilla*, POR SERGI SÁNCHEZ 46

MÚSICA

Entrevista con Ainhoa Arteta, POR LUIS G. IBERNI 48
 Pavarotti se despide del Covent Garden, POR ARTURO REVERTER 50
Pelléas et Mélisande en el Real, POR RAFAEL BANÚS 51
 José de Nebra, luminaria del barroco, POR ANDRÉS RUIZ TARAZONA 52
 Discos 53

CIENCIA

Células madre, ¿qué hacer?/ El mundo científico estudia el principal reto de los próximos años, POR CARLOS VICARIO 54
 El clonaje terapéutico, POR PEDRO GARCÍA BARRENO 56
POR EL CAMINO DE UMBRAL 58

www.elcultural.es

EL CULTURAL

Patrocinado por

Telefonica

Fundador
Luis María Anson
 Directora
Blanca 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. Giralte-Miracle, Alvaro Guibert, José A. Gurpegui, Abel H. Pozuelo, Javier Hernando, Beatriz Hernanz, Javier Hontoria, L. G. Iberni, Joaquín

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

Edita Prensa Europea S.A. Javier Ferrero, 9. Madrid-28002. Tél.: 91 43 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 Rotedie. Dpto. legal: GU452-98

5
o
5
i
r
a
r
s
a
r
i
v
e
r
s
a
r
i
o
5
a

REVISTA DE libros



DE LA FUNDACIÓN CAJA MADRID

Con motivo del quinto aniversario de Revista de libros organizamos diversas mesas redondas en la Casa de América de Madrid entre el 14 y el 17 de enero de 2002

14 DE ENERO

ECONOMÍA

¿Se está ayudando al mundo en desarrollo?

Jaime Requeijo, Luis María Linde, Francisco Cabrillo, Joaquín Estefanía, Ramón Ramos, Álvaro Delgado-Gal

Sala Cervantes, 19:30h.

15 DE ENERO

ARTE

Crear sin reglas

Francisco Calvo Serraller, Eduardo Arroyo, Guillermo Solana, Jorge Fernández Guerra, Jorge Lozano, Álvaro Delgado-Gal

Sala Cervantes, 19:30h.

16 DE ENERO

CIENCIA

Genoma, antes y después.

Francisco García Olmedo, Mariano Barbacid, Carlos López Fanjul, Carlos Castrodeza

Anfiteatro, 19:30h.

17 DE ENERO

LITERATURA

¿Es la crítica una tarea imposible?

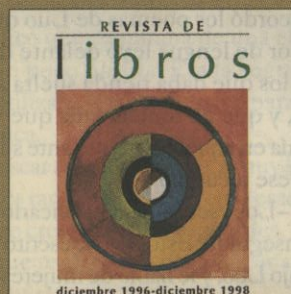
Fernando Rodríguez Lafuente, César Antonio Molina, José María Merino, Juan Pedro Aparicio, Amelia Gamoneda, Manuel Rodríguez Rivero, Andrés Ibáñez, Blanca Berasátegui, Amalia Iglesias

Anfiteatro, 19:30h.

Con la colaboración de:

antama

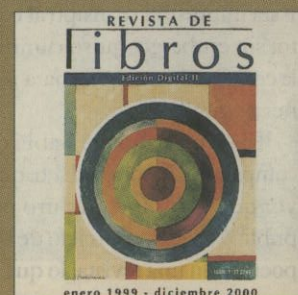
CASA DE AMÉRICA



5 años de REVISTA DE libros
en CD-ROM
Consíguelo con tu suscripción.

Visita nuestra página web
y podrás conseguir una suscripción gratuita

www.revistadelibros.com



SUSCRÍBETE A REVISTA DE LIBROS HASTA EL 31 DE ENERO DE 2002 Y PODRÁS CONSEGUIR UNA SUSCRIPCIÓN GRATUITA PARA UN AMIGO.
suscripciones@revistadelibros.com



La concesión del Nobel del año 2000 y la publicación de *La montaña del alma* descubrió al mundo la obra narrativa, exquisita y secreta, de Gao Xingjian (Jangsu, China, 1940). Ahora, en vísperas de inaugurar su primera exposición pictórica en el Museo Reina Sofía, y de visitar España los días 23, 24 y 25, nos adelanta un fragmento de su última novela, *El libro del hombre solo* (Ediciones del Bronce), la tragedia de un hombre acosado por el totalitarismo chino. Su propia tragedia. Además de nuestra portada, reproducimos alguno de los cuadros que estarán en la exposición de Madrid, cuya comisaria es Cristina Carrillo de Albornoz.

El libro de un hombre solo

POR GAO XINGJIAN

Recuerda que durante su infancia leyó un cuento, del que hoy ya ha olvidado el título y el autor, que explicaba la siguiente historia:

En un reino lejano, todos los habitantes llevaban un espejo en el pecho, en el que se reflejaban todos los malos pensamientos del que lo llevara. De este modo, nadie se atrevía a mentir para que no se le cayera la cara de vergüenza o no lo expulsaran del reino, que se había convertido en un lugar de hombres honestos. Cuando el héroe del libro entró en el reino de la pureza extrema —quizá lo hizo por error, ya no lo recordaba con claridad—, también colocaron sobre su pecho un espejo en el que aparecía un corazón de verdad, lo que provocó un gran alboroto entre la gente y dejó atónito al propio protagonista. No recordaba lo que le había ocurrido a ese héroe, pero sí que se sintió perplejo e incómodo al leerlo. Todavía conservaba la inocencia de un niño, pero, aun así, sintió un poco de miedo, aunque no sabía exactamente de qué. Esta impresión se disipó al convertirse en adulto; sin embargo, quiso cambiar su vida y tener la conciencia tranquila para poder dormir sin tener pesadillas.

El primero que le habló de mujeres fue su compañero de colegio Luo, que era bastante mayor que él y muy maduro para su edad. Luo publicó en segundo ciclo de secundaria algunos poemas en una revista, lo que hizo que sus com-

pañeros lo apodaran el Poeta. Él también sentía una gran admiración por Luo. Sin embargo, el Poeta nunca pudo ir a la universidad. Aquel verano jugaba a baloncesto en la cancha vacía de la escuela. Corría él solo con la pelota, sin camiseta, debido al insostenible calor, hasta que quedó empapado de sudor, para liberar su exceso de energía. Daba la sensación de que a Luo no le importaba demasiado haber suspendido los exámenes y afirmaba que su único deseo era poder ir a pescar a las islas Zhoushan, eso le reaffirmaba que Luo era realmente un poeta nato.

Un verano, en el que salió de la capital para ir a su pueblo de vacaciones, encontró a Luo en el mercado que estaba cerca de su casa. Llevaba una bata blanca atada a la cintura y vendía queso de soja. Luo le sonrió levemente, se desató la bata y, para ir con él, dejó a cargo del puesto a una señora gorda que vendía verduras al lado. Luo le explicó que había sido pescador durante dos años, y que cuando regresó, como no tenía trabajo, aceptó el puesto de vendedor y contable de una cooperativa de hortalizas, que estaba administrada por un comité de barrio.

Luo vivía en una verdadera cabaña, que tenía una única habitación y estaba construida con pedazos de ladrillos y láminas de bambú entrelazadas, cubiertas de cal. La habitación estaba separada en dos: su madre dormía en la parte interior, y la parte exterior servía de cocina y de sala de estar. Un palmo del tejado sobrepasaba la

pared sobre la que habían elevado unas placas de amianto y de cemento que formaban una pequeña habitación; probablemente la había construido él. En la parte más baja, donde no se podía poner de pie, había un catre. A su lado, había una mesita con un solo cajón. En el otro lado, frente a la pared, una estantería de mimbre para los libros. Todo estaba bien ordenado y limpio. Le enseñó su diminuta habitación un día en que la madre de Luo se había ido a trabajar a la fábrica. Le pidió que se sentara delante de la mesa, mientras que él se sentó sobre el catre.

—¿Sigues escribiendo poesía? —le preguntó.

Luo abrió el cajón y sacó un cuaderno en el que había copiado unos poemas con buena letra, cada uno con su fecha.

—¿Son poemas de amor? —le preguntó mientras hojeaba el cuaderno. Nunca habría imaginado que un chico tan independiente en el colegio pudiera escribir cosas tan sentimentales. Recordó los poemas de Luo que el viejo profesor de lengua leyó delante de toda la clase, en los que daba rienda suelta a su ardor juvenil, y que no tenían nada que ver con los que tenía en aquel momento ante sus ojos. Le habló de ese recuerdo.

—Los escribí para publicarlos, pero no lo he conseguido. Estos los he escrito para una putilla —dijo Luo, y le habló de mujeres—. Esa puta jugó

Él prefirió cambiar de conversación. Decía que a una nueva época, una nueva vida, le correspondía una nueva literatura, aunque ni él mismo tenía la más remota idea de lo que era esa nueva vida y esa nueva literatura

con mis sentimientos; luego conoció a un funcionario del Partido, diez años mayor que ella, y mientras espera el certificado de matrimonio, le hace jerseys en casa. Estos poemas los he recuperado, porque me los devolvió. Ahora ya no escribo nada.

Él prefirió cambiar de conversación y se puso a hablar de literatura con Luo. Hablaba sin parar. Decía que a una nueva época, una nueva vida, le correspondía una nueva literatura, aunque ni él mismo tenía la más remota idea de lo que era esa nueva vida y esa nueva literatura. En pocas palabras, él creía que la nueva literatura no podía limitarse a esos cantos populares renovados, publicados página tras página en los periódicos y revistas, que alababan a los personajes y los hechos positivos y el “Gran salto adelante”. Habló de novelas de Gladkov y de Ehrenburg, también de las obras de teatro de Maiakovski y de Brecht. En aquella época, lo ignoraba todo sobre las purgas stalinistas y *El deshielo* de Ehrenburg, tampoco sabía que habían fusilado a Meyerhold hacía mucho tiempo.

—Me siento muy lejos de esa literatura —dijo Luo. No sé en qué punto se encuentra la literatura. Ahora me paso los días vendiendo, y por la noche, después de recoger los puestos, hago las cuentas. A veces leo un poco, sobre cosas que se apartan de la realidad, pero sólo para distraerme. Tampoco sé dónde está esa nueva vida de la que todo el mundo habla. El entusiasmo que tenía en la escuela desapareció desde hace tiempo; ahora prefiero divertirme con las chicas.

Encontrar a Luo en esa decadencia le afectó todavía más que la evocación de su putilla. Le explicó que todavía no había estado con ninguna mujer, y entonces fue Luo el que se quedó perplejo. Luo era unos años mayor que él y soltó un comentario indulgente al respecto.

—¡Te has convertido en una rata de biblioteca!

Sus palabras no contenían ningún sentimiento de envidia por su situación aparentemente superior.

—Te voy a presentar a una chica. Se llama Wuzi. Podrás tocarla. No tendrás ningún problema con ella.

Luo le explicó que se trataba de una chica muy liberal, un poco putilla. Era la segunda vez que Luo utilizaba ese calificativo para referirse a una chica.

—La voy a buscar ahora —dijo—. Toca muy bien la guitarra y no es tan presuntuosa como esas estudiantes que se creen que son especiales.

Era obvio que tenía ganas de conocer a esa

chica. Luo salió en su busca. Él se quedó mirando los poemas de amor de Luo. Algunos eran muy crudos. Creyó que aquellas odas al amor eran muy superiores a las de Guo Moruo en *Las diosas*. Dejándose llevar por sus sentimientos, estaba llegando a la conclusión de que Luo era un auténtico poeta, pero también pensaba que nunca podría publicar aquellos poemas, lo que lamentaba profundamente por su amigo.

Cuando Luo regresó algo más tarde, se volvió y le dijo:

—¡Esto es poesía!

—Bueno, sólo escribo para mí —dijo

Luo riendo con cierta amargura.

Wuzi llegó. Llevaba zuecos y un vestido corto de cuello redondo, sin mangas, adornado con bordados. A pesar de sus quince años, tenía el pecho muy desarrollado y parecía una chica mayor. Antes de entrar en la habitación, la joven se quedó en la entrada, apoyada en el mar-

co de la puerta.

—Él también escribe poemas —dijo Luo para presentarlos.

En realidad, Luo no había leído nunca sus poemas, pero seguramente era la mejor presentación que podía hacer de él. Además, eso significaba que la joven también había leído los poemas galantes de Luo y que aquella forma de presentarlo era una clara alusión a ellos. Wuzi sonrió esbozando una pequeña mueca, luego entreabrió unos labios carnosos; nunca antes había visto a una chica con unos labios parecidos. Cerró el cuaderno y se puso a hablar de otra cosa con Luo; se sentía todavía más incómodo que la muchacha.

Luo sacó de detrás de la puerta una vieja guitarra desconchada y dijo a la chica:

—Cántanos algo, Wuzi.

Al fin consiguió que la situación quedara más distendida. La joven tomó el instrumento y preguntó:

—¿Qué quieres que cante?



“EL ASOMBRO” (1999)

—Lo que quieras. ¿Qué te parece “Bajo el acerolo”?

Era una canción popular rusa que estaba muy de moda entre los estudiantes, antes de que fuera reemplazada por los cantos de gloria a la nueva sociedad, el Partido y el Líder.

Con la cabeza gacha, Wuzi afinó la guitarra y sacó de ella sonidos melancólicos y muy dulces. Ella parecía estar en otra cosa, como si no estuviera escuchando lo que tocaba. Cuando levantó la cabeza hacia ellos, él se sintió perdido. En un rincón de la habitación, un grillo cantaba dulcemente cerca de la estufa, y por la ventana, el sol resplandeciente hacía subir bocanadas de calor. La muchacha tocó un tema y luego dijo a Luo que ese día no tenía ganas de cantar. Luego lo miró brevemente; pero era como si fijara un punto que estuviera situado por encima de su cabeza.

—¡Pues no cantes si no tienes ganas! —dijo Luo—. ¡Vamos al cine esta noche!

La joven sólo sonrió. Luego, dejó la guitarra cerca de la puerta y pasó a la sala, donde volvió la cabeza y dijo:

—Tengo muchas cosas que hacer en casa.

Se fue.

—Es mentira. No la creas —dijo Luo—. Realmente no sabes tratar a las chicas. ¿No tenías ganas de quedar con ella?

Permaneció en silencio. Según Luo, de todas formas, no había futuro. Los de su grupo de amigos, todos hundidos en la miseria, iban a menudo con aquellas chicas a pasear, cantar y tocar música. Algunas veces, por la noche, iban a bañarse a un lago a las afueras de la ciudad, o soltaban, a hurtadillas, algún pequeño barco y se ponían a robar cápsulas de loto en medio del lago. Wuzi los acompañaba. Por la noche, dentro del agua, todos le metían mano, ella no decía nada, era una chica que aceptaba perfectamente esas cosas. Por lo visto, a Luo le gustaba un poco; pero también decía que había una chica que le gustaba de verdad. Crecieron juntos; ella entró en un grupo de cantantes y bailarines del ejército y no podía casarse con un tipo como él, vendedor de mercado. Sin embargo, durante el invierno del año anterior se quedó embarazada. Para poder abortar, necesitaba un certificado de matrimonio y un

carné de trabajo; era imposible conseguirlos. Además, la joven pertenecía al ejército, y, para casarse, necesitaba la autorización de sus superiores. Si aquel asunto se aireaba, no sólo la echarían del ejército, además, se quedaría sin trabajo. Lo acabaría odiando por eso. En cuanto a él, su pequeño puesto dependía de la cooperativa y sólo conseguía un pequeño salario que apenas le permitía comer; no hubiera podido cubrir las necesidades de una mujer y de un niño. Por suerte, uno de sus tíos era médico en una cabeza de distrito y le puso en contacto con el hospital del lugar. Llevó a la chica y pudo abortar diciendo que estaba casada.

—La llevé un domingo por la mañana, a primera hora. Ella debía volver aquel mismo día con su grupo antes de las diez de la noche; pasaban lista todas las noches, cosas del reglamento militar. Tuvimos que cambiar de autobús. Ante la estación de autobuses, cuando esperábamos el segundo, llovía y empezó a oscurecer. No pasaba ni un alma por la carretera. Me dijo que todavía le estaba saliendo sangre. La estreché entre mis brazos y no pudimos contener las lágrimas. Así nos separamos. ¿Eso se puede es-

“Con la cabeza gacha, Wuzi afinó la guitarra y sacó de ella sonidos melancólicos y muy dulces. Parecía estar en otra cosa, como si no estuviera escuchando lo que tocaba. Cuando levantó la cabeza, él se sintió perdido. En un rincón de la habitación, un grillo cantaba dulcemente cerca de la estufa”

cibir? ¿Dónde está esa nueva vida?

Luo explicó que le había sido imposible huir de la decadencia. Durante los dos años en que trabajó de pescador, fue de mujer en mujer, ya que en aquel pueblo de pescadores de la isla en que vivía nunca se sabía cuándo regresarían los hombres que salían al mar. A Luo, un joven fresco, recién salido de la escuela, no le faltaban las ocasiones. Todo empezó allí. Nada era romántico. Lo único que sabía era que, después de divertirse con ellas, se sentía hastiado. Sin embargo no consiguió tener ningún amigo. Por eso, prefirió volver a vender en el mercado.

—¿Cómo se te ocurrió hacerte pescador?

—No tuve elección, tenía que encontrar algo. En aquella época, pensaba entrar como tú en una universidad importante para estudiar literatura. ¿Has olvidado que suspendí los exámenes?

—Eras el mejor del curso, un poeta reconocido por todos tus compañeros. Nadie imaginó que pudieras suspender.

—¡Que le den por culo a la poesía! —dijo Luo—. El año de las pruebas de acceso a la universidad, justo antes del movimiento antiderechista, dijeron que estaban a favor de la libre expresión, ¿no? Una revista provincial nos invitó a un encuentro de jóvenes escritores para que expresáramos nuestra opinión libremente. Yo tomé la palabra junto a otros jóvenes autores. Tan sólo dijimos que la elección de los temas era demasiado estricta, que la poesía era la poesía y no se podía dividir según el tema: industria, agricultura, vida de la juventud... Publicaron mis peores poemas y cortaron los mejores. Sólo dije eso. Unos días después, llegó un informe a la escuela. El director de la sección de instrucción vino a verme. Entonces me di cuenta de que había metido la pata. No sé qué les ocurrió a mis compañeros, yo era el más joven, el que menos habló, y ahora puedo trabajar en un mercado.

Tras esta conversación, fue a comprar tres entradas para el cine y esperó ante el local a que empezara la sesión. Wuzi llegó sin aliento y le dijo que Luo había tenido que quedarse trabajando para cubrir el turno de noche y que no se podría venir. Se preguntó si Luo lo habría hecho expresamente para dejarlos solos. Entraron en la sala. En la oscuridad tomó la mano de Wuzi y se sentaron en dos asientos aislados. Él no prestó la menor atención a la película durante toda la sesión. No paraba de pensar en la dulce mano de la chica. Sentía cómo le corría el sudor. Pensaba que, ya que todos los chicos le habían metido mano, ¿por qué él no podía hacer lo mismo? Nunca había tocado a ninguna chica antes; aunque, por supuesto, el amor al que aspiraba era diferente.

Estaba estudiando el segundo ciclo de secundaria cuando se enamoró de una chica más joven que él, con la que sólo habló durante un baile en la fiesta de fin de año. Durante toda la noche, no paró de seguir a la chica, que llevaba una blusa de flores azules sobre fondo rojo. Dondequiera que ella fuera, allí iba él. Después de la fiesta ya amanecía, o quizá fuera el reflejo de la nieve bajo las farolas, siguió a la muchacha durante todo el

camino de regreso. Ella caminaba delante riéndose con sus compañeras y a veces se volvía. Él sabía que hablaban de él.

No creía que se pudiera tocar a una chica así. Cuando salió del cine con Wuzi, evitó la avenida y se metió por una callejuela, de la mano de la muchacha. Ella era muy dócil. Caminaba con la cabeza gacha mirándose los zapatos y a veces chutaba algún pedrusco. Cuando llegaron a un rincón al que no daba la luz de las farolas, tomó el brazo de Wuzi para atraerla hacia él. Ella negó con la cabeza y lo miró con los ojos bien abiertos, luego dijo:

—Los chicos sois muy malos.

Él dijo que él no es así, sólo quería besarla.

—¿Por qué? preguntó alzando los ojos y dejándolos bien abiertos.

La soltó y le dijo que todavía no había besado a ninguna chica. Wuzi le dijo que dejara que se lo pensara. Él bajo la cabeza y no esperaba que ella le dijera:

—Bueno, pero sólo una vez.

Apoyó su boca contra los labios apretados de la chica y se separó de inmediato. Wuzi tenía los ojos cerrados, abrió la boca levemente, entonces él la besó de nuevo, saboreando esta vez los labios suaves y carnosos. Dirigió la mano hacia un seno de la muchacha por debajo de la ropa, la joven murmuró:

—No me hagas daño...

Deslizó la mano bajo la ropa y la desplazó sobre los senos en punta, pero no quiso, y ni siquiera se le pasó por la cabeza, plantear hacer el amor a una chica que realmente no amara. Era imposible que lo pensara en aquel momento, esa chica sólo le parecía generosa.

Unos días después, recibió una carta de Wuzi en la universidad. Con un estilo muy sencillo, le preguntaba si volvería a pasar allí las vacaciones del próximo verano.

Aquel verano no pudo volver a su casa, era la época de la gran escasez que siguió al "Gran salto adelante".

Durante las vacaciones, los estudiantes tenían la obligación de prestar un servicio voluntario, que consistía en ir a las colinas del oeste a hacer agujeros para plantar árboles. Todos padecían hidropesía y desnutrición, pero tenían que comportarse como "buenos hombres" y "hacer buenas obras", aunque fueran cosas estúpidas. Y así donó sus días libres. Durante aquellas vacaciones de verano, se arrepintió de no haber llegado más lejos cuando estuvo con Wuzi. ■



La visión interior

Desde el primer encuentro, me confesó: "La realidad cotidiana no me interesa". Su pintura, su literatura es un mundo que está "en otra parte". La revolución del Gao Xingjian-pintor nace de la idea de hacer algo moderno de la tradición de la tinta china sumida ya siglos en punto muerto. Para ello, transformó la luz en el tema, le incorporó su conocimiento del color de la pintura occidental, inventó una profundidad que llamó "falsa perspectiva" y sin olvidarse de su época, le otorgó una dinámica propia de las técnicas del arte contemporáneo. Fue al final de la revolución cultural en China, durante su primer viaje a Europa en 1978, cuando cambió su forma de pintar. Abandonó la técnica de acuarela y del óleo occidentales y retomó la tinta. Este giro a sus orígenes sucedió tras las visitas a los principales museos. Gao recuerda su asombro ante "la calidad verdadera de las obras maestras de los pintores occidentales y del dominio del color y la luz". Comparó toda esa sensibilidad, ese cono-

cimiento, ese gusto esos materiales, esos tonos y se cuestionó: "¿vale la pena que continué?". Su respuesta fue rotunda: "ciertamente, no". Me contó cuánto tiempo, trabajo y esfuerzo le costó llegar a encontrar un medio de expresión, un nuevo un lenguaje. Este nuevo lenguaje está íntimamente unido al concepto de artista en Gao Xingjian. "El artista no ha salvado nunca al mundo. Lo único que hace es traducir sus propias sensaciones". En China su trabajo fue designado desde los comienzos como "la vanguardia" del país. Sin embargo Gao no cree en las etiquetas ni en la ruptura de las vanguardias sino en un mundo personal con un lenguaje propio. Lo particular de Gao Xingjian es que trabajando con un lenguaje moderno, respeta incluso suela con la tradición y los grandes pintores del pasado. Para él pretender hacer algo aparte es sólo vanidad; la historia, la riqueza del patrimonio histórico ya existe. Despreocuparla no es más que empobrecerse. CRISTINA CARRILLO DE ALBORNOZ

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCION	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 Baudolino	Umberto Eco	Lumen	1	13
2 La canción de Dorotea	Rosa Regás	Planeta	3	8
3 El señor de los anillos	J. R. R. Tolkien	Minotauro	2	3
4 Harry Potter y la piedra filosofal	J. K. Rowling	Salamandra	4	39
5 Lo que está en mi corazón	Marcela Serrano	Planeta	6	8
6 Soldados de Salamina	Javier Cercas	Tusquets	9	23
7 Alto riesgo	Ken Follet	Mondadori	-	7
8 El último Catón	Matilde Asensi	Plaza & Janés	5	11
9 La vida sexual de Catherine M.	Catherine Millet	Anagrama	10	7
10 El cazador de sueños	Stephen King	Plaza & Janés	8	9

NO FICCION	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 Carta de Jesús al Papa	Fernando Sánchez Dragó	Planeta	1	14
2 El futuro no es lo que era	F. González/J. L. Cebrián	Aguilar	2	12
3 Diccionario de la lengua española	R.A.E.	Espasa	4	11
4 ¿Quién se ha llevado mi queso?	M. R. Spencer	Urano	-	55
5 Mayor Oreja	Isabel San Sebastián	La Esfera de los libros	6	9
6 ¿Quién eres?	Enrique Rojas	Temas de Hoy	3	7
7 Dictamen sobre Dios	José Antonio Marina	Anagrama	8	3
8 Juana la loca	M. Fernández Álvarez	Espasa	10	60
9 La Beltraneja	Almudena de Arteaga	La Esfera de los libros	9	3
10 Con ánimo de ofender	A. Pérez-Reverte	Alfaguara	-	1

BOLSILLO	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 El diario de Bridget Jones	Helen Fielding	DeBolsillo	1	26
2 El señor de los anillos	J.R.R. Tolkien	Minotauro	-	4
3 El hereje	Miguel Delibes	Booket	2	12
4 El ocho	Katherine Neville	Suma de letras	-	79
5 Los pilares de la tierra	Ken Follet	DeBolsillo	5	74
6 El último judío	Noah Gordon	Punto de Lectura	6	56
7 Las cenizas de Ángela	Frank McCourt	Maeva	7	107
8 Memorias de una geisha	Arthur Golden	Ediciones B	3	72
9 La carta esférica	A. Pérez-Reverte	Punto de lectura	4	10
10 Cien años de soledad	G. García Márquez	DeBolsillo	-	1

POESÍA	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 Ciento volando de catorce	Joaquín Sabina	Visor	1	18
2 Otoños y otras luces	Ángel González	Tusquets	2	25
3 Fragmentos de un libro futuro	José Ángel Valente	Círculo/G. Guttenberg	4	53
4 Rama desnuda	Andrés Trapiello	Tusquets	5	53
5 El mundo que respiro	Mario Benedetti	Visor	3	32
6 Poesía completa	L. Mª Panero	Visor	-	10
7 Poesía completa	Claudio Rodríguez	Tusquets	6	2
8 Antología personal	Luis García Montero	Visor	7	13
9 Metales pesados	Carlos Marzal	Tusquets	8	4
10 Correspondencias	Luis Muñoz	Visor	9	24

Albacete: Herzo Alicante: Manantial Almería: Cajal Ávila: Senen Badajoz: La Alianza, Universitat Barcelona: Bosch, Casa del Libro Bilbao: Casa del Libro Burgos: Mainel Cáceres: Cerczo Cádiz: Manuel de Falla Castellón: Plácido Gómez Ciudad Real: Manantial Córdoba: Luque La Coruña: Arenas Cuenca: Juan Evangelio Gerona: Pla Dalmou 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, Rubinos, Vips Málaga: Rayuela Melilla: Mateo Murcia: Diego Marín Oviedo: Ojanguren Palencia: Alfar Palma de Mallorca: Signo Las Palmas: Canaima Pamplona: Gómez, Universitaria Pontevedra: Seoane Salamanca: Cervantes, Plaza Universitaria Santa Cruz de Tenerife: La Isla Santander: Estudio San Sebastián: Internacional Segovia: Vallés Sevilla: Casa del Libro Soria: Las Heras Teruel: Senda Valencia: Soriano, Paris-Valencia Valladolid: Olerm Vitoria: Study Zamora: Pya Zaragoza: Central.

ALEMANIA

- 1 Harry Potter und der Stein der ...
J. K. Rowling (Carlsen)
- 2 Die Mäuse Strategie für Manager
Spencer Johnson (Ariston)
- 3 Die Macht der Freiheit
Han-Olaf Henkel (Econ)
- 4 Schwarzbuch Markenfirmen
K. Werner-H. Weiss (Deuticke)
- 5 Der Börsenschwindel
Günter Ogger (Bertelsmann)

ARGENTINA

- 1 Harry Potter y la piedra filosofal
J. K. Rowling (Emecé)
- 2 El señor de los anillos I
J.R. R. Tolkien (Minotauro)
- 3 Baudolino
Umberto Eco (Lumen)
- 4 El Hobbit
J. R. R. Tolkien (Minotauro)
- 5 Los Borgia
Mario Puzo (Emecé)

ESTADOS UNIDOS

- 1 Skipping Christmas
John Grisham (Doubleday)
- 2 Violets are Blue
James Patterson (Little, Brown)
- 3 Desecration
T. LaHaye & J. Jenkins (Tyndale)
- 4 He Sees you when you're sleeping
Mary Higgins Clark (S. S & Schuster)
- 5 Last Man Standing
David Baldacci (Warner)

ITALIA

- 1 La rabbia e l'orgoglio
Oriana Fallaci (Rizzoli)
- 2 Harry Potter e la pietra filosofale
Joanne K. Rowling (Salani)
- 3 Ritratto in seppia
Isabel Allende (Feltrinelli)
- 4 L'Acchiappasogni
Stephen King (Sperling)
- 5 Il giardiniere tenace
John Le Carré (Mondadori)

REINO UNIDO

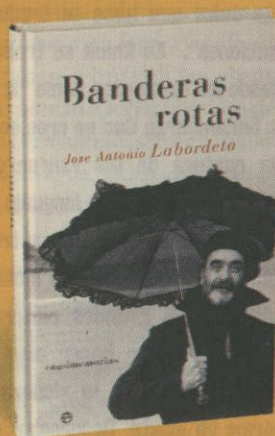
- 1 Happy Days with Naked Chef
Jamie Oliver (M. Joseph)
- 2 Somebody Someday
Robbie Williams (Ebury)
- 3 Billy Connolly
Pamela Stephenson (HarperColins)
- 4 Guinness World Records: 2002
(Guinness)
- 5 Da Gospel According to Ali G
"Ali G" (Fourth Estate)

Medios consultados:

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

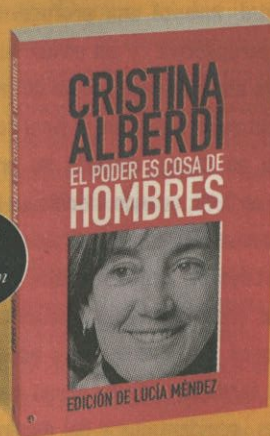


libros para ser leídos



José Antonio Labordeta
Banderas rotas
Cuasimemorias

2ª edición



Cristina Alberdi
El poder es cosa de hombres
Memorias políticas

la esfera de los libros
www.esferalibros.com

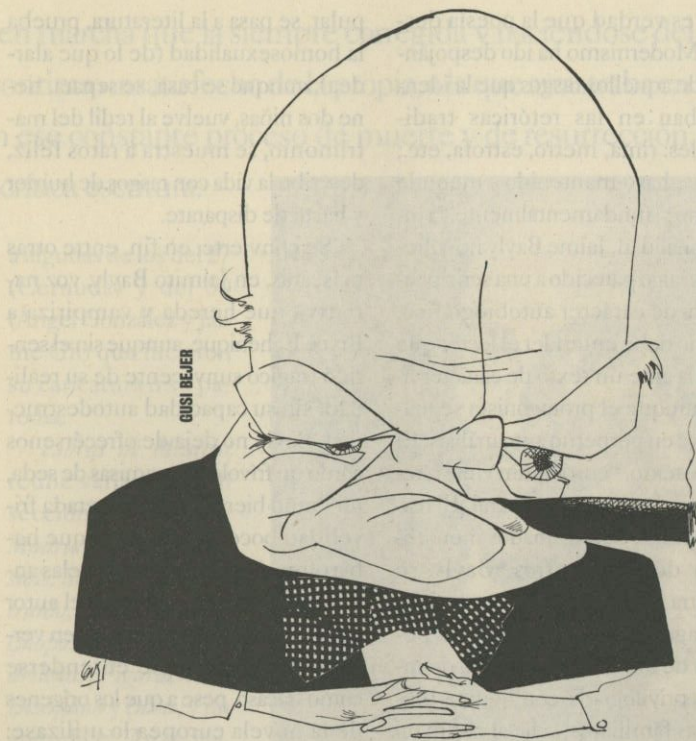
La Segunda Guerra Mundial, vol. I

WINSTON S. CHURCHILL. PRÓLOGO DE PEDRO J. RAMÍREZ. TRAD. A. DEVOTO. LA ESFERA DE LOS LIBROS, 2001. 528 PÁGS., 25'84 EUROS

ACABA de aparecer, con un sugerente prólogo de Pedro J. Ramírez, el primer volumen de las memorias de uno de los personajes históricos más importantes del siglo XX, un acierto de la nueva editorial La Esfera que los lectores aficionados a la historia sabrán agradecer. Esta primera parte, de las dos de que constará el conjunto de las memorias, abarca sendas etapas bien diferenciadas. La primera corresponde a los prolegómenos de la segunda conflagración mundial y se titula reveladoramente *El camino hacia el desastre* (1919-mayo de 1940). La segunda, cuyo título también es significativo, *Solo* (10 de mayo de 1940 - 22 de junio de 1941) arranca con la declaración de guerra y llega hasta el mismo día en que la Alemania nazi inicia, con la operación "Barbarroja", la invasión de la Unión Soviética, eliminando de este modo el aislamiento bélico al que estaba sometida Gran Bretaña.

En Winston S. Churchill (1874-1965) coinciden un cúmulo de virtudes, circunstancias y protagonismo histórico que hacen sumamente atractiva su biografía. Y más en un siglo en el que los personajes decisivos, como Hitler o Stalin, han destacado por su nefando papel. Así, al interés del documento histórico que supone su papel como líder de la pieza clave, Gran Bretaña, en defensa de la libertad y la democracia en la lucha contra el nazismo, se une una excelente prosa, elegante, precisa y amena, al servicio de un testimonio de enorme valor humano y político.

Para quienes buscan en estas memorias las lecciones de la historia hay que subrayar que, como bien indica el autor, ésta nunca se repite. Sin embargo, sí resulta muy útil para estudiar comportamientos en situa-



Para quienes buscan en estas memorias las lecciones de la historia hay que subrayar que, como bien indica el autor, ésta nunca se repite. Pero resulta muy útil para estudiar comportamientos en situaciones de graves dificultades

ciones de graves dificultades. Así, se constata cómo, en medio de un ambiente de arraigado pacifismo en las sociedades europeas, Churchill se juega todo su prestigio personal y capital político en la advertencia del peligro que representa una Alemania humillada por las condiciones de la capitulación tras la primera guerra mundial y la defensa de una política de rearme preventivo tras el acceso de Adolfo Hitler al poder.

Cuando eran pocos los que percibían el peligro, no se limitó a sostener que había que preparar la guerra, sino que se volcó en el estímulo de acciones para que ésta no pudiera llegar a producirse a través de la

acción de unos países que presionaron en conjunto a Alemania bajo el amparo de la única autoridad mundial en el campo internacional, la Sociedad de Naciones. Una actitud muy instructiva de cara a la actual realidad mundial.

En cualquier caso, vio las oportunidades para impedir la caída en la horrorosa vorágine en la que se vio sumido gran parte del mundo, pero no cayó ante las repetidas trampas que Hitler fue tendiendo a la comunidad internacional, como las que le permitieron las ocupaciones de Renania, Austria, los Sudetes y Bohemia, hasta llegar al límite que marcó la invasión de Polonia, justo

cuando Alemania era menos vulnerable. A este respecto, es manifiesto el hecho de que toda la política de contención esgrimidas por los gobiernos de Francia y Gran Bretaña no fue vista por los alemanes más que como la confirmación de la debilidad y decadencia de las democracias. Aquí la lección de que es imposible satisfacer a los insaciables.

Quizá sea esta parte, la primera mitad del volumen, la más interesante por lo aleccionadora que es. Sin embargo, al menos por la emoción que despierta, sobre todo por la tenaz resistencia y arrojo del pueblo británico y de sus dirigentes, cabe destacar las virtudes del espacio que Winston S. Churchill dedica a los preparativos militares y a la defensa de su nación, tanto en la batalla del aire sobre Inglaterra como en la del Atlántico, y el apoyo a sus aliados, sobre todo Francia, que queda bastante bien parada a pesar de su inmediato descalabro ante el rodillo alemán.

Son muchas las virtudes que adornan al político británico, pero, junto a su perspicacia para oponerse casi en solitario a las asechanzas del nazismo y a la estupidez de quienes se dejaban embaucar por pereza mental o por el dogma de un pacifismo suicida, hay que precisar que el fundamento de su desconfianza hacia Hitler se basaba en el buen conocimiento de los asuntos internacionales y en una competente capacidad para saber informarse y asesorarse, nunca en un empecinamiento intuitivo. Es decir, el sentido de la oportunidad y el razonamiento afinado son las bases de su postura, la que supuso uno de los pilares para el triunfo de la libertad en el mundo occidental.

ROGELIO LÓPEZ BLANCO

Aquí no hay poesía

JAIME BAYLY. ANAGRAMA. BARCELONA, 2001. 210 PÁGINAS. 13'22 EUROS



Nunca un título fue tan acertado, porque, en efecto, pese a la estructura del texto, ordenado como si se tratara de poemas, el peruano Jaime Bayly (nacido el 19 de febrero de 1965) juega con el doble sentido de contenido y continente. Una aparente forma poética no tiene por qué contener poesía, aunque brote en contadísimas excepciones o el autor juegue, incluso, con la rima.

BIEN es verdad que la poesía desde el Modernismo ha ido despojándose de aquellos rasgos que la identificaban en las retóricas tradicionales: rima, metro, estrofa, etc.; aunque haya mantenido a menudo el ritmo y, fundamentalmente, la intencionalidad. Jaime Bayly nos ofrece aquí algo parecido a una serie poética de carácter autobiográfico, pero no debe entender el lector que se halla ante un texto de carácter lírico, aunque el protagonista se manifieste en perpetuo autoanálisis. El último texto, "curriculum vitae", resumiría el contenido general. El resto amplifica determinados momentos o descubre otros. Bayly se muestra, sin embargo, siempre fiel a la imagen que ya conocemos: peruano de familia acomodada, de infancia privilegiada, con algunos problemas familiares, odia al padre (al que luego adorará), roba las joyas de la madre, descubre las drogas (que abandonará), huye de casa siendo todavía adolescente, retorna a la disciplina escolar, se introduce en el periodismo, en la televisión, se convierte en una "estrella", viaja a Alemania, es detenido fugazmente en la República Dominicana por un trámite de visado, país donde actúa también en una cadena televisiva, en Miami se convierte, gracias de nuevo a la televisión, en un ídolo po-

pular, se pasa a la literatura, prueba la homosexualidad (de lo que alardea), aunque se casa, se separa, tiene dos niñas, vuelve al redil del matrimonio, se muestra a ratos feliz, describe la vida con rasgos de humor y hasta de disparate.

Se convierte, en fin, entre otras máscaras, en Jaimito Bayly, voz narrativa que hereda y vampiriza a Bryce Echenique, aunque sin el sentido trágico sunyacente de su realidad, sin su capacidad autodestructiva. Bayly no deja de ofrecérsenos como un frívolo con camisas de seda, un "niño bien", cuya exagerada frivolidad poco da más de lo que había ofrecido ya en las dos novelas anteriores al presente libro. Si el autor pretendía escribir una novela en verso, el ejercicio debe entenderse como fracaso, pese a que los orígenes de la novela europea lo utilizase: Chrétien de Troyes. Tampoco podemos adscribirlo al género narrativo poético, del que se sirvieron los románticos. Y, desde luego, carece de aliento o intencionalidad poética. Destacaríamos algún rasgo de humor que puede justificar determinado fragmento. Pero sin pretender ser poesía o sin conseguir serlo y sin la estructura de un género como el relato o la novela las palabras se convierten, al margen de sugerirnos el verso, en una equívoca confe-

sión personal. El autor se sirve del lenguaje coloquial y de abundantes peruanismos, pero cae incluso en el mal gusto, en la superficialidad, en la ramplonería. Lo menos que puede decirse es que se transforma en una idea frustrada. Los últimos versos pueden darnos una clave: "yo no sé nada/ni quiero aprender/sólo quiero estar solo/y tratar de escribir". En efecto, "ha tratado de", pero los resultados no van más allá del intento. Los varios poemas dedicados a su hija (salvo "todo cuesta") desembocan en la cursilería sentimental. Su sentido del humor resulta excesivamente fácil; el recurso poético más utilizado es la reiteración: "no sé cocinar/no sé cambiar la llanta/no sé cortar el pasto/no sé trabajar..." ("nada sé") o "mi gringa/mi gordi/mi amor de mi vida" ("paoli") o "mi flaca preciosa/mi china linda/mi cami deliciosa" ("cami"). Poco puede añadirse a lo apuntado sobre la rima, salvo un ejemplo: "verano del noventa y tres/luna de miel/una semana en París/sandra invita/yo feliz" ("odio París"). Pese a todo, la imagen del personaje resulta interesante si el lector no conociese sus anteriores novelas. Consigue el perfil psicológico de un personaje. Poco más.

JOAQUÍN MARCO

R E V I S T A S

Rosa cúbica

DIRECTOR: A. ALEGRE Y V. PRADILLA. N.º 21/22

Un homenaje a Valente ocupa este número doble de *Rosa Cúbica*. Textos de y sobre Valente con firmas como las de Juan Goytisolo, Lokenath Bhattacharya, Bernard Noël, Saúl Yurkievich, Blanca Varela... Hay poemas y prosas, y algunas colaboraciones, aunque en apariencia no tengan nada que ver con Valente, consiguen evocarlo en unos versos. Es el caso de Yves Namur: "Lo impenetrable no me asusta, / pues lo que llamo impenetrable/es en verdad impenetrable". Rosas con y sin porqué.

La manzana poética

DIRECTOR: JUAN JOSÉ LANZ Y OTROS. N.º 5/6

BERND Dietz abre este número de *La manzana poética* con un breve estudio sobre los "Poetas de los 70 y los 80 en Córdoba", que complementa Julián Jiménez Heffernan con una lectura de Rafael Álvarez Merlo, Francisco Gálvez y José Luis Amaro. Hay además relatos (Javier Lostalé, Rafael Arjona...) y poemas: de Luis Muñoz, Eduardo García, Jordi Doce, Rodolfo Häsler, Ignacio Elguero, Francisco Ruiz Noguera... Cuidado al morder esta manzana. Está envenenada de literatura.

Libros de Madrid

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ. EDICIÓN DE J. L. LÓPEZ BRETONES. INTROD. DE A. SÁNCHEZ-ROBAYNA. H. M. R. 2001. 318 PÁGINAS, 20,40 EUROS

Pocas obras hay todavía más en marcha que la siempre corregida y haciéndose del metamorfoseante Juan Ramón, continuo insatisfecho de la propia, a la que arrastraba en todo su conjunto y a la que veía en ese constante proceso de muerte y de resurrección, que caracteriza su autoexigente y crítica escritura.

LIBROS de Madrid no hace sino corroborar esta perfeccionista obsesión por la variante, esta manía de ir puliendo el ritmo y el sentido de la frase hasta llegar a la supuesta expresión mejor, que a veces no coincide con la definitiva ni la última. De ahí la serie de dificultades que entraña editar un texto suyo, fijarlo, establecerlo. No hay técnica filológica que pueda aplicarse a un texto en movimiento. Por eso, en su obra, más que a la textualidad, se atiende a la visión: a un verse que es a la vez oírse, y a un oírse, sujeto a una incesante y continua floración. Andrés Sánchez Robayna —que nos lo aproxima— explica su experiencia de la Naturaleza, sus vínculos con la poesía europea, su relación con el haiku japonés y algunas otras claves que forman el sistema de esta obra. José Luis López Bretones —que es quien lo edita— describe el “enorme aparato de variantes, desplazamientos, ordenaciones diversas, versiones, correcciones y cambios que se solapaban y se superponían unos a otros con prodigiosa facilidad”; insiste en las calidades de esta prosa; hace la historia de este texto y enumera los distintos títulos por el poeta manejados; propone una cronología relativa y define lo que constituye su aportación: “más de un centenar de textos inéditos”, recogidos por vez primera aquí. Por si fuera poco, Federico Utrera le añade unas páginas menos eruditas que beligerantes sobre el más maldecido que maldito Juan Ramón: unas páginas que salen al paso

a algunas de los del 27 (Cernuda) y del 50 (Ángel González y Jaime Gil) que hicieron su caricatura o su parodia.

Libros de Madrid reúne varias series o secciones de libros: *Madrid Posible e Imposible*, *Sanatorio del Retraído*, *La Colina de los Chopos*, *Soledades Madrileñas*, *Figuraciones*, *Disciplina* y *Oasis*, y un apéndice: *Ascensión*. En todos ellos asistimos a un milagro de prosa por cuyo fondo diluido desfilan Manuel Bartolomé Cossío, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Pío Baroja, Bergamín, Ramón Gómez de la Serna, García Maroto, Díaz Canedo, Moreno Villa, el pintor Emilio Sala, el doctor Simarro, Francisco R. Sandoval, Nicolás Achúcarro, Villaespesa, las monjas que tanto le tentaron y con las que tan a gusto flirteó (Sor Pilar, Sor Amalia...), Rubén Darío, Manuel Reina, Valle, Alberto Jiménez Fraud, los Machados, la Academia... Viñetas de un tiempo y un espacio, y también de un modo y manera de vivir, que aquí se agudiza y extrema y, por ello, se transparenta y se entiende desde ese “primer Ma-



JUAN RAMÓN, POR VÁZQUEZ DÍAZ

drid, sin patria aún” a ese “Madrid de Carlos III” que —según Juan Ramón— “debe incorporarse al hoy y al mañana”, porque “es actualidad y es futuro”; el “Madrid, fuerte, bajo, gris, rojo y verde”; el “Madrid bello” de las calles Almagro, Caracas, Miguel Ángel, Fortuny; la Puerta de Alcalá “en un fondo vago de anochecer de oriente”; el Retiro don-

de se oye “cantar al aire en la hojarasca”; “la Cibeles de noche” que “destaca sobre el terciopelo morado del cielo del anochecer”; “las losas mojadas por las que anda el cielo”; la Plaza de Santa Ana, en la que se siente “mundo lleno y pleno cielo, el corazón”; el Parque del Oeste; esta imagen preludiva de Lorca: “Guardia Civil —roja y negra— fusiladora del campo español” o ésta otra (¿1916?) antecesora de Dalí: “el reló que ha derretido el tiempo en la casa”... Y, junto a ellas, una excelente definición de la Edad Media, “un pasear de realidades” en una “calle desnombrada del Madrid más posible”, la necesidad de “construir una nueva ética, una nueva estética y una nueva metafísica”, “una tensa y limpia diafanidad verdosa”, “un pájaro casi irreal”, unos “vilanos bóricos”, un “estático monumento de diamante”, una procesión de compuestos y adjetivos y unos “fondos de visiones fugaces”. Pero no sólo eso: también información sobre la métrica de *Rimas* y los prealbertianos “Nocturnos” de *Arias Tristes*; su interés por lo nuevo (“Me atraen más, al contrario que a Montaigne, los libros nuevos que los viejos, los cuadros modernos que los antiguos, la música actual que la pasada”); su concepción del tiempo de “Presente y Porvenir”; su concepto de forma (hacerla “tan sencilla” y “tan perfecta que no se sienta rodar, que, quieta, no exista”); su rechazo de la moral burguesa, en “¿Amigas?”; la crítica política y social de “Madrid-España”; y toda la viva realidad que es esta concreta realización de lo que, desde Aloysius Bertrand y Baudelaire, se ha llamado poema en prosa. Un pantagruélico festín.

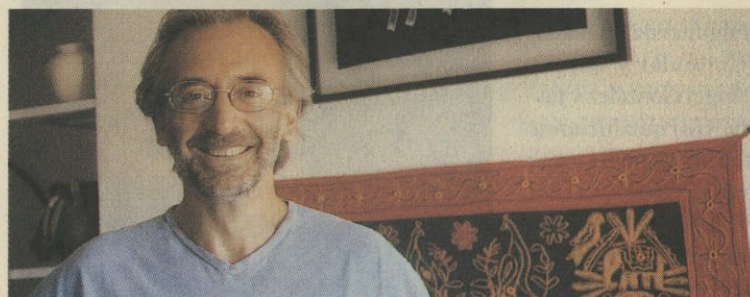
JAIME SILES

El olvido

JORGE BONELLS. PLANETA. BARCELONA, 2001. 216 PÁGINAS, 14,42 EUROS

Jorge Bonells (Barcelona, 1951), profesor de literatura española en varias universidades francesas, sociólogo y autor de ensayos escritos en francés sobre sociología y sobre literatura hispanoamericana y española en castellano y en catalán, además de un libro de poemas (también en francés), ha publicado hasta la fecha dos novelas en castellano: *La luna*, finalista del Premio Herralde 1988, y *El Olvido*, que ahora ve la luz.

ESTA novela cuenta la atribulada peripecia de un republicano catalán que, después de quince años de exilio en México y en Estados Unidos, tras un matrimonio fracasado en el que ha tenido una hija que ya no mantiene relación alguna con su padre, regresa a Barcelona en la segunda mitad de los años 50, donde lo esperan su única hermana y una ciudad que va cambiando cada día hasta volverse extraña para el protagonista. Pedro Pich, químico comprometido en la Barcelona republicana, superviviente a costa de diversos trabajos en el exilio, retorna con su derrota y su soledad a cuestras, sólo en busca de su decadencia y agostamiento final. Poco tardará en morir. Pero antes sobrelleva su ex-



PLANETA

trañamiento como maestro independiente que practica en sus clases particulares una pedagogía basada en la eficacia del olvido —en verdad es lo que busca para su historia personal— y fortalecida por los golpes que él juzga necesarios para encauzar a sus castigados alumnos. De modo también peculiar afronta su soledad y su progresiva decrepitud consolándose cada sábado con la efímera compañía sentimental de una prostituta y dibujando en secreto sus recuerdos de una ciudad que va des-

apareciendo. Así transcurren sus últimos años, en los cuales incluso su identidad personal, con un plus de ironía y humor, se va reduciendo del entero Pich al más breve Pi con que maliciosamente lo nombran sus alumnos. Basta la enigmática desaparición final, que deja sin resolver el hallazgo de un cadáver en el mar de Barcelona y fantasea con la postrera visión que un alumno tiene veinte años más tarde en París.

El olvido es, por ello, una novela sobre la soledad y sobre el desarrai-

go y la frustración íntima que se adueñan del ser humano cuando éste siente que comienza a ser tarde para poder empezar algo nuevo. Su estrategia narrativa se apoya en un perspectivismo múltiple que permite al narrador omnisciente en tercera persona reunir informaciones recogidas de varias fuentes bajo la fórmula “dicen que...”, dando preferencia casi siempre a la visión del protagonista y fundiendo múltiples diálogos en el tejido narrativo, hasta concluir con sendos monólogos en los dos últimos capítulos a cargo del misterioso profesor y de su alumno con residencia posterior en París. En este fecundo perspectivismo y en el ingenio desplegado en diferentes situaciones jocosas está lo mejor de la novela. Creo, sin embargo, que su desarrollo queda empañado por el lastre discursivo que, a veces, acarrean la explicación de libros que el maestro vende para sobrevivir y otras enseñanzas relacionadas, por caso, con los siete sabios de Grecia traídas por los pelos ante sus atónitos discípulos.

ÁNGEL BASANTA

OPERA PRIMA

Ladera norte

BERTA VÍAS. EL ACANTILADO. BARCELONA, 2001. 156 PÁGINAS, 8,99 EUROS

A algunos autores es posible adivinarles la inquietud en la búsqueda de nuevas emociones literarias sólo con echar una ojeada a su bibliografía. Es el caso de Berta Vías (Madrid, 1961), quien tras una incursión en la novela (*Leo en la cama*, 1999), otra en el ensayo y un par en la novela breve para jóvenes, debuta ahora en el cuento —seguramente su proyecto más ambicioso— con esta colección de relatos.

Si algo se le nota a Berta Vías, a estas alturas, es su oficio como narradora. Una narradora, eso sí, con tendencia a la aliteración, a un

lirismo a veces algo cargante y al circunloquio, pero también a la resolución original de los diálogos, a la huida del tópico, a la construcción de personajes de carne y hueso y a la correcta administración del tempo narrativo.

Sus relatos, por lo menos los recogidos en esta colección, tienen en común una cierta atmósfera de melancolía que los hace dignos acreedores a figurar en una antología del cuento triste. La mayoría de sus personajes sufren la soledad o el desamor, y protagonizan historias donde el desencuentro y la fatalidad ter-

minan por marcarlos para siempre. Un ejemplo paradigmático que resume el talento del libro es el relato que le da nombre, en el que la ladera norte, un espacio concreto que los personajes quieren alcanzar, simboliza también lo prohibido y lo oscuro de sus vidas. De algún modo, ese espacio es omnipresente en estos textos, y de la relación que con él establecen los protagonistas depende todo: el desarrollo, el desenlace y hasta la voz narrativa.

CARE SANTOS

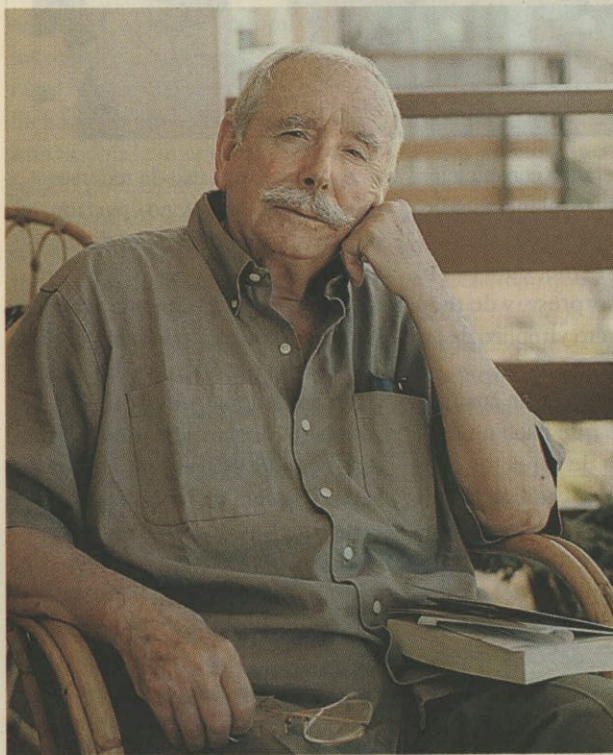
Mambrú no volverá

VICENTE SOTO. ALIANZA. MADRID, 2001. 186 PÁGINAS, 13,22 EUROS

La mayoría de los lectores recuerda a Vicente Soto (Valencia, 1919) como el ganador de un premio Nadal por su novela *La zancada*. Ha publicado además varios volúmenes de cuentos, pero su dedicación discontinua a la literatura —o, al menos, a la publicación de sus originales— y acaso también su residencia fuera de España durante muchos años, han acabado por hacer de él un escritor de minorías, casi un “raro”, tan alejado de corrientes y modas como de los escaparates de novedades.

Es Vicente Soto, sin embargo, un narrador de estilo muy personal, en el que no han influido fórmulas expresivas de acuñación reciente y que ya tenía su propia voz, a la que ha mantenido una estricta fidelidad, hace más de treinta años. *Mambrú no volverá* es una muestra característica del particular estilo del autor valenciano. La historia, fragmentada en breves episodios no siempre ajustados a la sucesión temporal, reconstruye una etapa crucial de Javier, que experimenta durante un verano los primeros sobresaltos de la adolescencia en el ambiente rural de Campoazor, un pueblo con casino para socios y cuyas muchachas encuentran el mayor estímulo en pasear por la estación para ver pasar los trenes y tal vez soñar con otros destinos.

Es el mundo que algunos escritores de mediados del siglo XX recrearon en sus obras y del que también encontramos retazos en el cine mejor de la época, y bastaría recordar los nombres de Bardem o Berlanga, por ejemplo, junto con otros deudores del más intimista neorealismo italiano. El hallazgo de una apasionada carta de amor en el bolsillo de una vieja chaqueta que alguien ha colocado a un espantapájaros descubre al niño la existencia de un pasado enigmático que apunta hacia el lado más oscuro, desolador y desesperado del sentimiento amoroso. La historia narrada es una



VICENT BUSCH

mezcla de reflexiones imaginativas y datos inseguros, todo ello un espacio en el que los elementos y tipos reconocibles y hasta característicos de una novela rural —la tía Josefa, el vaquero Damián, los niños, Miguel el pajarero, etc.— e incluso escenas como el mercadillo del pueblo, aparecen, sin embargo, un tanto esfumados, como en un segundo plano, sobriamente estilizados, porque lo que se impone es la figura del adolescente que remedia como puede su soledad imaginando

vidas, acciones y sentimientos.

La técnica narrativa de Vicente Soto tiene su filiación más evidente en el modelo de Gabriel Miró; de un Gabriel Miró menos estático, pero con la misma morosa atención a las impresiones sensoriales, con idéntica mezcla de las perspectivas de narrador y personaje mediante el uso del discurso indirecto libre, con análoga tendencia a proporcionar valor casi simbólico a pequeños detalles: la carta escondida en el forro del ejemplar de *La isla del tesoro*, la des-

trucción del espantapájaros cuando la imaginada historia de amor ha ofrecido ya la prueba de su fragilidad y el mismo sentido último del espantapájaros acreditan bien este carácter mironiano del relato, que aflora asimismo a la superficie del discurso en algunos arranques de capítulos o epígrafes (véanse páginas

Sólo la prolongada ausencia de España de Vicente Soto (se exilió en Londres en 1954), justifica su escasa fama. Dedicado también a la traducción, ha colaborado en el servicio internacional de la BBC y es autor de una docena de obras, entre las que destacan *Vidas humildes*, *cuentos humildes* (1948); *La zancada* (premio Nadal, 1966); *Casacuentos de Londres* (1973, 1978); *Tres pesetas de historia* (1983) y *Luna creciente, luna menguante* (1993). En 2001 fue galardonado con el premio Valencianos del Mundo, en el apartado de las Letras.

93, 119, o el principio del capítulo X), así como en la técnica descriptiva y en el sutil uso de procedimientos como la sinestesia, con percepciones cercanas a la expresión abstracta: “Sí que había ensayo y sí que quemaban por los campos hojas y cañas, algo verde de la tierra y el agua. Orilla del camino por su tragaluz Javier veía entre blandos brochazos de humo las máscaras de los músicos perfilándose contra la luna. Algunas pasaban haciendo palabras. El humo sabía a campo y a noche

húmeda. Y los chiquillos se asombraban a brincos a la luna”.

Algunos excesos, como los diálogos con el espantapájaros, no logran borrar la excelente impresión de muchas páginas y de escenas con auténtica calidad —propias de quien es un buen autor de cuentos—, a pesar de que la finura estilística, a veces poemática, detenga en varios momentos la fluencia de la narración y se convierta en un obstáculo.

RICARDO SENABRE

Nata soy

ANTONIO ÁLAMO. MONDADORI. BARCELONA, 2001. 308 PÁGINAS, 13'82 EUROS

Para algunos, la amenidad no constituye un mérito sobresaliente de la literatura. Para otros, entre los que me cuento, aporta una virtud más a las que pueda tener una obra.

MUY entretenida es esta novela, *Nata Soy*, de Antonio Álamo, que está diseñada para agarrar al lector desde su capítulo inicial en el que un grupo de encumbrados personajes de la Curia vaticana despellan a un sencillo fraile dominico en una partida de póquer. La historia, llena de escenas inventivas y humorísticas, no desfallece en interés hasta su desenlace, donde la permanente comicidad adopta un tono algo grave.

Si no fuera porque 300 páginas exigen algo más que una sentada, en una única, sin descanso, quisiera uno abarcar su anécdota divertida, ácida y construida sobre unos cimientos de suspense. Y que, además, está cargada de intención, y suscita desazonantes dudas acerca de las relaciones con la trascendencia y con su mediación terrenal, las religiones y sus ministros.

El argumento de *Nata Soy* gira en torno a un sorprendente conflicto: un anciano y declinante Papa, en nuestros días, ha escapado al control de la Curia, actúa de forma muy rara y se teme que incluso ponga a prueba la infalibilidad prediciendo el número agraciado en la lotería del Niño. Se sospecha que se comporta así por posesión diabólica y para corroborarlo, y, en su caso, ejecutar un exorcismo, es llamado a la Ciudad Santa el aludido dominico, experto en demonología, quien



se ve envuelto en una conspiración que prevé, incluso, el magnicidio. Las escenas disparatadas se encadenan a buen ritmo, cultivan el equívoco y la sorpresa, y de todo ello sale un retrato vitriólico de las entretelas vaticanas.

Podría hablarse de un costumbrismo satírico que hace un irreverente repaso de aspectos concretos de la Iglesia católica. De las ambiciones de los clérigos y de las miserias del poder; de la deliberada falta de inteligibilidad del discurso teológico y eclesial; de las razones del celibato; del dogma y del rito... En fin, que nada queda libre de esta especie de volteriano recorrido que el narrador, cual un moderno diablo cojuelo, hace por la capital de la Cristiandad llevando de la mano al citado monje cacereño.

Las anécdotas peregrinas e imaginativas se acumulan y el argumento progresa en medio de un desparramo muy postmoderno por el modo en que Álamo mezcla modelos literarios. Los sucesos se emparentan con la novela gótica y el relato criminal. Y se disponen como actos de una comedia del absurdo, entre Jardiel y Kafka. Toda la narración tiene una fuerte deuda teatral: en el modo de presentar a los

personajes; en el uso de recursos—por ejemplo el teléfono— para romper las situaciones; en el diálogo vivaz y plástico.

Con el narrador, en una primera persona que todo lo sabe, logra Álamo otro buen acierto. La perspicaz y maligna mirada del que cuenta los hechos se entiende del todo cuando, ya avanzada la novela, se descubre su verdadera identidad, que aquí no debo revelar. Y, en fin, el autor muestra sus dotes también en el humorismo verbal. Dejando aparte un par de deficiencias llamativas por reiteradas (la errónea conjugación del verbo andar y darle a conducir el sentido de comportarse), practica con soltura y eficacia muy notables la mezcla de niveles lingüísticos, sobre todo en el frecuente salto desde la expresión cuidadosa al coloquialismo un tanto barriobajero.

El humor no tiene entre nosotros demasiado buena prensa y es de temer que perjudique a la difusión de esta *Nata Soy* (léase: *Yo Satán*) que asegura entretenimiento, derrocha ironía inteligente y ácida, y pone en la picota verdades que muchos consideran intocables.

SANTOS SANZ VILLANUEVA

Vera

ELIZABETH ARNIM. TRAD. M. DIAGO Y A. DEBRITTO. DEL BRONCE, 2001, 302 PÁGINAS, 17'43 EUROS

HAY historias de amor tan mentirosas que descalabran la identidad de la mujer/víctima, porque lo que se plantea como conjunción de sensibilidades termina por ser una fagocitación de la personalidad. Con una extraordinaria ironía, Von Arnim nos plantea, sin tesis militantes, pero con transparente claridad, un serio aviso de navegantes sobre los peligros de la "posesión" masculina.

Desgrana los sentidos de estos personajes, especialmente de la joven Lucy, quien, educada en una libertad nada común entre las mujeres de los años 30, se encuentra que, nada más fallecer su padre aparece en la puerta del jardín de la casa francesa en la que veranean un hombre maduro, Wemyss, con el que comienza una fuerte relación.

Los acontecimientos que radiografía Von Arnim con exquisita y precisa minuciosidad son como pequeños universos que se van perdiendo. A medida que transcurre la acción, el lector comprobará que el mundo de las apariencias no corresponde a las premisas supuestas, mientras los personajes demostrarán una complejidad y valentía inesperada.

Aunque nacida en Syney (1866), Elizabeth Von Arnim se educó en Inglaterra, y viajó por varios países, entre ellos a Italia, donde en 1889 conoció a su primer marido, el conde Von Arnim, con quien se casó un año después, fijando su residencia en Berlín. Enviudó en 1910 y poco después de 1914 se casó de nuevo, experiencia que resultó un fracaso y que recrea en *Vera*.

Vera, la primera mujer de Wemyss, muerta en extrañas circunstancias, demuestra una presencia ausente que justifica toda la fábula oculta en esta narración.

BEATRIZ HERNANZ

Los jinetes

JOSEPH KESSEL. TRADUCCIÓN DE JAVIAR ALBIÑANA. DESTINO, 2001. 488 PÁGINAS, 19,23 EUROS

El *buzkachi* es el juego de las estepas. Hasta un centenar de jinetes se disputan los despojos de un macho cabrío. Un pequeño círculo trazado con cal viva marca el comienzo de la competición. Hay que penetrar en él y apoderarse de los restos del animal. Galopar varios kilómetros y regresar con la pieza. El que logre completar el recorrido se convertirá en el vencedor y su nombre circulará de boca en boca, revestido de gloria.

EN nuestro siglo, ya no se contempla la muerte del adversario, pero los viejos jinetes recuerdan con nostalgia los tiempos en que la violencia no estaba sujeta a restricciones. En el país de Zaratustra, Iskander y Gengis Khan, el valor se mide por la resistencia al dolor y el desprecio por el peligro.

Sólo pueden participar en el *buzkachi* los *chopendoz*, jinetes cuya fama se ha extendido por las tres provincias. Bajo la protección de un *bay* o un *khan*, tendrán que mostrar su excelencia, justificando la toca de piel de lobo que distingue a los *chopendoz*. En su juventud, las victorias de Tursén lo convirtieron en leyenda. Ahora su hijo Uroz intenta añadir a su linaje nuevos motivos de orgullo, pero la derrota en el gran *buzkachi* de Kabul le empuja a emprender una dramática huida que le permita sobrevivir a la vergüenza. Acompañado del mejor caballo de su padre y de un criado harto de ultrajes, recorrerá el interior de un país que se resiste con vehemencia a los cambios del mundo moderno.

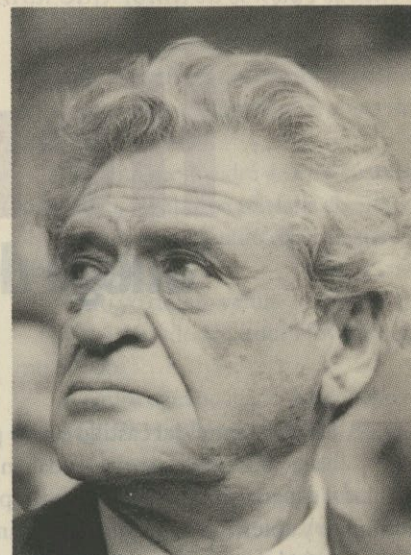
Novelista francés de padres rusos, nacido en Clará, Argentina, Joseph Kessel (1878-1979) nos muestra las costuras de un reino apegado a sus tradiciones. El desprecio por la mujer, el espíritu tribal, las jerarquías inflexibles, persisten en un paisaje, donde se levantan ciudades y se tolera a los extranjeros, a pe-

sar de sus costumbres, opuestas a los preceptos coránicos. Aviador de combate, corresponsal de guerra, luchador antifascista, Josep Kessel, que oponía la imagen del viajero a la del turista adocenado, entiende que un relato sobre los hijos de la estepa sólo puede inspirarse en la morosidad de los relatos orales.

Por eso, su novela avanza lentamente, "de palabra en palabra", utilizando la introspección y una prosa poética, repleta de hallazgos

verbales. Las turbulencias que median entre Tursén y Uroz, esa mezcla de afecto y rivalidad, donde flotan fantasías parricidas y miedos inconfesables (el temor a ser desplazado por los más jóvenes, la repugnancia ante el propio envejecimiento), nos recuerdan que Kessel es el autor de *Belle de jour*, la novela que Luis Buñuel llevó al cine en 1966.

Aunque el proyecto no entusiasma al cineasta aragonés, su ta-



lento para internarse en los meandros del alma humana, produjo un relato con elementos comunes a *Los jinetes*: la incapacidad de expresar las propias emociones, la fascinación por el secreto, la imposibilidad de penetrar en los otros.

Joseph Kessel ha sabido recrear la atmósfera de una cultura que le da la espalda a los valores occidentales. El Afganistán de mediados del siglo XX identifica la virtud con la fama, la excelencia y el linaje. Sus valores son los valores del mundo antiguo. La Grecia de Homero no conocía otros principios. Publicada en el año 1967, no es improbable que su reedición obedezca en estos momentos a cierto oportunismo. No es difícil encontrar en la novela argumentos que refuerzan la tesis del "choque de culturas". En cualquier caso, sea como fuera, la recuperación de *Los jinetes* nos confirma una vez más lo que ya nos dijo Balzac: "la vida privada de las naciones" sólo está al alcance de la literatura.

RAFAEL NARBONA

leer

PREMIO NACIONAL AL FOMENTO DE LA LECTURA
La revista Decana de Libros y Cultura
Año XVII Nº 128 Diciembre 2001 - Enero 2002



EXTRA NAVIDAD 2002

De EL QUIJOTE a las cocinas regionales

La literatura de los fogones

LIBROS PARA NIÑOS, ESCRITOS POR ADULTOS

YA A LA VENTA

Un puñado de novelas —*Siddharta*, *El lobo estepario*, *Bajo la rueda...*—, convirtió a Hermann Hesse (1877-1962) en referente literario y moral del siglo XX, al armonizar, en tiempos de extrema confusión, la sabiduría de Oriente y Occidente. Fue también autor de numerosos relatos, alguno de los cuales había permanecido inédito, como estos *Nuevos cuentos de amor* que lanza la semana que viene RBA, en versión castellana de Berta Barenberg.

Herman Hesse

“Juego de sombras”, cuento inédito de amor

El ancho frente del castillo era de piedra clara y sus amplias ventanas daban al Rin y al cañaveral y, más allá, a un paisaje luminoso y abierto de agua, juncos y mimbres; en la lejanía, las montañas cubiertas de bosques azulados formaban un suave arco que las nubes seguían en su recorrido. La fachada del castillo se reflejaba, coqueta y alegre como una jovencita, en el agua que corría lentamente. Sus arbustos ornamentales dejaban caer las ramas de color verde claro hasta el agua y, bordeando el muro, las góndolas de recreo pintadas de blanco se balanceaban con la corriente. Aquella parte soleada y alegre del castillo no estaba habitada. Desde que la baronesa se había marchado, todas las habitaciones estaban vacías, excepto la más pequeña, donde vivía, como siempre, el poeta Floribert. La señora había cubierto de deshonra a su marido y su castillo, y de su alegre y numerosa corte no había quedado nada, sólo las barcas y el poeta taciturno.

El poeta vivía solo y tranquilo en la parte soleada. Comía en la cocina y a menudo no veía al barón durante varios días.

—Vivimos como sombras en este castillo—le decía a un amigo de juventud que le visitó en una ocasión y que sólo pudo soportar un día en los inhóspitos recintos de la casa muerta.

En su día, Floribert había compuesto fábulas y rimas galantes para las tertulias de la baronesa y cuando la alegre familia se disolvió, él se quedó allí voluntariamente, porque su talante sencillo le hacía temer mucho más los callejones del mundo y tenerse que ganar el pan que la soledad del lóbrego castillo. Hacía tiempo que no escribía poemas. Cuando soplaban el viento del

oeste y contemplaba, más allá del agua y los juncos amarillos, la lejana sierra de montañas azules y el movimiento de las nubes, imaginaba largos poemas que no tenían palabras y nunca podían ser escritos. Uno de estos poemas se llamaba “El aliento de Dios” y hablaba del cálido viento del sur, y otro llevaba por nombre “Consuelo de almas”. Floribert no podía recitar ni cantar estos poemas, porque no tenían palabras, pero de cuando en cuando los soñaba y los sentía, sobre todo al atardecer. Además, pasaba casi siempre la mayor parte del día en el pueblo, donde jugaba con niños rubios y hacía reír a las señoras jóvenes y a las chiquillas, quitándose el sombrero delante de ellas y reverenciándolas como si fueran nobles damas. Los días más felices eran cuando encontraba a la señora Agnes, la bella señora Agnes, la famosa señora Agnes, con su fina cara de jovencita. La saludaba solemnemente, haciendo una profunda reverencia, y la bella mujer respondía con una inclinación de cabeza y una sonrisa.

La señora Agnes vivía en la única casa que lindaba con el abandonado parque del castillo, que

Cuando contemplaba la lejana sierra de montañas azules y el movimiento de las nubes, imaginaba largos poemas que no tenían palabras y nunca podían ser escritos. Uno de estos poemas se llamaba “El aliento de Dios”, y otro “Consuelo de almas”

antes había servido como pabellón de caza del barón. Su padre había sido guardabosques y había recibido la casa como un regalo del padre del señor, en retribución por algunos servicios especiales. Ella se había casado muy pronto y había vuelto a la casa convertida en viuda joven.

La señora Agnes llevaba vestidos sencillos pero hermosos, siempre nuevos, de colores suaves, su cara era juvenil y delicada como la de una muchacha y su cabello castaño oscuro, peinado en gruesas trenzas, envolvía su fina cabeza. El barón la amaba desde antes de repudiar a su mujer, y después la amaba aún más. Se encontraba por las mañanas con ella en el bosque y por las noches cruzaba el río en bote y la llevaba a una cabaña de juncos que había en el cañaveral, y su joven cara sonriente descansaba sobre la barba prematuramente encanecida.

La señora Agnes iba todos los días festivos a la iglesia, rezaba y daba limosna a los mendigos. Visitaba a las ancianas pobres del pueblo, les regalaba zapatos, peinaba a sus nietos, las ayudaba con la costura y, cuando se iba de sus chozas, dejaba un piadoso brillo de santidad. Todos los hombres pretendían a la señora Agnes y si uno le gustaba y llegaba en el momento apropiado se le permitía, además del beso en la mano, un beso en la boca; si el que era afortunado era además apuesto, podía atreverse a entrar por su ventana por la noche. Todos lo sabían, incluso el barón; sin embargo, la hermosa mujer iba a todas partes sonriendo y con la mirada inocente de una doncella a la que ningún hombre puede turbar con sus deseos.

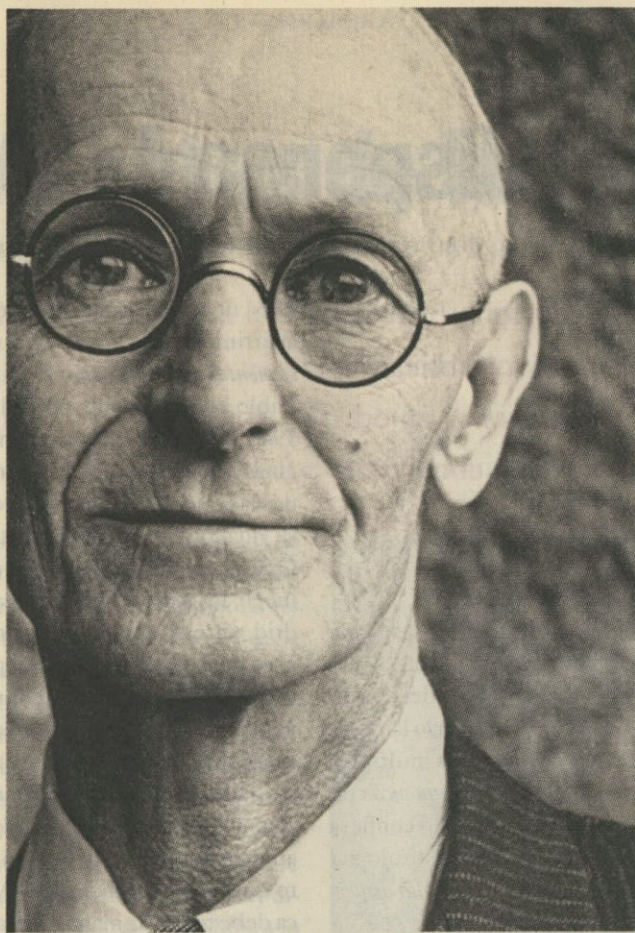
El que más la amaba era Floribert, el poeta.

Cuando la veía, su corazón latía con fuerza. Cuando oía algo malo sobre ella se turbaba, negaba con la cabeza y no lo creía. Y, de sus fantasías, la más bonita era soñar con la señora Agnes. Entonces se rodeaba de todo lo que amaba y que le parecía hermoso, el viento del oeste y la lejanía azul y los prados luminosos de primavera, la envolvía con ello y en aquel cuadro ponía toda la nostalgia y la ternura perdida de su infancia.

Una noche de comienzos del verano llegó un soplo de vida nueva al castillo muerto. En el patio resonó con brío una trompeta y entró un carruaje que se detuvo ruidosamente. El hermano del señor del castillo, un hombre alto y apuesto, de barba en punta y mirada iracunda de soldado, venía de visita, sólo acompañado por un criado. Nadaba en el correntoso Rin, cazaba por placer las gaviotas plateadas, cabalgaba a menudo a la ciudad más cercana y volvía borracho, se burlaba en ocasiones del pobre poeta y tenía un día sí y otro también peleas con su hermano. Su visita al castillo había sido un capricho del cual se arrepintió ya en la primera semana. Sin embargo, se quedó y no dijo nada de partir, lo que no habría disgustado a su hermano. Vio a la señora Agnes y comenzó a perseguirla.

No paso mucho tiempo antes de que la doncella de la hermosa mujer le entregara un vestido nuevo, regalo del barón forastero. Tampoco paso mucho más antes de que, en el muro del parque, la doncella recibiera cartas y flores de manos del criado del forastero. Y al cabo de algunos días la señora Agnes se citaba en la choza del bosque, un mediodía de verano, con el barón forastero que le besaba la mano, la pequeña boca y el blanco cuello. Pero cuando ella iba al pueblo y se cruzaban, él la saludaba quitándose el sombrero de caza.

Pero esto no duró mucho tiempo; el barón forastero vio, una noche que se quedó solo, una barca que cruzaba la corriente, en la cual había un remero y una mujer resplandeciente. Y lo que el barón, curioso, no supo reconocer con seguridad a la luz del ocaso, lo supo con mucha más certeza de la que habría deseado algunos días más tarde. Y es que aquella que a mediodía, en la choza, estrechaba contra su corazón y encendía con sus besos, por la noche cruzaba las oscuras aguas del Rin con su hermano, y ambos desaparecían entre los juncos de la orilla.



COVER

El forastero se volvió sombrío y empezó a tener pesadillas. Él no amaba a la señora Agnes como una divertida pieza de caza sino como un hallazgo valioso. Con cada beso se había estremecido de alegría y asombro al ver que una pureza tan suave se hubiera rendido a sus cortejos. Por eso le había dado más que a otras mujeres, había vuelto a su tiempo de juventud y había envuelto a aquella mujer de gratitud, consideración y dulzura, a ella, que iba de noche por oscuros caminos con su hermano. Se mordió los labios y sus ojos iracundos centellearon.

Ajeno a lo que ocurría y sin percibir el bochornoso secreto que se cernía sobre el castillo, el poeta Floribert pasaba los días plácidamente. No le gustaba que el nuevo huésped a veces se burlara de él y le importunara, pero hacía tiempo que se había acostumbrado a este tipo de trato. Rehuía al forastero, pasaba los días enteros en el pueblo o con los pescadores en la orilla del Rin, y en las noches cálidas y perfumadas daba rienda suelta a sus fantasías. Una mañana se dio cuenta de que en las paredes del patio del castillo las rosas de té estaban a punto de florecer. Los tres últimos veranos había dejado en el lindar de la puerta de la señora Agnes las primeras rosas de esta clase

tan singular, y se alegró de poder saludarla por cuarta vez de una forma tan modesta y anónima.

Aquel mediodía el forastero se reunía con la hermosa mujer en el bosque de hayas. No le preguntó dónde había estado la noche anterior, ni la otra. Miró con una extrañeza casi cruel aquellos ojos inocentes y tranquilos y, antes de irse, dijo:

—Esta noche vendré a verte cuando oscurezca. ¡Deja una ventana abierta!

—Hoy no —respondió ella con suavidad—, hoy no.

—Pero yo quiero venir.

—Otro día, ¿de acuerdo? Hoy no; hoy no puedo.

—Vendré esta noche, o esta noche o nunca más. Haz lo que quieras.

Ella se separó y se alejó de él.

Al anochecer, el forastero acechó la orilla del río hasta que oscureció. Pero no vio ninguna barca. Entonces fue a la casa de su amada, se escondió entre los arbustos y puso la escopeta sobre las rodillas. Cuando estaba casi oscuro, se

oyeron los pasos silenciosos de un hombre que se aproximaba a la esquina de la casa, casi furtivamente. En la mano derecha llevaba un ramo de rosas blancas que brillaban suavemente. El hombre que estaba al acecho puso el dedo sobre el gatillo y apuntó. El que se acercaba observó la casa, donde ya no había ninguna luz encendida. Entonces fue a la puerta, se agachó y besó la cerradura de hierro. En ese momento se produjo un destello y sonó una detonación que retumbó débilmente en el interior del parque. El portador de las rosas cayó de rodillas y se desplomó de espaldas sobre la grava, mientras se estremecía ligeramente. El tirador esperó un buen rato en el escondite, pero nadie se acercó y en la casa todo estaba tranquilo. Entonces se aproximó y se inclinó sobre el muerto, al que se le había caído el sombrero. Angustiado y sorprendido reconoció al poeta Floribert.

—¡También él! —gimió.

Las rosas de té estaban esparcidas en el suelo, una de ellas en medio del charco de sangre del difunto. El cielo se cubrió de nubes espesas y blanquecinas, sobre las cuales la torre del castillo se recortaba como un gigante dormido de pie. Las plácidas aguas del Rin susurraban con suavidad y en el interior del parque el pájaro solitario cantó hasta después de la medianoche. ■

Nerudiana dispersa I (1915-1964)

PABLO NERUDA. ED. HERNÁN LOYOLA. CÍRCULO DE LECTORES. BARCELONA, 2001. 1.343 PÁGINAS, 40,87 EUROS

Este tomo IV de las *Obras completas* de Pablo Neruda que Galaxia Gutenberg empezó a publicar en 1999 (de *Crepusculario* a *Las uvas y el viento*) en edición, muy cuidada, de Hernán Loyola, con diversas ayudas y asesoramientos, debía ser el último, según el proyecto que se adelantaba en el primero.

JUNTO a la *Nerudiana canónica* (los tres tomos primeros) estaría la *Nerudiana dispersa*, los múltiples escritos, prosa y poesía—pero más prosa de circunstancia—que Pablo Neruda no recogió en libro. La abundancia de tal obra dispersa ha hecho, sin embargo, que Hernán Loyola anuncie una *Nerudiana dispersa II* (tomo V) que sí pondrá fin a las obras siempre difícilmente completas, de un autor enormemente prolífico y generoso y tormentoso,

que siempre unió, además, su vida con su literatura, como explica muy bien el atinado prólogo del editor, que contrapone o une (a lo largo de la vida de Neruda y sus múltiples avatares) la *Nerudiana canónica* con la *dispersa*, para la que nos confiesa haberse inspirado en un título del propio Neruda, *Oceanografía dispersa*, del año 1952.

Por supuesto que un volumen de obra varia tiene que tener y tiene de todo: textos muy menores o

sólo curiosidades para nerudólogos acérrimos como los *Discursos y documentos del poeta-senador*, cuando Pablo Neruda lo fue, entre 1945 y 1948. Pero también hay muchas páginas bellas y memorables, como todas las que (prosa y verso) recogen su vida como remoto diplomático en Oriente, entre 1927 y 1930, y desde luego, los textos de su vivir en Madrid, antes y durante los primeros años de la Guerra Civil, y su posterior y fervorosa ayuda (contribuyendo a que se fletase el barco *Winnipeg* que los llevó a Chile) a los exiliados republicanos españoles. ¿Cómo no pensar en tantos latinoamericanos de hoy, al leer un texto que comienza diciendo “América debe tender la mano a España en la desventura?”.

Curiosamente aparecen muy crecidos y aumentados los que—en

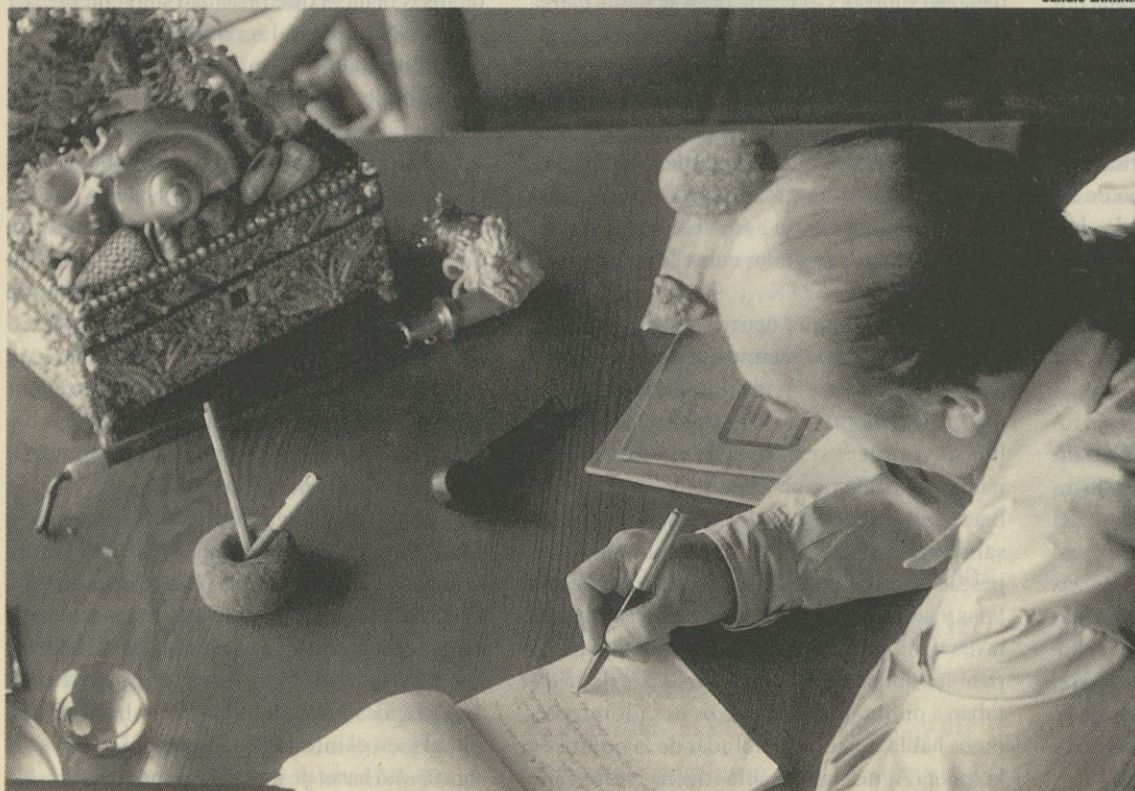
edición de 1996—se llamaron *Los cuadernos de Temuco*, la poesía inédita del Neruda adolescente. Según Hernán Loyola aquella edición de Víctor Farías era “asaz incompetente”, y por eso ahora *Los cuadernos de Nefthalí Reyes*—el nombre original de Neruda, antes de cambiárselo legalmente—son más amplios y ricos. Recuerdos—más adelante—de Vladimir Mayakovski, de César Vallejo, de García Lorca, de Antonio Machado, de Vicente Aleixandre, de Miguel Hernández o sus crónicas de militancia política, de idas y venidas por América, mientras se gesta *Canto general*, pero también el amor por Matilde, y *Estravagario* y *Cien sonetos de amor...*

La *Nerudiana dispersa* (aún no completa), aunque por supuesto sea un mero complemento de la *canónica*, presenta a un hombre plural, glotón de vida, acción y experiencia, que todo lo lleva a la escritura, y que en la prosa jamás olvida que es poeta (no puede) porque incluso la que pretende ser más simple siempre se le trufa de intensidad, emoción, vuelo y metáforas, como cuando le dice al Nobel Salvatore Quasimodo que en Italia “las harapientas vestiduras de los juglares y la ferretería de las canciones de gesta [se vuelven] en un río caudaloso de cincelados diamantes”.

Omnímodo y pluralísimo Pablo Neruda, entre versos y prosas encendidas, que tantas veces recuerda (en vida y polifonías, aún más exuberantes en Neruda) al que llamó su hermano, Rafael Alberti: Poetas de toda hora, toda justicia y todo momento. Un tomo que tiene más (por el valor de Neruda) de lo que suele prometer la preconcebida idea de relatos dispersos.

LUIS ANTONIO DE VILLENA

SERGIO LARRAIN



Europa antes de la historia

K. KRISTIANSEN. TRADUCCIÓN DE MARÍA JOSÉ AUGET. PENÍNSULA. BARCELONA, 2001. 680 PÁGINAS, 24,64 EUROS

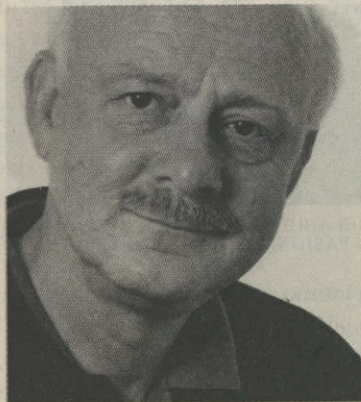
Las nuevas perspectivas europeas en el marco de la Historia contemporánea han despertado un específico interés por el pasado, centrado en las posibilidades de encontrar antecedentes que den apoyo ideológico a la nueva realidad. Se trata de ver la utilidad concreta de los estudios históricos que se relacionan con los fundamentos originarios.

EN la Europa que se configura hoy, los estudios que se orientan en ese sentido no suelen remontarse más allá de Carlomagno, convertido en personaje simbólico de la unidad europea. Más allá se remontan los estudios sobre el Imperio romano como primera unidad en el espacio europeo. Sin embargo, los estudiosos de la Prehistoria se han visto impulsados a encontrar antecedentes de unidad en la Edad del Bronce.

A esa línea pertenece este libro, pues el autor reconoce que sólo las preocupaciones actuales sirven de impulso para los estudios positivos del remoto pasado. Al mismo tiempo, el carácter actual de la obra se pone de relieve en la presencia de una fuerte preocupación teórica. Así, quedan relegados a un segundo plano los estudios de la clasificación de materiales, que han dominado durante tiempo los estudios prehistóricos y protohistóricos. El autor se reconoce como inserto en las corrientes heredadas de la "nueva arqueología". Sin embargo, como esta

corriente se ha visto contaminada de cierto espíritu positivista, Kristiansen se separa en una dirección más renovadora, en la idea de que en la "arqueología postprecesual" es posible hallar claves para la comprensión de esa compleja época.

Precisamente en esa complejidad se halla la siguiente clave para la lectura de la obra. En un escenario formado por todo el continente se desarrollan relaciones de muy diversa índole entre los pueblos a lo largo de dos milenios. Los pueblos conocidos por la arqueología y por los textos literarios antiguos, sobre todo griegos y latinos, presentan grados muy diferentes de desarrollo social y económico. Los contactos ofrecen múltiples matices, pero se crean sistemas que repercuten en cada uno de manera diferente. Entre los que están en condiciones de estructurar formaciones estatales y los que permanecen en los márgenes de los centros de distribución de bienes y de productos culturales se crean vínculos que caracterizan las poblacio-



nes periféricas, capaces de interactuar de modo distinto con las poblaciones dominantes. A lo largo de los siglos se percibe elementos de continuidad y rasgos peculiares que ofrecen una historia compleja y rica.

Entre los planteamientos concretos en el estudio de los pueblos destaca la intelección de las entidades étnicas como productos culturales, consecuencias de las diferentes circunstancias históricas, entre las migraciones y la tendencia de ciertas comunidades a buscar los modos de

identificación que se convertirán en instrumentos justificantes del poder o de la resistencia al poder. Por ello se habla más de desarrollos sociales que de pueblos indoeuropeos, como sustento para la comprensión de la Europa de los siglos oscuros.

También resulta de gran interés el esfuerzo de integración de las poblaciones centroeuropeas en una historia en la que el protagonismo de los griegos o itálicos suele verse como un proceso independiente. Por ello la historia de la Europa de los dos milenios anteriores a la era cristiana se presenta en el libro como un producto cultural de actualidad, tanto por el hecho de orientarse en un sentido que busca las raíces de la unidad frente a las tradicionales raíces de la particularidad propias de las historiografía nacionalista que ha dominado desde el XIX, como por el hecho de orientarse de acuerdo con presupuestos metodológicos que superan criterios rígidos como el evolucionismo o el difusionismo, para dirigirse en un sentido sintético, en la idea de que ningún criterio exclusivista permite comprender la historia de las complejas relaciones entre los humanos en ningún momento de su historia.

DOMINGO PLÁCIDO

R E V I S T A S

Letras Libres

DIRECTOR: ENRIQUE KRAUZE. N° 4

"EL dedo en la llaga", podría ser el lema de la pregunta que plantea cada número de *Letras Libres*. Este mes el tema de reflexión son las relaciones entre mercado y cultura. De ello hablan los editores Constantino Bértolo, Manuel Borrás, Jorge Herralde, Jesús Munárriz o Beatriz de Moura, entre otros. Además, Mario Vargas Llosa, Sergio Pitol, Enrique Vila-Matas, Guillermo Cabrera Infante... Poemas, reseñas, relatos, fotografías, discusión, debate... Leerla es un placer. Perdérsela sería de locos.

La aventura de la Historia

DIRECTOR: DAVID SOLAR. N° 39

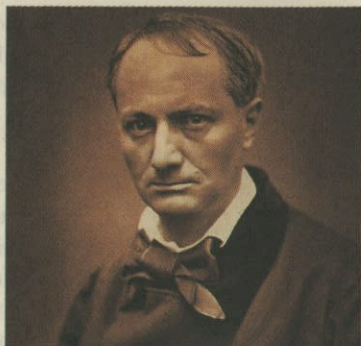
¿EN esta encrucijada de la historia, terrorífica y prometedora, tenemos los líderes que necesitamos? Esta revista se lo pregunta llevando a su portada a Churchill, indagando en las luces y las sombras de su carrera. Y además tiene tiempo para darle la vuelta al mito de Don Sebastián, el rey mítico aún esperado en Portugal; para repasar la política exterior de los Reyes Católicos, que forjó un imperio; y para descubrirnos los intereses estratégicos de la guerra de Afganistán. Y mucho más.

Los historiadores del arte críticos

MICHAEL PODRO. TRADUCCIÓN DE RAFAEL GUARDIOLA. LA Balsa de la Medusa. MADRID, 2001. 301 PÁGS., 16'83 EUROS

Acostumbrados como estamos a una crítica entendida como género periodístico, es importante recordar la existencia de críticas de otro tipo, con objetivos más ambiciosos (intelectualmente hablando) y argumentaciones más sistemáticas.

PORQUE si la crítica de arte "práctica" debe ser, como dijo Baudelaire, uno de sus autores más sagaces "apasionada y partidista", la otra, por el contrario, consistirá en un análisis de las obras no valorativo y eminentemente reflexivo. La que es el objeto del libro que comento tiene una característica específica: pretende examinar las distintas obras particulares a la luz de una determinada concepción del arte en general. Pondré un ejemplo: ante el retrato de Rembrandt de una mujer en su lecho, podemos preguntarnos acerca de los hechos biográficos y circunstanciales que rodean al cuadro, o acerca de su comprador. Pero podemos también interrogarnos sobre por qué un cuadro de conteni-



BAUDELAIRE DEFENDIÓ LA CRÍTICA "APASIONADA Y PARTIDISTA"

do tan íntimo posee un interés que va más allá del contexto personal original. Mientras que a las preguntas del primer tipo podemos llamarlas "arqueológicas", las segundas nos exigen ver cómo los productos artísticos obedecen a propósitos e intereses que no están determinados por las condiciones históricas de su aparición. Podro llama historia crítica a la tarea de abordar este segundo tipo de preguntas.

Los dos intereses fundamentales que marcan las obras de historia crítica son: mostrar cómo se manifiesta

en el arte la libertad del espíritu (del mismo modo que se experimenta en el pensamiento o las acciones meditadas) y, en segundo lugar, mostrar cómo el arte de culturas lejanas en el espacio o el tiempo ha podido llegar a formar parte de la vida espiritual del presente. Dado que el primero de estos dos aspectos recoge la oposición kantiana entre la libertad humana y las constricciones que impone el mundo material, y dado que su desarrollo se realiza siempre sobre el tapiz de la historia, Podro escoge para sus autores la denominación de historiadores críticos. Esta tradición, central dentro de la reflexión sobre las artes visuales, tiene su origen en el seno de la estética filosófica alemana de finales del XVIII y principios del XIX, en el periodo que va desde 1827 a 1927. La materia de este libro se limita pues a la historia crítica escrita en alemán, una tradición que sin embargo guarda relación con las obras de Ruskin, Pater y Fry, en Inglaterra, o las de Viollet-le-Duc, Taine, Focillon y Francastel en Francia, o las de Croce y Venturi en Italia.

Podro considera a Hegel el pri-

mero de los historiadores críticos y señala su controversia con Rumhor como el punto de partida de un debate que estará presente en la reflexión de los autores posteriores, aunque la historia crítica no se limita a esta cuestión. En efecto, la oposición entre una concepción del arte como parte de la vida contemplativa, vinculado pues al pensamiento o, por otro lado, una concepción que le vincula sobre todo a las circunstancias sociales y materiales, determina dos enfoques radicalmente distintos.

Entre los autores estudiados (K. Schnaase, G. Semper, Adolf Göller, Burckhardt, Springer, Riegl, Wölfflin, Warburg y Panoksky) hay varios muy escasamente conocidos por los lectores españoles. Las obras de todos, sin embargo, guardan entre sí una extraña coherencia, producida por que piensan una y otra vez acerca de los mismos temas, criticando, elaborando y ampliando el trabajo de los demás. Libro, pues, recomendable para aquellos que quieran profundizar en esa ciencia de la sensibilidad que llamamos estética.

JOSÉ MARÍA PARREÑO

Cómo piensan los cerebros

WILLIAM H. CALVIN. TRADUCCIÓN DE J.M. IBEAS. DEBATE. MADRID, 2001. 253 PÁGINAS, 15'03 EUROS

AL llegar al penúltimo capítulo de este libro nos encontramos, según se nos dice, con que lo podremos saltar sin que note su falta. Sin embargo, afirma el autor que aborda en él su tema favorito: la mejor hipótesis que ha encontrado acerca del mecanismo de las funciones intelectuales superiores. La inteligencia es un proceso en el que intervienen muchas zonas de la corteza cerebral e implica capacidad de pensamiento abstracto, de razonamiento y organización de grandes cantidades de información en sistemas que tengan sentido.

El libro pretende estudiar cómo evoluciona la

vida interior al pasar de un tema a otro, creando o rechazando alternativas, y le resulta útil establecer una analogía mecanicista, hablar del cerebro como si fuera una máquina, una "máquina darwiniana". Tal capítulo —para el autor, a lo que parece, predilecto y prescindible a la vez— va precedido por un análisis de los conceptos de inteligencia y de consciencia. ¿Cuál es el motor del salto cualitativo que hace pasar de la simple previsión animal a la inteligencia durante la evolución de los homínidos? Hubo, sí, en los últimos millones de años un aumento de cerebro hasta cuadruplicar su tamaño, pero no parece que ello

sea debido sólo a un cambio climático. Para la mayoría de los autores fue la adquisición del lenguaje. Hay una estructura no existente en ningún lenguaje animal que mediante combinaciones de sonidos forman nuevos tipos de mensaje. Estas conexiones de nuestra gramática y las máquinas darwinianas serían "el factor impulsor de la inteligencia y el lenguaje que permitió, hace unos 250.000 años, la evolución de las poco innovadoras culturas del *Homo erectus* hasta llegar a las siempre cambiantes culturas del *Homo sapiens*".

JOSÉ JAVIER ETAYO

Le dernier roi. Crèpuscule d'une dynastie

JEAN-PIERRE TUQUOI. GRASSET. PARÍS, 2001. 16'55 EUROS

En el otoño de 1990 las relaciones entre Francia y Marruecos sufrieron una convulsión. La publicación de un panfleto tan feroz como documentado del periodista Gilles Perrault (*Nuestro amigo el rey*) fue el detonador de aquel terremoto político y diplomático entre la antigua metrópoli y el Protectorado que ejercieron Francia y España en Marruecos.

A punto estuvieron de romperse las relaciones entre París y Rabat. Hassan II anuló la celebración en París de sendas exposiciones que se anunciaban bajo el rótulo de *L'année du temps de Maroc*. Danielle Mitterrand hubo de suspender su visita a los campos de refugiados saharauis; y Roland Dumas, ministro de exteriores de Mitterrand, realizó un viaje-relámpago para desactivar la crisis. En suma: una historia de atracción de fondo entre dos países ribereños salpicada de convulsiones.

La editorial Plon publicó tres años más tarde un volumen con la serie de entrevistas-río que Eric Laurent realizó en Rabat al monarca ya difunto (*La Mémoire d'un Roi*). En todo este juego especular del mundo francófono, Jean Daniel no dejó de terciar con su habitual sutileza en *Le Nouvel Observateur*. Porque si las páginas de *Nuestro amigo el rey* parecían repletas de estremecedoras evidencias sobre la política del poder que Palacio venía ejecutando desde los años 60 (esos que, actualmente, se denominan *los años de plomo* en Marruecos), no era menos evidente entonces —y ahora— que Marruecos había encontrado en Francia valedor internacional y un socio económico y cultural privilegiado. Un hecho que la diplomacia española nunca ha ignorado, del que Alfonso de la Serna sabe bastante y que ha dejado traslucir en su obra, *Al sur de Tarifa. Marruecos-España: un malentendido histórico* (Marcial Pons).

Este preámbulo viene a propósito del libro que otro periodista aca-

ba de sacar. Continúa la saga publicística entre Francia y Marruecos. Creo, sin embargo, que la desavenencia entre París y Rabat no alcanzará la misma aparatosisidad que cobró hace once años el diálogo de intereses franco-marroquí. En primer lugar, porque a Tuquoi le ha tocado ser no ganador, sino *colocado*, por recurrir a un lenguaje al uso en los hipódromos. Las primeras 160 páginas del libro no hace sino revisar con mucha repetición iconográfica la figura de Hassan II, su poder omnímodo, los avatares de su reinado: Skirat, Tazmamart, La Marcha Verde, Los dossieres Sefaty/Yassin; y, muy en particular, la vida en Palacio, el entorno familiar, los ritos del harén, la constelación de cortesanos. En fin, una atmósfera que Malika Ukfir ha narrado en su autobiográfico relato *La Prisonera* y que la prensa ha cotado hasta la saciedad.

Sólo a partir del capítulo titulado "Les Printemps de Rabat"—el acceso al trono del varón primogénito de Hassan II, Mohamed VI—es cuando adquiere la crónica periodística de Tuquoi mayor interés político, crítica que no es ajena a España bajo ningún concepto. Ahora bien,



—y esta sería la segunda razón de peso para reducir la dimensión publicista de este volumen a sus justas proporciones— ni en los medios de comunicación españoles se ignoran muchas de las cuestiones que se suscitan en *Le dernier roi*, ni tampoco ignoran las capas urbanas de la sociedad marroquí actual el nudo gordiano que se teje en las últimas cien páginas del libro: necesidad de gobiernos representativos, establecimiento de mecanismos adecuados para hacer política social equitativa en el reino alauí, desarrollo de la sociedad civil marroquí y de los derechos humanos, erradicación de un sistema-majzen que impide el

saneamiento de la hacienda de una sociedad que aspira a insertarse en los tiempos que corren...

Finalmente, una puntualización. Que la esperanza del cambio, de la transición en Marruecos, a partir de julio de 1999, haya alimentado infinidad de aspiraciones lícitas, y los gobiernos de Yussufi no hayan colmado esas expectativas sino en corta medida, nos llevaría a toda una digresión histórica y filosófica en torno a la realidad histórica y a cómo transformarla a favor del progreso político y material de cualquier sociedad en el transcurso de su devenir histórico. Frente a lo que algunos norteafricanistas y gentes de la prensa renombrados han deseado para nuestro vecino meridional a la muerte de Hassan II, la realidad de los hechos contemplables, hoy, en Marruecos, no constituye sino un corolario más de otra evidencia: que las fórmulas prestadas, en la historia, suelen conducir a la decepción, cuando no al fracaso del trasplante. El espejismo de una monarquía constitucional al estilo español ha jugado, por el momento, una mala pasada. Quizá llegue esa forma de estado algún día a Marruecos, pero será a través de un proceso interno, a partir de los datos magrebíes mismos, y no como si se tratara de un *prêt-à-porter* válido para tirios y troyanos.

Los extremos posteriores no invalidan el énfasis que Tuquoi pone en la responsabilidad que reposa sobre el monarca alauí, un monarca constitucional, pero de derecho divino (por el peso del pasado). Quien resuelva esta ecuación de tercer grado puede dirigirse al Mechuar de Rabat y ofrecer al monarca el codiciado talismán que le permita desatascar el horizonte de su reinado.

VÍCTOR MORALES LEZCANO



GUSTAVO MARTÍN GARZO

“Hoy es necesario practicar el arte de la sospecha”

PREGUNTA: ¿Qué es, quién es, *La soñadora*?

RESPUESTA: Mi última novela. La más triste que he escrito nunca. Nos dice que el amor nos hace morir.
P: ¿Es usted un soñador?
R: Escribir es soñar.
P: Entonces, ¿cuál es su sueño imposible?
R: Llegar a escribir la historia más hermosa del mundo.

P: ¿Qué o quién le hace perder el sueño?

R: Cualquier pequeña adversidad.

P: Dijo una vez que con cada libro “se construye una cabaña como la que hacen los niños en los árboles”. ¿*La soñadora* es una guarida confortable?

R: La literatura no puede ser un lugar de seguridad. A lo sumo, nos ayuda a vivir sin demasiada angustia en medio de la incertidumbre.

P: ¿Qué relación tiene este libro con *El lenguaje de las fuentes*?

R: En los dos hay muchachas que tienen relaciones extrañas con desconocidos. Por otra parte, como todas las muchachas del mundo.

P: ¿Con *Historias de Marta*..?

R: Ambas novelas tienen que ver con ese pensamiento de W. Benjamin de que en la idea de felicidad late, inalterable, la idea de salvación.

P: ¿Y con *El pequeño heredero*?

R: Sus personajes femeninos pertenecen a la estirpe de los que no se conforman, de los que siempre piden más.

P: ¿La nostalgia es un error, o quizá el motor de su obra?

R: No añoro el tiempo pasado. Creo, antes bien, que escribir es responder a la llamada de lo que no hemos llegado a vivir.
P: ¿Realmente cuando dejamos de ser niños estamos muertos?

R: Lo creo de todo corazón.

P: ¿Y por qué seguimos necesitando que nos cuenten historias?

R: Para rescatar esas horas de la infancia en que todo niño es un ser asombroso.

P: Ha dicho que “escribir es una forma de mostrar agradecimiento por la vida”. ¿Tiene motivos?

R: Me siento un hombre afortunado.

P: ¿Y sus críticos?

R: Los críticos han sido muy generosos conmigo.

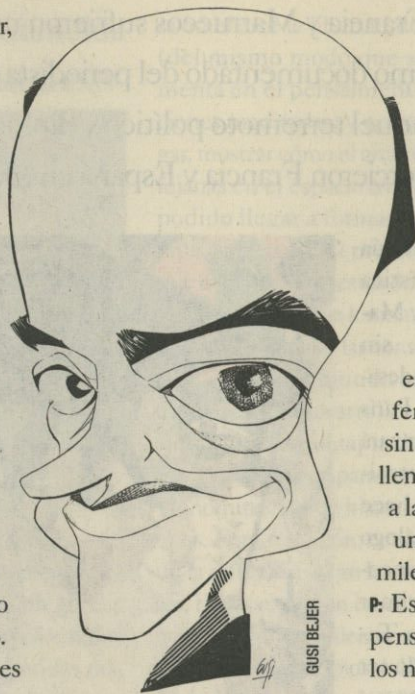
P: Por cierto, ellos destacan la magia de sus novelas: ¿se siente más cercano a Merlín o a Harry Potter?

R: A Merlín, sin duda. Pero ¿sabe cual es la historia de Merlín que me gusta más?

Quando en su vejez se enamoró de una muchacha. Le enseñó su magia y ella la utilizó en su contra encerrándole en un gran bloque de cristal. La verdadera vida está en la debilidad.

P: ¿Qué le parece que lo sepamos casi todo sobre *El Señor de los anillos* o *Harry Potter* mientras olvidamos los cuentos de siempre?

R: *El Señor de los anillos* me



Los ojos de Gustavo Martín Garzo (Valladolid, 1948) miran con el asombro de un niño demasiado crecido y demasiado sabio. Un adolescente descreído que a pesar de lo visto y lo vivido no se resigna a perder la esperanza ni el gozo de vivir. Contra toda esperanza a veces. Quizá por ello, su obra es más que un secreto para iniciados, y libros como *El lenguaje de las fuentes* o *El pequeño heredero* esplenden en la mediocridad general de la narrativa española actual. Hoy lee las primeras páginas de su última novela, *La soñadora*, que publicará próximamente Areté.

parece un libro maravilloso, en todos los sentidos. Y en cualquier gran libro están todos los libros que existen.

P: Si todo es mercado, ¿dónde queda la literatura?

R: No todo es mercado. Harry Potter es un auténtico

fenómeno de masas, y sin embargo es un libro lleno de fantasía y de amor a la libertad. Me parece una buena noticia que miles de niños lo lean.

P: Escribió *Una miga de pan* pensando “sobre todo en los niños y niñas que de mayores quieran ser poetas”. ¿No es demasiado optimista?

R: No creo que los tiempos que vivimos sean peores que los que dejamos atrás. No me gusta la cultura de la queja. La poesía tiene que ver con la esperanza

P: ¿Qué poeta les recomendaría y por qué?

R: Emily Dickinson, sin ninguna duda. Era graciosa y profunda, y no distinguía entre la vida y la muerte.

¿Se puede pedir más?

P: ¿Y cuál de sus libros?

R: *El pequeño heredero*.

P: ¿Sigue pensando que necesitamos la ficción porque la vida no cabe dentro de la razón?

R: Lo creo. Escribimos y leemos para explorar el vasto campo de lo desconocido

P: ¿Cuáles son los peores monstruos de la razón?

R: La razón está siempre amenazada. Deberíamos cuidarla como se cuidan las plazas, los cines al aire libre o los mercados pequeños, porque es el frágil espacio de lo común.

P: Dicen que el Grupo de Valladolid es un poder oculto de nuestra cultura: ¿es usted parte? ¿quién es el “capo di capi”?

R: Nunca existió un grupo así. Durante un tiempo varios amigos coincidimos en la misma ciudad, y participamos en proyectos comunes. Eso es todo.

P: Colabora en Prensa: ¿tanta información nos hace más libres o más tontos?

R: Puede hacernos más libres, pero es necesario estar atento, saber elegir. Practicar el arte de la sospecha.

P: ¿Qué le parece más asombroso, el 11-S o la crisis argentina?

R: Ambos hechos me han causado un profundo dolor.

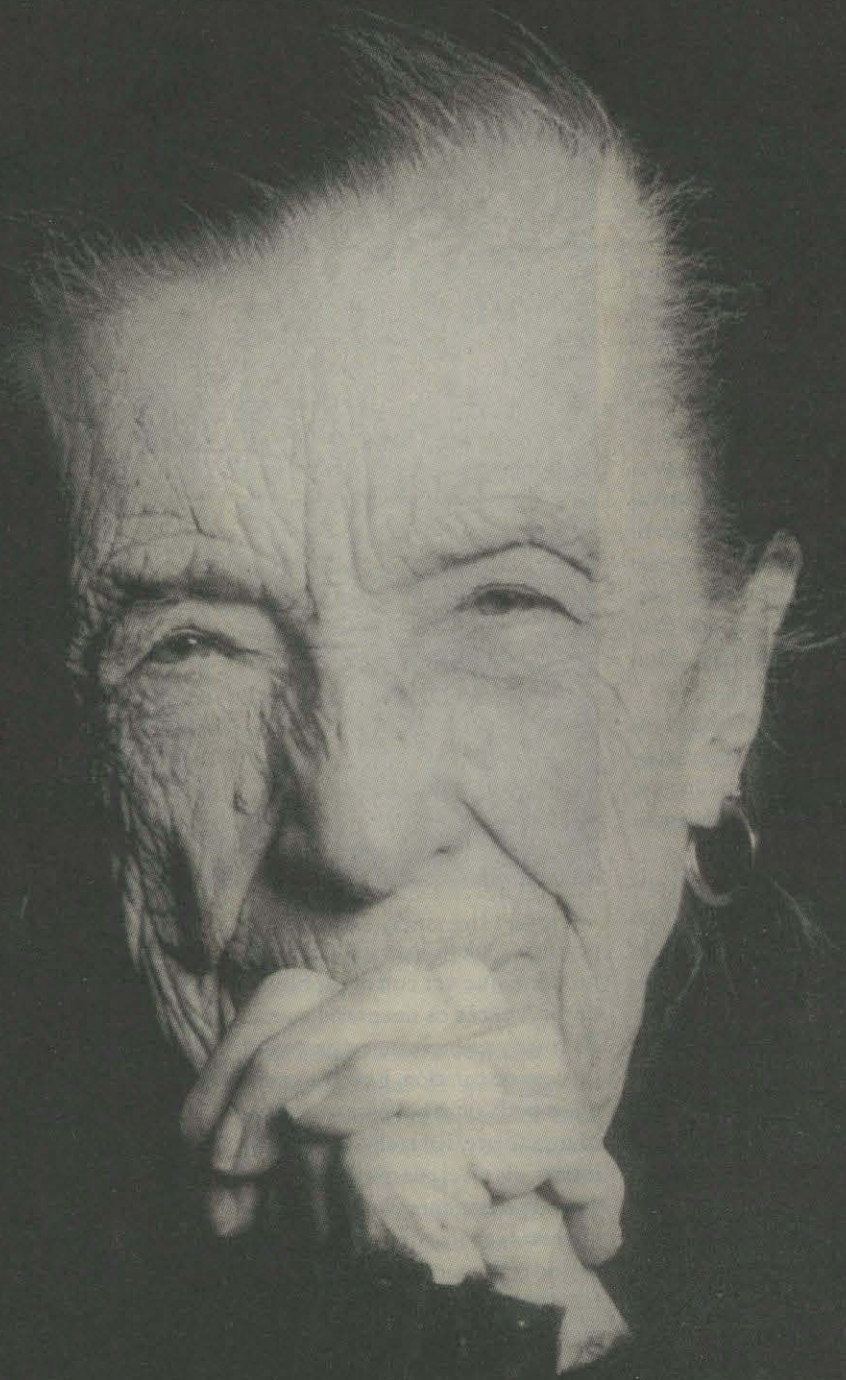
P: ¿Qué está leyendo ahora?

R: Un libro maravilloso, aún inédito. Se llama *El viaje de Jonás*, y su autor es José Jiménez Lozano. Por

cierto, se abre con una cita de Shakespeare que dice que “para una herida interior la cosa más soberana del mundo es aceite de ballena”. Me gustaría que escribir fuera como salir a buscar por el mundo ese aceite soberano, y que los libros, por tanto, nos pudieran sanar.

NURIA AZANCOT

A R T E



Louise Bourgeois (París, 1911), una de las escultoras más importantes del siglo XX, se considera una “corredora en solitario”. Alumna de Fernand Léger y amiga de Breton y Duchamp, el retorno a lo figurativo, su interés por el cuerpo, el feminismo postmoderno y la recuperación del surrealismo la sacaron de una marginalidad en la que habitó durante décadas. Desde hace cuarenta años, Bourgeois ha investigado en materiales como la madera, el bronce o la goma. El 17 de enero presenta en la galería Soledad Lorenzo sus nuevas esculturas, inéditas en España, realizadas con tejidos de su ropa, un peculiar testimonio de su vida. De todo ello ha hablado con El Cultural desde su estudio neoyorquino.

Louise Bourgeois

“Mi arte no necesita de las palabras, tiene que sostenerse por sí mismo”

DESDE sus primeras esculturas hay en la obra de Bourgeois un aliento orgánico que se transforma en una presencia del cuerpo sexuado, integrando sus emociones (el deseo, la culpa, el miedo...) y sus metamorfosis. Desde 1999, año de la exposición *Memoria y arquitectura* en el Reina Sofía, sus trabajos no llegaban a Madrid. Como en sus inquietantes obras, Louise Bourgeois nunca ha dejado de ser turbadora y perversa.

—Han enmarcado su obra en el informalismo al mismo tiempo que la relacionaban con los surrealistas. ¿A qué grupo se siente más cercana o qué movimiento le ha aportado más en su trayectoria?

—Me siento próxima a los existencialistas. Me gustan los escritos de Camus, Kierkegaard y Sartre. Y definitivamente no soy una surrealista. No son serios. Los surrealistas querían ser ingeniosos y agudos, y su agudeza no me ayuda a solucionar mis problemas. Al igual que Sartre, estoy interesada en la experiencia. Estoy interesada en el sufrimiento y en cómo evitarlo. Comparto la actitud surrealista de supervivencia y el dolor de la ansiedad. Me interesa el miedo y la forma en que opera, y lo difícil que es comunicarlo.

Materiales de recuerdos

—En sus últimas obras vuelve a quedar de manifiesto su relación con el cuerpo; en ocasiones han sido las manos las que han centrado su atención, ahora son las cabezas de tela las protagonistas. ¿Qué le ha llevado a trabajar sobre ello? ¿Por qué la tela como material?

—No estoy interesada en los materiales en sí mismos. Están ahí para servirme y quiero explorarlos todos. He estado utilizando mi propia ropa como materia prima para mi escul-

tura. Es importante que la ropa sea mía. Esas prendas tienen una historia, han tocado mi cuerpo y guardan recuerdos de personas y lugares. Son capítulos de mi vida. Son documentos, al igual que mis diarios.

Esculturas amputadas

—La manera de afrontar el cuerpo de Louise Bourgeois es a través de las amputaciones; sólo muestra la parte del cuerpo que más le interesa, sean las manos o la cabeza. ¿A qué responde ese interés?

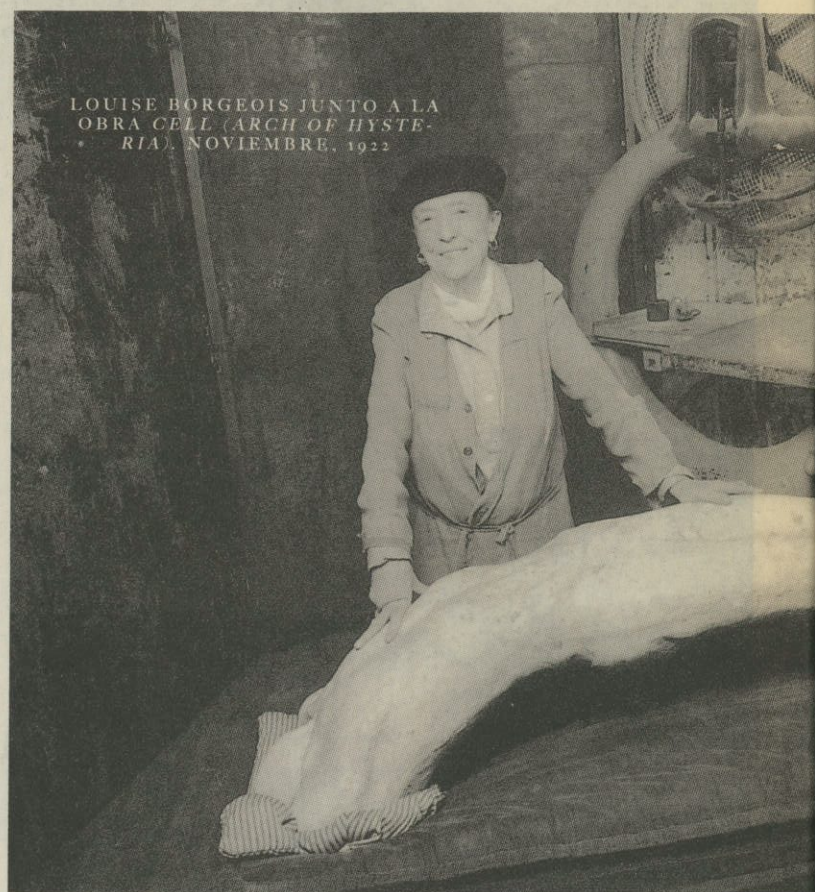
—Siempre he sentido una profunda admiración por los que son capaces de hacer un retrato que capte el parecido del que posa. Creo que Franz Messerschmidt era un gran artista. La serie de cabezas que hizo mirándose al espejo son bellas. También estaba un poco loco.

—Sus dibujos de los años cuarenta en los que aparece su (ya famosa) *Femme-Maison* tuvieron un gran impacto. ¿Qué tienen que ver con su escultura posterior?

—Mis cabezas no tratan de captar el parecido. No son realistas, sino más psicológicas. Son un retrato de una emoción. Me interesa el lenguaje corporal, me interesan las expresiones, la forma de caminar, de la gente. Los andares de una persona pueden ser muy sensuales.

—En su carrera como escultora usted ha pasado por todos los materiales, desde el bronce a la tela, pasando por el cristal o el espejo. ¿A qué se debe la elección de uno u otro en cada momento?

—En cada obra trato de aislar y centrarme en un problema concreto, algo que me inquieta, algo que no acabo de entender o que no puedo olvidar. Pero para poder hacer esto hay que ser específico. Mis esculturas se centran en un problema es-



LOUISE BOURGEOIS JUNTO A LA OBRA CELL (ARCH OF HYSTERIA). NOVIEMBRE, 1922

pecífico. Quiero apartar todo lo que no tiene que ver con el problema en sí. A veces es necesario cortar. El corte se convierte en parte del proceso de curación. Es como cuando se poda un árbol para que crezca más fuerte. En realidad no estoy interesada en el cuerpo. Debe quedar perfectamente claro que estoy interesada en mi cuerpo y en el efecto que otro cuerpo tiene en el mío. En este sentido, no quiero hablar más que por mí misma.

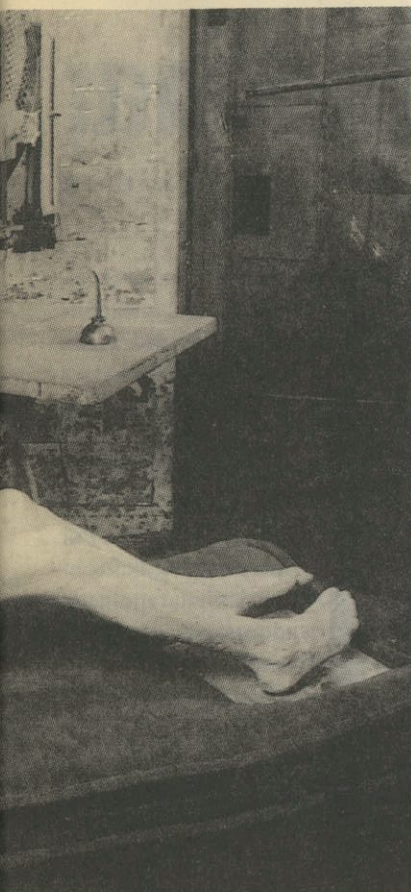
—La relación con su padre, su infancia, es algo que surge, inevitablemente, en todas las entrevistas. ¿Cree que esta parte de su vida está adquiriendo cierta categoría de mito?

—La persona y el medio que le ro-

dea siempre me han interesado. Una persona y un lugar se funden para crear una identidad. Así es como existe la gente en mi recuerdo. Creo que en mis primeras obras utilizaba la arquitectura para esconderme tras ella, como una forma de protección. Yo existía en un estado más frágil y aislado. Estaba más asustada y por eso mis formas eran bastante rígidas. Quizá no se note en mi obra, pero soy más optimista ahora. Como mi escultura para la inauguración de la Tate Modern: *Hago, deshago, rehago*. Creo que puede tener lugar esa reconciliación. No es fácil, olvidar y perdonar no es mi fuerte.

—En cualquier caso, es inevitable no mencionar esa etapa de su vida. Usted ha dicho: "Mi padre me provocaba una continua pérdida de autoestima. Me traicionaba al no ser lo que se suponía que debía ser". ¿Cómo le ha ayudado el arte a superar esos traumas?

"Estoy interesada en la tercera dimensión. Una superficie plana no es suficiente para mí. Siempre quiero perforarla e ir detrás de ella. Necesito poder establecer una relación entre el objeto y mi cuerpo. Estoy interesada en la distancia que hay entre las cosas"



“No soy una surrealista. Los surrealistas no son serios; querían ser ingeniosos y agudos, pero su agudeza no me ayuda a solucionar mis problemas. Al igual que Sartre, estoy interesada en la experiencia. Mi interés está en el sufrimiento y en cómo evitarlo”

mis dibujos que yo quería ser escultora. Estoy interesada en la tercera dimensión. Una superficie plana no es suficiente para mí. Siempre quiero perforarla e ir detrás de ella. Necesito poder establecer una relación entre el objeto y mi cuerpo. Estoy interesada en la distancia que hay entre las cosas y en cómo se sitúan en el espacio. Quiero ser capaz de moverlas y empujarlas de un lado a otro.

—Usted ha dicho que una obra de arte no necesita explicación y que no es en ningún caso el artista el que debe explicar la obra. ¿Cuál es entonces la responsabilidad del artista?

—Mi arte no necesita de mis palabras. Tiene que sostenerse por sí mismo. No le debo nada a nadie. Intento expresar lo mejor que puedo cómo me siento. Si esto consigue comunicar con alguien más, estupendo, pero no es ese el objetivo, quiero ser veraz.

Arquitectura para *voyeurs*

—En muchas de sus estancias creadas el espectador se ha sentido como un *voyeur* ante su víctima, son ventanas indiscretas que nos muestran algo que no deberíamos ver. ¿Qué significan para usted todos esos cuartitos, esas celdas?

—Con las celdas, he creado mi propia arquitectura para no tener que depender de ninguna habitación. La arquitectura me ayuda a aislar, centrar y contener los problemas que estoy explorando.

—Supongo que sus estudios de matemáticas han determinado su interés por la geometría. ¿Qué es lo que más le interesa de ella?

—Siempre me han interesado las matemáticas euclidianas y no euclidianas. Aunque la geometría es una estructura subyacente en mi

obra, me parece que tienes que tener cierta licencia para empujarla. Mi exposición en el Reina Sofía en 1999 exploraba mi relación con la arquitectura. Estoy interesada en los espacios y en cómo la memoria está contenida en ellos. Eso le da corporeidad a la memoria. Necesito un lugar para albergar, para proteger, mis emociones.

—Cuando debutó como escultora tenía usted 38 años: ahora a esa edad a un artista se le considera mayor. ¿Cree que hoy a los artistas jóvenes se les exige demasiado?

—Todos los domingos tengo una exposición en casa y veo la obra de muchos artistas. Algunos de estos vi-

sitantes son muy jóvenes y en realidad son estudiantes que hacen obras de estudiantes. Algunos de los artistas son más listos de lo que les conviene. Para ser artista, lo más importante es tu relación con lo que estás haciendo. Como ya he dicho muchas veces, soy una corredora de fondo, y una corredora en solitario, y así es como me gusta.

—Usted se ha relacionado con muchos de los mejores artistas del siglo XX. ¿Cómo ve el desarrollo del arte en la actualidad? ¿Cree que pasa por un buen momento?

—No soy quién para juzgar el arte de este momento. Eso se lo dejo a otros. Los artistas siempre buscan y hallan nuevas formas de expresar la condición humana, y esta búsqueda no terminará jamás.

—A partir de los terribles atentados del 11 de septiembre muchos críticos y artistas se han cuestionado el mínimo grado de compromiso de la mayor parte del arte actual. ¿Cómo lograr que los artistas se comprometan con lo que está pasando?

—El tiempo dará la respuesta a la tensión postraumática resultante de la catástrofe del 11 de septiembre. Es algo que ha afectado a todos profundamente. Lo asimilas y se hunde en tu inconsciente para aparecer más tarde.

—Con motivo de esta segunda exposición en la galería Soledad Lorenzo, ¿tiene pensado volver a España?, porque nos encantaría tenerla por aquí unos días.

—Desgraciadamente, yo sólo viajo en el tiempo y no en el espacio. Espero que mi obra en la Galería Soledad Lorenzo comunique con la gente.

La artista Louise Bourgeois se licenció en artes en el Lycée Fénelon de París en 1932 y comenzó a asistir a clases de la Academia de Bellas Artes, pero las abandonó para estudiar en un ambiente más libre, con Léger y Colin. En 1938 se casó con Robert Goldwater, historiador de arte norteamericano, y se trasladó a Nueva York, donde estudió pintura con Vaclav Vytlačil. Al año siguiente expuso por primera vez en Estados Unidos, en el Brooklyn Museum. Su primera exposición individual fue en 1945, en la Bertha Schaefer Gallery de Nueva York. Desde entonces, ha sido reconocida con los más prestigiosos premios de arte y museos de todo el mundo han organizado retrospectivas en torno a su trabajo.

PAULA ACHIAGA

—Ya no me interesa la historia de Sadie y mi padre. El incidente es auténtico y forma parte de mi vida, pero no es el significado de mi obra. Tiene más que ver conmigo y con lo que ha condicionado mis relaciones con otros. Ahora estoy más interesada en mi madre y en ser una buena madre.

—Al principio, trabajó con Fernand Léger en su taller. ¿Qué le queda de aquellos años?

—El arte me permite sobrellevar las cosas, me permite ser mejor persona, mejor madre. El arte es una garantía de cordura.

—Hablando de sus orígenes, usted empezó pintando, pero pasará a la historia como una de las grandes figuras de la escultura. ¿Qué es lo que le faltaba en la pintura? o, dicho de otro modo, ¿qué le ofrece la tridimensionalidad frente al lienzo?

—Fue precisamente mi maestro Fernand Léger quien me dijo al ver

Cidoncha y De la Concha,

GALERÍA MARLBOROUGH. ORFILA, 5. MADRID.

HAY exposiciones que no sólo ofrecen la ocasión de conocer o revisar las propuestas que presentan, sino asimismo la oportunidad de evaluar la legitimidad y los resultados de un arte cuestionado desde sus orígenes por la crítica. Eso es lo que brinda esta muestra conjunta de pinturas últimas de Rafael Cidoncha (Vigo, 1952) y Félix de la Concha (León, 1962), dos de nuestros artistas más reconocidos entre los relacionados con el hiperrealismo, tendencia puesta en tela de juicio como arte "de regreso" a una pintura abandonada y negada por las vanguardias, y que sin embargo tuvo gran éxito en California y Nueva York desde sus comienzos a finales de los 60, llegando pronto a ser apoyada "oficialmente" desde la 5 Documenta de Kassel, en 1972.

El espaldarazo recibido en la Documenta por el hiperrealismo tenía su justificación al inscribirse esta tendencia de realismo precisionista dentro de una de las dos grandes corrientes del posmodernismo: la reaccionaria, de carácter neoconservador, la cual (frente a los postulados de la posmodernidad "de resistencia") entendía que la crisis del arte moderno debía interpretarse como el fracaso de la rebelión vanguardista, defendiendo que ha-



RAFAEL CIDONCHA: SERIE MEMORIAS, 2001. ÓLEO SOBRE LIENZO, 54 X 65

bía llegado el momento de encontrar una solución, desenlace que, según escribía Daniel Bell, no podía ser otro que "el renacimiento de la fe en la tradición".

Desde sus comienzos la práctica del hiperrealismo se orientó en

dos direcciones: la del realismo fotográfico y la de la recuperación del arte académico, la pintura de caballete. Sin embargo, con los años, ambas tendencias han ido atenuando la rigidez de sus criterios iniciales: el fotorealismo, atemperando los exce-

tos de precisión y frialdad de unas imágenes procedentes de la visión específica que brinda el aparato fotográfico; y el realismo de registro tradicional, cultivando un lenguaje más naturalista y menos verista. Por otra parte, ambas tendencias han terminado adoptando bastantes criterios comunes, tales como el interés por la fidelidad figurativa o verdad mimética, así como por la honestidad técnica, valorando las facultades del oficio; el apego a una estrategia de serenidad, solidez y equilibrio, retornando a los cánones humanistas de la *claritas* y la *firmitas*; el recurso a un espacio perspectivo limpio y coherente; el gusto por el aislamiento de los motivos y la valoración del fragmento; el empleo de un registro de frialdad melancólica; el interés por subrayar la banalidad de lo cotidiano; la insistencia en presentar los volúmenes estables, bien delimitados... En consecuencia, se han ido produciendo prácticas realistas deslizantes entre una y otra tendencia (como vemos aquí en ciertas pinturas —sobre todo, en los paisajes urbanos nevados— de Félix de la Concha), y últimamente la vertiente naturalista ha impuesto las calidades de sus ma-

modernos y realistas

HASTA EL 6 DE FEBRERO. DE 2.404 A 51.086 EUROS

tices pictoricistas sobre la utilización más directa de la fotografía como elemento de base (como testifica el conjunto que presenta Cidoncha).

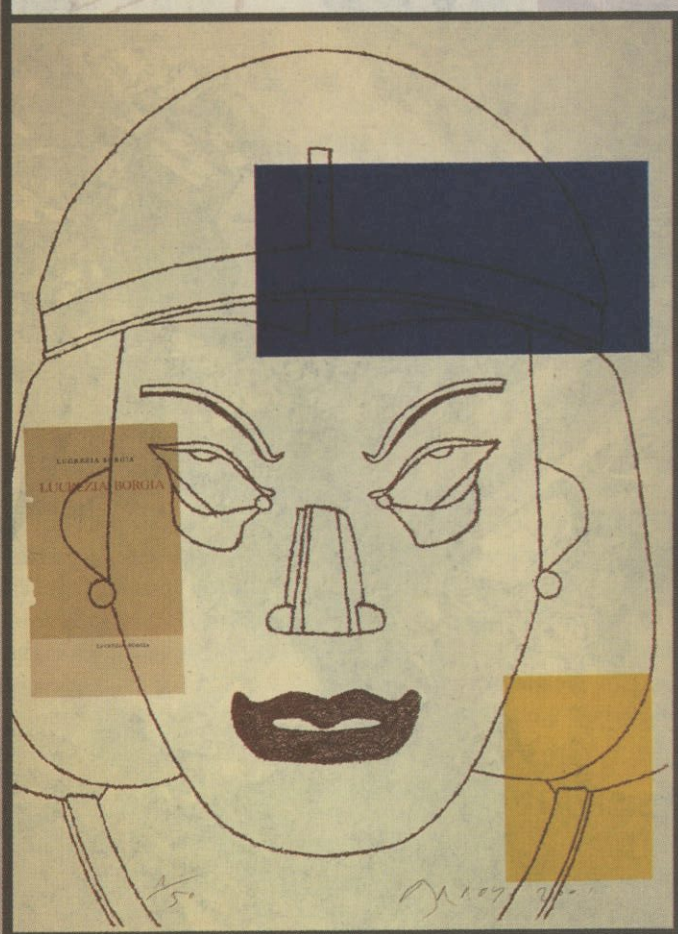
Asimismo este ir solapándose el naturalismo sobre el fotorrealismo ha hecho que la pintura de De la Concha y, especialmente, la de Cidoncha (por ejemplo, en sus cuadros sobre cactus y motivos vegetales) se aproximen a ciertos registros de los realismos de entreguerras, mostrando la complejidad de expresiones que incluye la noción de realismo

y revitalizando una estética claramente asimilada a la modernidad: la del realismo mágico de Franz Roh. Ese soplo de modernidad cabal – y se trata de un matiz fundamental – sobrevuela esta exposición, matizando lo que inicialmente fue hiperrealismo con las notas de esa *nouvelle sobriété* por la que se reconocen el carácter formal y el sentir neoclasicista de los movimientos realistas efectivamente modernos.

JOSÉ MARÍN-MEDINA



FÉLIX DE LA CONCHA: AUTODESPIECE, 2001



"Lucrecia Borgia" - Eduardo Arroyo

Obra Gráfica Original colección de **ARTE Y NATURALEZA**

- ALFONSO ALBACETE
- AMADEO GABINO
- ANA JUAN
- CHRISTO
- DENNIS OPPENHEIM
- EDUARDO ARROYO
- GUILLERMO PÉREZ VILLALTA
- JOAQUÍN CAPA
- JOSÉ A. PÉREZ DE VARGAS
- JOSÉ LUIS SÁNCHEZ
- LUIS FEITO
- LUIS GORDILLO
- MANOLO VALDÉS
- RAFAEL CANOGAR



C/ Velázquez, 15 bajo - izq.
28001 MADRID
t. 91 426 28 24

www.arteynaturaleza.com



centro de arte



Darío Villalba

SIN TÍTULO, 2001. FOTOGRAFÍA. 200 X 160.
A LA DERECHA, LAS TRES IMÁGENES. SIN
TÍTULO, 2001. FOTOGRAFÍA. 200 X 160

secretos de la tierra

GALERÍA METTA. MARQUÉS DE LA ENSENADA, 2. MADRID. HASTA EL 28 DE ENERO. DE 2.410 A 90.362 EUROS

FIGURA singular y extraordinaria del arte de la segunda mitad del siglo pasado, plenamente vigente en los inicios del siglo XXI, Darío Villalba, nacido en el último año de la Guerra Civil española, ha desplegado una febril actividad creativa en el transcurso de los últimos meses, cuya última estación aparece brutalmente resumida en la exposición que ahora ofrece en Madrid.

Puede decirse que el conjunto de muestras que realizó el año pasado depararon distintas ocasiones de revelar o matizar el conocimiento que previamente teníamos de los componentes intelectuales y estéticos, cuando no biográficos, de su proceso creador. Especialmente deslumbrante fue la divulgación de los por él mismo denominados "Documentos Básicos" en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo; un conjunto de miles de imágenes, distribuidas en 1.800 documentos, que constituyen el corpus iconográfico del que se ha servido el artista desde 1957 hasta hoy. No es casual que en la publicación de los mismos la recopilación de los años 1995 al 2000 precise de dos volúmenes y sólo de uno entre 1957 y 1995. A la pérdida posible de los más antiguos se suma esa aceleración del proceso creativo a la que antes hice referencia. Un proceso que se sustenta en el uso pionero de la fotografía como pintura. Dicho en sus propios términos: "fotografía pura, pintura pura, pintura fotografiada, fotografía pintada".

Ha habido y hay en él, y en ese sentido no es casual que su primera exposición lleve la fecha emblemática de 1957, una tensión sostenida entre la figuración —en la que la presencia humana es determinante y rotunda como en muy pocos artistas— y la abstracción en su do-

ble vertiente de gesto expresionista y de explosión matérica. Como si necesitase oscilar permanentemente entre un punto límite y otro. Las obras aquí reunidas pero, sobre todo, la totalidad de las que ha realizado en los últimos seis meses —más de doscientas— combinan fotografía y realidad inmediata, fotografía de la materia y materia directa, según un procedimiento de trabajo que hace de la primera testigo o espejo de la segunda y de ésta imagen fidedigna y calcada de lo real existente.

La experiencia, por un lado, del paisaje de Castilla —al que confiesa haberse resistido insistentemente desde su mirada urbanita hasta su contemplación en un accidentado viaje a Burgos— y, por otro, a los vertederos, precisamente, de la urbe, ha sido trasladada por Darío Villalba a la experiencia artística de acuerdo a una de las propuestas más radicales y perversas que haya planteado nunca. Radical, por cuanto ha despojado de toda "artisticidad" no sólo las imágenes sino la mera materialidad de la tierra y los despojos evacuados en ella. Estos rectángulos de barro, cascotes, alquitranes... con plásticos, telas, pequeños objetos semienterrados son *ready-mades* terrenales, fragmentos rectangulares de la ancha tierra de Castilla —cuya línea del horizonte se aleja hacia la profundidad silenciosa de la muerte— o fragmentos igualmente rectangulares del espeso y borboteante suelo de los basureros, allí donde yacen confundidas con la arena y la grava las inmundicias humanas. El artista ha explorado en la memoria del subsuelo sin intención alguna de embellecer ni su presencia ni el recuerdo.

Perversa, porque invierte voluntaria y conscientemente el uso y la dirección del ideario de los artistas

matéricos. Allí donde éstos empleaban materiales ajenos a la práctica de la pintura como instrumentos plásticos equivalentes al óleo, es decir, componían y acicalaban los componentes y sustancias de que se servían hasta darles apariencia de pintura, Darío Villalba los desparra directamente por el cuadro de acuerdo escrupulosamente a lo que son, es decir, hace del cuadro rincón de tierra o albañal. Su única actitud "artística" es adoptada en el montaje tradicional. Los cuadros, verticales y colgados, dispuestos simétricamente sobre la pared. Un actitud natural, sin embargo, en los polípticos que componen las pinturas bituminosas —un óleo negro especialmente espeso extendido sobre el lienzo áspero— y las *Nubes cemento*, veinticinco cuadros de dimensiones medianas que componen un exquisito cielo de piedra y fondo, a veces, fotografiado.

Todo juego artístico perverso contiene subyacente su guión manierista. Así, aquí la fotografía, definida por Darío Villalba como espejo replicante de la materia, juega por su parte al trampantojo con esa masa de marga y residuos y deja en la impronta de la mirada el rastro de melancolía y desazón que envuelve a estas obras. Parece difícilmente soportable la convivencia diaria con testimonios estrictos y escrupulosos de lo efímero, con deposiciones documentales de lo pútrido tan lozanamente expuestas. Y, sin embargo, algo profundamente humano se proyecta desde ellas hacia la conciencia; pues, si bien aquí la figura humana ha quedado, por así decirlo, enterrada, su voz y su hilo de esperanza emergen como lázaros levantados de su tumba.

MARIANO NAVARRO



Frank Thiel mirada sobre Berlín

ESPAI LUCAS. JOFRENS, 6. VALENCIA. HASTA EL 7 DE FEBRERO.
DE 4.216 A 8.735 EUROS

mada como un soporte más de las bellas artes. Esta situación, como ocurre también con el uso del vídeo, ha dado lugar a propuestas pseudo artísticas de lo más peregrino, ya que recurrir a ella se convertía en un aval con claras rentabilidades. Su domesticación, ya en tiempos del dadá, la liberó de los pre-

las obras de artistas como Andreas Gursky, Thomas Ruff, Axel Hütte o Thomas Struth han procurado para la fotografía un campo de actuaciones artísticas de enorme interés. Al hilo de estas propuestas, desde principios de los años noventa, Frank Thiel (Berlín, 1966) ha mostrado un conjunto de obras extraordinarias. Series como *Political Monuments* (1990), *Guards Regiment "Friedrich Engels"* (1990) o las asombrosas *Prison Gates* (1991) o *The Allies Series* (1994), procuraron el reconocimiento internacional de este gran artista. Su mirada precisa y su pulcro objetivo resultan terriblemente inquietantes. Pese a sus gélidas

rada sobre Berlín, de las que el CGAC propuso una impecable muestra, y de las que aquí se presenta una selección exquisita, Frank Thiel extrema, más si cabe, sus recursos. Si bien en anteriores series la plasticidad de sus fotografías descubría un soberbio efecto pictórico, aquí el componente escultórico resulta poderoso. Muy próximo a Gordon Matta-Clark, Frank Thiel focaliza la atención sobre detalles en los que se retrata la transitoria fragilidad de la arquitectura. Estructuras inconclusas, traídas a un primer plano para ser vistas como definitivas, manifiestan su insólita condición modélica en muy elementales composiciones, que no hacen sino acotar el sentido épico y la heroicidad de una arquitectura entendida como un cuerpo social en precaria construcción.

JOSÉ LUIS CLEMENTE

En sus últimas fotografías, derivadas de una aguda y penetrante mi-

juicios de la alta cultura, pero su adopción posmoderna la ha llevado a ser protagonista de un vacío espectáculo de moda, sin más.

Frente a esta situación (siguiendo la estela de Bernd y Hilla Becher desde múltiples perspectivas),

EN los últimos años, la fotografía ha venido siendo el cuerno de la fortuna para muchos llamados a ser artistas. Desposeída de toda ortodoxia técnica, trastocadas sus funciones y principios, y magnificada en formatos espectaculares, pasó a ser esti-

El espíritu navideño de Begoña Muñoz

FUNDACIÓN "LA CAIXA". SALA MONTCADA. MONTCADA, 14. BARCELONA. HASTA EL 3 DE FEBRERO

EL ciclo de exposiciones, *Mínimo Denominador Común*, comisariado por Chus Martínez, nos propone una reflexión sobre la exposición como lenguaje o como fenómeno comunicativo. La manera de presentar las obras de arte responde a unas motivaciones y a unas razones; en sí misma es ya un signo o un mensaje. Así, cada una de las exposiciones del ciclo es una interpretación de la plusvalía o mensaje que implica el hecho expositivo.

De entre todos los factores, el que más contribuye a definir el dispositivo expositivo, es el mismo concepto de arte que se va modificando con el paso del tiempo. Cuando se empieza a plantear el arte con relación a la vida cotidiana, necesariamente la noción de exposición varía; se tiende a

romper con el papel pasivo del espectador como mero contemplador y con aquella idea de la exposición como algo estático.

En este sentido la propuesta de Begoña Muñoz consiste en abrir la sala y en hacer penetrar la calle en el espacio de exposiciones. Se ha retirado la puerta y la sala esta dinamizada por una

serie de actividades de carácter popular: presencia de un paje real, campaña de recogida de juguetes, recogida de arboles de navidad... La iniciativa responde al socorrido Duchamp, según el cual la vida cotidiana es susceptible de considerarse arte.

Hasta aquí las intenciones. La realización es otra cosa. El espacio de la sala, es un lugar descompuesto, vacío... En estos días navideños de tanto ajetreo, tengo la convicción de que el arte y la vida están en la calle. Querer encerrarlos en un espacio tradicionalmente reservado a presentar exposiciones es totalmente artificial. Una vez más la vida desborda y supera al arte.

JAUME VIDAL OLIVERAS

PASSATGE MONTCADA, 2001



STADT 9/04 (BERLÍN), 2000. FOTOGRAFÍA



Itinerarios 2000/2001

LA Fundación Marcelino Botín reúne durante estos días en sus salas de Santander, y hasta el 27 de enero, los trabajos de los ocho artistas premiados con la Beca de Artes Plásticas que la institución concede para formación, proyectos personales e investigación a artistas jóvenes y que está dotada con una cantidad que oscila entre 9.015 y 18.030 euros, dependiendo del país donde se disfrute la beca. Los ganadores del año pasado, seleccionados entre 313 solicitudes, y que ahora presentan su obra, son Paco Cao, Itziar Okariz, Carlos Blanco, Joaquín Ivars, Daniel Chust Peters, Armando Mariño, Fernando Sánchez Castillo y Fermín Moreno (del que aquí reproducimos *Angostura II*, 2001. Acrílico sobre lienzo, 180 x 180). La muestra *Itinerarios 2000/2001*, comisariada por Fernando Castro, incluye por primera vez a tres artistas latinoamericanos (Blanco, Mariño y Chust Peters) y tiene como nexo de unión entre todos ellos el uso del vídeo, así como la idea del desplazamiento, del exilio, y un fuerte componente lúdico generalizado en todas las obras.



R. MATTA: *HOM'MERE II*, 1975

Roberto Matta

MUSEO CASA DE LA MONEDA. JORGE JUAN, 106. MADRID. HASTA EL 3 DE FEBRERO

AUNQUE, quizá, algo desordenada, esta muestra dedicada a un importante conjunto de obra gráfica de Roberto Matta (Santiago de Chile, 1911) permite comprobar muchas de las coordenadas habituales en lo general de su trabajo. En esta amplia serie (que abarca más de medio siglo) aparecen todos los gestos representativos del Matta más conocido, el vinculado a un surrealismo "cómicocósmico", poseedor de un universo de fosforescencias siempre explotando donde lo vegetal, lo microscópico, lo luminoso, las figuras indefinidas trazadas como escritura, conforman una poesía de surtidor. Aquí aparecen preocupaciones del veterano artista por la cultura heredada (la América pre-hispana, Grecia, el pensamiento revolucionario de izquierdas...), así como, íntimamente vinculada con aquélla, una serie de homenajes a, y colaboraciones con, poetas. Todo ello mediante una gran variedad de técnicas y registros en los que Matta aparece como un grabador intuitivo y convulso que hace del dibujo algo predominante, sin olvidar la singularidad cromática. **ABEL H. POZUELO**

Carlos Quintana

ANGEL ROMERO. SAN PEDRO, 5. MADRID. HASTA EL 8 DE FEBRERO. DE 10.843 A 24.100 EUROS

La figuración de Carlos Quintana (La Habana, 1966) se desenvuelve en territorios de extraña ambigüedad. Unas veinticinco obras, entre lienzos de gran formato y esculturas, conforman una gran exposición de reciente factura en la que da fe de un creciente interés por el dibujo, ligado siempre a una temática que desvela los entramados de la interioridad del artista. Se aprecia, en estas últimas obras, un gesto más expresionista, más violento en comparación con obras de años anteriores en las que un fuerte sentido de la contención se revelaba vital en su pintura. Son figuras humanas, en soledad o en conjunto, las que conforman el universo de Quintana. Acompañados de grafismos de carácter personalista, las obras ofrecen una mirada a toda una galería de rostros y cuerpos que reflejan un alto grado de espontaneidad. Una pin-



C. QUINTANA: *COLMILLO DE ELEFANTE TALLADO*, 2001

tura de trazo rápido y fresco, como abocetada, con campos de color dispuestos de manera azarosa, como meros acompañantes de un dibujo que es, fundamentalmente, la esencia de la obra. **JAVIER HONTORIA**

The Hunters

GARAGE REGIUM. PRADILLO, 5. MADRID. HASTA EL 19 DE ENERO. DE 663 A 3.012 EUROS

CUATRO jóvenes pintores conforman *The Hunters*. ¿Por qué *The Hunters*? Parece claro que los cuatro han emprendido un camino que les sitúa en un plano de continua experimentación, en una búsqueda de reafirmar el sentido de la pintura abstracta española actual. Cuatro pintores cuyo denominador común estriba en una marcada simplificación de las formas. De todos ellos el más conocido es Ángel Masip, reciente ganador de la última edición del premio L'Oreal, cuya pintura cabalga entre las alusiones al mundo de la publicidad y una atmósfera de extraña psicodelia, casi cercana a lo festivo. La obra de Jaime Gili se basa en la representación icónica de formas "flotantes", formas que se podrían encontrar en ambientes de baja temperatura, como congeladas. Los otros dos pintores, no tan conocidos como los anteriores, se plantean la geometría como esencia de la pintura. Mientras Mario Rey tiene en el trazo lineal su principal vehículo expresivo, mediante el cual se remite a planificaciones urbanas, Juan Pé-

rez realiza una pintura de corte minimalista, corte, además, literal puesto que las diferentes piezas de madera se ensamblan conformando la obra final. **J. H.**

Gerardo Rueda

ESTIARTE. ALMAGRO, 44. MADRID. HASTA EL 28 DE ENERO. DE 2.410 A 54.216 EUROS

COINCIDIENDO con la gran retrospectiva organizada por el MNCARS sobre la obra de Gerardo Rueda (1926-1996), esta galería reúne su particular selección, una muestra articulada mediante quince obras escogidas por el mismo artista para una colección particular que abarca cuarenta años de labor artística firmemente encaminada pero abierta al proceso. Aquí encontramos representaciones valiosas y representativas de varias etapas e inclinaciones plásticas, desde los primeros óleos abstracto-geométricos con formas estables en medio de un éter desvaído, hasta los últimos collages, sobrios y perfectos, pasando por las maderas pintadas que, en algunos casos, adquieren talante escultórico. Todas ellas permiten disfrutar de un artista intuitivo y cultivador de un esteticismo ajeno a lo banal, serio en su empeño aunque capaz de sostenerse en el guiño y el juego, cuya labor siempre mantuvo a las vanguardias europeas y norteamericanas en la retina y un afán por encontrar la armonía intemporal. **A. H. P.**

CONDE DUQUE
CENTRO CULTURAL

JEAN/JUAN CASSOU Y SUS AMIGOS (hasta el 15 de enero).

CENTENARIO JOAQUIN RODRIGO: "El hombre, el músico, el maestro" (hasta el 20 de diciembre).

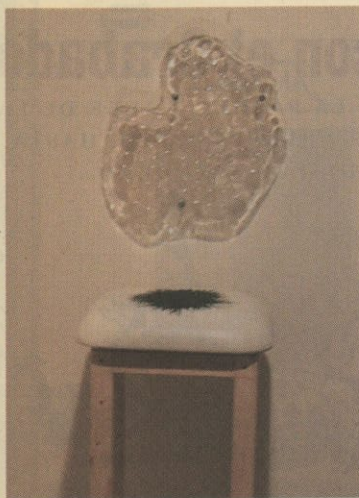
NINFOGRAFIAS - INFOMANIAS: "Poéticas fotográficas en la era digital" (del 26 de noviembre al 3 de febrero).

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





T. SÁNCHEZ: *PICNOLEPTIA*, 2001

Crothers y Sánchez

FUNDACIÓN PILAR I JOAN MIRÓ.
JOAN DE SARIDAKIS, 29. PALMA DE
MALLORCA. HASTA EL 27 DE ENERO

PREMIADOS con las Becas Pilar Juncosa de Proyectos Gráficos para el 2000/2001, los trabajos realizados por Wayne Crothers (Australia, 1961) y Txuma Sánchez (Gipuzcoa, 1972) responden a planteamientos bien diferentes. La exposición conjunta de sus obras invita, por ello, a una reflexión acerca de las posibilidades más modernas de actuación artística. La proximidad entre la pintura y los grabados realizados según antiguos procesos artesanales por Crothers contrasta con la calidad industrial y la entidad escultórica de los trabajos realizados por Sánchez. Y si los intereses del primero pasan por explorar calidades como transparencia, textura o color, en cuanto a la investigación sobre las capacidades

de actuación objetual de la gráfica, el resultado conseguido por Sánchez es sumamente afortunado. Sus "naturalezas artificiales" tienen esa entidad contundente de aquello que, estando sumamente elaborado, aparece con toda la sencillez de lo auténtico. **PILAR RIBAL**

Iñaki Sáez

BILKIN. HEROS, 22. BILBAO. HASTA
EL 16 DE ENERO. PRECIO ÚNICO: 1.807
EUROS

AUNQUE la libertad del artista para pasar de un medio a otro es algo comúnmente aceptado hoy día, no suele ser muy frecuente tener la posibilidad de contemplar el desarrollo de la iconografía personal de un autor. Un autorretrato de Iñaki Sáez, seleccionado para figurar como contrapunto de las obras de la colección permanente, figuraba en el antiguo *hall* de entrada del Museo de Bellas Artes de Bilbao. La galería Bilkín muestra ahora el desarrollo de ese autorretrato en una serie de siete imágenes en las que los fuertes colores del óleo son traspasados al soporte fotográfico y los elementos icónicos y conceptuales se despliegan y recombinan, permitiendo una aproximación más completa y compleja al mundo visual de Sáez, hecho de reiteraciones cromáticas e iconológicas: el rojo, su propia figura, un alfabeto materializado en madera que adquiere en la serie identidad propia, convertido en objeto de juego más allá de su

función original. La experiencia permite, de paso, al artista, reformular su proceso creativo, analizando la pintura desde la fotografía. **RAMÓN ESPARZA**

Núñez & Carbonell

CAAC. AMÉRICO VESPUCCIO, 2.
SEVILLA. HASTA EL 18 DE ENERO

DOS personalidades artísticas diferentes, dos concepciones plásticas de planteamientos y desenlaces distintos, separaban las realidades de la palentina Marina Núñez y de la sevillana Mercedes Carbonell hasta esta exposición. Ahora, integrándose en los medios de una idea conjunta y participando de un determinado complejo conceptual, estas diferencias no sólo se nos antojan bastante más diluidas sino que nos hacen partícipes de muchísimos elementos igualatorios. La muestra, especialmente extensa en comparación con otras en esta programación dedicada a artistas emergentes, nos conduce por las sendas de dos autoras que profesan culto a la imagen de la mujer como entidad abierta a los más amplios desarrollos. En Núñez, la idea primaria de introspección en la mujer se va haciendo buscadora de nuevas realidades. Por su parte, Carbonell insiste en su ya conocida iconografía del autorretrato. Se trata, en definitiva, de dos planteamientos que llegan a confluir en una idéntica preocupación por los estados del alma femenina. **BERNARDO PALOMO**

Pedro Proença

MARISA MARIMÓN. CARDENAL
QUIROGA, 4. ORENSE. HASTA EL 24
DE ENERO. DE 572 A 5.271 EUROS

LAS obras de Pedro Proença (Angola, 1962) deben ser vistas como fragmentos de la historia; una historia dominada por lo alegórico y lo fantástico, que Proença presenta bajo un humor oscuro y profunda



P. PROENÇA: *BURRO VELHO SÓ APRENDE LINGUAS* (DETALLE)

ironía. Esa pretendida oscuridad temática, sin embargo, se ve envuelta en una trama manierista de vivos colores producto de fusionar lo popular y carnavalesco con otra vía más erudita. Dibujo y pintura funcionan así como una ornamental enredadora narrativa que recuerda a los frisos de las estancias clásicas. Pero a pesar de esta embriagadora política del exceso, ese juego de apariencias o escenografía constructiva que muestra sobre tela o madera, sus reflexiones obedecen a un cálculo medurado, donde cada señal acumulada permite recomponer las más alegres alegorías, muchas veces distantes de las pretendidas por este artista portugués. **DAVID BARRO**



"Campo con castaños".
Godofredo Ortega Muñoz. O/L 32 x 42.

Durán
Subastas de Arte

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

Subasta de Enero:

14, 15, 16 y 17 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



"La recepción en el pueblo".
Eugenio Lucas Villamil. O/Tx. 38 x 56.

GRUPO
DURÁN

Mujeres impresionistas

MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO. PLAZA DEL MUSEO, 2. BILBAO.
HASTA EL 3 DE FEBRERO

Cita con el Grabado

MUSEO DE LA PASIÓN. CALLE DE LA PASIÓN, S/N. VALLADOLID. HASTA MEDIADOS DE ENERO

Como complemento del arranque de su nueva etapa, el Museo de Bellas Artes de Bilbao presenta *Mujeres impresionistas*. Una muestra que aborda la obra de cuatro artistas, Mary Cassatt (1844-1926), Marie Bracquemond (1840-1916), Eva Gonzalès (1849-1883) y Berthe Morisot (1841-1895) que tejieron su vida y su creación artística a la sombra de los círculos impresionistas de la que entonces era capital del arte occidental, París. Las cuatro se relacionaron con las figuras más consagradas de dicho movimiento y fueron asiduas a los círculos sociales que frecuentan los pintores.

El arranque de la exposición es *Mujer sentada con un niño en sus brazos* (h. 1890), de Cassatt, alrededor del cual se han agrupado setenta

bitos reservados al mundo masculino. Las pintoras encuentran dificultades tanto para lograr el reconocimiento de la crítica y ser admitidas en los salones, como para tratar determinados temas. Las limitaciones de movimiento que una dama tenía en el espacio público hacía muy difícil para ellas, por ejemplo, dedicar su tiempo a pintar un paisaje del natural. Pero en el caso de Marie Bracquemond, fue la oposición de su marido, grabador, a que siguiera el estilo impresionista el principal impedimento. Acabó abandonando la pintura.

Las cuatro artistas supieron convertir estas limitaciones en ventajas. Su estilo se ve libre del peso del academicismo y su mirada se dirige hacia un ámbito del que los pintores están excluidos: el de lo privado. Si el de los hombres del impresionismo es el espacio público, el de las cuatro pintoras aquí reunidas es el privado. De ahí que una de las características comunes a las pinturas de la exposición sea la construcción de un modelo de observador, implícito a ellas, totalmente distinto del de sus colegas masculinos. Se trata de alguien autorizado a penetrar en el espacio doméstico, autorizado a ver, como ocurre en *El despertar* (1877-78) de Eva Gonzalès. Sólo en el cuadro *Mujer con collar de perlas en un palco* (1879), de la norteamericana, vemos a la protagonista expuesta a la mirada de un observador público.

Es de destacar también la serie de dibujos de inspiración orientalista de Mary Cassatt. La pintura japonesa fue uno de los grandes descubrimientos de la época y ejerció una fuerte influencia en pintores como Van Gogh. Cassatt construye una serie de grabados realizados con punta seca en los que retrata distintas escenas de la vida cotidiana.



J. CALLOT: CAP. CARDONI-MARAMAO

EL Premio Nacional de Grabado tiene todas las bazas para convertirse en un certamen prestigioso: el respaldo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, jurados de buen nivel, una generosa dotación económica por parte de Philip Morris, una eficaz organización... A pesar de ello, atraviesa un momento sumamente crítico que tiene una única y gravísima causa, la escasa calidad artística de las obras que se presentan a concurso. Son ya 9 años de trayectoria; en ese tiempo, y no obstante el buen criterio de los jurados, que han procurado que los galardones recayeran en artistas serios y más o menos heterodoxos (empeño que este año ha obligado a premiar una obra bien modesta de una desconocida Ana Soler), no se ha conseguido que los numerosos artistas que, "además", realizan obra gráfica, se interesen por esta convocatoria. Esperemos que la reciente apertura del Premio a la estampación digital convoque a otro tipo de creadores con menos conciencia de "ghetto".

El resto de los premios han recaído en José María Sicilia (por su actividad en el arte gráfico en el año 2000), la Bienal de Ljubljana (por las innovaciones al arte gráfico) y la Fundación Miró de Mallorca (por su labor de difusión del grabado). Pero lo más interesante, con mucho, de esta cita con el grabado es la exposición dedicada a Jacques Callot (1592-1653), con casi 200 estampas, que acompaña a la de obras seleccionadas y premiadas. Entre Florencia y Lorena, este magnífico dibujante, que ejerció gran influencia en grabadores posteriores (entre ellos Goya), contribuyó a sentar las bases de la gráfica moderna con sus grandes dotes compositivas, con su inagotable curiosidad por lo pintoresco y con su espíritu crítico ante los acontecimientos políticos y bélicos de su época.



B. MORISOT: EL LILO DE MAURECOURT, 1874


obras de cuatro pintoras que testimonian la condición de la mujer y, más aún, de la mujer artista en la segunda mitad del XIX. "Encantadoras", el adjetivo que Manet dedica a las hermanas Morisot puede darnos una idea de esa consideración. Berthe Morisot posó para algunos de los cuadros de Manet, al igual que Eva Gonzalès, quien además fue alumna suya. Pero, Eva es una excepción en el grupo. Las otras tres pintoras son autodidactas en un ám-

RAMÓN ESPARZA

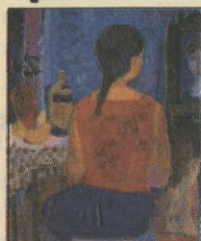
ELENA VOZMEDIANO

Galerías de ARTE y subastas



 GALERIA ESPALTER

Elmista



ENERO 2002

Marqués de Cubas, 23 • 28014 MADRID
Tels. 91 429 87 03/429 87 04

 ANSORENA
1845 SUBASTAS DE ARTE



22, 23 Y 24 DE ENERO 2002

Alcalá, 52 y Alfonso XI, 2 • 28014 MADRID
Tels: 91 532 85 15/16 • Fax.: 91 522 01 58
www.ansorena.com

Galería
Margarita
SUMMERS

"PINTORES GALLEGOS"

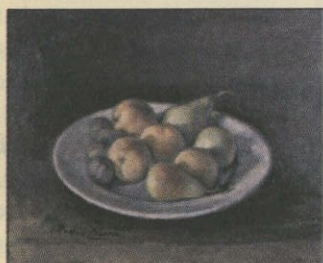


ENERO DE 2002

Villanueva, 7 • 28001 MADRID
Tel. y Fax: 91 435 97 30 • Tel.: 91 577 79 41


 ALFAMA
GALERIA DE ARTE

PEDRO BUENO



ENERO 2002

Serrano, 7 • 28001 MADRID
Tel.: 91 576 00 88

 GALERIA DE ARTE SOKOA

GOYO DOMÍNGUEZ



Del 11 de enero al 1 de febrero de 2002

Claudio Coello, 25 • 28001 MADRID
Tel.: 91 575 72 39 • Fax.: 91 575 88 19
www.galeriasokoa.com - e-mail: info@galeriasokoa.com

 DURÁN
Exposiciones de Arte

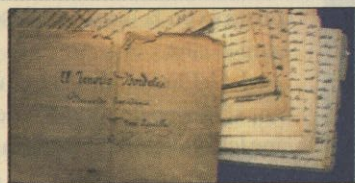
CARLES



HASTA EL 19 DE ENERO DE 2002


Villanueva, 19 - 28001 MADRID
Tel. y fax: 91 431 66 05

SUBASTAS
VELÁZQUEZ



*Libros antiguos y modernos
e importantes manuscritos autógrafos*

Velázquez, 15. 1.ª izda. • 28001 MADRID
Tel.: 91 577 82 57 • Fax: 91 781 03 22
www.subastasvelazquez.com

 VICTORIA HIDALGO
galería de arte

LUBIANS



9 AL 26 DE ENERO 2002

Ruiz de Alarcón, 27 • 28014 MADRID
Tel.: 91 429 56 65 • Fax: 91 420 26 48
e-mail: vhgaleriarte@teletel.es

 ANSORENA
1845 GALERÍA DE ARTE

SARRAGÚA LEYVA



9 ENERO A 1 DE FEBRERO 2002

Alcalá, 54 • 28014 MADRID
Tels: 91 521 52 78 - 91 523 14 51 • Fax.: 91 522 01 58
e-mail: galeria@ansorena.com

Los dos cineastas se reencuentran esta semana en las tablas

Josefina Molina-Jaime Chávarri

Son más conocidos por su labor cinematográfica, pero también han trabajado en teatro. Ahora vuelven a las tablas con dos montajes de distinto perfil. Por un lado, Josefina Molina lleva mañana al Teatro Central de Sevilla *La Lozana andaluza*, comedia del siglo XVII ambientada en el mundo de la prostitución, de Francisco Delicado; por otro, Jaime Chávarri presenta de la mano de Cayetana Guilén Cuervo y Santiago Ramos *La Prueba*, ganadora del Pulitzer 2000, original de David Auburn. Se estrena el viernes 11, en el teatro Marquina de Madrid.

-Hacia tiempo que no se le veía por los teatros. ¿Qué le ha animado de esta obra para volver a las tablas?

-Josefina Molina: Desde que puse en escena *Cartas de amor*, he dirigido una película (*La Lola se va a los puertos*), la serie para TVE *Entre naranjos*, he escrito tres novelas (*Cuestión de azar*, *En el umbral de la hoguera* y *Los papeles de Bécquer*) y un libro autobiográfico (*Sentada en un rincón*); he realizado cuatro episodios de la serie *Esta es mi tierra*. Finalmente en este otoño he vuelto al teatro para dirigir *Cinco horas con Mario* de Delibes, con Lola Herrera, que está ahora en gira. Con todo esto, aunque me hubiera gustado volver antes al teatro no disponía de tiempo para hacerlo. Emilio Hernández, director del Centro Andaluz de Teatro, ya me había propuesto colaborar con ellos y desde hace más de un año decidimos que sería con *La lozana andaluza*, de Delicado, versión de Rafael Alberti. Una propuesta del CAT que yo he asumido por diversas razones. Primero, porque rescatar un clásico es siempre un bien cultural; segundo, porque la Lozana es un personaje femenino inteligente, fuerte y libre; y tercero, porque la obra trata del mundo de la prostitución, cosa tan generalizada hoy, que ya no se

puede aplicar este término sólo al sexo.

-Jaime Chávarri: Hacer teatro es difícil cuando no se está integrado en el mundillo. Es más cerrado y más pequeño que el del cine y sin los contactos adecuados es realmente complicado. Yo dependo de mis fechas entre películas y cursos, de que algún productor me llame y sobre todo de que la obra me guste. *La prueba* no se parece en nada a ninguna de las obras que he dirigido; es una obra realista de forma, de descripción de personajes y sus relaciones, y de alguna forma toca un tema muy interesante, la inteligencia emocional.

-¿Puede adelantar sus intenciones al dirigirla?

-J.M: Mi intención más potente ha sido la de acercar la obra al año 2002, desentrañarla para que se entienda, y construir un espectáculo dinámico que al fin nos hable de solidaridad entre hombres y mujeres como única y posible solución. En la Lozana hay realmente una toma

de conciencia que resulta muy interesante.

-J. C.: Dirigiendo intento acercar los personajes al espectador. En este caso, aunque afortunadamente no puede hablarse de "mensaje" propiamente dicho, *La Prueba* es una reflexión sobre la inteligencia emocional y el genio. Un crítico americano la definió como "una obra sobre matemáticos a quienes les importan mucho más sus sentimientos que las matemáticas", y estoy de acuerdo.

-Antes, el teatro servía al cine de inspiración. Ahora son las películas las que son adaptadas al teatro. ¿Está falto el teatro de ideas?

-J. C.: El teatro, que lleva siglos muriéndose con muy buena salud, tiene una alarmante necesidad de textos contemporáneos. En nuestro país esta carencia es más preocupante aún.

-J.M: Nos tendremos que acostumar a la cultura del mestizaje y al trasvase de unas artes en otras. No estoy tan dentro del mundo del

teatro como para afirmar que esté falto de ideas. Como espectadora noto una especie de atonía que es más evidente en el teatro privado, quizá no se trate tanto de falta de ideas en autores, directores y actores, como en la falta de cauces para que se lleven a cabo.

-¿Cuál cree que es la diferencia esencial entre cine y teatro?

-J.M: Indudablemente la proximidad del esfuerzo que hacen los actores, la inmediatez de lo que ocurre sobre el escenario que nunca volverá a ocurrir de la misma manera. Cito de memoria a Peter Brook: "Un hombre camina por un espacio vacío mientras otro le observa y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral. El dramaturgo es el hombre más libre, pues puede llevar el mundo entero al escenario". Son grandes verdades que constituyen la diferencia esencial entre el cine y el teatro.

-J. C.: Para un director, supone tener tiempo con los actores. En cine los actores obedecen; en teatro se trabaja con ellos.

-Uno de los aspectos que más se critica del teatro es su dependencia del dinero público. ¿Qué consecuencias cree que puede tener esta situación a largo plazo?

-J. C.: También el cine necesita

Josefina Molina: "Un texto teatral no tiene su verdadero valor hasta que no se ve sobre las tablas y el autor que pretenda que no se le cambie nada puede estar cavando su propia fosa. Yo cambio y si no tengo esa libertad, no lo dirijo"

ayudas. Son siempre un arma de doble filo.

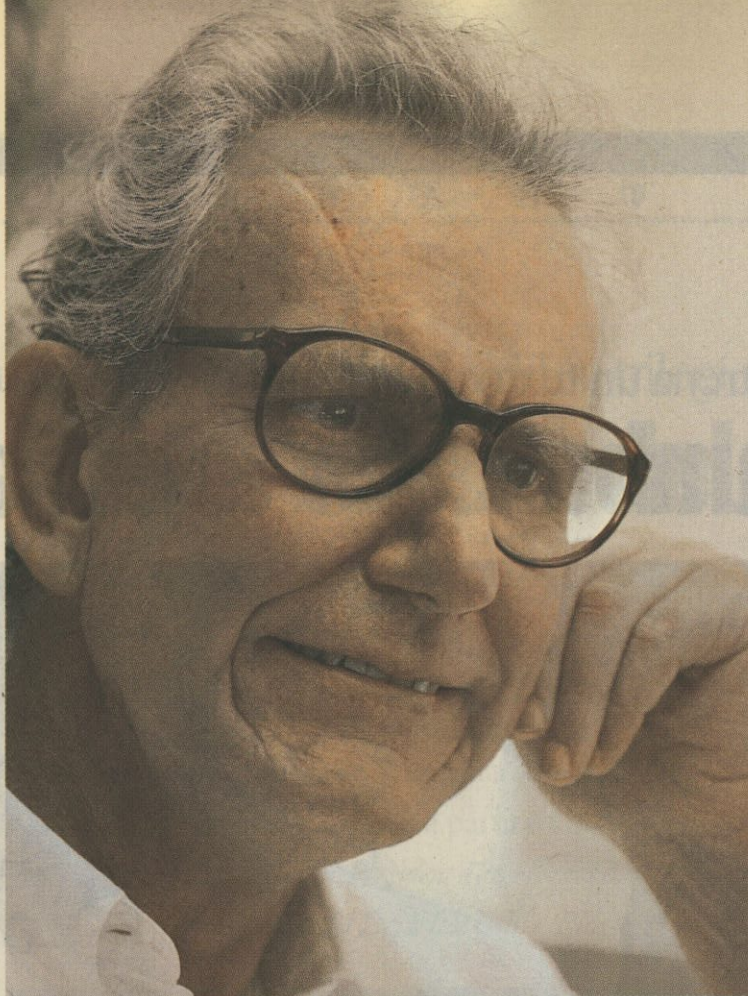
—**J. M.:** Mire, las leyes del mercado no están por apoyar la cultura, para qué nos vamos a engañar, y menos en el mundo del espectáculo. Hace tiempo me decían que cuando existieran las televisiones privadas sí que íbamos a poder disfrutar de calidad. Las televisiones privadas lo que han hecho es neutrotizar a la audiencia y si queremos calidad hay que pagar. Ya me dirá lo que se puede esperar de la tan encomiada iniciativa privada que en teatro no sale de un ladrillo dando palos de ciego sin conseguir que el público vaya al teatro sino para ver musicales pasados de moda en Londres o Nueva York. Claro que el Estado tiene que apoyar al teatro, como apoya al cine y a la ópera, pero su responsabilidad es muy grande, porque cuando se financia cultura con el dinero del contribuyente hay que hilar fino y servir de contrapunto al mercado, no ser contaminado por él, ni gratificar a amigos, ni practicar el sectarismo. Hay que atender sobre todo a los espectadores, que merecen buen trato; yo llamo buen trato a estimular su gusto ético y estético, su capacidad de reflexión y de emoción y aficionarle a la cultura como algo que está enraizado en su vida y no puesto en un pedestal.

—**¿Es una ventaja o desventaja que el teatro actual, al menos el que se exhibe hoy, no utilice la realidad como fuente de inspiración?**

—**J. M.:** Una clara desventaja.

—**J. C.:** El teatro realista es tan válido como el otro. Estas cosas conllevan siempre un elemento irracional, que es el talento. Si lo hay, poco importa la clase de obra que se lleve a cabo.

—**¿Cree que hoy el actor tiene capacidad de decisión en el teatro? ¿Qué dice frente a los que critican que los directores son poco proclives a llevar a escena obras de autores nuevos?**



MERCEDES RODRÍGUEZ

Chávarri: "El teatro tiene una alarmante necesidad de textos contemporáneos. En nuestro país, esta carencia es más preocupante aún. La cartelera de teatro independiente está llena de autores nuevos, los que valgan, saldrán adelante"

EFE



—**J. C.:** Por supuesto que sí. Un actor de cierta importancia puede elegir obra, director, etcétera. Y durante el trabajo también hay que escucharles y aprovechar lo que aporten. En cuanto a descubrir autores nuevos, creo que la cartelera de teatro independiente está llena de ellos; los que valgan, saldrán adelante.

—**J. M.:** El actor cuenta en el teatro, ¿cómo no?, pero se ha perdido a la "estrella". No sabría decirle si para bien o para mal, hay pocos relevos para nuestras grandes estrellas teatrales. Sólo los actores que forman compañía pueden controlar un espectáculo como productores del mismo y tener capacidad de decisión. La segunda parte de la pregunta presupone que los directores tienen una capacidad de decisión superior a la que tienen en realidad. Eso habría que criticarlo en los productores teatrales o en los que dirigen los teatros públicos. Ellos le contarían que no es tan fácil encontrar textos verdaderamente potentes.

—**Hay autores que prefieren ser dirigidos por cineastas, como por ejemplo Sanchis Sinisterra. Dicen que éstos son más fieles al texto, no tergiversan la obra porque no añaden nada.**

—**J. M.:** No es mi caso, yo cambio lo que creo que tengo que cambiar de un texto si con ello creo que beneficio el espectáculo. Si no tengo esa libertad prefiero no dirigirlo. Un texto teatral no tiene su verdadero valor hasta que no se ve sobre las tablas y el autor que pretenda que no se le cambie nada puede estar cavando su propia fosa.

—**J. C.:** Sanchis Sinisterra me parece uno de los pocos grandes autores vivos. No le conozco personalmente e ignoro lo que puede haber detrás de su declaración. Quizá los directores de teatro partan más del fenómeno teatral en sí y los de cine busquemos más reflejar la vida, con menos distanciamiento.

Cracio estrena un texto de Raymond Queneau en el Alfil

Funambulismo a la carta

¿De cuántas formas diferentes se puede mostrar sobre la escena una misma anécdota? El director Jesús Cracio afronta este reto propuesto por el autor 'patafísico' en *¿Qué no...?*, un montaje sorprendente y de ritmo trepidante en el que cuenta el mismo suceso de 33 maneras diferentes. Este alarde de imaginación llega mañana a la sala Alfil de Madrid.

RIESGO y experimentación son horizontes que deberían estar presentes con mayor frecuencia en los proyectos teatrales. Y eso significa para el creador oponer el autoexamen a la complacencia. El montaje de Jesús Cracio *¿Qué no...?* es además de la vuelta a la escena del director, el resultado de ese autoexamen y ruptura con el conformismo, todo un ejercicio de indagación del que se beneficia la cartelera madrileña, huérfana muchas veces de este tipo de propuestas.

Con *Los domingos matan más hombres que las bombas* Cracio golpeó, hace ya algunas temporadas, a la cartelera donde más le dolía: en la falta de acidez y originalidad. Ahora el director ha recurrido al escritor francés Raymond Queneau —creador de la escuela de la Patafísica junto a Vian, Prévert e Ionesco, entre otros— para realizar “un trabajo de funambulismo teatral que aporte aire



KAROLA ESCAROLA, ANA WAGENER Y SANTIAGO SAIZ EN UNA ESCENA DE *¿QUÉ NO...?*

fresco a la escena a base de humor e imaginación”, comenta Cracio.

¿Qué no...? es una adaptación libre que el propio director ha hecho de la obra *Ejercicios de estilo* de Queneau, en la que se reflexiona sobre la repetición y la capacidad creativa. El montaje se sustenta sobre el reto de contar el mismo suceso —que ocurre en un autobús— de 33 maneras distintas. Si Bach pudo hacer algo similar en el *Arte de la Fuga* por qué no llevarlo al plano escénico. “Este trabajo es un reto para mí porque tengo que poner en práctica todo lo que sé sobre la dirección, además de adaptar el texto. Sin embargo no se puede hablar de una

‘dramaturgia’ que sustente todas estas ideas, con lo cual también es una prueba para los actores, que se encuentran sin un conflicto que genere la acción”.

El monólogo, el musical de Broadway, el teatro en verso o el parateatro... todas las formas escénicas posibles e imposibles son utilizadas en este montaje para contar la misma anécdota según el protagonista sea una presentadora de TV, un fontanero, una adivina o un filósofo —de toda una galería de personajes—, condicionando así el discurso de la escena. “A partir de una idea surge una metáfora y de ahí se crea el personaje. Se trata de romper las reglas y de jugar con el lenguaje, la música

y la cultura de cada uno”. A este juego se suman los actores de la compañía Fundiciones Teatrales, creada por Cracio hace siete años.

Con menos ‘mala leche’. El director hace de la variación una obra de ritmo “trepidante”, aunque reconoce que este proyecto no tiene “tanta mala leche como mis otros montajes. Creo que estoy ganando en inocencia con los años”, comenta el director, quien asegura que no le gusta realizar un “teatro escapista, sino uno que haga reír y pensar”. Este montaje de *¿Qué no...?* es “la versión” definitiva de un proyecto que Cracio comenzó a finales de los 80 con alumnos de la RESAD y que inauguró los 90 en Buenos Aires con producción argentina. “Confío plenamente en esta obra de ritmo sin copado, como dirían los surrealistas”.

ITZIAR DE FRANCISCO

Els Joglars lleva al teatro Albéniz de Madrid su trilogía sobre Cataluña

En un rincón del Mediterráneo

DICE Albert Boadella en su autobiografía (*Memorias de un bufón*, Espasa) que "cuando se trabaja por algo que vale la pena, el esfuerzo se vuelve puro juego, se transforma en una forma civilizada de practicar la vagancia". Así que el pasado año él y su cuadrilla se lo han pasado vagueando, a tenor de la ingente actividad que han desarrollado para celebrar los 40 años de vida de la compañía. A estas memorias del director hay que añadir *La guerra de los 40 años* (Espasa), historia breve sobre la compañía Els Joglars firmada por el grupo y en la que se cuenta sus vicisitudes e ideario; además, el actor Ramón Fontserè ha escrito un libro sobre cómo prepara sus personajes (*Tres pies al gato*, Muchnik). Conferencias, exposiciones, simposios, vídeos documentales completan el programa de juegos. Aunque la mayor diversión para el grupo debe de ser representar sus tres últimas obras, primero en Barcelona y ahora en Madrid, como si de una compañía de repertorio se tratara. En algo más de mes y medio escenificará en el teatro Albéniz los montajes de la llamada trilogía sobre Cataluña: *Ubú President*, *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla* y *Daaalí*.

Sátira política. Boadella ha explicado que a través de estas tres obras el público puede hacerse una idea de las gentes que pueblan ese rincón del Mediterráneo llamado Cataluña, pero también del estilo y del arte teatral del grupo, ya que estas piezas concentran una línea de trabajo que inició con montajes como *M-7 Catalonia* o *Allias Serrallonga*. De la trilogía, la primera en representarse es *Ubú President o los últimos días de Pompeya* (del 15 de enero al 3 de

Por fin Els Joglars llega a Madrid, donde cuenta con uno de sus públicos preferidos. Para celebrar sus 40 años de vida presenta en el teatro Albéniz, a partir del 15 de enero, sus tres últimas obras: *Ubú, President o los últimos días de Pompeya*, *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla*; y *Daaalí*.



ARRIBA, ESCENA DE LA INCREÍBLE HISTORIA DEL DR. FLOIT Y MR. PLA. ABAJO, ESCENAS DE UBÚ PRESIDENT Y DAAALÍ



marzo), una sátira política, inspirada en el *Ubú* de Alfred Jarry pero del que Boadella sólo ha salvado la idea central de la obra: el ansia desmedida de poder de su protagonista que aquí no es otro que Jordi Pujol. Declarado enemigo por el grupo, éste lo castiga con vehemencia. La revisión de la obra, que la compañía estrenó por primera vez en 1981 y luego retomó en 1995, presenta a un Pujol envejecido e incorpora a su heredero político, Artur Mas, y a Pasqual Maragall.

Las obras más literarias. En contraste, *La increíble historia ...* (del 6 al 17 de febrero) y *Daaalí* (del 20 de febrero al 3 de marzo), más literarias, están dedicadas a dos personajes que Els Joglars venera con cariño: Josep Pla y Salvador Dalí. Pla es el alter ego del director que lo admira por su individualismo, su conservadurismo atípico y su escritura realista y notarial. Con el segundo, Dalí, el grupo comparte ese derroche de gamberrismo, provocación y genialidad del pintor. Boadella ha encontrado en los dos personajes un ejemplo de saneadas mentes como otros lo encuentran hoy en él. No debe ser fácil en Cataluña desmarcarse de los tics nacionalistas y del vanguardismo divino y, además, triunfar yendo por libre; todo no está perdido.

Poner otra vez en escena estas tres obras ha supuesto un gran esfuerzo para los actores de la compañía, —llegan a interpretar hasta diez papeles en cada montaje—, pero en especial para Ramón Fontserè, que hace los tres protagonistas; su trabajo es tan increíble como la historia del Doctor Floit al que da vida.

La Cenicienta

Dramaturgia: EDUARDO GALÁN Y JULIO JAIME FISCHTEL. **Dirección:** ANA MARÍA BOUDEGUER. **Intérpretes:** CÍA. LA BICICLETA. **Sala San Pol. Madrid**

CUALQUIERA puede cautivar a un príncipe, cualquiera que tenga un bondadoso corazón, aunque tiznado de hollín y grasa. El mensaje igualitarista de este cuento universal que han adaptado Galán y Fischtel es meridiano: todas las mujeres de un reino pueden aspirar a la mano del príncipe. En estos tiempos de crispaciones monárquicas y matrimoniales, ese mensaje es rotundamente cierto: cualquier mujer a la que se supone una moral intachable. Está claro que la realidad del cuento es una cosa y la vida es otra: una nórdica, bella y un poco descocada no entraría nunca en los cálculos de este cuento que, al menos en el estreno, arrasó entre la chiquillería; un mensaje, pues, políticamente correcto.

A este príncipe no le importan unos centímetros de nariz más o menos, con tal de que la propietaria de ella sea virtuosa. Pero habría que haber visto al Principito del famoso cuento ante un escote abismal de una modelo con una copa en la mano. Puede que los confaloneros de la monarquía tengan razón al aferrarse a una imagen del decoro como la de la humilde Cenicienta que nos ocupa. Las cosas son como son y cuando se desligan de sus signos pierden parte de su naturaleza. Lo incontestable es que el público, niño o adulto, anima a la virtuosa Cenicienta que pasa de niña huérfana a adolescente ultrajada sin que la dirección se dé cuenta ni la metamorfosee; el público, decía, detesta a las hermanas perversas, horteras y tan imbéciles que nunca accederán al corazón de un príncipe, por normal y políticamente correcto que sea. La disyuntiva por lo tanto, es artera y falsa. **JAVIER VILLÁN**

Y nunca nos separaremos

Dirección: CARLOTA SUBIRÓS. **Intérpretes:** MARTA CALVÓ, RAMÓN VILA, ALICIA PÉREZ. **Teatro Malic. Barcelona**

En el intimista ambiente del pequeño teatro Malic, una dirección exquisita de Carlota Subirós, una sutil escenografía de Anna Alcubierre que nos convierte en *voyeurs* que observan el espectáculo a través del exterior de una ventana,



ESCENA DE Y NUNCA NOS SEPARAREMOS

una espléndida protagonista –Marta Calvó– acompañada de unos absolutamente convincentes Ramon Vila y Alicia Pérez, se unen para poner en escena *Mai no ens separarem (Y nunca nos separaremos)*, el primer texto, escrito en 1994, del noruego Jon Fosse, quien hoy, en su país, goza de gran prestigio como novelista y como dramaturgo.

Se trata de una mujer obsesionada con la espera y con la ausencia, en un estado onírico y psicótico alejado de toda posible racionalidad, una mujer que espera a un marido pero que cuando éste llega sigue esperándole angustiosamente. El marido hallará a otra mujer más joven con la que compartirá ocasionalmente el mismo espacio, voces que ignoran la presencia del otro, sin que exista diálogo. Son seres anónimos, perdidos en el vacío, sumergidos en esa espera imposible de la mujer que sólo con la definitiva soledad parece hallar la compañía del otro. Todo se envuelve en un tempo lento y moroso en el que fluye un lenguaje lírico y onírico, reiterativo, lento, repetitivo, fragmentado en silencios.

Es una espléndida puesta en escena de un texto de bellas sonoridades y aparente modernidad que se vierte en una situación dramática con la que no conectamos y que tiende a aburrirnos. **MARIA JOSÉ RAGUÉ**

Ínsula

DIR.: V. GARCÍA DE LA CONCHA. N.º 660

LA revista dedica su último número íntegramente a Jardiel Poncela y especialmente a la actividad que desarrolló en sus inicios, entre 1920 y 1930, en dos revistas de humor (*Buen Humor* y *Gutiérrez*). La publicación también intenta situar a Jardiel dentro de la literatura de la época y valorar sus obras en la evolución de los diversos géneros, pues el autor cultivó el relato breve, el artículo, el aforismo, la novela y el drama. En definitiva, la revista analiza el humor de un autor insatisfecho que intentó ir más allá de los géneros que cultivó y que supo romper con las formas tradicionales de lo cómico.

Cuadernos de dramaturgia

DIR: CUILLERMO HERAS. NÚMERO 6

PRODUCTO de la IX Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante, la revista invita a tres dramaturgos de tres geografías alejadas –Juan Luis Mira, Ramírez de Haro y Vidal Bolaño–, a escribir sobre sus pretensiones con la escritura dramática. Además, Guillermo Heras analiza las tendencias de la escena actual, Jerónimo López Mozo traza el perfil de Medina Vicario, autor de los años 70 fallecido recientemente, y Virtudes Serrano recuerda el teatro de Domingo Miras. Por otra parte, se analiza un asunto complejo, la autoría del teatro de calle, y Rodolf Sirera escribe sobre el dramaturgo Benet i Jornet.

Artez

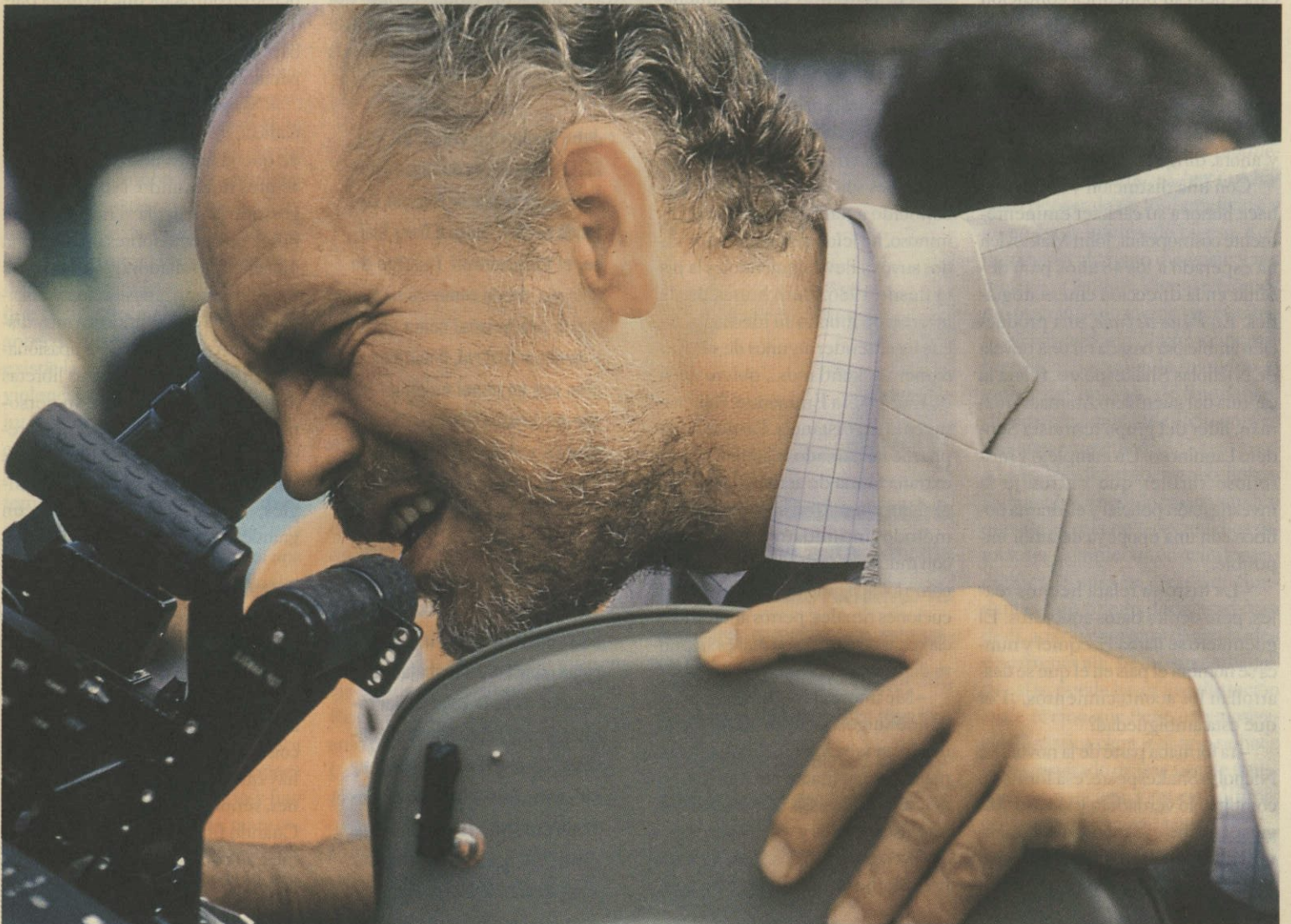
DIR: CARLOS GIL ZAMORA. NÚMERO 57

EL actor Ramón Fontserè, figura emblemática de la compañía Els Joglars, es uno de los protagonistas de este número, que le dedica una entrevista en la que el actor comenta, entre otros temas, la trayectoria del grupo. La revista también se hace eco de los últimos estrenos en tierras vascas, entre ellos el debut en la dirección del actor Toni Cantó con la obra *Maratón*, o la llegada del *Dom Juan* de Molière, dirigido por el francés Jean Pierre Miquel. En cuanto a danza y música, la publicación ha seleccionado, entre otros, el espectáculo de Sara Baras y la actuación de Alicia Larrocha.

John Malkovich

“Bardem es de los mejores actores del mundo”

Lleva dos años sin aparecer en la gran pantalla, y es que John Malkovich, el actor norteamericano nominado en dos ocasiones al Oscar, ha estado muy ocupado dirigiendo su primer largometraje: *Pasos de baile*. Protagonizado por Javier Bardem, Juan Diego Botto y Laura Morante, rodado en inglés y producido por Lolafilms, se trata de una recreación cinematográfica de la captura de Abimael Guzmán, fundador del grupo guerrillero peruano Sendero Luminoso. El Cultural ha hablado con el actor y director, con cuyo primer filme inaugurará el viernes el Festival de Cine de Sundance.



AL fondo se oye la algarabía de unos chiquillos, probablemente sus hijos Amandine y Lowey, que a veces se impone al timbre de voz de John Malkovich, un medio tono que nace de su inconfesa timidez. Culto, intenso y serio, el actor norteamericano afincado en París busca la palabra exacta y la respuesta pertinente, y su discurso a través del teléfono es sereno, de una lentitud insufrible para quien no esté dispuesto a escuchar. Es fácil imaginarle en su residencia parisina, con la pose petrificada del dandy, más cerca del exquisito caballero de *Cómo ser John Malkovich* y del aburrido intelectual de *El cielo protector* que del amoral seductor Valmont de *Las amistades peligrosas*. Es el hombre de las mil caras, pero su poliédrica condición no está sólo reservada a sus escogidos roles en la pantalla. También escribe y dirige obras teatrales, realiza videos promocionales para sus amigos diseñadores, produce filmes y, ahora, dirige largometrajes.

Con una distinción y estilo que hace honor a su carácter eminentemente cosmopolita, John Malkovich ha esperado a los 48 años para debutar en la dirección cinematográfica. En *Pasos de baile*, una producción ambiciosa basada en una novela de Nicholas Shakespeare, relata la captura del guerrillero Abimael Guzmán, líder del grupo terrorista Sendero Luminoso. Un complejo y misterioso thriller que entreteje la investigación policial y el drama político con una epopeya de amor imposible.

—La historia relata hechos reales, pero oculta datos concretos. El guerrillero se llama Ezequiel y nunca se nombra el país en el que se desarrollan los acontecimientos. ¿Por qué esta ambigüedad?

—Ya formaba parte de la novela de Nicholas Shakespeare, esa forma de combinar lo verdadero y lo falso. Me gustó mucho ese tono y quise mantenerlo en el filme. La ambigüedad es provocada porque creo que esen-

“Las personas que matan por motivos religiosos o políticos se mueven por impulsos tribales y victimistas, y muchas veces paranoicos. Adoptan la táctica del terrorismo para hacer oír sus reivindicaciones, que es una táctica con la que nunca podré estar de acuerdo”

cialmente los hechos acontecidos podrían haber ocurrido en cualquier país de América del Sur, y en ningún momento me atrajo la idea de rodar un documental, porque esta película es ante todo una película de ficción, nunca un documental.

De Marx a Kant

—¿Qué interés despertó en usted el grupo terrorista Sendero Luminoso para que se decidiera a debutar como realizador contando la captura de su líder?

—He visitado Perú en muchas ocasiones. Es un país que siempre me ha impresionado, en el que se dan las circunstancias para que exista un movimiento violento contra el orden establecido, es decir, los ricos acaparan todo el poder y los gobernantes son corruptos. Nunca he conocido a nadie de Sendero Luminoso, he leído algunos comunicados suyos y llevo siguiéndoles la pista desde 1986. Pero nunca me ha interesado mucho su ideología, me cuesta entender algunos de sus fundamentos kantianos... quiero decir, de Karl Marx a Emmanuel Kant hay muchísima distancia. Lo que siempre me ha llamado la atención es su extraña forma de actuar.

—Supongo que se refiere a sus métodos intimidatorios, relatados con mucha verosimilitud en el filme, como los apagones generales, las ejecuciones rituales, perros ahorcados y claves apocalípticas. ¿Cuál es su punto de vista sobre el terrorismo?

—Me interesa como concepto: de dónde surge, qué motivos lo sostiene y cómo se ejecuta. Pienso que las personas que matan por motivos políticos o religiosos se mueven por impulsos tribales y victimistas, y muchas veces paranoicos. Pero no siempre estamos capacitados para com-

prender sus motivaciones. Ellos adoptan la táctica del terrorismo para hacer oír sus reivindicaciones, que es una táctica con la que nunca podré estar de acuerdo, aunque sea desesperada. En todo caso, *Pasos de baile* no pretende ser una película sobre el terrorismo. Me interesaban más las historias personales de los protagonistas que los detalles históricos. Es una película sobre un policía que debe enfrentarse al terror y al amor en una situación caótica.

Un agente de policía, Agustín Rejas, que actúa bajo el código del honor y la honestidad, y al que da vida Javier Bardem en otra de sus

impagables interpretaciones. Rodada en inglés, Malkovich ha reclutado un reparto internacional, seguro de que una combinación de actores españoles, argentinos (Juan Diego Botto), italianos (Laura Morante) y portugueses otorgaría al filme el nivel de ambigüedad que buscaba: “Desde un terreno metafórico, me interesaba la idea de juntar actores que hablaran en una lengua que no fuera la suya y en un país que tampoco es el suyo”.

—Tengo entendido que nunca pensó en otro actor que no fuera Bardem para protagonizar el filme. ¿Trabajar con él ha colmado todas sus expectativas?

—No podía ser de otro modo. A nadie le debe quedar la menor duda de que Javier es uno de los mejores actores del mundo. No podía imaginarme la película si no era con él. Posee un talento sobresaliente y una presencia arrolladora y su forma de trabajar es muy apasionada y disciplinada. En este sentido, es muy distinto a mí como actor. Él es apasionado y estudioso. Tenía varias libretas llenas de apuntes sobre su personaje... y no paraba de hacerme preguntas. Cuando yo le conocí hace cinco años no hablaba nada de inglés, y ahora se puede medir con grandes intérpretes anglosajones.

Pocas instrucciones

—¿Cómo se las apaña un actor para dirigir a otro actor?

—Mi idea de dirigir actores es buscar un buen reparto. A partir de ahí, todo resulta más fácil. Si cuentas con los actores adecuados, luego no hay que dar demasiadas instrucciones, simplemente mucha confianza. Cuando filmamos la escena del filme en la que Javier mira a través de la ventana cómo baila su hija, él es-

John Malkovich (1953, Illinois, EEUU) es padre de dos hijos y actualmente reside en Francia. Co-fundó en 1976, junto a Gary Sini-se, el Steppenwolf Theatre de Chicago, donde comenzó su carrera profesional como actor y director teatral. Debutó en el cine con un papel en *En un lugar del corazón* (1984), de Robert Benton, por el cual consiguió su primera nominación al Oscar. Ha trabajado en importantes películas como *Los gritos del silencio*, *El imperio del sol* y *Las amistades peligrosas*, por cuyo papel de Valmont alcanzó la popularidad mundial. Ha trabajado con directores de la talla de Bertolucci, Woody Allen, Manoel de Oliveira, Stephen Frears o Wolfgang Peterson. Recientemente le hemos visto en los filmes *Juana de Arco* (Luc Besson) y *Cómo ser John Malkovich* (Spike Jonze).

taba un poco confuso, no tenía muy claro qué debía hacer. Me preguntó y yo le respondí que simplemente mirara bailar a la niña. Son este tipo de instrucciones las que he dado a los actores, para que se haga una idea de lo fácil que resulta dirigir a los intérpretes si se parte de un buen trabajo de casting.

—El filme arranca y termina con una reflexión sobre el tiempo, entendido como una gran mentira. La historia que relata la película es como un enorme paréntesis en medio de esta reflexión. ¿Podría explicar por qué ha incluido este monólogo en *off*, por otra parte muy filosófico?

—Es difícil de explicar, pero me alegra que me lo pregunte. Creo que el filme es una reflexión en sí mismo. De algún modo quería mostrar, sobre todo al final de la película, que el tiempo es implacable, y que en términos generales no importa demasiado todo lo que haya podido ocurrir, todos los acontecimientos que narra la historia. Quiero decir, las cosas siguen su rumbo y el hombre no puede hacer nada para evitarlas. Hay una frase de la escritora Carson McCullers que se me quedó grabada cuando la leí hace muchos años, que viene a decir algo así como que antes de que existiera el hombre ya existía la guerra. Queramos o no, la violencia siempre está ahí, aunque intentemos evitarla. Por otra parte, en *Pasos de baile* se muestran unos hechos atroces, con consecuencias terribles para el ser humano, pero de los cuales no se puede extraer una conclusión particular, ni siquiera una lección clara, nada queda resuelto y el problema sigue ahí, intacto.

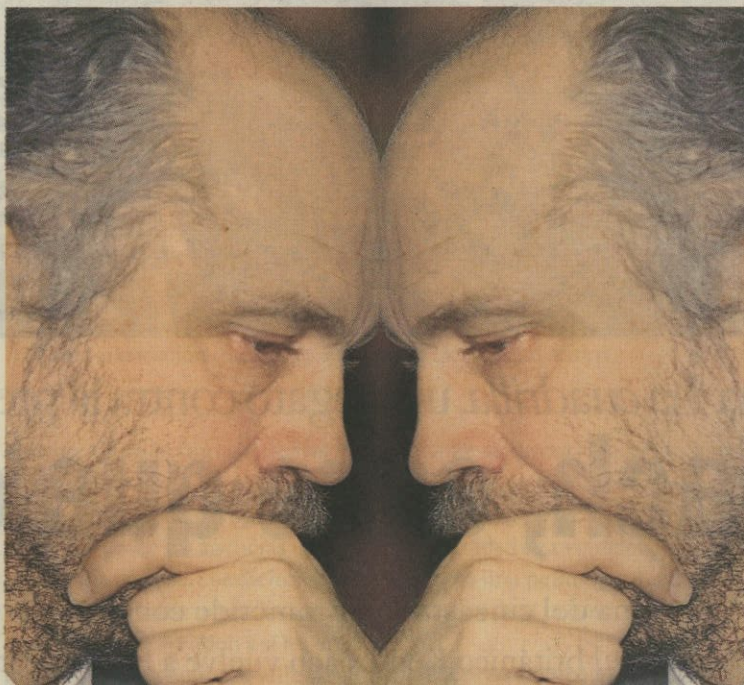
—Es una reflexión pesimista y conformista, ¿no cree?

—Bueno, simplemente me resulta muy difícil echar un vistazo a la historia de los pueblos de América del Sur y pensar que las revoluciones eran inevitables. Ha habido y hay tanta explotación y miseria, tanta corrupción en las clases gobernantes, tanta riqueza mal repartida, que la si-

tuación de los pueblos siempre ha bordeado el caos. Son revoluciones que nacen del hambre y de la injusticia social. El terrorismo nunca es justificable, siempre hay que buscar métodos menos drásticos para cambiar las cosas, pero las revueltas sociales son comprensibles.

La utilidad del teatro

—Ha trabajado para grandes cineastas y aunque *Pasos de baile* sea su debut en la dirección no se puede decir que sea nuevo en el oficio. ¿De qué cineastas ha aprendido más y cuáles son sus referencias?



—Sinceramente, no puedo decir que haya aprendido más de unos que de otros, y no sólo de los directores, sino sobre todo de los técnicos con los que he compartido muchos rodajes. No creo que ningún director haya ejercido una gran influencia sobre mí. Supongo que Carol Reed es mi cineasta preferido, y amo poderosamente películas como *La batalla de Argel*, *El mago de Oz* o *Fraude*, pero sería una tontería decir que estas películas y directores me han ayudado a la hora de dirigir *Pasos de baile*. Valoro más o he encon-

“Ningún director me ha influido demasiado. Carol Reed es mi cineasta preferido, y amo *La batalla de Argel*, *El mago de Oz* y *Fraude*, pero sería una tontería decir que estas películas me han ayudado a dirigir *Pasos de baile*”

MERCEDES RODRÍGUEZ

“En Estados Unidos no podría haber hecho esta película eminentemente reflexiva. No hubiera querido un presupuesto de gran magnitud, porque entonces hay que rodar pensando en los beneficios, y eso no me interesa”

trado más utilidad en mi experiencia como director de teatro, ya que he dirigido historias muy complejas... melodramas, comedias, dramas, comentarios sociales, etc. No me fijo demasiado en lo que han hecho otros cineastas en el momento en que tengo que resolver alguna escena, y menos cuando se trata de un thriller tan poco convencional como *Pasos de baile*.

—¿Por qué ha dirigido el filme bajo el marco de una producción española? ¿Le otorgaba más libertad que una producción americana?

—En Estados Unidos no podría haber hecho esta película. No creo que sea posible trabajar en completa libertad, porque cuando produces un filme siempre hay que intentar hacer lo que quieres y al mismo tiempo ser responsable con el público. Pero para una película como ésta, eminentemente reflexiva, no hubiera querido un presupuesto de 80 millones de dólares, porque cuando ruedas una producción de gran magnitud, hay que hacerlo pensando en los beneficios, y yo no estoy interesado en eso. Prefiero hacer algo que me guste y me motive, y Andrés Vicente Gómez me ofreció justo lo que necesitaba.

—Hablando de libertad cinematográfica. Su película inaugura el viernes el Festival de Sundance. ¿Cree que el cine independiente es sólo una entelequia?

—Yo, desde luego, no lo conozco. Aunque haya podido existir, no creo que ahora mismo haya muchos directores completamente independientes. Nunca he estado en Sundance y no puedo decir gran cosa de él, aunque me entusiasma la idea de estrenar allí. Creo, sin embargo, que sí se puede hacer una distinción entre el cine que tiene una motivación artística clara y el que se hace como resultado de una simple transacción financiera. Con este último, prefiero no tener nada que ver.

CARLOS REVIRIEGO



JOE DUTTINE, OPERARIO
DEL FERROCARRIL EN
LA CUADRILLA

El director estrena *La cuadrilla*, un alegato contra la precariedad laboral

Ken Loach, erre que erre...

EN el utópico ensayo *Del paro al ocio*, el economista y urbanista Luis Racionero proponía una civilización del tiempo libre como remedio a los males endémicos de la civilización capitalista, con preferencia por el paro. Según su opinión, la rebelión de las masas, que para los conservadores provocará la decadencia de Occidente, es, desde el punto de vista de los rebeldes, “la reivindicación de derechos a los beneficios plenos de la civilización”, que “supone una rotura de los viejos moldes, el cambio de valores, y la construcción de un modelo de sociedad que corresponda a la tecnología postindustrial”. O lo que es lo mismo, “una civilización here-

Paradigma del cineasta comprometido con el proletariado y sus enfermedades crónicas, el británico Ken Loach vuelve a la carga este viernes con el estreno de *La cuadrilla*, otro de sus docudramas sobre las huellas asesinas que la sociedad capitalista deja en sus cimientos obreros. El tono documental, la aparente improvisación de diálogos y situaciones y la adhesión incondicional a los problemas de la clase trabajadora son de nuevo los temas rectores de la última película de Loach.

dera de la Occidental”, que “puede ser la civilización del Ocio”. Viendo *La cuadrilla*, o cualquier otra de las películas de Ken Loach, nadie diría que lo que escribió Racionero en 1983 fuera una profecía válida.

Por el contrario, los años no pasan para el discurso ideológico del director británico. Empecinado en

estar del lado de los desfavorecidos, los desempleados y los desencantados —colectivo que identifica con los espíritus puros y las almas luchadoras—, Loach quiere ser la voz de la conciencia de una sociedad que reserva el ocio para los que pueden permitírselo. El Pepito Grillo de un sistema que prefiere hablar de

crecimiento económico a hacerlo de creación de empleo. En *No-Logo*, impecable ensayo sobre el poder de las marcas que lleva camino de convertirse en el manifiesto antiglobalización por excelencia, la periodista Naomi Klein cita un fragmento de la propaganda política del movimiento Recuperar Las Calles, que

Las leyes de los "sin casa"

dice lo siguiente: "La privatización del espacio público bajo la forma de los automóviles sigue deteriorando las dimensiones de vecindad y de comunidad que definen a las metrópolis (...) Cualquier sitio termina siendo igual que cualquier otro. La comunidad se convierte en un artículo de consumo, en una aldea comercial, narcotizada y bajo constante vigilancia. De ese modo, el deseo de vivir una vida comunitaria se satisface de otra forma, por medio de los espectáculos que nos venden de manera artificial".

Paréntesis vital. La creación y consolidación del concepto de marca como infalible método de uniformización, el corporativismo como antídoto de la expresión individual y la aceptación de los estatutos de insolidaridad laboral de las nuevas empresas ocupan el epicentro de *La cuadrilla*. Protagonizada por cinco obreros de la British Rail (la compañía de ferrocarriles estatal de Gran Bretaña), la película de Loach cuenta una *tranche de vie*, un paréntesis vital, que abarca el cambio de hábitos y costumbres de sus personajes al someterse a la privatización de la compañía. En ese hueco, que desafortunadamente parece demasiado grande para tan poco fondo narrativo, Loach coloca en el punto de mira a un solo personaje, Paul, del que observaremos parte de su vida cotidiana: está separado, tiene dos hijas, comparte piso eventualmente con su hermano casado y liga con una chica del trabajo, que por supuesto también tiene una hija que cuidar y proteger.

La cuadrilla arranca con una reunión de patronos y trabajadores que recuerda poderosamente a la asamblea de *Tierra y libertad*. Estamos, pues, en terreno conocido. Loach se apoya en la fórmula que le ha dado prestigio sin intención de cambiar ninguno de los elementos químicos de su composición. El director de *La canción de Carla*

A Ken Loach (Nuneaton, 1936) no se le puede negar una virtud, demostrada con vehemencia desde que su docudrama televisivo *Cathy Come Home* (1966) provocó un cambio en las leyes de los "sin casa" en la rígida Gran Bretaña: coherencia ideológica. Estudió Derecho en Oxford, pero muy pronto descubrió que lo suyo era la denuncia social con pretensiones artísticas. Más allá de dos prometedores éxitos de crítica —*Kes* (1969) y *Family Life* (1972), la crónica vital de una esquizofrénica—, Loach pasó la década de los setenta y los ochenta bajo el influjo del documental catódico—célebres son los que rodó con los mineros británicos—, preocupándose de dar cuerpo y alma a un discurso político de índole marxista. La lucha de clases es, también, una lucha entre el honor y la corrupción, entre la autenticidad y la hipocresía. Así lo demuestran *Riff Raff* (1991), *Lloviendo piedras* (1993), *Ladybird, Ladybird* (1994), películas que documentan el renacimiento de su cine en los noventa, iniciado con el espeso thriller político *Agenda Oculta* (1990), Premio Especial del Jurado en Cannes. En todas ellas, los accidentes de la vida cotidiana —la compra de un vestido de comunión, la custodia de los hijos, los despidos improcedentes, las infames condiciones de trabajo...— enturbian el presente de indicativo, filmado en estricto estilo documental, de la clase obrera. Con mayor o menor fortuna, Ken Loach se ha atrevido a viajar a España —la Guerra Civil de *Tierra y libertad* (1995)—, a Nicaragua —*La canción de Carla* (1997)— y a EEUU —*Pan y rosas* (2000)— con sus cruces ideológicas a cuestas. Sus sermones huelen a verdad a medias, pero se escuchan con tanta convicción que nadie sería capaz de contradecirlos.

apunta algunos temas nuevos en su digresión sobre las pesadillas laborales de nuestro tiempo —a saber: la dictadura de las agencias de trabajo temporal, las condiciones totalitarias impuestas por las corporaciones que se venden a sí mismas mediante inquietantes videos de promoción—, pero se encalla en su desarrollo.

Loach es un cineasta paradójico: detrás de su manifiesto deseo de improvisación se esconde una hermética y matemática metodología de trabajo, regida por unos parámetros conceptuales de los que no puede ni quiere librarse. Víctima de las fron-

teras de su discurso, a menudo cerradas a la dialéctica de puntos de vista encontrados, Loach pierde la oportunidad de evolucionar. *La cuadrilla* es una película estancada en las orillas de sí misma.

El discurso frente al drama. Rob Dawson, guionista ocasional de *La cuadrilla*, trabajó dieciocho años en la British Rail hasta que la privatización quebró los cimientos de su empleo. Fue despedido tras treinta años de servicio. En 1996, Dawson le envió una carta a Loach contándole algunas de sus experiencias como trabajador del ferrocarril y sin-

dicalista empedernido. La respuesta del director de *Family Life* fue inmediata: ¿por qué no le enviaba un guión que reflejara sus vivencias? Seis semanas le bastaron a Dawson, convaleciente de un pequeño accidente vacacional, para ponerlas por escrito.

Probablemente sea culpa del primerizo guión de Dawson que *La cuadrilla* resulte tan desequilibrada en su intento de armonizar el retrato de la tragedia profesional de sus personajes con los apuntes sobre su vida personal. Loach fracasa estrepitosamente al intentar dotar de cotidianidad a su protagonista. Un par de secuencias íntimas, rodadas con una cierta desgana, no son suficientes para definir la psicología de un personaje, sobre todo cuando éste parece erigirse en portavoz de un colectivo estereotipado con el que resulta difícil identificarse. Así las cosas, Loach antepone el discurso a la construcción dramática, y el conjunto queda tan deshilachado como un vestido de segunda mano. A diferencia de los obreros de *Riff Raff*, que funcionaban como entrañable microcosmos, o al contrario del protagonista de *Lloviendo piedras*, los trabajadores de *La cuadrilla* nunca logran conmovernos. No están todo lo cerca que deberían estar de nuestros corazones; les falta mucha más alma de lo que a Loach le gustaría confesar. Así las cosas, el cineasta británico decide resolver el entuerto precipitadamente y con un golpe de efecto, que alcanza proporciones trágicas si de antemano sabemos que el guionista Rob Dawson murió de cáncer (provocado por las emanaciones de amianto) antes de poder ver la película acabada. No se trata tanto de un clímax consecuente como de un final efectista y manipulador. Perro viejo, Loach sospecha que la fórmula empieza a agotarse, pero se resiste a dar el brazo a torcer.

Ken Loach es un cineasta paradójico: detrás de su manifiesto deseo de improvisación se esconde una hermética y matemática metodología de trabajo, regida por unos parámetros conceptuales de los que no puede ni quiere librarse

SERGI SÁNCHEZ

Ainhoa Arteta

“Si los Nobel han hecho publicidad, ¿por qué no yo?”

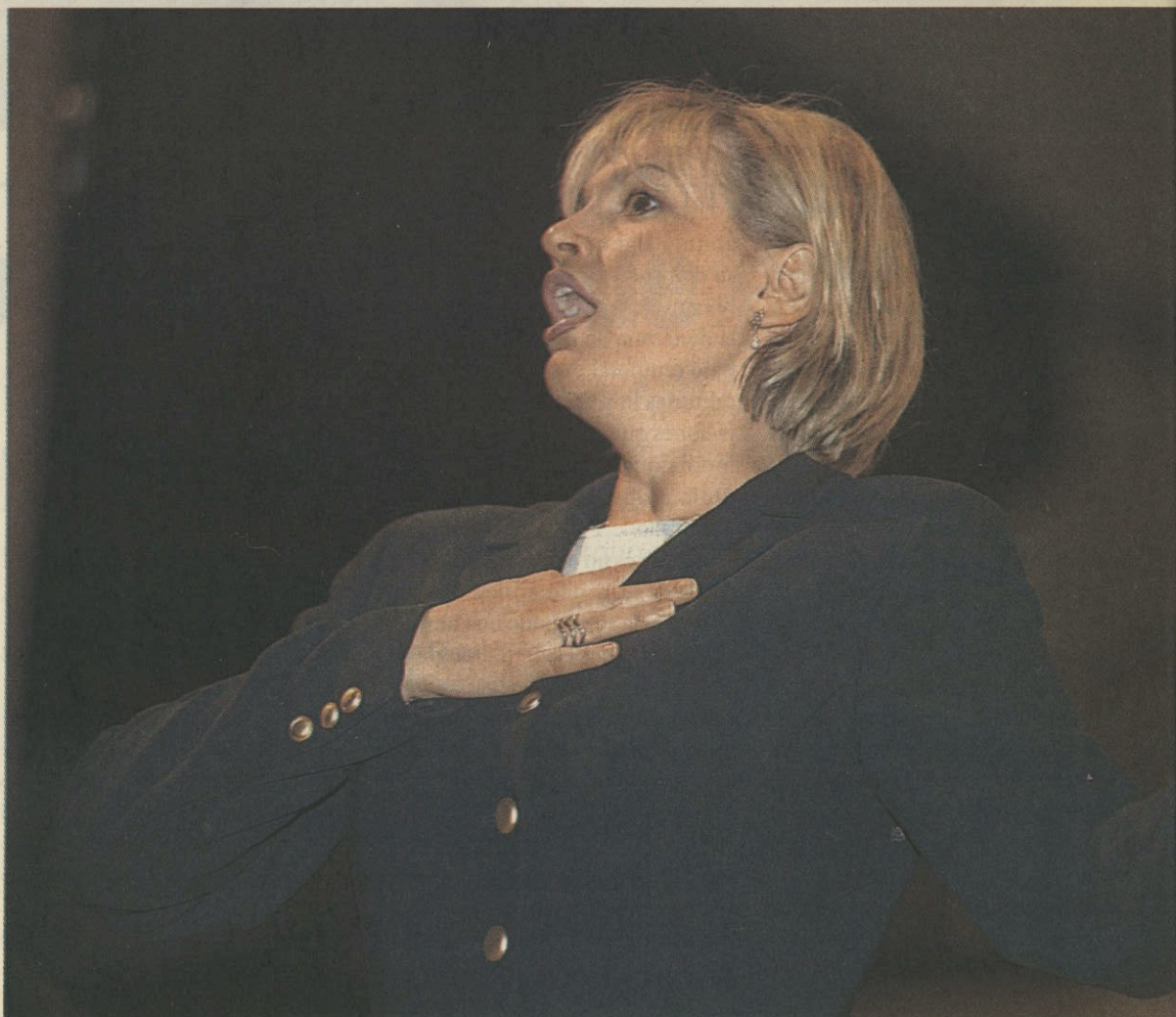
DE auténtico fenómeno del campo de la ópera puede considerarse el caso de la soprano Ainhoa Arteta. Por un lado arrasa con su popularidad, respaldada por algunos premios, como el reciente Ondas al mejor intérprete de música clásica o el Federico Romero 2001 que concede la SGAE a la labor en la divulgación de la zarzuela. Por otro, muchos críticos la juzgan como una especie de Andrea Bocelli en femenino.

Dispuesta a acallar estas impresiones, vuelve a los escenarios operísticos el próximo martes con *Romeo y Julieta* de Gounod, que podrá verse en el Campoamor ovetense en una nueva coproducción del coliseo asturiano y el Villamarta de Jerez en lectura de Francisco López. A su lado intervienen el tenor mexicano Rolando Villazón, una de las nuevas figuras en claro ascenso, y el bajo Stefano Palatchi, con la dirección musical de Reynald Giovaninetti.

En entrevista concedida a EL CULTURAL, Ainhoa Arteta comenta que “Julieta es uno de mis personajes favoritos porque se adapta a mis cualidades vocales, está muy cerca de mi sensibilidad y es un personaje que a lo largo de la ópera adquiere una madurez personal, reflejada tanto dramática como musicalmente. Debuté con este personaje en 1999 en Las Palmas y ésta será mi segunda producción.

—Hace bastante tiempo que no lleva a cabo una producción operística en España y este montaje ha ge-

El martes se estrenará en el Teatro Campoamor de Oviedo una nueva producción de *Romeo y Julieta* de Gounod, dirigida por Francisco López, con el indudable aliciente de la presencia de la soprano vasca Ainhoa Arteta en el papel de la heroína shakesperiana. La cantante, una de las más populares y controvertidas del momento, vuelve después de algo más de un año a una representación operística en España para afrontar un papel “que siento por su sensibilidad muy cercano y que se adapta a mis cualidades vocales”.



nerado indudable expectación.

—Mis compromisos en el extranjero me lo han impedido en 2001. Tampoco creo que un año sea mucho tiempo y además durante este periodo he ofrecido más de quince recitales por todo el país. No me siento especialmente presionada, sino muy feliz de volver con uno de mis papeles favoritos.

—¿Por qué ha debido cancelar recientemente algunas actuaciones?

—Todo ello ha venido por una sinusitis que me detectaron en París. Me aconsejaron cancelar todo durante dos meses y seguir un tratamiento para atajar el problema y no arrastrar las molestias durante mucho tiempo. Ahora ya estoy en plena forma para disfrutar de mi trabajo.

—¿En qué medida siente que han

BEGOÑA RIVAS

“Por lo que a mí respecta, la imagen física ha sido más un inconveniente que otra cosa, porque a veces he tenido que luchar, al inicio de mis conciertos, con la resistencia de parte del público que pensaba que era imposible tener cierto atractivo y cantar bien”

cambiado los condicionantes para el intérprete operístico?

—Las exigencias hacia los cantantes actualmente son enormes, sobre todo para las sopranos. No es suficiente con tener una voz bonita y cantar bien. Se necesita una preparación musical sólida, unos conocimientos generales amplios, cualidades interpretativas y, además, una presencia física agradable.

—Su popularidad por sus apariciones en publicidad ¿no le puede generar alguna imagen negativa?

—Creo modestamente que mi popularidad en España se ha debido fundamentalmente al trabajo desarrollado en los últimos cinco años, presentándome en recital junto a mi pianista Alejandro Zabala en los teatros y auditorios de la casi totalidad de las ciudades más importantes de España. El contrato de publicidad ha venido como consecuencia de esta popularidad, pues nadie hace un anuncio de una persona desconocida o sin prestigio. Si es válido o puede generarme una imagen negativa, pienso que ésta se articula en el escenario, al igual que un deportista la crea en la competición o un pintor en sus cuadros. Publicidad han hecho hasta Premios Nobel y si esto ha sido así, ¿qué inconveniente había en que lo hiciese una humilde cantante de ópera?

—Sorprende que siendo tan popular todavía no haya hecho una ópera en el Real o en el Liceo.

—En el Real me han invitado en dos ocasiones que no se materializaron. La primera porque no disponía de fecha y la segunda, cuando Juan Cambreleng me ofreció la Nedda de *Pagliacci*. Aconsejada por mi agente decidí no aceptar y esperar un tiempo ante la posibilidad de hacer en el futuro *Romeo y Julieta*.

—La falta de belleza física pare-

ce un inconveniente para la ópera ahora. ¿En qué medida su atractivo también puede serlo?

—Se habla mucho de la belleza física ahora y no en tono positivo. Es indudable que la primera impresión es la visual y me parece que sería absurdo negar que si uno tiene ese don, de entrada cuenta con unos puntos de más. Otra cosa es que si la persona en cuestión no tuviese otras cualidades y no hiciese bien su trabajo, entonces de poco le serviría su atractivo visual. Por lo que a mí respecta, le diré sinceramente que mi presencia escénica ha sido más un inconveniente que otra cosa, porque a veces he tenido que luchar al inicio de mis conciertos con la resistencia de parte del público que pensaba que era imposible tener cierto atractivo y cantar bien.

Fenómeno Ainhoa

—La concesión de varios premios recientes, ¿supone la constatación de un “fenómeno Ainhoa Arteta”?

—Con toda sinceridad le diré que no me veo como ningún fenómeno de nada. A veces cuando una persona en nuestro país recibe un premio por su trabajo tendemos a exagerar sus cualidades, magnificándola en exceso. Por fortuna, me queda mucho camino por recorrer y mucho que aprender. Decía por fortuna, porque estamos siempre pensando en objetivos, cuando el refranero español lo deja bien claro: “La posada siempre es mala”. El camino es lo verdaderamente importante.

—En su mundillo se comenta mucho de su influencia mediática.

—Son apreciaciones ajenas a mi percepción. Me sorprende el interés que despierta mi opinión sobre lo divino y lo humano, cuando me siento una persona normal. No sé si es positivo, pero lo que sí es cierto es

que me divierte muchísimo.

—¿No se corre el riesgo de popularizar la ópera en exceso?

—Estoy notando que hay un sector del público que durante años acudió a los espectáculos musicales siempre con invitación, al que no le caigo nada bien. Y es lógico que se sientan mal conmigo, pues muchos de ellos, a pesar de no gustarles la música, se sentían muy halagados de que el director del festival, teatro o auditorio, les enviase las invitaciones a domicilio para que hiciesen de relleno. Afortunadamente los tiempos cambian y ahora, si quieren que se les siga viendo en el foyer, deben pasar por taquilla como todo el mundo. Me siento muy orgullosa de haber contribuido con mi granito de arena para que esto suceda.

—¿Cree que algunos críticos tienen una visión *old fashion* y no se han adaptado a la nueva manera de ver este mundo?

—Afortunadamente la mayor parte de las críticas me han animado a continuar por la senda de mi trabajo. Tengo muchísimo respeto por ellas y créame que procuro leerlas todas, pues siempre se saca algo positivo, cuanto más de las constructivas de cuyos consejos siempre he tomado nota.

—¿Qué debe aprender la ópera del mundo del pop?

—Fundamentalmente de su marketing. El bombardeo publicitario es increíble. Al final, sin darnos cuenta e independientemente de si somos o no aficionados a este género, conocemos los nombres de los intérpretes, si están promocionando su nuevo disco y cuando será su próxima actuación. Esto es algo que la ópera tendría que aprender: a promocionarse mejor.

LUIS G. IBERNI

Ante el 2002

RECIENTEMENTE se ha publicado en este Cultural la recopilación de "lo mejor de en 2001". Leer lo que los críticos hemos votado en el apartado musical produce una cierta amargura y lleva naturalmente a la reflexión. Se da la circunstancia de que en la lista de los diez mejores espectáculos musicales no figuran más que nombres del campo de la interpretación y ningún creador. Un resultado así había obviamente de ser polémico. La defensa de "lo español" representa una actitud muy justa y elogiable, pero tampoco debemos caer en un "mirarnos el ombligo" que se traduzca en la auto exaltación exagerada de lo propio.

También es cierto que muy posiblemente carezca de sentido un *hit parade* de los mejores espectáculos habidos en toda España, como en cambio sí lo posee el de los mejores discos. Los conciertos y las óperas son eventos que representan un instante intransferible. Dos críticos pueden percibir un mismo evento de formas muy diferentes y, lamentablemente, no cabe una segunda "visita" o "audición" para verificar la primera impresión tras escuchar los razonamientos de otros compañeros o del mismo público. Es más, el mismo concierto puede sonar diferente en sitios y jornadas diversas. Estas y otras muchas razones hacen casi inviable una relación de lo mejor "en vivo". Para colmo no hay críticos suficientes para presenciar los miles de espectáculos musicales anuales.

Ahora bien, algunos y sobre todo los mismos creadores han echado de menos ciertos estrenos en la lista publicada. Estrenos como *La señorita Cristina* de Luis de Pablo o recuperaciones como *Farnace* pueden ser ejemplos significativos. No lograron obtener los votos suficientes, pero tampoco lo lograron espectáculos rutilantes como la Ópera de Berlín, con Barenboim al frente, en sus presentaciones madrileñas.

Desde estas líneas, en el inicio de 2002, vayan los mejores deseos para que los creadores españoles sigan por la senda de superación en la que se hallan, sus obras puedan ser estrenadas y valoradas fuera de nuestro país y merezcan allí tantos elogios como dentro. Esperemos que la citada *Señorita Cristina* y *Don Quijote* vean la luz en Berlín... Y no precisamente en versión de concierto.

GONZALO ALONSO

"Adiós a la vida" londinense

No va estando ya para muchos trotes nuestro admirado Luciano Pavarotti, que el pasado 12 de octubre cumplió 66 años. Aun así no deja de ser interesante cualquier propuesta en la que aparezca el tenor modenés, que ha sido uno de los cantantes más ortodoxos —en cuanto a emisión, control del aliento e impostación— del último tercio del siglo XX. Desde luego, no se ha discutido nunca su belleza tímbrica, ese esmalte tan soleado, y su, al principio, exultante facilidad para ascender a la zona sobreaguda. Quizá las reservas han podido venir respecto a su canto a veces plano, a su frecuente ignorancia de aspectos estilísticos o a su relativa expresividad. Pero, en fin, el atractivo del instrumento hacía olvidar usualmente tales carencias o limitaciones. Es noticia de nuevo Pavarotti, y esta vez no por sus pro-



PAVAROTTI JUNTO A NEBLETT EN 1976 DURANTE LA REPRESENTACIÓN DE *TOSCA* EN CHICAGO

blemas con el fisco, sino porque se despide de los escenarios londinenses en unas funciones de *Tosca* que se van a desarrollar en el Covent Garden entre el viernes y el 21 de este mes. Es una producción del siempre estimulante John Cox, con escenografía de Renzo Mongiardino, que va a ser dirigida musicalmente por Jesús López Cobos, un maestro del que hablamos últimamente con frecuencia muy justamente. Su limpia batuta, libre de gangas, es garantía de equilibrio en una obra que, aun siendo

verista, posee un refinamiento y un tono conversacional en ocasiones marginados. Acompañan a Pavarotti en los otros dos papeles protagonistas dos cantantes asimismo veteranos: la soprano norteamericana Carol Vaness y el barítono ruso Sergei Leiferkus. **A.R.**

Atlántida en suite

LA programación de una obra como la Atlántida de Falla es un acontecimiento relativamente excepcional, aunque sea de modo parcial. Flanqueada por dos poemas sinfónicos de Respighi —*Fuentes y Pinos de Roma*— podrá verse una *suite* el próximo fin de semana en la programación de la Orquesta Nacional. Será bajo la dirección de Frühbeck, quien la grabara en su día, con este mismo conjunto, para la firma Emi, que todavía permanece como documento excepcional de esta obra incompleta. Intervendrán como solistas la soprano María Orán, el tenor Manuel Cid y la mezzo Alicia Nafé. También con la lírica tiene que ver el recital que el próximo lunes brindará la mezzo polaca Ewa Podles, en el ciclo del teatro de la Zarzuela, acompañada por Ania Marchwinska, con obras de Rossini, Chopin y Rachmaninov.

Estrenos sinfónicos

EL panorama sinfónico español sigue, aunque tímidamente, produciendo nuevas obras al catálogo. Este fin de semana el esfuerzo corresponde a la Orquesta de Granada y la Sinfónica de Barcelona. La primera ofrecerá el viernes bajo la dirección de su titular Josep Pons dos piezas de Enrique Rueda, una *Fanfarria OCG* y del también granadino José García Román (1945) de quien presentará *De Civitate aquae*, ambas encargos de la formación andaluza. El nombre de José García Román está más que presente estos días porque también estrenará a fin de mes y dentro del Festival de Canarias *Vapori del Cuore*. Por su parte, la Orquesta Ciudad de Barcelona, con Salvador Mas, interpretará *Tres epígramas* de Benet Casablancas (1956), que goza de un notable prestigio en el panorama catalán, tanto por su labor pedagógica como por su importante producción.

El próximo sábado se estrena en el Real la obra maestra de Debussy 'Pelléas et Mélisande' o la anti-ópera

La obra maestra de Debussy, *Pelléas et Mélisande*, uno de los títulos fundamentales del teatro musical del siglo XX, llegará finalmente al Teatro Real. Será el próximo sábado, a punto de cumplirse el centenario de su creación en la Ópera Cómica de París, el 30 de abril de 1902. En producción del Gran Teatro de Ginebra, realizada por Patrice Caurier y Moshe Leiser, será dirigida desde el foso por el prestigio maestro Armin Jordan, con un reparto encabezado por María Bayo, Simon Keenlyside y Jean-Philippe Lafont.

LA única partitura operística, en sentido estricto, de Debussy, si exceptuamos piezas como la incompleta *La caída de la casa Usher*, sobre el relato de Poe o *El martirio de San Sebastián*, a partir de D'Annunzio —y que podrá verse en unos días en el Teatro de la Zarzuela—, constituye uno de los ejemplos más atípicos del del repertorio lírico. Alejada de los esquemas de la ópera tradicional como de la casi obligada influencia wagneriana, *Pelléas* es un universo propio y cerrado que sume al oyente en un mundo de fascinantes nebulosas donde importa más lo sugerido que lo que realmente se dice.

La obra de teatro del escritor belga Maurice Maeterlinck, uno de los "popes" de la poesía simbolista, hoy olvidado, brindaba esa atmósfera de evocaciones que buscaba el compositor. La partitura tuvo una gestación de casi una década, y cuando la terminó, Debussy tuvo que vencer las reticencias del director del teatro, Albert Carré, y después del propio Maeterlinck, quien quería como protagonista a su mujer, Georgette Leblanc. Al final se representó gracias al director André Messager, con la soprano Mary Garden, y aunque las críticas fueron duras, la obra logró inmediatamente la adhesión de los compositores jóvenes como Ravel, Dukas o Satie.

La ópera se desarrolla en tres actos, divididos en trece escenas unidas por interludios orquestales de

extraordinaria belleza que tienen tanta importancia como las partes cantadas, llegando a alcanzar momentos muy dramáticos según se va intensificando la historia. Si el texto de Maeterlinck puede resultarnos hoy algo pasado de moda, el poder de la música es tal que no ha dejado de fascinar a los mejores directores musicales y escénicos.

Paisaje de irrealidad. Los melómanos más impenitentes recuerdan todavía las escenas que en 1962, con motivo del centenario de su nacimiento, presentó Jean Fournet con la Orquesta Nacional y Nadine Sau-

tereau y Pierre Mollet como solistas, en el Palacio de la Música y en el Monumental. En 1966 llegó al Teatro de la Zarzuela, con Franco Capuana en el foso y Marcel Lamy en la escena, con un elenco en el que se incluía la misma Mélisande de la vez anterior, junto a André Vessières, Germain Ghislain y André Jobin.

Las dos últimas ediciones han contado en el podio con un defensor de este particular paisaje sonoro como Ros Marbà, quien ha brindado con ellas dos de sus más redondos trabajos madrileños: en 1980 en la Zarzuela, en una estilizada recreación de José Luis Alonso y con Vic-

toria de los Ángeles, y diez años más tarde con la Sinfónica de RTVE y un impresionante Gabriel Bacquier como Golaud.

La producción del Real. El maestro catalán cederá la batuta a Armin Jordan, director suizo que cuenta en su haber con una notable traducción discográfica de la obra. La protagonista femenina cuadra muy bien, por estilo y sensibilidad, con las características de María Bayo, que ha dado muestras de su afinidad con el repertorio francés en su *Manon*, su Micaela o en los tres personajes de mujer de *Los cuentos de Hoffmann*. Aquí volverá a dar vida a ese ser frágil y misterioso, del cual no se sabe muy bien de dónde viene, que se desvanece de la misma manera que ha aparecido, y con el que ya obtuvo un importante éxito en La Monnaie de Bruselas, en una producción de Herbert Wernicke. Para el papel de Pelléas (pensado para un tipo de voz muy lírica y típicamente gala, a caballo entre las cuerdas de tenor y barítono), se ha inclinado la balanza hacia la opción del recio cantante británico Simon Keenlyside, lo que le otorgará una mayor oscuridad tímbrica, haciéndolo más viril. El poderoso barítono francés Jean-Philippe Lafont sabrá hacer justicia al atormentado y violento Golaud, el marido engañado por su hermano, mientras Franz-Josef Selig y Birgitta Svendén encarnarán presumiblemente, con la debida autoridad, a los monarcas del imaginario reino de Allemonde, Arkel y Geneviève. La puesta en escena cuenta con la garantía de Patrice Caurier y Moshe Leiser, un tándem de bien reconocido prestigio en los principales escenarios internacionales.



MARÍA BAYO Y SIMON KEENLYSIDE DURANTE LOS ENSAYOS EN EL REAL

RAFAEL BANÚS

Se cumplen trescientos años del nacimiento del compositor español José de Nebra luminaria del barroco

POR ANDRÉS RUIZ TARAZONA

Durante estos días se conmemora el tricentenario del nacimiento de José de Nebra y Blasco (1702-1768), uno de los grandes compositores del barroco español. Como el de Bach o el de Couperin, también el apellido de Nebra perteneció a varias generaciones de organistas y compositores aragoneses. El padre de José, José Antonio Nebra Mezquita, era oriundo de Hoz de la Vieja (Teruel), pero llegó a ser organista de la Colegiata de Santa María de Calatayud. En esta villa zaragozana contrajo matrimonio con Rosa Blasco “doncella natural de la ciudad de Borja” y en ella les nacieron cuatro hijos, tres de los cuales fueron músicos destacados. El más notable fue José, cuyo nacimiento debió ser en los primeros días de enero de 1702. Pasó la primera etapa de su vida en Calatayud, pero en agosto de 1711 su padre ganó la plaza de organista de la catedral de Cuenca y toda la familia se trasladó allí. Es muy probable que el pequeño José continuara recibiendo enseñanzas de su padre en el conuense Colegio de San José, en el que Nebra Mezquita impartía sus clases a los infantes del coro.

Su biógrafa, María Salud Álvarez Martínez, piensa que José destacó tan pronto en el pequeño mundo musical de Cuenca que su padre decidió enviarlo a Madrid. En la Villa y Corte lo encontramos ya en 1719 ejerciendo como organista en el convento de las Descalzas Reales, cargo que había ostentado poco más de un siglo antes el genial Tomás Luis de Victoria. Posiblemente amplió estudios con José de Torres, ilustre compositor y teórico con quien coincidió en las Descalzas. En cualquier caso, en 1723 presentó en el Corral del Príncipe—actual Teatro Español—la música para el auto sacramental de Calderón *La vida es sueño*. También ejerció por estos años como músico de cámara de los duques de Osuna. En el palacio de la Cuesta de la Vega tuvo que entablar relación con quien era entonces el más prestigioso compositor de Madrid, Antonio Literes Carrión (1673-1743), cuyo *Acis y Galatea* había despertado gran entusiasmo en la Corte.

Desde la muerte de Sebastián Durón (1660-

1716) en el exilio de Camboles-Baines, los italianos tuvieron el camino franco para imponer su estilo en la música española. Sin embargo Literes mantuvo, hasta cierto punto, la tradición española frente al empuje de los Facco, Mele, Coradini, Conforto, Corselli y un largo etcétera. A la muerte de Literes la música nacional encontró en José de Nebra un continuador de la tradición polifónica hispana, de ahí que Iriarte lo incluyese entre los grandes en su célebre poema *La Música* (1779). Esto puede apreciarse también en el *Incorporatorio Regem cui omnia vivant*, de 1758, lo cual no impide que otras composiciones muestren a Nebra como el más avezado maestro en la asimilación de ciertos procedimientos y del espíritu del barroco italiano, que era omnipresente en Europa. Pensemos que todo un Haendel no pudo—por fortuna—librarse de su influencia.

Pese a verse obligado a competir con los italianos citados, o hacer frente a autores de la talla de Hasse (que presentó su *Demetrio* en los años del Peral durante los carnavales de 1738); de Jommelli, cuyo *Demetrio* se ofreció por aquellos años en el Buen Retiro; de Baldassare Galuppi, que hizo en Madrid el estreno absoluto de su *Demofonte*, o con las brillantes óperas de Corselli (Courcelle) y algún que otro Pergolesi (*La contadina astuta*, por ejemplo) Nebra no cesó de estrenar producciones musicales. Desde su juvenil *Amor aumenta el valor*, sobre el libreto de José Cañizares, escrito para celebrar la boda entre Fernando VI, entonces Príncipe de Asturias, y María Bárbara de Braganza, melodrama representado en Lisboa en 1728 en el palacio del embajador de España, marqués de los Balbases, hasta *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad*, e *Iphigenia en Tracia* (1747) son numerosos los autos, comedias, loas, entremeses, sainetes a los que el maestro ara-

gonés puso muy bella música. Álvarez Martínez ha censado 68 títulos de obras escénicas de José de Nebra que le proporcionaron extrema fama. En 1726, Juan Francisco de Corominas, primer violín de la Universidad de Salamanca y teórico bien informado, —como lo confirma el conocimiento de autores contemporáneos a él, como Corelli, Albinoni y Vivaldi— sitúa a Nebra entre los mejores músicos españoles en su curioso *Aposento Anti-Crítico*. La fama del bilbilitano cruzó también el Atlántico hasta el punto de que al compositor limeño José de Orejón y Aparicio (1705-1765) se le denomina “el Nebra peruano”.

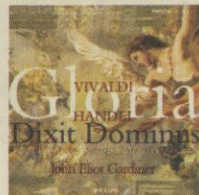
Hay muchas piezas sacras de Nebra repartidas por los archivos españoles y americanos, lo que explica que Emilio Cotarelo le llamase “el Lope de Vega de la música española”. El cardenal Mendoza creó para él el puesto de Vicemaestro de la Capilla Real y Rector del Colegio de Niños Cantores. Entre sus discípulos figuran José Lidón y el Padre Soler. Tras el incendio del viejo Alcázar de los Austrias en la Nochebuena de 1734, Nebra fue uno de los designados para rehacer los fondos musicales de la Capilla Real desaparecidos en aquel desastre. A él le debemos también el melodrama *Venus y Adonis* (1753) y una hermosa *Misa de Requiem* para las honras fúnebres de Bárbara de Braganza, dirigida en Cuenca hace unos años por Philippe Herreweghe. La Sociedad Española de Musicología ha realizado un disco con diversas piezas religiosas de Nebra, la Orquesta y Coro de RTVE grabó las *Vísperas a la virgen*, *Laetatus sum* (1749) y el Ensemble Baroque de Limoges que dirige Christophe Coin, la preciosa zarzuela *Viento es la dicha de amor* (1743), con libreto del calderoniano Antonio Zamora. La madurez de Nebra como autor lírico abarca desde 1743 hasta 1750. De esos años proceden sus mejores piezas teatrales, entre ellas la *Ifigenia en Tracia* ofrecida hace unos años por la Capilla Real de Madrid. Es de esperar que el 2002 procure el descubrimiento de nuevas obras de aquel gran maestro. ■

DISCOS



HÉCTOR BERLIOZ
NOCHES DE ESTÍO.
 VÉRONIQUE GENS
 VIRGIN 545422 2 DDD

LA soprano Véronique Gens es una de las más firmes representantes de la última hornada del canto francés. Su voz, límpida y homogénea, y su clara emisión brillan con especial relieve en su versión de las *Noches de estío* de Héctor Berlioz, uno de los más hermosos ciclos de melodías románticas, que aborda con la espontaneidad de la primera juventud. Al mando de Louis Langrée, la excelente Orquesta de la Ópera Nacional de Lyon se funde admirablemente con la solista, aportando unos timbres frescos y sugerentes. Son muy hermosas también las versiones de esas pequeñas joyas que son *Zaida*, *La cautiva* o *La bella viajera*, con su tono nostálgico y ensoñador. En la escena dramática *La muerte de Cleopatra*, sin embargo, y a pesar del evidente talento expresivo de la artista, echamos en falta un instrumento más poderoso, sobre todo en lo referente a centro y graves. Pese a ello, y en su conjunto, un recital muy valioso y recomendable. **R. BANÚS**



VIVALDI / HANDEL
GLORIA / DIXIT DOMINUS
 JOHN ELIOT GARDINER
 PHILIPS 462 597-2 DDD

¿QUÉ atractivo pueden presentar dos obras grabadas ya tantas veces como son el *Gloria* de Vivaldi y el *Dixit Dominus* de Handel? Pues nada menos que su interpretación por uno de los mejores coros del mundo, el Monteverdi Choir, y los English Baroque Soloists, un conjunto instrumental excelente dirigido por una de las figuras más interesantes de la música antigua, John Eliot Gardiner. El resultado es más que excelente, si bien cabe preguntarse por la necesidad de afrancesar la música vivaldiana en algunos pasajes, como el "Qui tollis peccata mundi". Entre las intervenciones solistas es obligado destacar el bellissimo "Domine Deus", "Agnus Dei" del *Gloria*, en el que soprano y oboe se funden y se responden con una compenetración absoluta. Lo mejor, sin duda son las intervenciones corales de factura impecable y un continuo lleno de vida y dirección. Un placer auténtico. **A. MATEO**



FRANZ LISZT
 OBRAS PARA PIANO
 LEIF OVE ADSNES
 EMI 5 57002 2 DDD

EL noruego Andsnes (Karmoy, 1930), goza de varias de las cualidades que hacen a un artista importante. El instrumentista sabe diferenciar con soltura, dándole a cada una lo suyo, las piezas de este recital lisztiano, pertenecientes a muy distintas etapas de la vida del compositor húngaro. En el pianista se muestra intratable por la seguridad de trazo, el vigor y las mil y una luces que obtiene de un teclado muy rico que hace justicia al colorido previsto por Liszt. Y es hábil para, como contrapartida, extraer el intenso lirismo que anida también en esos pentagramas y en los de obras breves y enjundiosas como el *Vals olvidado n.º 4* y el *Andante lagrimoso*. Sorprende en artista tan joven la madurez en el juego de matices y el dominio de los factores rítmicos, así como el infalible manejo de pedal. Un disco de excelente nivel, anunciador de un talento poco común, que aún habrá sin duda de ganar en rigor expositivo y constructivo para situarse al lado de los grandes. **A. REVERTER**

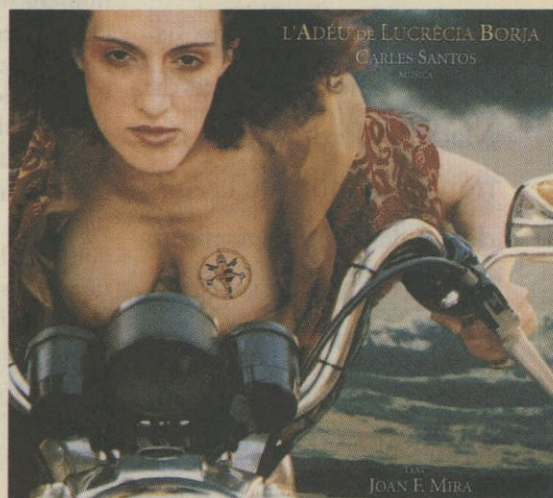
Minimalismo mediterráneo

CARLES SANTOS: L'ADÉU DE LUCRÈCIA BORJA.
 TEXTO: JOAN F. MIRA. MARÍA JOSÉ RIÑÓN, SILVIA TRO, ANTONI MARSOL, ANTONI COMAS, SOLISTAS. ORFEO UNIVERSITARIO Y ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA. ARS HARMONICA. AH 098.

RODRIGO Borja, o Borgia dicho a la italiana, valenciano de Játiva, al poco de convertirse en el papa Alejandro VI, en 1499, otorgó la bula fundacional de la Universidad de Valencia. Medio milenio después, la Universidad ha querido conmemorar aquello, entre otras cosas, con el encargo, estreno y grabación de *L'adéu de Lucrècia Borgia*, con música de Carles Santos y texto de Joan F. Mira, un historiador que tiene muy estudiada a la singular familia Borgia.

Al despedirse de su padre, con la comitiva esperando en el patio, Lucrecia activa recuerdos y da pie a diálogos varios. El enfoque musical de Santos muy de él: minimalismo luminoso y mediterráneo, sucesión de ideas muy breves que se repiten hasta justo antes de resultar pesadas. El resultado es eficaz y amable. La liviandad del planteamiento impide caracterizaciones realmente finas. Tampoco se buscan. Más que retratos óimos caricaturas: perfiles simples e hipbólicos.

En la portada del disco vemos a una Lucrecia motorista con el escudo del papa tatuado en la teta. Pues eso: sonrisa algo sacrílega. Precisamente ahí, en el grado de ironía, está lo difícil y Santos acierta casi siempre. Sus ideas son sencillas, pero suenan nítidas y claras. Se ha rodeado, además de buenos colaboradores, con el orquestador Pere Puértolas a la cabeza. Los cantantes pintan con viveza sus personajes, el Coro aporta lo mejor de su sonido *amateur* y la orquesta adquiere color campestre gracias al añadido de dos dulzainas. Resumamos: este *Adéu* tiene la bendita virtud de no aburrir y eso le redime de todos sus pecados. **ÁLVARO GUIBERT**



El mundo científico estudia el principal reto de los próximos años

Células madre, ¿qué hacer?

La revista Science acaba de vaticinar que las protagonistas del nuevo año en el campo científico serán las células madre. Sus múltiples aplicaciones ya han generado una dura controversia con el "caso Bernat Soria", director del Instituto de Biotecnología de la Universidad Miguel Hernández, que ha tomado la decisión de proseguir sus trabajos sobre la diabetes en el extranjero debido a las restricciones legislativas que la normativa española introduce en el tratamiento de las células troncales. Carlos Vicario, del Centro de Investigaciones Biológicas de Madrid, y Pedro García Barrero, miembro de la Academia de Ciencias, analizan para El Cultural el sofisticado proceso de regeneración y las estrategias en los usos terapéuticos de las células.

El cuerpo humano está compuesto de numerosos tipos de células, tales como las de la sangre, piel, corazón o las neuronas y células de la glía del cerebro. Dicha variedad celular se origina a partir de las células madre o células troncales embrionarias. Estas células se encuentran en la masa celular interna del embrión en su etapa de blastocisto. En los humanos, el blastocisto se forma entre el quinto y el sexto día de gestación, tiene aspecto de pequeña esfera, y se compone de aproximadamente 1.000 células. En la etapa de blastocisto, el embrión carece de órganos. La formación de las extremidades, el corazón o el cerebro comienza alrededor de la tercera semana de gestación.

Algunas enfermedades y lesiones se caracterizan por la muerte o también el mal funcionamiento de un importante número de células. Ocurre, por ejemplo, en la enfermedad de Parkinson, la esclerosis múltiple, el infarto de miocardio o la diabetes tipo I. En los últimos años se ha conseguido extraer células madre de blastocistos humanos y crecerlas en el laboratorio mediante técnicas de cultivo celular. Las células madre tienen dos propiedades importantes: Dividirse continuamente, con lo cual a partir de unas pocas células iniciales se pueden obtener grandes cantidades, y generar una gran variedad de células diferenciadas o es-

pecializadas como neuronas y glía, cardiomiocitos, células de la sangre, etc. Es decir, teóricamente, las células madre podrían servir de fuente para la fabricación de células más especializadas o de tejidos enteros.

Células especializadas

Dichas células o tejidos se transplantarían en la parte enferma del cuerpo de una persona con el objetivo final de aliviar o, incluso curar, la enfermedad o lesión que padece. Además de en regeneración, la investigación con células madre nos puede ayudar a entender cómo se desarrollan células especializadas a partir de células indiferenciadas y

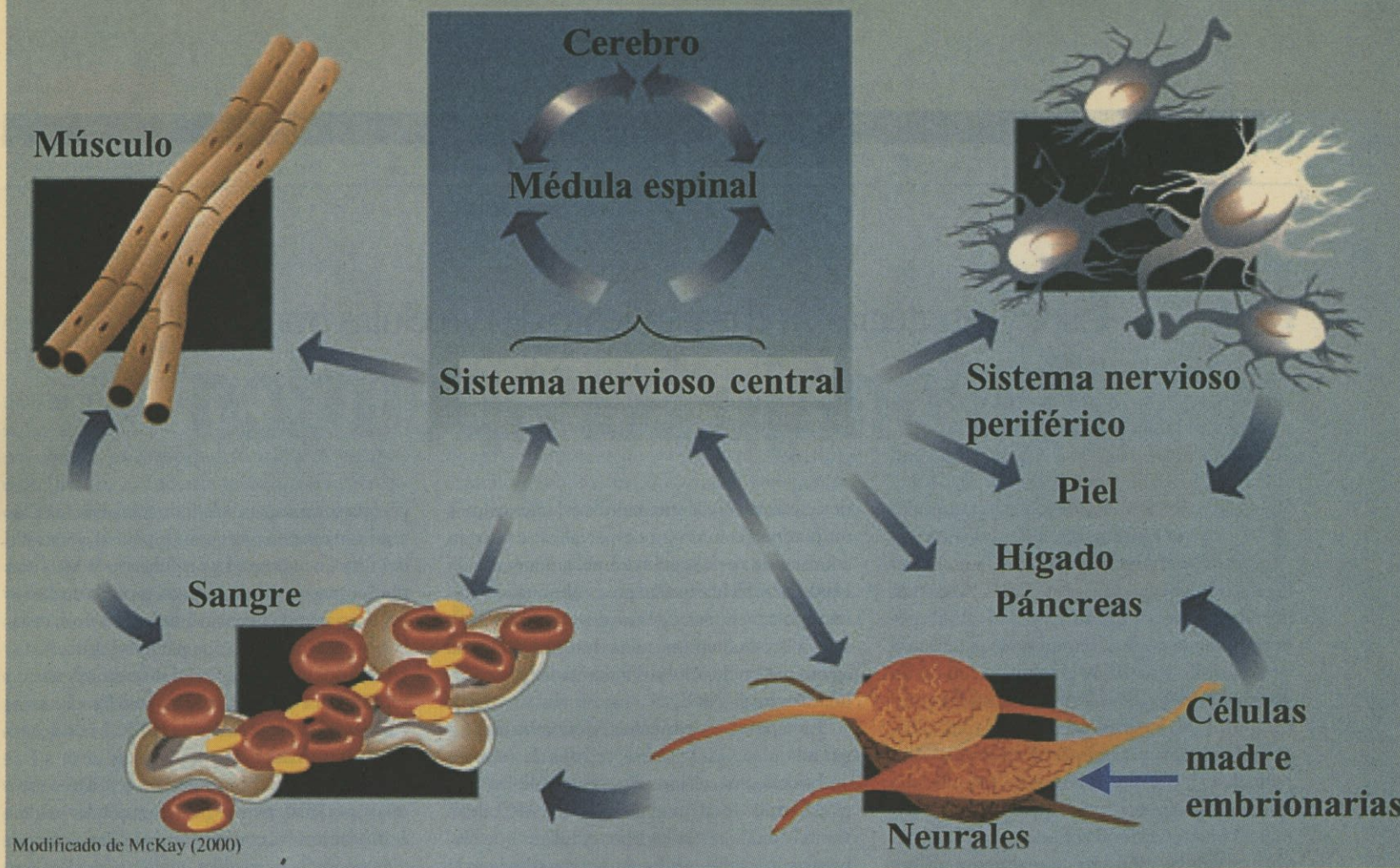
La investigación sobre células madre embrionarias está en un momento crítico. En la UE, con excepción de Inglaterra, está prohibido crear nuevas líneas de células madre a partir de embriones, aunque estos sean los sobrantes de las fertilizaciones in vitro

por qué a veces se producen alteraciones graves durante dicho desarrollo. Se está aún en una fase temprana de la investigación con células madre así como en su posible aplicación en clínica. Nos falta por conocer si las células especializadas y tejidos obtenidos poseen la capacidad de reemplazar a las que degeneran y conseguir, de este modo, que la parte del cuerpo que no funciona correctamente, lo vuelva a hacer. Esto ya se ha conseguido en animales de experimentación. Además de este aspecto, hay otras áreas en

las que se debe seguir profundizando antes de cualquier uso en clínica. Primero, las células madre, debido a su enorme capacidad proliferativa, podrían dar lugar a tumores. Es crítico, por lo tanto, dirigir la diferenciación de las células madre a poblaciones homogéneas compuestas únicamente de células especializadas.

Se transplantarían las células especializadas (que no producen tumores) y no las células madre. Segundo, un aspecto que siempre preocupa cuando se realiza un trasplante, es el posible rechazo inmunológico por parte del paciente. Con objeto de evitarlo, se ha discutido la posibilidad de derivar células madre a partir de células del cuerpo del propio paciente mediante la técnica de transferencia nuclear. El objetivo consistiría en la generación de un blastocisto huma-

no con objeto de extraer sus células madre, células que tendrían la misma composición genética que el paciente. Dicho proceso se conoce como clonación terapéutica. Además del debate ético que suscita, es importante señalar que aún no se ha conseguido producir, mediante estas técnicas, blastocistos humanos a pesar del reciente anuncio hecho por la compañía ACT. Asimismo, se está estudiando la viabilidad de la manipulación, mediante técnicas de ingeniería genética, de células madre existentes, de modo que fuesen



compatibles con el paciente. En paralelo a la investigación sobre células madre embrionarias, los científicos han encontrado células madre en tejidos adultos tales como en la médula ósea, el cerebro, la médula espinal, piel, y también en el cordón umbilical. Hoy sabemos que es posible producir, por ejemplo, neuronas a partir de células de la médula ósea o de la piel. Dichas células poseerían la misma carga genética que el paciente. Sin embargo, la capacidad de división y de diferenciación de células adultas parecen ser inferiores a las de las células embrionarias. Por otra parte, si el paciente sufriese alteraciones de origen genético, sería muy difícil manipular dichas células adultas para eliminar tal alteración. Sin embargo, ya sabemos que es posible modificar el genoma de una célula madre embrionaria. No se dispone de datos suficientes que permitan decantarse por células madre embrionarias o adultas, más bien, es necesario seguir estudiando el potencial de ambos tipos de células.

Actualmente la investigación sobre células madre embrionarias se encuentra en un momento crítico

debido, principalmente, a legislaciones restrictivas en la mayoría de los países de nuestro entorno. En los países de la Unión Europea, con excepción de Inglaterra, está prohibido crear nuevas líneas de células madre a partir de embriones, aunque estos sean los sobrantes de las fertilizaciones in vitro.

España y Estados Unidos

Dicho procedimiento también está permitido en Suecia (país que no pertenece a la Unión Europea). Sin embargo, en muchos países europeos, incluido España, al igual que ocurre en los centros públicos de investigación de Estados Unidos está permitida la investigación con líneas de células madre ya establecidas. Inicialmente, se calculó que el número de líneas existentes sería de 60 pero actualmente parece sensiblemente menor. Curiosamente, en Estados Unidos, las empresas de biotecnología pueden preparar nuevas líneas de células madre a partir de embriones, algo que, como he comentado, tienen prohibido los investigadores del sector público. Dichos investigadores pueden comprar las líneas celulares a la em-

Arriba, posibles interconversiones entre células madre embrionarias y adultas. Las células madre embrionarias son pluripotentes, de modo que son capaces de generar todos los tipos celulares que componen el cuerpo humano tales como neuronas y glía, células pancreáticas, sanguíneas, hepáticas, musculares, etc. También se han encontrado células madre en tejidos adultos de seres humanos y de animales de experimentación, como la médula ósea, la piel, el cerebro o la médula espinal. Asimismo, se han extraído células madre del cordón umbilical. Teóricamente, se podría disponer de células madre procedentes de diversas fuentes.

presa privada. Por otra parte, en el Reino Unido, es legal la generación de nuevos blastocistos con fines terapéuticos. Sería deseable, disponer en la Unión Europea y en Estados Unidos de legislaciones que, siendo

sensibles a las preocupaciones éticas, permitiesen el avance en el conocimiento de la biología y potencial terapéutico de las células madre embrionarias humanas. Un paso importante consistiría en permitir la generación de nuevas líneas de células madre a partir de embriones sobrantes en las clínicas donde se realizan fertilizaciones in vitro.

Finalmente, surge la pregunta de por qué algunos animales como las salamandras son capaces de autorregenerar partes de su cuerpo, como las extremidades, mientras que los humanos, disponemos, comparativamente, de tan escasa autorregeneración. Se está intentando descifrar las claves moleculares y celulares de dicho fenómeno con la esperanza de que los conocimientos adquiridos sirvan, en el futuro, para estimular la autorregeneración de zonas lesionadas del cuerpo humano. El reto es muy grande pero su conocimiento, junto al de las células madre, podrían abrir paso a una terapia celular basada no sólo en la regeneración sino también en la autorregeneración.

CARLOS VICARIO

Usos y estrategias en el tratamiento de las células troncales

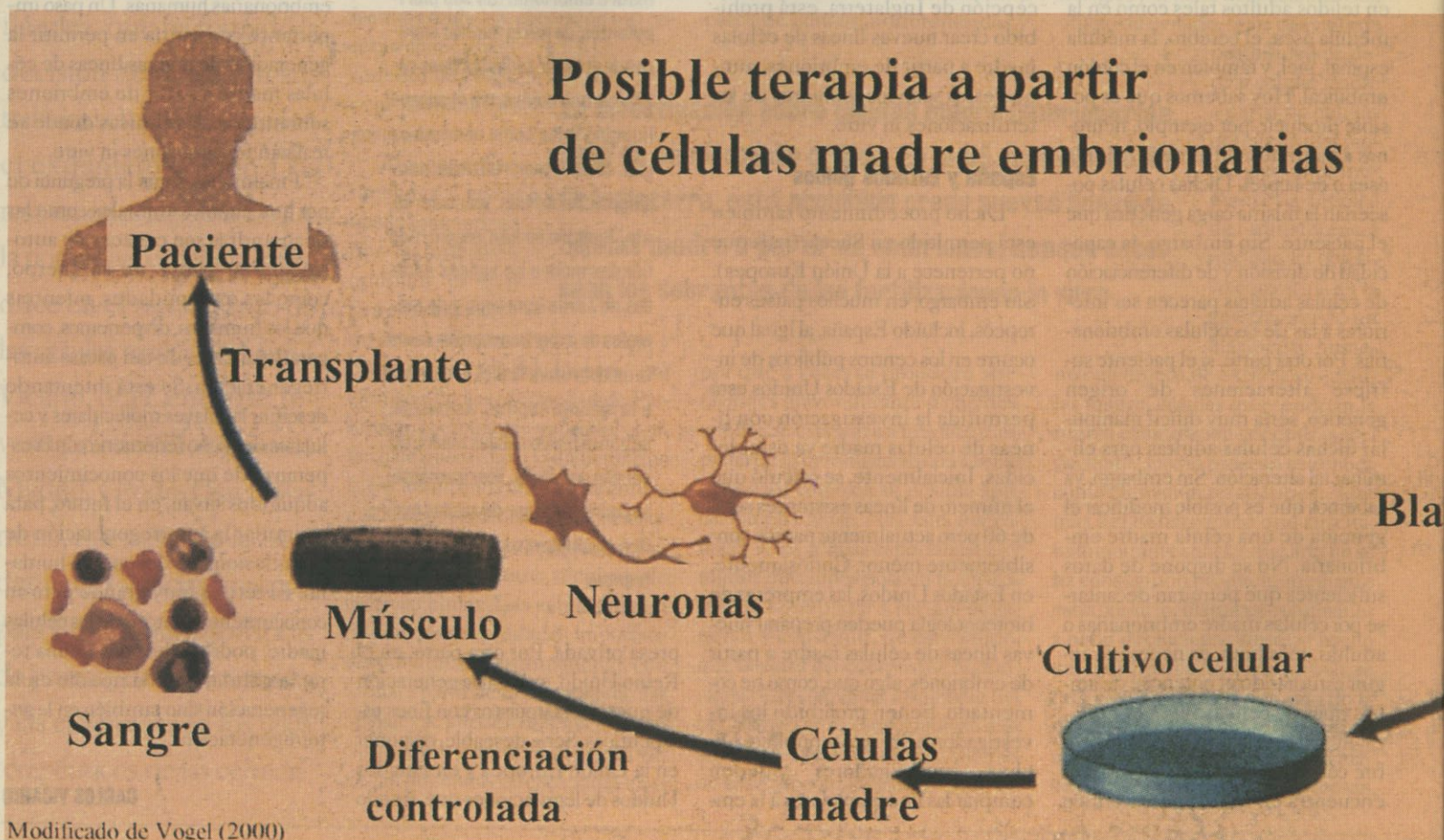
El clonaje terapéutico

Las células troncales (CTs) o madres tienen la capacidad, en cultivo, de dividirse durante períodos indefinidos y dar lugar a células especializadas. Las CTs se comprenden mejor en el contexto de la morfogénesis humana normal. Un individuo comienza su desarrollo a partir de la fertilización de un oocito o huevo por un espermatozoo; un encuentro por el que se forma una célula con el potencial necesario para formar un organismo completo. Este huevo fertilizado es totipotente; ello quiere decir que su potencial es total. En las primeras horas tras la fertilización, esta célula se divide en células idénticas e igualmente totipotentes; ello significa que cualquiera de esas células, si se implantara en un útero, tiene el potencial para formar un feto. Aproximadamente cuatro días después de la fertilización y tras va-

rios ciclos de divisiones celulares, tales células totipotentes comienzan a especializarse y llegan a formar una esfera celular hueca denominada blastocisto. El blastocisto pre-embionario tiene una cubierta celular y, dentro de la cavidad y adosada a la pared en una zona determinada, una aglomeración de células denominada "Masa Celular Interna" (MCI).

La capa exterior de células o cubierta dará lugar a la placenta y a otros tejidos de soporte embrionario necesarios e imprescindibles para el desarrollo fetal en el útero. De la MCI derivarán la totalidad de los tipos celulares que forman un individuo adulto. Aunque cualquiera de las células (blastómeros) de la MCI del blastocisto puede dar lugar a la totalidad de los tipos celulares que forman un individuo adulto, ellas no tienen la capacidad de construir un individuo

porque son incapaces de formar la placenta y los tejidos de soporte necesarios para el desarrollo del feto en el útero. Las células de la MCI son pluripotentes; ello porque son capaces de dar lugar a la mayoría pero no a todos los tipos celulares que son necesarios para el desarrollo fetal. Dado que su potencial no es total, no son totipotentes y no son embriones. En efecto, si cualquiera de las células de la MCI se colocara en un útero materno no desarrollaría un feto. Las células troncales pluripotentes (CTPs) sufren una especialización progresiva en células madres comprometidas con una función definida; por ejemplo, células madres hematopoyéticas que darán lugar a las diferentes estirpes celulares sanguíneas. Tales células madres más especializadas se denominan multipotentes. Las células pluripotentes son esenciales en los desarrollos



embrionario y fetal, las células multipotentes lo son en la infancia y en la edad adulta.

Thomson *et al* aislaron CTPs directamente de la MCI de pre-embriones humanos en estadio blastocístico. Los investigadores recibieron embriones conseguidos mediante fertilización *in vitro* excedentes de las necesidades establecidas para tratamientos de infertilidad. Los embriones fueron obtenidos con propósitos de reproducción, no de investigación. Tras la obtención del consentimiento informado y de la aprobación de las parejas donantes, el equipo investigador disoció las células de la MCI y, tras cultivarlas, obtuvo una línea de CTPs. Por su parte, el equipo de Gearhart *et al* aisló CTPs de tejido fetal obtenido de embarazos interrumpidos. Tras la obtención del consentimiento informado y de la aprobación de las parejas progenitoras que habían tomado la decisión de abortar, los investigadores tomaron células del tejido fetal destinado a formar ovarios o testículos. Aunque las células desarrolladas en los laboratorios de Thomson y de Gearhart derivaron de fuentes diferentes, parecen muy similares en sus comportamientos. Hay otras posibilidades

para obtener CTPs. Una, a partir de células carcino-embriónicas derivadas de teratocarcinomas. Mientras que las células troncales derivadas de la MCI del blastocisto y las derivadas de la gónada primitiva fetal son diploides, las líneas celulares carcino-embriónicas son típicamente aneuploides por lo que no son un modelo apropiado de un desarrollo normal.

Por otro lado, la utilización de transferencia nuclear celular somática o clonaje terapéutico por el que se obtiene un blastocisto; ello a partir de la transferencia del núcleo de una célula somática de un enfermo a un oocito anucleado donado. En este caso, las CTPs serán utilizadas en beneficio del enfermo; ello, produciendo el tipo celular adecuado para reemplazar el tejido enfermo causante de su enfermedad y evitando el rechazo. Además, células troncales multipotentes (CTMs) se encuentran en algunos tipos de tejidos adultos. Tales CTMs son necesarias para reponer las células que se destruyen y/o eliminan del organismo. CTMs no se encuentran en todos los tejidos adultos, pero el catálogo se amplía cada día. Por ejemplo, un dogma bien aceptado establecía que el sistema nervioso central era estable y carente de células con potencial regenerador; sin embargo se han identificado y aislado células troncales neurales de ciertas áreas cerebrales. Se tienen pruebas de que células multipotentes como, por ejemplo, células troncales hematopoyéticas pudieran reprogramarse para producir hepatocitos o neuronas, “transformando sangre en hígado o en cerebro”.

Tales hallazgos sugieren que incluso después de que una CTP ha comenzado la especialización, tal célula puede, bajo determinadas condiciones, ser más flexible de lo que un principio se pensó. Si pudieran aislarse CTs adultas de un paciente, inducir su división y dirigir su especialización y, luego, trasplantarlas al paciente, es indudable que esas células pasarían desapercibidas al sistema de vigilancia inmunológico siendo aceptadas y evitarían la necesidad de acudir a blastocistos humanos como fuente de CTs. Con una u otra estrategia, la llamada terapia celular, basada en la utilización de CTs, ofrece impresionantes posibilidades terapéuticas. Un futuro cuya explotación reclama el diálogo entre los científicos y los demás ciudadanos.

PEDRO GARCÍA BARRENO

Dulce galaxia

Científicos de la NASA han descubierto azúcar y otros compuestos orgánicos relacionados en dos meteoritos carbonosos. Es la primera evidencia de que otra de las piezas fundamentales para la vida en la Tierra podría haber venido del espacio. Con anterioridad, los científicos habían encontrado en meteoritos otros compuestos vitales, como los aminoácidos, pero no azúcares. Los compuestos hallados actúan como componentes de los ácidos del ARN y ADN, así como constituyentes de las membranas celulares.

Hongos destructores

Experimentos en laboratorio han revelado por primera vez que cierto tipo de hongos comunes producen gases de efectos letales para el ozono. El hongo *ectomycorrhizal*—que envuelve las raíces—extrae nitrógeno y fósforo de la tierra, nutrientes que luego proporciona al árbol con el que está en simbiosis. Como reacción, los microbios reciben carbohidratos producidos por el árbol. Estos hongos son abundantes en bosques de clima templado.

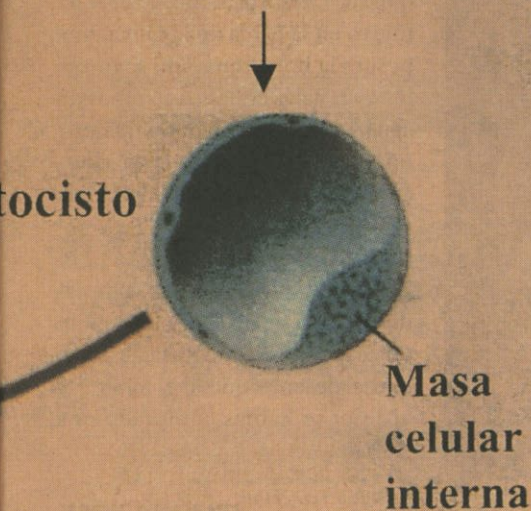
Gigantes rocosos

Durante muchos siglos ha existido fascinación por ciertas formas de roca con aspecto de columnas hexagonales, como la Giant's Causeway, cuya formación se ha atribuido a historias mitológicas. Dos físicos geólogos han desarrollado una teoría convincente: eran rocas volcánicas y a medida que la lava se fue enfriando se formaron fracturas en la superficie, eligiendo el camino que implica menor resistencia, que resulta ser hexagonal.

Un problema útil

A sus problemas con el fuego, Australia añade una grave crisis de salinidad en sus aguas subterráneas, un problema agrícola que los científicos consideran una ventaja adicional para obtener sustancias químicas. El CSIRO, organismo científico australiano, cree que es posible reducir el impacto de la salinidad extrayendo de las aguas valiosos minerales y sustancias para la industria, como fertilizantes, metales ligeros, plásticos, vidrio y cerámica, etc.

Fecundación/ Transferencia Nuclear



Primavera delgada

“CUANDO el espacio sin perfil resume con una nube su vasta indecisión a la deriva ¿dónde la orilla? Cuando el agua duramente verde niega sus peces, primavera delgada entre los remos de los barqueros”. El río de mi ciudad era espacioso y mitológico, extenso de bosques de agua y de leyendas. A media tarde alquilaba yo una barca y navegaba solitario adentrándome en el llamear verde de las aguas venideras como si me adentrarse en el poema de Jorge Guillén. Guillén tenía y tiene la calidad de padre para los jóvenes poetas. También la tiene Juan Ramón Jiménez. Padre es el poeta que, además de enseñarnos a escribir, nos ofrece un mundo pleno y propio, como Dios se lo ofrece al hombre, para que en él podamos vivir perdurablemente, lejos de los guerreros y sus quimeras, bajo el beneficio de la perfección, la plenitud y el presente.

Juan Ramón ofrece un paraíso espiritual, pero Guillén nos fabrica algo así como un panteísmo puesto al día, y estas tres palabras que he escrito son la trilogía que comprende toda su obra. Perfección porque él sólo canta las cosas perfectas, lo perfecto, la piedra o el astro. Plenitud porque Guillén siempre sorprende las cosas plenas, grávidas, a punto de parir aún mayores perfecciones. Y presente porque todo *Cántico* es un canto al presente detenido, vivido, eternizado, mientras los otros hombres lo dejan escapar hacia el futuro o hacia el pasado.

Conocí a Guillén en mi ciudad y desde entonces fuimos amigos. Me escribía, muy viajero, desde todas las partes del mundo. Nunca he comprendido cómo aquel hombre gris, aquel profesor de ceniza pudo alumbrar tanta claridad sobre la tierra, tanta luz perdurable encendiendo las cosas. Pero su condición, su calidad y cualidad de padre poético me

Guillén tenía y tiene la calidad de padres para los jóvenes poetas. También la tiene Juan Ramón Jiménez. Padre es el poeta que además de enseñarnos a escribir nos ofrece un mundo pleno y propio, como Dios se lo ofrece al hombre, para que en él podamos vivir perdurablemente

ha presidido siempre, o más bien ha presidido mi desorden, mejorando la sintaxis de todo lo que pienso y abreviando el exceso de todo lo que digo. En su mundo pitagórico e ingenuo habité largamente, no sólo cuando tomaba una barca de su río, de nuestro río, para internarme en sus poemas que perseguían lo verde en todos sus matices, hasta el más profundo, como me dijo él.

No hay mayor ni mejor paternidad, aparte la oficial y natural, que la de un maestro así, escribiéndome desde cualquier continente para subrayar el acierto de una coma, la luz de un adjetivo en mi crónica diaria. “Cuando el espacio sin perfil resume con una nube su vasta indecisión

a la deriva ¿dónde la orilla?” Yo era el espacio sin perfil, con mi vasta indecisión a la deriva de las aguas, indeciso siempre de orillas, sin decidirme a atracar en la izquierda o en la derecha. Era el vaivén adolescente de la vida en el que yo me perdía, y sólo los versos duros y precisos de aquel Pitágoras lírico de traje gris me enseñaron la precisión de las cosas, la disciplina de los perfiles y la lujuria de la castidad del planeta. “El pie caminante siente la redondez del planeta”. Esa redondez era buen punto de apoyo para insistir en una vocación prematura. Rimbaud había descubierto que “mi caos es sagrado”, y el mío también lo era, pero gracias al espiritualismo silvestre

de Juan Ramón y el realismo geométrico de Guillén, mi escritura se iba centrando en algo que, sin ser real, era mi realidad.

“Cuando el agua duramente verde niega sus peces”. Extraño adverbio de modo que da rotundidad al verso y me devuelve la textura de aquel agua profunda que negaba sus peces, es decir, que los ocultaba de tan verde, porque hay en los poemas de *Cántico* sorpresas estilísticas que no traicionan la estética guilleniana, sino que la hacen dar un paso adelante en su captura de la realidad siempre viviente y escapadiza.

En el primer *Cántico*, incluso, estamos a punto de la metáfora surrealista o cuando menos lorquiana: “Óperas de incógnito”. Así define Guillén las luces de la ciudad nocturna reflejadas en el asfalto mojado. Por eso anoto que se trata del primer *Cántico*. Todavía aquella terne escritura conocía desvíos hacia la moda. Pero también la imagen nos sirve, porque siempre, en todo Guillén, “el pie caminante siente la redondez del planeta”. Paternidad del poeta paisano que se ha mantenido toda la vida. A su río, que era el mío, le han puesto puentes y edificios, pero no tengo más que abrir el gran tomo de *Cántico* para encontrarme de nuevo en la barca de la Oliva, una peseta la hora, remando seguro e incierto hacia aquellos abismos de agua y verdor que llegué a dominar un día como llegué a dominar mi escritura cuando sólo era un espacio sin perfil, una vasta indecisión a la deriva, una geografía sin orilla. El libro de que hablo lo había comprado yo el día de mi santo con veinte duros que me dio mi madre. Ella me dijo, al desempaquetar el tomo: —Mejor te habías comprado una corbata.



“CASCADA” (FRAGMENTO), DE ARSHILE GORKI (1943)

FRANCISCO UMBRAL

Festival de Música de Canarias

enero - febrero 2002

CON EL PATROCINIO DE:

Telefonica

CajaCanarias

LA CAJA DE CANARIAS

lunes, 7 de enero LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

martes, 8 de enero SANTA CRUZ DE TENERIFE

CONCIERTO INAUGURAL

ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA

BERNHARD KLEE, DIRECTOR

ELISABETH LEONSKAYA, PIANO

BEETHOVEN Obertura Leonora III
BEETHOVEN Concierto para Piano y Orquesta nº 5 "Emperador"
BEETHOVEN Sinfonía nº 5

viernes, 11 de enero LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

sábado, 12 de enero SANTA CRUZ DE TENERIFE

THE KING'S CONSORT

ROBERT KING, DIRECTOR

HAENDEL Música Acuática
RAMEAU Suite de "Les Boreades"
HAENDEL Música para los Reales Fuegos Artificiales

sábado, 12 de enero LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

jueves, 10 de enero SANTA CRUZ DE TENERIFE

ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE

VÍCTOR PABLO, DIRECTOR

STEVEN ISSERLIS VIOLONCELLO JOAN CABERO TENOR
JOSEP MIQUEL RAMÓN BARÍTONO ISABEL MONAR SOPRANO

ROCA "Artefactum 33, para Gran Orquesta"
(Estreno Mundial. Obra encargo del Festival)
FALLA "El Retablo de Maese Pedro"
STRAUSS "Don Quijote"

martes, 15 de enero LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

viernes, 18 de enero SANTA CRUZ DE TENERIFE

FINNISH RADIO SYMPHONY ORCHESTRA

PAAVO BERGLUND, DIRECTOR
JOAQUÍN ACHUCARRO PIANO

NIELSEN "Mascarada" (Obertura y Preludio del Acto II)
GRIEG Concierto para Piano y Orquesta
SIBELIUS Sinfonía nº 5

miércoles, 16 de enero LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

sábado, 19 de enero SANTA CRUZ DE TENERIFE

FINNISH RADIO SYMPHONY ORCHESTRA

PAAVO BERGLUND, DIRECTOR
NIKOLAJ ZNAIDER VIOLÍN

SIBELIUS Concierto para Violín y Orquesta
SHOSTAKOVICH Sinfonía nº 5

sábado, 19 de enero LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

miércoles, 16 de enero SANTA CRUZ DE TENERIFE

CONCIERTO POPULAR

ORQUESTA DE CÁMARA DE KIEV

ROMAN KOFMAN, DIRECTOR

OTTO SAUTER, TROMPETA

LAUE Concierto para Trompeta y Orquesta
BACH Concierto de Brandeburgo nº 3
MOLLER Concierto para Trompeta y Orquesta
QUERFURTH Concierto para Trompeta y Orquesta
TCHAIKOVSKY Serenata para Cuerdas

lunes, 21 de enero LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

martes, 29 de enero SANTA CRUZ DE TENERIFE

ROYAL CONCERTGEBOUW ORCHESTRA AMSTERDAM

RICCARDO CHAILLY, DIRECTOR

PETRA LANG, CONTRALTO

JUHA UUSITALO, BARÍTONO

MAHLER Adagio de la Sinfonía nº 10

MAHLER Das Knaben Wunderhorn

martes, 22 de enero LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

lunes, 28 de enero SANTA CRUZ DE TENERIFE

ROYAL CONCERTGEBOUW ORCHESTRA AMSTERDAM

RICCARDO CHAILLY, DIRECTOR

VADIM REPIN, VIOLÍN

KEURIS Tres Preludios
SHOSTAKOVICH Concierto para Violín y Orquesta nº 1
PROKOFIEV Romeo y Julieta - Suite

miércoles, 23 de enero LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

domingo, 27 de enero SANTA CRUZ DE TENERIFE

ROYAL CONCERTGEBOUW ORCHESTRA AMSTERDAM

THE NETHERLANDS RADIO CHOIR

RICCARDO CHAILLY, DIRECTOR

JANICE WATSON, SOPRANO PETRA LANG, CONTRALTO

MAHLER Sinfonía nº 2 "Resurrección"

jueves, 24 de enero LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

sábado, 26 de enero SANTA CRUZ DE TENERIFE

ROYAL CONCERTGEBOUW ORCHESTRA AMSTERDAM

THE NETHERLANDS RADIO CHOIR

RICCARDO CHAILLY, DIRECTOR

EVA URBANOVA, SOPRANO DOMENICO BALZANI, BARÍTONO
BARBARA FRITOLI, SOPRANO BÜLENT BEZDÜZ, TENOR
VITALI TARASCHEK, TENOR CARLO BOSI, TENOR
ELDAR ALIEV, BARÍTONO

PUCCINI Preludio Sinfónico
Capriccio Sinfónico
PUCCINI/BERIO Turandot, Acto III (Estreno mundial. Obra encargo del Festival)

martes, 29 de enero LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

jueves, 31 de enero SANTA CRUZ DE TENERIFE

ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA

ADRIAN LEAPER, DIRECTOR

ALICIA DE LARROCHA, PIANO

GARCÍA-ROMÁN

Vapori del Cuore
(Estreno Mundial. Obra encargo del Festival)
Concierto para Piano y Orquesta nº 4
Sinfonía nº 4

BEETHOVEN
TCHAIKOVSKY

miércoles, 30 de enero LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Teatro Cuyás

viernes, 1 de febrero SANTA CRUZ DE TENERIFE

KARITA MATTILA, Soprano

TUIJA HAKKILA, PIANO

OBRAS DE: SCHUBERT, MAHLER, SIBELIUS,
DUPARC, STRAUSS

jueves, 31 de enero LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

sábado, 2 de febrero SANTA CRUZ DE TENERIFE

WDR SINFONIEORCHESTER KÖLN

SEMYON BYCHKOV, DIRECTOR

DAMEN DES WDR RUNDfunkHOR KÖLN

MICHELLE DEYOUNG, MEZZO-SOPRANO

CORO INFANTIL DE LA OFGC

MAHLER Sinfonía nº 3

viernes, 1 de febrero LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

domingo, 3 de febrero SANTA CRUZ DE TENERIFE

WDR SINFONIEORCHESTER KÖLN

SEMYON BYCHKOV, DIRECTOR

MICHELLE DEYOUNG, MEZZO-SOPRANO

THOMAS MOSER, TENOR

SHOSTAKOVICH Sinfonía nº 6
MAHLER Das Lied von der Erde

jueves, 7 de febrero LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

lunes, 4 de febrero SANTA CRUZ DE TENERIFE

ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE

VÍCTOR PABLO, DIRECTOR

GUSTAVO DÍAZ-JEREZ, PIANO

ANJA SILJA, SOPRANO

PETER MIKULAS, BARÍTONO

SURIÑACH Concierto para Piano y Orquesta
BARTÓK El Castillo de Barbazul (Versión Concierto)

viernes, 8 de febrero LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

martes, 5 de febrero SANTA CRUZ DE TENERIFE

CONCIERTO PARA NIÑOS

ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE

VÍCTOR PABLO, DIRECTOR

EMILIO ARAGÓN, DIRECTOR

ARAGÓN El Soldadito de Plomo
POULENC La Historia de Babar

domingo, 17 de febrero LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Teatro Cuyás

martes, 19 de febrero SANTA CRUZ DE TENERIFE

ORQUESTA DE CÁMARA MILENIUM

GERMÁN TORRELLAS, DIRECTOR

INGARTZE ASTUY, SOPRANO

ANGELES TEY, MEZZO-SOPRANO

CARMELO CORDÓN, BARÍTONO

FRANCISCO F. SANTIAGO, BAJO

FELIPE NIETO, TENOR

ERNESTO DE DIEGO, DIRECTOR DE ESCENA

SIEMENS "El Encargo Político", Ópera de cámara (Estreno Mundial)

miércoles, 20 de febrero LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Teatro Cuyás

domingo, 24 de febrero SANTA CRUZ DE TENERIFE

CUARTETO JANACEK

MOZART

HAYDN

JANACEK

BEETHOVEN

Cuarteto en Do mayor nº 19, K.465 "De las Disonancias"
Cuarteto en Re mayor, Op. 76 nº 5 (Hob.III: 79)
Cuarteto nº 1 "Sonata a Kreutzer"
Cuarteto en Si bemol mayor nº 17, Op. 133 "Gran Fuga"

domingo, 24 de febrero LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

18.00 h. Teatro Cuyás

sábado, 23 de febrero SANTA CRUZ DE TENERIFE

GIANLUCA CASCIOLI, PIANO

BACH

SCHUMANN

BEEHOTOVEN

SCHUMANN

Partita nº 2 en Do menor, BWV 826
Estudios Sinfónicos en Do sostenido menor, Op. 13
Sonata nº 24 en Fa sostenido Mayor, Op. 78 "A Thérèse"
Carnaval en La bemol Mayor, Op. 9

INFORMACIÓN

Las Palmas de Gran Canaria Santa Cruz de Tenerife
OFICINA DE SOCAEM, LEÓN Y CASTILLO, 427 - 3º OFICINA DE SOCAEM, PLAZA 25 DE JULIO, 4 - 1º
TEL.: 928 24 74 42 - FAX: 928 27 60 42 TEL. 922 28 68 01 - FAX. 922 29 30 37
(DE 9.00 A 13.00 HORAS) (DE 9.00 A 13.00 HORAS)
Internet: <http://www.festivaldecarnarias.com> E-mail: festival@socaem.com



SOCAEM
SOCIEDAD CANARIA DE LAS
ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA



Vive Canarias

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