

# EL CULTURAL

27 de febrero-5 de marzo de 2002

www.elcultural.es

Landero presenta  
"El guitarrista"

## Un big bang para el siglo XXI

# Compositores

David del Puerto, Jesús Rueda, Jesús Torres, Francisco Lara, Jacobo Durán-Loriga, J. Santacreu, Joseba Torre, Agustín Charles, Zulema de la Cruz, Sergio Blardony, Mauricio Sotelo, Fabián Panisello, J. M. López López y J. M. Sánchez-Verdú

Leyenda dramática en  
cuatro partes. Libreto  
del compositor y de  
Almire Gandonnière,  
sobre la traducción  
de Gérard de Nerval de  
*Faust* de Johann  
Wolfgang von Goethe

S O L I S T A S  
Margarita: Enkelejda  
Shkosa. Fausto: Kurt  
Streit. Mefistófeles:  
Giorgio Surjan  
Brander: Iñaki Fresán

C O R O Y  
O R Q U E S T A  
S I N F Ó N I C A  
D E M A D R I D  
Director: Marc Soustrot

2 de marzo, 20.00 horas  
3 de marzo, 18.00 horas  
Inicio de la venta de  
entradas: 19 de febrero

La Damnation  
de Faust, op. 24  
La Condenación de Fausto

Hector Berlioz

 TEATRO REAL

Tel. Información 91 516 06 60  
Localidades disponibles. Venta Telefónica Servicio  
de Caja Madrid 902 244 824. Web: [www.teatro-real.com](http://www.teatro-real.com)

# Hacia un nuevo orden musical

POR LUIS DE PABLO

Desde la atalaya que dan mis setenta y dos años recién cumplidos me satisface constatar qué profundos y positivos cambios ha vivido la creación musical española en los últimos tiempos. Es triste recordar que en mi generación fuimos pocos los que nos planteábamos la composición como un medio de expresión personal profunda, desarrollado a través de un orden sonoro y de acuerdo a unas determinadas técnicas, todo un gran vehículo de vivencia humana. Esa perspectiva te hacía sentirte casi una *rara avis*. Durante decenios hasta pareció transformarse incluso en "otra cosa", renunciando a aquellos valores más trascendentes, llegando al extremo de olvidar el oficio.

Esto se ha cambiado en poco tiempo y pese a que el número no siempre suele estar en proporción directa a su calidad, creo que empiezan a ser considerables aquellos nombres a los que puedo valorar como colegas en toda la auténtica acepción de la palabra, especialmente entre los jóvenes. Porque hoy día se consolida la calidad entre aquellos compositores e intérpretes de nuestro tiempo que han decidido dedicarse a la música —y no sólo española— de nuestros días con excelentes resultados.

Estas nuevas generaciones se ven favorecidas además por una importante novedad, al ser un factor que nunca se había dado en nuestra historia y es la continuidad. Que quede claro que en ningún caso me estoy refiriendo a repetición, sino a la constatación de que todo un bloque ha aprendido muy bien lo enseñado y ha sabido desarrollarlo a su manera, de un modo llamativo y convincente sin manifestarse además como epígonos de nadie. Ahora, los retos de estas nuevas generaciones vendrán de saber transmitir lo que hacen. En la mía, nuestra primera obligación era ponerse al día de todo aquello que funcionaba en el resto del mundo.

Aunque en nosotros había indudables carencias, empezando por la falta de maestros, lo compensábamos con una idea clara de que teníamos que aprender ciertas cosas que no sabíamos ante el agobiante aislamiento de todo el país. Hay que resaltar que no fue un fenómeno úni-



camente español, sino común a muchos ámbitos geográficos por ser necesario atrapar el tiempo perdido tras una guerra que destruyó tanto y tan valioso en Europa. Pero es indudable que las dificultades se acrecentaban en nuestro caso. Ese abismo no lo han tenido que cruzar los nuevos talentos ya que los puentes estaban construidos, y por ello cuentan con unos determinados caminos trazados que les permitirá desarrollarse a escala internacional.

De ahí que estos valores muestren unas tendencias inspiradas en la libertad y la diversidad como referentes de cara a hallar soluciones concretas al problema de poner orden en el material sonoro. Casi no me atrevo a decir cuál es la mejor entre todas estas vías pero, por una vez en nuestra historia de la música, no estamos ante un problema de técnica, como sucediera en nuestro pasado, sino de talento ya que tanto la una como el otro abundan entre las nuevas generaciones. Las obras, ahora, subrayan esas diferentes tendencias hasta el punto de que la multiplicidad puede llegar a parecernos algo caótica, dicho sin ningún tipo de acritud sino como un modo de definir una realidad. Porque si siempre se ha dado algún tipo de caos fruto de la realidad multiforme, en las promociones posterior-

res a la mía surge como una característica mucho más marcada. De esta riquísima multiplicidad la sociedad no ha tomado demasiada cuenta, ciega ante la variedad de nuestro panorama creativo. La aportación musical no ha sido siempre bien asimilada porque está, en gran medida, al margen de los planes de enseñanza. Pero la situación dista ahora de ser tan trágica como en otras épocas, cuando, parafraseando a Falla, resultaba mejor ser editado fuera que no estarlo en absoluto. Todo mejora poco a poco en gran parte gracias a las infraestructuras musicales generadas con el advenimiento de la democracia. Si hubiera que valorarlas en relación a lo que yo viví en mi juventud, parecería que estamos viviendo en la Viena del 1900. Y como las barreras que separaron nuestro país del resto del mundo en gran medida han caído, la ayuda a la difusión de nuestras obras se ha multiplicado. Incluso en el público encuentro mayores deseos de conocer. Claro que estamos ante un bloque probablemente minoritario, una minoría dentro de la minoría que normalmente frecuenta el panorama clásico.

Pero tanto el número de asistentes a los conciertos contemporáneos como el de aquellos que los siguen en sus casas a través de las grabaciones se demuestra día a día que va en aumento. Y mejor se comportaría si los medios de difusión la tomaran en mayor consideración tal y como corresponde a su responsabilidad. Los resultados conseguidos tienen difícil marcha atrás. Aunque puedan darse los inevitables altibajos tendría que suceder una catástrofe para que se tirara esto por los suelos y, como mucho, lo más que pudiera suceder es que se diera otro éxodo. Ahora, una vez que todas nuestras anteriores etapas están aprendidas y olvidadas, queda, citando a Machado, el rabo por desollar que no es otra cosa que responder a esta pregunta: ¿qué es lo que se va a enseñar a los futuros compositores? Todavía nadie ha respondido a esto de un modo convincente. A mí, por edad, ya no me concierne ni me corresponde. Es hora de dejar el testigo a los que vengan. ■



**E**s un secreto a voces de Cercas y de lejos: *Soldados de Salamina* es el favorito del premio José Manuel Lara. Y no ha perdido el juicio, como Octavio Paz en 1994, por no demostrar que era escritor. El personal del Auditorio ha denunciado a su directora ante el INAEM; Cuba toma impulso, hacia atrás, y Forges ensaya el “Montañas nevadas” que compuso el crítico de su periódico. Menos mal que *La Carta de amor* de Arrabal sigue hasta junio

## Un suplicio chino

**Javier Cercas** no para. Vean si no: la semana pasada, el martes, *Soldados de Salamina* ganó otro premio, esta vez de parte de sus compañeros; el miércoles presentó la novela de **Almudena Grandes** y el jueves voló a Madrid para apadrinar el libro de cuentos de **Monzó**. A pesar de todo, sigue escribiendo. Anda enredado con una nueva novela que escribe en un estudio semisecreto cuyo teléfono sólo conocen los más amigos. Y celebra el éxito de su novela, 150.000 ejemplares vendidos y ser el gran favorito para ganar el I Premio de la Fundación José Manuel Lara. No morirá de éxito, pero va a acabar queriendo a **Sánchez Mazas**.

Aunque las ventas de las novelas de **Rosa Regás** y **Marcela Serrano**, ganadora y finalista del Planeta, no han sido las esperadas, se insiste desde la editorial en que era una cuestión de prestigio y que valió la pena, pero caray qué difícil cuadrar el balance. Ahora le llega el turno a Alfaguara y su premio Internacional, varias veces ruinoso. ¿Por qué apostarán esta vez, por la cantidad o la calidad? ¿Volverá a cruzar los mares?

En medio de la polémica que sacude al mundo editorial mexicano, acaba de salir a la luz cómo **Octavio Paz** perdió un juicio en 1994 relacionado con las exenciones fis-

cales a creadores porque el juez consideró que no había demostrado su “calidad de escritor” y sobreesayó la demanda. El Nobel lo había recibido tres años antes.

Más pleitos: ¿en qué acabará la denuncia que ha presentado el personal del Auditorio Nacional ante la dirección general del INAEM contra la directora del centro? Con **Amorós** todo puede quedar en buenas palabras y agua de borrajas. **Isabel Vázquez** lleva ya más de dos legislaturas y aires nuevos no vendrían mal. Para ella y para los demás. Clientes del Auditorio incluidos.

Cuba toma impulso, pero hacia atrás. Después de la feria del libro “castrada”, la perla caribeña, el caimán del trópico, suspende la Bial de La Habana por falta de presupuesto. Una pena. Menos mal que para compensar **Oliver Stone** se quita otra de sus espinas cinematográficas rodando un documental sobre el “presidente” Fidel Castro, como lo llaman ahora al dictador Fifo en Abc y El País otorgándole honores democráticos.

Por cierto, que el bueno de **Forges** ironizaba en una viñeta —a cuento de la reforma educativa— con que, a este paso, **Aznar** nos iba a poner a cantar el *Montañas nevadas*



Javier Cercas



Miquel Navarro



Rosa Regás



Pere Gimferrer



María Jesús Valdés



Oliver Stone

“porque la asignatura ‘Formación del espíritu patriótico constitucional’ seguro que está al caer”. La viñeta tenía mucha más gracia de la que creía Forges, porque la canción de marras la escribió el crítico de música de su periódico, don **Enrique Franco**. Yo me partí de risa.

Sigo preguntándome qué hace pavoneándose un joven crítico y periodista engrosando la programación del CDN. Menos mal que **María Jesús Valdés** y **Arrabal** —*Carta de amor (como un suplicio chino)*— van poniendo las cosas en su sitio y siguen en las bóvedas del Reina Sofía hasta junio. Tal ha sido el éxito del cóctel. Para algunos siempre la misma historia.

También vuelven los clásicos: si la semana pasada **Mutis** y mi admirado **Gimferrer** presentaban una nueva recopilación borgeana de *Textos recobrados* (Emecé), Taurus relanza *La infancia rescatada* de **Savater**, veinticinco años después de su primera edición, y Círculo de Lectores remata el *Cuaderno de versiones* de **Valente**, con todas sus traducciones, de **Aragón** a **Cavafis**, pasando por la mirada de **Cioran**.

Claro que para “mirada” la de **Miquel Navarro**, que ya otea la plaza del Artium, el futuro Museo de Arte Contemporáneo de Vitoria que, según me cuentan, tiene pensado tirar la casa por la ventana con motivo de su inauguración, el 26 de abril. Su presentación en Arco no fue más que un sabroso aperitivo.

Pasiones, cárcel y muerte de un poeta. Con estas palabras define **José Luis Ferris** su biografía sobre **Miguel Hernández**, a punto de aparecer en *Temas de Hoy*. Dará que hablar. Ferris aporta documentos, no esquivando ideologías y hurga allí donde a tantos ha dolido.

JUAN PALOMO

**PORTADA** / FOTOGRAFÍA DE CHEMA MADOZ . . . . . 1  
**PRIMERA PALABRA** / POR LUIS DE PABLO . . . . . 3  
**LA PAPELERA DE JUAN PALOMO** . . . . . 4

**LETRAS**

Luis Landero presenta su nueva novela, *El guitarrista*. Entrevista con el escritor, por Martín López-Vega . . . . . 6  
 Simon Schama/ Los ojos de Rembrandt, POR G. SOLANA . . . . . 10  
 Los libros más vendidos . . . . . 12  
 Varios autores/ Espacio Hierro, POR GARCÍA MARTÍN . . . . . 13  
 Dennis Cooper/ Dream police POR L.A. DE VILLENA . . . . . 14  
 Javier Reverte/ La noche detenida, POR ÁNGEL BASANTA . . . . . 15  
 Quim Monzó/ El mejor de los mundos, POR JOAQUÍN MARCO . . . . . 16  
 Richmal Crompton/ La morada maligna, POR R. NARBONA . . . . . 17  
 Justino Sinova/ Un siglo en 100 artículos, POR BERNABÉ SARABIA . . . . . 18  
 Javier Villán/ Caneja, POR JOSÉ MARÍA PARREÑO. . . . . 18  
 Paul Allen/ Felipe III, POR DEMETRIO CASTRO . . . . . 19  
 Adela Cortina/ Alianza y contrato, POR MANUEL BARRIOS . . . . . 20  
 Manuel Cruz/ Cuando la realidad rompe a hablar, POR J. MUÑOZ . . . . . 20  
 Martín Aceña/ El oro de Moscú, POR PEDRO TEDDE DE LORCA . . . . . 21

**ARTE**

Xul Xolar/ Y los entes nuevos, POR ELENA VOZMEDAINO . . . . . 22  
 Jorge Oteiza/ La nada que hace música, POR G. SOLANA . . . . . 24  
 Veilhan/ Esqueletos de luz, POR ABEL H. POZEULO . . . . . 25  
 Anthony Caro, POR J. MARÍN-MEDINA . . . . . 26  
 Morimura versus Frida Kahlo, POR M. NAVARRO . . . . . 26  
 El arca de la fotografía, POR JAVIER HONTORIA . . . . . 27  
 París o el renacimiento catalán, POR J. VIDAL OLIVERAS . . . . . 30

La modernidad según Maillol, POR J. MARÍN-MEDINA . . . . . 32  
 CaixaForum/ Un museo para el mañana, POR LOURDES CIRLOT . . . . . 34  
 Restaurar Casaramona, POR A. GARCÍA-ABRIL . . . . . 35

**TEATRO**

Estreno de *Después del ensayo*, de Ingmar Bergman, en el Lliure, POR ITZIAR DE FRANCISCO . . . . . 36  
*Los espectros*, de Ibsen, en Santiago, POR P. TRISTÁN. . . . . 38  
*Mátame Abrazame*, de Fernández Lera POR L. PERALES 39  
 Críticas . . . . . 40

**CINE**

Entrevista a Antonio Hernández/ Estrena *En la ciudad sin límites*, POR CARLOS REVIRIEGO . . . . . 41  
 Jack el Destripador, caso abierto/ *Desde el infierno*, vuelve al asesino de Whitechapel, POR JESÚS PALACIOS . . . . . 44

**MÚSICA**

Los nuevos compositores/ Catorce nombres para el siglo XXI, POR ALVARO GUIBERT . . . . . 46  
 Mario Venzago y la Sinfónica de Euskadi . . . . . 51  
 Entrevista a Marc Minkowski, POR POR LUIS G. IBERNI . . . . . 52  
 Barenboim interpreta a Albéniz y Beethoven, POR ARTURO REVERTER . . . . . 54

**CIENCIA**

En busca del fuego: la cova de Bolomor, POR VALENTÍN VILLAVERDE . . . . . 56  
**POR EL CAMINO DE UMBRAL** . . . . . 58

www.elcultural.es

**EL CULTURAL**

Patrocinado por

*Telefonica*

Fundador  
**Luis María Anson**  
 Directora  
**Bianca Berasátegui**

Jefes de Redacción: Gonzalo Alonso, Nuria Azancot, Javier López Rejas. Jefes de Sección: 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. Iberní, Joaquín

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

Edita Prensa Europea S.A. Javier Ferrero, 9. Madrid-28002 Tel.: 91 413 27 06 E-mail: elcultural@elcultural.es Publicidad: Carlos Piccioni (tel. 91 5856005, fax 91 5856007) E-mail: carlos.piccioni@el-mundo.es

EL CULTURAL se vende conjuntamente con el diario EL MUNDO.

Impriente Rotedic. Dpto. legal: GU452-98

## Luis Landero “La disciplina ayuda a la libertad”

Vuelve Landero. El escritor que admiró a todos con su primer libro, *Juegos de la edad tardía*, y que se confirmó como uno de los mejores novelistas españoles de nuestro tiempo con *Caballeros de fortuna* y *El aprendiz*, regresa con *El guitarrista* (Tusquets), otra novela memorable de formación y desengaño, que ahonda en su mundo y en el mundo de forma natural e inolvidable, como lo hacen los libros que aspiran a permanecer en la memoria colectiva. EL CULTURAL presenta hoy las primeras páginas de la novela y recupera en una entrevista la memoria de Landero, la memoria del mundo.

Luis Landero nos recibe en su casa mientras se oye cantar a un canario en la terraza, feliz por esta primavera adelantada. Sobre la mesa tiene la última novela de Almudena Grandes y una antología de poemas de Fernando Pessoa. *La guitarra*, su nuevo libro, es la historia de un aprendiz de mecánico al que un día su primo le abre la puerta de la vida artística y bohemia. Con él se va de gira por España y descubre los sabores de la felicidad, él que apenas sabía de las mínimas alegrías que aparecen en medio del tedio de una vida gris. Aparecen el amor, la música, la literatura: la vida y los espejos de la vida, y su existencia cambia radicalmente.

### Afán de gloria, sueño del arte

—Parece inevitable preguntarle acerca del componente autobiográfico de *El guitarrista*.

—Hay mucho de autobiográfico. Y cosas que no he contado porque, siendo reales, no eran verosímiles. La gira que cuento, por ejemplo, la hice cuando tenía 18 años. Empezamos en Guadalajara y acabamos en Alicante, algunos en la cárcel. La parte de París es real también, el restaurante Barcelona existe, yo toqué allí, y los personajes de los que hablo también existieron. Los mimbres

son reales, aunque el cesto no lo sea. No me identifico con Emilio, el protagonista, pero hay cosas en él que viví o vi vivir. Trabajé en un taller, la guitarra fue una salida al sórdido mundo laboral...

—A Emilio le dicen: “Harás viajes, ganarás dinero, serás famoso, seducirás mujeres, y nunca tendrás jefe”. ¿Le dijeron a usted lo mismo?

—Estaba en el ambiente. Raimundo, que dice eso, está inspirado en cuatro o cinco personas que conocí, y que tenían en común el afán de gloria, el sueño del arte, todo ese mundo utópico que el hombre tiene en la trastienda... Gente que no tenía el talento, pero sí el afán.

—¿Consiguió eso con la literatura?

—Es distinto. Un guitarrista actúa de cara al público, un escritor, no.

—Rodó, el bibliotecario y escritor frustrado, es un caso parecido.

**“La novela, como el ajedrez, requiere rigor e intuición, disciplina y libertad. Un plan novelesco no es una camisa de fuerza, sino una garantía para no extraviarte”**

—Sí, es fiel a una vocación, siente dentro de sí un mundo interno, un afán, y sólo le falta el talento. Algo parecido pasa en *Tío Vania* de Chejov. Gente que siente dentro el soplo de algo grande, pero que no consigue exteriorizarlo. Eso le pasó a mi padre, le pasa a mucha gente.

—Las reflexiones de Rodó sobre literatura, ¿son las suyas propias?

—Sí. Había una teoría de la escritura que eliminé porque estorbaba en medio de la novela.

—Tiene un tablero de ajedrez en el que reproduce las jugadas de los grandes maestros. ¿Se parece al juego del ajedrez el de la novela?

—En el ajedrez se necesita rigor e intuición, disciplina y libertad. Sí, se parecen. La disciplina ayuda a la libertad. Un plan novelesco no es una camisa de fuerza, sino una garantía para no extraviarte.

—Pero las normas de la novela son menos estrictas, se parece más a la vida que el ajedrez, ¿no? Las novelas están vivas cuando hay contradicción en sus personajes, cuando no son figurones de cartón piedra.

—Claro. Los diagramas teóricos no sirven para la mente humana, que es esencialmente ambigua. Los fanatismos, las ideologías, intentan simplificarla, pero es imposible. El mejor símbolo de lo que somos es la

conjugación verbal, ahí está todo: *soy, sería, fui, querría ser...*

### El topo de Schopenhauer

—Emilio se mueve entre tres influencias: su profesor de filosofía (y su cita del topo de Schopenhauer, que pasa la vida excavando túneles en la oscuridad), Raimundo (promesa de una vida mejor) y su madre, que representa un pragmatismo un tanto desengañado.

—Sí. En el primer capítulo se plantea la crisis de un chico con una vida muy jodida, y de pronto Raimundo le abre una puerta a la plenitud, le hace asomarse a la rendija del amor y de la literatura... He querido captar ese lado oscuro: la vida no tiene finalidad, lo que no implica ser pesimista: ya que estamos en la jaula, vamos a comernos el queso.

—La quimera de Emilio, el protagonista, sin embargo, no coincide con la de Raimundo; se va con él de gira con muchas precauciones. Pero no porque no tenga quimera, sino porque su quimera es otra, Adriana...

—Todos tienen alguna quimera. Emilio es un aprendiz de *quimerista*, mientras que los demás son soñadores expertos, un poco cínicos. En aquella gira, en la verdadera, estaban Juanito Molina, que imitaba a Antonio Molina, el Niño de To-



MERCEDES RODRÍGUEZ

ledo, que imitaba a Manolo Escobar... Me decían: "Qué suerte tienes. Algún día podrás contar que dormiste con el Niño de Toledo cuando aún no era nadie". Eran gente con la capacidad de crearse ilusiones. No siempre está uno condenado al fracaso. También estuve de gira con Manzanita cuando tenía trece años; su padre iba de cantor y nosotros de guitarristas. Era muy sentimental, hablaba siempre del futuro, como El Niño de Toledo. Uno llegó, pero por cada uno que llega, ¿cuántos se quedan en el camino? Lo importante es intentarlo. El verdadero fracaso es no hacerlo.

—Esa idea que aparece en el libro de una *Enciclopedia Universal del Género Humano*, en la que estemos todos incluidos, es muy borgiana. ¿Cuál sería su entrada para Borges?

—Medicamento que limpia la mirada y afina la sensibilidad en días con la mente un poco atrofiada. Contraindicaciones: mucho, intoxica.

—¿Y para Cervantes?

—Boca del idioma. El castellano habla por él. Sinónimos, o casi: San Juan, Fray Luis, Quevedo...

—Pío Baroja.

—Sinceridad. No es nada fácil ser sincero en literatura, y Baroja lo es.

—Pérez Galdós.

—Le debo una visita, hace tiem-

po que no he vuelto a él. No es sólo la suma de personajes imborrables, sino mucho más: son olores, ambientes, el bullicio humano.

### En primera persona

—Luis Landero.

—Para mí, lo más memorable son los veranos de la infancia. "Aquellos días azules y este sol de la infancia"...

—La contracubierta del libro hace referencia a una "inflexión", a un "nuevo registro". ¿En qué ha cambiado desde *Juegos de la edad tardía*?

—Por primera vez escribo en primera persona. Lo que más me costó encontrar fue el tono: habla un muchacho, pero habla desde el novelista que ha llegado a ser. Había que lograr la síntesis de ambas voces. Intento ser cada vez menos literario. En cuanto una frase me huele a literatura, la tacho. No se trata de ser sencillo (ni lo sencillo ni lo barroco son malos en principio), sino de encontrar el tono justo. En eso he ido depurándome. En esta novela las co-

sas están sugeridas, a medio decir. La construcción es rigurosa, pero he intentado que pareciera que la novela va *con la camisa por fuera*. También creo que voy siendo cada vez más sincero, más *barojiano* en eso.

—¿Hay o no *crisis de la novela*?

—No creo que la novela vaya a morir, no mientras el hombre no sea inmortal y necesite soñar, reinventar la realidad. ¿Que no hay nada que contar? ¿Cómo que no? Hay que contar el mundo. La vida, los sueños.

—¿Y el auge de los *géneros híbridos*?

—Son géneros más viejos de lo que parecen: mira *Las horas solitarias* de Baroja, Gómez de la Serna, la importancia de la confidencia en el siglo XVIII... Puede que esto sea sintomático de un empobrecimiento de nuestras experiencias. La literatura va más allá de nuestra vida.

### Poemas y música

—¿Publicará sus poemas?

—No, los rompí hace tiempo, afortunadamente. Sólo recuerdo uno.

**"Mientras el hombre no sea inmortal, y necesite soñar, reinventar la realidad, la novela no morirá. ¿Que no hay nada que contar? ¿Cómo que no? Hay que contar el mundo, hay es nada. La vida, los sueños"**

Decía: "Mi casa es la última/de todas en el pueblo./Su puerta está abierta,/siempre abierta a la mañana./Y luego sólo hay/un camino de polvo en la montaña". Yo lo que hacía era poner música a poemas de otros, se la puse a todos los poemas de Baudelaire sobre los gatos. Un escritor debe leer poesía. Es fundamental para la formación de una sensibilidad.

—¿También usted, como el profesor de filosofía de su novela, piensa que "el abismo es el ágora de nuestro tiempo"?

—En parte sí. Frente al mundo luminoso, armónico, de Grecia, un mundo recién hecho, el nuestro es un mundo deshecho, siempre en guerra... Las palabras ya no son inocentes.

"No soy nada. Nunca seré nada. No puedo querer ser nada", escribió Pessoa por boca de Álvaro de Campos. Landero prefiere el verso que sigue: "Pese a ello, tengo en mí todos los sueños del mundo". Y repite: "Ya que estamos en la jaula, comámonos el queso". El festín empieza por su última novela: un capítulo más de ese manual de instrucciones del hombre en infinitos volúmenes que es la literatura universal.

MARTÍN LÓPEZ-VEGA

# El guitarrista

POR LUIS LANDERO

Hace mucho tiempo (cuando yo ni siquiera sospechaba que algún día llegaría a ser escritor) fui guitarrista, y aún antes trabajé de aprendiz en un taller mecánico: al taller se bajaba por una rampa en espiral, y ya la primera vez que entré allí tuve la sensación de haber caído en la trampa de la hormiga león, esas larvas que parecen garrapatas o arañas y que viven en el suelo, junto a los caminos, donde excavan unos conos de arena muy bien cernida y granulada por cuya pendiente resbalan sin remedio las víctimas, y cuanto más intentan escapar más resbalan, y cuanto más resbalan tanto más se afanan en huir. Entretanto, la hormiga león, oculta bajo tierra, sin prisas, sin apuro, sin comparecer jamás en el escenario del drama, sólo tiene que esperar el instante de asomar las garras y apoderarse de su presa, ya extenuada y rendida, y arrastrarla con ella a su guarida de tinieblas. Y ahí concluye la historia.

ESO fue lo que pensé el primer día que llegué al taller y me hundí en sus entrañas, que estaba cayendo en una trampa de la que ya nunca iba a salir. Por lo demás, recuerdo que en aquellos tiempos madrugaba muchísimo, que llevaba las uñas siempre sucias, con restos ya enquistados de grasa, y astilladas y rotas por las herramientas y las sustancias corrosivas, y que el pelo y las manos, por más que me lavara, me restregara y hasta me perfumara, me olían irremediablemente a aceite, a trapos de borra, a petróleo usado, a goma podrida de neumático. Con ese tufo yo iba y venía por el Madrid de entonces, siempre deprisa y siempre a punto de llegar tarde a todas partes.

Como no tenía tiempo de ir a comer a casa, mi madre me ponía el almuerzo en una tartera de aluminio, y con la tartera, los libros, los cuadernos, todo en el mismo lote, y todo pringado de grasa y contaminado del olor a mecánica, me apresuraba al atardecer para llegar con hora a una academia nocturna que había en un pasaje cercano a la Gran Vía, en un quinto piso sin ascensor, donde estudiaba un montón de asignaturas descabaladas del bachillerato, además de mecanografía y contabilidad, de modo que cuando

volvía a casa era ya muy tarde, las calles estaban solitarias y oscuras y yo caminaba muy deprisa y a veces oía resonar el eco de mis pasos muy lejos, en una dimensión irreal, y siempre más deprisa, como si la noche fuese un desagüe que me succionaba junto con los últimos residuos del día y más y más aprisa, porque aún tenía que sacar tiempo para ordenar y pasar a limpio los apuntes, hacer los deberes y estudiar las lecciones, primero en la cocina, mientras comía la cena tibia que mi madre me dejaba en el horno, y luego tumbado en la cama, a la luz del flexo, mientras luchaba por no caer rendido de cansancio y de sueño.

Si era lunes o jueves, todavía escuchaba en la radio un programa que daban después de medianoche, donde recitaban poemas con voces susurrantes y cálidas. Voces que parecían hablarte desde dentro mismo de la conciencia. Que pronunciaban muy bien las sílabas, como desmenuzando el significado de cada palabra,

y que se cernían sobre las pausas hasta llenarlas también de un segundo sentido. Eran poemas tristes, con música de fondo también triste. Y, cuanto más tristes, más me gustaban y me consolaban y me llenaban el alma de orgullo, de dramatismo, de nobleza. En el silencio de la noche, las palabras escuchadas en la oscuridad parecían purificarse y purificarme a mí de las indignidades y miserias del día. También a veces leía alguna novela, *Sinuhé el egipcio*, *El conde de Montecristo*, pero sólo una página o dos, porque enseguida me iba hundiendo en el sueño. Y no había acabado de dormirme, según mis cálculos, cuando oía como un estruendo el susurro apremiante de mi madre: "¡Émil, Émil! ¡Arriba! ¡Vamos, date prisa, que ya vas con retraso!".

Y eso un día y otro día y un mes sobre otro mes. Así que yo andaba siempre con muchísi-



mo sueño, un sueño ya crónico, y tan enfermizo que había instantes en que me hundía y me mullía en él como en un abismo acogedor, porque es verdad que parecía hecho de plumas calientes o de lana recién esquilada y que allí los ruidos del mundo, por hostiles que fuesen, sonaban tan lisos y pacíficos como un laboreo de abejas en una tarde de verano. Y no sé cómo, pero el caso es que, de tanto madrugar y trasnochar y de no parar nunca, llegó el momento en que aprendí a quedarme medio dormido a cualquier hora y en cualquier sitio y a vivir así, al borde mismo de la realidad. Aprendí por ejemplo a cerrar un ojo o a tapármelo con una mano, en trance de gran pensador, y me dormía con ese ojo y con toda esa parte del cuerpo, mientras que el otro ojo y la otra parte quedaban despiertos y al acecho. A veces no sabía bien si veía de verdad las cosas con un ojo o las entresoñaba o me las figuraba con el otro. Y lo mismo me pasaba con el oído y con la mente. O bien me dejaba el cigarrillo en la boca, o lo sostenía con la mano a esa altura, y con el humo me tapaba el ojo de dormir. O lo entornaba como si hiciese puntería para

entender y penetrar mejor lo que estuviese mirando o escuchando en ese mismo instante.

Una noche (y creo que es aquí donde comienza de verdad esta historia), comprendí mejor que nunca, y de una vez por todas, qué clase de negocio era aquel de vivir. Estábamos en la academia, en el quinto piso de aquel inmueble un tanto lúgubre, en clase de filosofía. El profesor era un tipo curioso. Le gustaba por ejemplo abrir la ventana que daba al patio interior, sentarse en el alféizar y explicar desde allí la lección, mientras se balanceaba al borde el abismo. «El filósofo debe arrimarse y exponer, como los buenos toreros», dijo una vez en broma. Y en otra ocasión nos explicó que aquél era un modo de sugerirnos que pensar supone siempre un riesgo, y que el mejor lugar para filosofar está precisamente en la frontera entre la luz y las tinieblas, en ese claroscuro donde todo es incierto, y al lado mismo del vacío, entre lo estable y lo precario, allí donde las palabras se juntan un momento en tropel, prefiguran un edificio de clarividencia y se precipitan luego en el olvido. «El abismo es el ágora de nuestro tiempo», solía decir mientras se columpiaba en el alféizar.

Se va a caer, en una de éstas se va a caer, pensaba yo al ver sus arriesgados lances de funámbulo. Era un poco jorobado, aunque muy ágil, con un no sé qué de espadachín. Debía de padecer un principio de parálisis en la cara porque le babeaban continuamente los labios y cada poco tiempo tenía que dar un sorbetón para beberse la saliva. A veces tardaba en dar el sorbetón, y entonces los hilos de saliva se le apelmazaban y le formaban una telaraña en la boca, y al hablar siempre alguna palabra se le quedaba allí atrapada y allí se debatía durante unos instantes, rezagada de las otras, sin conseguir incorporarse plenamente al discurso. Alguna vez lo vi marchar aprisa por la calle:

caminaba un poco al bies, y daba la impresión de que iba nadando furiosamente con un hombro y avanzando a empellones por aguas procelosas. Vestía siempre un traje marrón con chaleco,

y un lacito negro de raso en lugar de corbata. Todo viejo, mustio y desaseado, los hombros y las solapas punteados de caspa y de escamas de piel, y siempre con aquel andar torpe y afanoso, que parecía dejar a su paso jirones de dignidad, aunque también de burla y de desdén.

Y aquella noche explicaba a los filósofos presocráticos mientras se mecía en el filo de la ventana sobre el patio interior. Era muy tarde, era la última clase, y a mí se me confundía ya el sueño con el hambre, y comenzaba a oír arrullos de abejas girando y girando en torno a la vigilia. Las palabras del profesor llegaban a veces de muy lejos, y había instantes en que se convertían en un remoto cántico tribal. Cada poco tiempo, yo me olía las manos, primero una y luego otra, y al final las dos juntas, como si a la tercera vez confirmara un presagio. Allí estaba, fatal e inconfundible, el olor que definía mi vida por entonces.

“Los que duermen”, dijo (y es verdad que algunos estábamos dormitando, tanto por la hora como por el aburrimiento, y yo por mi parte tomaba apuntes con el ojo derecho mientras me trasponía con el izquierdo), “son también hacedores y cómplices de lo que sucede en el mundo. Los que duermen resplandecen entre los muertos, pero están expuestos más que nunca a las bazas de la adversidad, porque la hora del sueño es la elegida por los dioses para tejer los hilos de esas vidas inermes y dejarlas presas en la red de un destino que, siendo traza de los dioses, por fuerza será aciago. Y eso ha ocurrido así desde el origen y seguirá ocurriendo hasta el fin de los siglos.” En el patio interior, casi todas las luces de las viviendas privadas se habían apagado, y del lejano fragor de la ciudad sólo quedaba ya un rescoldo. Una pausa muy larga en el discurso se me representó como una autopista por donde una moto, que cruzaba la calle en ese instante, pasó a todo gas hasta perderse en el confín. Mi compañero de pupitre había dejado de tomar apuntes y trazaba caprichos geométricos en los rincones de la hoja. No era fácil seguir la explicación. El profesor decía algo así como que los dioses y los hombres no podrán entenderse nunca, porque igual que el hombre sufre el ansia de la inmortalidad, los dioses padecen la nostalgia y el deseo imposible de ser efímeros y de vivir con riesgo, y por eso envidian a sus criaturas y se complacen en confundirlas y causarles dolor. ■



# Los ojos de Rembrandt

SIMON SCHAMA. TRADUCCIÓN DE RICARDO GARCÍA. PLAZA & JANÉS. BARCELONA, 2002. 848 PÁGINAS, 36 EUROS

HACIA la mitad del libro, comentando el cuadro *El noble eslavo* [*Man in Oriental Dress*] que se encuentra en el Metropolitan de Nueva York, Simon Schama señala el desconcierto de los historiadores de arte ante esta obra que no saben si clasificar como un retrato, como una escena histórica o como un retrato historiado. Porque Rembrandt aspira siempre a dismantlar las fronteras entre los distintos géneros (págs. 372-373). Estas palabras se pueden aplicar al propio empeño de Schama: también él ha escrito una obra única que desafía las categorías, donde se mezclan la biografía, la historia social, política, religiosa, y el análisis de las obras de arte. Donde se violan incluso las fronteras convencionales entre la historia y la ficción. Por eso su libro, que ha sido un tremendo éxito de ventas en varios países, ha despertado las iras o el desprecio de los especialistas.

Schama ha luchado desde hace tiempo por sacar a la historiografía de sus carriles académicos. La historiografía, desde Heródoto hasta el romanticismo, fue ante todo una empresa narrativa, hasta que el positivismo desterró de ella el relato. Schama pretende salvar el abismo entre la historiografía académica y el público, aplicando técnicas narrativas para actualizar el pasado y permitirnos participar en él. Sus críticos le acusan de imaginar demasiado, de "enriquecer" los hechos comprobados con demasiados "acaso" y "quizá" y "pudo ser", desdibujando la distinción entre hechos y ficción. Desde la misma escena de la batalla que abre el libro hasta su epílogo. No se trata de una novela, porque está sometida al control de las pruebas documentales, pero utiliza todo los recursos de la épica.



AUTORRETRATO SIN SOMBRERO Y CON CUELLO\* (1629)

Schama ha escrito una obra única que desafía las categorías, donde se mezclan la biografía, la historia social, política, y el análisis de las obras de arte. Donde se violan las fronteras entre la historia y la ficción. Por eso su libro, que ha sido un tremendo éxito de ventas en varios países, ha despertado las iras de los especialistas

La renovación metodológica que Schama propone viene acompañada por un retorno a la celebración del genio, excluido de la teoría del arte en las últimas décadas. Schama refuta la concepción (defendida, por ejemplo, en la clásica biografía de *Rembrandt* de Gary Schwartz) del arte de Rembrandt como mero reflejo de los gustos de sus patronos y de las modas culturales y sociales de su tiempo. El libro comienza con dos esquemas consagrados en la tradición de la biografía del artista desde Vasari: el relato del descubrimiento del genio por un gran conocedor y la rivalidad del genio con un gran precursor. El conocedor, en este caso, es el estadista y poeta C. Huygens, una figura importante de la cultura holandesa. Huygens se entusiasma por el joven Rembrandt, por su realismo, por la emoción que su obra destila por la sutileza con que capta la vida interior de sus personajes. Huygens quería que Rembrandt fuera a Italia y que se convirtiera en un segundo Rubens.

Y Rubens precisamente sería el gran precursor cuya sombra, según Schama, perseguiría a Rembrandt durante muchos años. Schama dedica unas 160 páginas (una cuarta parte del libro) a inscribir aquí la biografía a Rubens. El contraste entre las figuras de Rubens y Rembrandt fue un tópico de la literatura artística en el XIX, en los textos de Delacroix, de Thoré o de Fromentin, entre otros. Rubens y Rembrandt eran el día y la noche: el católico y el protestante, el cortesano y el burgués, el idealista italianizante y el realista nórdico, el pintor de los cuerpos triunfantes y el pintor de los cuerpos envejecidos, patéticos, inhumanamente humanos.

Pero Schama va mucho más allá

No poseemos muchos documentos sobre la vida de Rembrandt: no hay diarios ni memorias, sólo unas cuantas cartas. Pero tenemos sus autorretratos. Schama nos muestra que su verdadera biografía está en sus cuadros

de este tópico. Inspirándose tal vez en la idea de Harold Bloom según la cual la "angustia de las influencias" sería una pulsión decisiva en la creación poética, Schama presenta a Rubens como el "paragón" de Rembrandt: esto es, a la vez como un modelo perfecto y como el rival por antonomasia. Según Schama, Rembrandt forjó su estilo en confrontación con Rubens y sólo al cabo de muchos esfuerzos consiguió descubrir su propia voz. Los críticos de Schama (entre ellos la especialista Svetlana Alpers) aducen que Rembrandt nunca conoció personalmente a Rubens, que jamás lo mencionó, que no hay ninguna prueba de que Rembrandt soñara pintar y vivir como Rubens. Pero Schama acumula los detalles: que Rembrandt conocía la obra de Rubens, que poseía grabados suyos, que se autorretrataba emulando la actitud del precursor, que compró su casa en Amsterdam porque el vendedor era de la misma familia que había vendido una propiedad a Rubens.

La carrera del joven Rembrandt fue un rotundo éxito. Logró fama y dinero. Se casó con la bella Saskia, de una rica familia burguesa, que le dio un hijo, Titus. Pero la felicidad no duró mucho. Saskia murió de tuberculosis con sólo treinta años. Los negocios de Rembrandt se hundieron en la bancarrota. La nodriza de Titus demandó a Rembrandt por una promesa de matrimonio incumplida;

el pintor tuvo que indemnizarla y ella fue confinada en un asilo. Luego vino Henrickje Stoffels, que le ayudaría a sobrevivir ante el embargo. Pero Hendrickje y Titus murieron antes que el pintor. Rembrandt terminó sus días en la miseria, como cumpliendo un destino presentido, porque él había sido desde el principio el artista, dice Schama, fascinado por la ruina, por la caída.

No poseemos muchos documentos sobre la vida de Rembrandt: no hay diarios ni memorias, sólo unas cuantas cartas. Pero tenemos sus autorretratos. Schama nos muestra que la verdadera biografía de Rembrandt está en sus cuadros. Rubens pintó sólo cuatro autorretratos; Rembrandt, veinte veces más. Porque Rubens sabía quién era, mientras que Rembrandt andaba en busca de sí mismo. Sus innumerables autorretratos no serían, según Schama, una afirmación montón y obsesiva de su ego, sino una especie de disolución experimental del yo en innumerables *personae*: soldado y burgués, príncipe y mendigo. Ningún artista ha amado tanto las máscaras. Era un ser proteico, camaleónico, sin identidad propia, tal como concebía Keats la figura del Poeta.

Lo mejor del libro de Schama son las descripciones de las pinturas, que renuevan la vieja tradición retórica de la éfrasis. No se detiene en los problemas que suelen preocupar a los especialistas, como la atribución



**Simon Schama (Londres, 1945) estudió historia en la Universidad de Cambridge, donde se licenció y doctoró en 1966 y 1969. Desde 1966 ha enseñado Historia e Historia del Arte en Cambridge, Oxford y Harvard y actualmente en la Columbia University de Nueva York. Sus primeras publicaciones fueron *Patriots and Liberators: Revolution in the Netherlands, 1780-1813* (1977) y *Two Rothschilds and the Land of Israel* (1978). El libro que estableció su reputación como historiador social y cultural fue *The Embarrassment of Riches*. (1991). También es autor de una *History of Britain*, sobre la base de la cual ha dirigido una serie de televisión para la BBC.**

de ciertos cuadros. Describe y describe los cuadros minuciosamente. El lema que encabeza el libro es una frase de Valéry: "Deberíamos pedir disculpas por atrevernos a hablar de pintura." Pero este temor no parece intimidar a Schama. Como él mismo ha explicado, su aspiración suma en este libro era forjar un nuevo lenguaje para describir las obras de arte: un lenguaje no académico, sino vivo. Se ha pasado horas ante cada uno de los cuadros de Rembrandt haciendo listas de palabras, buscando términos inéditos para abrirnos los ojos. Esa frescura se aprecia en los magistrales análisis de cuadros como la *Ronda de Noche* o la *Danae*.

La misma exuberancia de las descripciones de los cuadros se extiende a la vida que los rodea. En el capítulo dedicado a la "anatomía de Amsterdam" se nos comunica una imagen total de la ciudad a través de las sensaciones de los cinco sentidos. El arma suprema de Schama es un cierto exceso de detalles. La enorme extensión de sus libros no es casual. Porque no aspira a resolver un problema intelectual, sino a recobrar el pasado en su integridad. Schama utiliza su erudición enciclopédica para envolver al lector, para convercerlo por inmersión. El pasado no está definitivamente muerto: la historia, como decía Michelet, es una resurrección.

GUILLERMO SOLANA

## Otros libros sobre Rembrandt

■ Alpers, Svetlana: *El taller de Rembrandt. La libertad, la pintura y el dinero*, Mondadori, Madrid, 1992.

■ Bailey, Anthony: *Rembrandt's House*, Houghton Mifflin Company, Boston y Londres, 1978.

■ Bal, Mieke: *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge University Press, 1991.

■ Clark, Kenneth McKenzie: *Rembrandt and the Italian Renaissance*, N. Y. University

Press, Nueva York, 1966.

■ Gerson, H.: *Rembrandt Paintings*, Crown Publishing Group, Amsterdam, 1968.

■ Haak, Bob: *Rembrandt: His Life, His Work, His Time*, Barrons Educational Se-

ries, Nueva York, 1969.

■ Held, Julius S.: *Rembrandt Studies*, Princeton University Press, 1991.

■ Schwartz, Gary D.: *Rembrandt: His Life, His Paintings*, Penguin, Nueva York y

Londres, 1985, 1991.

■ Slive, Seymour: *Rembrandt and His Critics, 1630-1730*, Hacker Art Books, La Haya, 1953.

■ White, Christopher: *Rembrandt*, Destino, Barcelona, 1992.

# LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 Soldados de Salamina	Javier Cercas	Tusquets	1	30
2 Aires difíciles	Almudena Grandes	Tusquets	6	2
3 Los estados carenciales	Ángela Vallvey	Destino	7	2
4 El arpista ciego	Terenci Moix	Planeta	2	5
5 Baudolino	Umberto Eco	Lumen	3	20
6 La canción de Dorotea	Rosa Regás	Planeta	4	15
7 El enigma	Josefina Aldecoa	Alfaguara	5	2
8 La soñadora	G. Martín Garzo	Plaza & Janés	8	3
9 Los Borgia	Mario Puzo	Planeta	-	20
10 Lo que está en mi corazón	Marcela Serrano	Planeta	-	49

## NO FICCIÓN

1 Dictamen sobre Dios	José Antonio Marina	Anagrama	1	10
2 ¿Quién eres?	Enrique Rojas	Temas de Hoy	4	14
3 Carta de Jesús al Papa	Fernando Sánchez Dragó	Planeta	2	21
4 Patriotas adosados	A. Mingote/ A. Ussía	Ediciones B	9	7
5 La aventura de los Godos	Juan Antonio Cebrián	La Esfera de los Libros	5	3
6 La Beltraneja	Almudena de Arteaga	La Esfera de los Libros	3	9
7 Shakespeare. La invención de...	Harold Bloom	Anagrama	-	1
8 El futuro no es lo que era	F. González/J. L. Cebrián	Aguilar	7	18
9 ¿Quién se ha llevado mi queso?	Spencer Johnson	Urano	-	60
10 Con ánimo de ofender	Arturo Pérez-Reverte	Alfaguara	-	7

## BOLSILLO

1 El diario de Bridget Jones	Helen Fielding	DeBolsillo	3	33
2 El señor de los anillos	J.R.R. Tolkien	Minotauro	1	11
3 Más Platón y menos Prozac	Lou Marinoff	Punto de lectura	4	2
4 El Hobbit	J.R.R. Tolkien	Minotauro	2	2
5 El hereje	Miguel Delibes	Booket	5	19
6 La carta esférica	A. Pérez-Reverte	Punto de lectura	8	17
7 Los pilares de la tierra	Ken Follet	DeBolsillo	7	81
8 Memorias de una geisha	Arthur Golden	Suma de letras	9	79
9 El ocho	Katherine Neville	Suma de letras	10	86
10 Lo es	Frank McCourt	Maeva	6	81

## POESÍA

1 Ciento volando de catorce	Joaquín Sabina	Visor	1	25
2 Poesía completa	Vicente Aleixandre	Visor	2	2
3 Fragmentos de un libro futuro	José Ángel Valente	Círculo/G. Guttentberg	6	60
4 Poesía completa	Claudio Rodríguez	Tusquets	7	9
5 Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	9	113
6 Antología personal	J. A. Goytisolo	Visor	3	2
7 Otoños y otras luces	Ángel González	Tusquets	4	32
8 Poesía completa	L. Mª. Panero	Visor	5	17
9 Antología personal	Luis García Montero	Visor	8	20
10 101 poemas	Hfez Shirazí	Ed. del Oriente...	-	1

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

## ESTADOS UNIDOS

- The Summons**  
John Grisham (Doubleday)
- Up Country**  
Nelson DeMille (Warner)
- Journey Through Heartsongs**  
Mattie J. T. Stepanek (VPS Books)
- Under Fire**  
W. E. B. Griffin (Putnam)
- The Millionaires**  
Brad Meltzer (Warner)

## FRANCIA

- Harry Potter à l'école des sorciers**  
J.K. Rowling (Gallimard)
- Baudolino**  
Umberto Eco (Grasset)
- Le seigneur des anneaux**  
J. R. R. Tolkien (Gallimard)
- Où es-tu?**  
Marc Lévy (Robert Laffont)
- Bridget Jones, l'âge de raison**  
Helen Fielding (J'ai Lu)

## MÉXICO

- Baudolino**  
Umberto Eco (Lumen)
- Retornamos como sombras**  
Paco Ignacio Taibo II (Planeta)
- Harry Potter y la Piedra Filosofal**  
J. K. Rowling (Salamandra)
- El Señor de los Anillos**  
J. R. R. Tolkien (Minotauro)
- ¿Quién se ha llevado mi queso?**  
Spencer Johnson (Urano)

## PORTUGAL

- Alma de pássaro**  
Margarida Rebelo (Oficina do livro)
- Una promessa para toda a vida**  
Nicholas Sparks (Presença)
- A cidade e os cães**  
Mario Vargas Llosa (Dom Quixote)
- As mentiras que os homens contam**  
Luis Fernando Veríssimo (D. Quixote)
- Quem mexeu no meu queijo?**  
Spencer Johnson (Pergamino)

## REINO UNIDO

- Delia's How To Cook: Book 3**  
Delia Smith (BBC)
- Purple Ronnie's Little Book of...**  
Purple Ronnie (Boxtree)
- Happy Days With the Naked Chef**  
Jamie Oliver (M. Oliver)
- Bored of the Rings**  
Harvard Lampoon (Gollancz)
- Billy Connolly**  
Pamela Stephenson (Harper Collins)

## Medios consultados:

**The New York Times** (EE.UU.), **Le Figaro** (Francia), **La Reforma** (México), **Público** (Portugal), **The Times** (Reino Unido).

mr

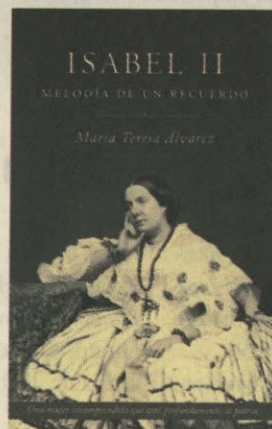
## Isabel II

Melodía de un recuerdo

Los libros que dan color a tu vida.

María Teresa Álvarez

En esta obra, una persona anónima evoca, con ternura y comprensión, la figura de Isabel II y desvela facetas desconocidas de la reina que, pese a sus equivocaciones, fue una madre extraordinaria y una mujer valiente.



mr · ediciones martínez roca, s.a.  
www.edicionesmartinezroca.com

Grupo Planeta

# Espacio Hierro

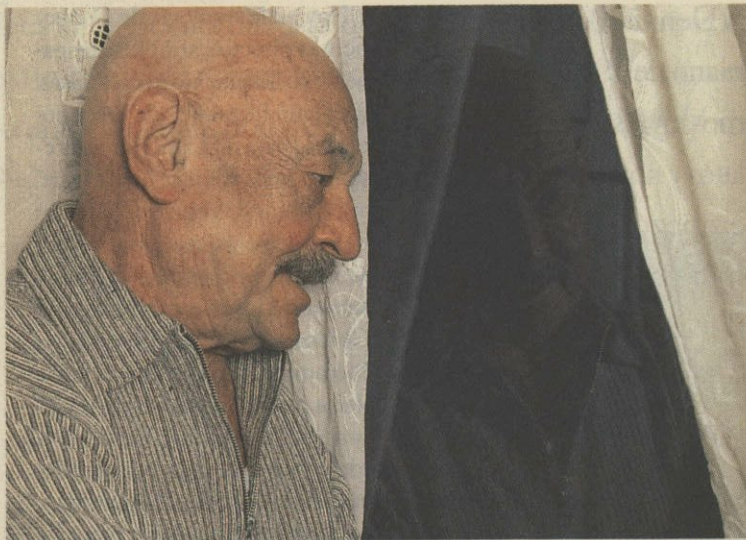
J. A. GONZÁLEZ FUENTES, LORENZO OLIVÁN (ED). F. MARCELINO BOTÍN, UN. DE CANTABRIA. 2 TOMOS, 362 Y 337 PÁGS.

Una despistada M<sup>a</sup> Ángeles Cabré se lamenta en el segundo de estos elegantes y nutridos tomos del escaso eco que ha tenido la poesía de Hierro, de la “escasa presencia de un autor que publicó su primer libro en 1947” en los volúmenes dedicados a la poesía de posguerra.

“¿JUSTIFICA acaso su ausencia del territorio español tan nimia traza? ¿Son sus estancias en Estados Unidos razón suficiente para haber provocado tan poco ruido?”

Muy al contrario, escasos son los poetas que han contado con tanta inteligente, entusiasta y atenta atención crítica como José Hierro, desde la publicación de su primer libro. En la antología de Ribes, de 1952, ya se le señala como la más notable figura aparecida tras la guerra civil. Y cuando llegó el descrédito de la poesía social, a partir de mediados de los sesenta, siempre Hierro, junto con Blas de Otero, figuró entre los pocos nombres que se salvaron del naufragio. Ni siquiera su silencio creativo entre 1964 (*Libro de las alucinaciones*) y 1991 (*Agenda*) supuso una pausa en el general reconocimiento: el premio Príncipe de Asturias, en 1981, abriría la veda de los grandes galardones, convertidos pronto en reiterada rutina.

Hubo, ciertamente, algunas voces disidentes en ese coro laudatorio. Marcos Ricardo Barnatán, en los años de la eclosión novísima, se preguntaba por lo que la bonhomía in-



M. R.

discutible de Hierro había aportado a la poesía española; y Valente, que ya le había hecho objeto de uno de sus poemas satíricos (“Poeta en tiempo de miseria”), reiteró sus ataques —con la ferocidad y la malevolencia de que solía hacer gala— tras el éxito, ciertamente desmesurado y un punto incomprensible, de *Cuaderno de Nueva York*. Pero son excepciones a un consenso entre crítica y público como pocas veces se ha dado en la poesía española (quizá sólo con la figura de Campoamor podamos encontrar un caso semejante).

M<sup>a</sup> Ángeles Fabré no es el único de los participantes en *Espacio Hierro* que manifiesta más entusiasmo por la figura del poeta que capacidad crítica o familiaridad con la poesía de posguerra. Pero, afortunadamente, estos dos volúmenes constituyen también una excelente muestra de las diversas maneras que adopta la crítica literaria entre nosotros. Ángel L. Prieto de Paula inicia las colaboraciones con uno de los trabajos más notables, “José Hierro y la poesía de su tiempo histórico”. Señala en él que “estéticamen-

te, el punto culminante de *Libro de las alucinaciones* parece, también, un punto conclusivo”, sin por eso desdeñar el brillante epílogo de su último libro.

La aportación de Antonio Coli-

nas se sitúa en otra perspectiva: habla de sus primeras lecturas de José Hierro, de la importancia que tuvo para él su encuentro con la poesía de Hierro; más que crítica, hace autobiografía de lector. Con acierto, los editores han puesto juntos dos estudios que parecen contradecirse. Luis Antonio de Villena, frente al tópico que quiere hacer de Hierro un poeta social, subraya lo que en su obra hay de esteticismo; a continuación, con no menor copia de razones, Joaquín Benito de Lucas estudia su obra como una de las más características de la poesía social. Tales aparentes contradicciones sirven para subrayar la pluralidad de un poeta bastante menos elemental de lo que algunos quieren dar a entender.

Otro acierto de González Fuentes y Lorenzo Oliván —autores además de sendas excelentes colaboraciones— es haberle pedido a una serie de poetas de la última generación que nos ofrezcan su lectura personal de un libro de Hierro; así, Leopoldo Sánchez Torre se ocupa de *Alegría*, José Luis Piquero de *Con las piedras, con el viento*, Martín López-Vega del *Libro de las alucinaciones*, Antonio Lucas de *Agenda...* Por detrás de las simpatías obligadas en una obra de esta índole se leen también algunas diferencias que nos permiten intuir que, en más de un caso, el aprecio por la desbordada humanidad del autor no lleva parejo idéntico aprecio por su obra poética.

Completan estos volúmenes, que dicen tanto de Hierro como del estado actual de la crítica, una útil y completísima bibliografía, una minuciosa cronología (síntesis biográfica del poeta) y un emotivo y divertido álbum fotográfico, que tiene mucho de biografía en imágenes.

JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN

Ediciones  
**HIPERIÓN**  
NOVEDADES

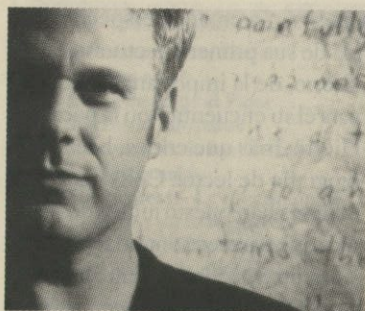
Takuboku  
*Un puñado de arena*  
TANKAS

Emily Dickinson  
*Crónica de plata*  
ANTOLOGÍA

Portugal:  
*La mirada cercana*  
ANTOLOGÍA POÉTICA

# Dream police

DENNIS COOPER. TRADUCCIÓN DE JESÚS LLORENTE. ACUARELA. MADRID, 2002. 155 PÁGINAS, 12 EUROS



esa fue su actividad literaria, desde su primer libro, *The Terror of Earrings* (1973) hasta *He cried* en 1985...

JUSTAMENTE lo que Jesús Llorente traduce y prologa hoy —con acierto en general— es una antología de su poesía toda aparecida en inglés en 1995: *The Dream Police*. Dividida en tres partes que no casualmente se titulan *Mudo*, *Sordo* y *Ciego*, la antología parece trazar el retrato de un autor en plurales personajes, que se corresponderían con el talante de lo que se dio en llamar (pero se pensaba en la prosa) generación X. Adolescentes drogadictos y promiscuos desde el colegio, nihilistas sin vocación, con sueños de crimen y nada, que se van haciendo rockeros, chaperos, marchantes de arte, ejecutivos, ídolos musicales... En realidad nada cambia. Sigue el vacío, el sexo (aquí homoerótico siempre) el crimen como realidad o sueño inmotivado, o quizá como metáfora inversa de la intensidad del deseo, de la plenitud no conseguida. A caballo entre un coloquialismo bien hecho (que puede recordar la poesía de Carver) y esa etiqueta, no del todo cumplidora, de realismo sucio, Cooper —tenido como uno de los transgresores más activos en la actual literatura norteamericana, nada políticamente correcto— nos presenta lo que llama en un poema *Blanck Generation* o

A Dennis Cooper (californiano de 1953) lo conocemos en España por sus relatos y novelas, con las que empezó en 1989. Creo que pocos saben que se inició como poeta y que

generación en blanco. Muchachos —casi siempre muchachos— ricos o pobres que sueñan con el culo de sus compañeros, compran y venden sexo y están llenos de morbo y de pastillas, hasta que parece no quedar nada... Jesús Llorente da en el prólogo —siguiendo o no a Edmund Whitw— su versión de esa generación, que acaso sigue existiendo con menos etiquetas, y que parece moverse entre la ternura de los lobos —que dice un título de Cooper— y un mundo que no saca de nada moralejas, quizá porque sólo la que no ha salido (sólo la humanidad que hemos sido incapaces de practicar o enseñar) merecería la pena...

Hay en la antología de Cooper poemas directos, simples, desgarradores o llanamente tremendistas. Hay algún fragmento de prosa novelesca (para mí lo menos interesante) y unos poemas finales que, sin cambiar de registro, parecen querer adensarse, complicarse, buscar. La diferencia que digo puede estar entre los poemas de la serie “Chicos a los que he deseado” y “Mi camino”, el poema que abre la última parte. En medio, algún crimen sórdido e inútil. Pero sobre todo sexo, brutalidad, belleza adolescente, vacío. ¿Genet, Burroughs, Bataille? Quizá, pero sin teorías, sin explicaciones intelectuales o sociales o psicológicas. Aquí el poema dice sustancialmente, con la rara emoción de lo plano: “Estoy tumbado en la cama/después de follar drogado./Así empieza todo lo que trato de escribir”.

Ya he dicho que Jesús Llorente (editor y poeta) ha hecho una buena traducción. Lástima sólo (dice que el propio Cooper pidió que la edición no fuese bilingüe) que entonces no traduzca el título: ¿No suena bien *La policía del sueño*, tan freudiano?

LUIS ANTONIO DE VILLENA

## La catedral de Winchester

[...] Al intentar retratarle por medio de este poema procuro hacerlo tan ligero y lleno de luz como los sentimientos que se forman en su vigilia. Del mismo modo en que un montón de negros acarrearón piedras en su espalda día y noche para construir esa iglesia allá en el horizonte, yo he cargado con estas palabras durante algún tiempo, las he lanzado cual arroz nupcial cuando él entra. Un brillo mecánico que proviene de mi escritura está cambiando de cielo a infierno gracias al amor que ha coloreado mis versos. Brian Winchester, vuelve a casa. Ahora parece una catedral.

O T R A S  
V O C E S

■ Es probable que sean razones de supuesta *oportunidad editorial* las que hayan llevado a Del Oriente y del Mediterráneo a publicar, en versión de Clara Janés, la poesía popular de las mujeres pastún afganas recogida por Bahodín Majruh, presentadas por el poeta francés André Velter (autor del espléndido *L'arbre seul*, que tampoco estaría de más traducir). La poesía popular de todos los pueblos se parece: la afgana no iba a ser menos, aunque los acontecimientos recientes le podrían hacer a uno buscarle las vueltas a versos como “¿Por qué vienes tan poco junto a mí?/¿Te han encadenado los tobillos, te han clavado los pies?” que no son, no deberían ser, más que un emocionante poema de amor.

■ Dos libros de dos nuevas poetisas aparecen simultáneamente en la colección Maillot Amarillo: *Alicia en el país de lo ya visto*, de Milena Rodríguez, y *Manual de corte y confección*, de Gracia Morales. Milena Rodríguez convierte las cosas cotidianas en un pequeño cuento a medias acogedor, a medias desesperado. Gracia Morales, por su parte, observa experiencias similares con ironía y distanciamiento, pero no con menos pasión. Dos nuevas voces a las que habrá que tener en cuenta.

■ El poeta José Luna Borge publicaba su diario en el suplemento literario “La mirada”, de El correo de Andalucía, que él mismo dirigía. Ahora, el volumen *Veleta de la curiosidad* (La isla de Erimo) recoge algunas de sus páginas: la vida cotidiana (familiar y literaria), las lecturas, los amigos y los no tan amigos desfilan por estas páginas repletas de pasión por la literatura, cuyos referentes estilísticos son tan transparentes como su verdad. M.L.-V.

# La noche detenida

JAVIER REVERTE. PREMIO TORREVIEJA 2002. PLAZA & JANÉS. BARCELONA. 224 PÁGINAS, 18 EUROS

Javier Reverte (Madrid, 1944) es autor de una dilatada obra entre el periodismo y la literatura. Como periodista estuvo en diferentes guerras en Centroamérica, en el Ulster y en Sarajevo. Escribió emocionantes libros de viajes, como *El sueño de África* (1996) y *Corazón de Ulises* (1999), que tuvieron éxito entre muchos lectores.

LAS novelas de Reverte, caracterizadas por su factura clásica y estilo fluido y ameno, construyen ficciones a menudo relacionadas con sus experiencias periodísticas y viajeras determinadas por acontecimientos cruciales en la historia del siglo XX. Así ocurre también en su última entrega, *La noche detenida*. Porque, como se nos adelanta en una breve nota introductoria, esta novela está escrita casi diez años después de las experiencias de guerra vividas por el autor en el otoño de 1992 cuando viajó a la ciudad de Sarajevo, sometida al cerco del ejército serbio, para escribir varios reportajes encargados por una revista. De aquel viaje al corazón del horror nació esta novela de amor y guerra, ficcionalizando una realidad cruel por medio de "personajes imaginarios que nos expliquen con mayor hondura la médula de la existencia humana".

La construcción de la novela se rige por el tradicional modelo tripartito de presentación, nudo y desenlace. En los tres momentos mantiene su apoyo en la realidad que interesa al periodista y potencia la tensión emocional que exige la ficción. Comienza con varios capítulos dedicados al viaje del narrador y protagonista desde París hasta Sarajevo pasando Venecia y el recorrido posterior en automóvil por tierras yugoslavas en una geografía reconocible. Ya en Sarajevo, en el cuerpo central de la novela, se concentra la historia de amor y guerra vivida de

modo tan apasionado como efímero entre el protagonista y una ginecóloga a quien la guerra ha separado temporalmente de su marido y su hijo. Aquí se alían la condición del periodista que observa y cuenta el difícil ejercicio de sobrevivir en aquella espantosa encrucijada de odios y la capacidad fabuladora del escritor para dar envoltura novelesca a esta dramática realidad enriquecida por la experiencia amorosa vivida en plena guerra. Finalmente, el desenlace precipita el regreso del narrador y protagonista a su anterior forma de vida en París, donde, dominado por los recuerdos y pesadillas, escribe esta novela.

Lo mejor de la obra está en los capítulos de Sarajevo, que son la mayoría. Porque en esta parte central se descubre lo más sublime y lo peor de la condición humana, desde la hipocresía de las naciones implicadas en el tráfico de armas hasta los fanatismos nacionalistas y religiosos, pasando por negocios sin escrúpulos surgidos al calor de la



viejo profesor de la ginecóloga, el cual ha visto malograrse todas sus enseñanzas. Aunque, en medio de tanta incompreensión y locura, pueda surgir una sincera relación de amor, truncada por las ataduras de los amantes.

Esa es "la noche detenida" del título: aquella pasión que queda en la memoria del narrador entre las ruinas de una ciudad en guerra. El autor ha sabido contarla con autenticidad en una novela destinada al gran público. Se le han deslizado ciertas impropiedades léxicas y algún descuido en la cronología interna del relato (págs. 78-79). No son muchas las deficiencias. Además se pueden corregir con facilidad. Porque, en general, la novela está escrita con naturalidad y sencillez, con fluida narración de los acontecimientos, ajustadas des-

cripciones y diálogos breves y rápidos, acordes con las prisas y los miedos de la realidad novelada. Y a veces se acude al humor, incluso de signo macabro, como bálsamo para evadirse de crueldades y tensiones.

M.R.

ÁNGEL BASANTA



NICK HORNBY

## Cómo ser buenos

"Les hará reír y reflexionar sobre sus propias vidas" (Cole Moreton)

"Una voz fresca y divertida que revela las flaquezas masculinas y femeninas con hilarante precisión" (The Guardian)



ANAGRAMA



# El mejor de los mundos

QUIM MONZÓ. TRADUCCIÓN DE Q.M. ANAGRAMA, 2002. 237 PÁGINAS, 13,20 EUROS

Quim Monzó (1952) ha traducido esta serie de relatos al castellano a la búsqueda de un público más amplio que parece ir admitiendo, sin complejos, que se ha convertido en uno de los mejores autores de relatos de la Península, logrando traspasar continentes e idiomas.

POR vez primera ha roto con otro tabú y se ha autotraducido. El conjunto de su obra deriva de la tradición rusa (Chejov, en especial), y de Kafka. Monzó acierta en el detalle realista que convierte en irreal por su detalle miniaturista. Atento a lo menudo, sus personajes producen la impresión de vivir su existencia de forma angustiosa.

*El mejor de los mundos* está dividido en tres partes. La primera la forman siete relatos; la segunda es una *nouvelle*; la tercera consta de seis cuentos más breves. Quizá los primeros relatos de la tercera parte no estén a la altura de los de la primera o de la brillante novela corta, "Ante el rey de Suecia", sátira angustiada de un poeta catalán que confía, año tras año, en obtener el Nobel y, a la vez, cambia de piso, de vida. Los nuevos vecinos, su incapacidad para afrontar una comunicación con el sexo femenino, su obsesión por su altura (un registro excesivamente kafkiano), el discurso que prepara y repite obsesivamente, que habrá de pronunciar ante el rey de Suecia, forman un contexto donde predominan los símbolos y un final determinado por la sorpresa, como sucede con



tanta frecuencia en sus textos. Será mediante el registro cotidiano cuando acertará a introducirnos en una mente obsesiva, capaz de la hipercrítica y a servirse de la paranoia, de las obsesiones, de los bordes de la locura con tremenda eficacia. Aquellos "primores de lo vulgar" como se pretendía definir el estilo azoriano, sirven aquí para captar no sólo el colorido mediterráneo, su luz y la belleza del instante. También para adentrarse en la tragedia. "Mi hermano", que abre el libro, es un cuento estremecedor. No utiliza efectos mágicos, ni siquiera se aparta un ápice de un aparente realismo, como en el cuento "Mamá", basado todo él en el uso del lenguaje.

En "Vacaciones de verano" y en otras zonas del libro podríamos observar la influencia del cine, y del de Hitchcock en particular. "Las cinco cuñas" carece apenas de argumento y aún menos de dramatismo. En "Fregando platos" la situación la creará un compañero de trabajo del protagonista que se presenta en la casa de verano. En "Dos ramos de rosas" la historia es cotidiana, pero algo deshace la *normalidad* y le permite a su autor incidir en la sexualidad, en las fantasías, en una vida matrimonial que no parece conflictiva. Hasta el lector podrá experimentar una normal anomalía que consigue incor-

porando un secreto compartido con el lector: los dos ramos de rosas. "La vida perdurable" es una feroz parodia sobre el cáncer. El humor negro que destilan los relatos de Monzó no puede llegar más lejos. Quizá por ello "Tras el cursillo" parezca menos convincente. El final de "Cuando la mujer abre la puerta" resultará previsible, aunque mantenga la tensión dramática. Y en "El niño que se tenía que morir" recrea el mundo de la infancia y una crueldad que descubrimos en la diferencia de clases antes que en la psicología íntima. "La cerillera" y "El accidente" son otras dos espléndidas muestras de la capacidad creadora del autor. En especial el último, que cierra el libro, en la que enfrenta las reacciones violentas de la masa urbana con las del individuo.

Se trata ya de literatura de la crueldad, teñida, como siempre, por el ácido humor. Quim Monzó ha construido un libro coherente y atractivo. Nos lleva del folletín al absurdo. Observa como cobayas a sus personajes. En ocasiones, desborda lirismo; en otras, desvela la abyección del ser humano. El relato más o menos breve es un género difícil que domina aquí de forma magistral.

JOAQUÍN MARCO

## Euskal herida

LUIS MIGUEL ÚBEDA. DEBATE, 2002. 202 PÁGINAS, 13,50 EUROS

DESPUÉS de *La noche más larga*, primera tentativa novelesca de Luis Miguel Úbeda (Madrid, 1961) reaparece este autor con un título —*Euskal herida*— que vierte la información esencial sobre el enfoque de su contenido. Se trata de una narración realista inspirada en un contexto real y un conflicto actual.

El autor fabula la odisea de unos personajes conflictivos y contradictorios, resultado del choque entre el compromiso ideológico y la historia personal. Quizá por eso estructure la acción en tres frentes que se corresponden con tres años significativos —1974 "muerte de Franco", 1986 "la efervescencia política en Euskadi" y "la amnistía", y 1998 la declaración de "una tregua" en la lucha armada— en la trayectoria de cada uno y en el proceso socio-político en el que están inmersos. Y quizá, también, quiera hacer prevalecer sobre la trama principal —la preparación de un "ataque devastador" en Madrid— otras acciones aparentemente secundarias, como las desavenencias entre los miembros de ETA, o la presencia de agentes infiltrados.

Pero lo cierto es que sobre la novela resultante se impone de manera rotunda la realidad y ésta deja poco lugar a la fabulación. A eso se suma la presencia ineludible de un narrador glosando explicaciones que entorpecen la tensión y el suspense necesarios en un relato de estas características. Así el mérito de haber forjado un argumento inquietante, sostenido sobre unos personajes que prometían ser el respaldo de una historia más matizada y compleja, se ve nublado por esas objeciones. Y de ellas resulta una crónica descriptiva y sin apenas sorpresas.

PILAR CASTRO

# La morada maligna

RICHMAL CROMPTON. TRADUCCIÓN DE P. ZARÍN. REINO DE REDONDA, 2001. 429 PÁGINAS, 18 EUROS

Al igual que otros personajes, Guillermo Brown ha trascendido la fama de su creadora, una discreta profesora de lenguas clásicas que, gracias a su mala salud, pudo abandonar la docencia y dedicarse por entero a la literatura.

AUNQUE escribió novelas y relatos para adultos, el éxito le llegó a través de un irreverente niño de 11 años, que explotaba su fantasía y dotes de liderazgo para desafiar la autoridad de los mayores. Las aventuras de Guillermo y sus proscritos consiguieron un enorme éxito en la España de los 50. Savater ha reconocido que su vocación literaria no nació con la lectura de Aristóteles o Goethe, sino con la de aquellos libros de colores chillones que lograron burlar la censura franquista, incapaz de advertir su carga subversiva.

En guerra permanente con el mundo de los adultos, Guillermo Brown devoró a Crompton. Su nombre no suele aparecer en diccionarios y enciclopedias. Algunos de sus más fieles lectores han llegado a preguntarse si realmente existió. *La morada maligna* intenta disolver esas dudas. Soltera, aquejada de poliomielitis y algo misógina, Crompton publicó esta obra en 1926. Se trata de una novela de misterio y con elementos fan-

tásticos, pero que puede leerse como una fábula moral. Ésa es la lectura de Eduardo Mendoza, que prologa el relato. Una familia convencional de la alta burguesía inglesa se traslada a una hermosa casa de campo. Al principio, todo discurre con normalidad, pero poco a poco se irá manifestando la presencia de una fuerza maligna, que despierta los sentimientos más abyectos. Sus habitantes cambian de conducta y manifiestan inclinaciones hasta entonces reprimidas. El final catártico no resuelve los enigmas que plantea la narración. No sabemos si la casa estaba infectada por el mal o si la "oscura sombra" que flotaba sobre ella sólo era el reflejo de un desorden disfrazado de corrección moral.

Crompton no disimula sus ideas conservadoras, pero no desaprovecha la oportunidad de escarnecer las convenciones, evidenciando una innegable facilidad para la sátira y el retrato psicológico. A pesar de la indulgencia de su críti-

ca, consigue crear una atmósfera inquietante. Sin embargo, no prevalece el misterio, sino la capacidad de recrear emociones y conflictos morales.

Tal vez a su pesar, Crompton desliza en el relato determinados elementos que cuestionan los pacatos valores de una burguesía sin otros horizontes que el sermón dominical. Sin duda, el gran protagonista de la novela es la mansión donde acontecen los hechos. Pintada en rojo tenue y rodeada de hayas y castaños, Hanleigh se confunde con un espacio metafórico, donde el instinto se rebela contra las inhibiciones. Es imposible leer la novela sin advertir que sus muros ejercen una influencia liberadora. La urgencia del sexo o el desafío contra las normas que condenan a la mujer a una rutina embrutecedora sugieren que la "Cosa maligna" no yace en la inmundicia, sino "en el corazón de la belleza". Excelentemente traducida, *La morada maligna* confirma una vez más las cualidades de la mal llamada "literatura popular".

RAFAEL NARBONA



## NUEVA COLECCIÓN DE ENSAYO Noema

*Pasión por las ideas*

*Cinco días en Londres, mayo de 1940*

*Churchill solo frente a Hitler*

JOHN LUKACS

*Cinco días en Londres, mayo de 1940*  
*Churchill solo frente a Hitler*

John Lukacs

«Este libro tiene la fuerza de un drama de Shakespeare.»

*The Boston Globe*

*Una fábula del arte moderno*

Dore Ashton

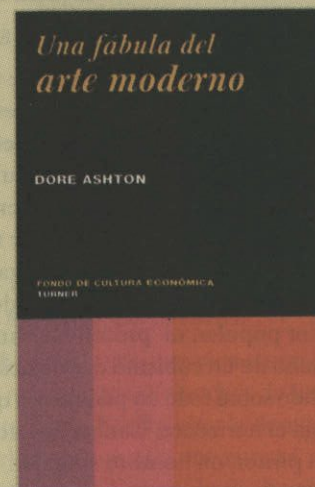
«Una apasionante historia detectivesca sobre la crítica del arte.»

*The Washington Post*

*Una fábula del arte moderno*

DORE ASHTON

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA TURNER



TURNER

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA



M. R.

## Un siglo en cien artículos

JUSTINO SINOVA. LA ESFERA DE LOS LIBROS. MADRID, 2002. 526 PÁGINAS. 23'04 EUROS

El estilo de vida español, el carácter intelectual de escritores y artistas hispanos, propicia el escrito corto que hemos con-

venido en llamar artículo. La prueba de ello la proporciona un volumen como éste en el que podemos encontrar auténticas piezas maestras del articulismo español del siglo XX.

La pieza corta es como la tapa de los bares, no impide que luego se coma. El artículo se cría bien con las distintas variedades de la escritura larga. En la vida de los escritores se da con frecuencia esta simbiosis. Ortega y Gasset, de quien se recoge aquí su famoso artículo contra Alfonso XIII, es una magnífica ilustración. *La rebelión de las masas* fue inicialmente publicada en una serie de artículos. Mucho de lo que dio a la prensa aparece a finales de mes, lo cual se debía a que los periódicos pagaban a la entrega del artículo. Había que llegar a fin de mes.

Este volumen propuesto por Justino Sinova va más allá de una mera

yuxtaposición de artículos de periódico sujetos al hilo del transcurrir del siglo XX. Recoge muy bien la realidad y el carácter de la anterior centuria. Puede incluso afirmarse que en esta centena de prosas se encuentra una magnífica pista para trazar las líneas maestras de la historia intelectual española del pasado siglo.

Nacido en Valladolid en 1945, Sinova se ha curtido en el periodismo político desde muy joven y es autor de un buen número de libros. Quizá de su propia vida ocupada le ha venido la idea de que el artículo es, además de un género en sí mismo, la expresión concentrada de quien no tiene tiempo para escribir

*in extenso* pero que no por eso deja de pensar y es capaz de condensar su reflexión en un texto breve, certero y profundo.

Se abre este siglo XX de artículos con uno de Emilia Pardo Bazán (1851-1921) publicado en *El Imparcial* de Madrid en 1901. Lleva por título "Por la Europa católica" y su primera palabra es: "¡Europeicémosnos!". El tiempo y la voluntad política de los españoles le ha cumplido un deseo que en los años de su vida parecía muy lejano. El cierre lo ha colocado Sinova con un texto de Fernando Savater (San Sebastián, 1945) en el que clama contra la violencia de los vascos de ETA y la pasividad del nacionalismo que mira a otro lado cuando se produce la extorsión o el asesinato. Por desgracia, pese a que desde la escritura de la Pardo Bazán a la del filósofo donostiarra ha transcurrido una centuria, los grupos cainitas y *guerracivilistas* no se han disuelto del todo.

Del resto de los artículos escogidos por Sinova puede decirse que

responden a las grandes preocupaciones españolas: los altibajos de la vida política, el nacionalismo catalán y vasco, la guerra civil, el franquismo, la vuelta de la monarquía y de la democracia, el hundimiento de la UCD, el triunfo socialista y el día a día de la vida cotidiana. Como ya deja entrever Sinova en el prólogo, el problema de estas antologías no es tanto lo que pones como lo que dejas fuera. Lo de dentro todo es bueno, estamos leyendo a Unamuno, Baroja, Valle-Inclán, Pablo Iglesias, Azaña, Azorín, Maragall, Cambó, Ortega, Marañón, Pla, Machado o Gómez de la Serna, cada uno con una pieza excepcional que contribuye a componer un mosaico que ilumina la historia de España. De los vivos escriben muchos y de los que tienen mando en plaza están casi todos. Sin embargo, se echa de menos a un Eugenio d'Ors, por ejemplo, y un poco más de izquierda, sobre todo ahora que atraviesa malos tiempos.

BERNABÉ SARABIA

## Caneja. Una mirada del siglo XX

JAVIER VILLÁN. AKAL. BARCELONA, 2001. 303 PÁGINAS. 13'75 EUROS

LIBRO extraño y muy hermoso este de Javier Villán sobre Caneja. Extraño porque es una biografía contada sin otro orden ni concierto que la geometría del afecto por el pintor y su inolvidable esposa. El relato de una testamentaría entreverada de diario personal, falto de retórica y convertido en melancólica fábula moral.

No es Caneja (Palencia, 1905-Madrid, 1988) un pintor popular, ni pretendió nunca serlo. Fue dueño de un cubismo desvanecido y pálido, vertido sobre todo en paisajes en que la tierra anega el horizonte. Caneja fue, además de un gran pintor, un hombre singular. En 1947 fue detenido por promover una huelga y le cayeron tres años, que cumplió en el penal de Ocaña. Los amigos le consiguieron, nada más salir de

la cárcel, la que fuera su primera muestra de reconocimiento oficial: una exposición en el Museo Español de Arte Contemporáneo. Luego llegaron otros honores y, tras su muerte, la creación de la Fundación Caneja en su Palencia natal y la incorporación de sus cuadros al IVAM, al MNCARS y al Museo Municipal de Madrid.

El diario comienza el 19 de agosto de 1997, cuando el autor regresa del velatorio de Isabel, aliviado por el fin de su dolorosa enfermedad y abrumado por la tarea que le espera: ocuparse de sacar la obra de Caneja del respetuoso olvido. A partir de ahí Villán combina con un acierto encomiable los avatares de esta misión con la construcción de un retrato de Caneja, incitado por sus recuerdos de Isabel. No es de extrañar

que Juan Manuel Bonet, en el cariñoso prólogo, califique este libro de "solanesco". Lo es por la España que refleja, la de esa larga posguerra por la que transitó el lacónico pintor acompañado por su esposa, la hermosa Isabel Fernández Almasa, modelo de Balenciaga.

La verdad es que en esta marea de desmemoria que venimos sufriendo, este libro es una fuente inapreciable de información sobre la cultura que resistió al franquismo. Villán no entra a hacer juicios, ni estéticos ni políticos, pero su testimonio está ahí, como una deuda saldada. Leyéndolo también saldamos nosotros algunas de las nuestras.

JOSÉ MARÍA PARREÑO

# Felipe III y la Pax Hispanica

PAUL C. ALLEN. TRADUCCIÓN DE JOSÉ LUIS GIL. ALIANZA, 2002. 366 PÁGINAS, 23 EUROS

Libros como este ponen de relieve lo infundado del criterio que durante mucho tiempo ha desdeñado la historia militar y diplomática, considerándola un género escasamente útil para dar cuenta de los grandes cambios y sin la capacidad explicativa de especialidades como la historia social.

SALIDA de una tesis de doctorado, la obra se centra en el estudio del proceso que llevó a la firma de la tregua hispano-holandesa de 1609 a 1621 (es por tanto equívoca la cronología que figura en el subtítulo, pues lo analizado acaba precisamente en la primera de ambas fechas), tratando de establecer qué consideraciones y cálculos estratégicos llevaron a su concentración. Un factor de importancia especial en aquel proceso fue el acceso al trono de Felipe III a fines de 1598 y su influencia personal en el desarrollo de los acontecimientos durante los diez años siguientes. En contra de lo que suele aceptarse, el nuevo monarca no fue para Allen un abúlico

beato que descargó el peso del gobierno en su favorito Lerma. Por el contrario, insiste en la necesidad de tomar con mayor espíritu crítico las fuentes que se hacen eco de su falta de condiciones para reinar y apreciar mejor su experiencia en relaciones exteriores al llegar al trono. De esta forma sostiene que las decisiones estratégicas fueron suyas. Lo que no queda del todo claro es la influencia de Lerma en el diseño de la política exterior de la Monarquía, según él lo mismo limitado (p. 30) que de alter ego del propio rey (p. 71).

La Monarquía hispánica había venido librando desde hacía más de medio siglo guerras alternativas o conjuntas con Francia, Inglaterra y las provincias holandesas rebeldes a la autoridad católica de los Austrias. Esos conflictos respondía a la defensa de intereses dinásticos, estratégicos y religiosos cifrados en la protección del catolicismo, la conservación íntegra de la herencia territorial heredada e incrementada en cada reinado y la preservación del monopolio del comercio americano. Cualquier cesión en alguno de estos frentes hubiera representado no sólo una merma de prestigio sino poner en riesgo el conjunto de ellos si los rivales pudieran interpretarlo como indicio de debilidad. No fue, pues, intransigencia y falta de realismo lo

que llevó a Felipe II a elegir la guerra por encima de cualquier otra opción para servir a aquellos fines. Su hijo los compartía plenamente, pero las circunstancias le hicieron recurrir a una estrategia diferente para defenderlos, que tendría como eje la división de sus enemigos mediante paces separadas y como instrumento la diplomacia más que los ejércitos. Al subir al trono se encontró ya concertada la paz con Francia; la muerte de Isabel I haría posible la paz con Inglaterra en 1604, y el estancamiento de la guerra con las Provincias Unidas y la imposibilidad de financiarla con la Hacienda en bancarrota forzaría la tregua de los Doce Años. Al conjunto de esos conciertos lo llamaron los propagandistas Pax Hispanica, un periodo de relativa inactividad militar en Europa occidental que se cerró con la entrada en la guerra de los Treinta Años.

La paz no tenía que interpretarse, y no lo fue, como síntoma de decadencia y menos de renuncia a los fines estratégicos últimos. Como simple tregua buscaba, además de recuperar la propia capacidad financiera y militar desgastadas, debilitar al adversario con las nuevas circunstancias capaces de desmovilizar a la población y hacer crecer intereses económicos vinculados al aprovechamiento del periodo de paz para el comercio con España. Gran par-



FELIPE III VISTO POR VELÁZQUEZ

te de eso, que entraba en los cálculos de los políticos españoles, se produjo y en ese sentido su política pragmática, que no pacifista, fue un éxito. Nadie desconocía que Felipe III no iba a permitir que las Provincias Unidas acabaran por substraerse a su soberanía y, por tanto, la guerra tendría que reanudarse cuando las condiciones le fueran favorables. Pese a la propicia situación de partida, cuando las hostilidades se rompieron en 1621 quien se encontró en peores circunstancias fue la Monarquía, no los rebeldes holandeses. En ese sentido la estrategia pragmática fracasó y justificó la vuelta al belicismo de los años siguientes. Allen lo explica con destreza y buena base documental (aunque se eche en falta alguna bibliografía española); será un libro de referencia durante bastante tiempo.

DEMETRIO CASTRO

## R E V I S T A S

### Revista de Occidente

DIRECTORA: SOLEDAD ORTEGA. N° 249

LA Revista de Occidente lleva a la portada de su último número el debate de la Europa federal. Sobre él reflexionan José M. de Areilza, Carrillo Salcedo, Renaud Dehousse, J. H. H. Weiler y Miguel Poiars Maduro. Además, la pintura (Goya, Bacon) y la arquitectura contemporánea son otros de los temas que se abordan con profundidad. Europa se construye de muchos modos, un poco con política y un poco con arte. Revista de Occidente es un camino hacia algo mejor, con el arma del pensamiento.

### El siglo que viene

DIRECTOR: MARCOS FERNÁNDEZ GÓMEZ. N° 45/46

PINTURA, ensayo, poesía: todo cabe en El siglo que viene, que está lleno de las cosas de este. Sevilla es protagonista de muchos de los artículos, pero esto no es el mundo visto desde Sevilla, sino la demostración de que todo lo que importa en el mundo puede encontrarse en cualquier lugar. En este siglo colaboran Esther Cruces, Jesús Tejedor, José María Barrera, Pilar Márquez, Rosa Díaz, Rafael Morales. Y se celebra a "Tres poetas en su centenario": Garfias, Sierra y Collantes. De todo.



## Alianza y contrato

ADELA CORTINA. TROTTA. MADRID, 2001. 182 PÁGINAS, 12,50 EUROS

¿Basta el modelo del pacto social para fundar los principios de convivencia de las sociedades democráticas? El enfrentamiento entre liberalismo y comunitarismo, que ha presidido los debates en teoría política desde los años 80, nace de cuestiones como ésta y se explica en función de las diferentes respuestas a la misma.

HOY, la cuestión sigue abierta, pero puede apreciarse un notable avance en el intento de aproximar posiciones. Trayectorias como la de Rawls son buena prueba de ello.

En este contexto se inscribe la obra de Adela Cortina, de quien se ha elogiado su actitud integradora, dispuesta a abrir un cristianismo neokantiano de base a otros enfoques de la discusión ética actual. Sus libros poseen así el valor añadido de una información abundante y bien estructurada, aunque siempre con miras

a la elaboración de una propuesta ética original. En su último libro, esta propuesta se concreta en una ética cívica de la solidaridad, basada en la idea de que el relato moderno del individuo autónomo debe verse reforzado por el relato bíblico del reconocimiento recíproco entre quienes se sienten carne de la misma carne y sangre de la misma sangre, si no quiere verse diluido en un mero consensualismo coyuntural, carente de fundamento.

A partir de aquí, Cortina analiza

algunas consecuencias indeseables que a su juicio derivan de la disociación entre estas dos parábolas sobre los vínculos humanos. En suma, esta cesura entre *Alianza y Contrato* se resuelve siempre en abstracciones, bien de la política democrática, que pierde sus raíces legitimadoras, bien de la religión, que se convierte en peligrosa arma arrojadiza o en ineficaz derecho canónico. Encomiables son en ese sentido sus votos por que el cristianismo oficial se empeñe de veras el logro de una justicia social y económica, abandonando ese “discurso de burócrata de la Unesco”, que todo lo deja donde está (aunque, ya de paso, habría que pedir lo mismo a tanto discurso ético que pretende conciliar beatíficamente lo inconciliable). También resulta oportuna su distinción entre un “cosmopolitismo arraigado” y un universalismo abstracto, sin sensibilidad para las diferencias culturales. Menos claro queda si lo que cuenta del relato

del Génesis es sólo el reconocimiento intersubjetivo entre iguales o también el sustrato teológico de la Alianza entre Dios y los hombres.

Ahora bien: muerto Dios, tela del templo rasgada hace tiempo, tejido y destejido el tapiz de la Alianza a lo largo de siglos, transmitido el relato en diferentes versiones, ¿es preciso que esa misteriosa raíz común, que nos liga a otros y nos obliga más allá de un puro deber formalista, se entienda como un vínculo de tipo sustancialista? ¿No podría concebirse incorporada ya al proceso de secularización, como otro elemento de nuestra pertenencia histórica a una tradición, asumida hoy en su carácter contingente? Por supuesto que hemos de seguir contando con las parábolas que antaño sirvieron para conferir sentido al mundo. Pero no es preciso que nos creamos todo lo que nos han contado: ni en el relato del *Génesis*, ni en el del *Leviatán*.

MANUEL BARRIOS CASARES

## Cuando la realidad rompe a hablar

MANUEL CRUZ. BARCELONA. GEDISA. 2001. 237 PÁGINAS, 15 EUROS

LA realidad acostumbra a hablar, sí. Pero lo hace con muchos lenguajes, razón por la que siempre queda un vasto espacio para la interpretación, tan vasto que en ocasiones la interpretación se autonomiza hasta el punto de imaginarse que sólo existe ella, que no hay hechos, en fin, sino sólo interpretaciones... La verdad es que en el volumen misceláneo que hoy publica Manuel Cruz el peso del intérprete es decisivo. Pero también lo es el respeto a esa “realidad” que día tras día nos interpele con tozuda contundencia. ¿Tiene algo que decir, de todos modos, el

filósofo, siempre dedicado, según parece, a cuestiones perennes, casi abismáticas, sobre las heridas del presente, sobre la realidad aquí y ahora? Cruz es consciente del reto y lo resuelve optando no tanto por “homologar terminologías” –esto es, por acomodar su discurso al “ficticio criterio de actualidad”– cuanto por “homologar experiencias”.

Las experiencias que hablan por boca de nuestro autor son, desde luego, muchas. Y en todas ellas late el eco de nuestras propias experiencias: históricas, políticas, culturales, estéticas, vitales... Agavilladas, cierta-

mente, en una nada forzada unidad plural por el ojo que ha sabido “verlas” y la palabra que ha conseguido objetivarlas. Todo esto hace de este volumen –en el que destacan semblanzas de maestros como Sacristán o Lledó y calas en el palpito profundo de ciudades como Barcelona o Buenos Aires– una suerte de crónica de nosotros mismos. De las expectativas, solidaridades, renunciadas, acomodadas, fracasos y nostalgias de una generación a la que tocó vivir años decisivos de la historia de España. Una crónica escrita unas veces desde el distanciamiento, otras des-

de la pasión, otras desde la ironía más o menos amarga. Y también algo más: una suerte de materiales para esa antología del presente que ese mismo presente que ahora comienza a declinar reclama una y otra vez.

Todo parece quedar muy lejos. Pero también es cierto que la memoria del pasado, ese que habita en el presente y que junto con él moldeará el futuro, debiera servirnos para conocernos mejor. Para conocernos “tal como somos y tal como éramos”.

JACOBO MUÑOZ

# El oro de Moscú y el oro de Berlín

PABLO MARTÍN ACEÑA. TAURUS. MADRID, 2001. 420 PÁGINAS, 18'63 EUROS

En los últimos años, la editorial Taurus está publicando libros sobre historia económica escritos por prestigiosos especialistas, de fácil acceso a múltiples lectores, y con un grado de amenidad en sus páginas parejo al de su rigor científico.

ESTE es el caso el *El oro de Moscú y el oro de Berlín*, resultado de la averiguación llevada a cabo por Pablo Martín Aceña en archivos oficiales de diversos países. El fin último del libro —admirablemente escrito y de un contenido tan apasionante como el de una buena novela de intriga— es conocer el destino de las reservas de metales preciosos del Banco de España durante la Guerra Civil y el del oro de muchas naciones europeas usurpado por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial.

El llamado “oro de Moscú” no es otro que las cuantiosas reservas áureas del Banco de España, que se mandó trasladar, en octubre de 1936, desde Madrid a Cartagena primero, y luego, en su mayor parte, a la Unión Soviética. El gobierno de la República perseguía dos fines con esta decisión. Por un lado, poner el oro a salvo de las tropas insurrectas que habían llegado, por entonces, a las afueras de Madrid; tampoco se ocultaron serios temores de apropiación del metal por milicias populares incontroladas. En segundo lugar, tan voluminosa reserva de metal representaba un formidable activo financiero para armar y defender la República. Hay que considerar que en Cartagena quedaron almacenadas



M.R.

560 toneladas de oro, de las cuales 510 fueron embarcadas hacia Odesa. Para dar una idea de la importancia de estas cantidades, baste decir que el propio Martín Aceña cifra en 650 toneladas las acumuladas por el Tercer Reich durante la Guerra Mundial, incluyendo las reservas propias del Reichbank en 1939, más 550 toneladas incautadas en diversos países.

La política de No Intervención de las democracias europeas, unida a la dificultad de los republicanos en cambiar metal precioso por armamento, explica la remesa del oro español a Rusia. Martín Aceña acepta que la totalidad del oro de Moscú fue invertido en la adquisición de aviones, armas, blindados y municiones. Otra cosa sería la deficiente calidad del material vendido por la Unión Soviética. En el fondo de la cuestión permanece el interrogante que Martín Aceña plantea acerca de posibles alternativas de destino para

el oro español, como Gran Bretaña o los Estados Unidos (págs. 30-32).

La segunda parte del libro de Martín Aceña se centra en una cuestión que estuvo de actualidad hace pocos años: el aprovechamiento por los nazis del oro capturado a sus enemigos e incluso aliados durante la Segunda Guerra Mundial, y la responsabilidad que por ello habría recaído en algunos países neutrales, los cuales realizaron lucrativos negocios con la compra del preciado metal. El caso de expolio más conocido es el de los judíos de los países europeos sometidos por Hitler. Menos difundida, pero no menos importante, fue la depredación de las reservas áureas llevada a cabo en los bancos centrales de Austria, Hungría, Bélgica, Holanda y otras naciones. Los responsables del Reichbank siguieron, a partir de 1939, un plan de venta y

distribución por todo el mundo del oro acumulado en Berlín, con el fin de adquirir productos indispensables para la guerra, como petróleo y materias primas.

Los aliados pusieron en práctica, a partir de 1943, un programa llamado *Safehaven*, dirigido a averiguar las conexiones económicas de Alemania con los países neutrales, así como la localización de activos nazis de alto valor en lugares secretos, desde los cuales podría reconstruirse el poder militar del Tercer Reich en caso de derrota en la Segunda Guerra Mundial. Acabada esta, las averiguaciones se intensificaron en Suiza, Suecia, Portugal, Turquía, Irlanda, Argentina y España (cuyo caso particular se analiza en la tercera parte del libro). Se constató la existencia de estrechas relaciones económicas entre estas naciones y Alemania. También quedó probada la compra, por entidades financieras de países neutrales, de oro nazi. Se llevaron a cabo laboriosas negociaciones, no sólo con los Gobiernos de estos países y con sus respectivos bancos centrales, sino también con organismos internacionales como el Banco Internacional de Pagos, establecido en Basilea y regido, en los años cuarenta, por notorios filonazis.

Los intentos de restitución no resultaron vanos pero su conclusión distó de ser satisfactoria. Sólo una parte de lo reclamado —en el caso de Suiza, inferior a la mitad— fue devuelta. Las nuevas circunstancias internacionales de la Guerra Fría, a partir de 1947, influyeron en una actitud condescendiente en esta materia, por parte de Estados Unidos y Gran Bretaña hacia los países neutrales, algunos de los cuales, además, pronto pasaron a ser sus aliados.

**Decía Quevedo que Don Dinero es poderoso caballero. Pablo Martín Aceña se ha dedicado a estudiar las andanzas del dinero, de la economía, como si fuera la protagonista de una rocambolesca novela. Es catedrático de Historia económica en la Universidad de Alcalá y director del Programa de Historia Económica de la Fundación Empresa Pública, y autor y coautor de numerosas publicaciones, entre las que destacan *La política monetaria en España, La nueva historia económica en España, Economic Development in Spain since 1870* y *Monetary Standards in the Periphery*; pero al oro —diga Quevedo lo que diga— no se humilla.**

PEDRO TEDDE DE LORCA



MUROS Y ESCALERAS, 1924. A LA DERECHA, PROA (BOCETO), S.F.

## Xul Solar y los entes nuevos

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. SANTA ISABEL, 52. MADRID. HASTA EL 13 DE MAYO

ALEJANDRO Schulz Solari (1887-1963), mucho más conocido por su seudónimo Xul Solar, es, en Argentina, una absoluta celebridad, en Latinoamérica, uno de los nombres importantes del arte de la primera mitad del siglo XX y, en España, un artista muy apreciado desde que, en 1993, Guillermo de Osma organizara su primera muestra individual en nuestro país, seguida de otra que pudo verse en 1998 en el Palacio Episcopal de Málaga y en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla. Esta exposición en el Reina Sofía, comisariada por Marcos-Ricardo Bar-

natán, es desde luego, con sus más de ciento treinta obras, la más importante de todas ellas, gracias a las generosísimas aportaciones del Museo Xul Solar y la Fundación Pan Klub de Buenos Aires, completadas con un buen número de préstamos de colecciones particulares.

Xul Solar fue, ante todo, un tipo interesantísimo, con una curiosidad sin límites, que supo situarse en el corazón de la vanguardia argentina más cosmopolita y formular un lenguaje plástico próximo a Paul Klee y a Kandinsky con el que hacer visibles los muchos vericuetos de su imaginación. Tras doce años en Eu-

ropa regresó en 1924 a su país con la clara determinación de participar en su regeneración cultural. Vinculado a las revistas "Proa" y "Martín Fierro", amigo de Borges, estudioso de la cábala, el *I Ching*, el budismo tibetano, la alquimia, la música, la arquitectura y, especialmente, la astrología, fue un "inventor" raramente sistemático: una docena de idiomas—los más acabados fueron el "neocriollo" y la "panlengua"—, un juego universal o "panajedrez", un piano modificado que puede verse en la exposición y hasta unas imaginarias "reformas anatómicas y entes nuevos". Todas estas inquietu-

des se integran de manera armónica—y no sólo como argumentos—en su dilatada obra pictórica, que consiste fundamentalmente en acuarelas y témperas sobre papel, de pequeño y mediano formato. Es una obra que puede calificarse de humilde, por esa cualidad casi miniaturista y por la sencillez de técnicas y materiales, pero de una sorprendente riqueza en su cromatismo, cálido y brillante, en sus transparencias, en la profusión de signos y de símbolos, con un trasfondo cultural muy amplio.

De una primera etapa, hacia 1914-17, en la que se ha apuntado una influencia del *art nouveau*, pasa pronto a la construcción de figuras mediante formas geométricas, en la estela del cubismo, con un componente humorístico que se mantendrá a lo largo de toda su trayectoria, al igual que la inclusión de palabras escritas en sus composiciones, que dan a menudo la clave sobre su significado y juegan además un papel plástico muy importante. En los años veinte comienzan a aparecer las arquitecturas y los paisajes que estructuran los espacios y que tendrán tanta importancia en los años cuarenta, en cuya primera mitad renuncia al color para representar, en grises y pardos, fantásticas construcciones—ruinas, escaleras, montañas— que son sus obras más atractivas y originales. Tienen también un gran encanto sus cartas astrales y representaciones del zodiaco, así como los signos antropomorfizados, las "escrituras pictóricas" de sus últimos años o los juguetes, máscaras y esculturas de madera, alambre y *papier maché*.

A pesar de la gran abundancia de obras en la exposición, Xul Solar no cansa. Es de esos artistas que alegran la mirada y que aligeran el alma.

ELENA VOZMEDIANO



PROA REVISTA DE VANGUARDIA

# Jorge Oteiza la nada que hace música

ANTONIO MACHÓN. CONDE DE XIQUENA, 8. MADRID. HASTA EL 6 DE ABRIL. DE 72.100 A 120.200 EUROS

La puesta en marcha de la Fundación-Museo Jorge Oteiza, depositaria de la obra del artista vasco, ha reanimado en los últimos tiempos las exposiciones de Oteiza y la instalación de monumentos públicos basados en sus piezas en lugares como Pamplona, Barcelona o en diversos pueblos del País Vasco. La colaboración de la Fundación ha sido también decisiva para hacer posible esta exposición, que Antonio Machón ha presentado con una brillante antología en su stand de ARCO.

Desde 1960, cuando abandonó oficialmente el trabajo escultórico, Oteiza ha sido como nuestro pe-

queño Beuys: feroz polemista, autor de proyectos delirantes, inventor de su propia novela biográfica, pastor carismático de un rebaño de discípulos. Pero si hablamos de escultura y sólo de escultura, la aportación original de Oteiza se limita a un período muy breve, de unos tres años, que comienza en 1956, cuando, alejándose de la figuración expresionista, se interna en una rigurosa indagación constructivista. En 1957 recibirá por ella el premio internacional de escultura de la IV Bienal de Sao Paulo. En el texto titulado *Propósito experimental*, escrito para la ocasión, Oteiza recordaba que su inves-

tigación estaba en marcha y aún no preparada para aparecer en público. Su trabajo, decía, avanzaba con infinidad de variantes sin concluir. Es esencial recordar este carácter de investigación continua y abierta, donde las piezas aisladas pierden su independencia. Las referencias históricas de la indagación son Tatlin y Malevich. De éste saca Oteiza lo que llama la "Unidad Malevich": un "cuadrado irregular", ligero y dinámico, que se desplaza por el vacío del plano en trayectos diagonales.

La investigación culmina en las célebres cajas vacías. El vacío estaba en la obra de Oteiza desde tiem-

po atrás, en los trabajos para los apóstoles de Aránzazu, tan influidos por la obra de Henry Moore. Pero entonces el vacío era un hueco figurativo y excavado en la masa. Al final de los cincuenta, en cambio, se trata de un espacio abstracto construido con tabiques casi flotantes (es lo que el artista denomina "la estatua como desocupación activa del espacio por fusión de unidades formales livianas"). Son cajas casi cerradas, como el *Homenaje a Leonardo*, donde el espacio fluye entre las rendijas, y otras desencajadas y abiertas. En la secuencia de las cajas se busca algo así como el alma del espacio. Las cajas vacías evocan aquel verso de Mallarmé que habla de la mandolina con su *creux néant musicien*: una hueca nada que hace música.

Si el cubo domina buena parte de la exposición, otras piezas se centran en espacios curvos, basados en la desocupación de la esfera o en curvas parabólicas e hiperbólicas (cercanas a veces a las fórmulas "concretas" de Max Bill). Un par de obras, en fin, se salen del recorrido temporal del conjunto. En 1972, Oteiza reanudó su trabajo de experimentación escultórica con el llamado *Laboratorio de Tizas*, hoy recreado en su Museo de Alzuza. En la exposición hay dos obras de esta etapa tardía: *Hau madrilentzat* (*Esto para Madrid*) que representa unos brazos en la actitud de un corte de mangas y *Zazpiak* ("las siete", por las siete provincias vascas que, según los nacionalistas, integrarían el cuerpo de Euskal Herría). Esas alusiones de los títulos contrastan con el abstracto lenguaje de los prismas oblicuos, concreciones cristalinas que pueden recordar los *Cubi* de David Smith.

GUILLERMO SOLANA

CIRCULACIÓN EN  
REDONDO CON SIGNOS  
EN EL PAISAJE  
VASCO, 1958



# Veilhan, esqueletos de luz

JAVIER LÓPEZ. MANUEL GONZÁLEZ LONGORIA, 7. MADRID. HASTA EL 22 DE MARZO. DE 3.000 A 20.000 EUROS

A veces conviene recordar que, bajo su apariencia automática, el movimiento pendular se origina tras una propulsión orientada. Pasa lo mismo al repasar la trayectoria de Xavier Veilhan. Las obras del francés siguen un recorrido dinámico que emplea diversos medios, técnicas y materiales, incidiendo en una suerte de "realismo exagerado". Pero, al tiempo, muestran un serio interés por utilizar categorías artísticas en desuso y/o clásicas con el velado propósito de abrir el sentido y el significado de formas conocidas. Es decir: son algo intencionado en su concepto aunque nunca están cerradas en su interpretación.

De ello da fe esta individual. En ella encontramos nuevos trabajos que parten de esas mismas ideas y del ya habitual código minimalista, para, en este caso, plantear un esencialismo que entronca con las vanguardias de la primera mitad del XX (del constructivismo, especialmente). Una gran escultura ecuestre hecha de maderas cortadas, ensambladas y pintadas de rojo intenso preside la muestra. A su lado, el "pendular" Veilhan ha situado rayografías cuya lógica recuerda a la de la mencionada escultura. En ellas las líneas que han de formar el esqueleto están aún más insinuadas: son sólo impresiones de luz. Esqueletos que

**Xavier Veilhan (Nacido en Lyon en 1963, reside en París) ha transitado los más diversos terrenos. A sus pinturas como "ilustraciones de diccionario" (1988-93) hay que sumar esculturas como las dedicadas a siluetas de monumentos y estatuas de policías (1993-96). Asimismo, ha trabajado con instalaciones y fotografías retocadas por ordenador. Sus obras se han expuesto individualmente en el Centro Pompidou, el CCA de Kitayushu (Japón) o la Fundació Joan Miró de Barcelona.**



permiten deducir formas. Formas que invitan a preguntarnos sobre la percepción misma y las maneras con que puede influirse sobre ella. Preguntas de las que cada uno puede

y debe extraer conclusiones. El arte como indagación y aventura filosófica. Magnífico caballo de Troya.

**ABEL H. POZUELO**

centro de arte

## ARTE en movimiento

AGUSTÍN IBARROLA ■ ALFONSO ALBACETE  
 AMADEO GABINO ■ ANA JUAN ■ CHRISTO  
 CRISTÓBAL GABARRÓN ■ DENNIS OPPENHEIM  
 EDUARDO ARROYO ■ GUILLERMO PÉREZ VILLALTA  
 JOAQUÍN CAPA ■ JOSÉ A. PÉREZ DE VARGAS  
 JOSÉ HERNÁNDEZ ■ JOSÉ LUIS SÁNCHEZ  
 MANOLO VALDÉS ■ RAFAEL CANOGAR



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

ayncentrodearte@arteynaturaleza.com



■ Edición propia

## Anthony Caro

METTA. MARQUÉS DE LA ENSENADA, 2. MADRID.  
HASTA EL 1 DE ABRIL. DE 10.818 A 334.163 EUROS

LA actitud objetiva, sin esquivar el pleonasma de brutalidad que entraña la escultura practicada como objeto físico, como "cosa" rotundamente real, marca el tono de la creación última de Anthony Caro (New Malden, 1924), la obra que viene practicando a partir de 1990 y que muestra en esta exposición. Se trata de una actitud característica de la escultura de "otro" tiempo: el de la abstracción norteamericana de después de la segunda guerra mundial, construida directamente en metal, personificada en David Smith, uno de los maestros

con el desarrollo de la escultura minimalista, y aquella imprevista frescura que la obra tenía al construirse de manera "improvisada", dependiendo más de una lógica visual que de las propiedades del material, y logrando que el mero hecho de disponer fragmentos de metal unos junto a otros fuera suficiente para crear una escultura.

Aquí tenemos, en cambio, al Caro más auto-ortodoxo, con una obra marcada por la densidad (como la de Moore, otro de sus maestros), por la concepción modernista de la construcción en collage y ensamblaje, desarrollando un sentido de la construcción marcadamente expresionista (la serie *El Caballo de Troya*, tan relacionable con los *Carros* y *Carrozas* de Smith), y gustándose en desarrollar una escultura directa, que él domina hoy como nadie.

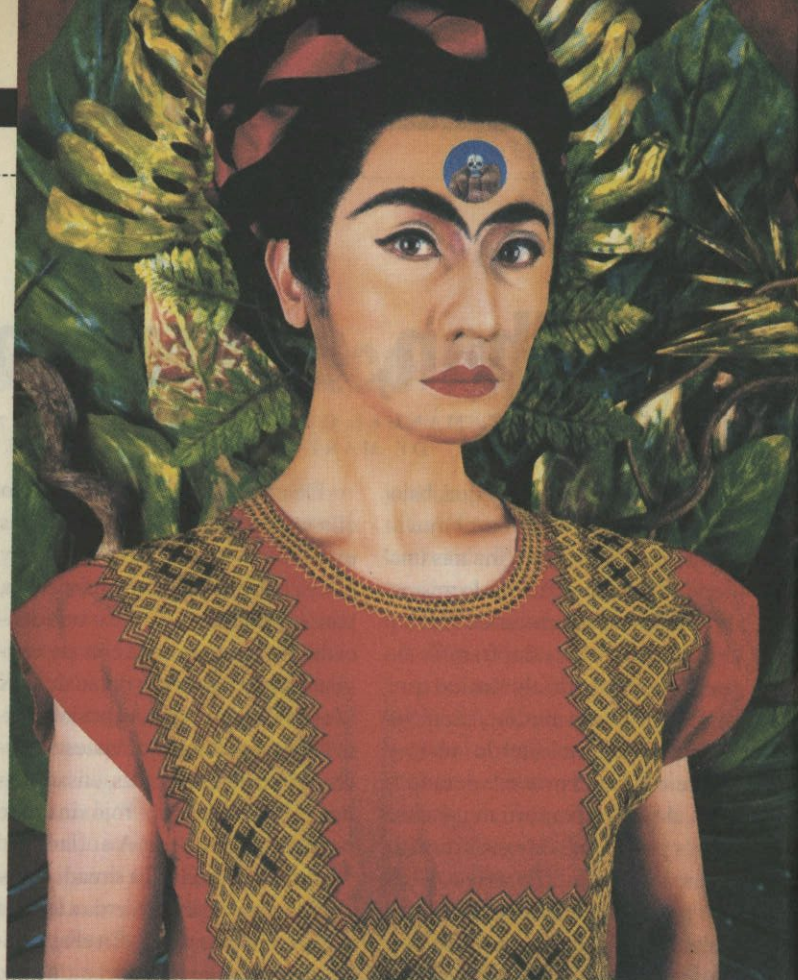
Estas graves máquinas industriales y estos extraordinarios artefactos zoomorfos, llenos de tensiones dinámicas y de sugerencias de profundidad y color, resultan arquetípicos; son hitos de una tendencia formidable, histórica. Caro, en contraste con tantos escultores "de chatarra", usa las vigas y traviesas, las grandes tuberías industriales, el gres, el latón y los objetos encontrados con la sabiduría de integrarlos en la estructura inventada, de manera que sus formas y funciones originales se sometan a la totalidad del diseño escultórico, y no al revés. Posiblemente constituyan las huellas del Caro inequívoco, definitivo..., por más que el breve conjunto de obras sobre papel que acompaña a las esculturas, abre una corriente de duda y, desde luego, de aire muy nuevo, ofertando quizás "otro" horizonte a la labor consagrada.

J. MARÍN-MEDINA



SLOW MARCH, 1985

de Caro. Evidentemente, esta actitud representa una reafirmación: el "Caro" que el escultor elige ser es éste. Y lo es en plenitud, como un clásico. Lo que ocurre es que en esa elección algo se pierde, a algo se renuncia. Y habrá quien eche de menos las relaciones sutiles que Caro estableció en los años setenta



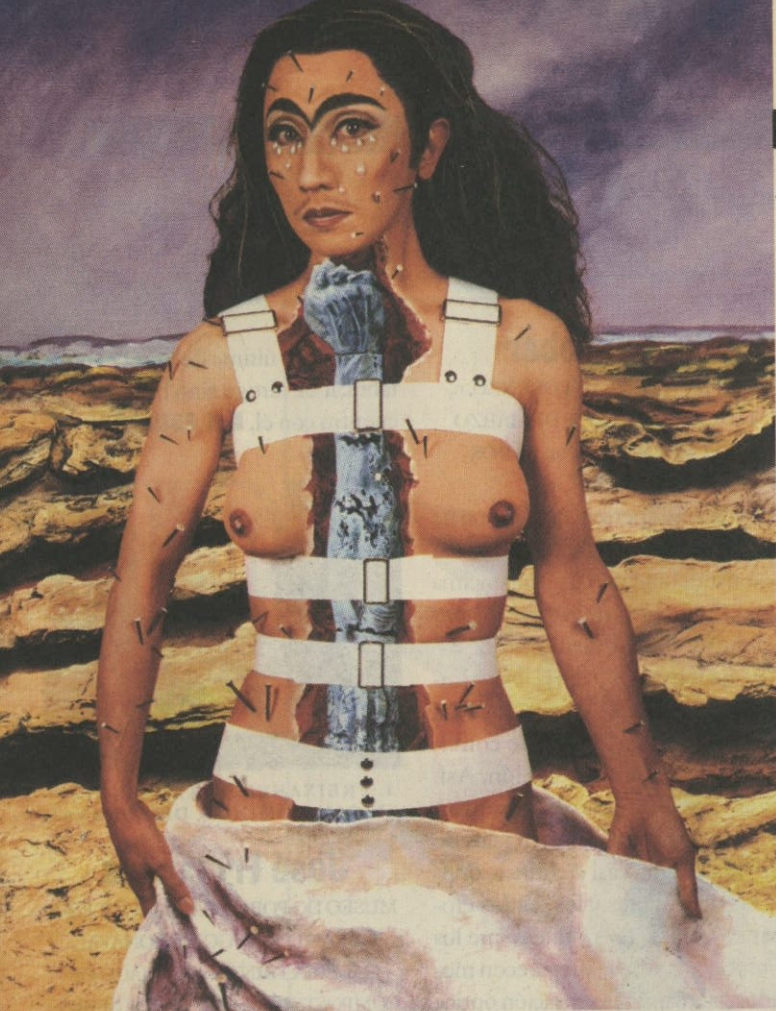
ANILLO DE CALAVERA, 2001. A LA DERECHA, STANDING FIRM, 2001.

## Morimura versus

JUANA DE AIZPURU. BARQUILLO, 44. MADRID.

POSIBLEMENTE sea Yasumasa Morimura uno de los artistas japoneses más conocidos y reconocidos internacionalmente. Su fama procede de las series de piezas iniciadas a principios de la década de los noventa, muy especialmente, de su *Historia del Arte*, una amplia selección de la cual pudimos contemplar en la exposición que, con el mismo título, le dedicó la Fundación Telefónica en el año 2000. Morimura recorre la historia del arte occidental, desde su singularización y predominio en el Siglo de Oro español, hasta la contemporaneidad de Gerhard Richter o Cindy Sherman, sin olvidar los momentos más intensos de la pintura holandesa, Rembrandt, etc., la veracidad y exotismo del siglo XIX francés, con Manet, Millet o Van Gogh como intérpretes, mediante la apropiación de esos iconos del conocimiento y el gusto y su modificación, por así decirlo, duchampiana.

"El arte es, básicamente, hospitalidad", asegura, y él mismo se hace huésped de la historia, al introducirse literalmente en los cuadros y convertirse en motivo central de los mismos, con una preferencia declarada por asumir representaciones de mujer. "Estoy convencido de que llegará el momento en el que la gente dejará valerosamente de ser hombre", declaraba en 1990. Conviene recordar que Morimura no emplea jamás el término travestirse para describir su trabajo. Y que, por lo tanto, bien si nos referimos a series como *Sister*, *Psychoborg* o, la más célebre, *Actress*, en la que aparece convertido en estrella de cine, ya con la delicadeza y elegancia de Audrey Hepburn, ya con la desnuda sensualidad de Marilyn Monroe o la impúdica perversidad adolescente de Brigitte Bardot, lo esencial no es la discusión o ambigüedad sexual que rezuman, sino la modificación y permuta que



AMBAS DE LA SERIE UN DIÁLOGO CIRCULAR CON FRIDA KAHLO

## Frida Kahlo

HASTA EL 15 DE MARZO. DE 13.000 A 42.000 EUROS

su intromisión efectúa en nuestro código visual y de valoración de las imágenes artísticas como referentes de la realidad de nuestro pensamiento.

Ahora, la última de sus series, titulada *Un diálogo circular con Frida Khalo*, se sirve de los numerosos autorretratos de la pintora mexicana para explorar, en una única faz, un amplísimo abanico de sensaciones y sentimientos, desde la seducción fascinadora que ella ejerció con explosivos resultados, hasta el dolor más atormentado; bien en su aspecto físico, bien en su aspecto intelectual y moral. Hay, por encima del resultado fotográfico o infográfico final, un extraordinario proceso de transformación y asimilación. Morimura se hace Frida Khalo. Un aspecto de su labor que ha sido subrayado es el hecho de que el artista se sirve de las obras de arte como de escenarios en los que actuar, en los que se incluye siem-

pre y reiteradamente a sí mismo como protagonista, no por mero narcisismo, sino porque su arte pertenece al arte de acción.

El adjetivo puede resultar extraño o poco corriente, pero lo cierto es que el visionado del vídeo que cierra la muestra, me produjo un cristalino sentimiento de ternura. La comparecencia de Morimura convertido en músico —o, como él mismo diría, en un hombre japonés de unos cincuenta años—, que acompaña las exclamaciones de Morimura convertido en Frida Khalo, que grita su amor, su odio y su desesperación, ataviada con los mejores trajes y joyas extraídos de sus cuadros, me sugirió una fragilidad semejante y pareja en los dos artistas. Como si el lapso de tiempo transcurrido y lo que de ambos sabemos los identificara definitivamente.

MARIANO NAVARRO

## El arca de la fotografía

CANAL DE ISABEL II. SANTA ENGRACIA, 125.  
MADRID. HASTA EL 7 DE ABRIL

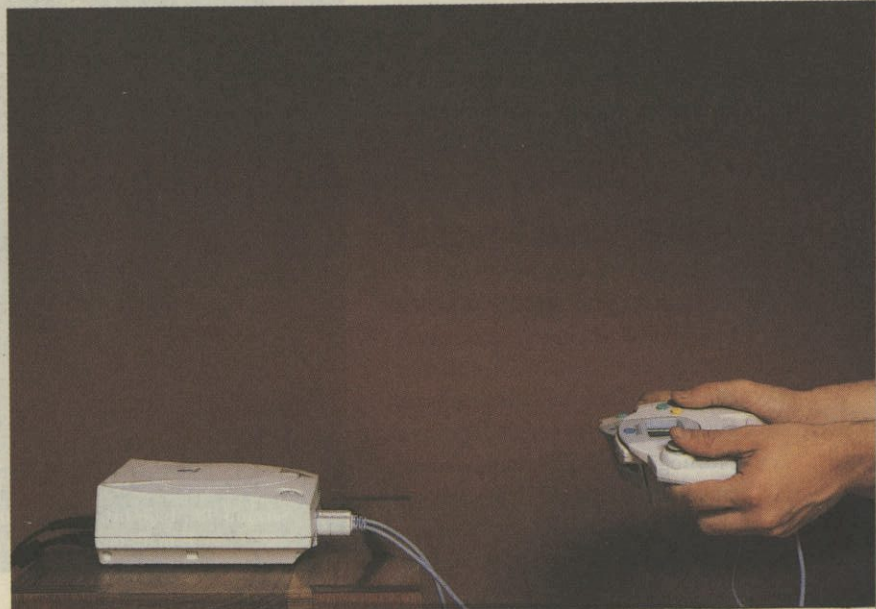
EN uno de los textos del catálogo, Gael Newton, conservador de fotografía de la National Gallery of Australia, dice que, de joven, se preguntaba si en el arca de Noé hubo canguros y de haber sido así, cómo habrían llegado a Australia. Pensaba a la vez que no había visto gente de raza negra en el arca con lo cual quedaba inmerso en una terrible confusión. Continúa diciendo Newton que esta exposición en el Canal de Isabel II no deja de ser un arca y, sin duda, no le falta razón. *Photographica Australis* es una muestra compuesta por obras de casi una veintena de artistas que retrata el panorama actual de la fotografía en Australia y que sirve de complemento a la presencia de este país en ARCO, presencia que, en mi opinión y salvo en muy contadas excepciones, ha pasado por la feria con más pena que gloria. Organizada por el *Australian Centre for Photography* y comisariada por Alasdair Foster, la exposición ofrece una amplísima gama de propuestas fruto de la variedad multicultural de un país como Australia con

su extensión, su historia y su diversidad racial.

Cada uno de los cinco pisos de este complicadísimo espacio expositivo muestra una vertiente concreta sobre la escena fotográfica en Australia. Desde la representación del paisaje, natural y urbano; la representación de tradiciones, los juegos y los ambientes de ocio; las alusiones a la historia del arte, las investigaciones sobre las propiedades del campo digital, la proliferación de dialécticas propias de los ámbitos de la publicidad y el consumo y un exacerbado romanticismo latente en algunas de las obras, son las premisas en torno a las que gira una muestra de la que quisiera destacar tres nombres: Anne Ferran y sus nostálgicas imágenes cargadas de memoria, Michael Riley y su serie *Cloud*, que versa sobre los procesos de asimilación, y Darren Sylvester con su interesante y limpio minimalismo cromático. El resto, un poco más de lo mismo.

JAVIER HONTORIA

DARREN SYLVESTER: TO HELP EACH OTHER EMOTIONALLY, 2000



ZAITSEVA: SOMBRA ARTICULADA, 2001

## Tamara Zaitseva

LASANTA. ÁNGELS, 12. BARCELONA.  
HASTA PRINCIPIOS DE MARZO. DE  
1.500 A 2.885 EUROS

CUALQUIERA que se acerque a las pinturas de la joven artista ucraniana, Tamara Zaitseva (Yalta, 1970) se llevará una gran sorpresa. Primero porque sus obras configuran un mundo propio y personal, algo que no es frecuente en la creación emergente. Y luego porque la artista ha creado una serie de pinturas que tienen la extraña apariencia de una fotografía. Zaitseva, que no ha estudiado bellas artes sino biología, no recurre a ninguna manipulación tecnológica. Sus imágenes están protagonizadas por criaturas de ensueño, que surgen del azar, al verter los pigmentos directamente sobre la superficie del cuadro cubierto con un plástico negro y brillante. El resultado es fascinante porque la artista consigue crear un clima enigmático, del que emergen curiosas formas biomórficas. A las que Zaitseva llama "cuerpos danzantes" o "cuerpos surrealistas". Algo bastante acertado, ya que el surrealismo reivindicaba como motor del proceso creador la importancia del azar. Sin renegar de su primera vocación, Zaitseva, afincada en Barcelona desde 1998, realiza con su trabajo una síntesis entre ciencia, pintura y poesía, para expresar un mundo interior lleno de fantasía. **MARIE-CLAIRE UBERQUOI**

## Elmgreen & Dragset

HELGA DE ALVEAR. DOCTOR  
FOURQUET, 12. MADRID. HASTA EL 23  
DE MARZO. DE 13.760 A 25.230 EUROS

MICHAEL Elmgreen (Copenhague, 1961) e Ingar Dragset (Trodheim, Noruega, 1969) son una pareja de creadores que desde 1995 vienen realizando una práctica artística conjunta ligada a las estructuras de po-

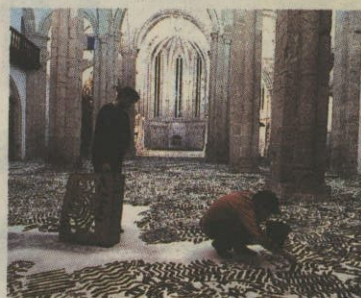
der del arte contemporáneo y que ellos denominan, paradójicamente, "estructuras sin poder" (*Powerless Structures*). Con un número considerable de exposiciones y participaciones en importantes citas internacionales, Elmgreen & Dragset proponen una reflexión sobre el papel de los museos así como el de los artistas jóvenes a la hora de exponer sus obras y las dificultades que encuentran para ello. La pieza que se puede ver en Helga de Alvear consiste en maquetas, que simbolizan centros de arte, apiladas unas sobre otras en un completo desorden. Se alude así a un tipo de edificaciones destinadas al arte contemporáneo que surgen en todo el mundo bajo los mismos parámetros constructivos y estéticos. Pero podríamos hacer otra lectura que atañe directamente a la política artística actual en España: la proliferación de grandes espacios de arte contemporáneo que se convierten en enormes contenedores vacíos de presupuestos e iniciativas. **J. HONTORIA**

## Dirk Skreber

ELBA BENÍTEZ. SAN LORENZO, 11.  
MADRID. HASTA EL 27 DE MARZO.  
PRECIO ÚNICO: 24.392 EUROS

DIRK Skreber pertenece al grupo de nuevos artistas alemanes cuya característica fundamental, por encima de la (hoy, común) inquietud por las nuevas formas de la pintura, estriba aparentemente en la investigación del propio medio pictórico. Para ello, no duda en hacer que convivan abstracción y figuración. Así, de las cinco obras aquí presentes, cuatro son intachables ejercicios de una abstracción casi científica, donde las densidades y los grados cromáticos de las áreas y líneas que los componen o atraviesan parecen medidos para causar la sensación óptica de una serena turbación. Junto a ellas nos topamos con la vista aérea de una pequeña isla desierta en mitad del océano. Mirándola sorprende comprobar que su ambiguo carácter realista conduce a otra abstracción: la nuestra. De lo que se deduce que

la intención última de Skreber no es fabricar el vértigo sino buscar el encuentro con él. **A. H. POZUELO**



J. FREIXANES: INTERVENCIÓN EN SAN DOMINGO DE BONAVAL

## José Freixanes

MUSEO DO POBLO GALEGO. IGLESIA DE SAN DOMINGO DE BONAVAL. GALERÍA TRINTA. SANTIAGO DE COMPOSTELA. HASTA EL 5 DE MARZO

Si algo merece la pena destacar en el trabajo de José Freixanes (Pontvedra, 1953) es su afán por intentar mantener un pulso entre sus presupuestos teóricos y el mundo contemporáneo. Estas pretensiones resultan obvias al enfrentarse a la selección de obras que pueden contemplarse en el Museo do Poble Galego, la intervención en la iglesia de San Domingo de Bonaval y la muestra de trabajos recientes en la galería Trinta. El título, *Los días lentos*, descubre la intención de Freixanes de evitar la velocidad en su obra, por eso actúa sin abandonar la riqueza de un conjunto de signos o código personal que demanda del espectador una segunda lectura. Ese misterio, antropológico, está latente en todas las series: desde *La memoria borrada*, los dibujos germinales de sus *Cuadernos de viaje* o el puzzle de su *Laberinto de signos*; hasta su intervención en la iglesia, donde reinventa un espacio cargado de memoria y lo desnuda de su pesadez granítica. Es ahí donde se constata esa voluntad de expandir el campo de la pintura, donde se dilata ese tiempo que demanda un proyecto a largo plazo como el de Freixanes. **DAVID BARRO**

# MEIPING

## ARTE ASIÁTICO

*Pareja de urnas Dinastía Song del Norte (960-1127)  
Cerámica tipo Cizhou, China*

**PROMOCIÓN ESPECIAL AÑO NUEVO CHINO**  
**FEBRERO - MARZO 2002**

Serrano 98 , Bajo Int. Izda. - 28006 MADRID • Tel. y fax: 91 577 63 30  
E-mail: meiping@idecnet.com • www.meiping.com



## Esteban Vicente

HASTA el 5 de mayo se pueden ver en el Museo Esteban Vicente de Segovia ochenta esculturas de pequeño formato del artista que da nombre a la institución. Esteban Vicente (Turégano, Segovia, 1903 - Nueva York, 2001) realizó estas piezas, collages tridimensionales, entre 1968 y 1998 y en ellas plasmó su actitud hacia la creación libre de toda convención. El propio artista las denominó *Toys* o *Divertimentos*, lo que da idea de su visión hacia el arte: la elaboración de la obra como juego, una tesis presente en importantes artistas del siglo XX. Pero lo que destaca de estas esculturas es, como señala Javier Arnaldo en el catálogo, su original diálogo con el cubismo. El mayor número de piezas procede del propio legado de Esteban Vicente, propiedad de su viuda; las restantes provienen de colecciones españolas y norteamericanas, de la Fundación ICO y de la colección y galería de Elvira González (como éste, de 1970). Otros dieciséis *Toys* son propiedad del Museo, que, además, acaba de recibir la medalla de oro al mérito en las Bellas Artes.



# París o el renacimiento

MUSEO PICASSO. MONTCADA, 15-17. BARCELONA. HASTA EL 26 DE MAYO

UN brillante artículo del periódico "Le Monde", firmado por Philippe Dagen y Emmanuel de Roux daba en la clave de la exposición cuando fue presentada en la capital francesa: a pesar de lo que el título puede dar a entender, *París-Barcelona*, posee un carácter muy diferente a aquellas grandes y famosas exhibiciones: *París-Nueva York*, *París-Moscú*, *París-Berlín*... con que se inauguró el Centro Pompidou. En estas últimas se planteaba una trama de intercambios, de viajes

de ida y vuelta, de enriquecimientos mutuos entre las capitales culturales. En *París-Barcelona* el discurso es otro. Se trata del "nacimiento" de un proceso cultural con fuertes connotaciones nacionalistas bajo el signo de la modernidad. Los mencionados periodistas lo describen de una manera muy gráfica: "Se trata, parafraseando el filme de Griffith *Nacimiento de una nación*, del nacimiento o del renacimiento de Cataluña". En efecto se trata de la construcción —yo no diría de una cultura— de un sis-

tema cultural urbano, moderno y cosmopolita que posee una dimensión nacionalista. Y la referencia de este sistema cultural es la modernidad, es PARÍS.

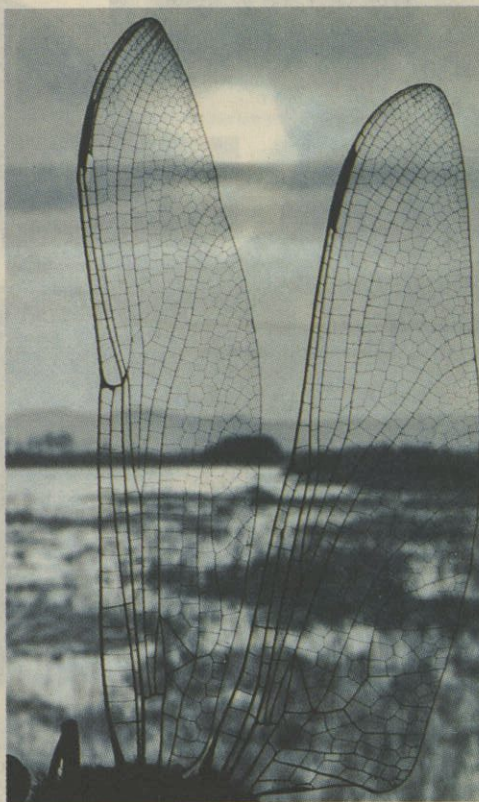
¿Por qué Philippe Dagen y Emmanuel de Roux hablan del "nacimiento de una nación" y/o de Cataluña? En el traspaso del siglo XIX, muy a grandes rasgos, Cataluña, junto con el País Vasco, es prácticamente la única zona de España en la que se desarrolla una industria y se consolida una burguesía. Barcelona

es la única ciudad industrial equiparable a Bruselas o a Glasgow, que reunía las condiciones para el desarrollo de una cultura urbana, para responder a las nuevas transformaciones de la ciudad industrial. En este contexto, las necesidades de modernización en todos los ámbitos de la vida y la cultura, de las nuevas clases sociales, de la ciudad industrial, chocan contra la estructura estatal obsoleta y esencialmente agraria. La construcción de este sistema cultural al que antes aludía,

EDGAR DEGAS: *LE TUB*, 1886. PASTEL SOBRE CARBÓN, 60 X 83. A LA DERECHA, HÉCTOR GUI-MARD: *BANQUETA DE FUMADERO*, 1897. METAL CINCELADO, DECORACIÓN MODERNA, 260 X 262 X 66



EMIL GODES: *PAISAJE A TRAVÉS DE LAS ALAS DE UNA LIBÉLULA*, HACIA 1930. BROMURO, 44 X 26,5. DEBAJO, SALVADOR DALÍ: *RETRATO DE LUIS BUNUEL*, 1924. ÓLEO SOBRE TELA, 68,5 X 58,5



# catalán

el nacimiento de Cataluña y la modernidad se sitúan en París. París es el referente simbólico de modernidad. Dagen y De Roux dirán que: "Para oponerse al centralismo castellano, los catalanes han tomado la costumbre de mirar más allá de la frontera, al norte". En sus orígenes, el nacionalismo catalán posee una dimensión cosmopolita.

*París-Barcelona* es una relación de centro (París)-periferia (Barcelona) y naturalmente que existen intercambios en uno y otro sentido.

Pero interesa destacar sobre todo el papel de faro, de ejemplaridad de París con respecto a Barcelona, terriblemente provinciana. Sin embargo, no se trata de una importación de modelos sin más que provienen de la capital francesa. Implica una reelaboración o una síntesis personal, cruce de elementos muy diversos, que hacen del arte catalán una expresión original y específica. El modernismo, el *noucentisme*, las vanguardias, los diversos episodios vinculados a la fotografía y las artes de-

**El recorrido de la exposición pasa por seis núcleos: el paralelismo entre *Art Nouveau* y Modernismo; una presentación de esculturas de Rodin con obras de escultores catalanes inspirados en el maestro; una agrupación de pintores catalanes relacionados con los impresionistas; el apartado dedicado a Picasso; el surrealismo y el Pabellón de la República de la Exposición Internacional de París de 1937.**

corativas, tratados en la exposición no pueden entenderse sin el referente de París. Pero también es cierto que son experiencias originales interrelacionadas con el contexto del territorio, que responden a una problemática específicamente catalana. Es difícil definir este proceso cultural que por lo demás no es lineal, pero la relación *París-Barcelona*, sin duda responde a una búsqueda o a un proyecto de modernización.

**JAUME VIDAL OLIVERAS**

# La modernidad según Maillol

IVAM. CENTRO DEL CARMEN. MUSEO 2. VALENCIA. HASTA EL 19 DE MARZO

TRAS la turbulencia y las prisas de la posmodernidad, hemos iniciado un proceso de miradas atrás en la práctica del arte y un discurso de revisiones metódicas, innovadoras, inclusive correctoras, estableciendo una lectura "otra" de la historia del arte moderno.

En esa línea, coinciden ahora en nuestro circuito tres propuestas extraordinarias sobre escultura: la doble exposición que, en Salamanca, analiza los "arrepentimientos" y el carácter "nórdico" de la obra de Rodin; la muestra organizada por el Reina Sofía inquiriendo sobre la plástica cubista a través de treinta obras fundamentales, y esta antológica completísima que el IVAM dedica en Valencia a Aristide Maillol (Banyuls-sur-Mer, 1861 - Perpiñán 1944), presentando cien obras, veinte de ellas de gran formato, de colecciones francesas y del Museo Maillol de París.

Hacia 1900, desde sus comienzos como escultor de vocación tardía, Maillol rompió con la estatuaria tra-

dicional y se convirtió en adelantado de la modernidad, interpretando el cuerpo femenino como una estructura tectónica cuya solidez remite a la permanencia de lo arquitectónico,

según testifican sus desnudos sedentes, de formas recogidas, que componen cuadrados orgánicos cruzados por diagonales (la figura monumental *El Mediterráneo*; el relieve

*La Ola*), y atendiendo a leyes del crecimiento vegetal, la orografía y el flujo de los líquidos (los prototipos *Ninfa sin brazos*, *La Montaña* y *Río sin pedestal*). El interés de Maillol por la plástica egipcia y por el arte primitivo añadió a estas piezas un aura de enigma.

Así, Maillol supone una afirmación innovadora de la condición masiva de la escultura, concebida como volumen lacónico cuya solidez hay que reconstituir sin que estorbe la acción descriptiva del modelado o el referente iconográfico. Por eso tiende a la plasmación más depurada de la forma y a la valoración del plano simple, procurando que esa síntesis formal trascienda la realidad.

Estos cuerpos de bronce y de plomo no tienen otro significado que el de su autonomía como "obra de arte"; quedan indiferentes a cualquier detalle que reste valor a su belleza; son plasmación de lo indecible, "obra de silencio", que decía Gide, situando el referente figurativo al borde de la abstracción. Así lo reafirmaron Arp, Laurens y Moore, seguidores de su poética, cuya vigencia ha vigorizado el discurso completo de la figuración en la modernidad.

JOSÉ MARÍN-MEDINA



LA MONTAÑA, 1937.  
BRONCE, 28 X 28 X 20

**CONDE  
DUQUE**  
CENTRO CULTURAL

**BUDISMO, MONJES, COMERCIANTES Y SAMURAI. MIL AÑOS DE ESTAMPA JAPONESA** (Hasta el 31 de marzo).

**MIGUEL RODRIGUEZ - ACOSTA - PASOS EN EL JARDIN** (hasta el 3 de marzo).

**HETEROSIS: ARTE DIGITAL DESDE AUSTRALIA** (hasta el 4 de abril).

**CIBERVISION 02** (desde el 4 de mayo el 17 de mayo).

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@municipalidadmadrid.es](mailto:condeduque@municipalidadmadrid.es)

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

# Galerías de ARTE y subastas



VICTORIA HIDALGO  
galería de arte

CARMEN LÓPEZ



HASTA EL 2 DE MARZO DE 2002

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

DURÁN  
Exposiciones de Arte

ENCARNACIÓN DOMINGO



Hasta el 3 de marzo de 2002

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

BARCEÑA  
joyas - antigüedades



Alfiler mariposa c. 1900.

EXPERTIZACIÓN Y COMPRA  
DE JOYAS ANTIGUAS

Jorge Juan, 18 (esquina Lagasca) - 28001 MADRID  
Tel.: 91 575 15 19 - Fax: 91 575 96 37

SUBASTAS  
VELÁZQUEZ



VISTAS Y CARTOGRAFÍA  
LIBROS Y MANUSCRITOS

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



URBÁN  
MATERIA Y MEMORIA



HASTA EL 2 DE MARZO DE 2002

Hermosilla, 8 • 28001 MADRID  
Tel.: 91 576 16 62/4 • Fax: 91 577 87 88  
e-mail: galeriakreiser@worldonline.es

ALCOLEA  
SALA DE ARTE

MARIBEL ALONSO



Hasta el 7 de marzo de 2002

Claudio Coello, 30 - 28001 MADRID  
Tel.: 91 435 23 47

serie-diseño, s. a.

RAMÓN MURIEDAS



Don Ramón de la Cruz, 27 - 28001 MADRID  
Tel.: 91 431 05 93

Jorge Juan  
GALERÍA DE ARTE

Eugenio Lucas Velázquez  
(1817-1870)



Dibujos y pinturas de un visionario

Jorge Juan, 11 - 28001 MADRID  
Tel.: 91 576 37 53 • Fax: 91 431 27 85  
e-mail: mariapazperez@jazzfree.com

Oriol  
Galería d'Art

MIRÓ      BARCELÓ  
DALÍ      LEGER  
PICASSO      MASSON  
TÁPIES      MAGRITTE

Provença, 264 - 08008 BARCELONA  
Tel.: 932 152 113 • Fax: 932 155 465  
galeriaoriol@stl.logiccontrol.es

La Fundación "la Caixa" ya tiene sede para su Colección de Arte Contemporáneo: el edificio barcelonés de Casaramona, la antigua fábrica textil de 1909, es desde hoy el techo que da cobijo a estos fondos. CaixaForum abre sus puertas con un centenar de obras de las ochocientas que forman la colección dirigida por María de Corral. El Cultural realiza un paseo por las nuevas salas de la mano de Lourdes Cirlot, a la vez que Antón García-Abril nos desvela los detalles de la restauración del complejo modernista.

## Hoy se inaugura en Barcelona CaixaForum, nueva Un museo para el

EN un magnífico espacio modernista de Puig i Cadafalch, ampliado y remodelado por Arata Isozaki puede contemplarse la exposición inaugural de CaixaForum. Se trata de una selección de obras pertenecientes a la Colección de Arte Contemporáneo Fundación "la Caixa", realizada por la directora de la misma, María de Corral.

La idea esencial de la muestra, que ocupa tres grandes salas expositivas, no sólo es dar a conocer algunas de las obras que configuran la colección, sino también llegar a proponer un sutil hilo conductor que permita relacionar todas y cada una de las manifestaciones artísticas.

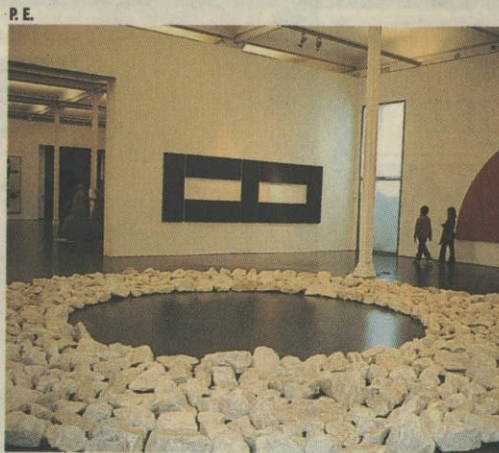
Una de las tareas más apasionantes que pueden llevar a cabo los visitantes

de una muestra artística estriba en descubrir aquellos aspectos que hacen que determinadas realizaciones que en un principio pudieran parecer muy distantes lleguen a poseer muchos puntos en común.

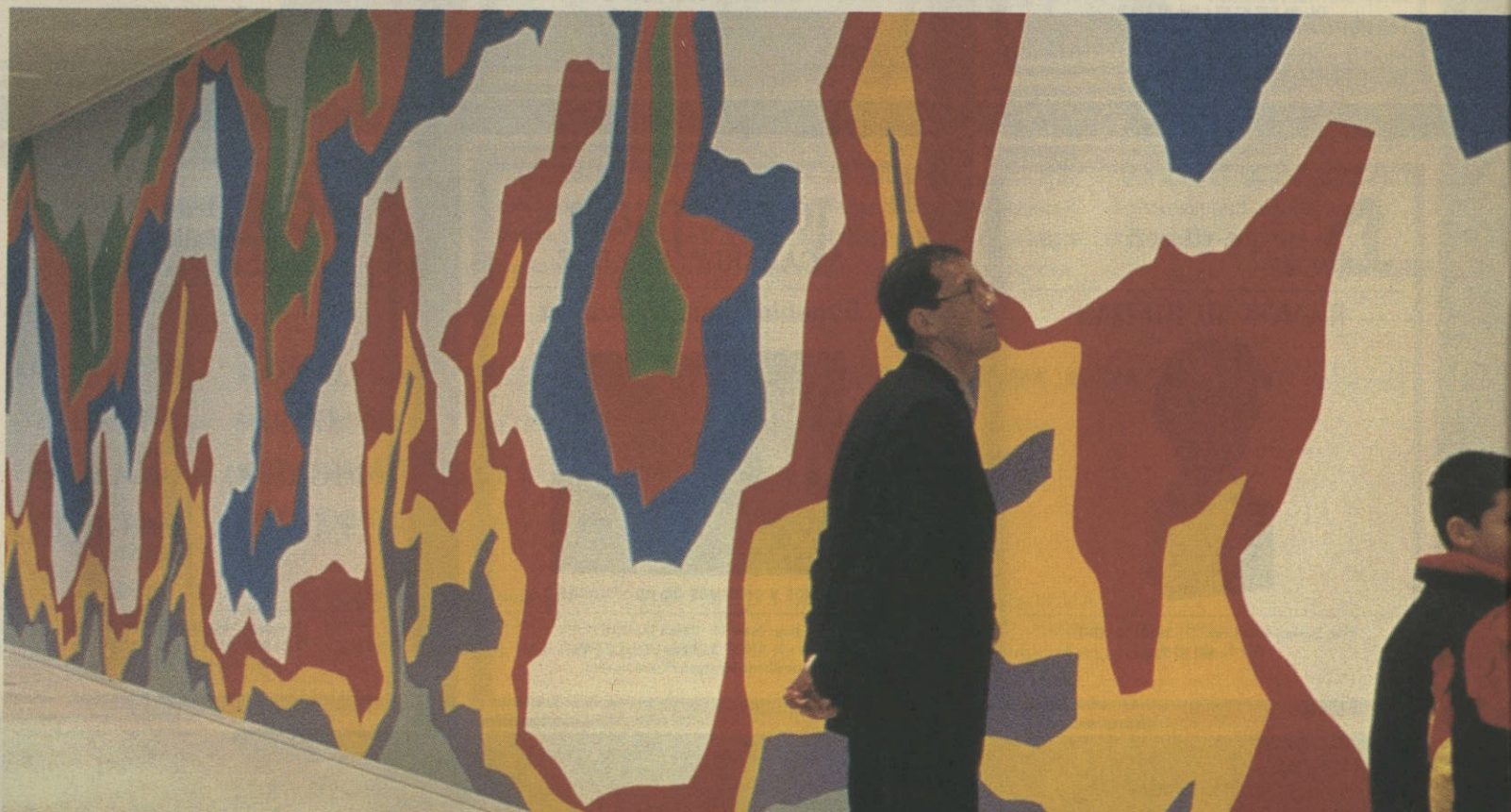
Así, por ejemplo, es evidente que las impactantes obras reunidas

en la sala 2 tienen un nexo en común relacionado con la capacidad de sufrimiento del artista y con la capacidad de percibir el dolor del público. Desde el impresionante *Espacio de dolor* de Beuys hasta la pétreo instalación de Jannis Kouellis o desde la severa pintura con filamentos de hierro de Pepe

Espaliú hasta los *Archivos* de Christian Boltansky, todo destila una angustia tal que el conjunto sería irrespirable si no se hubieran integrado en la misma sala obras como la de Katarina Fritsch o las de Peter Halley, que sólo con su intenso cromatismo se convierten en un antídoto de lo anterior. También la figuración de Gerhardt Richter o la ironía de Sherrie Levine paliar los efectos de dolor.



RICHARD LONG: *CÍRCULO CATALÁN*, 1986.  
ABAJO, EL MURAL REALIZADO POR SOL LEWITT



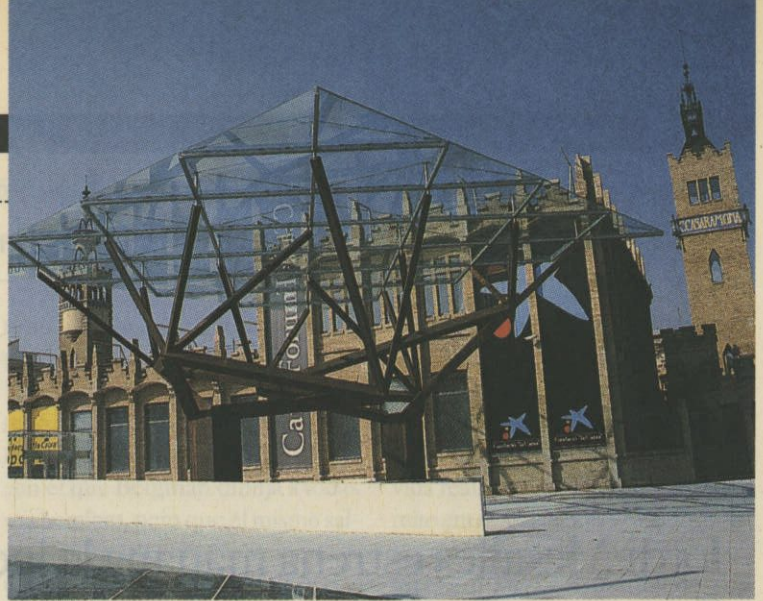
## sede de la Colección de "la Caixa" mañana

En cualquier caso, la exposición sigue y en la sala 3 se recupera la respiración y el pulso vuelve a ser normal. En ella conviven pinturas como las de Miquel Barceló, Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Antoni Tàpies, Robert Mangold, Robert Ryman, Joan Hernández Pijuan, Julian Schnabel, Ferran García Sevilla o Sigmar Polke. Algunas de estas obras son matéricas y exaltadas, otras, en cambio, obedecen a un criterio de austeridad minimalista. Además, todas estas pinturas se ponen en contacto directo con una serie de instalaciones como las de Giovanni Anselmo, Mario Merz, Tony Cragg, Richard Long o con las esculturas de Juan Muñoz, Donald Judd y Susana Solano. El resultado no puede ser más enriquecedor. El diálogo va mostrando más caminos, nuevas posibilidades, otras interpretacio-

nes... El espectador ya no se contenta con mirar. En definitiva, se está cumpliendo aquel pronóstico que de manera velada se estaba haciendo en la primera sala de la exposición, en la que se le ofrecían distintos tipos de obras como la videoproyección de Antonio Abad, la pintura sobre lana de Jorge Galindo, *Pinocho en su casa* de Paul McCarthy o una extraña Judith y Holofernes "sin título" de Cindy Sherman.

María de Corral ha hecho su propuesta en esta importante y significativa muestra inaugural y creo que ha acertado plenamente. Es indudable que el arte contemporáneo se beneficiará de los nuevos y variados planteamientos culturales de CaixaForum y por ello debemos congratularnos.

**LOURDES CIRLOT**



VISTA DE LA FACHADA CON LA ESCULTURA DE ISOZAKI

## Restaurar Casaramona

EL nuevo centro cultural de la Fundación "la Caixa" en Barcelona es un gran espacio concebido para acoger una amplia oferta cultural, social y educativa. Una intervención de Arata Isozaki culmina la historia de un edificio proyectado por Joseph Puig i Cadafalch (Mataró, 1867-Barcelona, 1913), y terminado en 1911. Situado al pie de la montaña de Montjuïc, se proyectó inicialmente como una fábrica textil encargada al arquitecto que, junto con Gaudí y Doménech i Montaner, lideraba el modernismo imperante en Cataluña.

La fábrica Casaramona, que debe su nombre al industrial que

la erigió, exhibe sus fachadas de ladrillo visto y las bóvedas catalanas sustentadas sobre columnas de hierro fundido como culminación al período modernista del arquitecto. El edificio fue declarado Monumento Histórico de Interés Nacional en 1976, y el arquitecto especialista en restauración Francisco Javier Asarta devolvió su esplendor original a las amplias y luminosas naves. El arquitecto Roberto Luna con la colaboración de la ingeniería de Robert Brufau, ha proyectado una acertada rehabilitación que potencia los espacios originales e incrementa la superficie hasta un total de 12.000 metros cuadrados.

Arata Isozaki completa la singular historia del edificio con la incorporación de un grupo escultórico con forma arbórea que sostiene una gran marquesina de vidrio, un hito que protege y recibe a los visitantes. Igualmente, Sol LeWitt ha recibido el encargo de pintar un gran mural, uno de sus característicos *wall drawings*, que se incorpora al espacio del vestíbulo. CaixaForum propone una gran oferta cultural con grandes salas de exposiciones que albergará la Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación "la Caixa", así como un amplio auditorio, una mediateca que da acceso al fondo de música y multimedia con la aplicación de tecnologías de nueva generación, y numerosos talleres y laboratorios de experimentación.

PACO ELVIRA

**ANTÓN GARCÍA-ABRIL**

## Jordi Mesalles estrena mañana la inédita *Después del ensayo* en el Lliure

# Las máscaras de Bergman

Llega al Espai del nuevo Lliure de Barcelona un texto prácticamente desconocido de Ingmar Bergman. *Después del ensayo* (*Després de l'assaig*) es una pieza de pequeño formato que condensa todas las preocupaciones vitales del cineasta sueco. Bergman descubre la trastienda del teatro, quita máscaras a la profesión y lleva el mito de Pigmalión al mundo actoral. El director Jordi Mesalles, junto a los actores Cristina Brondó, Motse Guallar y Lluís Marco afronta esta producción del Lliure que subraya la faceta teatral de un cineasta que amaba profundamente la escena.

“DEL teatro tendrán que sacarme con los pies por delante”. Detrás de esta declaración de amor de Ingmar Bergman a las artes escénicas se esconde una faceta del artista que ha pasado desapercibida fuera de su país durante casi medio siglo. Para el director de *El séptimo sello*, *Persona* o *Fanny y Alexander*, el teatro ha sido siempre “la mujer fiel” y el cine “la querida costosa”. No fue en un plató de rodaje sino sobre un escenario donde Bergman aprendió el oficio de director y donde consiguió sus primeros éxitos, al comienzo, como autor del texto dramático *La muerte de Gaspar* (1942), y dos años más tarde al convertirse en el director teatral más joven de Suecia.

**El más revolucionario.** Su mirada moderna sobre la obra de sus grandes maestros, Ibsen y Strindberg, le convirtió en un respetado e innovador director escénico. Su montaje de *Hedda Gabler* (1964) de Ibsen ha pasado a la historia como el montaje más revolucionario del siglo XX en Suecia.

Sin embargo, la escritura teatral fue un campo en el que no se prodigó demasiado. Tan sólo escribió

obras para la televisión que luego acabaron convirtiéndose en obras de teatro, como *El Rito* (1969), *Cara a cara* (1976), *Después del ensayo* (1983) o *Escenas de un matrimonio* (1973) —que Magüi Mira y José Luis Pellicena protagonizaron hace dos temporadas—.

*Después del ensayo* es una obra inédita en castellano y una pequeña joya dramática. Su recuperación por parte del Teatre Lliure y del director Jordi Mesalles devuelve a Bergman a su merecido lugar en la escena. Además es “un auténtico compendio del universo de Bergman, una pieza desconocida que condensa sus preocupaciones vitales y artísticas”, explica Mesalles.

El director catalán —profesor desde

hace veinte años del Institut del Teatre de Barcelona y que ha llevado a escena más de treinta montajes, entre ellos *American Buffalo* de Mamet y *Fin de partida* de Beckett— llevaba dos años buscando un produc-

tor para esta obra que él creía que debía ser rescatada.

“Bergman la escribió para saldar cuentas con su pasado, es una condensación minimalista de sus fantasmas. Además su formato televisivo facilita la versión teatral”. Bergman escribió este testamento vital a los 63 años, cuando había anunciado que se iba a retirar del cine y del teatro. En 1983 el director escribió en su diario: “Quiero dejarlo, quiero tener paz. Ya no puedo más ni física ni psíquicamente”.

Mesalles asegura que “en ese momento escribió *Después del ensayo*, no sólo como un legado personal, sino como una clase magistral de teatro dedicada a los jóvenes actores. Esta es una pieza de gran dificultad interpretativa que exige un alto nivel por parte de los actores”.

**La figura paterna.** El mismo Bergman lo confesó en su libro *Imágenes* (Tusquets, 1992), cuando aseguró que “hay jóvenes actores a los que yo, un poco despistadamente, considero mis hijos. Ocurre que ellos me adoptan y les parece bien tenerme como figura paterna. A mí me ha gustado ese papel”.

Toda la producción de Bergman es íntimamente autobiográfica, una suerte de monólogo para muchas voces que tan pronto se oculta tras la máscara cinematográfica como de la dramática. Y *Después del ensayo* no es una excepción. En ella Anna, una joven actriz —interpretada por Cristina Brondó— intenta seducir a su maduro director, Henrik Vogler —Lluís Marco— después de una dura jornada en la que ensayan *El sueño* de Strindberg. La aparición del fantasma la madre de la joven —Mont-

**Ingmar Bergman (Upsala, 1918) debutó en el cine con *Crisis* (1946), el mismo año en el que le nombraron director del teatro de Gotemburgo. De su extensa carrera cinematográfica destacan títulos como *Sonrisas de una noche de verano* (1955), *El séptimo sello* (1957), *Persona* (1966), *Gritos y susurros* (1973), y *Fanny y Alexander* (1986). Durante las décadas de los 70 y 80 compaginó su carrera en el cine con su trabajo al frente del Real Teatro Dramático de Estocolmo.**



## El director Jordi Mesalles asegura que "Bergman escribió *Después del ensayo* como un legado no sólo personal y de recuperación de su pasado sino como una clase magistral de teatro dedicada a los jóvenes actores"

se Guallar-, una gran actriz que murió alcoholizada y que mantuvo una relación amorosa con Vogler, evita que el director se enamore de la que supuestamente es su propia hija.

**El arte como redención.** Con *Después del ensayo* Bergman abandona el juego de ajedrez de *El séptimo sello* para situar la partida vital en un escenario donde los peones son artistas. Primera jugada del director: "el arte como redención". La metáfora de la vida como un teatro, en la que Dios es un cruel director y los seres humanos marionetas, ha presidido casi toda su obra. A pesar de eso, para Bergman el arte es -superados ya sus dilemas religiosos- "la única forma de salvarse", confirma Mesalles. Al igual que en sus obras cinematográficas *Persona* (1966), *La hora del lobo*

(1968), *La vergüenza* (1968) y *Pasión* (199), en *Después del ensayo* retoma la figura del artista, un artista que aparece unas veces consagrado, otras marginado, pero siempre afligido y atormentado. En este caso el creador es el maduro Vogler, que tiene muchas similitudes con el propio Bergman (que dirigió *El sueño* en los años 70 y 80). Mesalles ve en este personaje "el resultado de ese inventario melancólico que el director hace sobre su vida. Aquí se exhibe impudicamente, muestra sus deseos sexuales, sus metas laborales, su egoísmo... Pero al final, Vogler se salva "al renunciar a Anna y al reconducir todas sus debilidades hacia el arte".

El mito de Pigmalión que tanto fascinó al sueco también se adivina en la relación que mantienen el director y Anna, teñida además de un

tono incestuoso. En esta obra sus personajes femeninos tampoco se libran de esa mirada misógina que heredó su discípulo Woody Allen. "Es un matiz misógino -dice Mesalles- con el que Bergman dibuja a todas sus heroínas, pero que él mismo salva al mostrarlas en evolución y en una constante lucha interior".

**Quitar máscaras.** *Después del ensayo* también revela lo que el ojo expectante no ve cuando cae el telón, cuando el artista se quita el maquillaje en la soledad de su camerino. En ella Bergman pone en práctica la mejor enseñanza de su maestro Strindberg: el arte de desenmascarar. La vida es, para el director sueco, una gran mascarada cósmica que él intenta descubrir. Bergman se quita la careta, pero no sólo la suya sino

la de una profesión que nos muestra tras las bambalinas. La actriz Cristina Brondó explica el juego que mantienen los personajes en escena: "Ellos confunden su papel con la vida real, no saben dónde está el límite entre realidad-irrealidad. Quieren mantener su grandeza como actores en su vida, ocultando sus miserias. Para un actor esto supone un reto porque te obliga a tener muy claros esos límites".

A pesar del drama en el que están inmersos sus tres protagonistas, *Después del ensayo* es, como define Mesalles, "un comedia de situación mordaz que huye del tremendismo y que acercará el mundo de Bergman a un público amplio que huye de los musicales americanos".

ITZIAR DE FRANCISCO

LOS ACTORES LLUÍS MARCO Y CRISTINA BRONDÓ DURANTE UN ENSAYO

SANTI COGOLLUDO



## El Centro Dramático Gallego presenta *Los espectros*, de Ibsen

# Hurgar en vidas ajenas

El director portugués Rui Madeira estrena el próximo viernes *Os Espectros* (*Los espectros*) de Ibsen, en Santiago. La obra es un viaje al interior del ser humano y un retrato de las convulsiones sociales de principios del siglo XX. Coproducida por el Centro Dramático Gallego y varios municipios lusos, el montaje recorrerá Galicia y Portugal.

PROCLAMA el director del Centro Dramático Gallego (CDG), Manuel Guede: "Ibsen, como líquido inflamable". Y después dice Rui Madeira, hombre portugués de la escena, director y también actor, responsable artístico de la nueva producción del CDG, que aspira a que el espectador se plantee, durante la puesta en escena de "*Os Espectros* (*Los espectros*), si "debe de continuar mirando lo que sucede sobre las tablas". Que el espectador reflexione qué hace contemplando cómo discurren las vidas de los demás, si no habrá llegado la hora de dejar de hurgar en ellas.

Rui Madeira podrá comprobar la reacción que *Os Espectros* produce en el público el próximo viernes. Cinco actores gallegos se subirán al escenario del Salón Teatro —en Santiago— para encarnar a los cinco personajes que zozobran en medio del naufragio que Ibsen retrató en el texto. Sinopsis: la viuda del chambelán Alving prepara la ceremonia de inauguración del orfanato que ha hecho construir. Su hijo acaba de llegar de París cargado de modernidad, dudas y penas. La viuda Alving no necesitó ir tan lejos para llegar a conclusiones no muy diferentes a las del hijo, para sentir repulsión por el corsé que la sociedad le impuso. La arrastró un pasado prolijo en curvas. Una de esas curvas es Regina, la joven sirvienta que la familia adoptó años antes. El padre de Regina y un sacerdote amigo de la familia también se pasean por el antes, el

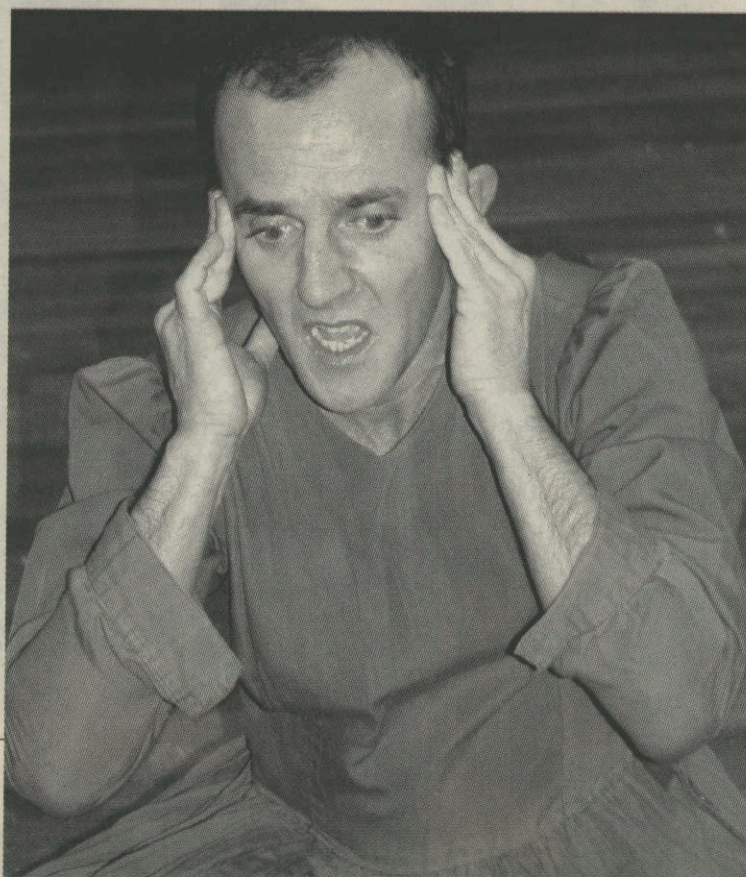
durante y el después de la acción que Ibsen ideó.

Se trata de Ibsen: retrato y posicionamiento en las convulsiones sociales de la época; también viaje al interior del ser humano. Es en esto último donde Madeira ha hecho reposar el peso de la puesta en escena. El director, responsable de la compañía de la Cámara Municipal de

Braga (Portugal) desembarcó en Santiago a principios de año con su equipo técnico. Está trabajando en el programa de colaboración escénica luso-gallega Camiños Teatrais—Caminos Teatrales. Durante cuatro años, el CDG abordará otras tantas coproducciones con tres compañías del norte de Portugal, todas ellas públicas. El segundo fruto de



UN ENSAYO DE LA OBRA CON LOS ACTORES MÓNICA GARCÍA Y MIGUEL LÓPEZ VARELA (IZQUIERDA) Y ANTONIO DURÁN "MORRIS" (ABAJO).



esta colaboración es *Os Espectros*. La práctica totalidad del equipo técnico es portugués pero el elenco es gallego. La versión del texto en gallego la realizó Manuel Guede.

**Espectáculo de actores.** Repite Rui Madeira que ha querido hacer "un espectáculo de actores", que ha intentado llevar las tensiones de cada uno de los personajes de *Os Espectros* al "punto neutro" en el que son similares a las tensiones de las personas de hoy. Según los cálculos de Madeira, si el espectáculo funciona sucederá que quien mira sentirá que está asistiendo al viaje de un grupo de personas hacia el origen de sus problemas. Y será entonces cuando quizás se sienta fuera de lugar.

Toda la trama se desarrolla en el interior de una casa. "Es una casa de mujeres, de mujeres enfrentadas", subraya el director. Sólo la viuda y su sirvienta viven allí permanentemente. "Todo lo que escribió Ibsen —estima Madeira— gravita sobre el yo y sobre el nosotros". Y dice la señora Alving, durante la obra, que siente que hay en su interior "algo" de lo que no se ha "librado". Dice que es como "un mundo de espectros". Ahí habla de su vida la señora Alving. Más adelante se dirige a la sociedad que la rodea: "Tengo la impresión de que todo mi país está poblado por espectros". En esta versión, la señora Alving pulula por un escenario nada naturalista, cuarteado por una serie de planchas de transparencia opaca que los actores desplazan según las necesidades de la acción. De fondo, el ir y venir de una ambientación sonora pensada para dar mayor tensión a una historia desgarradora.

Antonio Fernández Lera estrena mañana *Mátame, abrázame* en El Canto de la Cabra de Madrid. Es lo último que ha escrito y dirigido este autor que reivindica un teatro fronterizo, en el que se den cita otros géneros y manifestaciones artísticas. Su montaje es eso: un mosaico de escenas poéticas, pero también de un humor descarnado muy a tono con el absurdo y sorprendente mundo que vivimos.

*MÁTAME, abrázame* es el último espectáculo de Antonio Fernández Lera, autor y director madrileño que gusta moverse en un teatro fronterizo, de género indefinido. Esto es patente en *Mátame, abrázame*, una obra integrada por varios textos en los que se combinan desde poemas a monólogos y textos dramáticos, llegando a resultar algunos de ellos muy visuales. Una obra sin acotaciones, cuyos personajes se definen sólo por lo que dicen. "Procuro mezclar los géneros y quitar esos límites que encasillan el teatro. Pero aunque es cierto que hay algunas historias que pueden parecer muy visuales, mi escritura está muy pensada para ser dicha en un escenario", explica Fernández Lera.

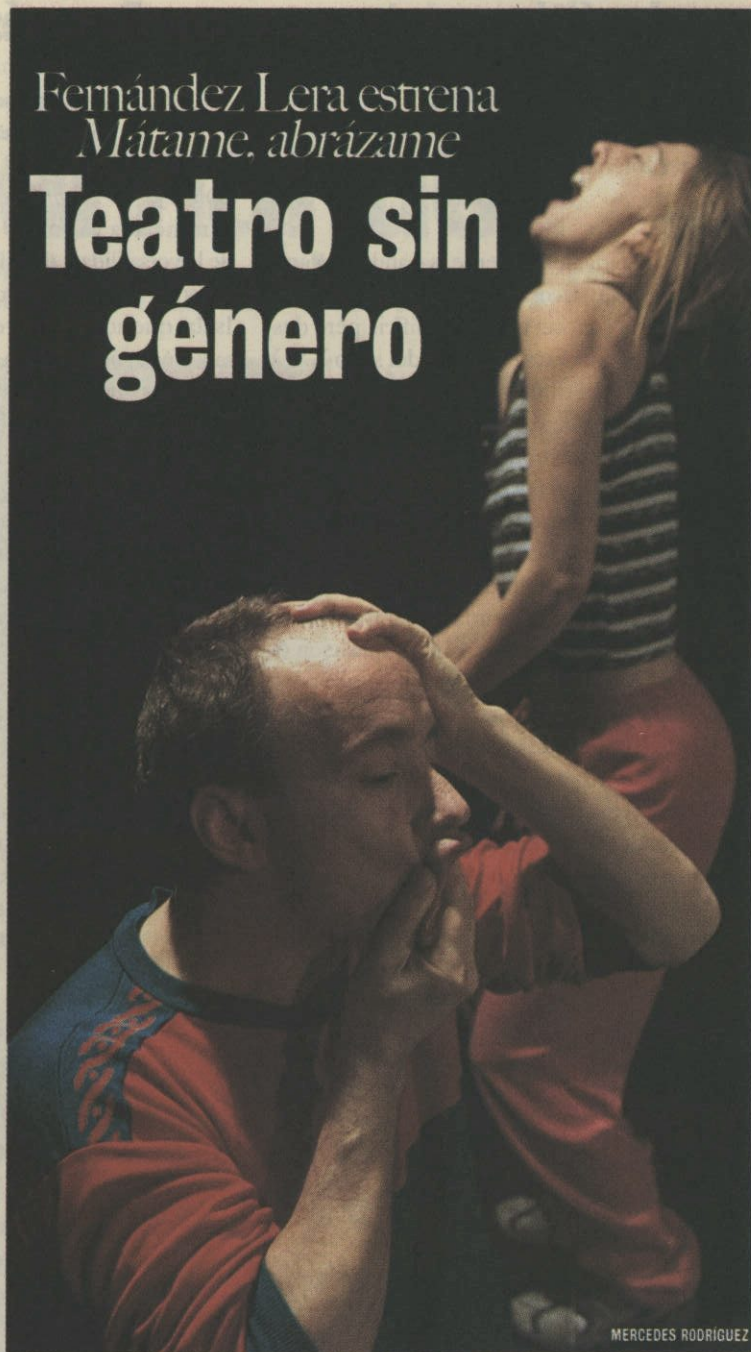
El montaje está formado por diez escenas o historias que dramáticamente no tienen ninguna relación. Hilvanadas con música, las tres más poéticas y de ambiente tranquilo se intercalan con otras de tono humorístico, situaciones absurdas o "de enfado cósmico de su protagonista", como señala el autor. "La puesta en escena es muy sencilla, aunque Rodrigo García ha ideado una escenografía barroca con una serie de mesitas de noche con sus lamparitas. Luego hay algunas acciones que no aparecen en el texto en las que se proyectan imágenes de video. Pero desde luego, el texto es el principal material de esta obra". Música de los Rolling Stones, de Violeta Parra, de Charles Mingus y de The Velvet Underground ilus-

tran este montaje interpretado por sólo dos actores: Miguel Angel Altet y Marisa Amor.

**Al servicio de un criminal.** El espectáculo se inicia con *Paisajes y voz*, un poema muy pictórico y visual, que da la idea de que podría ser filmado y que ya escenificó en 1992 Carlos Marquerie. *Leni Mon amour* es un texto que tiene una motivación periodística, unas declaraciones en las que la cineasta de Hitler, Leni Riefenstahl, decía que sólo fotografía personas que no están tristes ni enfermos. "¿Para qué tanta belleza y tanto pensamiento si luego se pone todo al servicio de un hijo de puta, de un criminal hijo de puta, de una legión de criminales hijos de puta que miran para otro lado", escribe Fernández Lera. En un tono más jocoso se sitúa *Newtoniana* o *Cuento Chino 2*, para finalizar con dos poemas nuevamente: *Teoría del perro* y *Teoría de las luciérnagas*.

Cuando se le pregunta al autor si considera teatro lo que hace, dice rotundo: "Por supuesto que es teatro. También tengo obras que respetan la arquitectura dramática tradicional como *Las islas del tiempo*. Pero no me gustan los encasillamientos y tampoco que me consideren un modernista simplemente porque creo que el teatro es un buen terreno para propiciar la mezcla de artes. Es una pena que un público especializado en una cosa se niegue a aceptar otras ofertas simplemente porque se salen de su órbita."

## Fernández Lera estrena *Mátame, abrázame* Teatro sin género



MIGUEL ANGEL ALTET Y MARISA AMOR EN UNA ESCENA

Fernández Lera también niega que forme colectivo con otros directores que se mueven en un estilo nada convencional y que precisamente colaboran con él en este montaje, Rodrigo García (escenografía), Carlos Marquerie (iluminación) y con el actor Miguel Angel Altet, habitual en los montajes de García: "No somos un colectivo formalmente, somos amigos y hay un

cruce de colaboraciones. Por otro lado no estoy tan seguro de que mi teatro se parezca a lo que ellos hacen, hay más diferencias de lo que parece", apostilla este autor que durante esta temporada ha firmado las versiones de *Mesías*, de Steven Berkoff, y *El amor de Fedra*, de Sarah Kane.

LIZ PERALES

## La última cinta de Krapp

**Autor:** SAMUEL BECKETT **Dirección:** PABLO CORAL GOMEZ **Intérpretes:** MIGUEL TORRES. **Teatro La Grada. Madrid**

SIGUE La Grada, tenazmente, sacando adelante un proyecto heroico; heroico y, sobre todo, necesario: dar a conocer un teatro difícil, pero desplazable del panorama cultural del siglo XX. Y que acabará, sin duda, o debiera acabar seduciendo a un público joven y exigente. No fueron más fáciles, seguramente, los principios de la sala Cuarta Pared justo enfrente de La Grada, y hoy buque insignia y modélico del circuito alternativo madrileño. La Grada, hace poco con Boris Vian y ahora con Samuel Beckett, abre unos debates paralelos que ayudan a comprender el mundo y la obra del autor; y una exposición de esculturas de Esperanza Alonso, provocada por la estética de Beckett, que también ayuda.

Texto complejo este de Samuel Beckett, *La última cinta de Krapp*, a pesar de su aparente simplicidad. En esa situación, única y estática; en esa economía de elementos dramáticos, acechan infinitos peligros. Hay que sostener una tensión actoral ejemplar (Miguel Torres), cuya aparente facilidad es engañosa. Hay que medir los silencios, tan decisivos como la palabra; hay que ajustar las acciones físicas, soporte inexcusable del discurso de la decadencia y de una desesperanza irrevocables: la palabra descarnada, puro hueso de Beckett. El absurdo lo presenta en su mortal y atroz desnudez la dirección de Pablo Coral Gómez. No hay complacencia en la obra de este autor con su momento histórico; pero tampoco la hay consigo mismo porque, pese a su individualismo, se sabe parte de una historia con frecuencia indigna.

JAVIER VILLÁN

## Després ve la nit

**Autor y director:** DAVID PLANA **Intérpretes:** MIRIAM ISCLA **Escenografía:** JON BERRONDO **Sala Beckett. Barcelona**

LO mejor de *Després ve la nit* es la confirmación —anunciada ya en 1991 (*Petits contes misògins*)— de la versatilidad, ductilidad, multiplicidad de registros y capacidad de comunicación de Miriam Iscla, que aquí interpreta a una mujer de treinta y cinco años, de vida mediocre y llena de frustraciones y resentimiento, mitómana de una gran actriz, que recibe al público en una sesión de homenaje a este personaje con quien vivió una relación íntima en la adolescencia. Luego, el destino sumió a una en la fama y a ella en la frustración sublimada por una admiración que la lleva a imitar perfectamente a la actriz, a reproducir sus gestos, a convertirse en ella en una simbiosis de amor y odio. Su habitación está poblada de recuerdos, su mundo interior de un resentimiento que la lleva a la autodestrucción y que acabará sumiéndola en la oscuridad de la noche en soledad. El texto —que no se cuenta entre los mejores de Davida Plana— es sencillo y de ágiles diálogos, pero no facilita que el público se adentre en su subtexto; es un texto que sirve al lucimiento de la actriz. Vale la pena ver su interpretación. **MARÍA JOSÉ RAGUÉ-ARIAS**

### EL APUNTAADOR



## Álvarez-Ossorio

**“El arte no tiene nada que ver con la perfección”**

**Tiene 29 años y hace siete fundó en Sevilla la compañía Cámara Negra, “nombre que ilustra nuestro concepto de teatro, que es el de la desnudez, del espacio vacío que acuñó Peter Brook. En un escenario oscuro, tan sólo el actor y la luz”.**

**Las teorías del maestro británico le llevaron a Territorio Nuevos Tiempos (TNT), “uno de los pocos centros de investigación teatral que hay en Andalucía”. Esta semana el joven director estrena en el Galileo Teatro de Madrid un *Otelo* en el que reivindica “una interpretación personal de la obra. No me interesan las versiones arqueológicas; vista una, vistas todas. He visto montajes técnicamente muy buenos, pero les faltaba calidad humana, el arte no tiene nada que ver con la perfección”. Tras un trabajo de síntesis y despojamiento con el texto, su *Otelo*, de sólo tres personajes, no cuenta tanto una historia de infidelidad y honor mancillado como de manipulación de la realidad: “El honor ha perdido hoy su significado”. Por eso, Lope no es uno de sus autores: “No todas las obras consideradas clásicas son universales”.**

## Apuntes

DIR: MARÍA DE LA LUZ HURTADO. N.º 119

ESTA cuidada y densa revista teatral editada por la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile cumple cuarenta años. Y lo celebran con un número especial en el que se repasa, a través de su editorial, la función de esta publicación durante casi medio siglo, y la evolución del teatro en este tiempo. Artículos de Isidora Aguirre sobre el teatro como tribuna, de Juan Claudio Burgos sobre la escritura contemporánea de Calderón, y de Lucía de la Maza sobre la poesía en la escena contribuyen a esa reflexión. Nel Diago realiza un interesante recorrido por el teatro español en la democracia y del dramaturgo Cristian Soto se traza su perfil artístico y se publica íntegramente su obra *Nemesio Pelao, qué te ha pasao*.

## El ambidextro

DIR: ASOC. MALABARISTAS MADRID N. 29

Esta es una de las pocas revistas dedicadas a las artes circenses y al teatro de calle de nuestro país. En ella podemos encontrar desde reportajes hasta convocatorias para *castings*. Herman Gené escribe un artículo sobre la situación del circo, su relación con el teatro, y sobre las posibilidades del “nuevo circo”, y Jordi Jané hace un perfil del fallecido Rogelio Rivel. Además de las recensiones sobre los últimos libros publicados acerca de esta materia, la revista es un escaparate para las compañías y artistas ya que estas páginas se hacen eco de actuaciones a nivel local, y además ofrece algunas direcciones de e-mail para contactar personalmente.

## Artez

DIR: CARLOS GIL. N. 58

Otra publicación que cumple años es Artez, que lleva cinco años acudiendo puntual a su cita con el público amante del teatro. Y lo celebran con un número especial en el que hay espacio para Mario Gas y Adolfo Marsillach, entre otros grandes nombres. La revista tampoco se olvida del festival de Eibar que este mes de febrero llega cargado de buenos montajes firmados por Chejov, Strindberg, Benavente, Dario Fo y Samuel Beckett, entre otros. Además de los estrenos de compañías vascas se informa cumplidamente en este número sobre los últimos acontecimientos de danza, música y cine.

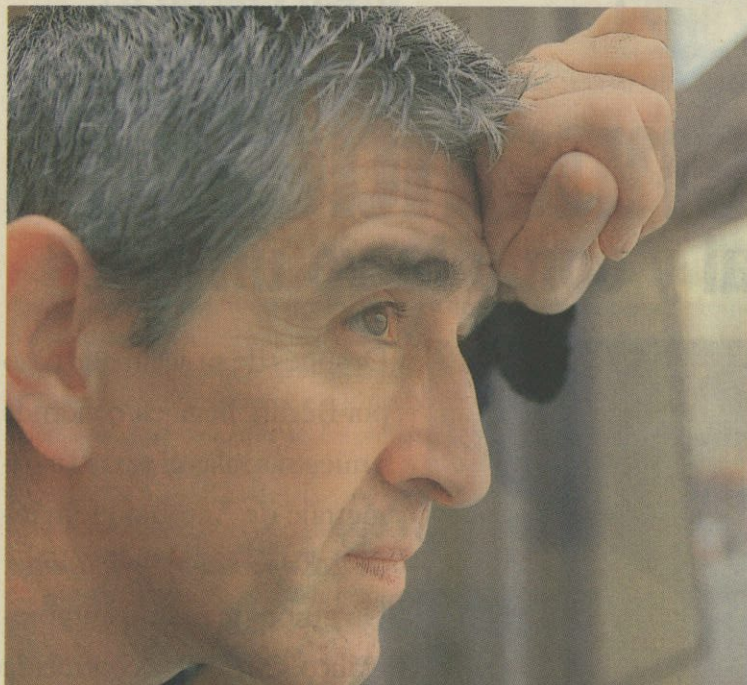
# Antonio Hernández

**“He rodado la realidad tal y como la ve un loco”**

MERCEDES RODRÍGUEZ



Después de su aclamado paso por Berlín, llega este viernes a nuestras salas el sexto largometraje de Antonio Hernández, *En la ciudad sin límites*. Un guión de calado autobiográfico, con intriga controlada y hondura emocional, en el que una familia compuesta por actores de la talla de Geraldine Chaplin, Leonardo Sbaraglia, Ana Fernández y Adriana Ozores, se reúne en torno a un anciano enfermo y loco, interpretado una vez más con absoluta maestría por Fernando Fernán-Gómez. La memoria, la mentira y la muerte gravitan sobre unos personajes que guardan un terrible secreto. El Cultural ha hablado con Antonio Hernández sobre sus implicaciones personales con la historia, que son muchas, sobre la insólita presencia formal del filme y sobre el estado actual del cine español.



CON el cultivo de sus culpas y frustraciones, Antonio Hernández (Salamanca, 1953) ha hecho la clase de película que persigue cualquier cineasta deseoso de rasgar las fibras emocionales del público. Y, como mandan las escuelas del cine perdurable, lo ha logrado obviando cualquier jirón de sentimentalismo. Su sexto largometraje está dotado de esa extraña cualidad —extraña porque ocurre con muy pocas películas— para provocar inquietud, perplejidad y llanto (en ese mismo orden), y conmover de igual modo a españoles, búlgaros o canadienses. Lo pudo comprobar en el Festival de Berlín, donde *En la ciudad sin límites* arrancó lágrimas y ovaciones al final de cada pase. “Hasta el punto —recuerda el director— de que la gente que se acercaba a mí al final de la proyección no podía articular palabra”.

—¿Se puede conseguir eso sin que haya una implicación personal en lo que se cuenta?

—Tengo una familia que pasó por un proceso muy similar al que narra la película. Mi padre estaba enfermo de cáncer y nos dimos cuenta de que perdía la razón. Pero no

**“Supongo que escribí *En la ciudad sin límites*, que me ha llevado doce años y decenas de versiones, porque era una forma muy especial de pedir perdón a mi padre, quien murió completamente solo”**

tuvimos esa valentía que tuvo Víctor, el protagonista, para investigar lo que pasaba dentro de su cabeza. Eso es algo que me reprocho, porque además de que me quedé en la más absoluta ignorancia respecto a lo que quería decirnos, él murió absolutamente solo. Luego imaginé qué habría pasado si hubiese sido capaz de entrar en su juego. Se me ocurrió que una buena forma de complicidad con una persona que está enferma mentalmente, es fingir que entiendes su mundo, porque su juego puede revelar aspectos trascendentales de su vida. Supongo que escribí esta historia, que me ha llevado doce años y decenas de ver-

siones, porque era una forma muy especial de pedir perdón a mi padre.

—¿Entiende el cine, por lo tanto, como un lugar en el que sólo cabe la opción de ser honesto?

—Sin duda, y es algo que seguiré haciendo. Con *Lisboa* ya me mojé del todo. Era una historia que partía de un punto muy emotivo, giraba en torno a un ser al que yo quiero mucho, que representa el cúmulo de las desgracias que pueden ocurrirle a una persona. Hablo de mi hermana. No sé si tiene que ver con la necesidad de introspección en mi dolor, con alguna especie de masoquismo emocional o qué, pero considero imprescindible que la película esté en el corazón para que funcione.

—Es una película que principalmente habla de la mentira. Todos los personajes se mienten, pero están contruidos de un modo muy matizado. ¿Cree que la mentira es una especie de núcleo familiar?

—Puede serlo. La familia es un paso obligado en la vida, algo impuesto, y a veces no hay más remedio que llevarlo desde la mentira. Rodé una escena que finalmente no me dejaron meter, porque quizá era demasiado alegórica. Como el protagonista es astrofísico, se muestran imágenes de planetas girando en órbita en un planetario, y una voz que dice que no podemos evitar depender de la gravedad, de la atracción de los seres y de otros que se repelen. Creo que en la vida pasa lo mismo. O te adaptas a un entorno que no has elegido, como es la familia, o entras en una espiral de hipocresía.

#### De personajes a personas

—¿Fue esa la línea principal que se propusieron usted y Enrique Brasó cuando escribieron el guión?

—La línea principal sobre la que construimos los personajes era muy sencilla: cualquiera tiene derecho a elegir cómo vive y cómo muere, una elección básica de la que Max, el anciano enfermo, ha sido privado.

Su vida y hasta su muerte no las ha elegido él, le han sido impuestas, por eso el hospital representa esa cárcel en la que está encerrado, y su mente, su locura, es su ciudad sin límites. Pero todo esto es sólo teoría, sin unos actores que sepan interpretar las claves, los personajes no pueden convertirse en personas, que es lo que llega al público.

—Fernando Fernán-Gómez, Geraldine Chaplin, Leonardo Sbaraglia, Adriana Ozores, Ana Fernández... Con este reparto, ya tenía mucho ganado, ¿no?

—Todo. Es un guión con tantos matices que requería actores excepcionales. De Fernán-Gómez qué puedo decir que ya no se sepa. Simplemente es un genio. Geraldine Chaplin ha trabajado con David Lean, Robert Altman... pero parecía que estaba en su primera película. Hacía caso a todo incluso sin estar muy de acuerdo con su personaje, porque pensaba que era exageradamente duro. Leonardo trabaja con método. Si lo comparas con otras interpretaciones tuyas, como en *Plata quemada*, no es que veas a otro personaje, ves a otra persona, sus modos de andar y de mirar son opuestos en un filme y en otro. Adriana Ozores, por el contrario, no es nada metódica. Lo lleva todo en el estómago y lo saca a borbotones. Y Ana Fernández es una delicia, tiene mucha intimidad, un mundo muy personal.

—Ha rodado un París muy gris y literario. ¿Por qué ha situado la acción allí y por qué de ese modo?

—La verdad es que en sus orígenes la película viajó mucho. Por Tánger, Buenos Aires, Barcelona... Queríamos tener a la familia unida pero lejos de su hogar, queríamos que vivieran de una forma más estricta la enfermedad del padre, es decir en un hotel, y eso significaba sacar a los personajes fuera. La historia que construimos debajo de lo que le ocurre a Max tiene un trasfondo político. Durante la posgue-

rra española, en París se generaba una gran contestación a la dictadura, entonces nos venía muy bien para situar la historia de traiciones entre compañeros. Y además, rodar París ha sido fascinante.

—La película se va aclarando. De la noche con truenos con que arranca, poco a poco, la luz va entrando en ella, a medida que Víctor va descubriendo la verdad. ¿Este tratamiento de la luz estaba ya en el guión?

—Es un acierto que se lo debo a Unax Mendía, el operador. Estoy convencido de que en cinco años si no el mejor, va a ser de los mejores directores de Fotografía de este país. Maneja muy bien la textura y los colores. Antes de rodar hablamos sobre la conveniencia de hacerlo en scope, porque cuando una película es coral es más útil ese formato. Simplemente porque caben más personajes en cada plano.

#### Técnicamente atípico

—El *score*, la música original, es especialmente protagonista. Nunca descansa y acompaña la acción en cada secuencia...

—Sí, y hay gente que rechaza ese concepto musical en primer plano, pero yo lo adoro. Me ayuda mucho. Víctor Reyes ha hecho un trabajo extraordinario. Esta es la cuarta película en la que escribe la música para mí. Y hemos llegado a un punto de comprensión en el que yo ya muchas secuencias las escribo para él. Hay momentos en los que tengo que planificar una escena o conseguir un silencio que directamente le pido a él que lo consiga con la música. Me alegra que se haya dado cuenta de eso, porque creo sinceramente que el *score* consigue elevar la película a una categoría que no tienen las imágenes.

—Bueno, técnicamente, el filme también resulta atípico. Aunque quizá no sea la mejor forma de definirlo, no tiene la presencia de una película española. Hay mucha ralentización y acelerado de imágenes,

**“Creo que este año ha sido un poco duro para el cine español. De cien películas que se han hecho, sólo cuatro, cinco o seis (y estoy exagerando) han logrado tocarme o interesarme”**

diálogos muteados por el volumen de la música, movimientos de cámara muy agitados...

—Sí... algunos han dicho que hay una obsesión por la técnica en el filme. Yo estaba contando la visión de un loco, y si la cámara se mueve tanto es porque la realidad la está mirando un loco. Me pareció que la mejor forma de transmitir esa mirada era ralentizando y acelerando las imágenes. Quería moverme en ese territorio en el que mirar un cuello o una papelera, no es algo gratuito, es la mirada de un loco, que transmite sensaciones que una persona cuerda no recibe. En Berlín me dijeron periodistas de la BBC y norteamericanos eso mismo, que era interesante cinematográficamente y que no parecía española... Francamente, no me gusta que me lo digan, porque creo que mis personajes son tan españoles como el orujo.

No lo entiendo muy bien, quizá sea por el formato... es curioso. Pero la verdad es que estoy encantado que la película tenga ese lenguaje y me gustaría seguir por ese camino.

#### Pena por el cine español

—Esta “obsesión” técnica, ¿de dónde cree que viene?

—Uf... No lo sé. Admiro a tantos realizadores. Kubrick fue quien me dio el hachazo a los 17 años, cuando vi *2001...*, pero también me gustan mucho Resnais, Wilder, Fellini, Egoyan, Lang, Murnau, en fin, de todo tipo. Creo que quizá por eso he logrado meter sainete, drama, comedia, pasión y metáfora en una sola película. Pero nunca he conseguido pensar cómo resolverían ciertas secuencias los cineastas que admiro. El estilo no se busca, sale de forma natural. Aunque me propuese dejar la cámara quieta en este pe-

lícula, no pude evitarlo. Como sabe, estuve siete años en la televisión y ahí aprendí mucho. Pero me fui porque hay demasiados cargos dedicados a opinar.

—¿Qué opinión tiene del cine que se produce ahora en España?

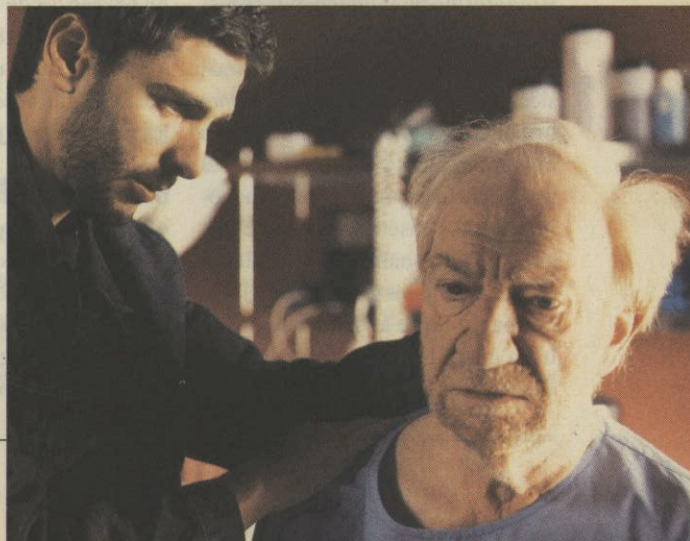
—Creo que este año ha sido un poco duro. Yo sigo siendo básicamente un espectador. Casi todo lo que he aprendido en la vida, me lo ha enseñado el cine. Y me da pena ir a ver cine español y que no me toque. Que se hagan cien películas al año y que sólo cuatro, cinco o seis (y estoy exagerando) me interesen, me produce una pena inmensa. Yo creo que la gente produce películas porque tiene una empresa y tiene que trabajar. No creo que estén convencidos de las historias que ruedan. El criterio que impera, además, siempre es el público, y eso es un error gravísimo. El problema está en las historias, únicamente. A mi productora llegan cientos de guiones, y se quedaría sorprendido del poco interés que despiertan.

CARLOS REVIRIEGO

## La hondura de Fernando Fernán-Gómez

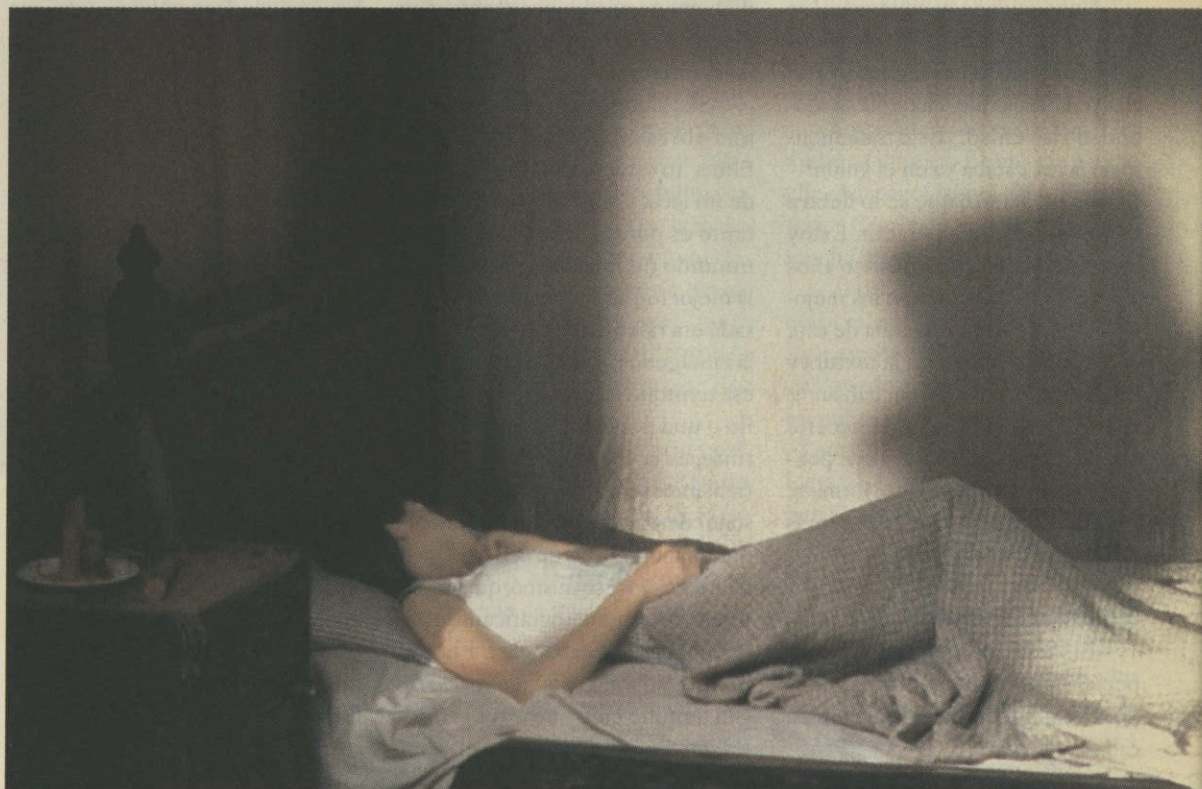
Antonio Hernández dirigió y protagonizó en 1980 la película *Apaga y vámonos*, en la que interpretaba una escena junto a Fernando Fernán-Gómez. “Curiosamente, también interpretaba a un loco en esa película —recuerda Hernández—. Fue allí donde nos conocimos y nunca he dejado de admirar su sencillez como persona y su maestría como artista”. Ahora, unidos por una amistad de más de veinte años, el autor de *El viaje a ninguna parte* le ha regalado a Antonio Hernández una de sus interpretaciones más sobrias y emocionantes. “Él había pasado hace poco por la misma enfermedad del personaje —explica el director—. Supongo que eso ha otorgado hondura al papel, porque ha tenido que revivir el cáncer y la muerte que pasó a su lado”. Cuando cabía esperar por parte del actor una implicación dolorosa en el papel de Max, el autor de *En la ciudad sin límites* asegura que “Fernán-Gómez siempre mantiene una distancia con el personaje, sabe que en su rostro están dibujadas todas las emociones y sólo hace uso de ellas cuando la cámara le está gra-

bando”. Muy al contrario de su compañero en el filme, Leonardo Sbaraglia, quien sobrepasando la satisfacción propia del Actor's Studio, adoptó las conductas de su personaje un mes antes del rodaje. “Creo que es precisamente este distanciamiento entre ambos el que produce esa química extraña entre ellos capaz de traspasar la pantalla”, asegura el director.



# Los hermanos Hughes vuelven sobre el asesino de Whitechapel Jack el Destripador, caso abierto

“Desde el infierno” fue el remite que dio Jack el Destripador, el asesino más célebre de la historia moderna, a la Policía londinense, en una de sus supuestas cartas... Ahora es el título de la nueva película que se inspira en sus sangrientas hazañas, dirigida por los hermanos Albert y Allen Hughes y protagonizada por Johnny Depp y Heather Graham. Como tantas



otras películas, libros y novelas, pretende desvelar la verdadera identidad del enigmático destripador. El Cultural repasa la mejor filmografía y las diversas teorías sobre quién fue el primer *psychokiller*, en sentido estricto, de la historia.

DIRIGIDA por los afroamericanos hermanos Hughes, *Desde el infierno*, que protagoniza Johnny Depp como el torturado Inspector Abberline, encargado de identificar y detener al infame asesino de Whitechapel, se inspira en el cómic del mismo título, *From Hell*, escrito por el mago, músico, novelista y guionista de cómics británico Alan Moore, y convertido en inquietantes y sobrias imágenes por Eddie Campbell... Una obra monumental y discutible, que se inició en 1988, cuando se cumplía el centenario de los crímenes de Jack. No parece que al señor Moore le haya gustado mucho el resultado de esta versión, a juzgar por el hecho

de que su nombre no aparece citado en los créditos ni en el documental del filme. Sea como sea, *Desde el infierno* nos trae de nuevo la figura inmortal y siniestra del primer genuino *psychokiller* de la historia. Y con él, la polémica interminable que su identidad, nunca descubierta o desvelada, sigue suscitando entre todos los conocedores del caso.

**Conspiración Real.** *Desde el infierno* ofrece la más popular y folletinesca de las versiones que tratan de explicar el misterio de Jack: la llamada “Teoría Real”, que implica a la Familia Real inglesa, con la mismísima Reina Victoria a la cabeza, jun-

to al Duque de Clarence, el Dr. William Gull y, de paso, la masonería británica al completo. No es la primera vez que el cine recoge esta hipótesis, expuesta por el ya fallecido escritor Stephen Knight en su libro *Jack The Ripper: The Final Solution*. Ya lo hizo antes el director canadiense Bob Clark con la deliciosa *Asesinato por decreto* (1979), donde la conspiración masónica victoriana es puesta al descubierto, por así decir, por el mismísimo Sherlock Holmes, brillantemente interpretado por Christopher Plummer. Y es que si los investigadores, criminólogos y novelistas no han parado de especular acerca de la identidad y natura-

leza del Destripador, desde el mismo momento en que las cinco desdichadas prostitutas londinenses fueron brutalmente asesinadas y mutiladas por Jack, durante un periodo de apenas tres meses de duración, el cine también ha querido dar sus propias soluciones.

Por ejemplo, la entrañable Hammer Films, adalid del gótico pop inglés en los años 60, le dio una hija no menos mortífera en *Las manos del Destripador* (1972), de Peter Sasdy, y antes ya le había travestido literariamente, mezclándolo con el Mr. Hyde de Stevenson, y literalmente, convirtiéndole en la bellísima Martine Beswick, en *El Dr. Jeckyll y*

su hermana Hyde (1971), joya de culto gay dirigida por Roy Ward Baker. Es habitual y recurrente mezclar al histórico Destripador con personajes de ficción (y otros reales) pertene-

las versiones más ingeniosas, en plan pastiche victoriano, que nos ha ofrecido el cine sobre el tema, sea el encuentro entre el brutal y astuto Jack, el escritor H. G. Wells, y la mismísima máquina del tiempo (que también vuelve ahora al cine, por cierto), en la lograda *Los pasajeros del tiempo* (1979), de Nicholas Meyer, experto sherlockiano, que hizo encarnar al Destripador en un genial David Warner, encantado de escapar al siglo XX, donde sus crímenes pasan prácticamente desapercibidos.

**Dimensión mítica.** Sin embargo, a diferencia de investigadores y novelistas, los cineastas han estado, en muchas ocasiones, más interesados en la dimensión mítica de Jack el Destripador que en el hecho de conocer su verdadera identidad. Jack representa la encarnación del puritanismo victoriano, en su expresión más feroz y temible. A través de su figura sin rostro entrevemos los rasgos imaginarios del Conde Drácula, del Dr. Jeekyll, del hedonista Dorian Gray y de los fantasmas de una época tan brillante como hipócrita, tan moralista como turbia. Así, es normal que los cineastas "expresionistas" alemanes, al igual que pintores y artistas como Kubin, Grosz o Dix, se vieran fascinados por el personaje, perfecta encarnación también de los propios demonios de Weimar: lo encontramos como perseguidor implacable en un episodio de *El hombre de las figuras de cera* (1924), de Paul Leni; en *La caja de Pandora* (1928), la obra maestra de G. W. Pabst, basada en *Lulú*, del dramaturgo Franz Wedekind, donde su cuchillo alegórico pone punto final a la carrera fatal de la protagonista; y también encarnado en la figura ya inmortal de Mackie el Navaja, personificación de la explotación capitalista de la pobreza y la mujer, en la obra maestra de Bertolt Brecht y Kurt Weill, *La Ópera de los cuatro cuartos*, también llevada a la pantalla en la época dorada del cine alemán

por el propio Pabst, en 1931, en la versión protagonizada por la gran Lotte Lenya. En un contexto bien distinto, pero que no deja de tener sus claras conexiones con la estética (y la ética) del expresionismo, Alfred Hitchcock también echó mano de Jack para uno de sus primeros filmes de suspense: *El enemigo de las rubias* (1926), basado en un célebre relato de Mary Belloc Lowndes, del que se han hecho al menos otras dos versiones más: una de John Brahm en 1944, y otra de Hugo Fregonese, diez años después, en 1954.

La lista podría ser, si no interminable, al menos bastante extensa, incluyendo desde thrillers menores y sangrientos, como *Jack the Ripper* (1960), de los competidores de la Hammer, Robert S. Baker y Monty Berman; pasando por psicotonías europeas como *Der Dirnemoerderer von London*, producción germana dirigida por nuestro Jesús Franco, hasta llegar a series de televisión, dudosas políticamente pero de indudable y británica calidad, como la realizada en 1988, al tiempo que el *From Hell* de Moore, por David Wickes, con el título de *Jack el Destripador*, y con Michael Caine, en el papel que ahora interpreta Johnny Depp en *Desde el infierno*. Todas ellas, y otras muchas, muestran con sangrienta claridad que Jack el Destripador es mucho más que un simple asesino. Es un mito del siglo XX, en-

carnación de la peor pesadilla del mundo moderno: el *psychokiller*. El asesino sin rostro, el matarife sin moral ni remordimiento alguno. El abuelo de Jason, Freddy Krueger, Michael Myers... y también de Ted Bundy, Jeffrey Dahmer o el Carnicero de Rostov.

En cuanto a la solución final, yo me quedo con la que daba John Landis, en uno de los desopilantes episodios de su olvidado y genial filme *Amazonas en la Luna* (1987), en el que Henry Silva, parodiando los programas tipo *Misterios sin resolver* y a los presentadores estilo Giménez del Oso... o Leonard Nimoy, demostraba que Jack el Destripador no era otro que... ¡Nessie! El auténtico Monstruo del Lago Ness. ¿Increíble? ¿Imposible? Bueno, quizá no mucho más que la solución que ahora nos trae, en pleno puritanismo neovictoriano, *Desde el infierno*.

**Fantasma eterno.** Un inquietante recordatorio de que, iniciando ya la andadura del nuevo milenio, Jack el Destripador no es tan sólo un espectro del pasado, de la Era Victoriana o de la República de Weimar, sino un fantasma eterno, en el que cristalizan los peores demonios sexuales, sociales, morales y censores del propio ser humano. Un reflejo atávico de nuestro miedo al lado oscuro. Y, sobre todo, una demostración práctica, con su mezcla desigual y casi metafísica de realidad y mito, de que el sueño de la razón produce monstruos. Porque si, como nos mostraba Stanley Kubrick en su *Espartaco* (1960), todos somos Espartaco... también todos somos Jack. No olvidemos que en *¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú* (1963), realizada por el propio Kubrick apenas tres años después, el general xenófobo y delirante, que provocaba la Tercera Guerra Mundial, interpretado por Sterling Hayden, se llamaba, precisamente, Jack D. Ripper.

JESÚS PALACIOS



DESDE EL INFIERNO  
ESTÁ BASADA EN EL CÓMIC  
DE ALAN MOORE  
Y EDDIE CAMPBELL

cientos al mismo universo victoriano de la luz de gas y los coches de punto: el Dr. Jeekyll volvió a ser Jack en *Al borde de la locura* (1989), una auténtica locura, valga la redundancia, psicotrónica de Gérard Kikoïne, protagonizada ni más ni menos que por Tony (Psicosis) Perkins. Y ya antes de la citada *Asesinato por decreto*, por cierto, una de las películas favoritas del novelista James Ellroy (que de psicópatas sabe lo suyo: su madre fue asesinada por uno), Sherlock Holmes se había enfrentado a Jack en las pantallas, en la simpática *Estudio de terror* (1965), de James Hill, novelada posteriormente por el dueto Ellery Queen. Quizá una de

**Desde el infierno ofrece la más popular y folletinesca de las versiones que tratan de explicar el misterio de Jack: la llamada "Teoría Real", que implica a la Familia Real inglesa, con la mismísima Reina Victoria a la cabeza, y la masonería británica al completo**

NADIE sabe cómo será la música del siglo XXI, pero parece claro que no será como la del XX. En el propio trabajo de los compositores se perciben síntomas desde hace ya tiempo y en el deseo de los aficionados se nota también con claridad la preferencia por una música que se pueda entender y disfrutar sin necesidad de superar enormes dificultades en la audición. No parece descabellada la pretensión. Ante esa encrucijada estética, o ante cualquier otra que traiga el siglo, la música española parece bien situada. Tenemos una generación de jóvenes compositores dotados de talento y muy bien preparados técnicamente que están haciendo notables carreras fuera de España.

Hemos repasado el panorama de la composición actual fijándonos en los menores de cuarenta y cinco. Los catorce nombres que ponemos hoy en primer plano son miembros de una generación pujante y numerosa. Sin necesidad de forzar nada, podíamos haber ampliado la nómina a veinte o veinticinco y eso nos da idea de normalidad. Sus abuelos artísticos, los De Pablo, Halffter, Bernaola y García Abril, representaron fenómenos sueltos, esfuerzos de pionero, carreras forjadas contra corriente. La situación ahora es distinta. Nuestros catorce protagonistas, junto a sus colegas de generación, forman un frente estable. No son casos aislados, sino que representan la pujanza de un país cuya vida musical lleva ya décadas despertando. Un país que cuenta orquestas y auditorios por docenas y conservatorios por centenares.

Si sus abuelos salieron valientemente al exterior, los compositores de ahora no conocen fronteras: José María Sánchez-Verdú y Mauricio Sotelo triunfan en las difíciles plazas germánicas; David del Puerto, Jesús Torres y Jesús Rueda pusieron en su día su pica en Amsterdam, que es la puerta del mundo en materia de composición juvenil; Francisco Lara se ha abierto camino en Inglaterra, país que, junto a los escandinavos, constituye la reserva de donde surgen desde hace décadas las iniciativas compositivas más interesantes; José Manuel López López, profesor en la Universidad de París, es un

¿Por dónde va la música en este siglo XXI? ¿Qué caminos tomará y cómo serán las partituras contemporáneas? Sobre ello tiene mucho que decir la actual generación española de jóvenes compositores. Para conocer sus propuestas, El Cultural ha reunido a catorce autores que no sobrepasan los 45 años. Les avalan notables y coherentes carreras reconocidas internacionalmente y sin embargo siguen siendo aquí unos desconocidos para la mayoría. Nuevos modos y nuevas estéticas van camino de provocar un big bang creativo en nuestra música contemporánea.

ne más que mostrarse tal cual es. Sotelo descubrirá en breve nuevos mundos, tan fascinantes como los que ha explorado hasta ahora. A Charles y a Santacreu les sobran recursos para hacerse entender: basta que se decidan.

Los propios compositores se dan cuenta de que hay que abrir las ventanas. Es lógico. Todos han venido a la música por amor. La composición no da dinero. A los compositores les pasa como a los poetas: se dedican a esto por necesidad íntima, porque se lo pide el cuerpo. Un compositor es, por definición, alguien que tiene algo que decir y que necesita comunicarse con los demás. El joven Jesús Torres, al poco de presentar su primera obra, *Vispera de mí*, advertía ya que "la armonía y el timbre, que habían quedado un poco de lado en mis trabajos con Francisco Guerrero, son una parte importantísima de mi música". David del Puerto, otro hijo artístico de Guerrero, manifestó ideas parecidas. Hablando de *Corriente cautiva*, su primera com-

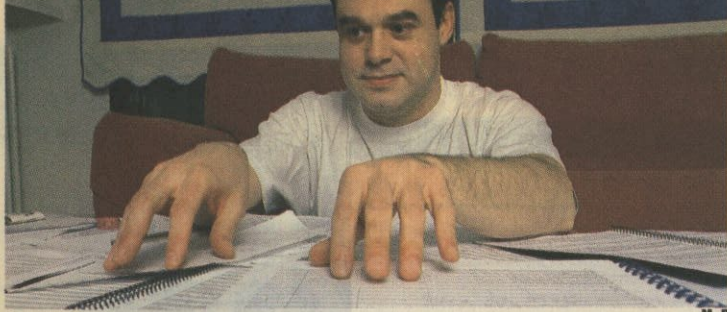
## Compositores para

respetado miembro de la comunidad musical francesa, rica y competitiva; Jacobo Durán-Loriga, durante su etapa de residencia en Bruselas, se ganó el respeto del gran Harry Halbreich, célebre musicólogo y hacedor de reyes; Fabián Panisello triunfó en Viena y en Salzburgo antes de venirse a Madrid; y así sucesivamente.

Nuestros compositores cuarentones están, pues, en magnífica disposición para colonizar el siglo XXI. Tienen ante sí el desafío de abrir su música a la sociedad, de perfilar su arte de manera tal que lo disfrute la gente. Y lo tienen fácil. Zulema de la Cruz lleva ya tiempo escribiendo música clara y comprensible. Bardon, Verdú, Del Puerto, López López, practicantes de la sutileza y de la música en color, se expresan en términos musicales cada vez más humanos. Lo mismo les pasa a Rueda, Torres, Torre, y Panisello, que son artistas de musicalidad innata. Durán-Loriga, para interesar al oyente, no tie-

posición orquestal, dijo hace ya años: "Es una obra especial, un punto de inflexión. En mis obras anteriores importaba sobre todo la materia sonora, la densidad, las masas. Aquí también, pero en esta obra empecé ya a adelgazar las texturas y a dar más importancia a la armonía". La idea la tienen todos clara, pero la evolución es lenta. Quien mejor ha formulado lo que ocurre cuando se abandona la seguridad de la escritura cerrada y se abre la ventana de la expresión ha sido José Manuel López López. De su *A tempo*, un fenomenal concierto para violonchelo y conjunto instrumental, dijo López López: "Cuando la cuadrícula estructural se desvanece, entramos en el mundo poético de las imágenes sonoras inexplicables, movidas por el viento". Pues de eso se trata: hay que desvanecer cuadrículas.

ÁLVARO GUIBERT



M. R

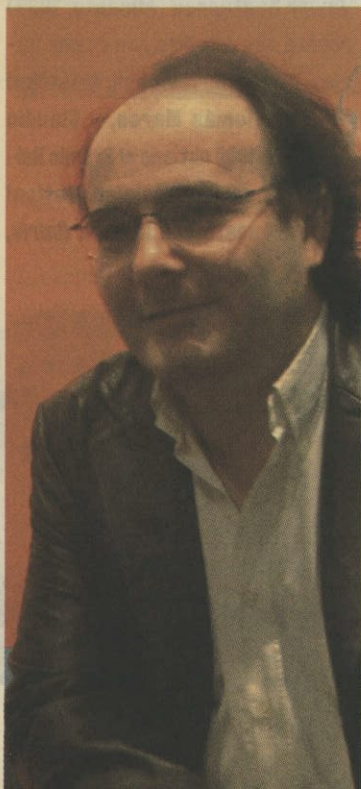
## David del Puerto

AUNQUE tiene algunos otros padres artísticos, David del Puerto es producto en lo fundamental de la factoría de músicos que constituyó el inolvidable Francisco Guerrero. En su obra se advierte con nitidez la evolución hacia la expresión abierta. De *Corriente cautiva* de 1990 a *Fantasia primera* de 1999, Del Puerto ha necesitado una década para dar de-

**David del Puerto (Madrid, 1964), estudia con Francisco Guerrero y Luis de Pablo. Ha recibido encargos de la Universidad de Wisconsin, MECD, Ensemble InterContemporain, o la Fundación Ars Música de Bruselas. En 1999 fue compositor residente de la JONDE. Ha ganado el Premio Gaudeamus por su *Concierto para oboe* y el "Ojo Crítico" de RNE. Este año estrena *Sol de Invierno*, su primera obra para escena.**

finitivamente cabida en su arsenal expresivo a armas como la melodía reconocible y la resonancia sosegada, los ritmos sencillos, distinguibles uno a uno, y el sonido propiamente sinfónico, es decir, integrado. No es fácil llegar esto y sentirse cómodo en este ambiente abierto cuando uno viene de sumergirse en la micromelodía, los gestos fugaces, los ritmos de enorme complejidad, y el sonido fragmentado. El talento de David del Puerto está en recorrer esa transición señorialmente, haciendo maravillosa música en cada estación intermedia. Además de las citadas, hay que recordar hermosuras como *Etude, Invernal* o *Verso IV*.

# el siglo XXI



## José Manuel López López

A José Manuel López López le pasa como a Agustín Charles, aunque menos. La contundencia de su

**José Manuel López López (Madrid, 1956) estudia en el Conservatorio de Madrid con García Abril y en la Universidad París VIII. Ganó el Premio Nacional de Música de España en el 2000. Ha recibido encargos del Ministerio de Cultura Español y Francés, la O.N.E y la Orquesta de Radio de Francia. Es autor de obras como *Chronos*, *Anatata*, *Lituus*, *De Silento* y *Chakra*—Premio Ciudad d'Alcoi 1988—.**

formación, el completo dominio que ejerce sobre el asunto, juega a veces en su contra y produce obras muy bien hechas, pero que dan cosas por supuestas, se saltan pasos y pierden eficacia ante el oyente. Pero eso ocurre pocas veces. El catálogo de López está sembrado de aciertos. López es, además, un hombre de curiosidades. En España trabajó muy de cerca con Luis de Pablo; ha visitado asiduamente a Stockhausen, de quien ha escrito y publicado una espléndida biografía; se fue a Kioto a investigar la música japonesa y, sobre todo, ha viajado al in-

terior de su propia alma musical, que es rica y refinada, para buscar y validar criterios sonoros. José Manuel López López vive en la capital francesa desde hace ya muchos años. Allí enseña, oye y compone. Tiene entre manos, a medias con Gonzalo Suárez, un magno proyecto escénico que, cuando cuaje, dará mucho que hablar. De momento, López López es un sólido puntal de la música española a la que ha aportado maravillas como el *Concierto para violín y orquesta*, el de violonchelo titulado *A tempo*, *Viento de otoño*, *Jenseits...* *Diesseits* y muchas más.

## José M<sup>a</sup> Sánchez-Verdú

José María Sánchez-Verdú es capaz de sacar agua de un pozo que, cuando lo miran otros, parece seco: he ahí la marca del genio. Mirando sus partituras de lejos, vemos música de ruiditos, de sonidos rotos y recompuestos y nos imaginamos que ha de sonar a Lachenmann, a Haubenstock-Ramati o a Sciarrino. Pero no. Verdú construye con esos mimbres una música de expresividad clara, que conecta inmediatamente con el oyente por medios más sensoriales que especulativos. Se apoya para ello en el mundo sonoro del Magreb, que le sugiere ambientes y procedimientos. Le fascina lo árabe. Recordemos sus dos últimos estrenos orquestales en Madrid, los dos muy Goytisolo: *Maqbara* con la Nacional y *Alqibla* con la ORTVE. Verdú deshace y rehace el sonido de la orquesta, pero no se para ahí, sino que moldea ese barro nuevo en figuras hermosas y seductoras. La orquesta de Verdú guiña una y otra vez al espectador y juega con él al juego de la seducción. Verdú está conquistando Alemania. No es de extrañar, porque su música suena bien y siempre nos cuenta algo aunque no sepamos muy bien qué.

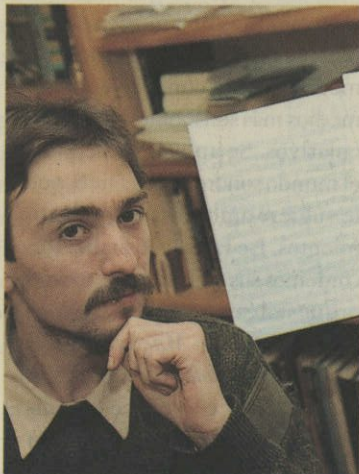
**José María Sánchez-Verdú (Algiciras, 1968), completó sus estudios en la Escuela Superior de Música de Frankfurt. Vive en Berlín y enseña composición en la Escuela Robert Schumann de Düsseldorf. Ha sido compositor representante de Alemania con la Junge Deutsche Philharmonie. Tiene en su haber el Premio Irino de Tokio y el Förderpreis de la Siemens-Stiftung de Múnich.**



M. R

## Sergio Blardony

SERGIO Blardony ganó el Premio SGAE a los treinta años. Ese acierto del jurado enriqueció el panorama musical español con una voz decidida y personal. Blardony proviene del rock, se ha formado a sí mismo y su incorporación al mundo clásico es algo tardía. De ahí la seriedad de su vocación como compositor y de ahí también el peligro: quien no tuvo academia puede buscar refugio en el academicismo. Su primera composición, *Jaikus de luz y de sombra* (1995), es una delicia de colores sutiles, una sucesión de breves gemas. Ha escrito luego más de cuarenta obras detallistas y muy trabajadas. *En el cuerpo vacío del presente, un grito*, con texto de Pilar Martín Gila, es la última.



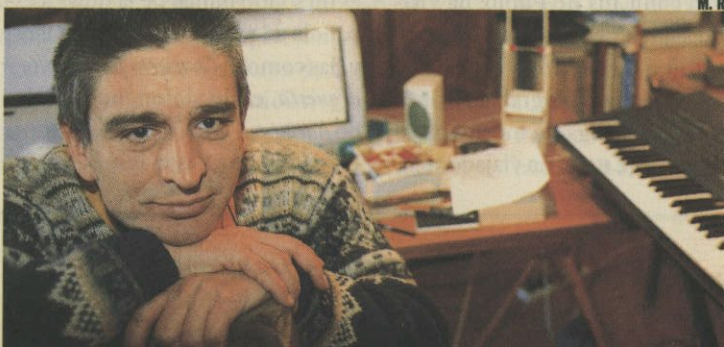
ELENA RIBAS

**Sergio Blardony (Madrid, 1965) tiene entre sus maestros a R. J. de Vittorio, José Luis de Delás y Luis de Pablo. Ha compuesto más de cuarenta obras entre las que destacan *Jaikus de luz y de sombra*—Premio SGAE 1995—, *Visiones II*—Premio Joaquín Turina 1999—, *Tiempo cautivo*—Premio Internacional Ciutat de Tarragona 2000—.**

## Jacobo Durán-Loriga

LA carrera de Jacobo Durán-Loriga, destacado representante del Grupo del Bierzo, ha experimentado fuertes altibajos, con cumbres de creatividad seguidas de periodos de silencio. Entre sus obras más logradas (la ópera *Timón de Atenas*, la cantata *Malick*, el doble concierto *Marsias y Apolo*) abundan los asuntos mitológicos. Es normal, porque a Durán Loriga le va el tono pagano. Jacobo es de los pocos artistas actuales capaces de hacer épica con sentido y con equilibrio. Su estilo se ha descrito así: la sensiblería le espanta, pero la abstracción le aburre. Eso le convierte en un griego de ágora, en un clásico de reglamento. Del esfuerzo del *Timón*, Durán salió casi sin voz, pero se va recuperando. Acaba de escribir un *Cuarteto de cuerda* de mucho interés.

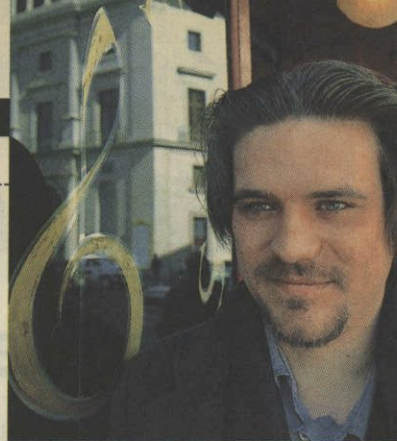
**Jacobo Durán Loriga (Madrid, 1958) estudia en el Conservatorio de Madrid junto a Carmelo Bernaola y Luis de Pablo. Se especializa en electroacústica en la Escuela Superior de Música de Colonia. Actualmente es compositor asociado del Proyecto Guerrero.**



M. R

## Francisco Lara

LA aportación de este compositor vallisoletano a la música española es muy notable hoy y cabe sospechar que lo sea aún más en el futuro. Lara tiene todo el bagaje necesario para abrir brecha: formación sólida, saludables influencias británicas, curiosidad universal y, sobre todo, una intuición musical poderosa y original, que le dice cuánto han de durar las cosas. Una virtud añadida de las obras de Lara es que sus títulos, por lo general, resultan informativos. Así, *Fin again* es, efectivamente, una obra joyceana y, por lo tanto, culterana; *Martes de carnaval*, por el contrario es un golpe de matasuegras (una larguísima broma de casi veinte minutos), *Bells* es un juego de campanas (con sorpresa final), y así sucesivamente. En su breve carrera, Lara ha demostrado ya originalidad: rara avis que nos anima a la esperanza.



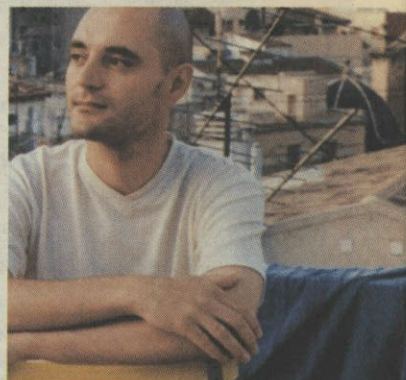
M. R

**Francisco Lara (Valladolid, 1968) estudia en los conservatorios de Valladolid y Madrid. Completa su formación en el Royal College of Music de Londres y en el King's College de Londres. Es fundador del londinense Perspectives Ensemble. El pasado año obtuvo el Premio de la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas por su obra *Hopscotch*.**

## Javier Santacreu

DICHO en forma de tópico: Javier Santacreu se debate entre la expansividad de su tierra alicantina y los corsés técnicos de su estricta formación, en Alcoy, con Javier Darías. Los maestros con fuerte personalidad (como Darías, o como Guerrero), enseñan mucho, pero también coartan y conviene abandonarlos a tiempo. En ello está Santacreu, entre vaivenes. A veces, esa tensión entre polos se manifiesta en evolución de una obra a otra. Así, entre *Inuans* de 1993 y *Après l'aurore* de 1995, ambas finalistas del Premio SGAE, se ve un cambio hacia una mano más suelta y hacia un vuelo más atrevido. Otras veces, ambos polos conviven en la misma obra, como en *Oniris*, que le valió el Premio Reina Sofía. Santacreu conoce muy bien su oficio y tiene demostrada la vocación expresiva. Solo le falta, entonces, ejercer ambas cosas con decisión y sin mirar atrás. El gris será su color mientras no se decida a cultivar la luz en chorro.

**Javier Santacreu (Alicante, 1965) realiza sus estudios con Javier Darías, Antón García Abril, Cristóbal Halffter, Tomás Marco, y Claudio Prieto. En 1998 obtiene el Premio Reina Sofía de Composición Musical para orquesta con la obra *Oniris*, *Música del Somní*.**



## Jesús Torres

LA entrada de Jesús Torres en el panorama musical español fue espectacular. Su primera obra, *Víspera de mí*, se llevó los mejores premios de España, Holanda, Italia y Japón y le dio carta de naturaleza como compositor siendo aún veinteañero y no teniendo escritos más que veinte minutos de música. Aquella *Víspera de mí* estaba pulida minuciosamente, era densísima en ideas y resultaba muy difícil de interpretar. Su título resultó profético porque, a partir de ese comienzo, lujoso en creatividad y algo cerrado en expresión, Torres ha evolucionado hacia formas de música más comunicables. Hitos de ese camino hacia una escritura sosegada y hacia una expresión eficaz han sido los *Pre-ludios para piano*, compuestos entre los años 1993 y 1997, el *Concierto para piano y orquesta* de 1995, la *Partita* de 1998 y, muy significativamente, el poema sinfónico *La máscara de la muerte roja* (1999), sobre Poe.

**Jesús Torres (Zaragoza, 1965) estudia en el Conservatorio Superior de Madrid y con Luis de Pablo y Francisco Guerrero. En 1992 obtuvo el Primer Premio SGAE, en 1995 el Gaudeamus de Amsterdam y en 1999 el "Reina Sofía". En 1998 fue compositor residente de la JONDE. Su catálogo tiene una treintena de obras, escritas muchas de ellas por encargo de instituciones españolas y extranjeras.**



M. R

LA sensibilidad artística de Jesús Rueda es genuina y por lo tanto compleja; a veces, incluso, contradictoria. Rueda se debate entre dos polos de seducción: la curiosidad científica y la poesía. Ambas tendencias se asoman a todas sus obras, pero también se ve en su trayectoria compositiva un tránsito desde el cálculo hacia la sensación. Rueda fue un destacado alumno de Francisco Guerrero (como David del Puerto y Jesús Torres), y aprendió de él a imaginar la música mediante masas sonoras y a tomar decisiones por cálculo de probabilidades. Esa estricta

escuela hizo a Rueda compositor. Desde ahí comenzó un viaje hacia sonoridades más accesibles. Los *Dos sonetos de Garcilaso* de 1994 ocupan un lugar central en una trayectoria que ha conducido a piezas tan notables como la *Sinfonía I* de 2000 o *Acerca del límite*, que la Orquesta Nacional estrena el próximo viernes.

## Mauricio Sotelo

LA impresionante carrera germánica de Mauricio Sotelo le convierte en el compositor español más internacional de su generación. Sotelo publica en la casa vienesa Universal Edition, hazaña que solo han logrado dos españoles. El otro es Cristóbal Halffter. Además, para sus empeños operísticos, Sotelo cuenta con la colaboración de Peter Mussbach, un genio del teatro.

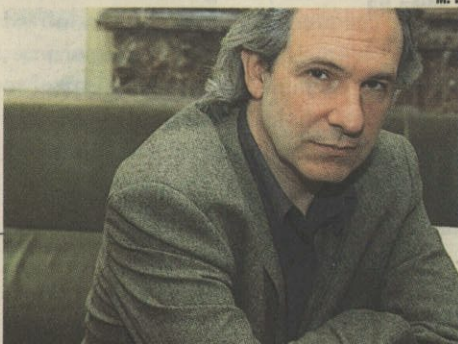
Mauricio dinamita el sonido de los instrumentos clásicos y construye su "sonido Sotelo", a partir de esos escombros, muy en el estilo de Helmut Lachenmann. En todo caso, las fuentes de inspiración de Mauricio Sotelo con casi siempre las mismas y definen con claridad su universo estético: Luigi Nono (el último Nono, el silencioso y místico, no el Nono serial y social) para la apertura de espacios en el tiempo, Giordano Bruno para los laberintos de la memoria, José Ángel Valente (a veces, también Edoardo Sanguinetti) como fuente de palabra viva, el flamenco como recurso, no solo expresivo, sino también formal. La reunión de todo ello culmina en una decena de magníficas composiciones y en una ópera, *Amore*, muy lograda. Sin embargo, esa misma combinación dio síntomas de agotamiento en *Si después de morir...*, su último estreno orquestal en Madrid. Bebiendo en esas fuentes tan suyas, o en otras, Sotelo sabrá encontrar nuevas vías de expresión sonora.

**Mauricio Sotelo (Madrid, 1961) recibe formación musical en Madrid y Viena, donde sigue los cursos de composición de Francis Burt. Ha obtenido los Primeros Premios de los Concursos de la JONDE, SGAE, el "Reina Sofía", así como el Nacional de Música en el 2001. Ha estrenado sus obra en Frankfurt, Bonn, Munich —la ópera *De amore*, que se dio también en el Teatro de La Zarzuela— y otras muchas capitales. En España han interpretado su obra, entre otras, la ONE, la ORTVE, y la Sinfónica de Galicia.**

## Jesús Rueda

**Jesús Rueda (Madrid, 1961) ha estudiado composición con Luis de Pablo, Francisco Guerrero, Manzoni y Luigi Nono, y música electroacústica con Horacio Vaggione. En 1997 fue compositor residente de la JONDE. Ha recibido encargos de di-**

**versas instituciones: ONE, Ensemble InterContemporain, Ensemble l'itinéraire, MECD. Ha ganado el Primer Premio de la SGAE en dos ocasiones, 1990 y 1991.**



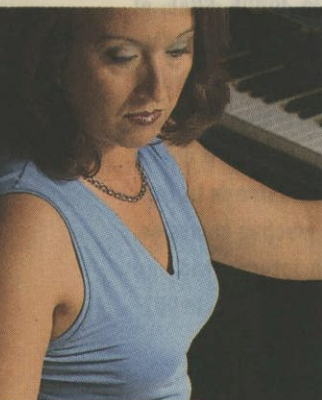
M. R

## Zulema de la Cruz

ZULEMA de la Cruz es una compositora experta en electroacústica, pero ello no le impide cultivar con afán y, aun con cariño, la música acústica, la que se hace sin electrones. De hecho, sus dos facetas se enriquecen entre sí. De la Cruz pertenece a ese escaso grupo de artistas que tienen rigor y tirón. Su música gusta, porque se entiende. En la orquesta, o en la mesa de mezclas, emplea colores netos y ritmos claros y los compone por yuxtaposición: primero unos y luego otros. En un género tan dado a la complejidad a ultranza, se agradecen ráfagas de sencillez. Últimamente, Zulema se deja inspirar por la luz y sus especies: *La luz del aire*, *El color del cuarzo*. Poco antes, buscaba la inspiración mirando al cielo: *Eridano*, *Phoenix*, *Soluna*, *Fugaz*.

**Zulema de la Cruz (Madrid, 1958) obtiene los títulos de Piano y Composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Realiza numerosos cursos en la Stanford**

**University, donde se especializa en música electroacústica por ordenador. Entre otras, es autora de *Nucleofonía* (1980), *Alternancias* (1981), que obtuvo el Premio Luis Coleman, y *Kinesis-2* (1987, Premio Ciutat d'Alcoi).**

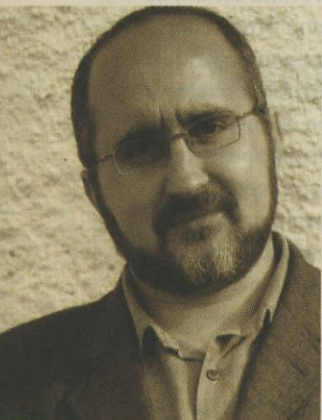


M. R

## Agustín Charles

AGUSTÍN Charles es, quizá, de entre los de su generación, el compositor que mejor domina su oficio. Si Charles se decidiera a buscar una vía más personal, menos académica, encontraría los medios, porque los tiene. De hecho, se percibe en su trayectoria cierto movimiento, lento pero claro, hacia la expresión abierta. Basta para reconocerlo con ver la diferencia entre su temprano *Convex II* para violonchelo y cinta y el *Concierto para violonchelo y orquesta* que en 1997 estrenó Lluís Claret con la Nacional. Charles conoce muy bien el repertorio, tanto el clásico como el moderno, y está muy bien dotado para el análisis. Tan pulcramente escribe Charles y tan general es el reconocimiento a su sabiduría, que tiene ganados una infinidad de premios españoles y extranjeros, costumbre ganadora que han heredado sus alumnos.

**Agustín Charles (Manresa, 1960) estudia en el conservatorio de Barcelona y con Josep Soler. En Italia con Franco Donatoni, en Francia con Luigi Nono, y en la Eastman School of Music de la Universidad de Rochester (New York), con Samuel Adler. Ha sido premiado en más de treinta ocasiones -SGAE, "Reina Sofía", JONDE-. Es Catedrático de Composición en el Conservatorio Superior de Zaragoza y Profesor en la Escuela de Música Catalunya.**



## Fabián Panisello

LA instalación de Fabián Panisello en España fue una gran noticia para todos. Nos trajo aire fresco y perspectivas nuevas y él encontró aquí tierra en la que germinar. Panisello dirige y promueve el Plural Ensemble, con el que ha hecho mucho en favor de la música española, y es, además, un magnífico analista que, no sólo conoce bien la música, sino que tiene creatividad para comprenderla y explicarla. Las obras de Panisello tienen siempre algo distinto. Mencionemos *Fulgurar*, un aluvión de ideas para el piano, o *Intermezzo I*, vibrante primicia de su ópera de cámara *Medea*.



M. R

**Fabián Panisello (Buenos Aires, 1963) estudia con Francisco Kröpfl, Boguslaw Schaeffer y Luis de Pablo. Concluye su formación en el Mozarteum de Salzburgo. Ha ganado el Premio Ciudad de Salzburgo y el Concurso Internacional de Murcia. Es director del Plural Ensemble y Director Académico de la Escuela Superior de Música Reina Sofía.**

## Joseba Torre

LA de Joseba Torre es la voz más internacional que ha dado el País Vasco en los últimos años. Su personalidad entusiasta le ha llevado a aprovechar al máximo todos los recursos que ha ido encontrando en su trayectoria. Acudió a todos los maestros interesantes en Bilbao, en Madrid y en París. A la hora de componer, a Joseba Torre le estimulan los conceptos de tiempo y de memoria. Así ocurre en *Tiempo de luces*, para flauta y cinta magnética, y en *Presencias y memoria*, estrenada por la Orquesta Nacional. En el catálogo de Torre abundan las obras como *Más libre y más cautivo*, tan vivas y pujantes como ortodoxas. Con el paso de los años, es de esperar que Torre se vaya alejando de sus modelos y encuentre vínculos más directos con el oyente.

**Joseba Torre (Bilbao, 1968) estudió en el Conservatorio Superior de París donde obtuvo el Premio fin de carrera. Está licenciado en Musicología por la Universidad de París VIII y ha completado su formación en composición y dirección en el IRCAM de París y la Universidad Carnegie Mellon de Pittsburgh. Su obra se ha escuchado en varios festivales internacionales. Tiene el Primer Premio del Concurso Internacional Pablo Sorozábal, y ha representado a España en la Sociedad Internacional de Música Contemporánea.**





MARIO VENZAGO DIRIGE A LA SINFÓNICA DE EUSKADI EN PAMPLONA Y MADRID

IRIGO IBÁÑEZ

## Nueva y vieja savia

SE dan cita dos estrenos de dos jóvenes compositores españoles junto a una reposición de una obra de un clásico de nuestro tiempo. El *Concierto vasco para piano y orquesta* del guipuzcoano Francisco Escudero (1912) es una partitura de amplias dimensiones y notable brillantez, que será servida por la Sinfónica de Euskadi, primero en Pamplona el lunes y luego en Madrid, los días 8, 9 y 10 de marzo con Alejandro Zabala al piano y Mario Venzago en la batuta. En política de intercambio, la ONE visita San Sebastián para ofrecer un programa que se habrá tocado en Madrid este fin de semana y en el que figuran el *Concierto*

*nº 3 para piano* de Prokofiev, la *Sinfonía nº 4* de Schubert y la nueva composición de Jesús Rueda, *Acerca del límite*, una obra que reflexiona sobre las fronteras entre lo finito y lo infinito, entre lo conocido y el más allá. La Nacional estará dirigida en estos conciertos por George Pehlivanian. También el fin de semana tendrá lugar en Valencia un segundo estreno absoluto, una partitura de Antonio Gómez Schneekloth titulada *Deus sive natura*, primera experiencia en el campo sinfónico coral de este joven compositor. La Orquesta de Valencia y el Coro de la Generalitat estarán a las órdenes de Gómez Martínez.

## Bartok-Schoenberg por Willy Decker

EL Covent Garden londinense presenta desde esta tarde una nueva producción de dos óperas muy cortas pero de indudable trascendencia en el pasado siglo. Se trata del monólogo *Erwartung* de Schoenberg, con Inga Nielsen, y *El castillo de Barba-Azul* de Béla Bartok, con Katarina Dalayman y Willard White, en montaje del siempre polémico y fascinante Willy Decker. El apartado musical correrá a cargo del sólido y competente maestro Lothar Zagrosek.

## Mozart por Varady

EL Liceo acoge hoy y el sábado la versión en concierto de la *La clemenza di Tito*, ópera "seria" y tardía del maestro salzburgoés. El coro y orquesta del coliseo de Las Ramblas contarán con la dirección del responsable musical del teatro, Bertrand de Billy al frente de un interesante elenco junto al que también viajará al Palau de Valencia con el mismo programa el próximo martes. El reparto cuenta con la presencia estelar de la gran soprano rumana Julia Varady, en la piel de Vitellia, que estará acompañada por tres nombres de distinta proyección: Montserrat Martí será Servilia, Heidi Brunner asumirá el rol de Annius y Sexto estará encarnado por Jennifer Larmore. El rol del sucesor de Vespasiano lo asumirá el tenor Deon van der Walt.

## Turangalila canaria

LA monumental y enjundiosa *Sinfonía Turangalila* de Olivier Messiaen llega esta tarde a los atriles de la Sinfónica de Tenerife coincidiendo casi exactamente con el décimo aniversario de la muerte de su autor, acaecida el 27 de abril de 1992, en un hospital de París. La audición de esta cumbre fundamental del repertorio sinfónico de todos los tiempos supone siempre un acontecimiento artístico de primer orden. La brillante orquesta tinerfeña, que ha dado múltiples pruebas de sus plausibles capacidades y cualidades, será dirigida en esta especialísima ocasión por Josep Pons. El concierto, que se repite mañana jueves, contará con la colaboración solista de Francis Marrero (piano) y Philippe Arrieu (ondas martenot).

## Operación Triunfo

YA que nadie se ha quedado con ganas de escribir sobre Operación Triunfo, permítanme que también yo diga algo al respecto e incluso haga alguna nominación. Desde luego estamos de enhorabuena, porque frente a muchas cutreces ha triunfado televisivamente un esfuerzo musical, gente estudiando, trabajando y compitiendo sanamente. Y además jóvenes. Pero eso ya ha pasado, con mensajes a móviles programados por ordenador o no. Ahora conviene otras reflexiones.

¿Qué será de los triunfadores y otros participantes? Sus ganas, sus esperanzas por convertirse en estrellas y alcanzar la fama han sido y son muchas. Y, a lo mejor, hasta se creen ya estrellas. Quizá lo sean, pero de la televisión, no del canto aún. Han triunfado dentro del contexto televisivo de un concurso de características muy específicas en las que el componente grupo era fundamental y por ello no está nada clara su carrera como cantantes solistas. Que no se lleven un disgusto y mucho menos una depresión.

¿Qué va a hacer ahora Televisión Española? Cabe recomendarla mirarse mejor los contratos para que su programa estrella no lo sea de otros en cerrado o abierto, pues la jugada de la productora Endemol ha sido de nota. También cabe empujarle a que siga por ese camino de alejarse de la "basura" televisiva dando un paso más. ¿Por qué no un programa-concurso parecido dedicado a las voces líricas? Hay otro público en la Televisión además del quinceañero.

Hay mucha gente de más de treinta años que disfrutaría escuchando "Granada", "Amapola", "En el fondo de la mina", "Madrileña bonita" o la "Habanera" de *Carmen*. De un concurso lírico televisivo italiano muy popular salió Katia Ricciarelli e hizo una carrera más que brillante.

Y, ya que hablamos de nominaciones, cómo no comentar la del tan criticado director Chaslin en *Falstaff*. Después de tener tres semanas en la academia al tenor Cosías decidió nominarlo, protestarlo y mandarlo a su casa. Y sin público que le repescase. Yo habría hecho dos nominaciones en *Falstaff*: al propio Chaslin y al responsable de que nos creciese la barba en tanta pausa entre cuadro y cuadro. Me parece que ni los críticos ni el público les hubieran repescado. **BECKMESSER.COM**

El director de orquesta francés Marc Minkowski es el último *crac* del panorama clásico actual. La crítica gala premiaba su lectura de *La bella Helena* de Offenbach en el Châtelet como el mayor espectáculo del año. Sus discos son acogidos con entusiasmo y polémica. Mañana desembarcará en Valencia con sus Musiciens du Louvre y un destacado reparto procedente de la Ópera de París para representar *Platée* de Rameau. Y en mayo, visitará Bilbao, Zaragoza y Madrid con su nueva lectura del *Orfeo* de Gluck, del que está considerado su máximo traductor.

SON muchos los analistas que consideran a Marc Minkowski como uno de los intérpretes más interesantes del momento. Apenas cumplidos los cuarenta, es un gran renovador del repertorio lírico, especialmente del francés, desde el barroco hasta la actualidad. Su reciente *Julio César* en la Ópera de Ámsterdam o *La bella Helena* de Offenbach en el Châtelet, son muestra de ello. Mañana trae al Palau de Valencia una de las obras maestras de Rameau, *Platée*, procedente del Palais Garnier parisino con un importante reparto.

A este francés de origen polaco no le gustan las entrevistas al uso. Desde el principio, rehuye el cuestionario tradicional para entrar en la conversación. Recibe a EL CULTURAL al final de las multitudinarias representaciones de *La bella Helena* de Offenbach en el Châtelet, en un despacho desangelado y frío del teatro municipal de la capital gala, donde valora la importancia de este montaje cuya grabación, en disco y vídeo, acaba de aparecer en España.

—¿Por qué Offenbach con instrumentos de época?

—Está escrita en general para una

pequeña orquesta, según el modelo de la Opéra Comique del XIX, más o menos como Mozart, para 30 ó 40 músicos. En realidad, la opereta francesa se adapta bien al concepto de música de cámara y me parecía más adecuado hacerlo con Les Musiciens porque están acostumbrados a tocar desde el barroco al contemporáneo, en estilos diferentes. Conseguir el tono ligero y cómico adecuado, requiere un conocimiento especial y ellos lo tienen, como se verá en el disco.

#### Autor de calidad

—¿Reivindica a Offenbach?

—A menudo se olvida su calidad. Todo esa teoría de que escribía para piano y otros orquestaban se demuestra que no es verdad. Las ediciones críticas devuelven las cualidades de su pensamiento. En mi opinión, Offenbach encontró un medio noble de hacer un divertimento popular y musical al mismo tiempo, mucho menos vulgar de lo que había sido. Es un gran compositor que sabe entretener, padre de la opereta vienesa y sospecho que de la zarzuela moderna española. No olvidemos que Offenbach empujó a Strauss a escribir. Y su música fue tocada en EE.UU. En cierta medida es el responsable de que el musical americano sea como es.

—Para usted no es demérito dirigir el repertorio cómico.

—Todos los grandes, de Karajan a Kleiber, han dirigido *El Murciélago*. Offenbach para mí, no es peor. El problema de la opereta francesa es que se confía a batutas que no disfrutan haciéndola o no valen.

—Demanda un tipo de cantante que no ha sido fácil de encontrar.

—Hoy día las escuelas han dado otro tipo de intérpretes capaces de cantar y hablar, que era el problema del pasado que pasan fácilmente de Offenbach a Mozart. Son voces líricas, con gran sentido del teatro como Natalie Dessay o Felicity Lott, ejemplos para mí perfectos. En cuanto a su exigencia vocal, basta ver lo que está escrito en la partitura. El disco que hemos grabado con Anne Sofie von Otter con arias de Offenbach es una demostración.

—Hay un boom mundial de cantantes de ópera francesa.

—Se aprecia una mayor pasión por nuestro repertorio. Algunos lo

**“El montaje de *El Murciélago* de Salzburgo, como era el último de la era Mortier había de ser una experiencia fuerte. Sin embargo resultó vano, puro escándalo. Debería preguntarle a Mortier si le hizo feliz. Yo lo dudo”**

hacen incluso mejor que los franceses. Por ejemplo, la Lott es la perfección total. Cuando habla se ve que no es francesa, pero su fluidez es tal que se la comprende siempre. Algo parecido a lo que le pasaba a la Callas con el italiano.

#### Rigor estilístico

—Sus versiones se basan en un rigor estilístico muy estricto.

—Debemos aspirar a recuperar el espíritu del compositor, de la obra escrita. Qué contexto subyace, qué hay de tradición y de añadido. Por ejemplo, en un título como *Carmen*, el enfoque puede variar mucho si se analiza al margen de la época. A veces, por ejemplo, se olvida que se estrenó en la Opéra Comique. ¿Tan vanguardista fue en su momento como nos dan a entender ciertas versiones? No lo creo. Entonces es que la hacemos mal.

—¿Por qué se ha llegado a esa distorsión en la ópera del XIX?

—(Categórico) Porque las tendencias musicales obligan a cantar más fuerte, el diapason es más alto, las orquestas más numerosas y las salas más grandes. Me obsesionan la precisión, los detalles y me encuentro con que bastantes músicos están mal educados para eso. Cuando aparece un piano en la partitura, muchos cantantes no pueden hacerlo porque no disponen de la técnica adecuada.

—El 30 de abril protagonizará el centenario de *Pélleas* en la Ópera Comique de París.

—Para mí, *Pélleas* es la ópera más importante, mi pieza fetiche. No conozco nada más bello. La he hecho en la Ópera de Leipzig, donde no había tradición con una orquesta de apenas 55 músicos que se sintió muy motivada porque no suelen trabajar así. En la celebración de la Ópera Comique, intervendrá la Mahler Chamber Orchestra y un estupendo reparto.

—Usted vivió en propia carne el escándalo del *Murciélagu* que despidió la era Mortier en Salzburgo.

—Ha sido una de las peores experiencias de mi vida aunque ahora extraiga los aspectos positivos. *El Murciélagu* es, desde luego, una obra suprema. Pero como era el último espectáculo de Mortier en Salzburgo debía ser una experiencia "fuerte". Aquí el montaje escénico fue pretencioso y vacío. Puro escándalo. La verdad es que la guerra no fue conmigo porque tras una primera reunión me convertí en un elemento más del *show*. Pero, debería preguntarle a Mortier si su *Murciélagu* le hizo feliz. Yo lo dudo.

—Su relación con las grandes orquestas sinfónicas va en aumento.

—Mi forma de trabajar no es tradicional. A algunos les interesa y para otros es un problema. En los ensayos nos adaptamos. La experiencia con la Ópera de Leipzig fue muy interesante. Con la Filarmónica de Los Angeles, sin embargo, resultó más difícil encontrar el punto adecuado. He aprendido que hablar demasiado en los ensayos puede ser concebido como un modo de desprecio a los músicos, como si los considerara meros estudiantes, quitándoles confianza. Se debe buscar un punto medio entre el gesto y la palabra. Pero la orquesta sinfónica actual, si no quiere morir, debe romper su corsé. Los concursos de elección de músicos, tal como se practican en todo el mundo, producen resultados



MERCEDES RODRÍGUEZ

**"Platée es una de mis piezas favoritas, una especie de Offenbach del barroco. Rameau es un compositor científico que, por una vez, se decide a escribir una obra cómica"**

aberrantes, perpetuando el típico síndrome de solista frustrado en lugar de fomentar el espíritu colectivo. Pienso que es necesario facilitar las permutaciones internas con la idea de adaptar los jefes de pupitre al programa, antes que ceder a una jerarquía agobiante.

### Polémico Mesías

—Acaba de aparecer su polémico *Mesías* en España.

—Este *Mesías* es una base sonora para una película que se realizó hace tres años en condiciones difíciles. Si he autorizado a publicarlo es porque hay una originalidad general. En cuanto a los tempi, hay otros *Mesías* muy rápidos. Grabado en una

iglesia, no hubiera sido lo mismo. En cualquier caso, reivindico que el *Alehuya* no es lento.

—Y mañana en Valencia, *Platée*.

—*Platée* es una de mis obras favoritas, una especie de Offenbach del barroco. Rameau aparece como un compositor fuerte, científico, poético, que por una vez se decide a escribir una obra muy cómica. Es como su *Falstaff*. Un genio que se divierte componiendo, a no menos nivel, que Bach o Haendel y que merece una mayor atención. Exactamente con el mismo reparto que se lleva a cabo en la Ópera de París se interpretará en Valencia.

—Y en primavera, *Orfeo*.

—Gluck compuso cuatro obras

fundamentales, *Ifigenia en Tauride*, *Alceste*, *Armida* y *Orfeo*, una "Tetralogía francesa" que inventa la ópera romántica. Después vendrían Weber, Berlioz y todos los demás. Haremos la versión francesa para tenor porque la vienesa es para castrato, y la revisada por Berlioz para la española Pauline Viardot tiene demasiada influencia del XIX. El *Orfeo* de París demanda en el protagonista una tesitura temible: virtuosismo, emoción, sentido trágico, declamación y registros agudos increíbles. Creo que Richard Croft lo podrá hacer muy bien. También el ballet es de indudable calidad.

LUIS G. IBERNI

## El artista argentino interpretará cinco *Sonatas* de Beethoven

# El piano de Barenboim

Pocos dudan de que Daniel Barenboim es uno de los artistas más queridos en España, donde anualmente tiene ocasión de mostrar sus increíbles dotes musicales. Vuelve en esta ocasión como pianista a Madrid donde ha vivido éxitos apoteósticos. Ofre-

## Albéniz universal

Una de las lacras que ha perjudicado en mayor medida la expansión internacional de la música española ha sido la del tópico de que su carácter nacionalista la hace sólo asequible a intérpretes españoles. Este hecho ha constreñido muy dañinamente su difusión en las salas de conciertos internacionales. Daniel Barenboim, como en su día ya hiciera su ilustre antecesor Artur Schnabel, rompe tan manido tópico y aborda el repertorio español desde un globalizado sentimiento universalizador. Un sentimiento sin adjetivos que es precisamente el mismo que inspira cualquier gran música, por muy arraigada al terruño que ésta nazca. ¿Hay algo más universal que la *Iberia* de Albéniz?

Daniel Barenboim, artista temperamental hasta la incandescencia —ahí está su abrasador *Tristan e Isolda*— se acerca a Albéniz con admiración, responsabilidad, respeto —casi devoción— y unos medios pianísticos proverbiales. Cuando el 16 de abril de 1999 debutó en Sevilla el primer cuaderno de *Iberia*, el versátil músico judeo-argentino confesó que la única versión discográfica que conocía era la de su admirado Esteban Sánchez. Sorprendía entonces que un artista juicioso, que se adentra en unos compases tan intrincados hasta el punto de llevarlos al disco, no sin-

tiera curiosidad por conocer —o, al menos, consultar— otras versiones de referencia, como las de Alicia de Larrocha —cualquiera de las tres— o Rafael Orozco.

Esta aparente falta de curiosidad, paradójicamente, certifica la fortaleza de criterio y autoridad del Albéniz de Barenboim. También es prueba fehaciente y feliz de que (afortunadamente) sus compases son patrimonio de la humanidad y no de los cuatro pianistas españoles de siempre. De hecho, Barenboim y su confesada pasión albeniciana han hecho —están haciendo— un enorme favor a la música de Albéniz, al tocarla en medio mundo sin complejos ni monsergas nacionalistas. Para tocar *Triana* como los dioses no hay que haber nacido en la calle San Jacinto. Tampoco suena mejor *El Puerto* por haber gozado un atardecer en el puerto de Cádiz. ¡Cuánta literatura y frases hechas se han vertido acerca de cómo Albéniz describe en esta página el “soleado bullicio” de *El Puerto de Santa María*! ¿Qué pensarán esas mismas plumas cuando sepan que realmente Albéniz jamás pensó para este fragmento en la ciudad de Rafael Alberti?

Barenboim sabe perfectamente lo que quiere hacer con los intrincados compases de *Iberia*. Rompe lugares comunes y se acerca a



Albéniz de la manera más cabal: con el corazón y unos medios pianísticos de primera. Exactamente como lo hizo Esteban Sánchez y los otros cuatro o cinco grandes intérpretes de *Iberia*. Sus frases son anchas y espaciosas y se recrean hasta lo indecible tanto en la belleza melódica como en la sugerente riqueza tímbrica. Todo se desarrolla en un cuidado arco sonoro de enormes y calibradas dinámicas. Se extasía en el caudal inagotable de ritmos y giros populares que invaden la obra cumbre del teclado español para brindar un Albéniz luminoso, expresivo, popular,

vibrante, aéreo, impulsivo, ensoñador y apasionado. Natural y universal. También españolísimo, porque, a decir verdad y como anteriormente ya ocurriera con ese otro genial interprete de los compases ibéricos que fue Arturo Schnabel, Barenboim parece más español, castizo y hasta bastante más andaluz que muchos pobladores de la intrincada piel de toro que tan idealmente retrató Isaac Albéniz en las doce maravillas de su coloreado y poco pintoresquista poema musical.

**JUSTO ROMERO**

## y una selección de la *Iberia* de Albéniz vuelve a Madrid

cerá dos conciertos: el primero, esta tarde, para el ciclo de Ibermúsica y mañana, uno extraordinario para Juventudes Musicales. Brindará obras de Beethoven, del que ha sido siempre un gran traductor, y Albéniz, a quien rinde un particular homenaje.

### Beethoven humanista

**B**eethoven es probablemente el gran compositor humanista, es rara la composición suya que, por una razón misteriosa en apariencia, no nos dice algo. Por eso exige a la hora de su interpretación una visión especial, un toque singular. Pianistas como Schnabel, Cortot, Fischer, Nat, Arrau, el Brendel maduro o Barenboim, por citar algunos casos, están en ese secreto, que supone un alto grado de comprensión y de vivencia de la música, tomada como algo natural que forma parte de la vida.

Muy agudamente señaló en cierta ocasión el último de los pianistas citados, que es el que hoy nos interesa, que el proceso postcreador (el de la interpretación) va en sentido inverso al del proceso creador y el intérprete debe poder rehacer el camino en los dos sentidos. Por eso sus acercamientos a la obra pianística —y en algunos aspectos colindantes también a la orquestal cuando empuña la batuta— del músico de Bonn suelen tener habitualmente esa capacidad de abrir nuevas vías, esa movilidad de ejecución —nunca se toca una sonata de la misma manera— e incluso de concepción. El pianista argentino-israelí estudia directamente sobre el piano, dando a la partitura, con todas sus voces, una visión de conjunto, no pormenorizada. Así lo explicaba en relación con la *Hammerklavier* op.106, una de las

más complejas de la serie: Una de las dificultades de la interpretación es la de pensar al mismo tiempo horizontalmente y verticalmente, armónicamente y melódicamente. La tensión nace a la vez de la melodía, del ritmo y de la armonía. Si se trabajan las voces separadas, resulta muy difícil poner estas relaciones en demasiada evidencia.

Todo ello tiene que ver con el singular subjetivismo de los planteamientos de Barenboim, para quien —y es un pensamiento que parece a estas alturas muy lógico— el objetivismo no existe porque, en todo caso, el espíritu de lo escrito es mucho más importante que lo escrito. Para aplicar tales criterios el artista siempre ha contado con un bagaje cultural y una preparación técnica de alto nivel; desde que, siendo niño, recibía las enseñanzas de su padre Enrique Barenboim, que había trabajado en Buenos Aires con Vincenzo Scaramuzza. Luego la influencia de Fischer, de Rubinstein, de Cortot o, en orden a un entendimiento general de la música, de Furtwängler —y mucho más tarde de Celibidache—, completaron el punto de vista del joven intérprete. Ciertamente es que, llevado de un talento natural asombroso, de su innata facilidad para hacer música, se ha prodigado demasiado fiado de sus medios y capacidades, lo que no siempre ha favorecido su impresio-

nante poder de concentración, una de sus cualidades más reconocidas. Nada le arredra; lo que puede ocasionar baches y desniveles como los que a veces se han percibido en algunas de las múltiples sesiones maratónicas que se organiza. Recordemos aquel ciclo de *Sonatas* de Beethoven en el Real de Madrid, que no tuvo el nivel deseado.

La técnica de digitación, la fantasía para frasear humanísticamente, con riquísima variedad de ataques, de regulación de intensidades, el legato, la calidad del sonido han sido siempre patrimonio de este artista en su oficio de pianista. Intenta en todo momento dar con el lado no visto de los pentagramas, explicarlos con claridad; algo que a veces, llevado de la emoción del instante, no consigue por mor de indeseados emborronamientos en la esposición, quizá por una aplicación poco fina del pedal. De todas formas no cabe duda de que las dos integrales que Barenboim ha grabado de las *Sonatas* del genial sordó, una para Emi y otra para DG, están colocadas, singularmente la primera, a precio económico, en el grupo de las mejores opciones. Su pedigrí de beethoveniano de pro se podrá comprobar de nuevo en esta nueva presencia suya en Madrid, una ciudad que le tiene en un justificado aprecio.

ARTURO REVERTER

**El artista argentino ha contado con un bagaje cultural y una preparación técnica de alto nivel, desde que siendo niño recibía las enseñanzas de su padre. Luego la influencia de Fischer, Cortot, Rubinstein o Furtwängler completaron el punto de vista del joven intérprete**

Las "hogueras" de Bolomor prendieron la neandertalización de la Península

## En busca del fuego

Un equipo de investigadores ha exhumado recientemente, en el yacimiento de la Cova de Bolomor de Tavernes de la Valldigna (Valencia), el "hogar de fuego" más antiguo de la Península Ibérica, fechado hace 150.000 años. Valentín Villaverde, catedrático de Prehistoria de la Universidad de Valencia y miembro del equipo de investigación de las excavaciones, realiza para El Cultural un recorrido por la ruta de las principales "hogeras" de la Península Ibérica, claves para comprender el complejo proceso de neandertalización de las poblaciones europeas durante el denominado Pleistoceno Medio.

EL empleo y la producción del fuego constituyen avances trascendentales en el proceso de hominización. Si partimos de nuestra propia experiencia, las ventajas de su uso parecen evidentes: el fuego permite el procesado de los alimentos, protege de la fieras, proporciona calor y permite habitar en determinadas latitudes, favorece el desarrollo de las relaciones sociales y alarga el tiempo disponible para la realización de tareas de mantenimiento en las estaciones de corta insolación. Y ello sin olvidar las mejoras tecnológicas asociadas a su empleo para el trabajo de determinados materiales. Siendo evidentes estas ventajas, cuando el objeto de nuestra mirada se sitúa en establecer el uso del fuego en la más remota Prehistoria, durante el Paleolítico, lo primero que debe señalarse es que no todas estas aplicaciones aparecieron de manera simultánea, y algunas constituyeron logros bastante tardíos del proceso de hominización.

**La talla de sílex** Así, hace sólo unos 20.000 años que se empleó el tratamiento térmico para favorecer la talla del sílex por presión, tal y como se documenta en diversos yacimientos solutrenses de Francia y la Península Ibérica. El punto más problemático, y a la vez más atrac-

tivo para la investigación, es precisar las fechas de aparición del uso del fuego y su domesticación, es decir, su producción y empleo sistemático. Otro tema de interés está en determinar cuándo su uso repercutió en el cocinado y calentamiento de los alimentos.

Los arqueólogos adoptan, al respecto, dos posiciones bien diferenciadas: los que consideran que el uso del fuego constituye un rasgo primitivo de humanidad que apareció relativamente pronto, coincidiendo prácticamente con la aparición del género Homo, o incluso antes, y los que, por el contrario, piensan que su domesticación constituye un logro tardío, con cronologías que han de situarse en momentos del Pleistoceno medio, comprendidas entre los 500.000 y los 200.000 años de antigüedad. Constituye el telón de fondo de este debate la escasa documentación sobre el empleo del fuego con anterioridad al Paleolítico medio, la dudosa cronología de algunos de los niveles antiguos en los que se ha señalado su presencia, la ambigüedad de las pruebas presentadas para su documentación, y las críticas que algunas determinaciones han suscitado entre los especialistas, pues pueden interpretarse como resultado de incendios naturales.

Ante este panorama, es fácil entender la importancia que tiene po-

der precisar en yacimientos de secuencias estratigráficas de cierta potencia cuáles son las fechas en las que el fuego aparece empleado por primera vez. Sobre todo cuando en esos yacimientos su aparición puede correlacionarse con otros aspectos de la conducta, como el sistema de ocupación del territorio, la movilidad y la actividad cazadora.

**Ejemplo de estratigrafía.** El yacimiento arqueológico de la Cova del Bolomor, localizado en Tavernes de la Valldigna, constituye uno de los raros ejemplos en la Península Ibérica de estratigrafía que proporciona una sucesión de niveles arqueológicos que abarcan un periodo cronológico lo suficientemente amplio como para intervenir en esta problemática. Las excavaciones que desde el año 1989 se están llevando a cabo en esta cavidad han permitido establecer una secuencia de siete metros de potencia que comprende del 350.000 al 110.000 años antes del presente.

Se trata de un período crucial para el estudio del proceso de neandertalización de las poblaciones europeas del Pleistoceno medio, y su amplitud cronológica incide directamente en la problemática que genera la documentación de la aparición del fuego en Europa. Las excavaciones llevadas a cabo en la última campaña, bajo la dirección de Josep Fernández Peris, han documentado en el estrato XI dos hogares de forma subcircular, con un diámetro de unos sesenta centímetros, a los que se añade una zona de dispersión de cenizas de otros trein-

**En la Península Ibérica las fechas de aparición del fuego proporcionadas por otros yacimientos no resultan discordantes con las halladas en la Cova de Bolomor. En este sentido, es importante recordar que el fuego no ha sido documentado en Atapuerca**



Arriba, recreación de Terra Amata (Niza), yacimiento que se ha fechado en 380.000 años y que ha sido definido como un "campamento de verano". La cabana denota un esquema complejo, en la que se ha considerado que existen áreas de actividades definidas, distribución espacial y uso del fuego anterior al hallado en la Península. A la derecha, zona con distintos restos de combustión en la Cova

Negra de Xàtiva, donde se ha excavado a lo largo de los 80 una larga secuencia que abarca del 115.000 al 30.000 antes del presente. Los estudios indican que era una zona ocupada estacionalmente por los neandertales durante cortos espacios de tiempo.



ta centímetros, que constituyen la primera evidencia del uso del fuego en la secuencia del yacimiento.

Aunque resulta prematuro establecer precisiones sobre estas dos estructuras de combustión, ya que los resultados obtenidos en la última campaña están en proceso de estudio, algunas circunstancias merecen ser comentadas, ya que nos informan sobre la conducta de sus autores. En primer lugar, en el estrato XI concurren por primera vez en la secuencia del yacimiento las evidencias directa e indirecta del uso del fuego. La ausencia de huesos y sílex quemados en los niveles más antiguos sugiere que en la Cova del Bolomor el uso del fuego se asoció al empleo de estructuras de combustión, lo que indica que se trata de

una fase de plena domesticación. Las fechas de ese evento se pueden situar en hace 150.000 años. En segundo lugar, aunque los dos hogares se localizan en el mismo estrato, parece que corresponden a episodios diferenciados de ocupación.

**Ocupaciones neandertales.** En los dos casos se trata de hogares de tipo simple, sin preparación de la zona de combustión, ni protección de su perímetro, y la corta distancia que los separa reproduce una pauta que se repite no sólo en otros niveles más recientes de Bolomor, como el estrato IV, fechado en 125.000 años, sino en otros yacimientos de la región donde las ocupaciones neandertales han sido documentadas. Así,

en la Cova Negra de Xàtiva, donde se ha excavado a lo largo de los años 80 una larga secuencia que abarca del 115.000 al 30.000 antes del presente, encontramos la misma pauta de ocupación, con zonas que acumulan durante un cierto tiempo hogares simples, aparentemente de corta duración, que aprovechan determinados rasgos topográficos de la cavidad para desarrollar allí sus actividades. La abundancia de restos de combustión en un área reducida no constituye, tal y como el estudio de los restos óseos demuestra en Cova Negra, el resultado de una densa y prolongada ocupación de la cavidad, sino que corresponde a la suma de cortos episodios de ocupación estacional, a los que suceden etapas de abandono y su frecuenta-

ción por diversos carnívoros. Las ocupaciones de los neandertales eran localizadas, dejando amplias superficies sin apenas evidencias de su paso. Lo que constituye una pauta de uso del espacio que ha de correlacionarse con la elevada movilidad de los grupos neandertales y su baja densidad demográfica.

**La Dolina de Atapuerca.** En la Península Ibérica las fechas de aparición del fuego proporcionadas por otros yacimientos no resultan discordantes con las del nivel XI de la Cova de Bolomor. Y en ese sentido resulta importante recordar que el fuego no ha sido documentado en la secuencia de la Trinchera-Dolina de Atapuerca, ni siquiera en los niveles superiores fechados en torno a hace 350.000 años. Las referencias más antiguas se limitan a la Solana del Zamborino, yacimiento granadino fechado al final del Pleistoceno medio. A juzgar por los datos disponibles, el primer empleo del fuego en la Península Ibérica resulta algo más reciente que en Terra Amata (Francia) o Vértesszöllös (Hungría), pero ese retraso quizá está dando cuenta del tiempo que media entre su aparición y primer empleo y su uso generalizado.

VALENTÍN VILLAVERDE

# La tía Algadefina

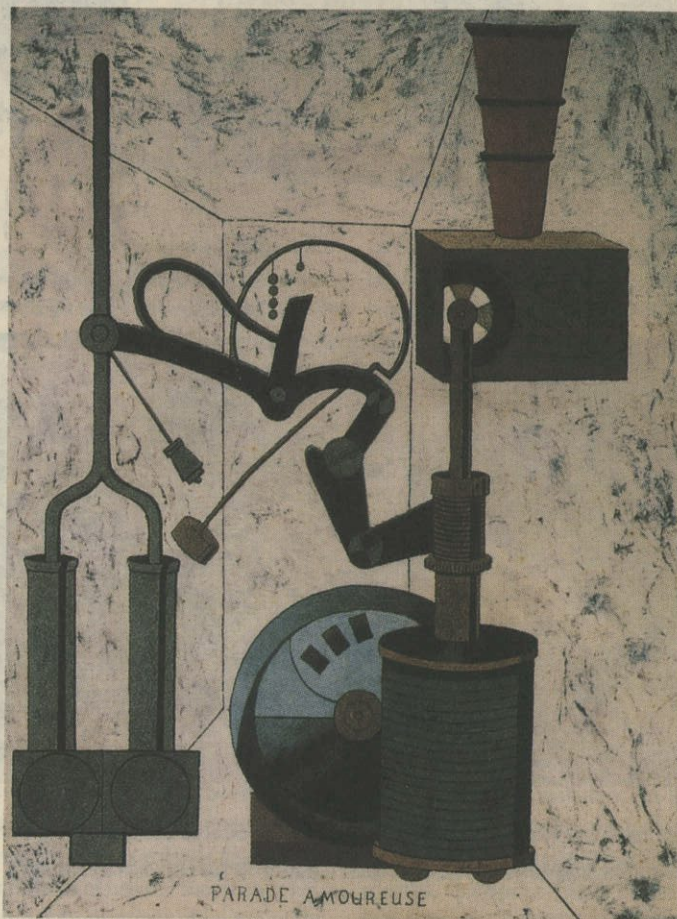
VENÍA de los figurines y los estamparios, venía de las crónicas de sociedad y los bailes del Ritz. Puedo ver su rostro casi infantil, su sonrisa de niña, su pelo corto y algo como unas alas, una nube o un tiempo se pia que la seguía o la antecedía y que sin duda era la emanación de su época, la temperatura de sus años. Estaba en una gran foto de aquéllas que entonces a los fotógrafos les salían ovaladas, como poniendo ya al personaje el óvalo de lo que hoy llamamos carisma. Venía de una primavera irrepetible, de unos novios fugaces que no servían para nada, de unos amores inocentes de media tarde que sólo conducían a perder un guante y llegar un poco retrasada a la cena.

Puedo verla en una mañana de domingo, alborotando la casa con sus prisas por salir a la vida y su risa cuyo secreto no digo. Era la hermana menor de mi madre y hoy pienso que bien pudiera haber sido mi novia o mi prima, más que mi tía, pues estaba hecha de la impaciencia de todas las primas y la fragancia de todas las novias, pero las familias suelen salir muy barajadas y a la tía Algadefina le tocó de tía mía, con sus pamelas cortas, sus ojos de soltera y su prisa vertiginosa, alegre y triste, hacia no se sabía dónde.

Su nicho de niña virgen lo tenía en la alcoba italiana, alcoba de cristales floreados y luz de reflejos que llegaban de otras fachadas al piso alto de aquella casa. Alguna vez, estando ella fuera, estando yo solo en casa, con las anginas y la fiebre de los amores mal llevados, me levantaba de la cama e iba descalzo, cruzando el pasillo, hasta la alcoba de la tía Algadefina para oler sus vestidos, que cada uno olía a un verano diferente, para oler sus frascos, todos fechados en París y llenos de un color que era el de los ojos de Algade-

fina. Me gustaba moverme por aquella habitación estrecha y alegre de sabores, como el sabor del mediodía, pero triste de sombras inoportunas que sólo mucho más tarde podría explicarme.

La tía Algadefina nunca supe qué estudiaba pero tenía mucha cara de estudiar esas cosas ligeras y alegres que luego se llamaron alta costura, decoración y cosas así. Toda la época de ella, que se me escapaba y no



"DESFILE DE AMOR", (1917), DE FRANCIS PICABIA

Me gustaba sacar de debajo de la cama su pajarería de zapatos ligeros y esbeltos, siempre zapatos de verano, como si viviéramos en un perpetuo verano que le permitía a ella las sandalias de oro o el caminar descalza por los parques de fuego y aves de la ciudad

era la mía, hacía dibujos en las paredes de un verde populoso, y esos dibujos eran como el diario íntimo de una mujer que se estaba haciendo allí, en su nido femenino, y dejaba imágenes de todo como una heroína de las películas mudas que ella veía. Aquella alcoba italiana era un cine mudo por donde pasaba a grandes o pequeñas zancadas la película con música y sin palabras de una adolescencia que iba cobrando peligrosamente las formas pecadoras de una mujer.

Me gustaba sacar de debajo de la cama su pajarería de zapatos ligeros y esbeltos, siempre zapatos de verano, como si viviéramos en un perpetuo verano que le permitía a ella las sandalias de oro o el caminar descalza por los parques de fuego y aves de la ciudad. Debó confesar que también me gustaba el olor de aquel calzado y que metía allí la nariz como en una rosa con tacón de avispa, y quizá todo ello supusiese que yo estaba enamorado de la tía Algadefina, pero me temo que más bien estaba inventándome la novela corta de un amor incestuoso e imposible por tantas cosas. Hoy me hubiera bastado con eso pero entonces me parecía atroz y me hacía un poco maldito, de modo que volví a meter los zapatos debajo de la cama, revueltos como estaban, y volvía a mi cuarto descalzo, con las anginas agravadas, el bofetón de la fiebre en las mejillas y el corazón desproporcionado.

Así la vi, así la recuerdo, así era ella, de tales sitios venía, tales zapatos había usado para caminar el mar o la montaña y así puedo evocarla ahora, más graciosa que perfecta, más ruidosa que alegre, enferma, y así la recuerdo, ausente, porque viva nunca la vi.

FRANCISCO UMBRAL

# Música



marzo 2002

## VIII Ciclo de Lied

TEATRO DE LA ZARZUELA  
Lunes, 18 de marzo, 20.00 h.

**ANN MURRAY, soprano**  
**PHILIP LANGRIDGE, tenor**  
**PETER DONOHOE, piano**  
G. MAHLER: *Das Lied von der Erde*

El recital IV de ANN MURRAY, soprano y PHILIP LANGRIDGE, tenor, programado el martes, 4 de diciembre de 2001, y que tuvo que ser aplazado por enfermedad de Philip Langridge, se celebrará el próximo 18 de marzo de 2002 a las 20 horas. Serán válidas las mismas localidades.

Venta de localidades en las taquillas del Teatro de La Zarzuela, en la Red de teatros del INAEM (dentro de los horarios habituales de despacho de cada sala) y mediante el sistema de venta telefónica llamando al número 902 488 488 de Caja Madrid (Servicio 24 horas).

Información: 91 524 54 10

Precio de las localidades:

Zona A: 21,04 E./ Zona B: 18,03 E./ Zona C: 15,03 E.

Zona D: 12,02 E./ Zona E: 9,02 E./ Zona F: 6,01 E.

Zona G: 4,81 E.

## VII Ciclo Los Siglos de Oro

REAL FÁBRICA DE TAPICES

Jueves, 14 de marzo, 20.00 h.

**CONCIERTO ESPAÑOL**

**EMILIO MORENO, director**

José de Nebra: *Amor aumenta el valor*

**Venta de abonos y localidades**

Se podrán adquirir ininterrumpidamente desde el día 4 de marzo a las 8.00 horas hasta el 6 de marzo a las 18.00 horas. Precio del abono: 48 Euros.

Las localidades que hayan quedado sin vender por el sistema de abono se podrán adquirir: Venta de localidades anticipadas los días 7 y 8 de marzo en horario de 8.00 horas a 18.00 horas y 5 días hábiles antes de cada concierto en horario de 8.00 a 18.00 horas. Precio de las localidades: 12 Euros.

Venta telefónica Caja de Madrid 902 488 488 (24 horas).

## X Liceo de Cámara

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA  
Sala de Cámara

Jueves, 7 de marzo. 19.30 h.

**CUARTETO YSAÏE**  
**JOSEP MARÍA COLOM, piano**

INTEGRAL DE LA MÚSICA DE CÁMARA  
DE JOHANNES BRAHMS VII

J. BRAHMS. *Cuarteto para piano y cuerdas n.º 2 en la mayor, op.26 (1861)*

R. SCHUMANN. *Cuarteto n.º 2 en fa mayor, op.41/2*

J. BRAHMS. *Cuarteto para piano y cuerdas n.º 1 en sol menor, op.25 (1861)*

Sábado, 9 de marzo. 19.30 h.

**CUARTETO YSAÏE**  
**MARTA ZABALETA, piano**

INTEGRAL DE LA MÚSICA DE CÁMARA  
DE JOHANNES BRAHMS VIII

R. SCHUMANN. *Cuarteto n.º 1 en la menor, op.41/1*

J. BRAHMS. *Cuarteto para piano y cuerdas n.º 3 en do menor, op.60 (1873/74)*

R. SCHUMANN. *Cuarteto n.º 3 en la mayor, op.41/3*

Jueves, 21 de marzo. 19.30 h.

**HEINRICH SCHIFF, violonchelo**  
**TILL FELLNER, piano**

L.v. BEETHOVEN. *Sonata para piano y violonchelo en re mayor, op.102/2*

D. SHOSTAKOVICH. *Sonata para piano y violonchelo en re menor, op.40*

T. LARCHER. *Mumien (2001) (Estreno en España)*

L.v. BEETHOVEN. *Sonata para piano y violonchelo en la mayor, op.69*

Localidades agotadas

## Música de Hoy

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

Martes, 5 de marzo, 22.30 h.  
Sala Sinfónica

**LUCI MIE TRADITRICI**  
Ópera en dos actos (1998)

**SALVATORE SCIARRINO**

**PROYECTO GUERRERO**  
**JOSÉ RAMÓN ENCINAR, director**  
Soraya Chaves (La Malaspina)  
Luis Álvarez (Il Malaspina)  
Emilio Sánchez (Servo)

Sábado, 23 de marzo, 22.30 h.  
Sala de Cámara

**SOL DE INVIERNO**  
Ópera en un acto (2001)  
Estreno mundial

**DAVID DEL PUERTO**

**DRUMMING**  
**MIGUEL BERNAT, director**  
*Tiento* de Jesús Torres (1997)  
*Les guetteurs de Sons* de Georges Aperghis (1981)

**Venta de localidades**

Venta de localidades con 5 días de antelación a cada uno de los conciertos.

Precio Único de localidades 6,01 E.

Se podrán adquirir en las taquillas del Auditorio Nacional de Música, Red de Teatros del INAEM y mediante el sistema de venta telefónica Caja de Madrid 902 488 488 (24 horas).  
Información en el 91 521 30 75.



Sin contratos. Sin bonos. Y para todos. Por menos de un euro.  
Si hablas media hora, menos. Y si llamas 15 minutos, mucho menos.  
Y si hablas 5 minutos, casi nada. Ahora ya lo sabes.  
De 6 de la tarde a 8 de la mañana. Y los fines de semana, todo el día.

**Con las tarifas metropolitanas de Telefónica,  
hablar una hora y media cuesta menos de  
un euro.**



INFÓRMATE YA EN  
[www.telefonicaonline.com](http://www.telefonicaonline.com)

**1004**

