

EL CULTURAL

6-12 de marzo de 2002

www.elcultural.es

El viaje

Los expertos dicen que sí al traslado de obras de arte, pero con condiciones



Tabucchi
Tolkien
David Lynch
J. A. Marina
Halffter



CREAMOS AUTOMÓVILES

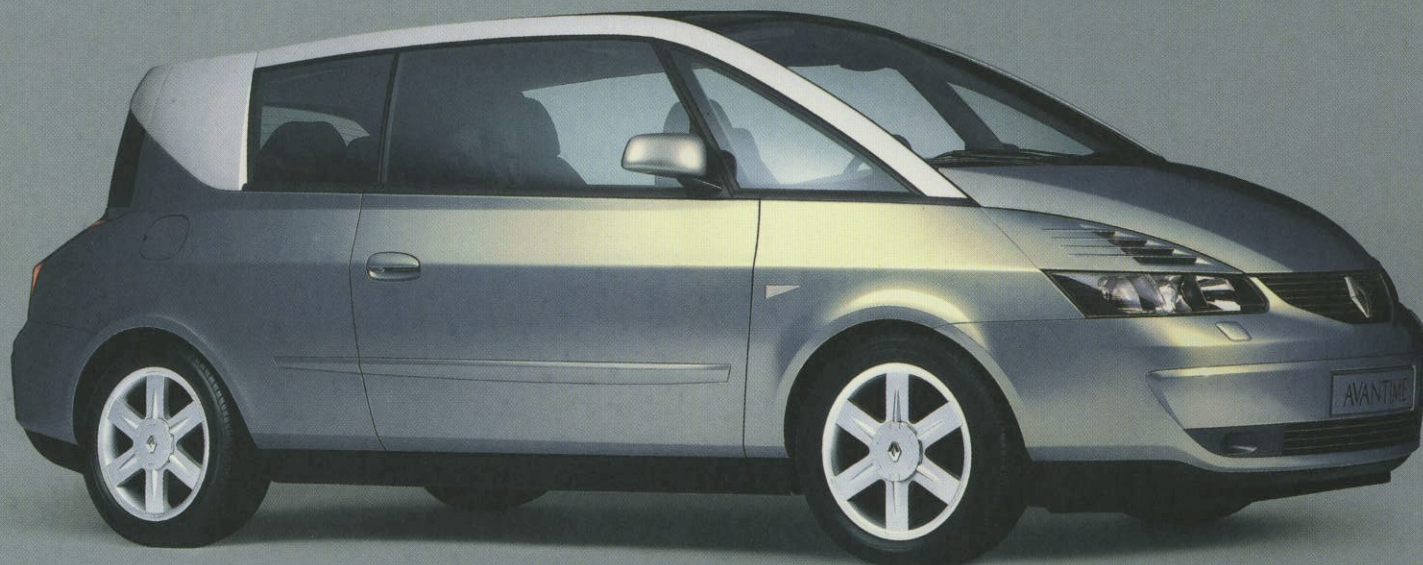
RENAULT AVANTIME

Con la llegada de una idea revolucionaria llegan también los juicios sobre ella. Y emitir un juicio honesto es tan complicado como permanecer callado. En Renault somos conscientes de que el silencio es reflexión, y que lo habitual es dejar la puerta abierta a palabras que suelen recoger un juicio superficial. Aquí tienes algunos argumentos que te ayudarán a diseñar un criterio de peso: el nuevo Renault Avantime vive bajo una estructura superior de aluminio y entre puertas de doble cinemática. Su función "aire libre" ofrece una visión panorámica del mundo que le rodea, asientos delanteros con cinturón integrado, y un motor 3.0 V6 210cv. Acércate a tu concesionario y te daremos todo el tiempo del mundo para opinar. PARA MÁS INFORMACIÓN, LLAME AL 902 333 500. www.renault.es

A favor.

En contra.

Y luego estás tú.





Los viajes de las obras de arte

POR JOSÉ JIMÉNEZ

¿Deben viajar las obras de arte? En principio, claro que sí. La facilidad y seguridad de los actuales medios de transporte propician más que nunca la posibilidad de esos viajes, que permiten el conocimiento y el disfrute directo de las obras a los públicos más diversos. El “museo imaginario” universal, del que pudo hablar André Malraux gracias a la reproducción técnica de las obras de arte, se ha ampliado todavía más en nuestro tiempo. El dinamismo, el movimiento, el viaje en fin, es además uno de los rasgos definitorios de la cultura moderna, y, lógicamente, impregna de un modo decisivo el universo de las artes en su conjunto. Por el nuevo horizonte estético, temático y cualitativo, que abre a los artistas. Pero, a la vez, por las igualmente nuevas formas de trabajo de las instituciones artísticas internacionales, intercomunicadas entre sí en la realización de proyectos conjuntos. El público, por su parte, es cada vez más viajero, y hace así posible que se vayan reduciendo las distancias, geográficas y mentales, que en otro tiempo problematizaban el acceso universal a los bienes de cultura.

Porque, en último término, eso es lo deseable: que la cultura universal sea realmente “universal”. Las pautas de lo que se considera “cultura universal” en nuestro mundo se siguen estableciendo e imponiendo desde los centros internacionales de poder político y económico, produciéndose así una reducción violenta a la unidad, una tendencia a la homogeneización, que si es negativa siempre, mucho más lo es en materia de cultura. Los ejemplos más claros de esa tendencia a la homogeneización cultural nos los dan hoy el cine o la televisión. Y, desde luego, las artes plásticas tampoco escapan a dicha tendencia. Por eso, y frente a ello, el viaje de las obras es en principio algo sumamente positivo, pues implica poder dar a conocer de for-

ma directa los patrimonios culturales de pueblos y comunidades que no siempre tienen acceso a los espacios dominantes antes aludidos. Los problemas, como siempre en la vida, se plantean al descender a situaciones concretas.

Aunque las condiciones de los viajes son cada vez más seguras, no se pueden nunca ignorar los riesgos que todo viaje supone. Más allá de los previsible, sobre todo los accidentales y los ocasionales. Todos somos hoy, en mayor o menor medida, “viajeros”. Y sabemos así, por propia experiencia, que en los viajes siempre suceden cosas, imprevistos, y algunas veces desgracias irreparables. Por si fuera poco, el mundo, además, está en los últimos tiempos particularmente “revuelto”.

Esto debe llevar a adoptar una actitud de máxima prudencia a la hora de aceptar el préstamo de las grandes obras maestras, de aquellas piezas singulares que por su importancia definen de modo decisivo el patrimonio cultural de un pueblo. Teniendo en cuenta, por otra parte, de forma prioritaria la fragilidad y el “estado de salud” de las obras, pues éstas, como las personas, son más o menos resistentes y también envejecen.

A partir de las anteriores consideraciones, y aun considerando positivo el préstamo de otras obras de Goya, siempre que se trate claro está de instituciones museísticas de primer rango, mi opinión personal es que sus “Majas” en ningún caso deberían moverse del Museo del Prado. Lo mismo que muchas otras piezas de tan alto valor artístico que hacen de nuestra Pinacoteca una de las más destacadas del mundo. Las estimaciones técnicas, de los conservadores y del personal de los museos, deben siempre predominar sobre las políticas al plantearse los eventuales viajes de las obras. Pero, lamentablemente, no siempre sucede

Considerando positivo el préstamo de otras obras de Goya, siempre que se trate, claro está, de instituciones y museos de primer rango, mi opinión es que sus “Majas” en ningún caso deberían moverse del Museo del Prado

así. Y es que, como fácilmente podemos advertir, a los órganos de dirección y gestión de nuestros museos se accede por decisión política, teniendo más o menos en cuenta la competencia y cualificación profesionales de las personas designadas para los cargos. Así que, juzguen ustedes mismos, el viaje de las “Majas” de Goya a Estados Unidos, ¿surge de una meditada decisión técnica, museística, o de una decisión política? La cuestión es de gran trascendencia, porque los museos, los museos públicos, son patrimonio de todos los españoles, también de los que vendrán, y no de quienes gobiernan en un determinado momento.

La política está siempre sometida a vaivenes, a intereses fluctuantes, a los que nunca se deben subordinar las instituciones artísticas. Recuerdo el caso reciente del Guernica, de Pablo Picasso, uno de los cuadros más viajeros del siglo veinte, y por ello mismo, y por sus características materiales, en una situación de gran fragilidad, que a punto estuvo hace unos años de realizar un nuevo viaje que entrañaba un alto riesgo, como resultado de la coyuntura política. Afortunadamente, en ese caso el Museo que custodia la obra actuó a la altura de las circunstancias, y evitó lo que la conveniencia política estuvo a punto de imponer. Parece evidente, en cambio, que no tendremos tanta suerte con las “Majas” de Goya, con un pie ya en el avión de un viaje hacia el riesgo. Ojalá no pase nada, y retornen tranquilas cuanto antes a su casa de Madrid. ■



Algunos comienzan a descubrir que hay vida sin prisa, ahora que vuelve Naipaul a España con sus exigencias auestas, y vuelve también Charolito, el protagonista de *Sed de champán*. También regresan Scaparro, Bieito y Peter Brook, gracias a los festivales. Umbral homenajea a Cela, “un cadáver exquisito” y Espido Freire reflexiona sobre la bulimia. Ruiz Gallardón ya es conocido como Mr. Albéniz y triunfa como Almodóvar.

Vida sin prisa

Las filas están hoy menos prietas desde lo de **Muñoz Molina**. Se dice que hay más de un colega dispuesto a seguir sus pasos, y que el monolito comienza a resquebrajarse. La pregunta que colma mi papelera, y mi papelera es grande y frondosa, es si **Elvira Lindo** abandona también el barco. ¿Descubrirán unidos que hay vida sin prisa?

Tal vez el discurso amable de **V. S. Naipaul** en la ceremonia de los premios Nobel pudo despistar a alguien, pero el arisco escritor no pierde las buenas costumbres. Ni siquiera al planear su próximo viaje a España, a finales de mayo, para promocionarse su nuevo libro, *Leer y escribir*, que publicará Debate. Por lo pronto, sólo va a conceder dos entrevistas, quiere escoger sus interlocutores y se niega en redondo a transigir con las propuestas de sus editores.

Calientes aún los rescoldos de testamentos y fundaciones, lo mejor sobre **Cela** está aún por salir: **Francisco Umbral** remata estos días *Cela, un cadáver exquisito* (Planeta), una revisión literaria y sentimental del escritor y el amigo que dará mucho que hablar, por lo que cuenta y por lo que calla. Además, después de incontables negociaciones en un grupo tan agitado como es Berstel-

mann hoy, se confirma que las memorias de **Gabriel García Márquez** aparecerán en Areté, editadas por Mondadori, en abril.

Miren cómo acaban algunos teatros. Los vecinos del Parello de Barcelona la tienen montada por la reapertura del primer teatro que allí se abrió, el Teatro Español que en los 80 pasó a llamarse discoteca Studio 54. Ahora lo han bautizado de nuevo, Scenic Barcelona, y será un *show-girls* comunicado por una puerta secreta con un hotel del mismo propietario repletito de chicas. Dicen que será el prostíbulo más grande de España.

Vuelve Charolito, el protagonista de *Sed de champán*. **Montero Glez** está a punto de publicar una versión ampliada de su novela, ahora de la mano de **Mario Muchnik** y con la intención de olvidar malos tragos pasados. Además, Ediciones del Bronce lanzará en otoño su segunda obra, *Cuando la noche obliga*, con un sorprendente cambio de estilo.

Hoy se ve en la Corte Suprema de la India la vista decisiva contra **Arundhati Roy** por un presunto delito de desacato que podría acabar con una condena de seis meses de cárcel, lo que ha hecho que intelectuales europeos y asiáticos se hayan



Francisco Umbral



Espido Freire



Pedro Almodóvar



Juan Echanove



Alberto Ruiz Gallardón



Gabriel García Márquez

movilizado en defensa de la escritora y de la libertad de expresión.

¡Hay que ver **Gallardón**, más conocido ya por Mr. **Albéniz**! Presentó en la Residencia de Estudiantes el último libro de Albéniz, un clásico escrito por **Walter Aaron Clark** y convocó a tanto personal como **Almodóvar** con sus fotos. Tanto que la Fundación Caja Madrid hubo de suspender y retrasar al día 12 la presentación de un proyecto mucho más importante en el Palacio Real: la investigación catalogación y difusión de todos los fondos del Patrimonio Nacional y la nueva edición del ciclo Siglos de Oro.

Espido Freire presenta este lunes su último libro, una reflexión sobre la bulimia titulada *Cuando comer es un infierno* (Aguilar) que se diferencia del resto sobre el tema, según la editorial, en que la autora “va a dar un testimonio muy personal sobre esta enfermedad”. Afortunadamente, los últimos capítulos son “tengo solución”; “tengo futuro”, “tengo una responsabilidad”. Y un libro nuevo, sobre todo.

Los festivales ya están en marcha y con las programaciones casi cerradas. En Almagro se espera este verano **Scaparro**, con un *Don Giovanni*, también a **Bieito**, **Magüi Mira** y el Ballet Nacional. Al Grec llegará **Peter Brook**, con el *Hamlet* que se vio el pasado año en París, y también **Lou Reed** en las orillas del lado salvaje.

Quizá la mejor prueba de la buena salud del cuento en España sea “El traje” de **Fernando Villamía**, galardonado con los cinco millones de la Hucha de Oro y espléndidamente leído por cierto por **Juan Echanove** el día de la entrega. El cuento, sí, va a protagonizar la semana que viene. Verán cómo.

JUAN PALOMO

PORTADA / ILUSTRACIÓN DE AJUBELI
PRIMERA PALABRA / POR JOSÉ JIMÉNEZ3
LA PAPELERA DE JUAN PALOMO4

LETRAS

Se está haciendo cada vez más tarde, novela inédita de Antonio Tabucchi6
 Los libros más vendidos10
 Hermann Hesse/ Nuevos cuentos de amor, POR D. VILLANUEVA ...11
 Sánchez Robayna/ El libro, tras la duna, POR GARCÍA MARTÍN ...12
 Álvaro García/ Caída, POR FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO13
 Gómez Rufo/ Los mares del miedo, POR S. SANZ VILLANUEVA ...14
 Fernando Aramburu/ El artista y su cadáver, POR R. SENABRE ...15
 Mario Mendoza/ Satanás, POR JOAQUÍN MARCO16
 Libros de bolsillo17
 Tolkien, el viejo profesor18
 James Lord/ Retrato de Giacometti, POR KOSME DE BARAÑANO ...20
 Fernando Bouza/ Corre manuscrito, POR C. CUEVAS21
 VV.AA./ El idealismo alemán, POR SÁNCHEZ PASCUAL22
 La última palabra: Enrique Murillo23

ARTE

Los tesoros de Amberes/ Salamanca reúne a los maestros de la pintura flamenca, POR GUILLERMO SOLANA24
 Antoni Tàpies/ Memoria personal, POR MARIANO NAVARRO27
 Alfredo Hlito/ Epifanía de un solitario, POR I. MARÍN-MEDINA28
 García Cordero/ El trópico fantástico, POR E. VOZMEDIANO29
 Enérgico Asjer Jorn, POR JAUME VIDAL OLIVERAS30

Per Barclay/ Prohibido tocar, POR RAMÓN ESPARZA31
 Obras de arte: manual de viaje/ Historiadores del arte y comisarios debaten sobre el traslado de las obras maestras34

TEATRO

La SocietÀ Raffaello Sanzio lleva a Sevilla y Granada su última obra, *Génesis*, POR LIZ PERALES ...38
 Eines estrena a Brecht, POR ITZIAR DE FRANCISCO40
 El Ballet de la Deutsche Staatsoper en Madrid41

GINE

Entrevista a David Lynch, POR PRAIRE MILLER42
 El club llamado Silencio, POR SERGI SÁNCHEZ44
 Miscelánea46
 50 años de *Solo ante el peligro*, POR MANUEL HIDALGO ...47

MÚSICA

Cristóbal Halffter y José Antonio Marina dialogan sobre música y espiritualidad48
 Discos50
 Actualidad de Clara Schumann, POR LUIS G. IBERNI ...51
 Entre Mozart, Donizetti y Strauss, ópera en Madrid, Valencia y Sevilla, POR ARTURO REVERTER52

CIENCIA

La NASA: destino Plutón, POR FELIPE SANDOVAL54
El chico de la Gran Dolina, POR I. M. BERMÚDEZ DE CASTRO ...56
POR EL CAMINO DE UMBRAL58

www.elcultural.es

EL CULTURAL

Patrocinado por

Telefonica

Fundador
Luis María Anson
 Directora
Blanca Borasátegui

Jefes de Redacción: Gonzalo Alonso, Nuria Azancot, Javier López Rejas. Jefes de Sección: Liz Perales, Guillermo Solana.

Redacción: Paula Achiaga, María Isabel Falagán, Carlos Forteza, Itziar de Francisco, Martín López-Vega, Carlos Reviriego, Mercedes Rodríguez

Críticos Javier Arnaldo, David Barro, Ángel Basanta, Jorge Berlanga, Kosme de Barañano, Demetrio Castro, Pilar Castro, José L. Clemente, Antonio Colinas, Cristóbal Cuevas, Francisco Díaz de Castro, Diego Doncel, José J. Etayo, J. L. García Martín, C. García-Osuna, D. Giralte-Miracle, Alvaro Guibert, José A. Gurpegui, Abel H. Pozuelo, Javier Hernando, Beatriz Hernanz, Javier Hontoria, L. G. Iberni, Joaquín

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

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

EL CULTURAL se vende conjuntamente con el diario EL MUNDO.

Imprime Rotedec. Dpto. legal: GU452-98

Se está haciendo cada vez más tarde

POR ANTONIO TABUCCHI

Sostiene Tabucchi que *Se está haciendo cada vez más tarde*, diecisiete cartas “hechas novela”, son “cartas de amor”, en un sentido bastante amplio, tanto como lo es “el territorio del amor, que linda a menudo con territorios ignotos y aparentemente ajenos, como el rencor, el resentimiento, la nostalgia, la añoranza”. Sostiene también que “a veces puede ocurrir que nos escribamos a nosotros mismos”. Más aún, a los muertos. “No sucede todos los días, lo admito, pero puede suceder. Y podría ser que los muertos nos hayan contestado en una determinada forma que sólo ellos saben”. EL CULTURAL adelanta una de esas cartas, sobre un sueño jamás cumplido, que forma parte del libro, vertido al castellano por Carlos Gumpert y que lanza mañana Anagrama.

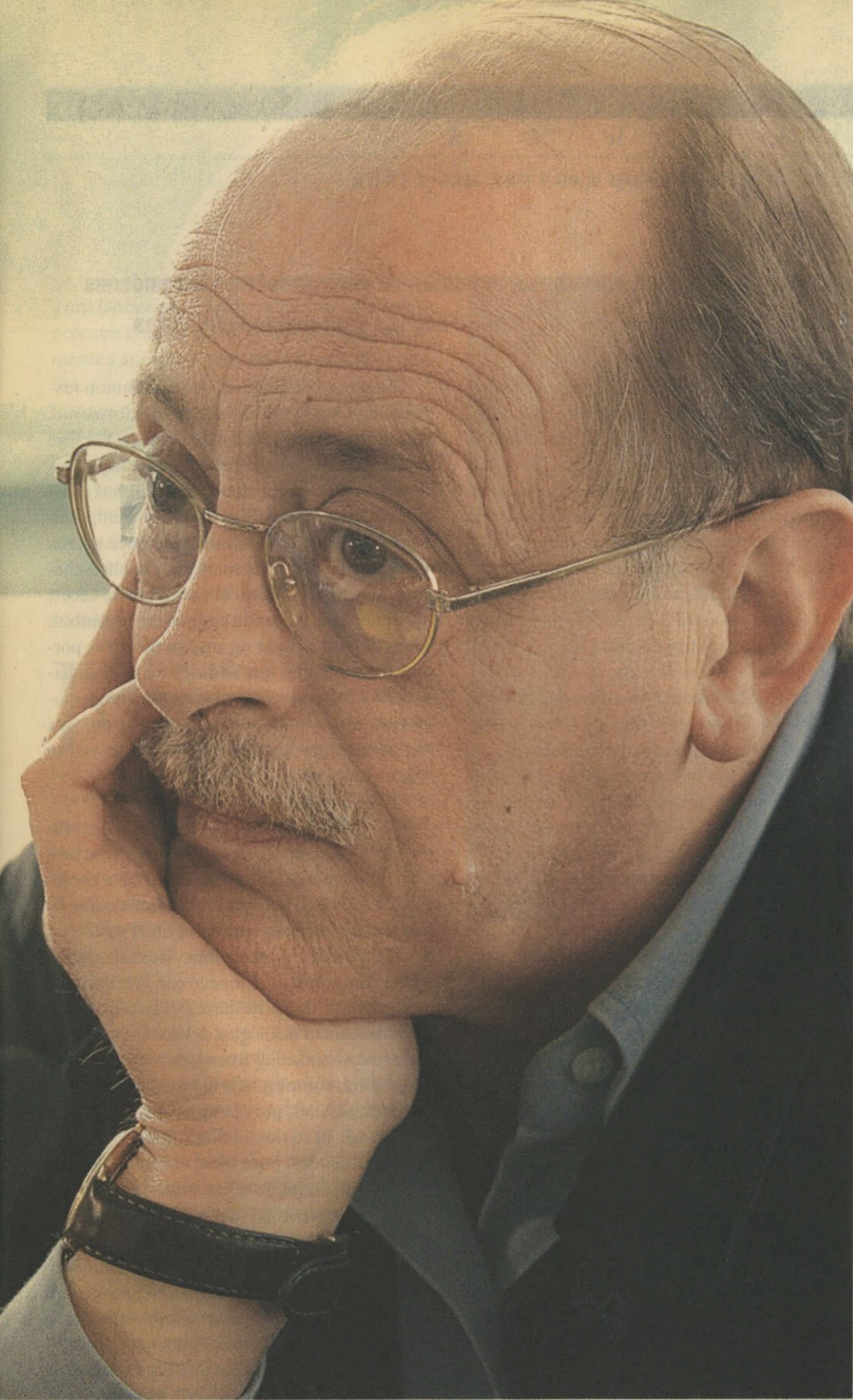
Amor mío: ¿Te acuerdas de cuando no fuimos a Samarcanda? Elegimos la mejor época del año, a principios del otoño, los bosques y los matorrales de los alrededores de Samarcanda, allá donde declinan las colinas áridas y asoma la vegetación, se inflaman de hojas rojas y amarillo ocre, y el clima es dulce, decía nuestra guía, ¿te acuerdas de nuestra guía?, la habíamos comprado en una pequeña librería de la Île Saint-Louis, Ulysse, especializada en libros de viajes, casi todos usados y a menudo subrayados y anotados por las personas que habían hecho esos viajes dejando en las guías sus apuntes, por lo demás utilísimos, del tipo: “fonda recomendable”, o bien “evitar esta carretera, peligrosa”, o bien “en este mercado se venden alfombras finas a precios asequibles”, o bien “atención, en este restaurante estafan en la cuenta”.

A Samarcanda puede llegarse de varias maneras, decía la guía, y la más rápida es el avión, pero naturalmente es también la más trivial. Por ejemplo, se puede partir de París, de Roma o de

Zurich y volar directamente a Moscú, pero hay que hacer noche allí, porque no existe conexión aérea para Uzbekistán que permita llegar por la noche. ¿Y nos convenía hacer noche en Moscú? Lo discutimos a fondo una noche en Luigi, aquel restaurante del callejón donde lo mejor era el pescado y donde había un amabilísimo camarero homosexual que nos atendía con exquisitez. Por mi parte, era una hipótesis que no me sentía capaz de excluir. Por qué no, decía, ¿te acuerdas?, piénsalo: la Plaza Roja de noche vista desde ese enorme hotel que Aeroflot pone a disposición de los turistas que deben hacer noche en Moscú, es otoño, en Moscú ya hace frío, *la place rouge* estará vacía como en la canción de Gilbert Bécaud, yo te llamaré Nathalie, bajaremos de un taxi que en la Unión Soviética parece ser que son como limusinas para jefes de Estado, lo he leído en algún sitio, en el restaurante del hotel nos ofrecerán caviar de esturión del Volga, tal vez haya ya algo de niebla alrededor de los faroles como en las novelas de Pushkin, y será precioso, estoy seguro, incluso

podríamos ir al Bolshói, adonde es obligatorio acudir si uno está en Moscú, y ver acaso el *Lago de los cisnes*.

Pero era la elección más trivial, por lo que la dejamos correr de común acuerdo. Era muy preferible el viaje por tierra, el tren, y por éste nos decidimos: Orient-Express y después o en Transiberiano o vía Teherán. El Orient-Express, ya se sabe, ejerce su fascinación incluso sobre los intelectuales más esnobs, que nosotros creíamos no ser pese a serlo quizá, y por eso nos dijimos: en tren, en tren. ¡Ah, el tren! ¿Sabes que cuando Georges Nagelmackers pensó en construir el trazado para su tren expreso de lujo tuvo que negociar con Francia, Baviera, Austria y Rumanía, que se sentían todas amenazadas en su integridad territorial? La inauguración tuvo lugar en 1883 y el primer viaje fue minuciosamente descrito por Edmond About, aquel periodista que era también humorista y había escrito *La nariz de un notario*. Nagelmackers nunca lo habría consegui-



JULIAN MARTIN

Antonio Tabucchi (Vecchiano, 1943) es uno de los autores más destacados de la literatura europea actual. Autor de novelas, relatos, ensayos y obras teatrales, responsable de la edición italiana de la obra de Pessoa, sus libros han sido traducidos a treinta idiomas. Muchas de sus obras han sido adaptadas a la escena y al cine y ha recibido numerosos premios. En la actualidad vive en la Toscana y da clases en la Universidad de Siena. Entre sus obras destacan *Dama de Porto Pim*, *Nocturno hindú*, *El juego del revés*, *Pequeños equívocos sin importancia*, *La línea del horizonte*, *Los volátiles del Beato Angélico*, *El ángel negro*, *Réquiem*, *Sostiene Pereira*, *Sueños de sueños & Los tres últimos días de Fernando Pessoa*, *La cabeza perdida de Damasceno Monteiro*, *Piazza d'Italia* y *La gastritis de Platón*.

do sin el apoyo de Leopoldo II de Bélgica, que era también su socio. Y quizá te sorprenda saber que ya en aquella época ciertas locomotoras superaban la velocidad de ciento sesenta kilómetros por hora, eran Buddicombs, británicas, con un sistema de frenos de aire comprimido. ¿Quieres saber el menú del cuatro de enero de 1898?, me he hecho con él. Prepárate porque no se trata de un tentempié: de entrada, ostras, sopa de tortuga o *potage de la reine*; después trucha asalmónada à la Chabard, solomillo de *chevreuil à la duchesse*, chochas, *parfait de foie gras*, trufas al champán, fruta y postre.

Y después los *wagon-lit*, el traqueteo del viaje que de noche llegaba amortiguado por los cristales de la ventanilla mientras el tren recorría países y los amaba sin tocarlos, así como Chardonne decía a sus amigos: "si vous aimez une femme, n'y touchez pas", y el *wagon-lit*, que nos permitía tocar un país con la punta de los dedos, como aquel poeta que deseaba tocar el gesto de la intérprete de arpa sin tocar su mano. Te recitaba de memoria poesía sobre trenes, y en un bistró al lado de la gare d'Austerlitz declamaba a Valéry Larbaud: "¡Oh, Orient-Express, préstame tu vibrante voz de diapasón, la respiración leve y fácil de las esbeltas locomotoras que arrastran sin esfuerzo cuatro vagones amarillos con letras doradas en las soledades montañosas de Serbia y a través de una Bulgaria llena de rosas...".

¿Dónde se cogía el Orient-Express? ¡Pues en la gare de Lyon, en la Gare de Lyon! Y en aquella maravillosa estación, ¿qué había? ¡Pues el Train Bleu, el restaurante más chic de París! ¿Te acuerdas? Claro que te acuerdas, no puedes dejar de recordarlo. El Train Bleu son tres enormes salas con *pompieri* en las paredes, pequeños sofás de terciopelo rojo, arañas de Bohemia y camareros con chaquetilla y un *tablier* immaculado que te dice: "*Bienvenus, Messieurs, Dames*" con el aire de que le importas un bledo. Para empezar, pedimos ostras y champán, porque dos que no parten hacia Samarcanda en el Orient-Express tendrán derecho al menos a empezar así, ¿no? Partir siempre es morir un poco, decíamos mirando a las personas que habían de permanecer en los andenes despidiéndose, mientras hablaban con las personas que se asomaban por las ventanillas iluminadas. ¿Adónde iría ese anciano señor calvo, con su corbata de fiesta, que fumaba en pipa asomado a la ventanilla con la misma desenvoltura de quien se halla en el salón de su casa? Y la señora que se sentaba en ese mismo vagón, con un sombre-

Partir siempre es morir un poco, decíamos mirando a las personas que habían de permanecer en los andenes despidiéndose, mientras hablaban con las personas que se asomaban por las ventanillas iluminadas

rito carmesí y un cuello de pieles, ¿sería su mujer o una desconocida cualquiera? Y, durante el viaje, ¿nacería una historia de amor entre ellos? Quién sabe, quién sabe, entretanto empecemos el viaje, decíamos; el tren, pues, sale del andén ele, o por lo menos eso sostenía el panel que anunciaba las salidas de los trenes, y la primera parada sería Venecia. Ah, Venecia, ¡cuántas veces habías soñado con ver Venecia!, el Gran Canal, San Marcos, la Ca'd'Oro...

Sí, querida, de acuerdo, pero no creo que puedas ver mucho lo siento de veras, pero el tren hace una simple parada nocturna en la estación de Santa Lucía, como mucho, podrás ver la laguna sobre la que discurren las vías, la laguna a la izquierda y el mar abierto a la derecha, pero no quisiera que olvidaras que nuestro destino es Samarcanda, pues, en caso contrario, te entrarán ganas de parar en todas las ciudades por las que pasa el tren, primero Viena, después Estambul, ¿o es que quizá te molestaría ver Estambul?, piénsalo, el Bósforo, las mezquitas, los minaretes, el Gran Bazar.

En resumidas cuentas, que el verdadero viaje que no debíamos hacer era a Samarcanda. Yo conservo de él un recuerdo inolvidable, y tan nítido, tan detallado, como sólo pueden proporcionarlo las cosas vividas de verdad en la imaginación. Sabes, estaba leyendo a un filósofo francés que observó cómo lo imaginario obedece a leyes tan rigurosas como las de lo real. Y lo imaginario, amor mío, no es en absoluto lo ilusorio, que es una cosa bien distinta. Samuel Butler era realmente un tipo curioso, no sólo por las fantásticas novelas que escribió, sino por su manera de ver la vida.

Me viene a la cabeza una frase suya: "Puedo tolerar la mentira, pero no soporto la imprecisión". Amor mío, mentiras nos hemos dicho muchas en nuestra vida, y todas nos las hemos aceptado recíprocamente, por lo verdaderas que de verdad eran en nuestro imaginario deseante. Pero ha habido una, o si lo prefieres una múltiple en torno al mismo hecho real, que provocó que nos perdiéramos para siempre, porque era

una mentira falsa, porque era lo ilusorio, y lo ilusorio es necesariamente impreciso, existe sólo en las nieblas de la autoilusión. En nuestros sueños siempre habíamos hecho como Don Quijote, que impulsa su imaginario hasta el final, un imaginario que presupone la locura, siempre que ésta sea exacta: exacta en la topografía del paisaje real que él atraviesa con su imaginación. ¿Habías pensado alguna vez que *Don Quijote* era una novela realista? Y en cambio, un día, resulta que de repente de don Quijote te conviertes en Madame Bovary, con su incapacidad de delinear los contornos de lo que deseaba, de descifrar el lugar en el que se hallaba, de contar el dinero que gastaba, de comprender las gilipolleces que hacía: eran cosas reales y le parecían aire, y no al contrario. Qué enorme diferencia: no se puede decir: "yo iba a una ciudad lejana", o bien "era un anciano y atento señor que me hacía compañía" o bien "no creo que fuera amor, más bien una forma de ternura".

No se pueden decir cosas así, amor mío, o por lo menos no podías decírmelas a mí, porque ésa era tu ilusión, tu pobre patética ilusión: esa ciudad tenía un nombre concreto y en el fondo no estaba tan lejos, y él no era más que un hombre ya de cierta edad con el que te ibas a la cama. Era un amante tuyo que creías hecho de aire, pero que era de carne.

Por eso te recuerdo el viaje que no hicimos a Samarcanda, porque eso sí que fue verdadero y nuestro y pleno y vivido. Y por lo tanto sigo con nuestro juego. Como dice ese filósofo del que te hablaba, la memoria evoca lo vivido, es precisa, exacta, implacable, pero no produce nada nuevo: ése es su límite. La imaginación, en cambio, no puede evocar nada, porque no puede recordar, y ése es su límite: pero en compensación produce algo nuevo, una cosa que antes no existía, que nunca había existido. Por ello, utilizando estas dos facultades que pueden ayudarse mutuamente, estoy aquí para evocarte aquel viaje nuestro a Samarcanda que no hicimos pero que imaginamos hasta en sus más exactos detalles.

Nuestros compañeros de viaje fueron respectivamente una desilusión y un entusiasmo. Aquel señor elegantísimo que parecía tan fino acabó resultando un comerciante de baja estofa, tendente a lo venal, no conseguimos comprender a qué clase de exportación e importación con Turquía se dedicaba, pero no se trataba de nada claro. O por lo menos a ti te olía a chamusquina, me guiñaste el ojo un par de veces, ¿te acuerdas?, y cuando se apeó en Estambul, hasta dejaste escapar un suspiro de alivio, porque los cumplidos que te dirigía se estaban haciendo excesivamente galantes para un desconocido con el que uno se topa en el tren, y ya no sabías como apañártelas, mientras yo me hacía el socarrón.

La señora, en cambio, resultó ser mucho mejor de lo que su aspecto prometía. Quiero decir: aspecto chejoviano apropiado al personaje, fue tu comentario, que me susurraste en el pasillo.

Y, en efecto, nunca había visto una chejoviana como aquélla. Empezó con la edad de la muchacha de Ganas de dormir. ¿Hasta qué punto la necesidad fisiológica del sueño puede influir en un homicidio? Bueno, eso depende, elucidaba con competencia la fascinante señora: ustedes, señores, por ejemplo, ¿han estudiado alguna vez el sueño, biológicamente hablando, se entiende?, pues bien, el estado de vigilia tiene un límite de resistencia, algo así como el dolor, y varía con el variar de la edad, por ejemplo hay una edad en la que la necesidad de dormir es una necesidad insoslayable, dominadora de cualquier otra sensación y necesidad, sobre todo en una persona de sexo femenino, y ése es el momento de la primera pubertad, y he aquí uno de los motivos por los que la pequeña criada ahogó a la recién nacida a la que debía cuidar y que con su llanto no la dejaba dormir: porque aquella noche, o la anterior como mucho, había tenido su primera menstruación, y estaba exhausta.

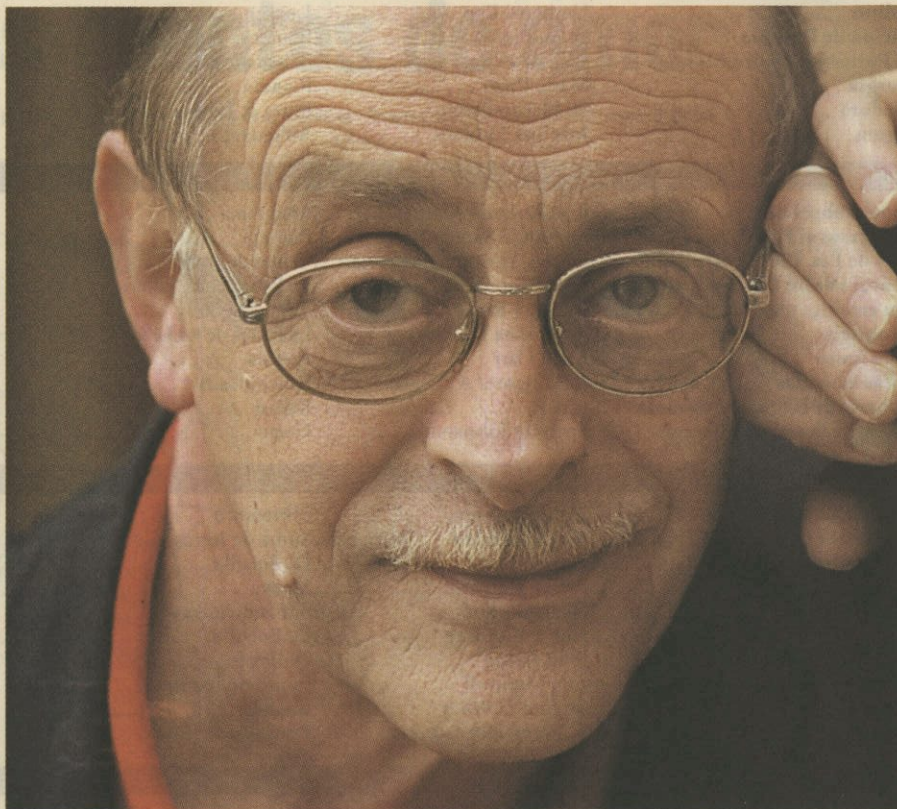
Te he hecho un resumen apresurado y modesto, porque la señora, como recordarás me-

¿Habías pensado alguna vez que *Don Quijote* era una novela realista? Y un día resulta que de repente de *Don Quijote* te conviertes en *Madame Bovary*, con su incapacidad de delinear los contornos de lo que deseaba

por que yo, tenía un vocabulario escogidísimo y una fantástica capacidad expositiva, y su competencia chejoviana no se limitaba indudablemente a anécdotas pintorescas o eruditas como ésa. ¿Te acuerdas, por ejemplo, de la charla que nos dio sobre las últimas palabras de Chéjov? Claro que te acuerdas, nos quedamos ambos maravillados, entre otras cosas porque ni tú ni yo sabíamos que Chéjov, al morir, hubiera dicho "Ich sterbe". Es decir, murió en una lengua que no era la suya. Qué extraño, ¿verdad? Amó siempre en ruso, sufrió en ruso, odió (poco) en ruso, sonrió (mucho) en ruso, vivió siempre en ruso y murió en alemán.

Fue extraordinaria la explicación que aquella desconocida señora daba al hecho de que Chéjov hubiera muerto en alemán, y cuando se despidió de nosotros para apearse en una estación desconocida no olvidaré nunca la expresión de tu rostro: asombro, estupor y tal vez conmoción. Y qué hermoso y extraordinario fue aquel día en que te vi correr a mi encuentro, yo te esperaba en el viejo café de siempre, tú atravesabas la multitud como si estuvieras feliz, en la mano agitabas un librito y gritabas: "¡Mira quién era la vieja señora!".

El libro acababa de salir y la crítica todavía no lo había advertido, pero a ti no se te había escapado, a ti no se te escapaba nunca nada, ah, la deliciosa anciana señora, enorme y benéfica voz que con sus frutos de oro deleitó nuestro viaje, sin revelar jamás su identidad, y después se desvaneció en la nada. ¡Y el uso impropio que hicimos en Samarcanda de las últimas palabras de Chéjov! Naturalmente empecé yo, y después tú empezaste a imitarme, aunque al principio dijeras: "¡Eres un blasfemo, pero qué blasfemo eres!". La primera vez fue en aquella especie de torre de Babel llamada Siab Bazaar: los olores, las especias, los gorros, las alfombras, el griterío, la muchedumbre, la multitud donde se mezclaban el Turquestán, Europa, Rusia, Mongolia, Afganistán, y yo me detuve aturdido y grité: "Ich sterbe!". Y "sterber" fue desde entonces una consigna, una obligación, casi un vicio. Sterbimos juntos ante el mausoleo de Gur-i-Emir, esa pancha de cerámica reclinada sobre una torre cilíndrica taraceada con versículos coránicos, el ónice de los paneles interiores, la piedra sepulcral de jade guarnecida con arabescos y tiznada por el amarillo y el verde de los azulejos. Sterbimos más que nunca en la plaza del Re-



J. M.

EL PORTUGUÉS MEDITERRÁNEO

Quando uno admira mucho a alguien acaba vampirizando al objeto de su admiración. Algo así le ha ocurrido a Tabucchi con Fernando Pessoa, a quien según pasan los años más se asemeja físicamente. Tabucchi ha traducido a Pessoa, es profesor de portugués, pero no acaba ahí su vinculación con Portugal. Sus dos novelas más conocidas transcurren en ciudades lusas (*Sostiene Pereira* en Lisboa, *La cabeza perdida de Damasceno Monteiro* en Oporto), e incluso llegó a escribir, en *Los volátiles del Beato Angélico*, una imaginaria carta del rey Don Sebastião a Goya. En *Se está haciendo cada vez más tarde* se cita a Álvaro de Campos, se homenajea a Amália Rodrigues y su "extraña forma de vida". Si, como se dice, uno no es de donde nace, sino de donde le hubiera gustado nacer, Tabucchi es un portugués que nació en el Mediterráneo. Tal vez por eso sea más portugués que nadie: a la nostalgia de serlo añade la de no serlo.

gistan, con las dos madrazas encastilladas ante las cuales se había postrado una multitud en oración. Fundamentales resultaron los prismáticos que nos llevamos: eso había sido un consejo tuyo, tú en las cosas prácticas a veces eras insuperable. Sin ellos jamás habríamos descifrado los mosaicos de cerámica que adornan el patio de la mezquita de Ulug Beg, aquel motivo de flores de veinte pétalos inscrito en una estrella de doce puntas de la cual se ramifican motivos geométricos que terminan en una suerte de laberinto. ¿Será así la vida?, preguntaste, ¿empieza en un punto como si fuera un pétalo y se dispersa después en todas direcciones? Qué extraña pregunta. Como respuesta a tu pregunta, se me ocurrió llevarte a mirar las estrellas desde el observatorio de Ulug Beg, con aquel astrolabio inmenso, quizá de más de treinta metros, que permitía determinar la posición de las estrellas y de los planetas observando sencillamente cómo la luz que se difundía por una abertura practicada en el edificio caía en su interior. ¿Es especular?, te pregunté. ¿El qué?, replicaste. Quiero decir si el cielo es especular respecto al concepto que acabas de exponer sobre la vida, te dije, no es una respuesta, he respondido a tu pregunta con otra pregunta. ■

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 Aires difíciles	Almudena Grandes	Tusquets	2	3
2 El arpista ciego	Terenci Moix	Planeta	4	6
3 Soldados de Salamina	Javier Cercas	Tusquets	1	31
4 Los estados carenciales	Ángela Vallvey	Destino	3	3
5 Baudolino	Umberto Eco	Lumen	5	21
6 La canción de Dorotea	Rosa Regás	Planeta	6	16
7 Harry Potter y la piedra filosofal	J.K. Rowling	Salamandra	-	47
8 Los Borgia	Mario Puzo	Planeta	-	20
9 La soñadora	G. Martín Garzo	Plaza & Janés	8	4
10 El enigma	Josefina Aldecoa	Alfaguara	7	3

NO FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 Dictamen sobre Dios	José Antonio Marina	Anagrama	1	11
2 Carta de Jesús al Papa	Fernando Sánchez Dragó	Planeta	3	22
3 Mujeres de Eta. Piel de serpiente	Matías Antolín	Temas de Hoy	-	1
4 La aventura de los Godos	Juan Antonio Cebrián	La Esfera de los Libros	5	4
5 ¿Quién eres?	Enrique Rojas	Temas de Hoy	2	15
6 La Beltraneja	Almudena de Arteaga	La Esfera de los Libros	6	10
7 Dejar de fumar	Allen Carr	Espasa	-	1
8 Patriotas adosados	A. Mingote/ A. Ussía	Ediciones B	4	8
9 Diccionario de la lengua española	R.A.E.	Espasa	-	19
10 ¿Quién se ha llevado mi queso?	Spencer Johnson	Urano	9	61

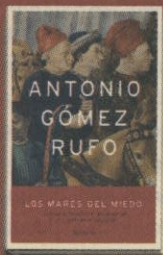
BOLSILLO	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 El señor de los anillos	J.R.R. Tolkien	Minotauro	2	12
2 Memorias de una geisha	Arthur Golden	Suma de letras	8	80
3 Viaje a La Alcarria	Camilo José Cela	DeBolsillo	-	1
4 Lo es	Frank McCourt	Maeva	10	82
5 El último judío	Noah Gordon	Suma de letras	-	64
6 El diario de Bridget Jones	Helen Fielding	DeBolsillo	1	34
7 Una mujer difícil	John Irving	Quinteto	-	1
8 Más Platón y menos Prozac	Lou Marinoff	Punto de lectura	3	3
9 El hereje	Miguel Delibes	Booket	5	20
10 La carta esférica	A. Pérez-Reverte	Punto de lectura	6	18

POESÍA	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 Ciento volando de catorce	Joaquín Sabina	Visor	1	26
2 Poesía completa	Vicente Aleixandre	Visor	2	7
3 Ancia	Blas de Otero	Visor	-	3
4 Otoños y otras luces	Ángel González	Tusquets	7	33
5 Antología personal	J. A. Goytisolo	Visor	6	3
6 Poesía completa	L. M. Panero	Visor	8	18
7 Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	5	114
8 Fragmentos de un libro futuro	José Ángel Valente	Círculo/G. Guttenberg	3	61
9 Poesía completa	Claudio Rodríguez	Tusquets	4	10
10 Un corazón de nadie	Fernando Pessoa	Círculo/G. Guttenberg	-	11

Albacete: Herso Alicante: Manantial Almería: Cajal Ávila: Senen Badajoz: La Alianza, Universitat Barcelona: Bosch, Casa del Libro Bilbao: Casa del Libro Burgos: Mainel Cáceres: Cerezo Cádiz: Manuel de Falla Castellón: Plácido Gómez Ciudad Real: Manantial Córdoba: Luque La Coruña: Arenas Cuenca: Juan Evangelio Gerona: Pla Dalmau Granada: Continental Guadalajara: Cobos Huelva: Saltés Huesca: Casa de las Novelas Jaén: Metrópolis, Gutiérrez León: Pastor Logroño: Santos Ochoa Lugo: Souto Madrid: Antonio Machado, Braper, Casa del Libro, El Corte Inglés, FNAC, Manzano, Rubiños, Vips Málaga: Rayuela Melilla: Mateo Murcia: Diego Marín Oviedo: Ojanguen 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.

www.editorial.planeta.es

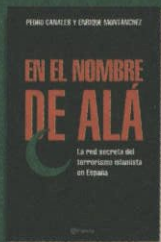
Antonio Gómez Rufo
Un genuino hacedor de historias



LOS MARES DEL MIEDO

Un médico descubre la inmortalidad en la España de la Inquisición.

Pedro Canales y Enrique Montánchez
El otro terrorismo



EN EL NOMBRE DE ALÁ

La red del terrorismo islámico en España.

Planeta

ALEMANIA

- 1 **Im Krebsgang**
Günter Grass (Steidl)
- 2 **Harry Potter und der Stein der ...**
J. K. Rowling (Carlsen)
- 3 **Das sexuelle Leben der Catherine...**
Catherine Millet (Goldmann)
- 4 **Baudolino**
Umberto Eco (Hanser Carl)
- 5 **Der Herr der Ringe**
J.R.R. Tolkien (Klett-Cotta)

ARGENTINA

- 1 **El señor de los anillos I**
J.R. R. Tolkien (Minotauro)
- 2 **Harry Potter y la piedra filosofal**
J. K. Rowling (Emecé)
- 3 **El Hobbit**
J. R. R. Tolkien (Minotauro)
- 4 **Los Borgia**
Mario Puzo (Emecé)
- 5 **Lo que está en mi corazón**
Marcela Serrano (Planeta)

ESTADOS UNIDOS

- 1 **The Millionaires**
Brad Meltzer (Warner)
- 2 **Journey Through Heartsongs**
Mattie J. T. Stepanek (VSP Books)
- 3 **Basket Case**
Carl Hiaasen (Knopf)
- 4 **Under Fire**
W. E. B Griffin (Putnam)
- 5 **One Door Away From Heaven**
Dean Koontz (Bantam)

ITALIA

- 1 **La rabbia e l'orgoglio**
Oriana Fallaci (Rizzoli)
- 2 **Il signore degli anelli**
J. R. R. Tolkien (Bompiani)
- 3 **Harry Potter e la pietra filosofale**
Joanne K. Rowling (Salani)
- 4 **Il veterano**
Frederick Forsyth (Modadori)
- 5 **I sotterranei di Bologna**
Loriano Macchiavelli (Modadori)

REINO UNIDO

- 1 **Delia's How To Cook. Book 3**
Delia Smith (BBC)
- 2 **Happy Days with Naked Chef**
Jamie Oliver (M. Joseph)
- 3 **Bored of the Rings**
Harvard Lampoon (Gollancz)
- 4 **Underworld: The Mysterious ...**
Graham Hancock (M. Joseph)
- 5 **Delia's How To Cook. Book 2**
Delia Smith (BBC)

Medios consultados:

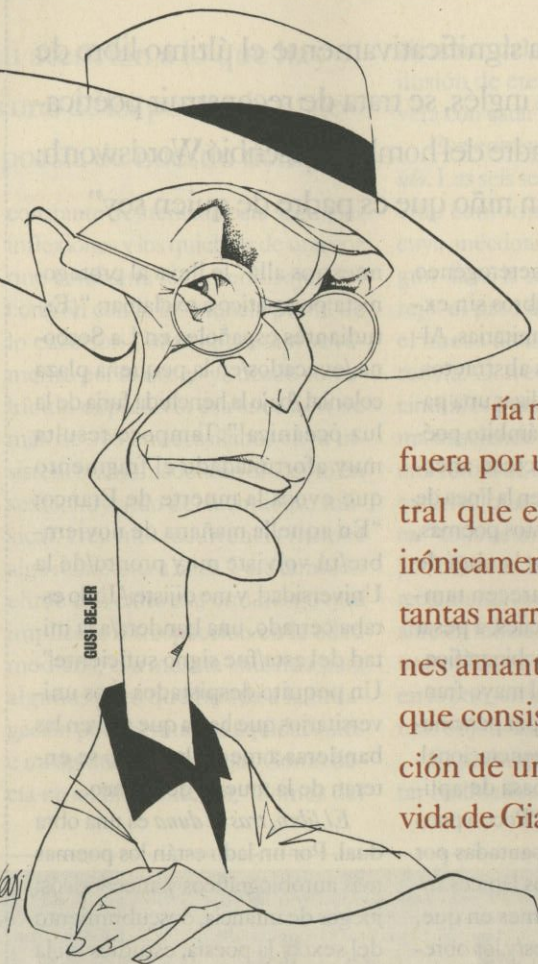
Die Welt (Alemania), La Nación (Argentina) Il corriere della Sera (Italia), The Washington Post (EE.UU.), The Times (Reino Unido).

Nuevos cuentos de amor

HERMAN HESSE. TRADUCCIÓN DE BERTA BARENBERG. RBA. BARCELONA, 2001. 271 PÁGINAS, 19'53 EUROS

ESTA segunda serie de cuentos de amor que ahora se traduce al español reúne quince títulos de desigual extensión pero con cierto predominio de los largos, por mor del frecuente y hábil uso que Hermann Hesse hace en ellos del diálogo. La mayoría de estos relatos, en concreto once, fueron escritos y publicados inicialmente entre 1903 y 1908, y otros tres entre 1912 y 1913, es decir, cuando el escritor estaba a su vez desarrollando su primera etapa como novelista, que va desde *Peter Camenzind* hasta *Knulp*, ambas obras de reconocida impronta autobiográfica que no es ajena a este libro de cuentos. El último de ellos, "Las mutaciones de Piktör", es casi diez años posterior, y contrasta fuertemente con este autobiografismo y la ambientación casi siempre costumbrista de los anteriores. Estamos exactamente en el momento creativo que da lugar a *Siddharta* (1922), una de las novelas más famosas de Hesse, quien, sin renunciar al tema de la dualidad amorosa, del yin y el yang, lo desarrolla ahora en clave simbólica, sobre un leve argumento que remeda las *Metamorfosis*.

El Hermann Hesse cultivador del *bildungsroman* se manifiesta en toda su plenitud con estas narraciones. Una de ellas se titula precisamente "El aprendizaje de Hans Dierlamm"; en otra, "Bella es la juventud", el protagonista se entretiene leyendo la novela inaugural de este género en la literatura romántica europea, el *Wilhelm Meister*; y el párrafo final de la penúltima, "El ciclón", escrita también, como las más de ellas, en primera persona, concluye con un párrafo que no deja lugar a dudas: "Entre mi infancia y yo se había abierto un abismo y mi



suelo natal ya no era el de antes".

Acaso semejante insistencia en el rito de iniciación masculina sea la constante que traba con más fuerza estos cuentos, donde el amor es la prueba de fuego para que un muchacho cruce el umbral. Coinciden también en presentar, frente a ellos, chicas de su misma edad, pero mucho más decididas y expertas ya en las cosas de la vida. Parte de los protagonistas son estudiantes, como el Karl Bauer de la pieza que abre la colección; otros, por el contrario, meritorios de un oficio, como Hans Dierlamm.

Ello le da juego a Herman Hesse, que fue estudiante de teología

Realmente este libro de cuentos no sería no gran cosa si no fuera por un relato magistral que el escritor sitúa, irónicamente, en medio de tantas narraciones de jóvenes amantes pazguatos, y que consiste en la recreación de un episodio de la vida de Giacomo Casanova

y aprendiz de relojero, para representar las mismas situaciones y afectaciones en la clase burguesa, carcomida de formalismos y circunloquios, y en la trabajadora, donde todo es mucho más claro y directo. No faltan tampoco relatos como "El alumno de latín", donde las dos clases sociales se encuentran en el trance del galanteo. Por lo demás, el escritor recurre a desenlaces evanescentes, o a peripecias características como los celos, las calabazas, los suicidios de él o, incluso, de ella, el crimen pasional, el desamor masculino o femenino, y a poco, muy poco de contacto físico pudorosamente explicitado.

Realmente no gran cosa, si no fuera por un relato magistral que el escritor sitúa, irónicamente, en medio de tantas narraciones de jóvenes amantes pazguatos, y que consiste en la recreación de un episodio de la vida de Giacomo Casanova cuando en abril de 1760 tiene que huir de Stuttgart para refugiarse en Zúrich, y durante, al menos, una docena de días parece haber decidido sinceramente su ingreso en un monasterio benedictino, luego de una prolija confesión de sus pecados al abad que, al escuchárselos, "nunca se había divertido tanto" (pág. 139). Delirio del que rescata al caballero veneciano la llegada de una hermosa joven acompañada de otras cuatro damas en cuyo aposento, como primera aproximación, se introducirá fingiéndose *valet de chambre*.

En este libro facticio Hermann Hesse rinde pleitesía a la narración oral, en términos que a veces se enredan en una especie de *mise en abyme* modernista, muy de la época, por otra parte. Pero, al tiempo, los diálogos de sus protagonistas burgueses están repletos de discusiones literarias, una de las cuales me sirve para preguntarme si el considerable éxito que Hesse se granjeó en su tiempo entre los lectores más jóvenes tendrá su continuidad ahora, en pleno siglo XXI, con *Nuevos cuentos de amor*. En esta clave leo la página del relato titulado "Julio", donde un padre se sorprende de que su hijo esté enfrascado con la novela *Frithjof*, del escritor sueco Esaias Tegnér, al que el preceptor Homburger considera "muerto, falso, amanerado, empalagoso", mientras el hijo de la casa lo defiende con ardor porque su libro "es simplemente hermoso" (pág. 58).

DARÍO VILLANUEVA

El libro, tras la duna

ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA. PRE-TEXTOS. VALENCIA, 2002. 123 PÁGINAS, 10'52 EUROS

Una cita de *El Preludio*, de Wordsworth, inicia significativamente el último libro de Sánchez Robayna. Como en el caso del poeta inglés, se trata de reconstruir poéticamente la infancia y la juventud. “El niño es el padre del hombre”, escribió Wordsworth; también Robayna se refiere en sus versos “a un niño que es padre de quien soy”.

No es la única cita implícita en la obra. La nota preliminar justifica su abundancia por la naturaleza del volumen y las exigencias del tema (“centrado en buena parte en mis años de formación”).

El Juan Ramón de *Dios deseado y deseante* deja su huella en bastantes pasajes, los que hablan, presencia recurrente, de “la nube del no saber”: “Es una nube. Sólo/años después sabría que su nombre,/entre otros nombres justos que la llaman/ y el nombre conseguido de los nombres,/es la nube clarísima/del no saber,/la nube/interna del amor/ y la contemplación”. Juan Ramón Jiménez, en el segundo poema de *Animal de fondo*, escribe: “El dios que es siempre al fin,/el dios creado y recreado y recreado/por gracia y sin esfuerzo./El Dios. El nombre conseguido de los nombres”.

Más sorprendente, conocida la trayectoria de Sánchez Robayna, es la presencia de Antonio Machado (“monotonía y lluvia y colegiales”) o la de Gil de Biedma: el comienzo del fragmento XXX remite a “Noches del mes de junio”, mientras que otro pasaje (“los misterios de amor/se forman en las almas, pero el cuerpo es su libro”) parafrasea unos versos de “Pándemica y celeste” que a su vez proceden de Donne.

Quiere el autor que consideremos *El libro, tras la duna* como un único poema; buena parte de sus fragmentos, sin embargo, admiten una lectura independiente. El

conjunto resulta más heterogéneo que el de bastantes libros sin excesivas pretensiones unitarias. Alternan los textos más abstractos, más metafísicos (por utilizar una palabreja de moda en el ámbito poético), con otros que recrean anécdotas biográficas, muy en la línea de cierta poesía del 50. Estos poemas, los más novedosos en la obra de Sánchez Robayna, parecen también los menos personales, a pesar de su componente autobiográfico.

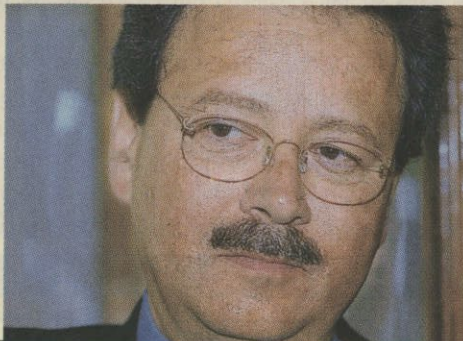
En la evocación del mayo francés se nota el esfuerzo por personalizar un tópico motivo generacional, pero el resultado no pasa de aplicado ejercicio retórico: “Poco a poco llegaban las noticias/(pautadas por la sandía estolidez/ y los lápices rojos del burócrata)/del mes en que, en París, los estudiantes/ y los obreros se precipitaron/a las calles/tomaron la ciudad/ y con airados lemas y proclamas/afirmaron a un tiempo queja y júbilo,/nuevo mundo amoroso, alegre alianza/de rebeldía, de pasión, de fe”. El énfasis final del poema me parece (puedo estar equivocado) especialmente ridículo; la existencia “de posibles españoles,/de algunos estudiantes/

nuestros allá” le lleva al protagonista poemático a exclamar: “¡Estudiantes españoles en La Sorbona,/evocados/en la pequeña plaza colonial,/bajo la henchida furia de la luz oceánica!”. Tampoco resulta muy afortunado el fragmento que evoca la muerte de Franco: “En aquella mañana de noviembre/tú volviste muy pronto/de la Universidad, y me dijiste:/Todo estaba cerrado, una bandera/a la mitad del asta/fue signo suficiente”. Un poquito despistados esos universitarios que hasta que no ven las banderas a media hasta no se enteran de la muerte de Franco.

El libro, tras la duna es una obra dual. Por un lado están los poemas más autobiográficos y anecdóticos: juegos de infancia, descubrimiento del sexo y la poesía, estudios en la Universidad de Barcelona, homenajes a Brossa y a Tapiés; por otro, los más reflexivos y esencializados: “El tiempo, en la distancia y la afección,/se encoge y se dilata. En la presencia,/parecer ir con nosotros, oh textura/del tiempo que se enhebra con instantes”.

El lector habitual de Sánchez Robayna preferirá estos últimos. En los otros intenta hacer, con loable tenacidad, con meritorio empeño, lo que poetas de su generación (F. Ortiz), de la generación anterior a la suya (C. Sahagún) o de la siguiente (García Montero) han hecho ya con mejor fortuna.

JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN



O T R A S
V O C E S

■ La poesía de la diáspora judía es una de las tradiciones poéticas más ricas del siglo pasado, en todas las lenguas en las que se ha producido: yidish, hebreo, inglés... y también español. *Las palabras de Miriam* (Torremozas) antologa las voces de poetas judías latinoamericanas. En esta antología hay de todo, y entre todo el batiburrillo, un puñado de excelentes poemas. Tal vez no sea la antología que hace falta, pero es un aperitivo estupendo.

■ Manuel Moya colecciona premios provinciales. Realista de los llamados *sucios*, alcanzó su mayor momento de gloria travestido de Violeta G. Rangel, una prostituta poeta con cuyo disfraz publicó en Hiperión *La posesión del humo*. Ahora publica *Taller de Máscaras* (Premio Leonor de la Diputación de Soria), con un título que ya utilizara, entre otros, Felicísimo Blanco y poemas que añaden un elemento culturalista a su poética, esencialmente anecdótica.

■ La colección Cuadernos para Lisa mezcla la edición de *plaquettes* de autores consagrados como Antonio Colinas (*Junto al lago*) o José Hierro (*Hoy no sé lo que soy*) junto a otros desconocidos o casi como Jorge Barco, del que se edita *Recuerdos de lo mío y de lo ajeno*, con una gota de humor y litros de sentimentalismo. De momento, el ingenio puede a la honra. Pero es sólo un comienzo.

■ El río Motlawa y sus riberas y personajes son los protagonistas de las elegías de *Balada del Motlawa* (Los cuadernos de Sandua) con que Francisco Morales Lomas homenajea a su río favorito. Y nos lleva a él, y por él navegamos y nos alejamos, del mundo y de nosotros, hasta encontrarnos. **M.L.-V.**

Caída

ÁLVARO GARCÍA. PRE-TEXTOS. VALENCIA, 2002. 36 PÁGINAS, 7 EUROS

Por su autoexigencia, por su atención a lo que hay y por sus logros Álvaro García es uno de los poetas de su generación que más aporta a la poesía de nuestro tiempo.

Caída clarifica la provocativa propuesta de *Para lo que no existe* (1999), ilustra la voluntad de prescindir del "coágulo del yo" enunciada en *10 menos 30* y su poética "Poesía sin estatua" en *La generación del 99* y hace compartible una escritura de lo vivido que busca trascender la narración y el sentimiento sin abandonarlos y alcanzar por medio de la palabra sintética y del despojamiento retórico alguna forma de entendimiento de lo real en su complejidad.

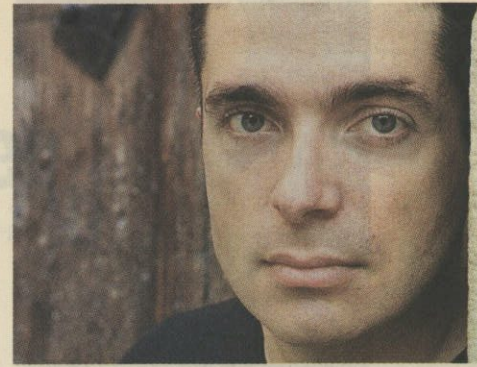
La inteligencia poética de Álvaro García, heredera del viejo ideal purista (JRJ por delante de Guillén), se enfrenta de continuo con sus propios logros, busca la intemperie creadora y exige del lector un esfuerzo

constante de atención para seguir las inflexiones y los quiebras de una voz que confronta los aprendizajes del corazón con la insistencia plural de lo exterior. *Caída* apuesta nuevamente por el riesgo ya desde su vehículo expresivo, esa sucesión de más de 300 endecasílabos cuya insistencia abrumadora en el acento en sexta, huyendo del lucimiento musical, crea una recurrencia rítmica algo monótona a ratos. Pero también elude con éxito ese otro riesgo que implica la introspección en la edad mediana, esa meseta aburrida para algunos pero que brinda a la indagación poética muchas liquidaciones e incógnitas por despejar. Como decía en su libro anterior, "Somos del

alimento del temor./También una ilusión de eternidad/que se entretiene con estar perdidos."

Ese entretenerse da fuerza a *Caída*. Las seis secuencias en que se divide conforman una narración de cuya anécdota sólo se nos ofrece algún dato: la separación de una pareja, el paso de los días, poco más: el hueco de un derrumbe, la resistencia. Con estos núcleos imprescindibles pero insuficientes el poema trasciende el relato para abrirse a otra forma de introspección desde lo exterior, que brinda materia poética: "todo ocurre en el brillo de las hojas". Desde lo más cotidiano y directamente sentimental, el poema se abre en inflexiones cambiantes al extrañamiento, a la confianza decisiva en lo otro, en la luz, en el aire, en formas objetivas del transcurso.

El poeta apuesta, con JRJ, por tratar realidades "con el nombre/que



en la noche, sin más, le sale al paso". La secuencia 5, la más lograda, en la estela de Jiménez y en la de Guillén, propone, partiendo de un simbólico invierno, una aspiración a lo real completo. Culmina el poema con una larga secuencia que recupera los motivos del principio para darle sentido a la conciencia individual, como una piedra "que bota sobre el mar y el mar se traga/ antes de que consiga un horizonte". *Caída* reafirma y acrece la poética en marcha de Álvaro García, en una introspección llena de sabiduría, y también en versos indudables que apuntan al aforismo: "vivir es intentar ponerle nombre/a las cosas que marchan a su aire".

FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO

El libro de bolsillo

Bibliotecas de autor Áreas de conocimiento


**BIBLIOTECA
PÉREZ GALDÓS**

Zumalacárregui
La Primera República

Biblioteca juvenil

G. K. Chesterton
El candor del Padre Brown

Hans Christian Andersen
*La Reina de las Nieves
y otros cuentos*

 **Alianza Editorial**

LITERATURA

José Carlos Somoza
La ventana pintada

José Carlos Somoza
La ventana pintada

Emilia Pardo Bazán
La Tribuna
Introducción y notas
de Marisa Sotelo Vázquez

Rubén Darío
Poesía

Jane Austen
Orgullo y prejuicio

Paul Valéry
El cementerio marino
Edición bilingüe
Traducción de Jorge Guillén

Naguib Mahfuz
El Cairo Nuevo

CIENCIAS SOCIALES
Fernando Vallespín
*Historia de la Teoría
Política*
Vols. 1 y 2

HUMANIDADES

John Locke
*Compendio del Ensayo
sobre el entendimiento humano*



Juan Ignacio Luca de Tena, 15 • 28027 Madrid • Tlf.: 91 393 85 90 • Fax.: 91 742 64 14

Los mares del miedo

ANTONIO GÓMEZ RUFO. PLANETA. BARCELONA, 2002. 406 PÁGINAS, 18 EUROS

La novela histórica, tan de moda, se está convirtiendo en un cajón de sastre donde cabe todo lo que el ingenio fabulador imagine. Ha llegado al extremo de que lo único imprescindible en ella es el emplazamiento de la acción en un tiempo anterior al actual.

El pasado sirve de trampolín para hablar de cualquier cosa y con cualquier finalidad; se utiliza, de hecho, y paradójicamente, como soporte de una temática intemporal.

Esto último es lo que hace Antonio Gómez Rufo en *Los mares del miedo*, y conviene subrayarlo porque su meta no está en la reconstrucción fidedigna del tiempo que discurre entre 1576 y 1616. No faltan noticias verídicas acerca del lugar principal de la acción, Madrid; ni datos relevantes útiles para marcar el progreso de la fábula (los monarcas, Felipe II y III, que aparecen en la obra; los sucesivos Papas romanos; el efímero traslado de la Corte a Valladolid; la expulsión de los moriscos); ni la presencia de la Inquisición; tampoco se deja de anotar la salida del Quijote, cuyo original lee con placer el joven narrador.

No será, por otra parte, casual que el 23 de abril de 1616 nazca una niña que viene a representar la cadena de la vida y que en ese mismo año, el del fallecimiento de Cervantes, muera el protagonista enajenado por sus pesquisas y sus lecturas. Se trata, pues, de un marco sugestivo, dispuesto para tratar de otros asuntos nada condicionados por el verismo histórico. Lo de menos es algún anacronismo, sobre todo expresivo. Lo de más es que antes que aquella época áurea sentimos el planear de actitudes de



BALLESTEROS

comportamientos de la nuestra.

Don Fernando, el noble caballero de quien trata la novela, primero evoca la imagen de un psicólogo o psiquiatra que la de un científico de antaño consagrado al estudio, la filosofía, la alquimia y la medicina. Su empeño está en curar el miedo de las almas, que atribuye al misterio de la muerte. Desde ahí, la novela se dilata en reflexiones sobre el origen de la vida y la cualidad lineal o circular del tiempo. Y aborda, en términos a ratos especulativos, la quimera de la inmortalidad. Asuntos todos ellos, como se ve, de corte trascendente, tanto como el otro doble motivo, el amor y el desamor, en el que se diluye este conjunto de problemas.

Para tratar esta suma de cuestiones, Gómez Rufo dispone un relato en orden cronológico presentado como una evocación en primera persona a cargo de un ahijado de don Fernando. Algo recuerda la forma a la picaresca, pero su modelo real también está en nuestra cercaña: una mezcla de narración de

intriga y aventuras, con su suspense, sus buenos y sus malos, y la intervención siempre tenebrosa del Santo Oficio. Se añaden por este camino nuevos elementos: la lealtad y la traición, la intransigencia, el oscurantismo. Y no termina aquí el entramado de preocupaciones de la novela: mucha de su materia descansa sobre un debate clásico, la contraposición entre ciencia y vida, conocimiento y acción.

La gavilla de circunstancias, personajes e inquietudes enumerada asegura, por sí misma, y siempre que se trate con destreza, el interés de una novela de este tipo. Y eso ocurre. Salvo las reservas que merecen varios detalles (el prudente don Fernando a veces resulta un temerario; alguna anécdota parece poco verosímil), el argumento se sigue con curiosidad. Sobre todo porque aún falta por destacar el otro elemento mayor de la obra, la hermosa y compleja historia de amor entre el caballero y una dama, Clara, madre de su ahijado.

Esta historia de amor le da encarnadura emocional a la novela. Hay en ella idealidad, y ternura, y drama intenso. Hasta la tesis ahí escondida —la eternidad radica en el amor— funciona por su fuerza trágica, por la verdad del desamparo de Clara. Por eso cuando la chica fallece la novela empieza a hacerse monótona y reiterativa. Gómez Rufo tendría que haber jugado a fondo esa veta de un amor un poco visionario, exaltado y triste, bien tramado, además, en un singular triángulo sentimental. *Los mares del miedo* mantiene la atención hasta el extraño y algo rebuscado desenlace, pero sin la misma garra que antes de que la enamorada muera.

SANTOS SANZ VILLANUEVA

El artista y su cadáver

FERNANDO ARAMBURU. TUSQUETS. BARCELONA, 2002. 174 PÁGINAS. 12 EUROS

Dos novelas extensas (*Fuegos con limón* y *Los ojos vacíos*) y un libro de relatos (*No ser no duele*) han bastado para colocar a Fernando Aramburu –San Sebastián, 1959– a la cabeza de los narradores españoles aparecidos en el último decenio.

ARAMBURU ha demostrado ser un gran fabulador y, a la vez, un prosista dueño de un idioma que, sin caer en el abismo arcaizante, recuerda, por su plasticidad y su riqueza, los grandes modelos de la literatura clásica en nuestra lengua. Si no fuera por estas excepcionales circunstancias, *El artista y su cadáver* podría ser un libro menor, puesto que se trata de un conjunto de prosas, muchas de ellas simples y escuetos bosquejos, publicadas inicialmente, aunque en edición poco difundida, por la Universidad del País Vasco en 1993. Pero Aramburu no es un escritor de poca monta. Una sola página suya tiene a priori más interés que muchas de muchos de sus coetáneos habitualmente ovacionados y bendecidos en cada aparición. La lectura de *El artista y su cadáver* lo confirma.

Los textos que forman el volumen son de muy distinta naturaleza. Los hay que constituyen bocetos de historias, pero muchos otros evocan experiencias infantiles, esbozan un autorretrato o dan forma narrativa, como si de parábolas se tratase, a diversas ideas acerca de la creación artística o de la relación del escritor con el lenguaje. Quien desee entender cómo se fue gestando el quehacer literario del autor donostiarra, cuáles fueron sus estímulos y qué principios esenciales lo dirigen, encontrará noticias imprescindibles acerca del escritor que decidió un buen día “dar forma escrita a los incidentes de mi conciencia” (pág. 66), como él mismo escribe con extraordinaria precisión. Aquel lector cuyas

miras sean otras y sólo aspire al entretenimiento y a la fruición de la lectura, encontrará igualmente motivos de satisfacción, porque Aramburu, como todo narrador auténtico, tiene la virtud de proporcionar interés a cuanto convierte en relato. Léanse, a propósito de la formación literaria del autor, textos como “El padre Manzano” –o “El primer libro”, otra versión del mismo asunto–, “Deudas literarias”, “Orígenes lingüísticos de algunas de mis dolencias” y “La otra música de fondo”, estos dos últimos transmutados ya en imaginativas alegorías sobre la cuestión, porque la transformación

de ideas o confesiones en relato es propia de Aramburu.

El brevísimo relato titulado “Evoca, hallándose lejos, su ciudad mientras friega la vajilla” es una muestra insuperable de mezcla de planos cronológicos, sentimentales y visuales en la que se actualizan procedimientos que no hubiera desdeñado Rimbaud. “Elogio sentimental de la bicicleta” es homenaje a Baroja –por el título– y a Machado, cuyo poema “Recuerdo infantil” se halla parafraseado en las primeras líneas. “Un rostro en Hamm” se encuentra, por la intensidad de la experiencia evocada, en los límites de la lírica, y “Cómo fundar una religión en menos de veinte minutos” es una de esas parábolas que Aramburu erige con maestría y que abren un amplio haz de aplicaciones posibles.

Pero no tiene mucho sentido señalar estas o aquellas páginas porque



M. R.

ninguna es desechable y todas están sostenidas por la potencia y la fertilidad de un escritor cuidadoso, convencido “de la conveniencia de perseverar en el sosiego y de rehuir a cualquier precio lo superfluo en lo que más importa” (pág. 98). En lo que más importa se halla la literatura, como el mismo autor deja entrever al preguntarse “cómo es posible que yo haya acabado amando la literatura por encima de todas las cosas” (pág. 124). Una literatura desprovista de los fastuosos oropeles con que la revisten algunos y considerada sin más como noble instrumento del limitado placer humano: “Si algún ideal ha de animar con preferencia mi escritura, se me antoja que sea el de contribuir en algo a que el hombre llegue a ponerse un día a la altura de su capacidad de placer, aunque tan sólo sea de una vez para siempre, y luego muera dando pena de su fortuna a la misma muerte que lo disuelve” (pág. 42). También en estas páginas podrá el lector galvanizar su capacidad de placer, acaso aletargada por el influjo de otras lecturas menos estimulantes.

RICARDO SENABRE

leer

PREMIO NACIONAL AL FOMENTO DE LA LECTURA
La revista Decana de Libros y Cultura
Año XVIII N° 130 Marzo 2002



**El boom de la novela
y el ensayo históricos**

**LA HISTORIA
COMO
BEST
SELLER**

LA CONVERSACIÓN
PEDRO J. RAMÍREZ

ENTREVISTAS:

**ALMUDENA GRANDES
ANTONIO GÓMEZ RUFO**

YA A LA VENTA

Satanás

MARIO MENDOZA. PREMIO BIBLIOTECA BREVE, 2002. SEIX BARRAL. BARCELONA, 2002. 285 PÁGINAS, 16 EUROS

Mario Mendoza (Bogotá, 1964), último premio Biblioteca Breve 2002 con *Satanás*, no puede considerarse un descubrimiento, ya que con anterioridad había publicado tres novelas: *La ciudad de los umbrales* (1992), *Scorpio City* (1998) y *Relato de un asesino* (2001), así como el libro de relatos *La travesía del vidente* (1995).



JULIÁN JAEN

SATANÁS es novela de oficio, en un Bogotá apenas entrevisto aunque determinado por la violencia y la maldad concreta. Los protagonistas van configurándose alrededor de Campo Elías, un héroe de Vietnam que se convertirá en asesino. Según ha confesado el autor, fue un personaje real con el que llegó a conversar en varias ocasiones, hasta que mató en Bogotá a más de 20 personas. La novela cabalgará entre la invención y el testimonio. A su vez, toma de la tradición literaria temas como la múltiple personalidad, la presencia objetiva del Mal, la encar-

nación de éste en *Satanás*, el tema de los endemoniados, la violencia y el problema colombiano. Tales ingredientes, a los que cabe añadir un estilo directo, acompañado de diálogos breves y bien elaborados, más los diarios imaginados de Campo Elías y algunos monólogos interiores constituyen las técnicas de una novela de éxito, no lejos del *best-seller*.

El desarrollo de la trama conduce a la catarsis final, un último capítulo que llevará por título el de la novela. Habrá que añadir algunas figuras de origen literario excesivamente tópicas: el pintor de retratos

Andrés, quien anticipa en sus modelos las futuras desgracias que les aquejarán (que nos lleva a recordar a Dorian Gray). Todo parece confluir en la figura emblemática del P. Ernesto, un sacerdote amancebado con Irene y hacia el que confluyen una serie de personajes caracterizados por sus desviaciones: un asesino y, a la vez, suicida; María, bella joven que se dedica al robo de ejecutivos ricos, junto a los dos miembros que conforman una reducida banda. El sacerdote ignora su actividad, aunque la protegió desde su niñez desde el orfanato; el pintor resulta ser sobrino del sacerdote y aquél conocerá a Campo Elías en un bar. Aparecerá también una niña con signos de posesión, ya que intentará seducir al P. Ernesto, insultará a su madre y a su cuidadora y modulará sus blasfemias en varias voces, en tanto que las instituciones eclesíásticas se desentienden del caso. Todo en la novela parece que lo hayamos visto o leído. El tiempo interior no resulta convincente. Tampoco la temática del Mal y el problema de Colombia o los personajes.

Mendoza ha ido construyendo una tela de araña en la que el lector

queda prendido. Pese a que se alude en varias ocasiones al Mal, no figura una justificación de su existencia objetiva, aunque el narrador defiende una tesis que adquiere un tono apocalíptico: "¿No bastaba una caminata por la ciudad para darse una cuenta de que estaba deambulando por entre círculos infernales?". Pero Campo Elías pone fin con una matanza a cualquier propósito de enmienda o rastro de felicidad. Si él representa a *Satanás*, la concepción del mal resulta tan elemental como poco creíble.

Como novela de tesis, *Satanás* no convence. Queda lejos de algunas aproximaciones al tema de la narrativa francesa de los años 30. Fruto de la mitología popular y cinematográfica, se limita a narrar una historia de terror y violencia, con ciertas dosis de erotismo, algo de heterodoxia religiosa y cultura urbana. Mario Mendoza no ha arriesgado ni en la tesis, ni en los mecanismos formales. Busca al gran público y es probable que lo encuentre, pero si la verdadera literatura supone riesgo, *Satanás* manifiesta tan sólo buen oficio.

JOAQUÍN MARCO

Un vasto y desierto paisaje

KJELL ASKILDSEN. TRADUCCIÓN DE K. BAGGETHUN Y A. LORENZO. LENGUA DE TRAPO, 2002. 104 PÁGINAS, 9,60 EUROS

ANTE la mirada de una madre, dos hermanos se ignoran en el entierro de su padre. Un marido observa los gestos cotidianos de su mujer, sin comprender nada, en los instantes previos a que ésta decida abandonarle. En el sótano de la casa de un matrimonio viejo y solitario aparece el cuerpo de un perro muerto: su hijo les ha gastado una broma cruel.

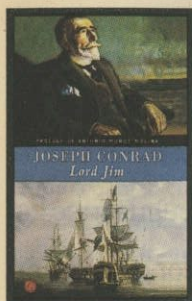
Hacia este panorama humano, Kjell Askildsen dirige en *Un vasto y desierto paisaje* una atención minuciosa. El libro contiene siete relatos

aparentemente inconexos que, no obstante, forman una unidad de estilo entorno al abismo en que llega a convertirse la soledad de los hombres. Los cuentos nacen de la observación de lo más pequeño, en una descripción de los movimientos exteriores de unos personajes que con su mirada conforman la narración desde dentro. Una atmósfera sofocante bulle en espacios calificados irónicamente "como un inmenso y desnudo paisaje" (pág. 81). El paisaje de la nada.

La radicalidad poética de Askildsen le con-

duce al puritanismo. No cabe el adorno, el juego o la apariencia. Sus cuentos son unos documentos confeccionados con imágenes exactas de la soledad de los hombres de su época. Ahí parece que comienza y termina el papel del escritor: expresar con el máximo rigor el dolor y la indigencia de los hombres. Se trata del mismo ascesismo que permite una traducción plana y efectiva del texto.

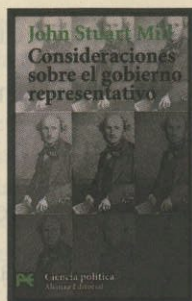
ÁLVARO DE LA RICA



LORD JIM

Joseph Conrad
Punto de lectura
541 páginas, 6'61 euros

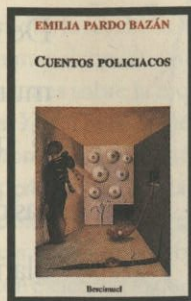
LAS expediciones marinas del siglo XIX generaron una serie de producciones literarias donde la aventura se convertía en el principal motor de la acción. Así surgió *Las Aventuras de Arthur Gordon Pym* de Edgar Allan Poe y buena parte de las obras de Herman Melville –entre ellas su archifamosa *Moby Dick*. Es esa la tradición que continúa Joseph Conrad en su celebrísima *Lord Jim*, publicada en 1900. En su redacción, Conrad se sirvió de sus propias experiencias, pues durante varios años el novelista trabajó como marino. Pero no es sólo aventura lo que encontramos en esta novela. La influencia del naturalismo, en su faceta determinista, está presente a lo largo y ancho de toda la obra, y la vida del protagonista se convertirá en una incesante lucha por olvidar un acto de cobardía juvenil. El tema de este texto nos remite directamente a *La roja insignia del valor* que publicara cinco años antes Stephen Crane. **J. A. GURPEGUI**



CONSIDERACIONES SOBRE EL GOBIERNO...

John Stuart Mill
Alianza
360 páginas, 8'15 euros

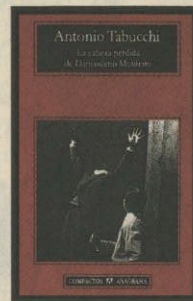
NACIDO en el seno de una familia rica y culta, Mill (1806-1873) destacó muy pronto en las célebres polémicas de la London Debate Society. Sus artículos sobre lógica y economía política le dieron una enorme reputación. En 1859 publicó *Sobre la libertad*, y dos años más tarde *Consideraciones sobre el gobierno representativo*, donde articula textos ya publicados, en su mayoría, en distintos ensayos. En él Mill combina el entusiasmo que le produce el gobierno democrático con el pesimismo sobre la naturaleza humana. El ajustado prólogo y la traducción se deben al profesor Carlos Mellizo. **B. SARABIA**



CUENTOS POLICÍACOS

Emilia Pardo Bazán
Bercimuel
177 páginas, 8 euros

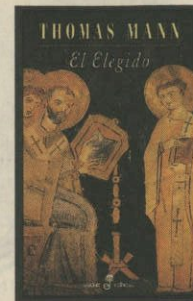
UNA tardía novela corta, *La gota de sangre*, de 1911, inicia esta recopilación. No es lo mejor de su autora y puede defraudar a más de un lector. La imitación de los relatos detectivescos de Conan Doyle resulta involuntariamente paródica, con monigotes en vez de personajes. ¡Qué cambio cuando pasamos al resto de los relatos! El crucigrama deductivo de la narrativa inglesa se sustituye por relatos directos como un puñetazo, por crímenes sin solución, por radiografías de la violencia esencial del ser humano. Inolvidables resultan casi todos, especialmente los ambientados en la Galicia profunda. **J. L. GARCÍA MARTÍN**



LA CABEZA PERDIDA DE DAMASCENO ...

Antonio Tabucchi
Anagrama
184 páginas, 5'70 euros

EN un suburbio de Oporto aparece el cuerpo decapitado de un gitano. Un periodista es enviado a cubrir el caso, pero necesita dar con la cabeza que no aparece. Bajo la apariencia de thriller, Tabucchi traza en *La cabeza perdida de Damasceno Monteiro* una de sus novelas con más acción. Plagada de los perdedores que devienen personajes inolvidables, sobre el decorado de una Oporto fascinante, esta historia juega a la ambigüedad: a ser a la vez novela negra, crónica periodística, relato de iniciación... o a la de ser uno de esos juegos de espejos con que el autor italiano gusta deleitar a sus lectores. **C. SANTOS**



EL ELEGIDO

Thomas Mann
Edhasa
320 páginas, 7'95 euros

MANN da cuenta en esta novela de la tempestuosa vida del papa Gregorio, jalonada de escándalos: del incesto a una ambición destructiva. Esa es la excusa para hablar del arrepentimiento o del enfrentamiento entre creación artística y periplo vital –tema recurrente en el autor. Y siempre con esa prosa detenida y barroca que es considerada por muchos la más alta expresión de la literatura alemana, y con un estilo que, en la traducción de Anna Rossell, llega cargado de poesía y de hallazgos lingüísticos. Un texto difícil, sí, pero también uno de los menos conocidos, y menos traducidos del Nobel Alemán. **C. S.**



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





De muchos autores se ha dicho que inventaron un mundo: de ninguno de forma tan cierta como de J. R. R. Tolkien, creador de la Tierra Media, de las razas que la habitan y de las enrevesadas lenguas que hablan. Pero ¿cómo fue la vida del creador de ese universo? ¿Qué cosas de ese mundo tienen que ver con él, con su vida, y de qué modo? ¿En qué forma estaba la Tierra Media dentro de Tolkien? ¿Estaba su vida vacía, como compensación a su imaginación desbordante, o fue por el contrario una existencia plena? A esas interrogantes responde una nueva biografía: *J.R.R. Tolkien, El arquitecto de la Tierra Media* (Andrés Bello), obra de Daniel Grotta, de la que EL CULTURAL adelanta en exclusiva las páginas que siguen.

Aparece la biografía definitiva del autor de *El Señor de los anillos*

Tolkien el viejo profesor

POR DANIEL GROTTA

MIENTRAS trabajaba en su anticuada máquina de escribir, marca Hammond, en el estudio del desván, mientras registraba, con esmero y detalle, la historia de la primera y de la segunda Edad de la *Tierra Media*, el profesor Tolkien debió parecerse al mismísimo Bilbo Bolsón de Rivendell, el acucioso cronista de las fantásticas aventuras que relata en el *Libro Rojo de la Marcha hacia el Oeste*. La habitación era fiel reflejo de un autor a quien su amigo C. S. Lewis describió una vez con estas palabras: “un gran hombre lleno de dilaciones y exento de método”. Había libros por todas partes, en pilas y en estantes. Los estantes también tenían filas y filas de latas de tabaco de cubierta oscurecida. Desparramados o bien amontonados en cajones, había papeles llenos de genealogías, historias y

borradores sobre los elfos. En el escritorio descansaba un gran reloj azul, de cuerda, con alarma, para recordar a Tolkien sus citas y entrevistas. Un “polvo de lo más distinguido”, como lo llamaba Tolkien, lo cubría todo.

De la moldura de la ventana colgaba un mapa de la Tierra Media, en el cual se advertían los viajes de Bilbo y de Frodo. Sobre la puerta que daba al jardín había un cuerno cafre de pólvora, de Surafrica, y en el suelo, junto al escritorio, yacía una vieja y muy viajada valija de colores apagados que alguna vez fueron los de la piel de antílope. En cierta ocasión un visitante le preguntó qué contenía esa valija. Sonrió Tolkien. “No está allí por ninguna razón particular, excepto que aquí dentro están todas las cosas que alguna vez quise responder. Pero ya he olvidado las preguntas”.

En medio de la confusión, fumando su pipa,

se instalaba el profesor, sonriente, de cara cuadrada, de pelo plateado. Tolkien bien pudo haber servido, en sus últimos años, de perfecto modelo de caballero inglés: alto, algo caído de hombros, ligeramente regordete, cuidadoso del atuendo, con cierta propensión a usar chaleco sin mangas o bien un *sweater* bajo impecables trajes de *tweed*. Reía más de lo que suele hacer la mayoría de los hombres; se divertía constantemente haciendo bromas. Aunque era hombre retraído y a menudo pesimista, compartía su sentido del humor y del *fair play* con cuantos entraba en contacto. Un periodista inglés describió una vez a Tolkien como “un cruce entre Bilbo y Gandalf” y, en realidad, su aspecto y disposición se parecían mucho a los de sus amados hobbits. Y esta es la descripción que hace Tolkien de los hobbits en *El señor de los anillos*: “[sus] caras, por regla ge-

neral, manifestaban más buen talante que belleza, eran amplias, de ojos brillantes, mejillas rojas, con bocas dispuestas para la risa y para beber y comer. Y reían, en efecto, y comían y bebían, a menudo y con entusiasmo, siempre prontos para la chanza sencilla y directa". Los hobbits, además, "aman la paz y la tierra sosegada y boscosa: un campo ordenado y bien cultivado era su refugio favorito". Los hobbits, por otra parte, aman apasionadamente el tabaco y las setas, los colores brillantes y prefieren una vida cómoda en casa antes que el viaje o la aventura. Esa descripción se podría aplicar directamente al mismo profesor Tolkien. "Soy un hobbit en todo menos en el tamaño", le dijo una vez a alguien que lo entrevistaba y había notado la semejanza.

La fama y el éxito que *El señor de los anillos* trajo a Tolkien cuando ya tenía más de setenta años lo dejaron perplejo. Le agradaba que sus libros alcanzaran inmensa popularidad, pero se resistía a aceptar el manto de la fama que sus lectores intentaban imponerle. Aunque en ocasiones se mostraba accesible a los admiradores que solicitaban formalmente una entrevista, Tolkien solía resultar inaccesible. Se retiró progresivamente de la vida pública a medida que fue creciendo su popularidad.

A Tolkien no le gustaron las críticas académicas ni las periodísticas de *El señor de los anillos*. Consideraba que los críticos, que intentaron desvelar alegorías en su obra mayor, se equivocaban. Insistía en que *El señor de los anillos* nada tenía de alegórico. Prefería un buen relato directo o una verdadera saga.

parecía trabajar varias horas diarias en su estudio del número 76 de Sandfield Road, en Headington, un suburbio de Oxford. Temía que lo interrumpieran. La menor intrusión inesperada o cualquier desviación de la pauta de trabajo que se hubiera fijado para el día le perjudicaba el flujo de la escritura. Y Tolkien era perezoso. Era un escritor desorganizado, un postergador incorregible, un trabajador de notoria lentitud. Cuando intentaba escribir, solía divagar y dibujar, o trabajar en lenguas élficas o practicar caligrafía con trazos meticulosos, negros, casi ilegibles. Confiaba, por otra parte, en que alguna visita de amigos o de parientes pudiera liberarlo y le permitiera dejar de lado el trabajo. No obstante, se lamentaba

de lo difícil que le resultaba escribir. "¡Agotador!" es la primera palabra que utilizó para describir sus sensaciones sobre la escritura a un periodista del *New York Times*. "Que Dios me ayude, sí. Casi siempre estoy luchando con la inercia natural del perezoso ser humano."

Conversar con Tolkien era una tarea exigente: muchas veces resultaba muy difícil comprender con exactitud lo que decía. Hablaba con una voz suave, baja, rápidamente, sin molestarse en enunciar ni en articular con claridad. Su discurso solía ser confuso, y hasta quienes lo escuchaban con más atención, incluidos sus amigos, se desconcertaban, pues nunca conseguían discernir si estaba bromeando o maldiciendo en voz baja. Otro problema: casi nunca se molestaba en quitarse la pipa de la boca.

Carecía de habilidad para contar chistes y narrar anécdotas graciosas. Siempre fallaba en la frase clave (o no llegaba a ella), se tragaba palabras o bien reía cordialmente en medio del

A Tolkien no le gustaron las críticas académicas ni las periodísticas de *El señor de los anillos*. Consideraba que los críticos, que intentaron desvelar alegorías en su obra mayor, se equivocaban. Insistía en que *El señor de los anillos* nada tenía de alegórico. Prefería un buen relato directo

relato y antes de que nadie comprendiera nada. Según uno de sus amigos, Tolkien resultaba a veces exasperante: cambiaba de tema sin aviso o dejaba un pensamiento a medio camino sin molestarse en redondearlo. Para colmo, una vez que proponía un nuevo tema o dejaba de lado lo que exponía, no había modo de volver atrás. Pero Tolkien hablaba el lenguaje común de los académicos (aunque a veces ese lenguaje común fuera el gótico, el galés, el islandés, el anglosajón, el finés o incluso el élfico).

Tolkien apenas sabía de lo que ocurría fuera de Oxford e Inglaterra, y nunca pasó de un conocimiento sumamente superficial de los grandes eventos y desastres que se convertían en noticias de primera página. Durante muchos años ni siquiera leyó un periódico; prefería escuchar un resumen, predigerido, en la *Senior Common Room*, conversando, o leer los informes que podía hallar en *High Table*. Recelaba de todo compromiso político, le interesaban muy poco los movimientos o los conflictos sociales y no se le podía

molestar con relatos de crímenes ni con cuentos escandalosos. Y, no obstante, el cúmulo de conocimientos que poseía Tolkien, aparte de sus materias propias de filología y mitología, era enorme. Leía con una intensidad y amplitud prodigiosas (aunque con los años fue leyendo cada vez menos) y hablaba con solvencia sobre cualquier asunto, desde literatura francesa (que detestaba) hasta ciencia ficción (que le entusiasmaba), desde alpinismo suizo hasta el problema de comunicarse con los taxistas de Turquía. Le gustaba contar chistes en inglés, cantar en gótico, narrar sagas en islandés, canturrear en élfico y recitar poesías en anglosajón.

Tuvo una vida larga y en general feliz. Le confió a un periodista que no tenía el menor remordimiento. La catarata de fama y fortuna que le cayó encima al final de su vida apenas si le alteró los quehaceres cotidianos. Es posible que sus primeros años de ahorros y estrecheces le dejaran hábitos permanentes de parsimonia personal; gastaba frugalmente y medía su dinero con cuidado. Era generoso sin embargo cuando se trataba de ayudar a la familia, a los amigos o de hacer donativos anónimos. Fue un hombre rico, pero se negó a vivir ostentosamente o a gastar sin discernimiento. A excepción de su impecable guardarropa y de algunas vacaciones en el extranjero, Tolkien vivió casi siempre como lo hizo durante años, en la misma casa, comiendo la misma comida, viendo a los mismos amigos.

Si alguien hubiera preguntado al profesor Tolkien qué le habría gustado más haber conseguido en la vida, quizás habría contestado que terminar su primer gran amor, *El Silmarillion*. Esta obra, una "precuella" de *El señor de los anillos*, que abarca la historia de la primera y de la segunda época de la Tierra Media, la había empezado en su juventud, le dio una forma primaria durante la primera guerra mundial, fue reescrita en los años 30, guardada en armarios durante décadas, rechazada por un editor y sólo se llenó de polvo después de la fama de su autor. Tolkien intentó retomar *El Silmarillion* cuando ya tenía más de setenta años, pero el doble filo de la espada del éxito y de las enfermedades de la edad impidieron continuamente su progreso. Permanecía inconclusa cuando Tolkien murió en 1973. ■

Retrato de Giacometti

JAMES LORD. TRADUCCIÓN DE AMAYA BOZAL. LA Balsa de la Medusa. MADRID, 2002. 155 PÁGINAS. 11,50 EUROS

El presente libro es una traducción del breve texto *A Giacometti portrait* publicado por The Noonday Press en 1965 y ampliado después en 1980 y publicado con otro texto, *Where the pictures were* (un recuerdo sobre Gertrude Stein) en 1973 y 1982 (Farrar, New York, y Mazarine, París) ambos traducidos al francés por Pierre Leyris para Gallimard en 1991.

EL texto lleva un prólogo del hermano del artista, Diego Giacometti, que realizó la fundición de todos los bronce del artista y bañó sus pátinas. Diego resume el contenido del libro, transcripción de las 18 sesiones de 1964, para retratar al crítico americano: "Alberto pensaba en alto mientras trabajaba, y James Lord ha anotado hora tras hora, día tras día, todos los dichos que ha escuchado durante las horas de pose: el resultado es un vivo recorrido por lo que fue el cielo de Alberto cuando se encontraba ante el modelo". A la muerte del artista, despojado de casa y de herencia, André Malraux le consiguió a Diego un trabajo honroso que él supo llevar con gran dignidad: realizó todas las lámparas del Museo Picasso de París.

Las mejores historias de este mundo del arte cuando París pierde la batalla del mercado en favor de New York nos las han contado los americanos residentes en Francia, como James Lord, que comenzó esta literatura de memorias (algunas falsificadas), como John Richardson, que ahora escribe la inmensa biografía de Picasso o la de Douglas Cooper, que reunió lo mejor del cubismo en su castillo del sur de Francia para desprenderse de él después. Los tres, así como John Franklin Koenig o John Russell tienen mucho en común: llegar como jóvenes soldados al final de 1944 ó 45 a Francia. Unos se quedan, otros como Koenig vuelven a la Universidad a terminar y regresan hipnotizados por el fulgor de París en 1948.

Los libros como el de Lord, escritos sin el *back-*

ground del historiador, reporteros de veladores del presente de la historia del arte, se mueven dentro de fronteras imprecisas. Tienen ventajas como la cercanía a los hechos y la agilidad de una prosa elegante. Son informadores sobre el terreno, pero les falta, aunque no a la biografía de Picasso de Richardson, el rigor en el manejo de las fuentes, la plausibilidad en las conjeturas—las hipótesis que avanzan—y sobre todo la verificación de las informaciones. En este sentido le ha precedido James Lord con su biografía de Giacometti (muy correcta) o la de Dora Maar, (muy fabulada) a la que ha dedicado asimismo un interesante libro Mary Ann Calws, *Dora Maar, con y sin Picasso*, (traducción en Destino).

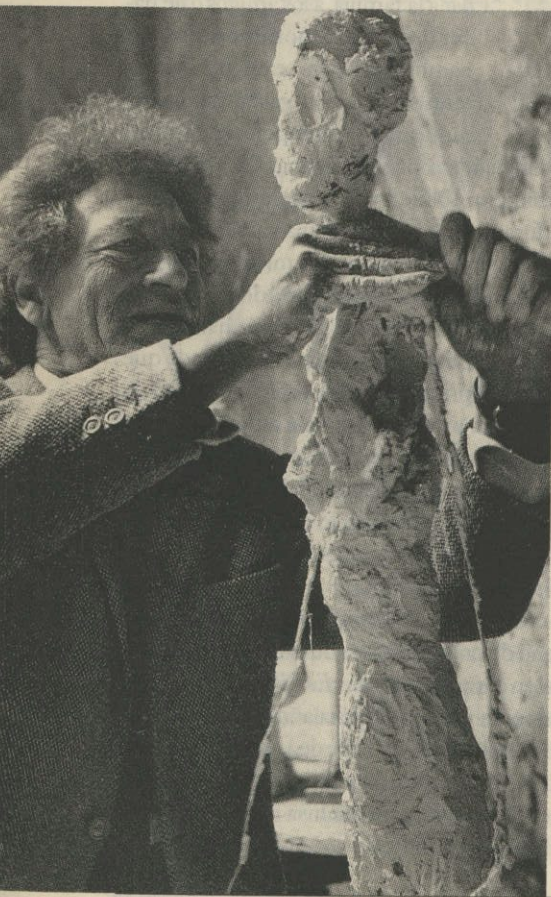
El contexto en la estética de Giacometti de la que nos habla Lord es el último periodo de la vida del artista, de 1959-1966. Comienza su relación con una mujer de la noche conocida por Caroline; son los años de sus cuadros de grandes formatos, del premio de la Bienal de Venecia de 1962, del cáncer de 1963, y de la figuración (que comienza en 1964). De alguna manera se obvia ese regreso final al "retrato", dándonos Lord la clave de su praxis artística, la del pincel que araña la superficie y talla la figura sentada del modelo, hiriéndola en todos los sentidos, y empequeñeciéndola en el marco del marco del cuadro. El propio Giacometti señalaba que hacía sus figuras pequeñas "porque lo importante es el espacio". El espacio que rodea las figuras, el *témenos* sagrado de los templos griegos, es lo que Giacometti busca. En el frente de El Escorial, cuando este espacio está solitario, las personas—sean del tamaño que sean—son como esculturas de Giacometti. El ser humano en su soledad frente al espacio enmarcado, edifi-

cado, no deja de ser, para una mirada pesimista, una melancólica sombra. Es la lección de la escultura de una de las figuras más importantes del siglo XX.

La traducción de Amaya Bozal es ágil con unos pequeños errores ("papel vierge", por papel de calco en blanco), pero ha conseguido el tono distendido, de sobremesa, que caracteriza a James Lord, que habla como escribe, un narrador de la vieja escuela que canta y ameniza con romanzas de ciego sobre la actualidad artística de la postguerra. Para el lector interesado en la obra de Giacometti le recomendamos la entrevista con el escritor André Parinaud (revista Arts, París, junio, 1962, reproducida en el catálogo de la galería Coray, Lugano, 1984). También las memorias del librero y amigo suizo Christoph Bernouilli. *A Giacometti. Erinnerungen und Aufzeichnungen*, Berna, 1974, o las conferencias de Willy Rotzler, sus recuerdos del artista en la *Pro Helvetia Swiss Lectureship* publicadas por la Universidad de New York en 1984.

Con una perspectiva muy diferente de la de Lord, y de su descripción anecdótica, está la visión poética, el ensayo psicológico del escritor Giorgio Soavi (1923). *Il mio Giacometti* (Milán 1966), o la obra del año 2000 en Mazzotta *Alberto Giacometti. Il sogno di una testa*, con la descripción anímica de su retrato de 1963 o el sentido del posar ante el artista, libro documentado con fotografías. Pero las fotografías más bellas de los procesos de trabajo de Giacometti siguen siendo las Ernst Scheidgger, *Giacometti: Spuren einer Freundschaft* (Zurich 1990) excelente guía para seguir la lectura de este libro, que se puede (y se debe) leer de una sola sentada.

KOSME DE BARAÑANO



Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro

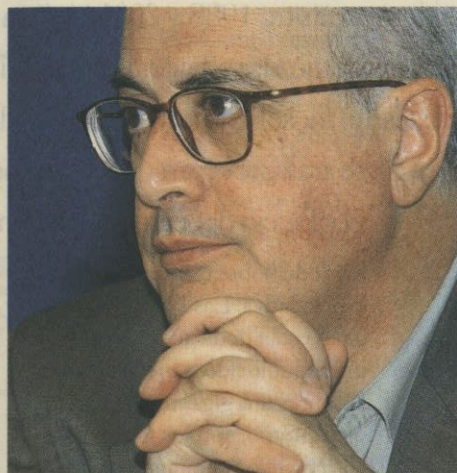
FERNANDO BOUZA. MARCIAL PONS. MADRID, 2001. 359 PÁGINAS, 21'04 EUROS

Tras la invención de la imprenta, las condiciones de transmisión de la cultura escrita experimentan un cambio revolucionario. Pero, contra lo que muchos creen, la actividad manuscrita sigue manteniendo una amplia vigencia.

ESTUDIOSOS, historiadores, coleccionistas, bibliófilos, pícaros o epistológrafos escriben por sí mismos, o recurriendo a copistas officiosos o profesionales, los textos más diversos, que corren de mano en mano formando un río cultural, no por "subterráneo" menos importante. A este tema ha dedicado el profesor Fernando Bouza el libro que hoy reseñamos, acometiendo la tarea de catalogar, analizar y demostrar la importancia de "una cultura *ad vivum*, manuscrita" que circula ampliamente a lo largo de nuestro Siglo de Oro, y que rivaliza y complementa a la vez la importantísima producción editorial que florece por entonces.

Estamos ante un tema que ha interesado desde siempre a los expertos, pero que hasta fechas recientes no ha recibido la atención debida. Hoy disponemos de un acervo importante de estudios parciales, de monografías tan prestigiosas como las de H. Love, H. R. Woudhuysen o Ch. Métayer. A ellas debemos añadir ahora la de F. Bouza, cuyo mérito principal radica en haber sabido acumular una copiosa lista de textos, haber encontrado y explicado vetas inexploradas y haber desplegado una sólida erudición. Anécdotas, datos de archivo, testimonios recónditos, estadísticas, etc. se aprovechan con criterio científico, imbricándose en un tejido erudito en que la documentación, la ruptura de tópicos, el análisis objetivo y la argumentación novedosa dan sentido a lo que en principio parecía un caos inextricable.

Ocho son los capítulos en que se estructura el libro –además de una "Introducción" recapituladora–. En su transcurso se nos informa sobre cuestiones tan distintas como la de las copias manuscritas de los textos dramáticos, los manuscritos que divulgan escándalos y maledicencias, la literatura de bufones palaciegos y gente del marginalismo aurisecular, las biografías que servían de manual cortesano, los documentos relativos a la crónica de las casas nobles, o los escritos histórico-políticos emanados de la pluma del monarca –así, la traducción de F.



Guicciardini por Felipe IV. La vitalidad de esta cultura del manuscrito explica en lo literario, como señaló A. Rodríguez-Moñino, la no publicación de la obra de los principales poetas españoles de los siglos XVI y XVII (San Juan de la

Cruz, fray Luis de León, Góngora...) en vida de éstos, sin que ello obstaculizara su difusión entre todo tipo de lectores.

Además de esas, resultan muy instructivas las noticias relativas al coleccionismo, intercambio y robo de manuscritos, copias fraudulentas de textos líricos o teatrales oídos de viva voz, etc. En cuanto al regalo de códices, hay anécdotas muy sintomáticas, como la que

cuenta la donación a Felipe II por la Duquesa de Florencia de un librito de oro que agradó extraordinariamente al monarca. En una época como la nuestra, en que tanto nos molestan las erratas, no nos sorprenden las quejas de los humanistas sobre los *scribae imperiti*, que deturpaban irresponsablemente preciosos códices de clásicos antiguos o escritores modernos. Igual interés tiene lo relativo a los manuscritos que desarrollaban una "pedagogía de la afrenta" en escritos ofensivos o calumniosos que no siempre quedaban impunes. Más amable es el tema de los epistolarios –de Felipe II con su hija Isabel Clara Eugenia, o de Felipe IV con la Madre Ágreda–, que se diversifican en una inabarcable gama de subespecies.

La cantidad y calidad de todas estas noticias, y la finura crítica con que están enfocadas, justifican el interés del lector por el libro de Bouza, cuya consulta une el deleite con el provecho, demostrando cómo el rigor de la investigación historiográfica nunca está reñido con lo sugerente de su exposición cuando ésta se hace con competencia y empatía.

CRISTÓBAL CUEVAS

Luis Landero
su nueva novela
El guitarrista
TUSQUETS EDITORES

La filosofía del **idealismo alemán**

JOSÉ LUIS VILLACAÑAS BERLANGA. SÍNTESIS. MADRID, 2001. 2 VOLÚMENES. 271 Y 329 PÁGINAS. 34,38 EUROS

En un breve espacio de tiempo, entre 1988 y 2001, se han publicado en España, y escritas por españoles, dos obras dedicadas a hacer una historia completa y detallada de lo que suele llamarse el "idealismo filosófico alemán". Estas dos hazañas, pues de hazañas



se trata, revelan que en España está produciéndose, en el silencio del estudio genuino, una mutación filosófica. bre todo, sobre todo, por su pasión especulativa. Las 200 primeras páginas están dedicadas a Kant y son un prelude necesario. El resto de la obra es una gigantomaquia, cuerpo a cuerpo, con los tres "idealistas": Fichte, Schelling y Hegel. No es un libro sobrio, sino ebrio, "como debe ser".

LA primera de estas obras la ha escrito Félix Duque, nacido en 1943, que es catedrático de filosofía en la Universidad Autónoma de Madrid. Está publicada por la editorial Akal en 1988 y constituye el tomo octavo de un "Tractatus Philosophiae" que el propio Félix Duque dirige. Su título es "La era de la crítica" y resulta monumental en varios aspectos. En primer lugar, por su extensión. El libro tiene 977 páginas; el tipo de letra del texto principal es muy pequeño; y el de las notas, microscópico. Las notas, por cierto —¡2306 notas!—, son un imponente bajo continuo de la polifonía del texto y en ellas están prudentemente escondidas muchas de las más punzantes alusiones al estado de la filosofía actual, en España y fuera de España.

Pero esta obra es monumental también por otras razones: por su información completísima, por sus detallados análisis de textos, por su articulación arquitectónica y so-

se trata, revelan que en España está produciéndose, en el silencio del estudio genuino, una mutación filosófica.

bre todo, sobre todo, por su pasión especulativa. Las 200 primeras páginas están dedicadas a Kant y son un prelude necesario. El resto de la obra es una gigantomaquia, cuerpo a cuerpo, con los tres "idealistas": Fichte, Schelling y Hegel. No es un libro sobrio, sino ebrio, "como debe ser".

No existe, que yo conozca, tampoco en otros países, una obra reciente comparable a ésta. Empezar su lectura, que no lleva, desde luego, ni una semana ni dos, sino varias, es aventurarse en una selva. Félix Duque no trata de convertirla en un falso jardín. Lo que sí nos dice es que es transitable. Él la ha recorrido, y lo ha hecho, y muy bien, desde el presente.

Ahora José Luis Villacañas, nacido en 1955, catedrático de filosofía en la Universidad de Murcia, acaba de publicar, en dos volúmenes, el resultado de su viaje por el mismo paisaje idealista. Su obra, titulada *La filosofía del idealismo alemán*, aparece en Síntesis, dentro de la colección "Thémata", en la que han salido obras admirables.

José Luis Villacañas es autor de una obra filosófica muy amplia, siempre consistente y siempre empujada por un vehemente huracán ético. No es de extrañar que dirija una revista importantísima, "Res Publica. Revista de la historia y del presente de los conceptos políticos", que es la más viva en este campo en España.

El autor coloca su obra bajo un

lema de Max Weber que dice que la glorificación carismática de la Razón es la "última forma" que ha tomado en general el carisma en su camino pleno de destino. A la luz de ese lema creo yo que deberían leerse los dos volúmenes de esta obra para captar adecuadamente su sentido y su intención. Como se trata declaradamente de una obra liberal, el autor no pretende exponer internamente los sistemas idealistas en el lenguaje forjado por ellos, sino que quiere hablar el lenguaje de sus contemporáneos. Y, todo ello, desde el *ethos* de la franqueza, que pide reconocimiento. Aquí es donde aparece con especial claridad ese vendaval ético a que aludía. En este aspecto el libro de Félix Duque se muestra más prudente, más "hegeliano", si se quiere. La de Villacañas es más atrevida, más desprotegida, más "fichteana".

En esta España de intencionados ninguneos resulta reconfortante ver que ambos autores son amigos. Villacañas no tiene reparo en manifestar explícitamente "su admiración por el esfuerzo solitario y genial, por la entrega apasionada a la filosofía y por el ejemplo de vocación intelectual" de Félix Duque. Son palabras mayores, que yo suscribo plenamente. También señala que en España se ha producido en los últimos años una apropiación técnica de la tradición, sin precedentes en nuestra historia.

ANDRÉS SÁNCHEZ PASCUAL

Gran diccionario Xerais da Lingua

VV.AA. EDICIONS XERAIAS DE GALICIA VIGO, 2001. 2030 PÁGS. 72,20 EUROS

HACE más de 15 años un grupo de profesores de Lengua y Literatura Gallega publicaron el *Diccionario Xerais da Lingua* (1986), que marcó un hito en la lexicografía gallega y en los primeros pasos del proceso de normalización de la lengua. Cinco años después aquel mismo equipo renovaba su valioso esfuerzo con el *Diccionario Xerais Castelán Gallego*, que añade a las equivalencias léxicas en las dos lenguas una amplia información acerca de "usos, frases y sinónimos" en gallego. Y ahora ve la luz el *Gran Diccionario Xerais da Lingua*, fruto de los últimos diez años de trabajo del mismo equipo formado por X. M^a. Carballeira (coordinador), C. Ares, C. Hermida, P. Iglesias, X. M^a. Lema y R. López.

Con obras de esta envergadura la lengua gallega dispone de instrumentos equiparables a los de otras lenguas románicas que han desarrollado su vida sin las restricciones del gallego como lengua minoritaria. Pues los autores de este lexicón han incorporado en sus más de 2000 páginas los términos incluidos en diccionarios anteriores, múltiples trabajos de recogida del habla popular y el léxico de los más importantes escritores de la literatura gallega. Por su alcance académico, la obra está destinada a perdurar. El resultado es impagable para los usuarios del gallego en cualquier situación y nivel. Pues en uno se integran tres diccionarios: el normativo, que define y explica las palabras que componen el gallego estándar; un diccionario de uso que incluye las voces gallegas no estándares (dialectismos, creaciones recientes, etc.) y un diccionario de dudas que señala vocablos no gallegos que deturpan los hábitos lingüísticos de muchos hablantes.

ÁNGEL BASANTA



ENRIQUE MURILLO

“He fracasado tantas veces... y ni así aprendo”

PREGUNTA: Dice que escribe porque se hace preguntas que no sabe contestar: ¿seguimos?

RESPUESTA: Bueno, después de escribir me quedo casi igual. Así que parece que seguiré escribiendo. Dice una amiga que por el título se diría que he escrito un libro de autoayuda. Suponiendo que sea cierto, no me sirve ni a mí.

P: ¿Qué le pasa?

R: La vida me produce cierta desazón, como a todo hijo de vecino. Freud decía que en la cultura sentimos malestar. Fuera de la cultura es peor. Es la selva.

P: ¿Y a los demás?

R: Lo mismo que a mí. Somos un desastre. Conocemos el mapa del genoma humano, y no sabemos convivir en paz. Y eso desespera. Y hace que uno busque respuestas. Por eso todos leemos libros y algunos los escribimos.

P: Que la vida iba en serio, ¿uno lo empieza a comprender demasiado tarde?

R: Yo desde luego, sí. Muy tarde.

P: ¿Cuál es su Partenón, Alfaguara quizás?

R: Alfaguara en lo profesional puede serlo. Trabajo con gente que me gusta, con objetivos que me gustan. Procuraré hacerlo bien, editar buenos libros que vendan adecuadamente.

P: Qué le pasa al mundo de la edición española?

R: Está en crisis. Va a haber muchos despidos este año. Algún amigo mío está en la

calle ya. Pero se recuperará. Hay unos cuantos editores de primera.

P: ¿Sabe ya qué es “para siempre”?

R: Un buen amigo de sus amigos. Un buen padre de sus hijos. Un buen marido de su esposa. ¡Espero!

P: ¿Qué haría si se encontrase con el fantasma de la felicidad perfecta?

R: A mí, los fantasmas, sólo en literatura. Si viera uno en la realidad me pasaría como al personaje de Conrad, se me pondría el pelo blanco. Del todo.

P: ¿Y con el del fracaso absoluto?

R: Los fantasmas lejos, y este fantasma en particular más lejos todavía. He fracasado tantas veces, me he equivocado tantísimas más... que ni así aprendo. Pero yo soy un optimista, y un hombre afortunado, siempre caigo de pie, no me da pereza levantarme.

P: Su protagonista descubre que viajar no supone separarse de uno mismo...

R: Claro, nos vamos para encontrarnos, para reconocernos en el espejo cóncavo de otras formas de vida, otras culturas. Cuando me fui de España, los últimos años de la dictadura, logré entender un poco mi país.

P: ¿“La vida nos sujeta porque precisamente no es como la esperábamos”?

R: La vida cumple parte de sus promesas, pero eso no nos basta. El deseo arranca ahí mismo, y es el deseo



Qué nos pasa. Qué nos pasa a las puertas del sueño de nuestra vida, a punto de ser “lo que debemos ser”. Qué nos pasa al descubrir ese último espejismo. Qué nos pasa al vivir. El novelista y editor Enrique Murillo (Barcelona, 1944), que tras pasar por Anagrama, Plaza & Janés y Planeta acaba de aterrizar en Alfaguara, ha trazado en *Qué nos pasa* (Destino) un retrato inquietante y desolado de un hombre tranquilo y vulgar, seguro de que su vida no será tan rutinaria como la de los demás, al menos no para siempre.

quien nos sujeta.

P: ¿Cómo la esperaba?

R: Menos atropellada, seguro. Marías dice que soy un saltarín y Vidal Folch que tengo el culo inquieto. Juro que no es por voluntad propia.

P: Si no hay nada que buscar ¿qué hacemos?

R: Vivir la inmanencia, pelear cada día por hacer alguna cosa bien hecha: yo busco libros buenos, escribir alguna línea que no esté del todo mal, cuidar mi huerto, lavar la ropa.

P: ¿En qué se diferencia la vida de un editor de la de un verdulero o un librero que repite, día a día, una rutina monótona?

R: Es un trabajo arriesgado, distinto cada día, que te obliga a estar en permanente vigilia. Al menos yo lo vivo así. Tratas con gente muy especial, muy inteligente, los escritores. Lees. Es un privilegio.

P: Después de pasar por Anagrama, Plaza & Janés y Planeta, ha llegado a Alfaguara: ¿ha llegado a ser lo que estaba destinado a ser?

R: Lo era ya, viéndolo con la distancia de los años, fijándome en todo el recorrido: me apasionan los libros, y sigo metido en el mundo de los libros.

P: ¿Es dueño de sus días?

R: No, los he alquilado, y sólo espero que me dure el contrato. Vivir es increíble. Pese a todo.

P: ¿Qué le falta y qué le sobra a la edición española?

R: Le iría de maravilla algún tipo de prescriptor, alguien en cuyo gusto y criterio la sociedad confiara. Le sobra gente atraída por la parte de espectáculo que tiene el negocio, los que están en esto por salir en la foto.

P: ¿Y a los suplementos?

R: Modestia, saber que son hojas de un diario, de usar y tirar. Vocación de servicio para todos los lectores en lugar de buscar sólo al experto, al especialista. Les faltan lectores, y deberían preguntarse por qué son una de las secciones menos leídas de los diarios.

P: ¿Cuál ha sido “el más grotesco de sus fracasos”?

R: El trabajo de editor trae consigo el fracaso como experiencia cotidiana. Pero sé que me equivoco y sigo teniendo la desfachatez de creer que voy a acertar, al juzgar, por ejemplo, un manuscrito de esos que llegan sin padrinos.

P: ¿Qué es, editor o escritor?

R: Las dos cosas, y traductor, crítico, hortelano, paseante, recolector de setas, viajero, marido, padre y abuelo, como mínimo. Parece que me defiendo un poco, sólo un poco, en algunas de estas cosas.

P: ¿Y quién es, para siempre?

R: Esa página no está escrita todavía de forma definitiva. Pero me gustaría un epitafio como el del protagonista de Kipling, “Kim, el amigo de todo el mundo.”

NURIA AZANGOT

A R T E

Los tesoros de Amberes

CAJA DUERO, PLAZA DE LOS BANDOS, S/N. SALAMANCA. HASTA EL 30 DE ABRIL

Para la pintura flamenca del siglo XVII, el Museo de Amberes es como un hermano menor del Prado, con muchas obras vinculadas a las de Madrid. La excelente exposición en las salas de Caja Duero en Salamanca reúne 44 cuadros venidos de Amberes y, en su mayoría, nunca vistos en España, entre ellas algunas piezas maestras de Rubens, Jordaens o Brueghel, y una amplia muestra de la riqueza de los géneros pictóricos y la excelente calidad de los maestros menores.

PETER NEEFS I: INTERIOR
DE UNA IGLESIA. COBRE, 35 X 49



LA exposición no pretende, porque sería absurdo, rivalizar con las obras maestras del Prado, sino mostrar la inmensa variedad de la pintura flamenca a través de sus diversos géneros. De las tres salas que ocupa la antología, la primera está dedicada a la pintura religiosa y mitológica y su estrella es el gran cuadro de Rubens *Santa Teresa de Ávila intercediendo por el alma de Bernardino de Mendoza* una obra espléndida de la última década de la vida del artista (las cabezas de los condenados que asoman abajo merecieron los elogios de Van Gogh cuando estudiaba en la academia de Amberes). Hay otro Rubens, pequeño pero excelente, un *Lamento por Cristo* que retoma una composición del Museo de Viena y le añade un fondo de paisaje que hoy se atribuye a Jan Brueghel. En la tradición de las grandes composiciones monumentales de desnudos mitológicos de Rubens está el gran *Amor y psique* de Jordaens. Y en el otro extremo de la escala, Jan Brueghel despliega su enorme habilidad de miniaturista con una pintura sobre cobre de apenas 26 x 36 cm., una de las versiones que el pintor hizo de una *Adoración de los Magos* de su padre Pieter.

La segunda sala reúne las escenas de violencia. La violencia noble, heroica, sublime, celebrada en las imágenes oficiales, y la violencia cotidiana, condenada en la pintura de género. De la primera serían ejemplos un espléndido boceto de Rubens de Minerva hiriendo a un monstruo (*La Prudencia aplastando a la Rebelión*) o una alegoría de la toma de Valenciennes, donde los generales españoles y franceses aparecen retratados a un lado y otro como en la fotografía de un torneo deportivo. El contrapunto de la agresión ritualizada y elegante es la crueldad de unas escenas casi periodísticas de la vida cotidiana: los soldados saquean una aldea, los bandidos asaltan y degüellan a los via-



La pintura de los Países Bajos, que conoció una proliferación sin precedentes, fue un canto de amor a la abundancia, a la opulencia, con sus formas hinchadas y sus colores vivos

RUBENS: SANTA TERESA DE ÁVILA INTERCEDIENDO POR EL ALMA DE BERNARDINO DE MENDOZA. DEBAJO, GYSBRECHT LYTENS: PAISAJE DE INVIERNO



jeros de una diligencia, un borracho mata a un joven en una taberna. En la tercera sala encontramos el resto de la vida, retratada a través de los diversos géneros. La pintura de los Países Bajos conoció una proliferación sin precedentes de géneros y subgéneros; no sólo el retrato, el paisaje, la naturaleza muerta,

sino especialidades mucho más limitadas: el retrato familiar, el interior de iglesia, el paisaje invernal, la escena de caza, la guirnalda de flores en torno a la imagen de la Virgen... Aquí tenemos, por ejemplo a Pieter Neefs I, el principal pintor flamenco de interiores de iglesias, que pinta el espacio diáfano de

una catedral inspirada en la de Nuestra Señora de Amberes. Pieter van Bredal retrata el mercado de bueyes en una plaza de Amberes donde hoy (según me explica el comisario de la exposición, Nico van Hout) se reúnen, como antes el ganado, los estudiantes. Pieter Gysels (un seguidor de Jan Brueghel) nos ofrece una *kermesse* en una villa de Brabante, con todos los placeres de un día de fiesta al aire libre: la alegría de comer y beber, jugar y bailar, ver actuar a los comediantes y ver llegar la carroza de un gran señor. Otros, como el rubensiano Jan Wildens, buscan la felicidad lejos de la ciudad, en el idilio pastoral a orillas de un río, bajo los altos árboles reunidos en un delicado *bouquet*. Y en contraste con ese eterno verano, la desolación invernal de Gysbrecht Lytens, que prefigura ciertos nocturnos de Caspar David Friedrich.

La pintura de los Países Bajos, y más aún en el Barroco, fue un canto de amor a la abundancia, a la opulencia, con sus formas hinchadas y sus colores vivos: las aves exóticas de Jan Van Kessel I, los trofeos de caza de Jan Fyt, los perros y perdices de Paul de Vos, los bodegones de frutas de Frans Snyders y David de Coninck, frutas abiertas exhibiendo su jugosa pulpa. Junto a estos maestros conocidos, hasta los nombres más oscuros nos reservan sorpresas, como esa Clara Peters cuya obra empieza a ser ahora mejor conocida y valorada, de quien hay en el Museo del Prado una mesa con dulces, y que aquí nos ofrece un plato muy distinto, de relucientes pescados y mariscos.

GUILLERMO SOLANA

Antoni Tàpies memoria personal

ELVIRA GONZÁLEZ. GENERAL CASTAÑOS, 9. MADRID. HASTA EL 10 DE MARZO

SALUDAR a estas alturas una nueva exposición de Antoni Tàpies, exime al crítico de buscar o pretender incluso inventar calificativos que no hayan sido ya pronunciados por quienes le han precedido. Valga, sin embargo, el más sencillo, pero también el más sentido reconocimiento para una personalidad y una obra que han sido parte constitutiva del horizonte más vivo del arte durante más de medio siglo y que, en la última década —las sucesivas individuales que ha mostrado en Madrid, especialmente en la galería Soledad Lorenzo y, mucho menos frecuentes, en Antonio Machón, dan de ello sobrado testimonio— almacena un depósito de fuerza todavía sorprendente y una facultad extraordinaria para dilatar y matizar las que son sus principales propuestas estéticas.

Ahora, la galería Elvira González ofrece una muestra, o mejor, una selección de una decena de piezas,

muy propia de marchante, con la especificación cronológica, de *Obras 1958-1978*. Un período que abarca desde la concesión del Premio de la UNESCO en la Bienal veneciana de ese 1958, hasta el año de publicación de la autobiografía *Memoria personal*, en la que Tàpies hace balance y remembranza de medio siglo de existencia.

La única no recogida en el catálogo razonado es *Emblema*, un acrílico sobre papel de 1971. El núcleo más interesante y rotundo de lo expuesto lo constituyen cuatro piezas: *Arena gris*, de 1958, y *Cruz sobre marrón*, *Paralelas* y *Azul y gafas*, respectivamente de 1960, 1962 y 1966. Una etapa evidentemente no cerrada o encerrada entre esas fechas, pero en la que se produjo el despegue internacional del artista y durante la que mantuvo estrechos lazos formales con el informalismo y la abstracción europeos, así como asis-



PAÑUELO Y COLORES, 1975

tió a la difusión de su obra en Estados Unidos. Muy ajustado a la situación de aquel tiempo en España, el último año citado el XV Congreso Internacional de Críticos de Arte le

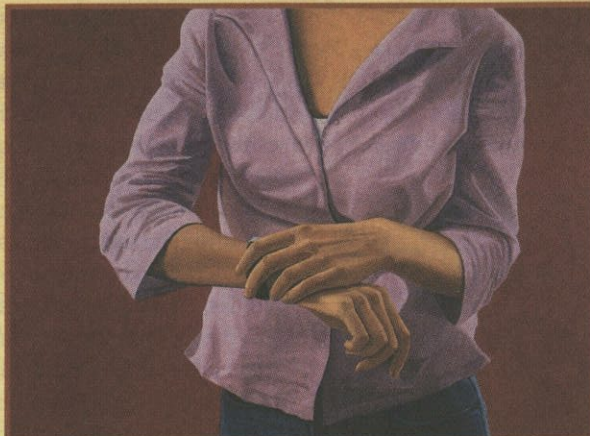
concedió la Medalla de Oro por el valor artístico y moral —estábamos en pleno franquismo— de su obra.

MARIANO NAVARRO

EVA NAVARRO

GEMA LAZCANO GALERÍA DE ARTE

Piamonte, 18 - 28004 Madrid • 91 521 23 17
www.gemalazcano.es • e-mail: glazcano@teletel.es



"Espera". 2001. Acrílico sobre lienzo. 54 x 73 cm

Hasta el 14 de marzo de 2002

exposiciones

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

SUBDIRECCIÓN GENERAL DE PROMOCIÓN DE LAS BELLAS ARTES

7 marzo
12 mayo
2002

FERNANDO LERÍN
Sala Julio González.

14 marzo
12 mayo
2002

JOSÉ BELLOSILLO
Sala Julio González.

12 febrero
14 abril
2002

SALAMANCA.
UN PROYECTO FOTOGRAFICO
Sala Millares.

Avda. Juan de Herrera, 2
Ciudad Universitaria. Madrid.



Alfredo Hlito, epifanía de un solitario

FUNDACIÓN TELEFÓNICA. FUENCARRAL, 3. MADRID. HASTA EL 7 DE ABRIL



EFIGIE 2, 1977

¿TENDRÁ Madrid, entre tanta manifestación de cultura-espectáculo, la audiencia que merece una exposición purista como ésta, de arte basado exclusivamente en los elementos fundamentales de la pintura: el color y la forma? ¿Dejará de ser aquí un desconocido un pintor tan determinante, singular y callado como Alfredo Hlito (Buenos Aires, 1923-1993), que fue también diseñador gráfico y escritor relevante? Su figura creció en la recuperación de las vanguardias iberoamericanas tras la segunda guerra mundial, dentro de la abstracción geométrica, desde el foro de Buenos Aires, donde en 1945 fundó, con Tomás Maldonado, Arte Concreto-Invencción, el grupo americano posiblemente más ortodoxo de la exploración constructivista. Su pintura ha llegado a España tardíamente, en dos muestras colectivas de 1992: *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, presentada

en la Estación Plaza de Armas, en Sevilla, y *La escuela del Sur*, producida en Madrid por el Reina Sofía, para analizar la herencia de Torres García entre los artistas rioplatenses. Así, esta monográfica que le dedica la Fundación Telefónica, constituye la revelación del conjunto de su obra en nuestro país y en Europa, ahora cada vez más permeable al arte iberoamericano.

Hlito desarrolló su obra en dos etapas generales. La primera (1945-1955) constituye su período "concreto", centrado en "la invención de una belleza objetiva a través de elementos plásticos igualmente objetivos", según la concepción neoplasticista de Mondrian y Vantongerloo, y la práctica de Max Bill sobre lo finito-infinito. Pese a su afán purista, Hlito mezcló siempre intuición con matemática, lo que le llevó a progresar en un estilo personal, que desarrolló (1955-1993) en tres ciclos te-

máticos, eje de esta exposición: *Símulacros*, de los años sesenta y setenta, en los que un bellissimo y ascético tejido espacial, de pincelada minuciosa, sirve de fondo a estructuras lineales de alusión arquitectónica; *Efigies*, de los años setenta y ochenta, en que las formas de arquitectura cedan a construcciones antropomórfas; e *Iconostasios*, de los años noventa, retablos de "efigies", recuperando el entramado ortogonal de Torres García. La belleza y severidad físicas —de materia y color—, y la singularidad constructiva y hermetismo de las formas hacen de este arte un universo personal de fuerte espiritualidad, de emocionada identificación mística del artista con la pintura, cuyas calidades plásticas y conceptuales vigorizan la vigencia de Hlito en el discurso histórico del arte iberoamericano.

JOSÉ MARÍN-MEDINA

El trópico fantástico de García Cordero

ÁNGEL ROMERO. SAN PEDRO, 5. MADRID. HASTA EL 15 DE MARZO. DE 4.800 A 24.000 EUROS

ÁNGEL Romero lleva años actuando como cabeza de puente en España para el arte latinoamericano, con especial atención a los artistas caribeños, despreciando modas e intereses comerciales. Una de sus apuestas más acertadas es ésta que ha hecho por el pintor de origen dominicano y afincado en París José García Cordero (Santo Domingo, 1951), bien conocido en el área caribeña y con creciente proyección en Francia.

García Cordero es un pintor extraordinario, que practica una figuración de una rara potencia, que casi asusta. Como artista obsesivo, regresa una y otra vez a los mismos parajes, a las mismas figuras, a sí mismo, autorretratándose con ferocidad. Los bosques y los pantanos de Monte Cristi, lo-

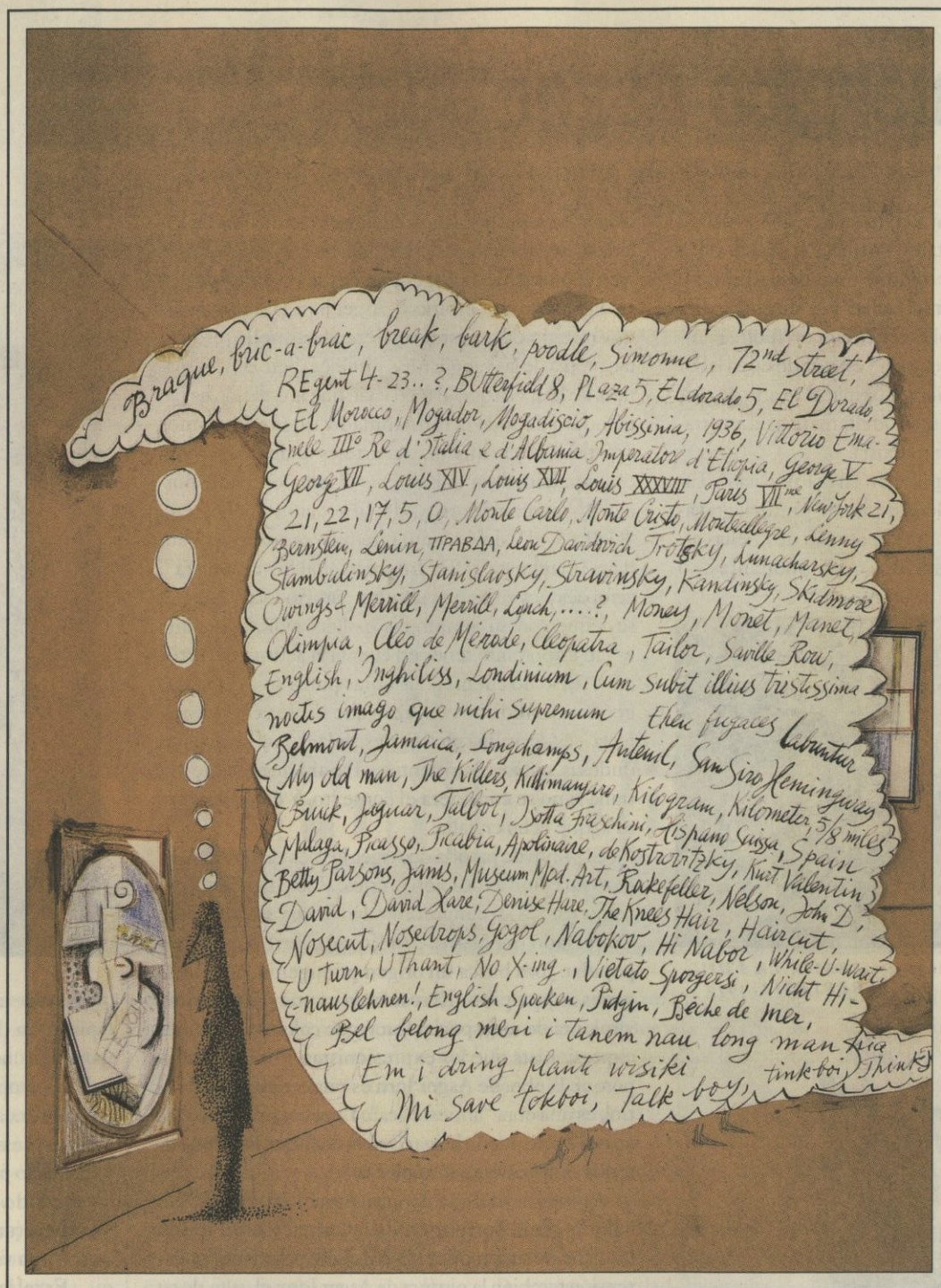
calidad costera cercana a Haití donde transcurrió parte de su infancia, son el escenario privilegiado de los sucesos oníricos, violentos o amenazantes, que representa. Herencia cultural local, indirecta crítica social y política y humor negro son otros componentes fundamentales de su

obra. "El trópico como una gran fantasía, como un espanto", escribió con ocasión de su anterior exposición, y, en efecto, causan espanto y admiración sus macetas con siniestros dientes sonrientes y sus cerradas acumulaciones de troncos con estrechas rendijas entre las que en ocasiones asoman rostros faunescos. En el cuadro más importante de esta muestra, *Waiting for you*, multitud de cabezas demasiado parecidas a la del autor acechan como hambrientas pirañas, o tal vez se esconden de algún depredador temible. En conflictiva relación con la naturaleza exuberante del trópico, García Cordero actualiza en el medio pictórico un realismo mágico de primer orden.

WAITING FOR YOU, 2001



ELENA VOZMEDIANO



Saul Steinberg

Un conjunto de 90 dibujos de Saul Steinberg (Rumanía, 1914 - Nueva York, 1999) se pueden ver en el IVAM valenciano hasta el próximo 19 de marzo. Se trata de la primera exposición que un museo español dedica a este polifacético artista cuya obra marcó la historia y la evolución del dibujo en el siglo XX. Steinberg llegó a Nueva York en 1941, donde empezó a dibujar tiras cómicas para "The New Yorker" y "PM", y en 1946 fue incluido en la exposición *Fourteen Americans* del MOMA. De los dibujos recogidos en sus dos primeros libros, *All in Line* (1945) y *The Art of Living* (1949), exentos de crítica social, Steinberg evoluciona hacia formas más elaboradas, como manifestó en *The Passport* (1954), donde se agrupan sus caricaturas de esos años. Las ilegalidades burocráticas o problemas de identidad de los inmigrantes en Estados Unidos son algunos de los temas que trata en sus obras. Harold Rosenberg definió a Steinberg como un escritor de imágenes y así queda patente en esta muestra comisariada por Dore Ashton.

Enérgico Asger Jorn

FUNDACIÓN ANTONI TÀPIES. ARAGÓ. 255. BARCELONA. HASTA EL 21 DE ABRIL

Ya se sabe que Asger Jorn (Dinamarca, 1914 - 1973) es un artista con una notable proyección a partir de la postguerra europea. Pero no se trata de un pintor o escultor en el sentido tradicional. No sin contradicciones, es un creador polifacético con un fuerte compromiso político. Su trayectoria y el sentido de su labor como artista, tan sólo se pueden explicar a partir de este compromiso, de la búsqueda de alternativas al arte tradicional y de su posición marxista.

Curiosamente, su exposición en la Fundación Tàpies presenta una simple muestra de pintura, gravado y escultura... parece una exposición de "bellas artes". En el catálogo, los textos más importantes, su



CARTA A MI HIJO, 1956-57. ABAJO, LA LUJURIA LÚCIDA DE LA HIPERESTESIA, 1970



biografía escrita por Troels Andersen o el análisis de Valeriano Bozal, aunque siendo interesantes, sólo se plantean el problema de Asger Jorn desde un punto de vista, digámoslo así, "estético". Asger Jorn es algo más. La motivación del artista proviene de aquella retórica tan propia de las vanguardias históricas pero con los matices de la época que le tocó vivir: que la creación es patrimonio de toda la humanidad y que todos somos artistas. Que la misión del arte es la de liberar una espontaneidad sin trabas. Que el arte posee una función concienciadora y de liberación social, etc. "CoBrA", el "Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista", "La Internacional Situacionista", agrupaciones en las que el artista participó activamente, se definen por su compromiso político radical. ¿Por qué es tan importante tener en cuenta la actitud del artista? ¿Acaso no cuentan las obras por sí solas? De Asger Jorn se ha dicho con razón que su obra era "imperfecta", es decir, una pintura descuidada: composiciones dudosas, colores estridentes... De ahí que resulte extraña si no se considera el contexto. Y este contexto es lo que echo en falta.

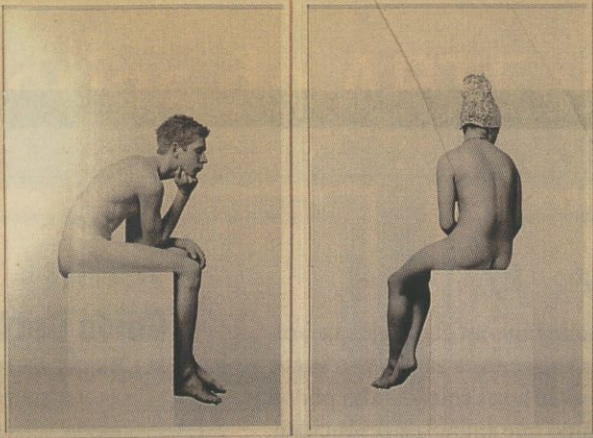
El punto de partida de Asger Jorn es el surrealismo, pero no como evocación onírica, sino como automatismo; esto es, el pintar como algo físico y sin reflexión. Interesado por el arte primitivo, el arte infantil, lo popular, Jorn busca un origen primigenio, unas imágenes arquetípicas. El resultado es una pintura vital, virulenta de un especial furor y de colores vivos: más expresionista que los expresionistas. Por esta razón, porque la obra de Asger Jorn es pura energía sin control, es una obra "antiestética". Y por esta misma razón yo no sé si se puede juzgar la obra de Asger Jorn con criterios simplemente formalistas.

A propósito del arte popular, Asger Jorn apuntó: "Su valor no es la perfección de la forma, sino el fondo humano de sus productos". Así el arte popular y por extensión también la pintura de Asger Jorn; el valor de su obra no radica en sí misma, sino en la actitud del artista, en su compromiso político. Asger Jorn era consciente de que su pintura era "imperfecta" y ésta era su intención; buscaba que las imágenes fueran como descargas eléctricas: la "estética" anulaba el mensaje, éste tan sólo era posible con un lenguaje violento. Claro que en la exposición existen obras puntualmente muy conseguidas. Pero quien entiende la pintura como un gesto violento no controla el resultado.

JAUME VIDAL OLIVERAS

EL día de la inauguración de la exposición de Barclay en San Sebastián, uno de los visitantes, arrodillado, soplabla sobre la superficie de la instalación de aceite (de soja, para ser exactos) que el artista ha realizado para esta muestra, aprovechando las características del edificio (un patio de luces que lo atraviesa verticalmente).

Es tal la quietud de esa extensión de aceite de soja, tal su oscuridad, que contemplarla resulta, como otras manifestaciones de lo sublime, insoportable y terriblemente atrayente. De ahí la reacción de intentar romper esa quietud por el medio que sea, de dotar al espejo oscuro, que reenvía la mirada hacia arriba, de una vida que lo reintegre al mundo de lo mensurable.



KOLDO MITXELENA
KULTURENEA, 2002



Barclay: prohibido tocar

KOLDO MITXELENA. URDANETA, 9. SAN SEBASTIÁN. HASTA EL 20 DE ABRIL.

Admirador de su compatriota, Edvard Munch, Barclay propone en una reflexión conceptual sobre cuestiones como la violencia, la exclusión o la ansiedad en la sociedad moderna. Reflexión, y en ello reside buena parte del valor de su obra, llevada a cabo de manera rigurosa, a pesar de la disparidad de soportes y materializaciones utilizadas en una exposición que pasa, sin el menor problema, de la fotografía a la escultura o la instalación. Y que plantea, además, usos de alguno de estos medios como si fuera el otro, como en sus imágenes fotográficas de bailarines o figuras humanas, construidas buscando los valores formales de la escultura.

Pero lo que ha dado fama a Barclay son sus instalaciones de aceite. Espacios en los que el visitante

es autorizado a observar, pero siempre desde fuera. No importa que esa observación sea, normalmente, indirecta, a través de una imagen fotográfica a la que confiere una función de total transparencia (hasta el punto de encargar habitualmente su realización a un técnico) o, como en el caso de la presente muestra, directa, con la particularidad de que ésta es la primera vez en que Barclay, guiado por las características del espacio del KM, permite al observador desplazarse alrededor de la superficie de aceite y observarla desde diferentes puntos de vista.

La misma sensación de exclusión produce la otra pieza elaborada especialmente para esta exposición: la casa de cristal semi-reflejante que permite ver el interior, pero no entrar en él, y al mismo

tiempo produce un efecto complejo, en el que a la mirada "a través" se le superpone la reflexión de otras zonas de la sala.

En el efecto psicológico producido está la conexión entre la obra de Barclay y la de Munch. Su nombre es ansiedad, y aparece en el observador como efecto de la tensión entre quietud e imposibilidad impuesta de acción. Ansiedad. Violencia. Poder. En uno de los rincones del espacio expositivo estos tres conceptos se exhiben materializados en una de las máquinas más siniestras del racionalismo: la guillotina. Una herramienta capaz de hacer pasar al individuo, en un instante, de la vida a la muerte.

La guillotina de Barclay es un elemento inerte, que se deja contemplar e incluso manejar por el vi-

sitante. Sólo en la sala contigua manifiesta todo su poder en un vídeo que entra en funcionamiento de manera aleatoria e inesperada: el silbido de la hoja al deslizarse por las guías y el choque final hielan la sangre de cualquiera.

Las facetas de reflexión sobre el espacio y la relación inclusión/exclusión se complementan con una instalación sonora que utiliza dos tiendas de alta montaña fabricadas en tejido metálico y otra consistente en dos grandes bolsas semihinchadas, mórbidas, que invierten la relación individuo/espacio del resto de la exposición al ser ellas las que ocupan parcialmente un espacio cuyos restos quedan como territorio del observador.

RAMÓN ESPARZA



R. MASATS: MADRID, 1960

Ramón Masats

TIEMPOS MODERNOS. ARRIETA. 17.
MADRID. HASTA EL 31 DE MARZO.
PRECIO ÚNICO: 905 EUROS

NADA nuevo aporta esta exposición sobre la obra de Ramón Masats. Nacido en 1931, pionero de los fotógrafos españoles con trayectoria internacional, Masats debe considerarse, de hecho, como uno de los grandes fotógrafos patrios en el frecuentado campo de la imagen documental con voluntad de contemporánea. De ello ya dio cuenta hace poco más de un año la resumida exposición que tuvo lugar en la PHotogalería, sirviendo como homenaje y testimonio de un recorrido siempre sustentado en el conocimiento profundo de las claves de la labor fotográfica como algo más que imprimir luz sobre papel. Esta muestra (rodeando un muestrario de muebles a la venta) parece una copia a mitad de tamaño de aquélla. A pesar de todo, volvemos a encontrarnos a un gran fotógrafo tan intuitivo como técnico, que sabe componer el artificio escogiendo el momento en que lo vivo debe pararse y que destaca especialmente por su original fijación por el carácter de lo español, algo que aparece como una permanente tensión y contraste entre el horror trágico y lo hermoso.

ABEL H. POZUELO

Björn Dahlem

HEINRICH EHRHARDT. SAN
LORENZO, 11. HASTA EL 6 DE ABRIL.
PRECIO ÚNICO: 15.000 EUROS

ALUMNO de Hubert Kiecol, artista que también trabaja con Heinrich Ehrhardt, Björn Dahlem (Munich, 1974) ha realizado en este espacio madrileño una intervención cuyas premisas residen en esa atmósfera conceptual y minimal tan propia de la producción anglosajona. Sigue habiendo en Alemania una gran devoción por los postulados marcados por Joseph Beuys a tenor de las obras de un buen puñado de jóvenes creadores germanos. Su sombra, indudablemente, se mantiene inabarcable. Dahlem propone una única instalación de gran tamaño con la que alude a concepciones científicas carentes de cualquier atisbo de sofisticación. Utilizando materiales deleznable como maderas, papel de aluminio o cartones, con los que crea estructuras geométricas que encontramos en la ciencia-ficción, el artista refleja una poetización de la experiencia, del artilugio, haciendo una reflexión sobre la naturaleza orgánica de la escultura desde lo perecedero y lo volátil.

JAVIER HONTORIA

Soledad Sevilla

SCQ. GENERAL PARDIÑAS, 10-12.
SANTIAGO DE COMPOSTELA. HASTA
EL 27 DE MARZO. DE 2.110 A 4.520 EUROS

“Te llamaré hoja”, parece susurrar Soledad Sevilla (Valencia, 1944)

cuando titula así el trabajo que articula su aventura gallega; un suave muro de hojas corrompidas por un tiempo que anuncia su caducidad. Enfrente, un muro envejecido, una suerte de grieta misteriosa que crece creativa, de esas que acertó a bautizar como *Insomnio*, pensando que en el desvelo del envés de la trama todo se puede ver más claro. Advertimos entonces el clima de fragilidad que pretende Sevilla, que semeja reivindicar la cotidianidad natural sabedora de que “todo arte basado en una profunda observación de la na-



SOLEDAD SEVILLA: SIN TÍTULO, 2001

turalidad termina por modificar el modo de verla”, si seguimos a John Berger. Esa mirada sutil, como de primerizo, anuncia su interés por impregnarnos de una poética de lo efímero, de ser producto de continuas metamorfosis que suscitan los más variados sentimientos. Su obra, por tanto, demanda esa emoción, de corte íntimo y, cómo no, casi siempre lo logra; máxime cuando se enfrenta a un espacio coqueto como éste santiagués, que le permite desplegar su particular atmósfera envolvente.

DAVID BARRO

Guido Dettoni

IGLESIA DE SANT ANTONIET. SAN
MIGUEL, S/N. PALMA DE MALLORCA.
CA. HASTA FINALES DE MAYO

EL arte, según lo entiende Guido Dettoni (Milán, 1945), ha de ser un instrumento de pensamiento y conocimiento sensorial, intelectual y espiritual, un método para el descubrimiento de la unidad múltiple de los seres y las cosas. Yendo más allá de los objetivos estéticos que animan la práctica artística, sus obras ofrecen ver y sentir, contener y ser contenidos, rompiendo decisivamente con la distancia del arte contemporáneo con cualquier tradición espiritual. A cambio, la mística cristiana, el espacio zen, la alquimia o la sabiduría mítica, entre otras, impregnan su obra. Plena de referencias simbólicas y filosóficas, *Águilas*, es fruto de la búsqueda de dos formas si-

métricas hechas a escala de las manos que ilustran la diversidad de la vida y de la materia. Esas partes complementarias son proyectadas por el artista en la pantalla del ordenador o flotan en un acuario: su combinatoria azarosa evoca los principios de la potencialidad creadora. Realizadas a escala monumental, *Águilas* anima al encuentro del cuerpo con la materia, a la exploración de la propia imaginación, convirtiéndose en un singular resorte de comportamiento lúdico y creador.

PILAR RIBAL

**CONDE
DUQUE**
CENTRO CULTURAL

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

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

CIBERVISION 02 (hasta el 17 de marzo).

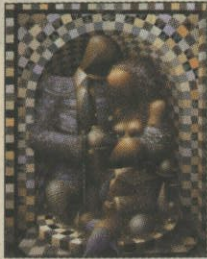
HORARIO: Martes a Sábado de 10 a 14 y de 17.30 a 21 h. Domingos y festivos de 10.30 a 14.30 h.
Lunes: Cerrado. Autobuses: Circular, 1, 2, 21, 44, 74 y 149 Metro: San Bernardo, Argüelles, Plaza España
CENTRO CULTURAL DEL CONDE DUQUE Conde Duque, 11 condeduque@munimadrid.es

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

Galerías de ARTE y subastas

DURÁN
Exposiciones de Arte

FAUSTINO MANCHADO



Hasta el 23 de marzo de 2002

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

AA ANSORENA
1845 GALERÍA DE ARTE

MEZQUITA



HASTA EL 27 DE MARZO DE 2002

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

BARCENA
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

galería de arte **Alteas**

SAGA PALMERO



HASTA EL 26 DE MARZO DE 2002

Don Ramón de la Cruz, 25 - 28001 MADRID
Tel. y fax: 91 577 61 58
www.alteas.es

Sokoa

GALERIA DE ARTE

PILAR PÉREZ HIDALGO



Bodegón de limones. 90 x 122 cm.

Del 6 de marzo al 3 de abril

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

**CENTRO CULTURAL
HUERTA DE LA SALUD**

MADRID, MADRID



JOAQUÍN BALLESTEROS

Hasta el 15 de marzo de 2002

Mar de las Antillas, s/n - 28033 MADRID
Tel.: 91 381 39 00

**VILLANUEVA
XXIII**

VXXIII

VXXIII

ESTILO
EN MARCOS
DE ARTESANÍA

VXXIII

VXXIII

Villanueva, 23 - 28001 MADRID
Tel.: 91 426 01 52 - Fax: 91 426 28 74



CASTELLÓ 120
GALERÍA DE ARTE

PINTURA VASCA 02



Baraja, Oleo / Lienzo de 65 x 45 cm.

Hasta el 16 de marzo de 2002

Castelló, 120 - 28006 MADRID
Tel.: 91 564 48 06 - Fax: 91 564 47 26
www.castello120.com



GALERIA ESPALTER

EMILIO PRIETO



Del 7 de marzo al 6 de abril de 2002

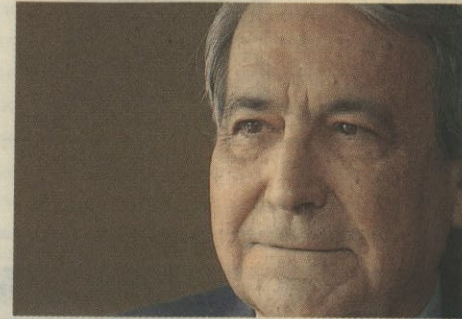
Marqués de Cubas, 23 - 28014 MADRID
Tel.: 91 429 87 03 • Fax: 91 429 87 04
e-mail: espalter@wanadoo.es

Las majas de Goya ya están en Washington. Hasta el próximo mes de junio los visitantes del Museo del Prado no podrán contemplar dos de las obras estrella de la pinacoteca madrileña, porque están de viaje. Es un viaje polémico, arriesgado para unos, necesario para otros y, en cualquier caso, trascendente. No es baladí que emblemas de la cultura de un país puedan resquebrajarse. Por eso hay debate y controversia sobre la conveniencia o no de prestar las grandes obras de arte, y por eso El Cultural ha preguntado a los expertos. Sabemos que estamos ante una decisión política. Sabemos también que prestar significa recibir, y que no es lo mismo que viajen unas obras que otras, ni a quién se presten, ni el cómo y el porqué. Es decir, aquí no caben las afirmaciones categóricas. Los historiadores del arte, directores de museos y comisarios que escriben hoy en estas páginas nos orientan y pertrechan para este viaje.

Obras de arte:

Demasiadas presiones

UNA de las cuestiones más debatidas en el mundo de los museos es la del préstamo de las obras de arte. Indudablemente los responsables de la conservación de los fondos museísticos son partidarios, con razón, de mover lo menos posible las piezas más relevantes de su colección evitando así el deterioro físico que pueda mermar su integridad artística. Ahora bien, si ese director quiere hacer exposiciones importantes que atraigan al público tiene que contar, a su vez, con el préstamo de las obras más excelentes que existen en otros museos. Es como la cuadratura del círculo o la serpiente que se muerde la cola. Encontrar la solución a tan arduo problema es tarea difícil y más bien casi imposible. Los directores de museo y sus conservadores están condicionados por demasiadas presiones y opiniones contrapuestas. Convendría clarificar a nivel mundial, de una vez para siempre, los criterios y establecer de manera definitiva un código ético, político, social y estético del préstamo de las obras de arte.



MERCEDES RODRÍGUEZ

ANTONIO BONET CORREA

Director del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Una cuestión política

EL mundo del arte ha sido pionero en el asunto de la globalización: mucho antes de que se propugnara la libertad de movimientos para mercancías y capitales, se daba eso ya para las obras de arte. De hecho, es mucho más fácil que viaje a un país rico una pieza maya del Museo Nacional de Antropología que un ciudadano mexicano normal, pongamos por caso. Nuestras sociedades del espectáculo, por otra parte, tienen sus exigencias, y una de ellas parece ser la elaboración de exposiciones temporales que producen noticias, atraen multitudes a los museos y generan, en suma, el apoyo político y económico que esas instituciones necesitan. ¿Y no es más fácil conseguir todo eso cuando se afirma haber logrado "traer" algo difícil y muy arraigado en el imaginario popular?

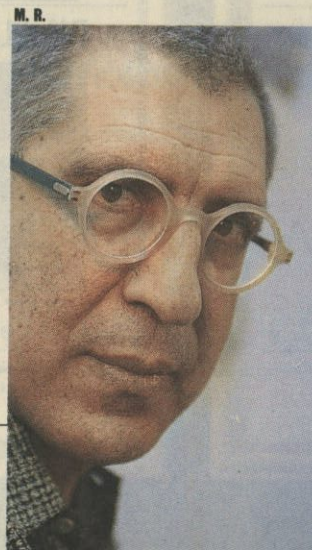
La visión *midcult* del arte que fomentan los medios de masas y que atizan los responsables culturales con la complicidad (o la ayuda activa) de muchos profesionales de la crítica y la historia del arte, privilegia, en fin, el desplazamiento constante de las obras. Cuanto más

conocidas o más difíciles de mover, mejor. Imaginemos una exposición ideal en la que se trasladara a Nueva York (nada es imposible, ay) la mismísima Capilla Sixtina y dentro de ella se pudieran ver *Las meninas* de Velázquez (y las majas de Goya, claro), unos girasoles de Van Gogh, la *Gioconda*, la *Venus de Milo*, nuestro querido *Guernica*, y otras cosas por el estilo ¡Qué colas habría en la Quinta Avenida! ¿Y qué me dicen de las fotos con los jefes de estado de los países prestatarios, de los reportajes televisivos, y de las menciones en el Guinness?

No hacen falta, en fin, muchos circunloquios para decir con claridad que este asunto, tal como está planteado, nos parece exclusivamente político. La cuestión no parece decidir si se deben prestar obras de arte sino cuáles, en qué condiciones, cuándo, y especialmente a quién. Esto no es cultura. El que manda, manda, y el que no, bien podría ser director del Museo del Prado.

JUAN ANTONIO RAMÍREZ

Catedrático de Historia del Arte de la U.A.M.



manual de viaje

Viajes y sentido (común)

LA política cultural, en la era de la globalización, está sufriendo un problema circulatorio y de embotellamiento como el que trajo hace unos años al Museo del Prado la exposición de Velázquez con su consiguiente alud informativo para ver lo que ya estaba allí de siempre.

Hace veinte años nadie hubiera imaginado que la Historia del Arte, tan ligada a los silenciosos museos, se afirmaría en todos los medios y en tantos lugares. El éxito está teniendo su precio: el templo se ha convertido en escena y la actividad del museo en teatralidad. La tarea del director no es ya reunir, conservar e investigar, sino más bien la presentación del espectáculo y su recaudación.

El museo debe conservar sus fondos (tanto físicamente –políticas de seguridad, mantenimiento y restauración– como conceptualmente –políticas documental e investigadora) y mostrarlos (política de organización y exposiciones).

El museo, por definición, no es una casa de cultura, ni una sala de exposiciones de una entidad bancaria, ni una galería privada. Es, en primer lugar, representación de sí mismo: de su colección permanente. Quizá necesite de un impulso a través de exposiciones temporales, pero con medida y razón. Su función de conservar (esto es, su legalidad originaria), la seriedad de los temas a tratar y presentar (una exposición bien hecha no se improvisa) y su objetividad histórico-artística, se contraponen a esa ruleta de cambios permanentes y de circo cultural. Una exposición de museo, la petición de viaje de un cuadro, debe tener una razón y un sentido.

Quiero incidir desde este doble punto de partida (para la posibilidad de cualquier viaje): por una parte a través de un enfoque nuevo que consiste en observar la obra de un artista desde un punto de vista totalmente inédito; por otra desde una reflexión hacia el uso y conocimiento de la

Historia del Arte.

Una exposición debe dar placer al espectador curioso y presentar al artista bajo una nueva luz.

Debe proponer y desarrollar, asimismo, para el futuro

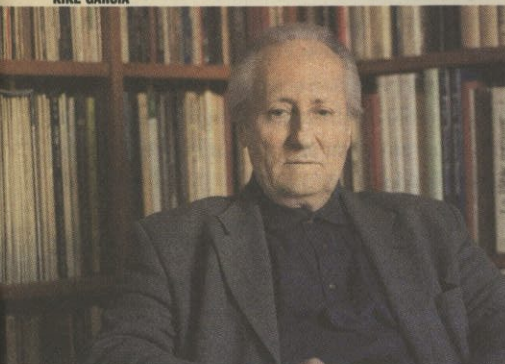
temas, motivos y aspectos intrigantes, poco conocidos o del todo olvidados sobre la obra en general del artista. Debe ser un lugar de comunicación de experiencias formales e ideas. Debe ser instrumento de conocer el pasado para ayudar al hombre a abrirse a nuevas fronteras y a nuevos mundos. Lugar donde mantener vivo el recuerdo visual y donde activarlo para el presente.



KOSME DE BARAÑANO
Director del IVAM

La dificultad de realizar una lista

KIKE GARCÍA



llega a entender o apreciar mejor un artista, un período, un tema. Además, porque acompañadas por un catálogo conveniente, se resaltan aspectos de la historia, se replantean problemas, se sugieren nuevas soluciones, se presentan piezas inéditas, y ese catálogo permanece cuando la muestra concluye. ¿Qué obras se pueden dejar? A mi juicio, casi todas, siempre que su tamaño descomunal, su estado delicado o el material en que estén realizadas no aconseje el préstamo. A estas alturas se dispone de medios que casi aseguran que no sufran daño en los traslados y que se respeten las convenientes condiciones de climatización, intensidad lumínica, etc., en

el lugar al que van destinadas. En realidad, como ha sido dicho, cualquier obra desde que se termina comienza a deteriorarse. Por tanto, también si se cede para una exposición, se estropea relativamente, aunque no hay que entender esto en clave catastrofista. A veces, determinadas instituciones exigen unos requisitos a los que debe atenerse la sede de la muestra a las que ni ellas mismas se ajustan cuando la exponen en su centro, donde sufre más. He visto en museos de importancia internacional cómo la luz solar incidía sobre algunas pinturas y, pese a la advertencia hecha, no se corregía la falta. Siempre existe un riesgo de destrucción o de accidente.

También en el lugar donde se guardan las obras habitualmente. Como es natural, estoy por completo en contra de que se cedan piezas a exposiciones que no tienen razón de ser, que están mal concebidas, que son caprichosas, que obedecen sólo a decisiones políticas, así como a aquellas que no reúnen todos los requisitos que permitan que viajen bien y sean acogidas de modo conveniente. De igual modo, tampoco acepto que se presenten una tras otra a sucesivas exposiciones. Finalmente, entiendo que determinadas obras no deben viajar nunca, pero llevar a cabo la lista de cuáles son es algo que queda por hacer.

También en el lugar donde se guardan las obras habitualmente. Como es natural, estoy por completo en contra de que se cedan piezas a exposiciones que no tienen razón de ser, que están mal concebidas, que son caprichosas, que obedecen sólo a decisiones políticas, así como a aquellas que no reúnen todos los requisitos que permitan que viajen bien y sean acogidas de modo conveniente. De igual modo, tampoco acepto que se presenten una tras otra a sucesivas exposiciones. Finalmente, entiendo que determinadas obras no deben viajar nunca, pero llevar a cabo la lista de cuáles son es algo que queda por hacer.

JOAQUÍN YARZA

Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona

¿Exigencias de qué guión?

AFIRMAR que los cuadros de los museos deben viajar para formar parte de exposiciones parece a estas alturas una perogrullada; vivimos en un mundo que las realiza desde hace más de media centuria de manera más o menos sistemática, y dejar de prestar pinturas u otros objetos que corren algún riesgo (de conservación más que de desaparición), significaría automáticamente excluirse del "circuito". No prestar significa no recibir; y no prestar obras maestras significaría no recibir las como recíproca contraprestación.

No obstante, algunas voces se levantan para exigir que algunas de estas "obras maestras" no se muevan; puede aducirse que abandonan los lugares tradicionales de su exposición y decepcionan a los visitantes que acuden a verlas y las encuentran "de vacaciones"; también que la obsesión viajera responde a una concepción pasada, vetusta, de las exposiciones, que se crearon en un mundo que ya no es el actual, convulsionado no por la destrucción en atentado terrorista de las Torres Gemelas sino por otro tipo de movimientos entre los que cabe señalar el turismo de unas masas, aunque jamás aquejadas del síndrome de Stendhal, que se desplazan a su búsqueda.

En estos momentos dos exposiciones, *Goya. Imágenes de la mujer* que se inaugurarán en la National Gallery de Washington, y la inmediata *Obras maestras del Museo del*

Prado que se organiza en Japón, han reabierto un debate que jamás se cerrará, a pesar de cualquier tipo de promesas de los políticos que gestionan a la postre el patrimonio. Para estos, una exposición será siempre bienvenida pues no sólo cumple la misión de divulgar las excelencias y riquezas patrias que acompañen sus visitas o las de nuestros productos nacionales al extranjero sino que, por medio de un adecuado método de camuflado *leasing*, puede convertirse en un sistema de autofinanciación de las instituciones prestadoras. Los conservadores de las instituciones, por otra parte, desearán prestar el mínimo posible para salvaguardar el patrimonio cuya custodia y cuidado se les ha encomendado; abogarán sólo por préstamos y exposiciones justificados por razones de "carácter científico", aunque éstas sólo interesen a algunas especies de historiadores del arte.

En esta situación ni los protocolos internacionales ni los compromisos interinstitucionales no escritos servirán de mucho; menos los listados de "obras inamovibles", cuya vigencia debería ser revisada cada cierto número de años. Sólo la casuística del día a día, y el diálogo respetuoso entre estos dos grupos de políticos y conservadores, tan desiguales en su poder, podrá ser fuente de decisiones ponderadas y no de injustificados escaparates; el guión que exige un viaje debería ser el de unas exposiciones que justifiquen los riesgos en términos de su propio interés para la sociedad española, y no de la economía de la administración de nuestro Estado.

FERNANDO MARÍAS

Catedrático de Historia del Arte de la U.A.M.



M. R.

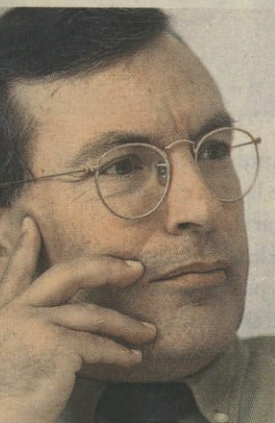
Peregrinas del infinito

COMO primer enunciado cabría señalar que las obras de arte, como los artistas o los historiadores del arte, poseen como propia la condición de viajeros. Históricamente, la circulación de las obras de arte constituía un hecho cultural con implicaciones muy diversas, desde las políticas a las estéticas, artísticas y comerciales. Los artistas se comportaban, en este sentido, como coleccionistas y estos últimos, parece innecesario decirlo, lo hacían como tales. También había obras atadas a lugares concretos, ya fuera por sus dimensiones, materiales o significados. La creación de los grandes museos públicos desde Napoleón, de los privados y el prestigio de las grandes colecciones han constituído una suerte de alternativa a esas tradiciones culturales. Las mismas políticas de conservación del patrimonio han aconsejado, en ocasiones, traslados y viajes obligados. Pero los museos y las grandes colecciones, por su propio origen y finalidad, han consolidado una nueva acepción de la condición viajera de la obra de arte, la de su permanente disponibilidad. De hecho, esas obras han sido, en su mayor parte, enajenadas, con fines públicos, pedagógicos, culturales y de conservación, de sus lugares de origen. Su ser y estar descontextualizadas de un lugar o de la historia es la condición misma de su permanencia y nuevos usos, de su propia existencia y valoración.

En definitiva, qué por su propia condición histórica, las obras de arte de los museos son peregrinas del infinito. Tan sólo habría que realizar un control científico, historiográfico y de repercusión cultural para permitir que recuperen la condición de viajeras, reservando, eso sí, algunas que, con el paso del tiempo se han acostumbrado a estar juntas en un lugar dotándolo de un especial significado. Y son esas las que deberían renunciar al viaje e incitar al público a recuperar la emoción del *grand tour*.

DELFIN RODRÍGUEZ

Catedrático de Historia del Arte de la U.C.M.



M. R.

LOS GRANDES MAESTROS DE LA PINTURA FLAMENCA EN EL SIGLO DE RUBENS

OBRAS DE LA COLECCIÓN DEL KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN DE AMBERES

28 de Febrero-30 de Abril de 2002

Sala de Exposiciones de San Eloy Plaza de San Boal, s/n. SALAMANCA



Ministerie
van de
Vlaamse
Gemeenschap



KONINKLIJK
MUSEUM VOOR
SCHONE KUNSTEN
ANTWERPEN

Caja Duero

Salamanca 2002
Ciudad Europea
de la Cultura

Movilidad y conservación

NO cabe responder con una afirmación o una negación categórica a la pregunta de si deben trasladarse las obras de arte para exposiciones. Esto es algo que depende del estado de conservación de las obras, de los riesgos de su transporte y del tipo de exposición. Es cierto que las obras de arte corren un riesgo al ser transportadas; riesgo que es menor si su estado de conservación garantiza unas incidencias mínimas. Pero, en caso de que se decida su traslado, éste debe estar justificado por el carácter de la exposición. Hay obras que si no es gracias a una exposición no pueden verse y su presencia contribuye a la difusión y conocimiento de un artista, un estilo o una época, al poder contemplarse una serie de obras dispersas.

Por otro lado, el aumento de exposiciones ha hecho que el trasiego de obras aumente, y esta movilidad debe estar sujeta a un control en el que han de tenerse en cuenta otros factores. En primer lugar, el préstamo de las obras de un museo priva de su contemplación a los visitantes de éste, a veces, en un número mayor que los que visitan la exposición en que se hallan depositadas. Hay que tener en cuenta que las posibilidades de viajar y conocer directamente las obras de arte también han aumentado. En cualquier caso, deben seguirse unos criterios más restrictivos cuando no existe una razón de peso para que se trasladen. Me refiero al

viaje que obedece a razones políticas. Y, por encima de estas consideraciones, quiero hacer otra que entiendo que debe ser prioritaria: atender con rigor el mantenimiento y conservación de las obras. A veces se cuestiona un traslado mientras se olvida el estado de conservación en que se encuentran otras obras valiosas conservadas en el mismo museo o monumento al que pertenecen.

VÍCTOR NIETO

Catedrático de Historia del Arte de la UNED

¡Que viaje el público!

HOY día todo gran museo que se precie tiene perfectamente definidos los criterios para el préstamo de sus fondos artísticos y la tendencia actual es muy restrictiva en cuanto a la posibilidad de que una obra sea prestada, situación a la que sin duda han contribuido entre otros factores los abusos cometidos en las últimas décadas. Para autorizar la salida de una obra de arte de cualquier museo, colección o institución, tanto si son públicos como privados, la dirección debe atenerse a los informes técnicos, que han de tener carácter preceptivo y vinculante. Estos informes tienen en cuenta, como es sabido, múltiples factores que van desde la valoración del interés científico de la exposición para la que se pide la obra hasta la del estado físico de la obra solicitada y la conveniencia de su traslado, pasando por las compensaciones y contraprestaciones de todo tipo que se deben establecer para el caso poco probable de que el informe resulte favorable.

No obstante, y aun cumpliendo todos los requisitos anteriores, en las colecciones de todos los museos existe una serie de obras que forma parte inseparable de su imagen y cuyo préstamo la rompe por completo. Es como si

el museo dejase de existir mientras se hallan ausentes, además de la irritación que causa su vacío. Por esta razón no deben prestarse nunca, bajo ninguna excepción. En todas las instituciones está también perfectamente establecido el catálogo de las obras que no se prestan y hay que atenerse al mismo.

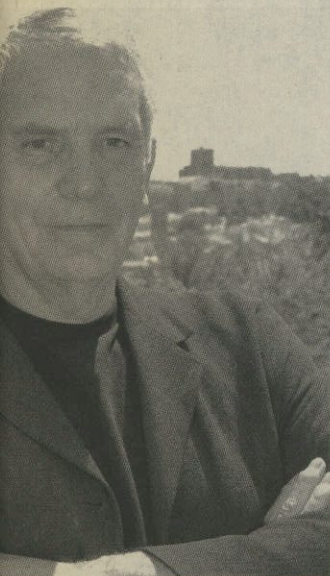
Creo, pues, que los criterios científicos para que el público valore la oportunidad de determinados préstamos de

obras de arte están bien claros. Por mi parte, quiero añadir que soy partidario desde hace mucho tiempo de que sea el público quien viaje y peregrine a donde se encuentra la obra de arte, como ha sido habitual en el pasado. Creo que el hombre debería conformarse con el beneficio democrático de la reproductibili-

dad técnica de las obras, manteniendo inmovilizados los originales para su contemplación directa y preservación futura. Que viaje el contemplador. Sólo así cobra sentido la frase del admirado crítico e historiador del arte Julián Gállego: "He viajado mucho y casi es de lo que más orgulloso me siento".

GONZALO M. BORRÁS

Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza



Manuel Wessel de Guimbará.
"Rincón granadino". O/L. 84 x 63.

Durán
Subastas de Arte

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

Subasta de Marzo:

11, 12, 13 y 14 a las 7 de la tarde

Serrano, 12 - 28001 Madrid

Tel.: 91 577 60 91 - Fax: 91 431 04 87

www.duran-subastas.es - duransubasta@informet.es



Escuela Castellana S. XVI.
"Virgen". GRUPO DURÁN

T E A T R O

La compañía Raffaello Sanzio actúa en Sevilla y Granada con *Génesis* **Y Dios creó al hombre...**

La Società Raffaello Sanzio es hoy una de las formaciones más interesantes de Italia. Dirigida por Romeo Castellucci, goza de un merecido prestigio en los circuitos internacionales y ha visitado nuestro país en tres ocasiones. Ahora llega con su espectáculo más ambicioso porque concentra las líneas de trabajo que la compañía ha seguido en los últimos años: *Genesis* (desde *el museo del sueño*). Y porque se trata de una versión nada

complaciente del primer libro del Antiguo Testamento, el del origen del mundo. El espectáculo se representará los días 8 y 9 en el Teatro Central de Sevilla y los días 16 y 17 en el teatro Alhambra de Granada.

ROMEO Castellucci es una de las figuras de la escena italiana de mayor credibilidad, avalada por veinte años de trabajo e investigación al frente de la compañía Raffaello Sanzio. Procedente de las Bellas Artes, Castellucci y su formación se iniciaron en el teatro con un ciclo mítico en el que recrearon el poema de *Gilgamesh*. Luego se interesaron por las tragedias de Shakespeare (*Julio César*) y Esquilo (*La Orestíada*) que transformaron en particularísimas versiones nada complacientes. Aho-

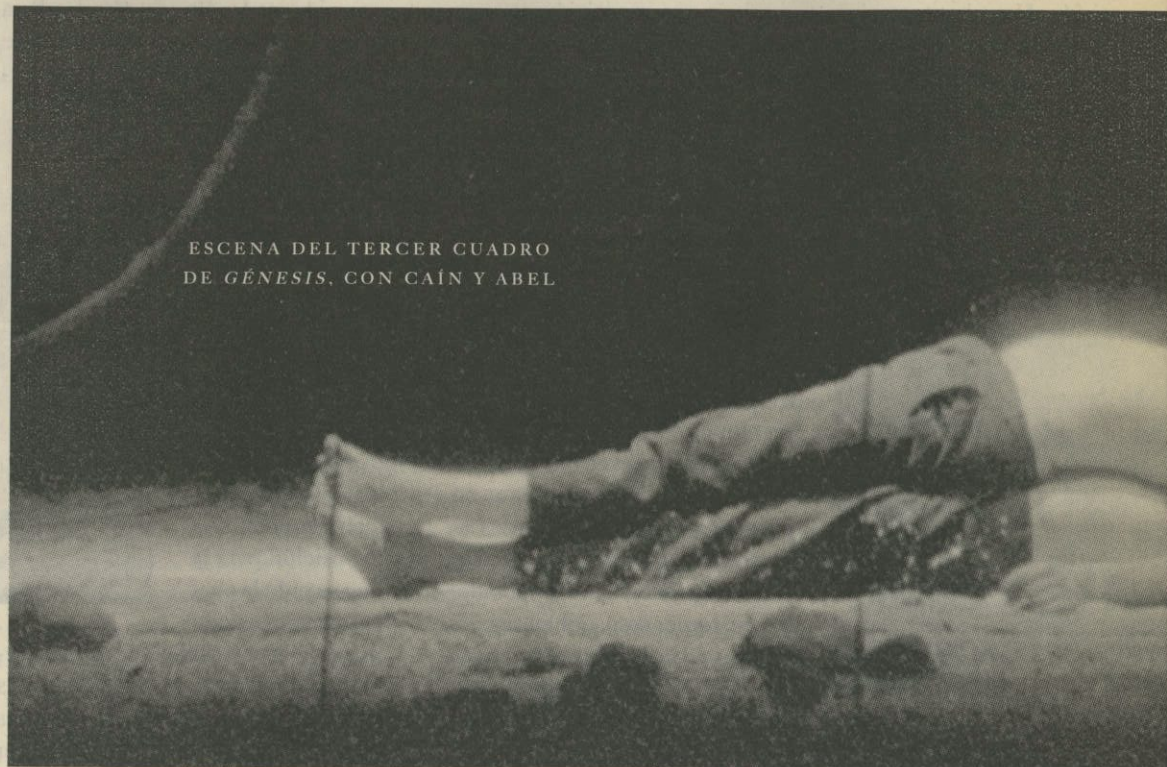
ra eligen directamente a Dios para servir, según el director, "una grandiosa evocación del primer día del mundo... El escenario palpita y se anima, como para dar vida al primer día del teatro".

Una obra de tanta ambición. La obra, producida por varios festivales europeos, fue estrenada hace dos años y llega a Sevilla y Granada avalada por las buenas críticas que le han dispensado y los premios con los que ha sido galardonada (Gran Premio de la

Crítica de París 2000, Mejor Producción Internacional del Festival de Dublín 2000 y Premio Europa a las Nuevas Realidades Teatrales 2000). El crítico italiano Francesco Bernardini la ha elogiado así: "Nunca había asistido a tanta ambición, nunca me había visto tan obligado a revisar mis coordenadas perceptivas. *Genesis* es un esbozo de obra maestra de una época que rehuye cualquier clasificación: realismo (realidad), enciclopedismo, inevitabilidad de lo biológico, grito des-

garrador, gigantismo, violencia, megalomanía, brotar de lágrimas que petrifican, shock".

El desafío es grande, la compañía no ha elegido un texto cualquiera, sino el primero de todos, el primer libro del Antiguo Testamento sobre la Historia del Género Humano. El resultado no es una narración ilustrada, algo que el director rechaza: "Nosotros nunca hemos querido trabajar sobre la narración, entendida como voluntad de representar e ilustrar una historia. Nuestro trabajo es



ESCENA DEL TERCER CUADRO
DE *GÉNESIS*, CON CAÍN Y ABEL

GIULIO PELLEGRINI

“Nuestro trabajo es dar cuerpo a un drama, nunca hemos trabajado sobre la narración, entendida como voluntad de ilustrar una historia. Nuestra preocupación es la forma, que es el denominador de nuestro teatro”, dice Castellucci

dar cuerpo vivo a un drama a través de la puesta en escena. Nuestra formación viene de las artes y nuestra preocupación es la forma, que es el mínimo común denominador de todo nuestro trabajo. Forma entendida como tensión y como problema”. Así que su montaje tiene más de poema simbólico, en el que precisamente el texto se ve suspendido

narse en el lecho del Edén. En contraste, la segunda parte está llena de luz. Hay velos y caen copos de nieve, y está poblada sólo de niños (los seis hijos del director en la vida real) que juegan en el escenario. Se llama *Auschwitz*, así que como un heraldo de la muerte se intuye que la inocencia de estos niños será pronto rota. Se sabe que en el campo de

la que narra los sufrimientos de su cuerpo debido a los internamientos en manicomios que padeció. Este recurso le sirve también para subrayar la idea de que “el teatro es también la Génesis del acto creativo” como sostenía el autor francés. El final del acto: una lluvia de sangre moja las espaldas de los niños y algo parecido a órganos humanos caen desde el techo.

Ritos, sacrificios

La Società Raffaello Sanzio define su característica esencial hablando de la abolición de la primacía del texto y el desarrollo de la presencia corporal como metáfora del inconsciente. En sus puestas en escena las palabras parecen ser utilizadas como armas. El espacio se construye de los más diversos y fragmentarios objetos. Todo se une plásticamente y sonoramente al movimiento de los actores.

Sus personajes parten a menudo de la inversión de sus rasgos característicos. En *Julio César*, éste era representado por un anciano desnudo y caduco cuyo cuerpo parecía pedir la muerte, el famoso discurso de Marco Antonio —en el mismo espectáculo— era pronunciado por un actor que había sido sometido a una traqueotomía. Estamos a menudo ante visiones apocalípticas, cuerpos anoréxicos, esqueléticos y estremeceadores, cuerpos obesos, cuerpos deformes que nos aproximan a la autodestrucción y la muerte.

Se trata de mostrar los errores y el fracaso de una humanidad enferma en la que el poder —a menudo acéfalo— es el motor principal. Es la estética de la belleza de la muerte, de lo deforme, de lo sórdido, de lo grotesco, de lo enfermo. Son espectáculos coherentes, concebidos por Romeo Castellucci como rituales sacrificiales a partir de textos manipulados y reducidos a sus esencias. Es un teatro de investigación, hermético, profundo, que llega a los espectadores capaces de absorber la carga revulsiva y transgresora de unos espectáculos, que con profunda crueldad, hablan en favor de una sociedad menos corrupta, menos violenta, más humana.

La Società Raffaello Sanzio se fundó en Cesena (Emilia Romagna) en 1981. Es una formación familiar, creada por los hermanos Claudia y Romeo Castellucci y la mujer de éste, Chiara Guidi. Precedentes de las Bellas Artes, abrigaron la idea de un teatro que abarcara todas las artes. Comenzaron con temas míticos —*Gilgamesh* (1990) y *Iside e Osiride* (1991)—, siguieron con Shakespeare —*Giulio Cesare* (1997)— y Esquilo —*Oresteia, una commedia organica?* (1995)— hasta un concierto polémico inspirado en *Viaje al fin de la noche* de Céline.



en favor de imágenes, sonoridades y estridencias.

Estructurado en tres cuadros, el espectáculo se abre con el capítulo dedicado a los siete días de la Creación, cuando Dios creó la luz, el firmamento, la tierra, los ríos... El primer fragmento de la Biblia es pronunciado en hebreo por un personaje que no es otro que Lucifer. Haciendo honor a su nombre aparece en el laboratorio de Madame Curie, descubridora del radio, la única sustancia del mundo que emana luz y que revolucionó la física en el siglo pasado. Dios sale de las tinieblas mientras de una vitrina de laboratorio salen Adán y Eva para abando-

concentración los niños eran los primeros en entrar, los únicos que no han dejado testimonio de ello. Dice Castellucci: “Auschwitz es la otra cara de Dios, es la consecuencia extrema y no imaginable de la Génesis del hombre. Un horror difícil de incluir entre los acontecimientos completamente humanos. Era la producción de cadáveres y la genética del no-hombre. Es muy significativo que eso sucediera a través del pueblo que hablaba la lengua que había generado y nombrado al mundo y a sus habitantes”. Para ilustrar el sufrimiento de los niños, Castellucci se ha servido de la voz de la última aparición pública de Artaud, en

El primer homicida. El tercer y último acto ha sido reservado a Caín, el primer homicida de la historia. “Caín es la máxima criatura de un escritor de tragedias. Es el primer hombre hecho de soledad”, señala Castellucci. Hasta su aparición, nadie en el paraíso conocía la muerte, es metáfora del principio y el fin de todo acto humano, de toda génesis.

En todos los espectáculos de la compañía, la parte musical tiene tanta importancia como la plástica. Scott Gibbons ha compuesto la música, un collage sonoro que se completa con un coro cuya partitura vocal firma Chiara Guidi. Seis actores y seis niños integran el reparto, que se completa con perros. “La música es otro arte bien presente en nuestro teatro”, explica Castellucci, “y no de una manera jerárquica, sino que todo en nuestro teatro debe funcionar en conjunto, como un organismo. El texto y la interpretación de los actores no son más importantes que un objeto en la escena, que nunca son usados como decoración, sino que existen porque son esenciales para la comunicación”. Hay que advertir que el teatro de la compañía es exigente con el espectador: “El teatro que intenta dar soluciones es inaceptable, quiere hacernos creer que dice la verdad. Es mejor crear inquietud, que el público se pregunte cosas”, explica el director.

LIZ PERALES

MARÍA-JOSÉ RAGUÉ-ARIAS

Jorge Eines estrena hoy *La cruz de tiza*, de Brecht, en Ensayo 100

Cuarteto de la nostalgia

EINES es un vizconde demediado dividido a partes iguales por su pasado en Argentina y su presente en España. "Este país me ha dado la posibilidad de tener gente y recursos para contar lo que me preocupa como artista", comenta el director. De su nostalgia bonaerense se alimentan los cuatro montajes en los que trabaja actualmente. La palabra pentagramada de Piazzolla junto a la dramática de Brecht, la voz poética de Borges y la narrativa de Duras son "opciones de pertenencia", deudas que Eines ha saldado en cuatro montajes teatrales muy distintos entre sí. Además, constatan el buen momento en el que se encuentra la carrera de este director. Eines divide su tiempo entre su sala en Madrid, Ensayo 100—que actualmente gestiona Miguel Escutia—, la Escuela del Actor—donde imparte clases—, la escritura—ha publicado tres libros y tiene el cuarto, *Un actor menos tonto*, en preparación—, la dirección escénica y la producción.

Si en el festival de Otoño presentó *La música*, un texto de la Duras sobre la soledad

y el desengaño, hoy estrena *La Cruz de Tiza*, uno de los relatos más duros de Brecht. Suma y sigue: el próximo 14 de marzo lleva al teatro Condal de Barcelona su *Alrededor de Borges*, que le vuelve a situar en la escena junto a su amigo y ex alumno Juan Echanove, y prepara ilusionado *Estación Tango*, un montaje musical a partir de las Cuatro Estacio-

El director Jorge Eines tiene a la vista una temporada de estrenos sucesivos. Hoy presenta *La cruz de Tiza*, una lectura del nazismo sobre la que planea la sombra de la dictadura argentina. Además presenta en Barcelona *Alrededor de Borges*, junto a Echanove, tiene en gira *La música*, y prepara *Estación Tango*.

escuela y mis alumnos y este nuevo ciclo es parte de ese compromiso. Pretendo montar obras con antiguos alumnos míos y donde no perdamos la orientación de búsqueda y la exigencia de rentabilidad comercial necesaria para una sala como Ensayo 100". Además, es el primer acercamiento del director al autor alemán, dejando a un lado su devoción por Chejov.

Deuda con el pasado. *La cruz de tiza* es uno de los relatos más extensos de *Terror y miseria en el Tercer Reich* (1935). Con ella, Eines satisface un deseo que anhelaba desde Argen-

alemana de 1933, es un contundente paradigma del funcionamiento de las sociedades represoras. Eines juega con el espacio cerrado de una cocina donde se reúnen verdugos y sospechosos. Su propuesta comienza con la iluminación, a la que confiere un sentido metafórico. "Al principio hay una luz muy fuerte, mientras se escucha un discurso de Hitler. La luz es tan cegadora como esa ideología que nubla la razón. Cuando el montaje empieza, la luz se va apagando poco a poco. Los personajes tienen que hacer un esfuerzo por comunicarse en la penumbra. La palabra aparece aquí como una

forma de alumbrar al otro". Rita Cebrián, Sandra Molina, Manuel Pérez, Mario Sánchez y Sepu Sepúlveda son los ex alumnos con los que el director ha trabajado. Este montaje es una confirmación más de su compromiso con la docencia.

En otro escenario, en este caso el del Teatro Condal, el director también compartirá cartel la próxima semana con un antiguo alumno: Juan Echanove. En *Alrededor de Borges*, ambos

pelean la palabra borgiana en un duelo a la sombra del escritor. Eines retoma uno de sus montajes de mayor éxito, que lleva varios años en gira. "Brecht y Borges comparten una fidelidad a la palabra y a aquello que les preocupa en sus vidas", sentencia Eines.



SANDRA MOLINA Y MARIO SÁNCHEZ, DURANTE UN ENSAYO DE LA OBRA

nes de Astor Piazzolla que se estrenará en el Infanta Isabel de Madrid el próximo mes de julio.

La cruz de tiza inaugura el ciclo "Sólo los miércoles", que se realizará en Ensayo 100 y que "forma parte de un proyecto que busca cierta coherencia—comenta Eines—. Dejé mi cátedra en la RESAD para dedicarme a la práctica privada, a mi

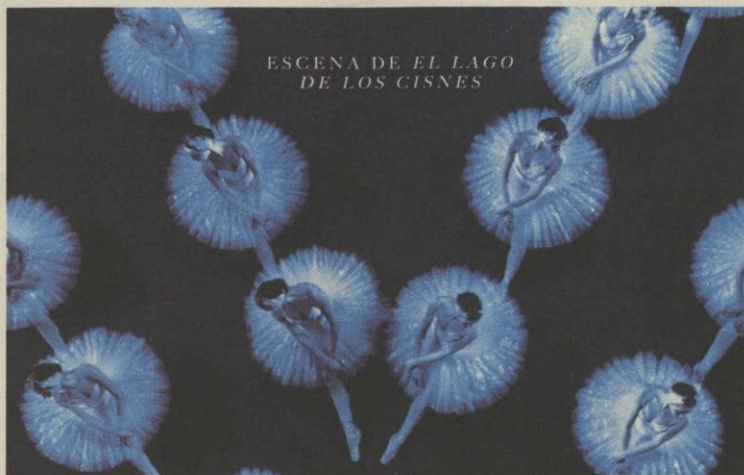
tina, cuando ya se interesó por ella. Pero sobre todo, salda una deuda personal con el nazismo. "Yo soy ateo y judío—explica—, y con el nazismo tenía una historia todavía que contar, porque lo viví en mi tierra. A mí los nazis argentinos me vinieron a buscar en el año 76 para tirarme desde un avión". La obra de Brecht, que transcurre en una noche

ITZIAR DE FRANCISCO

El Ballet de la Deutsche Staatsoper llega mañana al Teatro de la Zarzuela

Desembarco alemán

La prestigiosa formación alemana presenta en la capital *El lago de los cisnes*, un montaje que cuenta con la presencia del español José Carlos Martínez, estrella del Ballet de la Ópera de París, en el papel protagonista del príncipe Siegfried.



M. RITTERHAUS

ESPAÑA lleva varios años exportando bailarines a las mejores formaciones del mundo. En esa privilegiada lista de nombres encabezados por Tamara Rojo o Igor Yebra se encuentra José Carlos Martínez (Premio Nacional de Danza 1999), bailarín estrella del Ballet de la Ópera de París, que ahora llega a Madrid

con esta compañía de lujo. Su presencia en este montaje confirma su prestigio, puesto que la formación alemana que dirige Christiane Theobald es de las más sólidas y reputadas. Especializada en un repertorio clásico, la compañía es una de las más antiguas de Europa. Su his-

toria de más de 250 años está ligada a nombres como Noverre, Taglioni, Terpis y Von Laban. Bailarines de la talla de Isadora Duncan, Anna Pavlova, Fanny Elsser y Lucile Grahn, entre otros, han desgastado las puntas en nombre de esta compañía. La coreografía que aho-

ra presentan en Madrid, *El lago de los cisnes*, es un clásico revisado por el coreógrafo Patrice Bart, asistente del director del Ballet de la Ópera de París desde 1990. La archifamosa obra de Chaikovski, creada por los coreógrafos Marius Petipa y Lev Ivanov, es llevada a escena por un cuerpo de baile de precisión prusiana.

La frialdad en la que puede acabar el exceso de técnica es combatido aquí por el aliento interpretativo de sus protagonistas, preocupados por componer en escena personajes en conflicto. Encabezan el cartel las bailarinas Bettina Thiel (mañana, el día 9 y 11) y Viara Natcheva (el 8 y el 10) en el papel de Odette, y José Carlos Martínez (mañana, el 9 y el 10) y Roland Savkovic como el enamorado príncipe Siegfried. La obra, con partitura de Chaikovski, plantea una reflexión sobre el amor, la amistad y la tración. **LF**



6º Festival de Artes Escénicas para Niños

Teatralia

Del 23 de febrero
al 24 de marzo 2002



Comunidad de Madrid

CONSEJERÍA DE LAS ARTES

Dirección General de Promoción Cultural



EL MUNDO
METROPOLI

INFÓRMATE EN EL 012
Desde fuera de la Comunidad de Madrid 91 580 42 60
www.madrid.org

David Lynch

“La lógica no sirve para entender mis películas”

En el extravagante mundo de David Lynch (*Terciopelo azul*, *Carretera perdida*) es imposible sentirse seguro. En la amalgama de emociones encontradas que despierta su última obra maestra *Mulholland Drive*, premio al mejor director en el festival de Cannes y nominado en la misma categoría para los Oscar, se citan los temas recurrentes de toda su obra. Amores oscuros,

sexo siniestro y cambios de identidad conviven en un universo paralelo que pone a prueba la lógica del espectador, siempre reticente a los experimentos narrativos. Con motivo su estreno, El Cultural publica una entrevista en la que Lynch confiesa las líneas maestras del rodaje y sus siempre originales “ideas” sobre el cine. Además, analizamos los aspectos formales de la película, su origen televisivo y “alucinógeno” y realizamos un recorrido por los principales títulos de un director de culto.

EL excéntrico cineasta David Lynch tiene el talento requerido para hipnotizar y desconcertar al espectador a partes iguales. Con su última película, *Mulholland Drive*, ha vuelto a hacerlo. Situada en Los Ángeles, la película explora la esquizofrenia natural de la ciudad. Después de la sobriedad y clasicismo narrativos que demostró saber manejar a la perfección en *Una historia verdadera*, ahora el espectador se encontrará con una insólita mezcla de inocencia y corrupción, amor y soledad, belleza y depravación. Quizá estos contrastes actúen como meros espejos de la propia vida de Lynch, un director que se las busca para trabajar dentro del sistema industrial hollywoodiense mientras se mantiene a una cierta distancia de la meca del cine.

—Sus actores dicen con frecuencia que no tienen ni idea de qué va la película cuando la están rodando. ¿Le gusta mantener a sus actores igual de desorientados que los personajes que interpretan como si se tratase de un juego?

—Bueno, no como en un juego, exactamente. Lo que considero importante es que todos los actores tengan la información justa y necesaria para poder seguir adelante con sus

personajes. Justo de la forma en que todos nos enfrentamos a la vida, sabiendo más o menos cómo somos pero ignorando qué ocurrirá. No sabemos todo lo que se puede saber sobre el mundo, pero conocemos nuestro papel dentro de él, y en ciertos aspectos ni siquiera conocemos eso. Así que, en parte, lo hago para proteger el proyecto y no dejar ninguna rendija por la que pueda colarse. A veces, cuando las cosas se dicen demasiado altas, algo de esa potencia se escapa del concepto general.

Belleza en las ideas

—¿Le parece importante que el espectador salga del cine satisfecho porque ha comprendido lo que acaba de ver?

—Sí, en efecto. En este proceso, los personajes son esenciales. Todos pueden entretenerse y construir una historia capaz de conmover. Como ser humano, si me mantengo fiel a estas ideas que a mí me estremecen, espero que otros también sientan el mismo tipo de conmoción. La belleza de todo ello es que disfruto captando las ideas, traduciéndolas a imágenes y compartiéndolas...

—¿Se supone que, al final de la película, no debemos saber muy bien

qué ha ocurrido con alguno de estos personajes?

—Creo que en realidad sí se sabe. Es como la vida que, eventualmente, adquiere sentido, cuando casi nunca lo tiene. Creo que con la mente humana y la intuición trabajando en conjunto, se crea una percepción que nos permite saber cómo es cada personaje. La mente, es decir, la lógica, no puede hacer mucho al respecto, pero ¿no ocurre lo mismo en la vida? Intente encontrar algo de armonía en el mundo real. La lógica, como en la vida, no sirve para entender mis películas.

—¿Cómo plantea una película como *Mulholland Drive*, que es tan episódica?

—Cuando se realiza una película, hay ideas que llegan de repente, y otras ideas que llegan tres meses después pero que forman parte de la historia antes que esas ideas halladas anteriormente. Eso no importa. Lo esencial es que de repente, un día, todas se han puesto de acuerdo. Y para llegar a ese punto hay que pasar por mecanismos muy extraños, que no son placenteros. Es simplemente un milagro que se haya llegado a algún lugar, y eso es lo que te hace sentir bien. Así es como ocurre. Como las pinturas, que han recorri-

“El estilo surge de las ideas. El sonido, el ritmo y las escenas surgen de las ideas. Los personajes... todo nace en las ideas. Nunca hay que ir contra ellas, hay que ser fieles hasta el final. Siempre te dirán hacia dónde debes ir y cómo”

do caminos muy extraños hasta llegar a un punto en el que el pintor dice: “He terminado”. Me gusta entrar en un teatro, ver el telón alzado y sentir las luces apuntando al escenario. Y entrar en un mundo y pasar por una experiencia sabiendo lo mínimo que pueda saber. Y creo que al espectador le debemos ese mismo tipo de experiencia: entrar en una película sin saber nada.

—*Mulholland Drive* es un cuento muy enigmático. ¿Está obsesionado con los misterios?

—Bueno, no me gustan los misterios que se traen entre manos el Gobierno y países extranjeros, o cosas por el estilo. Me gustan los misterios cercanos. Como en *La ventana indiscreta* que es, para que me entienda, mi película de cabecera.

—¿Qué importancia tiene el estilo cuando se cuenta una historia?

—El estilo surge de las ideas. El sonido, el ritmo y las escenas surgen de las ideas. Los personajes... todo nace en las ideas. Nunca hay que ir contra ellas, hay que ser fieles hasta el final. Siempre te dirán hacia dónde debes ir y cómo.

Fuera del sistema

—¿Cómo se las arregla para trabajar con una material tan excéntrico dentro de Hollywood?

—No pertenezco al sistema de Hollywood. Nunca he hecho una película de estudio. Vivo en Hollywood y lo amo, pero no existe eso que llaman el sistema hollywoodiense. Siempre está cambiando. Y todavía me sorprende de haber sido tan afortunado, que todavía pueda seguir haciendo películas. Pero no formo parte del sistema.

—Pero en *Mulholland Drive* se muestra usted muy crítico con el conservadurismo de Hollywood. Les equipara con gánsters y matones.

—Sí, pero sería absurdo que me planteara hacer una película sobre la industria de Hollywood. Salió de forma natural. Como le digo... de las ideas. La historia habla un poco so-



bre los negocios de la industria, pero también de muchas otras cosas.

—¿Qué es lo que admira entonces de Hollywood?

—Me encanta su luz. Me encanta la sensación del viejo Hollywood que a veces capto en el aire. Es

una sensación muy creativa, no me resulta opresivo ni sofocante. Es como una sensación de libertad. Quizá proceda de la luz, no lo sé, pero hay algo en el aire.

—¿Dónde encaja, pues, el personaje de Justin Theroux, un di-

rector que tiene las manos atadas y la vida amenazada por el estudio?

—Creo que aquí siempre puedes hacer lo que quieras. Puedes meter-te en problemas prácticamente con la misma facilidad con que puedes no hacerlo. No llego a pensar que Los Ángeles sea un lugar del que más vale escabullirse pero sí creo que en esta ciudad hay una sensación constante de querer crear algo.

Las reglas de los personajes

—Hay lesbianismo y escenas de sexo enfermizo en el filme. ¿De qué modo se acercó al sexo en *Mulholland Drive*?

—Siempre trato de no violar las reglas de los personajes. Me mantuve aferrado a la idea de que al menos una de las chicas está enamorada de la otra. Así que mantener esto fue la clave correcta. Poco sexo hubiera roto esa sensación, pero también demasiado sexo. Así que siempre busco el punto de equilibrio, basándome en las reglas de acción y reacción.

—¿Se le hizo difícil mezclar un ambiente siniestro con momentos cómicos?

—No, no, en eso consiste la belleza. Cuando las ideas te atrapan no pertenecen a un sólo género. Es algo muy parecido a la vida real. Ya sabe, por la mañana se ríe y por la tarde se llora. Así es como funciona el ser humano.

—¿Qué opina de la influencia de la revolución digital en el arte de hacer películas?

—Todo el mundo tiene un papel y un lápiz, pero cuántas cosas maravillosas se han escrito. Son sólo herramientas, lo que importa es la historia que se cuenta y cómo se cuenta. Algunas de estas herramientas abren el mundo hacia un nuevo tipo de historias, pero no creo que sepamos qué historias son, porque ahora estamos en un momento muy experimental. Creo que las iremos descubriendo poco a poco.

PRAIRE MILLER

Lynch realiza una enigmática y alucinógena obra maestra

El club llamado Silencio

“SILENCIO” es la palabra que cierra *Mulholland Drive*. Es como una contraseña o un amuleto, el mensaje cifrado que clausura un ritual de ruido y sombras desarrollado en uno de los universos paralelos de David Lynch. Esa palabra, misterioso enigma que surge de las profundidades de un palco en penumbras, es al mismo tiempo una orden y una declaración de principios. Una orden al espectador que tras casi dos horas y media de rendida fascinación debe aparcar la lógica y dejar de buscar explicaciones, y una reivindicación del poder de la imagen como origen de toda expresión artística. “Silencio” es la palabra clave que nos despierta tras una sesión de hipnosis, el chasquido de los dedos que nos traslada a la vigilia. “Silencio” es, también, una paradoja: imposible callar a una película cuyo sonido se convierte, como en *Carretera perdida*, en un personaje más. No hay ningún cineasta contemporáneo que trabaje el sonido como lo hace David Lynch. En sus manos, las secuencias son palabras con sus correspondientes sílabas tónicas, con cumbres y valles sonoros, repentinos estallidos fonéticos que saturan la pantalla de sentido. Es mágico e inquietante que una sola

palabra resuma la filosofía de un artista que afirma que “los finales son terribles, y sólo pueden ser hermosos si dejan espacio para soñar”.

Tras el luminoso paréntesis de *Una historia verdadera*, poema rural sobre la tenacidad, el destino y la fusión con el cosmos, Lynch vuelve a territorios conocidos, los que mezclan lo bello y lo siniestro en un mismo plano de irrealidad.

Del amor a la pesadilla. *Mulholland Drive* puede interpretarse de infinitas maneras, como uno de esos sueños cuyas imágenes, oscuras y premonitorias, parecen surgir de lo más profundo de otra vida, tan posible como la nuestra. Como ocurría en *Carretera perdida*, la película arranca con la parsimoniosa fuerza de un thriller sobre la identidad y sus enfermedades morales, para derivar en una hermosa historia de amor que, luego, en un giro imprevisible, se transforma en pesadilla. Es la más hitchcockiana de las películas de Lynch, aunque sustituye la geométrica y cerebral precisión del maestro del suspense por un festival de intuiciones y misterios, una frenética celebración de la irracionalidad. El pre-genérico, que muestra a varias

parejas de baile recortadas sobre un croma chillón, nos pone sobre aviso: la superposición de realidades, a menudo no coincidentes, conforma la constante duplicidad de una película que parece pertenecer a otro mundo. Seguramente desde *Vertigo* —obra maestra a la que *Mulholland Drive* remite sin rubor, reinterpretándola y reinventándola— no asistíamos a una historia de amor y muerte tan inexplicablemente mágica y conmovedora.

Como Judy/Madeleine en el filme de Hitchcock, Betty (Naomi Watts) y Rita (Laura Elena Harring) son las dos caras de una misma moneda, una personalidad desdoblada que investiga su propia esquizofrenia. Cuando Betty llega a Los Angeles con la sonrisa impostada de un anuncio de cereales, está a punto de revelarse como la parodia de la inocencia americana, la versión estereotipada de Laura Dern en *Terciopelo azul*. La amnésica mujer que se hace llamar Rita —ha visto un poster de *Gilda* colgado de un espejo— tiene todo el aspecto de una mujer fatal que ha olvidado su última estrategia de seducción en la recámara. Es divertido ver a Betty y Rita jugando a detectives, como dos

ingenuas adolescentes salidas de una novela de Enid Blyton o, como bien decía Kim Newman en la revista “Sight and Sound”, como las Céline y Julie de Jacques Rivette. La inconsciencia de Betty y Rita no será sino el primer acto de impostura de una película plagada de *playbacks*, karaokes, pelucas y sueños dentro de sueños. La secuencia del casting protagonizada por una Betty leonina y sensual —revisitación del famoso “Fuck Me” repetido una y otra vez por Bobby Perú a un milímetro de la piel de Lula en *Corazón salvaje*— es la primera señal de una realidad, la de Lynch, que se cuestiona a sí misma constantemente.

La voz del destino. No es extraño que la visita al destartado club “Silencio”, con Rebekah del Río interpretando una desgarradora versión en castellano del *Crying* de Roy Orbison —canción que Lynch había querido utilizar para *Terciopelo azul*, sustituyéndola finalmente por el famoso *In Dreams* que canta Dean Stockwell—, sea el umbral de otro universo, más maligno si cabe que el “real”. El *playback* de Rebekah y el llanto inconsolable de Betty y Rita, rubias platino que parecen mirarse

■ **The Alphabet (1968).** Corto en blanco y negro, cuya finalidad remite al arte como génesis del horror. Sangre, lluvia y vómitos ya aparecen como temas recurrentes en su obra.

■ **The Grandmother (1970).** Un niño planta unas extrañas semillas de las que cre-

cen una abuela. Surrealista y misterioso, es el tercer corto de Lynch.

■ **Cabeza borradora (1977).** ¿Pesadilla o mirada apocalíptica? En su momento, Lynch definió su primer largometraje como una película perfecta. Un filme de universos imposibles en el

que confluyen sin estridencia la imaginación sexual, el caos visual y la sublime extravagancia.

■ **El hombre elefante (1980).** Obra maestra sobre el triunfo de la voluntad humana. Con un tratamiento realista —y en soberbio blanco y negro—, Lynch nar-

ra la historia real de John Merrick, inglés del siglo XIX afectado de una enfermedad congénita por la que nace completamente desfigurado.

■ **Dune (1984).** No hay término medio: o se ama (como película de culto) o se odia (por su tedio). Re-

cordada con pesar por los amantes de la novela épica de ciencia ficción de Frank Herbert, este filme de galaxias místicas, que en principio iba a dirigir Jodorowsky, arrastra la fiebre por el plástico y el pop decadente de los ochenta.

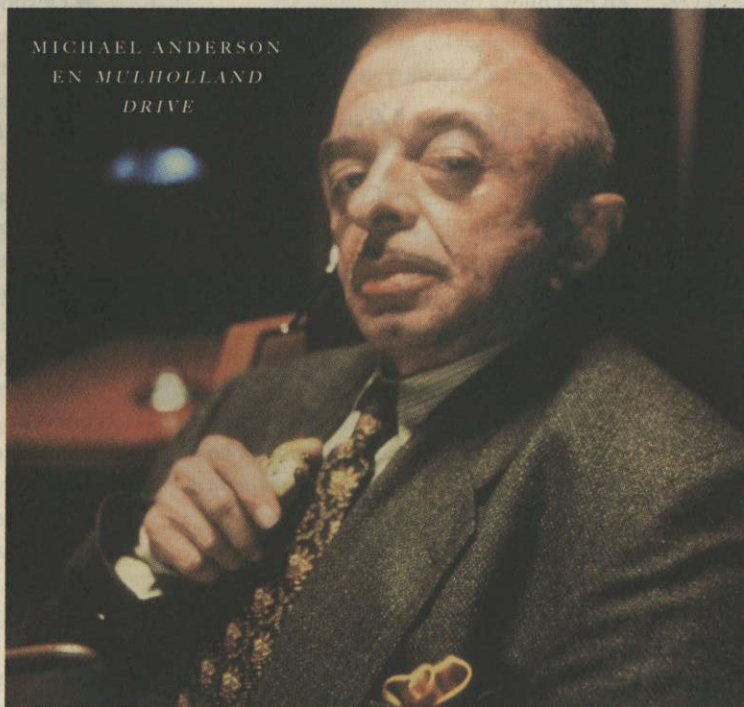
Alquimista de

desde lados distintos de un espejo, sugiere que estamos condenados a repetir la voz de nuestro destino, que fluye misteriosamente desde otros mundos que están en éste.

Mulholland Drive no es sólo la historia de Betty y Rita. Es, también, un retrato despiadado, cruel y fantasmal del mundo de Hollywood. El joven director Adam Keshner (Justin Theroux) quiere hacer su película sin las interferencias de los siniestros gánsters que la financian, pero recibe la orden de contratar a la actriz Camilla Rhodes. Keshner planea eludir las imposiciones de tan inquisitivos productores, pero le será imposible: figuras característicamente lynchianas—el David O. Selznick de Liliput y el Cowboy, que como el Hombre Misterioso de *Carretera perdida* o el Killer Bob de *Twin Peaks*, es una presencia maligna y hace una espectral e inolvidable aparición, esta vez bajo una bombilla repentinamente encendida—le disuadirán con su perversa excentricidad. Aunque ésta y otras historias secundarias—el monstruo de la cara quemada que se agazapa detrás del *dinner*—no parezcan tener nada que ver con la trama detectivesca conducida por Betty y Rita, todas desembocarán en el largo epílogo de *Mulholland Drive*, una visita guiada de media hora a través de una realidad paralela que funciona como un laberinto de espejos, cuyo reflejo siempre remite a una imagen, un sonido, una palabra o un gesto de la primera par-

Contra los rayos catódicos

A Lynch siempre le ha seducido el mundo de la televisión, probablemente porque los finales conclusivos y definitivos se contradicen con el formato seriado. Y la televisión nunca le ha tratado como se merecía. Los ejecutivos de la ABC se habían portado mal con él cuando le forzaron a resolver apresuradamente el crimen de Laura Palmer en *Twin Peaks*, provocando el declive del interés de los espectadores por la serie. En 1992 le cancelaron la *sitcom On the Air* por considerarla demasiado extravagante—lo era hasta límites casi geniales—, y en 1999 le rechazaron *Mulholland Drive*, que nació como un episodio piloto de una serie de televisión. Su lentitud formal y su exasperada, radical dispersión narrativa asustaron a los chicos de la cadena, que obligaron a Lynch a cambiar el montaje final. Justo cuando estaba a punto de estrenarse sin el nombre de Lynch en la cabecera y con un metraje de 88 minutos, aparecieron los franceses, fanáticos admiradores de su extravagante obra, y le dieron el dinero suficiente para que rodara material adicional para convertirla en largometraje, que, finalmente, se presentó en el último Festival de Cannes ganando el premio a la mejor dirección, compartido con Joel Coen, y le ha regalado su tercera nominación al Oscar.



MICHAEL ANDERSON
EN MULHOLLAND
DRIVE

te de la película. Realidades en rima asonante, los universos de *Mulholland Drive* no son otra cosa que la puesta en escena de nuestra desolación amorosa.

Un eterno karaoke. Porque, en efecto, la última obra maestra de David Lynch (y van...) es, sobre todas las cosas, una historia de amor desesperada contada en clave de misterio. Una reflexión irracional sobre el amor como el mayor y más insondable de los enigmas. Betty y Rita están condenadas a amarse en cualquier mundo que conozcamos, y su comunión física, resuelta con una sutileza tan erótica como conmovedora, está guiada por la fuerza del destino. *Mulholland Drive* es la historia de un enamoramiento y su reverso, o viceversa, la historia de un rechazo y su reverso. Su estructura narrativa no hace más que demostrarnos que la vida es un bucle que nos obliga a copiarnos a nosotros mismos, un eterno *karaoke* cuya letra nos sabemos de memoria, una ceremonia secreta cuyo discurso no controlamos. Como a Betty y Rita, el silencio es lo único que nos queda, y si hay algo que demuestra *Mulholland Drive* es la insignificancia de cualquier análisis crítico, que siempre se revelará como una microscópica reflexión alrededor de un misterio, el de lo bello y lo siniestro, que nunca llegaremos a comprender.

SERGI SÁNCHEZ

planetas oníricos

■ **Terciopelo azul (1986).** Incluso en la presunta placidez de una pequeña ciudad norteamericana se esconde un submundo oscuro y pasional. Lynch ahonda en él a través de la inocente investigación de Kyle MacLachlan y Laura Dern, para

entrar en el enfermizo, corrupto y depravado mundo de Dennis Hopper e Isabella Rossellini.

■ **Corazón salvaje (1990).** Lo que podría ser un cuento de hadas (que a su modo

lo es), basado en un texto de Barry Gifford, adquiere en las manos de Lynch una cadencia demoníaca y visceralmente sexual. La extravagancia formal al servicio del amor obsesivo.

■ **Carretera perdida (1997).** Esta película es posiblemente lo más parecido a un sueño que ha dado el cine. Mediante identidades superpuestas y emociones veladas, Lynch traduce en

imágenes una fuga psicogénica, el horror que vence a la conciencia.

■ **Una historia verdadera (1999).** Lynch recrea una historia real sobre la tenacidad y el orgullo, y de paso demuestra a los escépticos que también domina las convenciones del medio.

Rollerball, con ruido pero sin furia

La intención original de cualquier *re-make* cinematográfico debe ser la de mejorar o al menos actualizar a los nuevos tiempos la obra original, y desgraciadamente no es éste el caso de *Rollerball*, que se estrena este viernes. John McTiernan —especializado en visitar sin mucha fortuna pequeños clásicos re-



RODAJE DE ROLLERBALL (2001), DEL NORTEAMERICANO JOHN MCTIERNAN

cientes, ya lo hizo con *El secreto de Thomas Crown*, también de Norman Jewinson—, recoge lo más superfluo y efectista de la obra de 1975, es decir, todo su ruido sensorial y virtuosismo técnico, y traslada la historia a un futuro mucho más inmediato que el que proponía Jewinson. El brutal deporte espectáculo, que en esta nueva ver-

sión es mixto y no sucede en Estados Unidos, le sirve a McTiernan para plantearse los límites de la violencia en el deporte. No encontrará el espectador los matices futuristas que requiere el filme en esta versión que, al igual que otros *remakes* recientes —*El planeta de los simios* o *La fuga de Logan*, de próxima aparición— presta más atención a los elementos epidérmicos, como la puesta en escena y el diseño de producción, que al subtexto de la historia. La relevancia social y toda la furia que contenía el filme de 1975, y que envolvía en un formato de ciencia-ficción, ha desaparecido en esta nueva propuesta.

King Lear, de Godard

La versión que filmó Jean Luc-Godard en 1987 de *King Lear*, con guión de Norman Mailer, llegará por fin a las pantallas de la mano de Bodega Films. Por problemas jurídicos —la acción shakesperiana transcurre después de la catástrofe de Chernobil—, de momento sólo se había distribuido para televisión en algunos países europeos. El filme, en el que interviene el propio cineasta junto a Woody Allen, Leos Carax, Peter Sellars (no Sellers) y Julie Deply, se estrenará el 3 de abril en las salas norteamericanas.

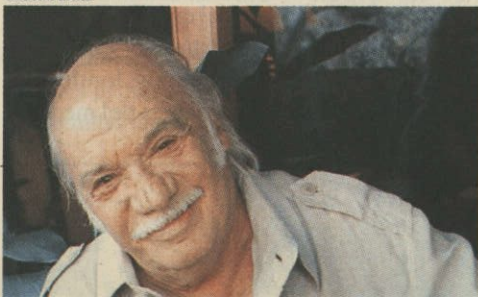
Colección Ariel

Una nueva colección de cine ha comenzado su andadura en el mercado del libro. Se trata de Ariel Cine, que pretende ofrecer desde el rigor una serie de estudios sobre el séptimo arte elaborados por gente del medio cinematográfico. Los tres primeros libros que presenta la editorial son *Estrategias de un guión cinematográfico*, de Antonio Sánchez-Escalonilla; *Debut y despedida (directores españoles de una sola película)*, de Miguel Ángel Rivas, y *Los pasos de un actor*, de Juan Jesús Valverde.

Tributo francés a Paco Rabal

Durante marzo, Francia homenajeará en varios festivales al fallecido actor Francisco Rabal. La Décima Bienal de Cine Español de Annecy se celebrará del 16 al 24 del próximo mes y, ade-

BEGOÑA RIVAS



más de programar el homenaje al actor español recientemente desaparecido, contempla una sección competitiva de óperas prima españolas. Asimismo, la duodécima edición de los Encuentros de Cine Español de Nantes, que se desarrollará del 13 al 26 de marzo, rendirá tributo al protagonista de *Goya en Burdeos* y también al productor Elías Querejeta. El programa del certamen incluye un ciclo dedicado al realizador Bigas Luna.

CLAQUETAZOS



■ Xavier Villaverde (*Finisterre*) ha comenzado el rodaje de *Trece campanadas* en Santiago de Compostela, que se desarrollará durante diez semanas. Basada en una historia del escritor Suso de Toro, narra la vuelta de un joven escultor a su ciudad natal para cuidar de su madre, internada en un centro psiquiátrico. El reencuentro aviva en él una pesadilla infantil, un misterio que tratará de resolver. El filme estará protagonizado por Juan Diego Botto, Luis Tosar, Marta Etura y Rosa Álvarez.

■ La tercera edición del Festival de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, que se celebrará del 8 al 16 de marzo, tendrá como invitada especial a Jacqueline Bisset. La sección oficial pretende promocionar el cine joven e independiente, y en las secciones retrospectivas se exhibirán títulos del cine japonés y del cineasta Jules Dassin. Además, en su apartado informativo ofrecerá una selección de largometrajes exhibidos en otros festivales nacionales e internacionales.

■ Después de cinco años sin estrenar largometraje, Chus Gutiérrez (*Sexo oral*, *Insomnio*) ha iniciado el rodaje de su quinta película, *Poniente*, que se realizará en las provincias de Granada y Almería hasta el próximo 22 de abril. La búsqueda de raíces, las diferencias étnicoculturales y una apasionada historia de amor son los bastiones temáticos de esta producción, que estará protagonizada por Cuca Escribano, José Coronado, Antonio Dechent y Mariola Fuentes.

■ Ediciones Alymar ha publicado una revisión actualizada y mejorada de *Movie Movie. Guía de Films*, de Teo Calderón. Con más de ocho mil entradas, se trata de un diccionario de películas satisfactoriamente completo y fiable. Prologado por Mariel Guiot, la selección de filmes, distribuidos en orden alfabético, va acompañada de una sinopsis y una breve opinión crítica de cada uno de ellos. Una titánica empresa en la que han colaborado los críticos Juan Cobos y Miguel Marías.

■ El Instituto Francés de Madrid finaliza este mes el ciclo "El escándalo del cine francés" con las proyecciones de *Folle de Rachid, en transit sur mars* (2001), de Philippe Barassat, y *Romance* (1999), de Catherine Breillat. Ambos cineastas estarán presentes en el debate que pondrá el colofón al ciclo el día 13, en el que también intervendrán como ponentes el ministro de Cultura francés, Patrick Olivier, y el escritor Román Gubern.

Con *Solo ante el peligro* (1952), el *western* probablemente alcanzó su madurez. De modo insólito, el género transgredía las puras normas de la acción y ofrecía personajes complejos, psicologismo, seriedad y mensaje político en forma de fábula. El filme de Fred Zinnemann, enriquecido y matizado con el paso del tiempo, cumple ahora cincuenta años. El escritor y guionista Manuel Hidalgo analiza para El Cultural su significado y trascendencia cinematográfica.

Una contrarreloj individual

POR MANUEL HIDALGO

Solo ante el peligro (*High Noon*, 1952) nació débil y pequeña. Su productor, y principal responsable, Stanley Kramer, tenía un cierto prestigio por sus independientes y comprometidas películas sociales. Su director, el vienes Fred Zinnemann, comenzaba a abrirse camino. Gary Cooper estaba, a sus 51 años, envejecido por múltiples enfermedades. La industria lo consideraba acabado. Ofrecieron su papel a Clift, a Brando y a Heston antes que a él. Grace Kelly era una desconocida señorita de Filadelfia que hacía su segunda película y apenas sabía abrir la boca.

Kramer y Carl Foreman, productor ejecutivo y guionista de la película, echaron el ojo a un breve relato de John M. Cunningham, *The Tin Star*, publicado en el "Saturday Evening Post". Un bandido volvía a un pueblo a matar al *marshal* que lo encarceló. Nadie estaba dispuesto a ayudar al hombre de la estrella conforme el tren del malvado llegaba a la ciudad.

Foreman cambió el cuento. En el texto original, la historia no empezaba con la boda del *sheriff*—la esposa había muerto—, y terminaba mal. O sea, el *sheriff* moría en la refriega con los facinerosos. No hay duda de que el invento de la mujercita cuáquera pusilánime que, primero, deja tirado al héroe y, al fin, le ayuda en el momento decisivo, acrecentó el interés dramático de la trama marcada por la tensión y el paso fatal del tiempo. El bien vencería al mal y el amor triunfaría después de que el único valiente las hubiera pasado canutas por la cobardía de todo un pueblo. Pero cuando vio la película acabada, Kramer pensó que algo fallaba. Para empezar, había salido un *western* extraño, claustrofóbico, psicologista y oscuro, servido por una fotografía de corte realista nada habitual en el género. Con los años, le quitaría la fama a *El pistolero*, de Henry King, que en 1950 ya había ensayado esta fórmula diferente.

Kramer metió mano en la película. Puso a bajar al montador y al músico. Elmo Williams, de perdidos al río, introdujo más primeros planos de Cooper para acrecentar la angustia y, lo decisivo, metió más planos de relojes en la película, esos planos que incrementan el agobio ante la inminente llegada del tren del malo y que dan al filme la ya legendaria ilusión de que la acción transcurre en tiempo real.

Con el músico, Dimitri Tiomkin, Kramer trabajó en otra dirección. Considerando que su música era demasiado intensa y sombría, le pidió que compusiera una balada para azucarar la medici-

na. Así nació la célebre canción *Do Not Forsake Me, Oh, My Darling*, que canta Tex Ritter, y que, a juicio de los analistas más rigurosos, canta demasiado, pues su tono románticoide es un pegote. Pero gustó al público e hizo que funcionara la película. Montaje y canción se llevaron sendos Oscar.

Solo ante el peligro se rodó en treinta días. Cooper estaba hecho polvo, cosido a dolores y, lo que son las cosas, eso contribuyó a dotar a su rostro de la cansada dignidad del crepuscular valiente solitario. Con su úlcera de estómago, Cooper ganó el Oscar. La Kelly estaba asustada por el compromiso, y eso hizo que la joven Amy pareciera en verdad asustada, engorrosa e irritante, lo que crispó la trama.



Yeran los tiempos de la "caza de brujas". Foreman fue citado a declarar ante el Comité de Actividades Antiamericanas por su pasado comunista. Compareció y se largó de los Estados Unidos. *Solo ante el peligro* pasó a interpretarse como una fábula de la situación política: el valor de un hombre acosado por sus perseguidores frente al ominoso silencio absentista de todo un pueblo. La película tuvo célebres y encarnizados detractores desde el principio. A Howard Hawks le puso enfermo la idea de que un profesional, el *marshal* Will Kane, tuviera que limosnear la ayuda de la gente para resolver sus problemas. A John Wayne le ponía a cien que la pasividad cagueta de los ciudadanos de Hadleyville se interpretara como la cobardía de América entera. Hawks y Wayne no pararon hasta hacer en 1959 *Río Bravo*, la réplica de *Solo ante el peligro*, loa al trabajo de los profesionales de la ley que, superando sus miserias, ventilan su paleta con los pistoleros. Sería interesante poder ver un día las dos películas seguidas y recorrer los matices que van, en todos los sentidos, del blanco y negro de una al color de la otra. ■

Cristóbal Halffter-José Antonio Marina Un diálogo sobre "Oficio de Difuntos"

Música y religión, razón y sentimiento, espiritualidad, memoria, solidaridad, Vaticano II, Oficio de difuntos, historia de las religiones, Cristóbal Halffter y José Antonio Marina. Es el itinerario de una conversación entre dos creadores que piensan un mismo tema desde atalayas diferentes. La excusa es el concierto *Oficio de Difuntos* que el martes 12 dirige Halffter en el Auditorio de Madrid, veinte años después de su estreno, dentro del ciclo Música y Espiritualidad. Marina y Halffter tienen buena sintonía. A los dos les interesa el territorio del otro, que frecuentan desde tiempo atrás. Por eso El Cultural los ha reunido para hablar de esa música y esa religión entrelazadas en este particular réquiem.

Mantienen un diálogo culto y complejo que recorre siglos, creencias, culturas y sentimientos en torno a la música y la espiritualidad. Marina, como siempre, aclara conceptos; Halffter pide tiempo y reivindica la memoria. *Oficio de Difuntos* se estrenó en 1979 en París. Cerraba así el músico un período creativo, abierto en 1952 con *Antífona Pascual*, sobre el hecho religioso. Es un *Oficio* para solistas, coro y orquesta, con textos procedentes de la Epístola de San Pablo a los Ro-

manos y de los Evangelios de San Lucas y San Juan, seleccionados por el teólogo Ignacio Ellacuría. Halffter acudió a Ellacuría, asesinado más tarde en El Salvador y a quien está dedicada la obra, por recomendación del filósofo Xabier Zubiri. "Si entonces fue Ellacuría, hoy hubiera recurrido a José Antonio Marina", dice Halffter como preámbulo del encuentro acerca de esta obra que no sigue las pautas tradicionales de un requiem y se aleja de las formas empleadas por Brahms o Verdi con la

presencia final de un *Aleluya* que introduce esperanza a la oscuridad de la muerte. Por esta esperanza comienzan Marina y Halffter su conversación relacionando *Oficio de Difuntos* con la necesidad humana de trascendencia.

—**Cristóbal Halffter:** Sí. El *Aleluya* final no es como el de Haendel o Mozart. Es un *Aleluya* trascendente, denso y compacto. Por eso la canta un niño (que no canta nada más en toda la obra) con una voz limpia, muy aguda, libre de las dudas

que vienen en la madurez... E inmediatamente la orquesta responde con un chelo de su misma tesitura que simboliza el mismo grito, desde la voz adulta.

—**José Antonio Marina:** Tal como lo explicas se ve perfectísimamente que se trata de una música muy conceptual. Me pregunto si la música que se compone ahora puede ser comprendida sin aclaraciones, sin que el artista tenga que explicar su obra. En la música contemporánea un acorde no vale más que mil palabras porque las palabras son necesarias para explicar qué hay en ese acorde.

—**C.H.:** Bueno, en primer lugar creo que lo importante en este caso es tener claro que, al escuchar la obra, se está ante un *Oficio de Difuntos*, que el público capte el mundo sonoro y su dimensión formal y espacial, para después explicar mi interpretación de los contenidos.

Es el momento de trascender lo concreto y pasar a la reflexión. Marina muestra su preocupación por la "accesibilidad" de la obra de arte y Halffter recurre a su experiencia.

—**J.A.M.:** Yo creo que los objetos culturales no tienen esencia sino genealogía y para eso hay que tener

MERCEDES RODRÍGUEZ



“Si en 1979 fue Ellacuría quien seleccionó los textos de mi *Oficio de Difuntos*, hoy hubiera recurrido a José Antonio Marina”, dice Halffter de su obra, “dedicada a los que son capaces de dar la vida por los demás. Como Ellacuría la dio”

en cuenta el proyecto estético de lo que se quiere hacer. Es ahí donde la obra te da su verdadera dimensión.

—C.H: Si te sirve de ejemplo, te diré que al iniciar la composición del *Oficio* (un proceso largo que duró más de año y medio) tenía una idea clara pero a medida que iba elaborándolo, el proyecto cambiaba. En definitiva, se van tomando decisiones que van definiendo la obra y que te sitúan ante un algoritmo creativo muy complejo.

—J.A.M: El proceso creativo me parece sorprendente. Valéry decía que un poema siempre se termina por una causa exterior...

—C.H: No lo dudes. Siempre intento acabar mucho antes del plazo de entrega por si decido cambiar algo o empezar de nuevo.

—J.A.M: Uno de los problemas para esta música es el recinto que acoge la obra. ¿No consideras que lugares como el Auditorio pertenecen más al ámbito del espectáculo?

—C.H: El Auditorio no es el lugar ideal para el *Oficio*. Las mejores audiciones se han interpretado en la Iglesia de San Pietro de Perugia, durante la semana de música religiosa de Cuenca y en la iglesia de San Esteban de Salamanca.

Una coda para la ética

—J.A.M: Tus composiciones tienen a mi juicio, dos derivaciones, la de la religión y la de la ética, insisto... Yo añadiría a tu *Oficio* una pequeña coda para la ética, más ética que religiosa porque está bien que confiemos en la otra vida, pero ¿y ésta qué? ¿Cómo introducimos la esperanza en este mundo? Creo que tiene que ser mediante la acción, incluir un canto a la ética de las personas para, en último término, transformar la esperanza religiosa en acción humana, en la línea de lo escrito por el continuador de Ellacuría, Jon Sobrino, que es una teología hecha desde las víctimas.

—C.H: Efectivamente, la ética es hoy el reto. Este *Oficio* está dedicado a los seres humanos que son capaces de dar la vida por los demás. Fíjate que Ellacuría la dio, y de qué manera...

—J.A.M: Déjame plantearte otro reto: el pedagógico. Cuando Haydn estrena *La Creación* dijeron que su música no se entendía y sin embargo ahora nos resulta muy fácil de comprender. Igual pasó con Monet o Picasso. Había en ellos una labor pedagógica. Es posible que la música contemporánea haya abdicado de esa tarea pedagógica y se haya hecho muy elitista.

—C.H: Pero es que la música, frente a la inmediatez de la pintura, requiere tiempo, y ese tiempo es el que nos falta, y es el que es necesario para entender la obra. Al margen de que la música esté en el tiempo, también la música es el arte más caro, existe una parte económica que impide que se conozca nuestra obra. Cierta música contemporánea no tiene ningún mercado. Esto tiene que ver con el concepto *Mem*, de memoria, y el *Gen*. El *Mem* es la memoria cultural que no se transmite genéticamente sino a través de la enseñanza. No puede haber memoria de lo que no ha sido.

—J.A.M: Llegado a este punto me pregunto por qué la música se ha englobado con el resto de las artes. Es un misterio psicológico. La música tiene esa fuerza emocional tan poderosa. Allí, se confunden los *genes* y los *memes*. Pero en el momento en el que la música ha sido rompedora y ha querido ir más allá de la estructura biológica de apreciación musical—ritmo, melodía y tonalidad— ha hecho una música psicológicamente antinatural. Hasta en Schönberg las variaciones estaban dentro de unos parámetros casi casi naturales. Por eso, tus obras de más éxito son aquellas que han sido variaciones actuales de temas antiguos.

—C.H: Quizás en la música se dé



MERCEDES RODRÍGUEZ

el caso de que el *Mem* y el *Gen* estén unidos. Se parte de una herencia genética a través de la percepción de los sonidos y el espacio. El *Mem* consistiría en la educación recibida para percibir ese espacio y esos sonidos.

De Platón al Vaticano II

—J.A.M: Me pregunto cuál es el balance ideal entre el fenómeno religioso, la música y la palabra, la forma en que las religiones han interpretado la música, desde su llegada a la cultura de Platón y Aristóteles. La música golpea directamente a las emociones, y respecto a éstas las religiones varían mucho su postura. Unas se fundan en una especie de estremecimiento emocional, el ejemplo luterano, mientras otras se apoyan en un contenido más conceptual, como la cristiana. Cuando Santo Tomás dice que se puede cantar en las iglesias, pero sin hacer uso de instrumentos musicales, está señalando que la religión debe fundamentarse en la palabra.

—C.H: Y fíjate que luego, en la Contrarreforma, se crea la polifonía donde no se entiende nada, para esconder la palabra. En el *Magnum misterium* de Tomás Luis de Victoria, a la cuarta voz que entra se pierde completamente el valor de la palabra. Con lo que ese nuevo tejido polifónico cobra una nueva dimensión

sensible, capta al oyente a través de algo que está fuera de la razón.

—J.A.M: Lo que nos hace plantearnos si la experiencia religiosa está fundada en la razón o en el sentimiento. Una especie de oposición que enfrenta al luteranismo y el catolicismo y que refleja la música. Las *Pasiones* y *Suites* de Bach son profundamente protestantes.

—C.H: Pero creo que la decadencia de la música religiosa viene tras el Vaticano II, que para mí es el proceso más fuerte de la banalización y masificación de los principios cristianos. Y entonces la música religiosa se reduce a la guitarra. Ese movimiento de péndulo llevó a la vulgarización. El rock o el pop se canta de repente en las misas, será terrible dentro de 50 ó 100 años cuando la Iglesia vea lo que ha hecho en el siglo XX.

—J.A.M: Pero hay también un peligro en el otro extremo, el peligro de hacer demasiado estética la experiencia religiosa. Hace tiempo te sugerí, para una futura ópera, tocar la historia de las religiones para ver cómo cada una posee su propia tonalidad y cómo al final convergen.

—C.H: Descuida, que si hoy me propusiera hacer de nuevo un *Requiem*, te aseguro que iría hacia ese camino y te encargaría a tí la selección de los textos. ■

DISCOS

**M. CABALLÉ**

CANCIONES MEDIEVALES
M. CUBEDO, GUITARRA
SONY 0898652 DDD

EL último disco de Montserrat Caballé no es nada comercial, sino muy distinto de los anteriores. Se dedica a canciones medievales del siglo XVI concebidas para voz y vihuela. Entre ellas hay de todo, desde piezas cortesanas a villancicos y algunas nos son muy conocidas en revisiones posteriores. Éste es el caso de "De dónde venis añaore", "Con qué la lavaré" o "De los álamos vengo, madre". Es una pena que nadie se haya lanzado por la senda de la recuperación del cancionero medieval español de forma continua en el momento en que nuestras grandes voces se encontraban en sus años de oro. Faltó imaginación y decisión. Afortunadamente la Fundación Autor desarrolla una labor que viene a paliar en algo el vacío existente. En el presente volumen, inicio de otros varios, Caballé muestra un buen estado vocal. Se aprecian muchas de las características que la hicieron famosa y alguna más no frecuente en ella, como es la dicción: en estas piezas se le entiende todo lo que canta. La fidelidad estilística es otro cantar. **G. ALONSO**

**J. S. BACH**

VARIAIONES GOLDBERG
CÉLINE FRISCH
ALPHA 014 DDD

DE un tiempo a esta parte proliferan las grabaciones en las que se intentan desentrañar las claves o los misterios que encierran las obras bachianas. Tal es el caso de estas nuevas *Variaciones Goldberg* que nos llegan gracias a la discográfica Alfa y a su colección "Ut Pictura Musica". La cantidad de información que nos proporciona es abundante. Por un lado, una versión de las variaciones a cargo de Céline Frisch, cuidada y atenta, aunque en algunos momentos adolezca de un rubato algo excesivo. Por otro, en un segundo compacto, los catorce cánones sobre las ocho primeras notas del bajo del "Aria" de las variaciones, así como las canciones alemanas que se ocultan en la última variación, en interpretación de Dominique Visse, siempre teatral, y de un excelente Café Zimmermann. Junto a los dos discos un libreto en el que se comenta la pintura que acompaña estas músicas y donde el oyente encontrará unas notas profusas y bien documentadas sobre las obras que va a escuchar. **A. MATEO**

**J. GUYROPARTZ**

LE PAYS
JEAN-YVES OSSONCE
TIMPANI 2C2065 DDD

EL bretón Joseph-Guy Ropartz (1865-1955) es uno de los muchos y buenos compositores franceses de comienzos del siglo XX injustamente desconocidos. Su vida discreta en una ciudad de provincias impidió la difusión merecida de sus obras. Su drama musical *Le Pays*, fue estrenado en el Teatro Municipal de Nancy en 1912 y llegó a representarse en 1914 en la Opéra-Comique de París. Es una vigorosa historia ambientada en Islandia y basada en una antigua leyenda celta, sobre un jinete que pereció al cruzar un lago cuyas aguas se deshalaron con la llegada de la primavera. La naturaleza, y especialmente el mar, son los auténticos protagonistas de esta obra de voluptuosa orquestación (es magnífica la introducción, en la que parecen oírse las gaviotas), y que Ossonce conduce con excelente pulso a una fastuosa Filarmónica de Luxemburgo. Mireille Delunsch demuestra por qué es una de las mejores sopranos francesas de hoy, junto a unos notables Gilles Ragon y Olivier Lallouette. **R. BANÚS**

Piano para niños

MONTSALVATGE: *SONATINE POUR YVETTE*. SHUMANN: *ESCENAS DE NIÑOS OP. 15*. MOZART: *VARIAIONES SOBRE AH, VOUS DIRAI-JE MAMAN*. DEBUSSY: *CHILDREN'S CORNER*. UTA WEYAND, PIANO. JURCAM

ESTA publicación posee unidad y se acoge a un nexo común, lo que la hace homogénea e incluso, si se quiere, didáctica. Y, lo que más nos importa, tiene indudable dignidad porque la pianista alemana Uta Weyand se nos muestra fácil, musical, expeditiva, ligera de dedos. Sus concepciones son transparentes y lógicas y vienen explicadas a través de una técnica de excelente factura. Con un mecanismo fluido y sensible, una sonoridad atractiva y un equilibrado sentido del fraseo.

El CD, de propósito altruista, se enuncia como un homenaje a Xavier Montsalvatge, que pronto cumplirá 90 años: su bella, concisa y espumosa *Sonatine pour Yvette*, de tan graciosos efectos disonantes, es desarrollada con general limpidez de trazo y notable resolución de las largas escalas y de los trinos del Allegretto, donde aparece la conocida canción popular francesa "Ah, vous diraije maman", que es precisamente el tema base de las *12 variaciones mozartianas K 265*, tocadas aquí esplendidamente, con un magnífico y perlado juego de digitaciones y un exquisito control de dinámicas.

Es evidente que las entrañables *Escenas de niños* de Schumann habrían quedado enriquecidas con una mayor calibración de contrastes expresivos, con una gama más amplia de colores, con un fraseo más elástico y variado. A veces Weyand se queda al borde de lo inevitable, pero no acaba de llegar. Los años la harán madurar, qué duda cabe. Así también podrá entrar de lleno en el juego humorístico y claramente descarado de "Colliwogg's CakeWalk", sexta pieza de la deliciosa *Children's Corner*, que Debussy dedicara a su hija Chouchou, y dar a toda la obra la intención requerida. No se discute la disposición y diligencia de la intérprete. Una pianista a seguir muy de cerca. **A. REVERTER**

Música per a aquest infant diferent
A benefici de la Residència per a familiars de nous malats de càncer de l'Hospital General de la Vall d'Hebron

Homenatge a Xavier Montsalvatge
Recital de piano d'UTA WEYAND

La Rebotica EL MUNDO Edició patrocinada per Generalitat de Catalunya

Se recupera la obra de la mujer de Robert Schumann Clara, a la sombra del genio

AUNQUE durante decenios Clara Schumann, de soltera Wieck, ha estado oscurecida por la proyección de su esposo Robert, uno de los grandes creadores románticos, en los últimos tiempos se ha empezado a valorar tanto su labor artística como su personalidad humana. El Teatro Campoamor de Oviedo será testigo mañana de su *Concierto para piano*, por la joven y prometidora Carmen Yepes, acompañada por la Sinfónica de la capital asturiana, dirigida por Gregorio Gutiérrez. Paralelamente, la Universidad de Maryland acaba de estrenar una ópera, *Clara Schumann*, realizada por Robert Convery con libreto de Kathleen Cahill, que se centra en los diferentes conflictos vitales de la artista. Coincide también con la publicación, por vez primera, de la integral de sus canciones, por la firma discográfica Hyperion.

Nacida en el Leipzig de princi-

pios del XIX, Clara Wieck mostró desde su infancia un talento musical, que fue potenciado, de un modo rígido por su padre, un estricto profesor de piano. A los nueve años ofrecía recitales propios de una niña prodigio. Con sólo catorce, componía su *Concierto* que interpretó en la Gewandhaus de Leipzig, acompañada por el mismo Felix Mendelssohn. Los grandes del momento celebrarían su carisma convirtiéndola en la pianista más famosa de su época.

Aunque al principio se guió por criterios conservadores, posterior-



C. SCHUMANN POR VON LENBACH

mente evoluciona por la influencia de Robert con el que se casaría en 1840, pese a las objeciones de su padre que no tenía un gran aprecio por el autor de la *Renana*. Fue una de las mejores introductoras de Chopin en Alemania a la par que mostraba un odio visceral hacia Franz Liszt hasta el

punto de emitir una célebre y equivocada sentencia: "sobre su conciencia caerá el declive de la ejecución pianística". En cierta medida debe ser considerada como la máxima representante del clasicismo llevado al teclado que trasladó a tra-

vés de su influyente labor en el departamento de piano del Conservatorio de Frankfurt, ciudad donde moriría en 1896.

Es normal que su vida tenga más de un elemento novelesco, incitando a escritores y dramaturgos. La mezcla de una relación amor/odio con su padre, un difícil transcurrir de pareja junto al desequilibrado Robert, su confuso vínculo con el entusiasta Johannes Brahms, tercera pata para un extraño triángulo amoroso, o su apabullante carrera internacional, la convierten en un personaje emblemático en nuestra época. La obra de Clara Schumann no resulta tan reducida como se piensa, ya que su catálogo supera el centenar de obras. Destacan su *Concierto* así como algunos *lieder* sobre poemas de Heine y Rückert.

LUIS G. IBERNI

quiéreme mucho
plácido
domingo
canta boleros y más

CD a la venta

¡Quiérelolo!

EMI

www.emispain.com

Una de discos

LA crisis discográfica continúa imparable. Ahora llega la noticia del cierre de la otrora todopoderosa Emi. Esperemos no se confirme, pero se apunta al mantenimiento del catálogo tradicional y la dedicación casi completa a los sellos pequeños anexos. El caso es que en Madrid también desapareció o está a punto de desaparecer la última persona del departamento clásico de Sony. En medio de todo esta supuesta crisis, salta al ruedo un magnate de Armonía Mundi para afirmar que no hay tal crisis, sino interés en que la haya. La verdad es que entendería la crisis en el pop, con tanto vendedor ambulante de falsedades a novecientas pesetas y tanta descarga gratis en Internet. Murió Napster, pero su sucesor, funciona mucho mejor y con más fondo. Pueden descargarse arias de quien quieran, aunque aún es pronto para bajarse una sinfonía u ópera entera. Todo llegará. ¿Quién invertirá a este paso en grabaciones en el futuro?

Sin embargo hay quien aún mantiene ilusiones y proyectos. Así la DGG anda detrás de convencer a Maurizio Pollini y Carlos Kleiber para que graben juntos un disco. El pianista está por la labor e incluso trata de arrastrar al director, pero hasta la fecha no hay nada concreto. Ahora que, quien la sigue y la persigue... Y por aquí salen varios discos, algunos en edición medio privada. Me he reído al recordar viejos tiempos con la letra de *La Gran Vía*. ¿Quién sista hoy día? Ya no van al mercado "las que tienen que servir", sino las amas al hiper. Este cd, que va con *La Revoltosa* y Plácido Domingo como gran reclamo, lleva el emblema de la Comunidad de Madrid sin que le haya costado un duro y aunque mantenga congelado el presupuesto de la orquesta que lleva su nombre. Claro, hay que ahorrar para los muchos millones que van a ir a parar al *Henry Clifford* de Albéniz. Y para otras cosas menores. Dentro y fuera de la Casa de Correos son causa de opiniones encontradas. Entre los de difusión limitada sobresale el de la Sinfónica con el último concierto del maestro García Navarro, medalla de la citada CAM y celebrado por cierto en el ciclo financiado por la misma. ¿No quedan fondos para una mayor distribución? Pero al menos hay una administración que se ocupa de algo, puesto que da pena lo poco que hacen otras por grabar su propio patrimonio autonómico o el de todos. **BECKMESSER.COM**

Entre Mozart, Donizetti y Strauss

TRES óperas se dan cita por estas fechas en los cartellones nacionales. Por orden cronológico la primera es *La finta giardiniera*, juego de enredo compuesto por el jovencísimo Mozart sobre un libreto de Petrosellini retocado por Coltellini. Aquí está ya en agraz el genio mozartiano para la pintura de caracteres. Un reparto en el que destacan la soprano Lynne Dawson y el tenor John Marc Ainsley

será el encargado de interpretar una importante serie de fragmentos de esta larga ópera bufa de 1775 el día 11 en el Palau de Valencia y el 13 en el Auditorio de Madrid dentro del ciclo ProMúsica. La orquesta es la Barroca de Freiburg a las órdenes de Gottfried von der Goltz. Es un acontecimiento, aunque sea en versión de concierto. En segundo lugar hay que hablar de *La favorite*, la conocida ópera de Donizetti, sobre libreto de Royer y Vaëz, estrenada en París en 1840, que se ha programado los días 12, 14 y 16 en el Festival de Las Palmas. Se ofrece en el Teatro Cuyás, con un montaje de la Ópera de Lieja y en la versión francesa original, lo que otorga mayor interés a la convocatoria. Recordemos que serán el tenor Giuseppe Filianoti, de voz muy lírica y atractiva, algo inseguro arriba—recordamos su buena prestación en el Real en *Celos aún*



ELEKTRA EN LA PRODUCCIÓN QUE SE PRESENTA EN LA MAESTRANZA

del aire matan y su irregular participación en una *Lucrezia Borgia* en Bilbao—, y la mezzo Daniella Barcellona, triunfadora en Pesaro y ya conocida en nuestro país, una voz lírica pero consistente, los que darán vida a los dos desgraciados protagonistas. El tercer título nos sitúa en la Maestranza de Sevilla en un repertorio bien distinto, el de Richard Strauss, de quien se representa *Elektra*, una ópera vio-

lenta de 1909, un retrato al ácido prúsico de un personaje atribulado y vengativo; una pintura expresionista de alto voltaje, que supuso el adiós del compositor al compromiso con lo nuevo. Janice Baird dará vida y voz a la joven hija de Agamemnon, un papel de extraordinaria dificultad que requiere de una voz de fuerte metal dramático. Ana María Sánchez es Crisotemis, una parte con la que triunfó en Madrid. La gran novedad es la presencia de Renata Scotta, otrora maravillosa soprano lírico-ligera y hoy metida en la piel de la histérica y neurótica Clitemnestra, un personaje que suele ser servido por mezzos dramáticas y, en algún caso, como en éste, por sopranos talladas y con posibles. El solvente Stephan Anton Reck estará en el foso para dar vida musical a esta producción del Teatro Capitole de Toulouse, que se pone en escena los días 12, 15, 18 y 21. **A. R.**

La espiritualidad de Bach y Penderecki

EN la música sacra, Bach es nombre señero; lo mismo que en la interpretación actual de sus obras lo es el alemán Helmuth Rilling (Stuttgart, 1933), que acude con los Gächinger Kantorei y la Orquesta de Cámara de Stuttgart en esta ocasión de la mano de Ibermúsica. El arte serio encuadrado en lo que podríamos denominar una vía intermedia, podrá ser degustado en Madrid esta tarde y mañana en el Auditorio Nacional, ofreciendo la *Pasión según San Juan*—con un equipo vocal muy especializado presidido por la soprano Sibyl-

la Rubens y por la mezzo Ingeborg Danz que se repetirá el sábado en el Auditorio de Murcia—y las *Cantatas* Bwv 69, 119 y 120. Coincide esta actuación con la del polaco Krzysztof Penderecki, que viene al ciclo de la RTVE, mañana y el viernes, en su doble condición de compositor y director para brindar por segunda vez en poco tiempo su monumental oratorio *Las siete puertas de Jerusalén*, para voces solistas, narrador, coros y orquesta, una partitura de 1997, de trazo espectacular y un tono algo altisonante.

Voces en forma

LOS aficionados de Valencia y Barcelona tienen ocasión de escuchar a dos de las voces más en forma del presente. La primera es la de la norteamericana Jennifer Larmore (Atlanta, 1958), una mezzosoprano lírica muy hábil en la coloratura, de timbre fluido y terso, un punto nasal, que se ha revelado en los últimos años como una consumada intérprete de ópera haendeliana. Mañana lucirá su arte en la sala Rodrigo del Palau de la Música de la ciudad del Turia, con arias de Haendel y en canciones de Rossini, entre piezas de Barber, Duke, Debussy, Weill, Nin, Guastavino y Obradors. Al piano, Antoine Palloc. La segunda es la del barítono alemán (Weimar, 1966) Matthias Görne, un liederista de acusada expresividad. Ante los espectadores del Palau de la Música, en este caso de la ciudad condal, el próximo martes cantará nada menos que *Viaje de invierno* de Schubert. Le acompañará el eficiente Eric Schneider.

Galicia actual

LAS orquestas gallegas apuestan esta semana por la contemporaneidad. La Sinfónica de Galicia, dirigida por Josep Pons y con la colaboración del violinista Vladimir Prjevalski, interpretará mañana en La Coruña y el viernes en Pontevedra, un programa que incluye *El Cacui de Altube*, III Premio de Composición Musical "Andrés Gaos", junto al fascinante *Offertorium* para violín y orquesta, una de las mejores piezas de Sofia Gubaidulina, culminando con el poema sinfónico de corte ultrarromántico *Péleas et Melisande* de Arnold Schoenberg. Por su parte, su hermana la Filharmonía de Galicia, en Santiago, dirigida por Enrique García Asensio y con el guitarrista Ernesto Bitetti, incluye mañana el *Segundo Concierto* para guitarra de Angulo, las *Variaciones sobre un tema de Sorozábal* de Jacobo Durán, *Adeus a Villa-Lobos* de Juan José Castro, cerrando el programa las exóticas *Sau-dades do Brasil* de Darius Milhaud.



Dos violines

EL israelí Pinchas Zukerman (1948) fue, con Perlman, uno de los más dotados violinistas que sucedieron a la generación de los Menuhin y Stern. Mantiene muy alto el pabellón con su técnica irreprochable que se podrá comprobar este fin de semana en el Auditorio barcelonés, junto a la Sinfónica catalana y el *Concierto* de Beethoven, para continuar en gira por Murcia, Oviedo y Zaragoza al lado del pianista Marc Neikrug. Por su parte, el Palau valenciano acogerá el viernes al siberiano (1971) Maxim Vengerov (en la imagen) quien reproducirá el *Tzigane* de Ravel y la sólida nevadura del *Concierto* de Britten. Le acompañan la Orquesta de Valencia dirigida por Gómez Martínez, que completa el programa con obras de Debussy y Schumann.

Temporada 2001/2002 ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Orquesta Nacional de España

TEMPORADA DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DE EUSKADI

Concierto en gira

Tzimon Barto, piano
George Pehlivanian, director
 7 y 8 de marzo,
 Auditorio Kursaal (San Sebastián)
 9 de marzo,
 Teatro Arriaga (Bilbao)

J. Rueda *Acerca del límite*
 (Encargo OCNE. Estreno absoluto)
S. Prokofiev *Concierto para piano y orquesta*
 núm. 3, en *Do mayor*, Op. 26
F. Schubert *Sinfonía núm. 4, en Do menor*,
 D 417, "Trágica"



Tzimon Barto

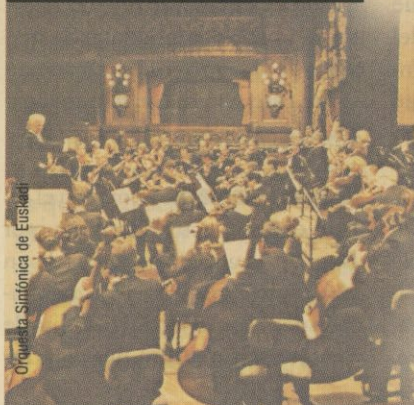
Orquesta Sinfónica de Euskadi

TEMPORADA DE LA ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA.

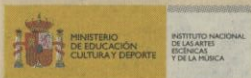
Concierto 14 - Ciclo II

Alejandro Zabala, piano
Mario Venzago, director
 8 y 9 de marzo, a las 19,30 h.
 10 de marzo, a las 11,30 h.
 Auditorio Nacional de Música (Madrid).
 Sala Sinfónica.

G. Rossini *Obertura de "Il viaggio a Reims"*
F. Escudero *Concierto vasco para piano y orquesta*
I. Stravinsky *El pájaro de fuego*



Orquesta Sinfónica de Euskadi



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

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



RECREACIÓN INFORMÁTICA
DE LA MISIÓN NEW HORIZONS

Plutón y más allá

La NASA ultima una misión al único planeta no explorado

Plutón se aleja año a año de nosotros, y antes de que llegue a los confines del Sistema Solar, la NASA se ha propuesto llegar a él. Es el único planeta del Sistema Solar todavía inexplorado por los instrumentos tecnológicos concebidos por el hombre. En 2006 partirá un módulo espacial hacia el planeta más lejano y su satélite Caronte. Las pocas imágenes existentes de ambos planetas son las captadas por el telescopio espacial Hubble, la joya de la astrofísica, que esta semana está siendo reparado por cuarta vez.

¿QUÉ sabemos de Plutón? Sabemos que tiene un diámetro de apenas 2.370 kilómetros —la distancia que separa Munich de Alicante—, y eso le convierte en el planeta más pequeño de la Vía Láctea. Sabemos también que su distancia respecto al Sol varía de las 30 a las 50 Unidades Astronómicas (UA, la distancia que separa la Tierra del Sol), y que por eso es el planeta más lejano del Sistema Solar. Pero aparte de la composición de su superficie, de que siempre le acompaña un satélite llamado Caronte y de su trazado orbital, poco más sabemos de este remoto y minúsculo planeta.

En términos aeroespaciales, sólo se conoce un planeta (al menos epidermicamente) cuando se ha logrado trazar un mapa de su superficie.

Plutón es hasta ahora el único de los ocho planetas que nos rodean del que no se ha podido descifrar su topografía, de ahí que sea una de las grandes asignaturas pendientes de la NASA. Ningún módulo espacial ha llegado hasta el sistema planetario formado por Plutón y Caronte, y su situación supera el límite de observación y estudio que tiene el telescopio Hubble, por lo tanto la mayoría de los datos que se manejan sobre este sistema se han reconstruido a partir de pistas indirectas.

Cada vez más lejos. Tomando el relevo del proyecto Plutón-Kuiper Express paralizado hace más de un año, el programa New Horizons trazado por Alan Stern, del Instituto de Southwest (Colorado), que debe ser

Ningún módulo espacial ha llegado hasta Plutón, y su situación supera el límite de observación y estudio que tiene el telescopio Hubble, por lo tanto la mayoría de los datos que se tienen de él se han reconstruido a partir de pistas indirectas

aprobado y presupuestado por el Congreso norteamericano a finales de año, pretende poner fin a esta cuestión. Según lo previsto, en enero de 2006 partirá el primer módulo espacial con destino Plutón, donde se espera que llegue no antes del año 2015.

Hay dos razones principales por las que la agencia espacial debe alcanzar Plutón lo antes posible. La primera tiene que ver con su atmósfera. Desde 1989, Plutón se ha ido alejando cada vez más del Sol y acercándose a los confines del Sistema Solar. Por lo tanto, cada año (se entiende año terrestre, porque un año plutoniano equivale a 248 años en nuestro planeta) recibe menos calor. A medida que la superficie de Plutón se va enfriando, la atmósfera del doble sistema planetario que forman Plutón y Caronte se congela y será más difícilmente observable. Una segunda razón de peso tiene que ver con la luz solar reflejada. En la Tierra, el Polo Norte y determinadas zonas del Círculo Ártico tienen medio año de día y medio año de noche. Del mismo modo, algunas partes de Plutón y Caronte nunca ven el sol. Cuanto más se espera, una mayor parte de ambos planetas penetran en la sombra —llamada “noche ártica”—, impidiendo al módulo espacial tomar fotografías claras de las superficies planetarias.

Según los precisos cálculos realizados por los científicos de la misión, la ruta más rápida para llegar a Plutón exige hacer escala en Júpiter. Esto tiene que ver con la fuerza de gravedad que proporcionaría al módulo espacial el quinto planeta más alejado del Sol. La nave llegaría a Júpiter después de un año de viaje interestelar, tras atravesar su sistema a una velocidad de 80.000 kilómetros por hora, entraría en una senda que le colocaría frente a Plutón y Caronte entre 8 y 11 años más tarde. Los dispositivos del módulo comenzarán a tomar fotos y recoger datos un año después de su llegada, por lo tanto habrá que esperar al menos

hasta 2016 para tener resultados concretos de la misión. Una hazaña aeroespacial que, aprovechando la atracción de gravedad de Júpiter, también contempla la exploración del Cinturón de Kuiper, una colección de objetos helados que pululan más allá de la órbita de Neptuno.

Las tripas de un planeta. Su estudio es de gran importancia, pues en esa región es donde se cree que se originaron los cometas. Después de muchos años buscando objetos más allá de Neptuno (en 1943 Edgeworth y Kuiper ya predijeron la existencia de estos objetos helados debido a la alta concentración de masa en esa zona), el primer Objeto del

Cinturón de Kuiper (KBO) se descubrió en 1992, y varios cientos más se han sumado a la lista desde entonces. La gran dificultad para el análisis es que los KBO son prácticamente imperceptibles debido a su escasa luminosidad —de hecho el más brillante de ellos es 100 veces más tenue que Plutón—, de ahí que sean muy difíciles de estudiar desde la Tierra. Aunque se sospecha la existencia de agua helada en la superficie de alguno de estos objetos (además muestran evidencias de metano y otros hidrocarburos ligeros), no resultan fácil de identificar. Los científicos confían en que el módulo de la misión se tope con al menos uno o dos de estos objetos de

una extensión de entre 50 y 100 kilómetros, momento en el que la nave realizará una investigación muy similar a la que llevará a cabo con Plutón y Caronte: tomará datos de su composición, realizará un mapa de cuatro colores y observará su atmósfera. Debido a la similitud de los KBO con los elementos que forman el corazón de Júpiter, Saturno, Urano y Neptuno, analizar la composición del Cinturón de Kuiper es lo más parecido a observar las tripas de un planeta gigante.

Mundos habitables. Pero las ambiciones de la NASA no terminan aquí. En el año 2006, la agencia espacial también pondrá en marcha el primer paso para importantes aventuras espaciales. Se trata de la misión Kepler, que mediante un gigantesco telescopio instalado en un módulo pretende localizar otros planetas habitables. Con este proyecto, se pretende crear un “censo de planetas” mediante la observación constante de 100.000 estrellas de la Vía Láctea en una zona del espacio equivalente al tamaño de dos veces la Osa Mayor. El objetivo del telescopio es determinar si orbitan a su alrededor planetas de un tamaño similar al nuestro.

La dificultad de la misión radica en captar los tránsitos —cuando un planeta cruza frente a su estrella y opaca una porción de la misma—, y se necesitan al menos tres para constatar la existencia de un planeta. El tamaño, la duración y periodicidad de estos oscurecimientos ayudarán a determinar el tamaño y la órbita del planeta. Para tal misión, el gran telescopio Kepler orbitará alrededor del Sol durante cuatro años midiendo las variaciones de luz causadas por los tránsitos. El encargado del proyecto, William Borucki, estima que en tres años se habrán detectado unos 640 planetas. Si fuera así, nuestra visión del Universo cambiaría drásticamente.

LA MEJOR IMAGEN HASTA LA FECHA DE PLUTÓN Y CARONTE, TOMADA DESDE EL TELESCOPIO ESPACIAL HUBBLE



Puesta a punto del Hubble

El futuro del observatorio astronómico más relevante de la historia está en juego. Siete astronautas han comenzado esta semana una aventura compleja y peligrosa para reparar y ampliar el potencial científico del gigante telescopio espacial Hubble. Aunque desde su lanzamiento en 1990 ya se han realizado tres misiones de reparación y mantenimiento —en 1993, 1997 y 1999—, ninguna ha sido tan complicada como la que se realiza actualmente en este telescopio de 12,5 toneladas de peso. Los astronautas que partieron el pasado jueves a bordo del transbordador Columbia tendrán que hacer cinco salidas al espacio para retirar elementos dañados y colocar los nuevos. Los principales cambios a los que se someterá el telescopio serán la dotación de una nueva cámara digital ACS —que tendrá el doble de campo de visión y proporcionará imágenes con una resolución cinco veces mayor a la actual—, una unidad de control de energía más eficaz, un dispositivo para el control de la posición —que permitirá rotar el telescopio y dirigirlo correctamente— y nuevos paneles solares dotados de mayor rigidez. Ésta será la penúltima misión de mejora hasta que el Hubble consuma sus últimos años de vida útil, que expira en 2010.

FELIPE SANDOVAL

En julio de 1994 se producía el milagro. En la Gran Dolina de Atapuerca aparecían los primeros restos fósiles humanos. José María Bermúdez de Castro, codirector del proyecto, publica hoy *El chico de la Gran Dolina* (Crítica), cuyo tema central estudia por primera vez en España la evolución de nuestro desarrollo ontogenético. El Cultural adelanta un extracto en el que se aborda la relación entre un lenguaje simbólico, la corteza cerebral y el desarrollo tecnológico.

El chico de la Gran Dolina

POR JOSÉ MARÍA BERMÚDEZ DE CASTRO

La mayoría de los investigadores, y entre ellos mis compañeros Juan Luis Arsuaga e Ignacio Martínez, están de acuerdo en que la anatomía de la base del cráneo de especies como *Homo ergaster* y *Homo erectus* son compatibles o no contradicen la posibilidad de una cierta capacidad lingüística. Eduard Carbonell y Robert Sala tienen una opinión similar y compartida con muchos prehistoriadores, pero basada en el análisis de las secuencias de gestos técnicos necesarios para producir determinados útiles líticos. Estos gestos técnicos reflejarían, según explican mis compañeros, un cierto código lingüístico. El lenguaje sería imprescindible para la transmisión de sistemas técnicos, que exigen pautas aprendidas, no por simple observación, sino mediante la enseñanza. Algunos investigadores, como Paul Mellars, sostienen que un lenguaje simbólico tan desarrollado como el que usamos los humanos en la actualidad debió surgir hace tan sólo unos 40.000 años, durante el Paleolítico Superior y en el seno de las poblaciones modernas.

Esta hipótesis se basa en la consideración de que el lenguaje humano supuso un salto cualitativo muy importante con respecto al sistema de comunicación de homínidos anteriores, según se puede deducir del análisis del registro arqueológico. Las poblaciones modernas fabricaron una serie de utensilios con un grado de sofisticación sin precedentes, que justifica el uso de un lenguaje simbólico igualmente sofisticado, radicalmente distinto de posibles sistemas de comunicación de poblaciones precedentes. Otros investigadores, como Robert Foley, manejan argumentos procedentes de la



COMPOSICIÓN DEL FRONTAL ATD6-15 Y DEL MAXILAR ATD6-69, QUE PODRÍAN PERTENECER AL MISMO INDIVIDUO

anatomía comparada de los moldes endocraneales de homínidos, de la etología comparada de primates y del propio registro arqueológico y concluyen que nuestro lenguaje simbólico no es sino el resultado de la evolución progresiva del sistema de comunicación de los primates.

Nuestro lenguaje simbólico tendría raíces más profundas de lo que supone Paul Mellars. En este debate se trata, en definitiva, bien de reconocer las similitudes entre nuestro sistema de comunicación y el de otros primates asumiendo una evolución progresiva del lenguaje en homínidos, bien de enfatizar las diferencias hasta el punto de suponer un salto cualitativo muy importante para lograr el grado de complejidad del lenguaje moderno. Leslie Aiello y Robin Dunbar ofrecen un punto de vista muy interesante en este debate, com-

binando los datos del registro fósil sobre la capacidad craneal de los homínidos y ciertas pautas del comportamiento de los primates. En las especies de primates sociales los individuos dedican una buena parte del día al aseo mutuo, que implica una interacción individual muy importante para mantener la cohesión social de los grupos. Dunbar y otros investigadores han obtenido una estrecha correlación entre el tamaño del neocórtex y el tamaño de los grupos en estas especies de primates. Los mamíferos hemos conseguido una gran complejidad de la corteza cerebral (córtex) desarrollando una capa neuronal nueva (neocórtex) que se superpone a la capa de neuronas de la corteza cerebral de otros vertebrados

(paleocórtex) y donde se realiza el control de muchas de las funciones propias de los mamíferos. Los simios antropomorfos y los homínidos tenemos un gran desarrollo del neocórtex, que ocupa la mayor parte de la corteza cerebral. En nuestra especie, el neocórtex debe plegarse formando *sulcus* y *circunvalaciones* para ocupar una superficie mayor y evitar así un volumen excesivo del cerebro. Cuanto mayor es el neocórtex con respecto al tamaño del resto del cerebro —lo que Dunbar denomina “neocórtex ratio” o tamaño relativo del neocórtex— mayor es el tamaño de los grupos. La correlación entre las dos variables se explica porque un neocórtex más desarrollado implica una interacción más larga y compleja entre los individuos, que ayuda a mejorar la cohesión del grupo. A partir de estos resultados, Aiello y Dunbar plantean las siguientes hipótesis: el tamaño de los grupos debió ser cada vez mayor entre los homínidos, por lo que tam-

bién debió aumentar el tiempo dedicado a la interacción entre los individuos. Sin embargo, ese incremento de tiempo no podría superar unos ciertos límites, dado que había que atender a otras actividades tan importantes como obtener el alimento. En este contexto, habría surgido el lenguaje como un sistema para mejorar sustancialmente las relaciones individuales y ayudar a mantener la cohesión de grupos cada vez más numerosos. ¿Cómo contrastar esta hipótesis?

En principio, al emplear la correlación observada entre el tamaño relativo del neocórtex y el tamaño de los grupos en primates se obtiene que en las sociedades de cazadores recolectores actuales el tamaño de sus grupos debería estar en un rango de entre 90 y 220 individuos, con un promedio de 150. Las estimaciones coinciden con la realidad. La comunicación de los individuos mediante el lenguaje es suficiente para mantener grupos de hasta 200 individuos. Por encima de esa cifra surge la necesidad de una coordinación diferente, que va más allá de la interacción personal y que termina por estratificar a las poblaciones en grupos sociales distintos. Pero, ¿cuál era el tamaño de los grupos en el Plio-Pleistoceno? Para estimar ese dato necesitamos saber el tamaño del neocórtex en las diferentes especies de *Australopithecus*, *Paranthropus* y *Homo*.

En primates se conoce bien la relación en-

tre el tamaño de neocórtex y el tamaño del cerebro. Como esta última variable está a su vez muy correlacionada con la capacidad craneal —el único dato que tenemos en el registro fósil— podremos calcular de manera indirecta el tamaño del neocórtex en todos los homínidos.

Aiello y Dunbar realizaron estos cálculos y obtuvieron, como cabía esperar, que el tamaño de los grupos se habría incrementado desde un número algo mayor de 60 individuos para las diferentes especies de australopitecos y parántropos hasta los 150 individuos de las poblaciones modernas. El tamaño de los grupos en aquellos primeros homínidos sugiere un tiempo de interacción entre los individuos similar o incluso menor al estimado en primates actuales, como la especie *Teropithecus gelada*, un babuino social habitante de espacios abiertos, o los chimpancés. Por ese motivo, Aiello y Dunbar piensan que el lenguaje no fue necesario en los primeros homínidos para mantener la cohesión de los grupos. Sin embargo, en *Homo habilis* y *Homo rudolfensis* la estimación del tamaño del neocórtex indica grupos de hasta 80 y 90 individuos, cuya cohesión requiere algo más que su interacción personal mediante los procedimientos habituales de aseo mutuo característico de otras especies de primates. ■

Energía y biosfera

El Primer Festival de Arte, Ciencia y Tecnología, organizado por la Universidad Complutense de Madrid y el Ayuntamiento de Madrid, ha programado para hoy el ciclo *Flujos de energía, materiales y dinero a través de la biosfera*. Federico Morán y Fernando Rodrigo abren una jornada en la que intervendrá también José Manuel Naredo, Premio Nacional de Economía y Medio Ambiente 2000. Los ciclos continuarán en el Centro Cultural Conde Duque hasta el 15 de marzo. Información: www.ucm.es/ciclos.

Madrid por la Ciencia

El próximo día 8 la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, a través de la Dirección General de Investigación, inaugura en el Parque Ferial Juan Carlos I la tercera edición de la Feria Madrid por la Ciencia. Destacarán las actividades del Centro de Biología Molecular Severo Ochoa, el Centro de Astrobiología y las del Centro Nacional de Biotecnología, del CSIC. Información: www.madridporlaciencia.ifema.es

El 14 de Marzo en el Museo Nacional de Ciencia y Tecnología Maratón Solar

Electricidad fotovoltaica, una tecnología que crece

EL DISCURSO DE LOS EXPERTOS

16:15 h. Apertura y bienvenida

Dra. Amparo Sebastián. Directora del Museo Nacional de Ciencia y Tecnología
D. Francisco Fluxá. Presidente de la Fundación de Apoyo al MNCT

16:30 h. Conversión fotovoltaica de la energía solar: una tecnología en expansión

Prof. Antonio Luque. Catedrático-Director del Instituto de Energía Solar. UPM

17:00 h. Las instalaciones fotovoltaicas: realidad y necesidades

D. Enrique Alcor. Director de Ingeniería. Astropower-Atersa

17:30 h. El pilar de la industria actual: fabricación de células solares de silicio

D. Miguel Ángel Balbuena. Director de Operaciones de BP Solar España

18:00 h. Pausa

18:30 h. Una tecnología de futuro: células de capa delgada

Dra. M^a Teresa Gutiérrez. Jefe del Laboratorio de Capas delgadas del CIEMAT

19:00 h. Usando luz concentrada: un camino para usar las células más eficientes

Dr. Jesús Alonso. Director de Investigación de ISOFOTON S.A.

19:30 h. Células solares de 3^a generación

Prof. Antonio Martí. Instituto de Energía Solar. UPM

EL EXAMEN DE LA SOCIEDAD (20:00 -20:30)

Un jurado constituido por:

D. Ignacio Fernández Bayo, Periodista científico
D. José Luis García Ortega, Responsable de las campañas de energía y atmósfera de Greenpeace

Examinará a los expertos planteándoles las preguntas que la sociedad necesita saber

EL EXAMEN DEL AUDITORIO (20:30-21:00)

El público participará libremente en el debate

La asistencia a cada Maratón está reconocida por las Universidades Autónoma y Complutense de Madrid con medio crédito de libre configuración

El control de asistencia y los criterios de evaluación se indicarán al comienzo del Maratón

Entrada libre hasta completar el aforo

Se entregará un certificado de asistencia a quien lo solicite.

Más información en el Museo Nacional de Ciencia y Tecnología
P^o de las Delicias, 61
Tel: 91 468 30 26



La nieve y el éxtasis

LA nieve era un cielo blanco, desamparado, perdido en sus propias desviaciones. La nieve era una noche blanca y tendida por la que quizá había pasado la noche, mucho tiempo atrás, dejando rastros perdidos, la luz de una estrella que era ya un charco de cielo, el quejido de un árbol pequeño y muy golpeado por el tiempo. La nieve era un éxtasis inverso, un amanecer que no aguantó en el cielo y se quedó ya para siempre allí caído, derramado en las cumbres, sólo vibrante como un cristal de blanca cuando el sol le punzaba con su rayo, cuando la luz borró lo que solamente era claridad, y entonces vimos patinando entre el cielo y la tierra—qué cielo, qué tierra— a Mariate con su melena roja y aleteante, con su perfil cortado y bello, con su cuerpo de niña y de mujer abriendo la mañana de un lanzazo, inventando distancias en su huida.

Habíamos subido a Navacerrada para esquiar un poco o para acostarnos con la diosa fría de la nieve, éramos un grupo de ciudad, algo así como estudiantes, buscando el pecado de las cumbres purísimas que tenían como una virgen enterrada en cada cima, violada por el sol de dimensión diagonal. El ciego paseaba por la puerta del albergue. El ciego Mola, con sus gafas negras de ciego, paseaba despacio, respiraba puro, tenía mucho miedo de caerse, y seguramente se imaginaba en negro aquel mundo blanco como un infinito vertical adonde él quería caer con los demás, ya todos ciegos, cayendo, siempre cayendo, porque su vida no era

más que un caminar a pasos cortos por todos los salientes de la vida, por todos los renglones de lo negro.

Al anoecer, cuando un clima de lobo iba cayendo sobre nosotros, nos reuníamos en el interior, en torno de la chimenea cuyo fuego era como un escudo heráldico de llamas y tenía esa dimensión de corona medieval que tiene siempre el fuego, porque a Gonzalo le urgía que escuchásemos el disco de Honegger y las cosas de Bela Bartok, y digo que le urgía que las escuchásemos, porque una vez que nos había metido en esa otra fogata de la música, él parecía desentenderse, se iba a hablar por teléfono, a pedir la cena, a orinar. To-

dos los fanáticos de un arte son así. Luchan por maniatarnos a su pasión y, ya maniatados, ellos se desentenden en sus menesteres. Mariate y yo nos cogíamos y dejábamos las manos sobre la mesa baja de pino y cristal como si fueran dos objetos, cuatro objetos intercambiables, decorativos, inútiles y amados. Recuerdo ahora sus manos doradas por la lumbre con un suave requemado que las hacía más bellas pero sustituía el calor de su piel por el calor de la hoguera, también grato y también excesivo, pues Mariate tenía la piel caliente. Al fin, el ciego Mola era el único que se quedaba oyendo silenciosamente a Honegger, con ese

misticismo de los ciegos para la música que algunos confunden con el verdadero misticismo para sentirse santos.

Gonzalo volvía a sentarse junto al disco, pero entonces nos daba una conferencia sobre Honegger o Bartok, con lo que no nos dejaba oír nada, y él no era un gran conferenciante. López, el chico raro de la excursión, el que estaba feliz de dormir entre tantos hombres, aparecía pulcro para la cena como si estuviéramos en el Hilton. Su largo bigote negro tenía un brillo que debía resultar fascinante para otros lópeces. Mariate me dijo que le apetecía esquiar de noche. Puede que fue-

se una trampa amorosa, pero de todos modos le dije que no, se lo prohibí. Era una especie de ruleta rusa para morir decapitado por un cable o agraviado por un árbol. Así transcurrió la velada hasta que en el fuego de la hoguera había sueño y toda la lumbre se había trasladado a los ojos de Mariate, cuya melena roja no parecía más diabólica sino más hermana de leche de todos los fuegos de la montaña.

Acabados el whisky y la música, ya muy tarde, el cielo le dictó un poema a Gonzalo sobre la música de Honegger. Faltaría más. La integración de las artes. A la mañana siguiente, prestos a partir, le pregunté al ciego en la puerta del

albergue si le había gustado aquello. Hizo un gesto blando y despectivo con la mano:

—Demasiada luz. Es cegador—me dijo.



“ECHAR A VOLAR”, (1961), DE PETER LANYON

Habíamos subido a Navacerrada para esquiar un poco o para acostarnos con la diosa fría de la nieve, éramos un grupo de ciudad, algo así como estudiantes, buscando el pecado de las cumbres purísimas que tenían como una virgen enterrada en cada cima, violada por el sol de dimensión diagonal

FRANCISCO UMBRAL

MAPA Producciones

Teatro  Albéniz
de la Comunidad de Madrid

C/ Paz, 11 - Tel.: 91 531 83 11

3 ÚNICAS
SEMANAS

LAS CRIADAS

de
Jean GENET

Del 8 al 31 de marzo de 2002

Aitana
SÁNCHEZ-GIJÓN


Emma
SUÁREZ

Maru VALDIVIELSO

Dirección
MARIO GAS



INFÓRMATE EN EL 012
Desde fuera de la Comunidad de Madrid 91 580 42 60
www.madrid.org

VENTA DE ENTRADAS CAJA MADRID  902 488 488
y en las taquillas del Teatro Albéniz



Comunidad de Madrid

CONSEJERÍA DE LAS ARTES

Dirección General de Promoción Cultural

EL MUNDO
METROPOLI



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

1004

