

EL CULTURAL

27 de marzo-2 de abril de 2002

www.elcultural.es

¿Han reformado el teatro? ¿Han desplazado al autor? ¿Cuál es su función?

Directores a escena

Tamayo, Narros, Pérez Puig, Plaza, Flotats, Gómez, Pasqual, Gas, Bieito, Belbel, Boadella, Pimenta, Pérez de la Fuente, Rodrigo García, Font, Caballero, Portaceli, Rigola, Milán, Iniesta y Bozzo



MIGUEL NARROS, JOSÉ TAMAYO, JOSÉ CARLOS PLAZA, JOSEP MARIA FLOTATS, ALEX RIGOLA, HELENA PIMENTA, RODRIGO GARCÍA Y JUAN CARLOS PÉREZ DE LA FUENTE

¡VAMOS AL TEATRO!

*No hay sabiduría, ni arte, ni emoción
que no se encuentre en el teatro.*

GIRISH KARNAD

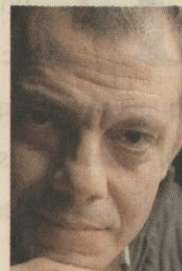
Del Mensaje Internacional
del Día Mundial del Teatro

DÍA MUNDIAL DEL TEATRO

27 de marzo de 2002

Un viaje a la semilla

POR LLUÍS PASQUAL



De todos los oficios del teatro, seguramente el del director es justamente el menos conocido y el que más se presta desde fuera a conjeturas de todo tipo que muy poco tienen que ver con la realidad.

La función del director como catalizador u organizador de una compañía existe desde la antigua Grecia. Según la época histórica, ha coincidido con la del empresario, el autor, el escenógrafo, o el actor. Como figura autóctona existe desde hace casi dos siglos y es muy curioso que aún se hable de ello casi como de una novedad, hasta cierto punto espúrea o impuesta cuando su aparición se produjo de una manera natural, como más tarde lo fue la figura del iluminador o del técnico de sonido.

Esta función de catalizador de energía se produce en los ensayos, que es el espacio del director. Lo que sería la cocina de un restaurante con respecto al comedor. Para dar un ejemplo que pueda sugerir una idea, creo que el éxito de Operación Triunfo se debe a que la gente ha podido entrar por primera vez en el mundo de la preparación y el aprendizaje artístico, más rico y complejo de lo que en realidad parece.

Este mundo oculto y menos superficial de lo que puede mostrar la televisión es el del director, y su función será servir de guía para hacer crecer el talento de todos los demás y llegar así a explicar la historia que un día colectivamente decidieron contar. Pero su trabajo termina en el límite de la cocina. Es como la celestina, que prepara la cama para dos que vendrán, los únicos de verdad imprescindibles en todo este rito: el actor y el espectador. Pero él ya no interviene.

El teatro es por naturaleza un hecho colectivo y, por esencia, democrático. Cualquier protagonismo impuesto es por lo tanto perjuri-

Aunque pueda existir un oficio común, hay tantas maneras de dirigir como directores. Tal vez por eso, a dirigir se aprende pero no se puede enseñar. Personalmente, cuando dirijo me considero un intérprete. Intérprete de una idea poética generada por un autor, que en algún caso puede ser colectivo, o puedo ser yo mismo, pero siempre me siento un intérprete que dirige un juego con las reglas de otro, el autor

dicial. En el caso del director, puesto que la función conlleva una capacidad de decisión y por lo tanto una dosis innegable de poder, puede ser más peligroso. De todos modos en esta cuestión concreta pienso que los protagonismos son a menudo fenómenos artificiales o de moda creados desde fuera. He escuchado muchas veces frases como la *Norma* de Caballé, el *Don Carlo* de Karajan o el *Hamlet* de Peter Brook, pero les he conocido a los tres y pue-

do asegurarles que ellos nunca lo han dicho, ni siquiera lo han pensado.

Por poner un ejemplo paradigmático de un director de escena, Stanislavski ha influido en todo el teatro occidental de una manera decisiva, en cada uno de sus componentes hasta nuestros días. Recondujo la columna vertebral del teatro: la interpretación, y arrastró hacia arriba de una manera fundamental a todos los oficios del teatro y las propias miradas de autores y de espectadores.

Aunque pueda existir un oficio común, hay tantas maneras de dirigir como directores. Tal vez por eso, a dirigir se aprende pero no se puede enseñar. Personalmente, cuando dirijo me considero un intérprete. Intérprete de una idea poética generada por un autor, que en algún caso puede ser colectivo, o puedo ser yo mismo, pero siempre me siento un intérprete que dirige un juego con las reglas de otro, el autor. Yo puedo regar y hacer que la planta crezca y dé hojas, flores y tal vez hasta frutos, pero yo no soy ni poseo la semilla. Esa semilla que contiene en germen la vida, es lo único que a mi modesto entender merece ser calificado como creación. Si hablamos de "mercado", otra cosa es que —como en la música— los intérpretes teatrales puedan tener también unos derechos. Pero en ningún caso tiene nada que ver con los que justamente pertenecen al autor.

Respecto a los temas que trata, si alguna grandeza ha tenido y sigue teniendo el teatro occidental es que es una forma artística que ha puesto en evidencia y ha roto muchas veces los tabúes de nuestras sociedades y sus raíces. El teatro es y ha sido siempre un espacio de libertad para hablar de todo—otro tema es cómo; si no yo, por lo menos, no lo haría. ■



España es un país de piratas... por internet. Los premios literarios no tienen aún reportero enmascarado. José Antonio Marina y Nativel Preciado hablan de la vida. Gimferrer, como Amenábar, prueba su buena memoria. Triunfan las buenas maneras de Abbado. En Argentina se suspenden las exposiciones internacionales. Y pesar de las vacaciones del Inaem, hoy es la cita bajo la estatua de Valle.

Por un puñado de euros

¿Se imaginan a una Superagente negociando, como una **Dávalos** cualquiera, y por un puñado de euros, la compra de un concurso para un infiltrado? Yo no. Los premios literarios, los corruptos, se cocinan de otro modo y la última palabra, en el caso de los más dotados, la tiene el editor. Los otros, los menos, se pactan por amistad. ¿Sugerencias al reportero enmascarado? Grabar a algún miembro de jurado mientras se le pregunta por un libro finalista y no por el ganador, o esas cenas interminables de supuestas votaciones cuando todo está atado y bien atado.

¿Sabían que España es un país de piratas? Según las estadísticas de AudioGalaxy, sucesora de Napster en descargas de MP3, somos el tercer país del mundo con más visitas, detrás de EE.UU. y Alemania. La SGAE está que brama y, para no perder un duro, reclama cánones hasta por los *backups* de ordenadores.

Pere Gimferrer va a pasar estos días de Pascua a vueltas con sus memorias. Las tiene muy avanzadas: los años de *Arde el mar*, por ejemplo, los felices 60, ya están completos y también parte de los 80, pero el poeta no tiene prisa en publicarlas. Son, dice, sinceras y descarnadas. Y memoriosas. ¿Que si aparecen nombres? "Todos los nombres", admite, emulando a **Saramago**, y acom-

pañados además de juicios de valor y estocada hasta la bola.

Auno le gustan también las maneras de **Claudio Abbado**. El director milanés, que se despide estos días del festival de Pascua de Salzburgo, se ha llevado a Ferrara a la Filarmónica de Berlín para felicitar en su cumpleaños a **Nuria Schönberg**, nieta del célebre compositor y viuda del también compositor **Luigi Nono**. En el programa hubo naturalmente obras de ambos.

Amenábar no deja de estar en primera línea. Dentro de muy poco Páginas de Espuma editará un libro con sus entrevistas. Le vi con **Pilar López de Ayala** en *Las Criadas...* ¿buscando nuevas ideas? Para muy pronto nuevo proyecto.

Está ya en imprenta un libro de conversaciones entre **Nativel Preciado** y **José Antonio Marina** con el título de *Hablemos de la vida* (Temas de Hoy). En cada capítulo conversarán de uno de los libros de Marina, ahora que se cumplen diez años de la aparición del primero, aquel *Elogio y refutación del ingenio*, que tanto sorprendió a todos.

Los del INAEM no querían perder sus vacaciones por algo tan simbólico como el Día Mundial del Teatro y adelantaron la onomástica. Pero para los de siempre -**Cha-**



Pere Gimferrer



Claudio Abbado



Nativel Preciado



Javier Gurruchaga



Alejandro Amenábar



Javier Bardem

tono Contreras y **Manolo Gómez**, esa pareja peregil de todas las salidas teatrales a la madrileña-, la fecha sigue siendo el 27 de marzo. Así que hoy, y como dice la tradición, habrá visita a la estatua de **Valle-Inclán** e imposición de la bufanda.

De cine. El éxito de *Lo mejor que le puede pasar a un cruasán*, de **Pablo Tusset**, fue de lo más sabroso de 2001: más de 26.000 ejemplares vendidos, traducciones en Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos, Portugal, Italia, y una versión cinematográfica peleada por todos los grandes y que al final llevará a la pantalla **Paco Mir**, muy posiblemente con **Javier Bardem** como protagonista.

Las consecuencias de la crisis argentina son abrumadoras. Las ventas de libros han descendido un 40 por ciento y según el agente **Guillermo Schavelzon**, "ya no se traduce y se compra directamente de España". Se compra y se fotocopia, dados los precios de importación, por lo que a muchas editoriales volcadas en Iberoamérica las cifras hace tiempo que dejaron de cuadrarles.

No sólo eso. La falta de recursos ha obligado a suspender numerosas exposiciones internacionales de arte y a aguzar el ingenio. Así, se han postergado de manera indefinida las muestras previstas de **Lichtenstein**, **Frida Kahlo** y **Diego Rivera**, y los grandes museos van a ceder sus fondos para que viajen por el país y palíen en parte ese vacío.

Sin mucho cuento en esta ocasión, **Stomeo** prosigue sus incursiones en el teatro: acaba de terminar una nueva traducción de la *Historia de un soldado* que, con música de **Stravinski**, dirigido por **José Luis García Sánchez** y con **Javier Gurruchaga** en el papel de demonio, se estrenará en Canarias

JUAN PALOMO

PORTADA / FOTOGRAFÍA DE MERCEDES RODRÍGUEZ1
PRIMERA PALABRA / POR LLUÍS PASQUAL3
LA PAPELERA DE JUAN PALOMO4

LETRAS

Entrevista con Shlomo Ben Ami: ¿Cuál es el futuro de Israel?, POR BLANCA BERASÁTEGUI6
 Los libros más vendidos10
 Valle-Inclán/ Obras completas, POR DARÍO VILLANUEVA11
 José Carlos Llop/ Poesía, POR J. L. GARCÍA MARTÍN12
 Rafael Alberti/ Desprecio y maravilla, POR F. DÍAZ DE CASTRO13
 Julio Valdeón/ El fulgor y los cuerpos, POR ÁNGEL BASANTA14
 Suso de Toro/ Ambulancia, POR SANTOS SANZ VILLANUEVA15
 Nick Hornby/ Como ser buenos, POR RAFAEL NARBONA16
 Margaret Salinger/ El guardián de los sueños, POR JOSÉ ANTONIO GURPEGUI17
 Speer/ Memorias, POR CÉSAR VIDAL18
 Mar Langa/ La novela española, POR RICARDO SENABRE19
 Anónimo/ Lazarillo de Tormes, POR CRISTÓBAL CUEVAS20
 Klemperer/ La lengua del Tercer Reich, POR J. R. LODARES21
 La última palabra: Ferris, POR MARTÍN LÓPEZ VEGA22

ARTE

19 artistas piensan el espacio/ La Fundación Miró inaugura *Conceptos del espacio*, POR JAUME VIDAL OLIVERAS23
 Amador/ Fluidos de vida, POR GUILLERMO SOLANA25
 Esperanza d'Ors, POR JOSÉ MARÍN-MEDINA26
 Juan Pablo Ballester, POR ELENA VOZMEDIANO26

Txomin Badiola/ Qué lejos de la buena forma, POR J. JIMÉNEZ27
 Surrealismo/ Más de 600 obras del movimiento en el Centro Pompidou de París, POR MARIANO NAVARRO30

TEATRO

Veinte directores de escena reflexionan sobre su aportación al teatro34

CINE

Trueba por Trueba/ Estreno de *El embrujo de Shanghai*, POR FERNANDO TRUEBA42
 El cine austral se desata, POR CARLOS REVIRIEGO46
 E.T. se hace mayor, POR JESÚS PALACIOS47

MÚSICA

Entrevista con María José Montiel, POR RAFAEL BANÚS48
 El Coro de la Comunidad de Madrid visita Berlín, POR ARTURO REVERTER50
 El disco clásico no está muerto, POR BERNARD COUTAZ51
 Centenario de William Walton, POR A. RUIZ TARAZONA52
 Discos53

CIENCIA

Último asalto al Genoma Humano POR PEDRO GARCÍA BARRENO54
 La longitud del mensaje, POR FRANCISCO J. AYALA56
 El DNA y la nueva terapéutica, POR FRANCISCO J. AYALA57
POR EL CAMINO DE UMBRAL58

www.elcultural.es

EL CULTURAL Patrocinado por *Telefonica*

Fundador
Luis María Anson
 Directora
Blanca Berasátegui

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

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

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

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

Imprime Rotedic. Dpto. legal: GU452-98

Shlomo Ben-Ami

“La paz vendrá de fuera o no vendrá”

Shlomo Ben-Ami, historiador y político israelí, amigo de España y protagonista en los acuerdos de Camp David, tiene una cabeza ordenadísima, la palabra exacta (y entrenada) para definir las aristas de las cosas y unas formas de intelectual anglosajón que marcan distancias con la algarabía y con la historia. Ha sido durante años profesor de Historia moderna en la universidad, y se le nota: le delectan su afán didáctico y su capacidad de síntesis. Su lema podría ser “la razón frente a las mitologías”, que son las culpables, a su juicio, de mucho de lo malo que nos sucede. Ahora este hombre de izquierda ha escrito un ensayo que me parece de lectura urgente: *¿Cual es el futuro de Israel?* que Ediciones B publicará la semana que viene.

Difícil salir esta vez del terreno político. Su nuevo libro no deja resquicio para otras cosas. No he encontrado hueco para hablar de su origen sefardí, de sus lecturas acotadas, ni siquiera de su fervor al Real Madrid, algunas de sus pasiones. El conflicto palestino-israelí hoy lo inunda todo.

—¿Da su libro pistas para salir de esta situación dramática? ¿Se puede detener la guerra?

—Yo pienso que de una situación dramática podemos salir sólo a través de un paso dramático. Este intento de la administración americana de negociar un cese al fuego en torno a soluciones parciales no puede resolver el problema. Ni siquiera es acertada la expresión *alto el fuego*, no es aplicable a un conflicto de esta naturaleza. No creo en los acuerdos parciales entre israelíes y palestinos. La confianza entre nosotros ha desaparecido, y los mitos de ambas partes se enfrentan de tal manera, son tan divergentes, que un compromiso libremente negociado entre ambos es humanamente imposible. Quiero decir que, o la paz se hace a través de terceros, o no se hace. Yo propongo recuperar los parámetros de Clinton, construir un *Madrid 2* con el objetivo de traducir los principios en acuerdos y no de negociar los principios. Será necesaria una resolución del Consejo de Seguridad de la ONU que convierta los parámetros de Clinton en la interpretación internacionalmente reconoci-

da de lo que debe ser un compromiso histórico razonable. Los parámetros no son un invento de Clinton, son más bien el punto de equilibrio entre las posturas de las partes en la última etapa de las negociaciones, un centro desde el cual podemos construir la paz.

—Con su mirada de historiador, es decir, tratando de distanciarse del conflicto, ¿quiénes son los mayores enemigos, en ambos bandos, de estas negociaciones?

—Hay dos, fundamentalmente: por un lado, los que definen el conflicto sólo en torno a mitos absolutos y, por otro, los sistemas políticos de ambas partes. El sistema israelí convierte a todo primer ministro en su rehén. Fíjese: cuando yo estaba en el gobierno, en el gobierno de Barak, fuimos hasta el final y nos quedamos solos, porque el sistema nos abandonó. Como no queríamos ser rehenes, nos salíamos del control y de las limitaciones del propio sistema. ¿Qué ha hecho Sharon? No moverse. La diferencia entre Sharon y nuestro gobierno es que nosotros sacrificamos consideraciones de supervivencia política para encontrarnos con el desafío histórico. Y Sharon ignora el desafío histórico para sobrevivir políticamente. En fin, Israel necesita cambiar el sistema. A quienes reclaman un De Gaulle israelí les diría que De Gaulle,

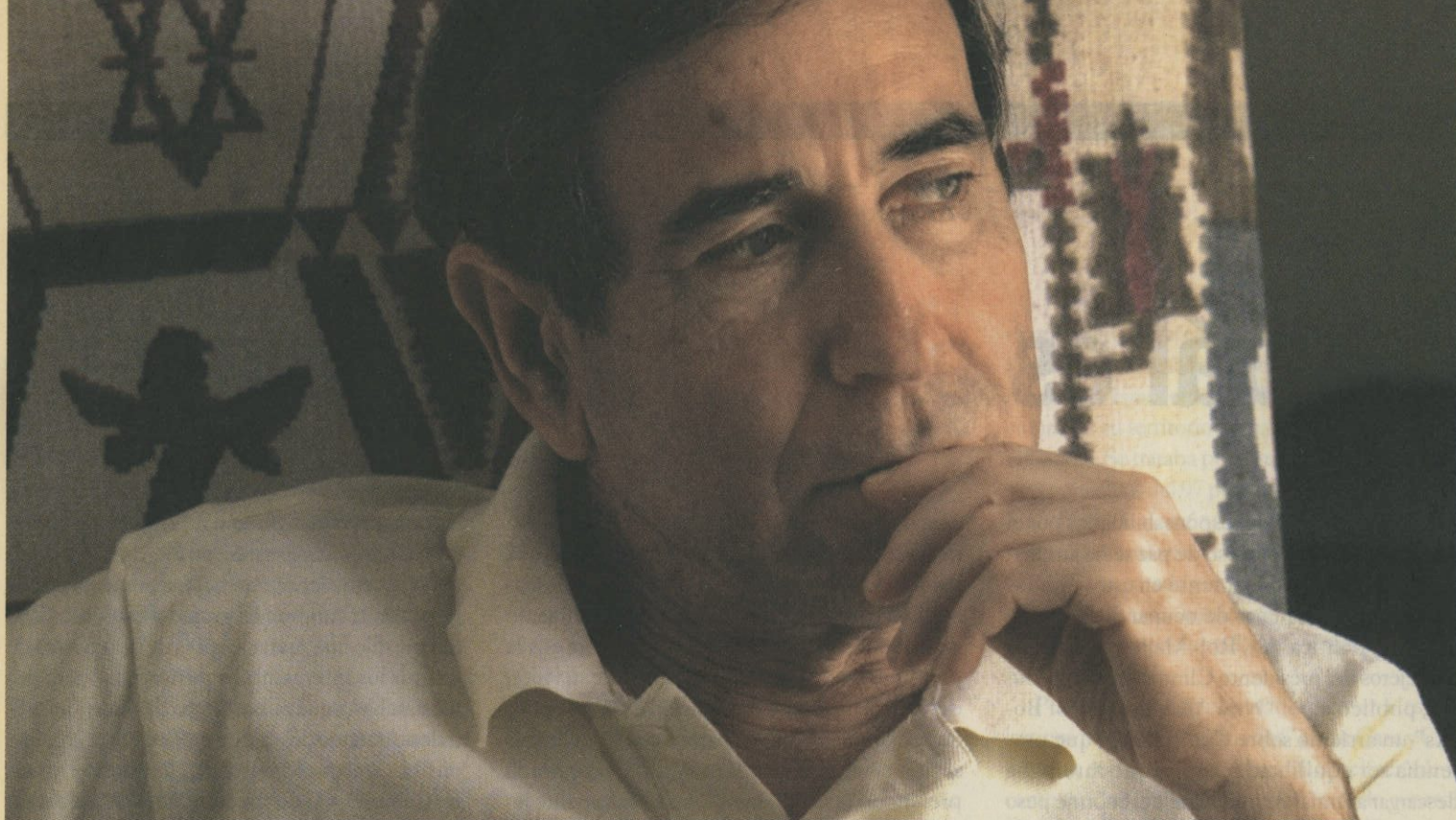
para resolver el problema de Argelia, cambió la IV República. Sin cambio de sistema, todo primer ministro fracasará. Ocurre lo mismo con el sistema palestino, donde no hay capacidad de convencer entre mayorías y minorías. La solución tiene que ser internacional, tiene que venir de fuera. De hecho, yo hablo de una solución prácticamente impuesta.

Los responsables del fracaso

¿Cual es el futuro de Israel? es el desarrollo de las entrevistas que tres historiadores —Ives Charles Zarka, Jeffrey Andrew Barash y Elhanan Yakir— han mantenido con Ben-Ami acerca de las relaciones entre Israel y Palestina, Israel y Europa e Israel y Estados Unidos. Hay un anexo y un epílogo que, muy expresivamente, titula Ben-Ami “Ésta es la paz que rechazó Arafat”. Las responsabilidades del fracaso del proceso de paz han originado una importante polémica intelectual no sólo en Estados Unidos, también en Europa. Resumiéndola mucho, Ben-Ami explica que la izquierda israelí considera que no fueron suficientemente lejos en los acuerdos de Camp David y la derecha les acusa de lo contrario. “Estoy en condiciones de afirmar, y tengo pruebas para ello, de que Camp David fracasó por las obsesiones panislámicas de Arafat. Se

rechazó un punto de equilibrio sensato y ya veremos cómo, al final, cuando se

“El 11 de septiembre fue un cataclismo, pero no creo que deba obligar al mundo civilizado a dar un giro de 180 grados en sus prioridades. Es excesivo”



logre la paz, no estaremos lejos de aquél punto. La tragedia es la sangre derramada en el camino”.

—O sea, que usted cree que sí, que se logrará la paz.

—Sí, lo creo, pero vendrá de fuera, con la ayuda internacional.

La paz de los agotados

Explica Ben-Ami que, hasta el 11-S la actitud de la Administración Bush era de cierta indiferencia y lejanía, por dos razones: “La primera por la lección recibida del experimento Clinton; vamos a ver, Clinton fue hasta el final, se involucró en la causa palestina como ningún político lo había hecho hasta entonces, y perdió la poca buena imagen que le quedaba tras el *affaire* Lewinsky. ¿Por qué voy a tomar yo ese camino?, se dijo Bush. La segunda razón es que la administración republicana, en su naturaleza, no es una administración de gente que hace la paz, sino de gente que resuelve asuntos internacionales por la política del poder, del equilibrio de fuerzas. Si ahora se acercan más al conflicto es por razones estratégicas, de cara a una posible guerra contra Irak. Sucedió lo mismo con Bush padre.

—¿Hasta qué punto el pueblo israelí se identifica con las decisiones de Sharon?

—Lo que llevó a Sharon al poder con una mayoría sin precedentes fue

una situación muy similar a la que explicaba antes respecto a Bush. “¿Qué más se puede hacer?”, se preguntaba la gente. “Hemos aceptado la creación de un estado palestino, la devolución de los territorios, la división de Jerusalén, y esto no es suficiente para Arafat, esta gente sólo nos quiere llevar al abismo”. Ése era el estado mental de la mayoría de los ciudadanos. La frustración era tal que se convirtió en apoyo a Sharon. Pero en los últimos meses hay una caída muy marcada de apoyo popular y una búsqueda desesperada de alternativas. La identificación con Sharon ya no existe. Yo no acepto ese cliché que habla de la intransigencia de los israelíes, etc., nunca lo he aceptado. Este pueblo está dispuesto a una paz en las condiciones más difícilmente imaginables. El problema no es el líder —Barak lo intentó y no hubo respuesta. Falta un mensaje claro y enérgico de propuesta de paz por parte palestina. No acuso a Arafat de mentir, pero sí afirmo que Arafat es tan leal a su mundo, a sus cosas, a su *ethos*, que es incapaz de reconciliarse y de salir de sus mitos. No se trata tampoco de deshacerse políticamente de Arafat. La solución yo la veo a través de Arafat y con la ayuda internacional

Habla Shlomo Ben-Ami de ironías de la historia, de túneles del tiempo y retornos a la etapa más

“La confianza entre israelíes y palestinos ha desaparecido; los mitos se enfrentan de tal manera que un compromiso libremente negociado entre ambos es imposible. Sólo veo una solución impuesta desde fuera”

anacrónica, y está hablando de hoy: “El reencuentro de estos dos personajes, anclados en los mitos, me parece una visión del pasado, y no es adaptable a la realidad de hoy.

—¿Sería posible y deseable otra Conferencia de Madrid?

—No sería ningún disparate que en suelo español se pudiera celebrar, si no una verdadera conferencia de paz, sí una reunión internacional que reflexionara sobre las soluciones al conflicto. Yo hablo de Madrid 2 porque creo que es importante desencadenar un proceso de reuniones que involucraran a toda la comunidad internacional. Tal vez así lográramos no la “Paz de los valientes” de la que habla Arafat, sino la “Paz de los agotados”. Las soluciones suelen venir después de las catástrofes.

—¿Qué opinión le merecen las tesis de intelectuales como Said o Chomski?

—Son dos personajes extraordinarios, de una capacidad intelectual fuera de duda. Pero a mí me serían más digeribles si pudiera detectar en ellos una mínima empatía hacia el conflicto israelí, no mayor que la que tienen sus homólogos israelíes por los palestinos.

Cataclismos y prioridades

—Le he oído decir que las cosas han cambiado excesivamente desde el 11-S.

—Sí. Aquello fue un cataclismo, pero al mismo tiempo no sé si un cataclismo, por grave que sea, debe obligar al mundo civilizado a dar un giro de 180 grados en sus prioridades. Creo que es excesivo. Mira, yo estuve en Davos y ví a Bush diciendo a los maestros cómo también en las escuelas se podía luchar contra el terrorismo... No exageremos. El mensaje que creo que tenemos que transmitir a los EE.UU. es que tenemos que combatir al enemigo común, pero que es importante también reunir energías para resolver los conflictos. Si este mundo global en el que vivimos tiene algún sentido es el de poder mediar en conflictos que se convierten en tumores malignos y en el que las partes han dado suficientes pruebas de que son incapaces de resolver por sí mismas.

BLANCA BERASÁTEGUI

¿Cuál es el futuro de Israel?

POR SHLOMO BEN AMI

La búsqueda de responsabilidades por el fracaso del proceso de paz se ha ampliado considerablemente en estos últimos tiempos hasta el punto de ocupar el centro de la escena política. Así, Rob Malley, uno de los consejeros del presidente Clinton en Camp David, publicó en el "New York Review of Books" un artículo sobre Camp David que pretendía ser equilibrado y en el que intentaba descargar a Arafat de una parte del enorme peso de la responsabilidad que le corresponde en el fracaso de la cumbre para cargarlo sobre Ehud Barak, antiguo jefe del gobierno israelí. Este último, así como William Safire, representante declarado de la derecha del judaísmo estadounidense, le respondieron en el "New York Times" con virulentos ataques a Arafat. El debate divide también a la opinión pública israelí, y supongo que sucede lo mismo, al menos en parte, con la opinión pública europea.

La importancia de la polémica reside no sólo en la voluntad de definir las responsabilidades, sino también y sobre todo en el hecho de que en torno a esta cuestión se libra una batalla relativa a la identidad política de la izquierda y de la derecha israelíes. La izquierda se siente obligada a acusar a Barak y los negociadores israelíes que le acompañaban de "no haber dado bastante a los palestinos" y de haber formulado sus propuestas "de manera masiva y desprovista de la menor sensibilidad con relación a las necesidades de los palestinos". La culpabilidad de Barak y Ben-Ami se convierte así en la última tabla de salvación de la extrema izquierda de Israel. Aquella audacia nuestra—por la que con toda franqueza decíamos que habíamos intentado todo antes de descubrir, para nuestro gran pesar, que los dirigentes palestinos rechazaban resueltamente las propuestas más atrevidas jamás presentadas por un gobierno israelí en la historia del conflicto porque no querían, y porque aún no quieren, un compromiso que reconozca el derecho a la existencia moral de un Estado judío en esta parte del mundo—, aquella audacia es rechazada por la extrema izquierda porque el reconocimiento de esta verdad la obligaría a separarse de su discurso tradi-

cional y a cambiarlo. Con la derecha las cosas son más simples. En la medida en que la derecha jamás ha creído en un acuerdo con el mundo árabe y, en particular, con los palestinos, el fracaso de las conversaciones de paz ha sido para ella la prueba definitiva de lo bien fundado de su visión del mundo. Así pues, la salvación de la derecha y de la extrema izquierda parece pasar por la acusación contra Barak y Ben-Ami. La izquierda pretenderá que no fuimos lo suficientemente lejos, lo que en realidad quiere decir que nos reprochan el que nos negásemos a suicidarnos como nación. La derecha, acompañada de determinados componentes del centro-izquierda, de personalidades como Peres, por ejemplo, nos acusa de haber ido demasiado lejos. Esta derecha nos ha mostrado últimamente lo que disponía en materia de solución menos onerosa.

Para la izquierda no fuimos lo suficientemente lejos, lo que en realidad quiere decir que nos reprochan el que nos negásemos a suicidarnos como nación. La derecha, acompañada de determinados componentes del centro-izquierda como Peres, nos acusa de haber ido demasiado lejos

Pronto escribiré mis memorias sobre las diferentes etapas de nuestras conversaciones con los palestinos, con detalles y documentos probatorios. Hoy deseo aclarar un cierto número de puntos a modo de participación en el debate que ha surgido en torno a la imputación "de las responsabilidades de Camp David".

El hecho de que se aborde Camp David independientemente del proceso negociador en su conjunto, es decir, al margen de las conversaciones que se celebraron durante largos meses en Tel Aviv, en Jerusalén, en Washington, en la base aérea de Bowling y en Taba, tiene como consecuencia directa deformar la verdad sobre la naturaleza del "acuerdo que los palestinos se negaron a aceptar". Es indispensable por tanto recordar que aunque las propuestas territoria-

les de Camp David fueron más modestas que las que se hicieron más tarde, no fueron en modo alguno la verdadera razón del fracaso de la conferencia en la cumbre. El propio presidente Clinton me dijo que Arafat le había dejado la tarea de definir los intercambios territoriales para demostrar hasta qué punto estaba dispuesto a aceptarlos. Arafat se desdijo después de esta posición en una carta que hizo llegar a Clinton. Por lo tanto, Camp David no fracasó porque Israel rechazase poner fin a la ocupación. Camp David fracasó por las obsesiones panislámicas de Arafat, la cuestión de Jerusalén y el derecho al retorno.

Puedo testimoniar que jamás pensé que el proceso llegaría a su término en Camp David. Recuerdo que durante una conversación privada con el presidente Clinton, en la última noche de la conferencia, mientras él esperaba la respuesta de Arafat a sus últimas propuestas relativas a Jerusalén, quise animarle recordándole que la conferencia del primer Camp David, con Jimmy Carter, no había terminado en un acuerdo de paz. Para concluir el acuerdo había sido necesario que Carter consagrara ocho meses suplementarios de trabajo abrumador—incluyendo un viaje a la región y un discurso ante la Knéset. A partir del momento en que fui nombrado ministro de Asuntos Exteriores, en agosto de 2000, incité a los estadounidenses para que continuasen su impulso e incluso pedí en varias ocasiones al presidente Clinton que contemplase la posibilidad de realizar una visita completa a la región, en el curso de la cual habría podido celebrar conferencias regionales en la cumbre con vistas a crear un marco propicio para un acuerdo. Pero Clinton sólo realizó una visita relámpago al presidente Mubarak, en El Cairo. No era lo que yo había esperado.

Sin embargo, incluso sin visita diplomática estadounidense a la región, todas las partes comprometidas en las negociaciones, el presidente estadounidense y su equipo, claro está, y también nosotros mismos y los palestinos, habían hecho esfuerzos muy importantes en el curso de un gran número de reuniones para intentar llegar a un

acuerdo. En algún momento del mes de septiembre de 2000, el presidente Clinton pensó en recorrer la región, después de Camp David, con un conjunto de propuestas de paz, "un paquete de paz" que debía recoger los progresos realizados en el curso de las conversaciones. Los palestinos sabían pertinentemente que las propuestas de Clinton, sobre casi todos los parámetros particulares del acuerdo, debían ser más generosas que las que figuraban en el paquete de "Camp David".

No dejé de animar a los estadounidenses para que viniesen con sus propuestas. Pero los palestinos no eran del todo favorables a que el presidente Clinton las hiciese públicas. En efecto, una de las razones decisivas que sin duda determinó el momento en el que estalló la Intifada fue la voluntad de Arafat de impedir que Clinton presentase dichas propuestas, pues tenía intención de rechazarlas aunque fuesen más generosas que las de Camp David. Lo que Arafat quería evitar a toda costa era ser presentado de nuevo a los ojos del mundo, por segunda vez en menos de dos meses, como el hombre del rechazo en serie de la paz. La Intifada evitó que corriese ese riesgo. Prefirió la seguridad que le daba la continuación de su *surf* sobre la ola retórica del martirologio palestino y la marginalización de Israel en la esfera internacional.

La historia no se detiene ahí. Las conversaciones continuaron y, en un momento crucial de las mismas, el 23 de diciembre de 2000, en la sala de debates de la Casa Blanca, junto a la sala oval, Clinton presentó a las delegaciones israelí y palestina sus parámetros para llegar a un acuerdo. Dichos parámetros constituían el punto de equilibrio que el presidente y su equipo habían localizado entre las diferentes posiciones de las partes, tales como se habían expresado en el curso de las conversaciones sostenidas desde el comienzo de las negociaciones y sobre todo des-

Arafat quería evitar a toda costa ser presentado de nuevo a los ojos del mundo, por segunda vez en menos de dos meses, como el hombre del rechazo en serie de la paz. La Intifada evitó que corriese ese riesgo

de Camp David. De hecho estos parámetros fueron elaborados en dos etapas en ese mismo diciembre de 2000. En la primera fase, el 20 de diciembre, en la misma sala de debates, el presidente presentó los parámetros ampliados. Se trataba de principios que constituían la base de las negociaciones que debíamos sostener con los palestinos los siguientes días en la base aérea de Bowling, cerca de Washington. Los paráme-

reagruparían entre el 70 y el 80 por ciento de los habitantes judíos de los territorios. Como contrapartida, Israel debía ceder entre 1 y un 3 por ciento de su territorio actualmente bajo soberanía israelí. Se trataba por tanto de una restitución a los palestinos del 97 por ciento de los territorios. Significaba un auténtico terremoto de una dimensión desconocida en la historia del Estado de Israel. Comparada con esta restitución, la evacuación de los asentamientos judíos del Sinaí tras el acuerdo de paz con Egipto parecía una nimiedad.

Pero además, Israel tendría que dar a los palestinos un "paso de seguridad" entre Gaza y Cisjordania, sobre el que la soberanía israelí sería únicamente "aérea", desprovista de todo control sobre los desplazamientos terrestres. Este paso habría constituido una continuidad territorial ininterrumpida, y por consiguiente un paso libre

entre las dos partes del Estado palestino, lo que habría permitido resolver el conjunto de las necesidades prácticas de dicho Estado. El paso asegurado, añadido al derecho de utilización por parte de los palestinos de diferentes bienes sobre el territorio soberano del Estado de Israel, podía ser considerado como un equivalente al tres por ciento de los territorios de Cisjordania. A los palestinos se les proponía por tanto la recuperación del 100 por 100 de los territorios. Así pues, la restitución territorial era total.



Jerusalén

Los parámetros del presidente Clinton pretendían acabar con los temores de los palestinos de ver Jerusalén sometida a un mosaico de soberanías parciales. Así pues, la fórmula que el presidente adoptó era simple: "Todo lo que es árabe es palestino, todo lo que es judío es israelí." En otras palabras, se trataba del reparto puro y simple de Jerusalén. Con relación al monte del Templo, los parámetros reconocían la soberanía palestina sobre el monte y la soberanía israelí efectiva sobre el muro occidental, así como una soberanía israelí simbólica desprovista de todo significado práctico sobre el "Santo de los Santos o Santísimo". ■

tros definitivos nos fueron presentados el 23 de diciembre. Así pues, eran el resultado de las conversaciones entre las partes, el punto de equilibrio entre las posiciones de unos y otros en esa fase muy avanzada de las negociaciones.

¿Cuáles eran las propuestas del presidente Clinton aquel *sábat* nevado en Washington para las que él había pedido una respuesta de ambas partes, a más tardar el miércoles siguiente?

Los territorios

Israel debía recibir entre el 4 y el 6 por ciento de los territorios de Cisjordania para crear tres enclaves de asentamientos en los cuales se

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 Aires difíciles	Almudena Grandes	Tusquets	1	6
2 Soldados de Salamina	Javier Cercas	Tusquets	2	34
3 Los estados carenciales	Ángela Vallvey	Destino	5	6
4 El arpista ciego	Terenci Moix	Planeta	3	9
5 La noche detenida	Javier Reverte	Plaza & Janés	-	1
6 El enigma	Josefina Aldecoa	Alfaguara	6	6
7 El guitarrista	Luis Landero	Tusquets	-	1
8 La soñadora	G. Martín Garzo	Plaza & Janés	10	7
9 La canción de Dorotea	Rosa Regás	Planeta	9	19
10 Baudolino	Umberto Eco	Lumen	4	24

NO FICCIÓN

1 Dictamen sobre Dios	José Antonio Marina	Anagrama	1	14
2 ¿Quién eres?	Enrique Rojas	Temas de Hoy	2	18
3 La aventura de los Godos	Juan Antonio Cebrián	La Esfera de los Libros	3	7
4 Mujeres de Eta. Piel de serpiente	Matías Antolín	Temas de Hoy	7	4
5 Carta de Jesús al Papa	Fernando Sánchez Dragó	Planeta	4	25
6 Juanito Valderrama	Antonio Burgos	La Esfera de los Libros	9	2
7 La Beltraneja	Almudena de Arteaga	La Esfera de los Libros	6	13
8 Diccionario de la lengua española	R.A.E.	Espasa	-	23
9 Esclavos por la patria	Isaías Lafuente	Temas de hoy	5	2
10 Patriotas adosados	A. Mingote/ A. Ussía	Ediciones B	10	11

BOLSILLO

1 El señor de los anillos	J.R.R. Tolkien	Minotauro	1	15
2 Memorias de una geisha	Arthur Golden	Suma de letras	6	82
3 El jardinero fiel	John Le Carré	DeBolsillo	9	2
4 El diario de Bridget Jones	Helen Fielding	DeBolsillo	7	35
5 El Hobbit	J.R.R. Tolkien	Minotauro	3	13
6 Cien preguntas sobre el nuevo...	Carlos Taibo	Punto de lectura	8	2
7 Lo es	Frank McCourt	Maeva	2	85
8 Garzón. El hombre que veía...	Pilar Urbano	DeBolsillo	-	1
9 El hereje	Miguel Delibes	Booket	5	22
10 Sobreviviré	Helen Fielding	DeBolsillo	10	2

POESÍA

1 Ciento volando de catorce	Joaquín Sabina	Visor	1	29
2 Poesía completa	Vicente Aleixandre	Visor	2	6
3 Fragmentos de un libro futuro	José Ángel Valente	Círculo/G. Guttenberg	3	64
4 Poesía completa	Claudio Rodríguez	Tusquets	7	13
5 Otoños y otras luces	Ángel González	Tusquets	4	36
6 Poesía completa	L. M ^a . Panero	Visor	6	21
7 Todo el oro del día	Eugénio de Andrade	Pre-Textos	10	2
8 Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	9	117
9 Antología personal	J. A. Goytisolo	Visor	8	6
10 Inventos de la liebre de marzo	T. S. Eliot	Visor	5	3

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: Ojanguren Palencia: Alfar Palma de Mallorca: Signo Las Palmas: Canaima Pamplona: Gómez, Universitaria Pontevedra: Seoane Salamanca: Cervantes, Plaza Universitaria Santa Cruz de Tenerife: La Isla Santander: Estudio San Sebastián: Internacional Segovia: Vallés Sevilla: Casa del Libro Soria: Las Heras Teruel: Senda Valencia: Soriano, París-Valencia Valladolid: Oletvm Vitoria: Study Zamora: Pya Zaragoza: Central.

ESTADOS UNIDOS

- 1 **Second Chance**
James Patterson (Little Brown)
- 2 **The Summons**
John Grisham (Doubleday)
- 3 **The Cottage**
Danielle Steel (Delacorte)
- 4 **Stupid White Men**
Michael Moore (Reganbooks)
- 5 **Bias**
Bernard Goldberg (Regnery)

FRANCIA

- 1 **Sept ans de solitude**
Eric Halphen (Denoeil)
- 2 **Je l'aimais**
Anna Gavalda (Le Dilettante)
- 3 **Baudolino**
Umberto Eco (Grasset)
- 4 **Le temps de répondre**
Lionel Jospin (Stock)
- 5 **Dossier Benton**
Patricia Cornwell (Lgf)

MÉXICO

- 1 **El Señor de los Anillos**
J. R. R. Tolkien (Minotauro)
- 2 **El Hobbit**
J.R.R. Tolkien (Minotauro)
- 3 **Harry Potter y la Piedra Filosofal**
J. K. Rowling (Salamandra)
- 4 **¿Quién se ha llevado mi queso?**
Spencer Johnson (Urano)
- 5 **Los Borgias**
Mario Puzo (Emecé)

PORTUGAL

- 1 **Alma de pássaro**
Margarida Rebelo (Oficina do livro)
- 2 **Que farei quando tudo arde?**
António Lobo Antunes (Dom Quixote)
- 3 **Tambores da Noite**
Marion Zimmer Bradley (Difel)
- 4 **O Filho da Sombra**
Juliet Marillier (Bertrand)
- 5 **Uma casa no Fim do Mundo**
Michel Cunningham (Gradiva)

REINO UNIDO

- 1 **Billy Connolly**
Pamela Stephenson (Harper Collins)
- 2 **Happy Days with the Naked Chef**
Jamie Oliver (M. Oliver)
- 3 **Learning to Fly**
Victoria Beckham (M. Joseph)
- 4 **A Man Named David**
Dave Pelzer (Orion)
- 5 **Bored of the Rings**
Raymond Mears (Hodder)

Medios consultados:

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

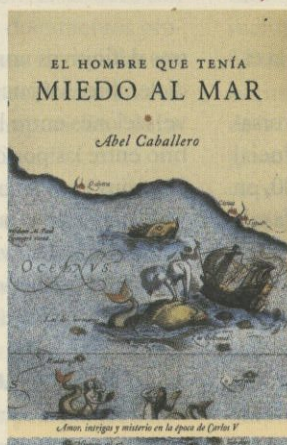
mr

El hombre que tenía miedo al mar

Los libros que dan color a tu vida.

Abel Caballero

La autodestrucción moral de un hombre incapaz de enfrentarse a sus propios demonios. Thriller histórico que aúna traiciones, alta política, amor, y una faceta mágica y enigmática.



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

Grupo Planeta

Obra Completa

RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN. DOS TOMOS. I. PROSA. II. TEATRO. POESÍA. VARIA. ESPASA, 2002. 1990 Y 2459 PÁGS. 107'90 EUROS

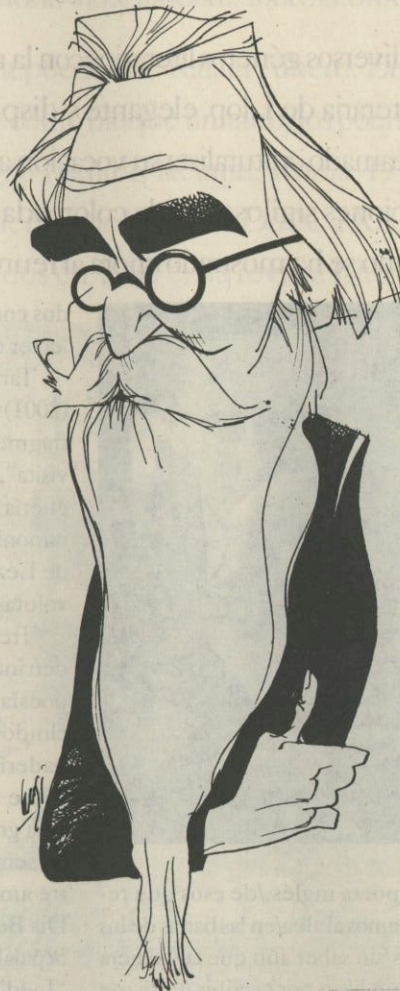
ENTRE mis libros más apreciados cuento con los dos tomos encuadernados en piel de unas *Obras Completas* de don Ramón del Valle Inclán impresas por Rivadeneira en 1944 para la editorial Rúa Nova. No hacía más de ocho años que el autor había fallecido y, como se deduce del segundo prólogo firmado por Jacinto Benavente, la iniciativa de aquella edición había correspondido a Josefina Blanco para quien el proyecto hubiese sido inviable sin la "eficaz intervención de mi hijo", Carlos.

Casi sesenta años más tarde aparece esta *Obra Completa* de don Ramón largamente esperada y felizmente recibida. Así, esta edición de nueva planta incorpora, frente a la de 1944, las prosas de *Femeninas* y *Epitalamio*; la segunda parte inconclusa de *La media noche*, titulada *En la luz del día*, y la tercera de *El Ruedo Ibérico: Baza de Espadas*; el drama en tres actos *Cenizas* y un cumplido capítulo de *Varia* (más de quinientas páginas) con artículos, prólogos, teatro, poesía y textos autógrafos.

Para ello ha sido determinante el esfuerzo conjunto de sendas entidades editoriales, tomando este último adjetivo en dos de sus acepciones. Por una parte, Espasa-Calpe culmina ahora su compromiso con la obra de Valle-Inclán, para lo que puso en juego desde los años cuarenta su colección Austral, donde más recientemente aparecieron, con estudios introductorios, gran número de los títulos debidos a la pluma de don Ramón, al tiempo que sus Clásicos Castellanos incorporaban hasta trece ediciones críticas de alguna de sus obras más destacadas.

Pero esta monumental edición de la Obra completa nace también de otra esforzada fuente. Me estoy refiriendo al trabajo filológico de un

Los editores no han querido hacer una magna edición crítica, hoy por hoy inabordable, pero debemos agradecerles la posibilidad de reencontrarnos fiablemente con la obra completa de una de las más altas figuras de las letras españolas



obradoiro editorial del que ya salieron en su día obras importantes como fueron la edición de las *Entrevistas, conferencias y cartas* (1994) y de la propia *Bibliografía de Don Ramón María del Valle-Inclán* (1995). Sus autores, Joaquín y Javier del Valle-Inclán Alsina, actuaron asimismo como comisarios de la exposición que, cuando el centenario de 1898, la Universidad de Santiago de Compostela organizó sobre el que fuera uno de sus alumnos más ilustres.

Aquella muestra, resumida en un catálogo de cuatro tomos, atendió tan sólo determinados aspectos, entre los que destacaré uno, pues enlaza directamente con los criterios de la *Obra completa* que ahora salu-

damos. Los comisarios no olvidaron dedicar un novedoso capítulo a "Las artes del libro" en que se abordaban, con todo lujo de detalles, las intensas relaciones de Valle-Inclán con las prácticas tipográficas y el doble interés que le iba en ello: el de apurar la belleza de sus textos y la posibilidad de ser editor de sus propias obras en un país en el que sólo había librerías mercachifles.

Se destacaba entonces en Valle "la decidida vocación de crear una voz propia no sólo literariamente, sino también en el aspecto formal del libro", de lo que la exposición de la Universidad compostelana daba cumplida cuenta con algunos de los más de mil elementos tipo-

gráficos —fototipos de orlas, capitulares, adornos, grabados...— guardados, junto a pruebas de imprenta y dibujos, por el Marqués de Bradomín, cuyo "afán y energía" hicieron posible, según el testimonio de su madre, la edición de 1944.

Mucho dará que hablar este acontecimiento editorial. Yo me contento con decir que los editores, cuyo nombre no figura en ninguna parte pero cuya identidad es palmaria, conocían sobradamente las dificultades que su empresa representaba, y han resuelto, con decisión e independencia de criterio, ofrecer un texto fiable y legible, basándose en la última edición aparecida en vida del autor, y siguiendo en términos generales la ordenación de su *Opera Omnia*, iniciada en 1913.

En cuanto a sus intervenciones en el texto, han optado por una solución mixta entre lo que la crítica textual denomina *enmendatio operum* y *enmendatio ingenii*: no han dudado en corregir las erratas que hacían incomprensible el texto recurriendo a la lectura de otras ediciones menos imperfectas o enmendando conforme a su mejor criterio. Y para no interrumpir la lectura con las numerosas anotaciones que Valle reclama, han ordenado alfabéticamente, en un apéndice final de seiscientas páginas, un amplio glosario y la relación de las ediciones con las que han contado.

No han querido hacer una magna edición crítica, hoy por hoy inabordable, pero debemos agradecerles la posibilidad de reencontrarnos fiablemente con la obra completa de una de las más altas figuras de las letras españolas contemporáneas y del modernismo internacional.

DARÍO VILLANUEVA

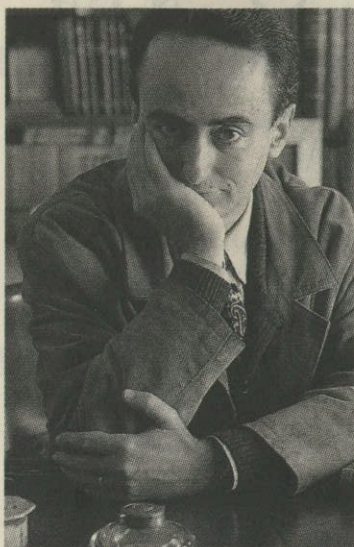
Poesía (1974-2001)

JOSÉ CARLOS LLOP. PENÍNSULA. BARCELONA, 2002. 331 PÁGINAS, 16 EUROS

Raras veces un escritor cultiva los diversos géneros literarios con la misma intensidad, con similar acierto. La personalidad literaria de Llop, elegante y displicente, un tanto afectada, gustosa de sepultar bajo el recamado culturalista su vocación autobiográfica, es idéntica en sus artículos, en sus narraciones sigilosas, en la coloreada miniatura de sus diarios. Algo indulgente consigo mismo se ha mostrado ahora al reunir su poesía completa.

Los estudiosos quizá agradezcan que no haya prescindido de su prehistoria, pero al lector común le conviene no detenerse demasiado en los primeros pedantescos ejercicios de redacción, muy en la estela novísima, o pastiches de los epigramistas latinos sin demasiada gracia. Es en la sección tercera de *La naturaleza de las cosas* (1988) donde Llop empieza a mostrar las características de su poesía, hecha de añoranza de un mundo perdido, la Europa de entreguerras, entrevisto a través del arte y la literatura. Poesía de mitómano y de coleccionista, que gusta de las enumeraciones, de los prestigiosos nombres propios, de las imágenes brillantes, que a veces parece querer limitarse a retener “la sombra dorada” de lo leído: “Escribiré glorieta y café colonial./Panamá, corrajes, revólver,/desierto, espingarda y sampán./Escribiré rutas de misterio,/mapas, cavernas, burdel y Macao...”.

Con *La tumba etrusca* (1991) se cierra la primera etapa. Consciente su autor de que estaba al borde de la reiteración y la caricatura, el libro siguiente, *En el hangar vacío* (1995), comienza con un largo poema de tono muy distinto, “La educación sentimental”, autobiográfico, coloquial, intento de ajuste de cuentas entre la realidad y el deseo. Los nuevos maestros (habría que añadir a Gabriel Ferrater) quedan mencionados en los versos iniciales de otro poema, “In memoriam”: “Querría decirlo a la manera/de al-



gún poeta inglés,/de esos que recitábamos al alba/en las barras de los bares/sin saber aún que la vida/era sólo un libro por escribir./Pero me queda muy Jaime Gil/que es quien les puso el tono/ Donne y la virtud de Mr. Eliot/a la lengua de Aldana/y a las tardes y madrugadas/de nuestra rara juventud”. El otro Llop, recamado, preciosista, sigue presente. Buen ejemplo de ello es “Objetos de escritorio”, que termina con un intento de autocrítica: “Nada de esto es poesía, de acuerdo,/pero sí la casa de mis versos”.

Los fragmentos entre la narración lírica y el poema en prosa de *El canto de las ballenas* (1996) fueron primero publicados en un libro de relatos, *La novela del siglo*. Ráfagas oníricas, monólogos alucinados, *collages* surrealistas, los capítulos de *El canto de las ballenas* ganan al ser leí-

dos con la minuciosa atención del lector de poesía.

También *La oración de Mr. Hyde* (2001) termina con una sucesión de fragmentos en prosa, “Tarjetas de visita”, a medio camino entre la greguería y las caricaturas líricas juanramonianas en miniatura: “La casa de Lezama Lima es de humo. Sus volutas dibujan el paraíso”.

Tres series inéditas, o casi, añaden interés a esta recopilación de la poesía de Llop. Los “Poemas excluidos” no prescinden de alguna nadería, e incluyen una variación sobre un tema de Miguel d’Ors, “La grandeur”, útil para subrayar las semejanzas y las diferencias entre ambos poetas. El homenaje a Dis Berlin, “Carta a D. B.”, resulta palabrero y circunstancial. De los “Inéditos en libro” sobra, por su tónica pretenciosidad, el sentencioso “Exilio otro”. “Yo pertenezco a la estirpe/de los lobos solitarios”, se afirma rotundamente, sin punta de ironía. Pero no hay ningún poeta que no presuma de lo mismo (de incluirlos en este o aquel rebaño ya se encargan los críticos y los “lobos solitarios” del rebaño o la tendencia de enfrente).

Entre la afectación y la gracia, el pastiche y la confidencia, se mueve la literaturizada poesía de José Carlos Llop, uno de los escritores más personales, a pesar de sus infinitas deudas, o por eso mismo, del momento presente.

JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN

O T R A S
V O C E S

■ El madeirense José Agostinho Baptista es uno de los más hondos poetas portugueses de ahora, y, ciertamente, no muy conocido en España. A remediarlo viene *Ahora y en la hora de nuestra muerte* (Olifante), su penúltimo libro, en traducción de Antón Castro. La mejor manera de elogiarlo es copiar unos versos, estos, por ejemplo, de “Memoria”: “Si recordar pudiese/no sería un río, ni la ciudad de un río,/ni siete colinas sobre la desesperación./Sería ese jardín donde vi que te perdías/y un banco sucio/y algunos cisnes envejeciendo/y que tú envejecías al lado de los cisnes./Y a tu lado estaba yo a veces,/sin entender nada,/ni la melancolía ni el mundo”.

■ Como ya hay antologías de todo, Ignacio Elguero ha ido a por el *no va más* y ha hecho una antología de los poetas que aún no son poetas (que aún no han publicado en libro, enténdaseme). *Inéditos* (Huerga & Fierro) reúne a once. De ellos, Elena Medel ya ha publicado *Mi primer bikini* (la experiencia adolescente contada con lucidez) en DVD y Josep Maria Rodríguez se estrenará en un par de meses en Pre-Textos. Hay otros poetas interesantes: el cordobés Antonio Agredano (le gustará a los fans de García Casado), Rafael Antúnez, que no es un desconocido para los aficionados al género, o Julieta Valero.

■ Maillot Amarillo reedita *De lo cantado y sus márgenes*, el que fue el primer libro de poemas y canciones de Joaquín Sabina, en 1986. Una buena canción no tiene por qué ser un buen poema, ni un buen poema una buena canción: pero ¿hay algún caso en el que ambas cosas sucedan con singular frecuencia? Pongamos que hablo de Joaquín Sabina. **M.L.V.**

Desprecio y maravilla

RAFAEL ALBERTI. PRÓLOGO DE PERE GIMFERRER. SEIX BARRAL. BARCELONA, 2002. 80 PÁGS., 9 EUROS

En 1988 Luis García Montero editó en Aguilar la obra poética de Rafael Alberti. En el tomo III se integran, con el título *Desprecio y maravilla* y como bloque unitario, los poemas publicados por Ignacio Delogu en *Disprezzo e meraviglia* (Editori Reuniti, Roma, 1972) que después no pasaron a ningún libro de Alberti, además de la serie “De X. a X. Correspondencia en verso con José Bergamín”, publicados en 1982 en la revista Litoral.

DISPREZZO e meraviglia es el título de una antología bilingüe de poemas escritos por Alberti en Italia, medio centenar de los cuales pasaron enseguida, con otros, a *Canciones del alto valle del Aniene*. Quedaron sin recoger hasta 1988 los poemas restantes, que son los que ahora se vuelven a publicar, con otros de diversa procedencia, en este *Desprecio y Maravilla* que lleva en la faja publicitaria un sorprendente *Inédito en España*. Más sorprende que en el prólogo Gimferrer afirme que *Desprecio y maravilla* no se integró “en su forma originaria” en la *Obra poética* de Alberti “por

estimar su editor de entonces que era un libro misceláneo y no unitario”. Ya que García Montero firmaba con el autor los “Criterios de edición”, damos por seguro que Rafael Alberti estuvo de acuerdo en el lugar que debían ocupar esos poemas dentro de su obra y en ocasión tan importante como la edición verdaderamente completa de su poesía, preparada por el especialista que él había elegido. Tampoco ahora se edita *Desprecio y maravilla* en su forma originaria, puesto que, de ser así, debería incluir todos, y solamente, los poemas luego desplaza-

dos a *Canciones del alto valle del Aniene*. Es curioso, por tanto, que sí se acepten los criterios de Alberti-García Montero al incorporar la serie “De X a X” a continuación de los siete poemas de *Disprezzo e meraviglia* que quedaban sueltos.

Constituyen estos una muestra relevante de la actitud de Alberti en los últimos y sangrientos años de la dictadura, aunque su valor de época resulta en algún caso más testimonial que estético, a poco que los comparemos con *Roma, peligro para caminantes* y *Canciones del alto valle del Aniene*, donde están los mejores logros de aquellos años. De este últi-

mo libro se rescatan aquí los poemas dedicados a los pintores Genovés, Ortega y Millares, que prolongan con tintes dramáticos el extraordinario *ut pictura poesis* albertiano que es su magistral *A la pintura*. Junto a ellos destacan “No han pasado los años”, que dialoga en eficaz contraluz con Franco, Antonio Machado y García Lorca, “Condena”, un homenaje a los seis condenados a muerte en el proceso de Burgos, “Desprecio y maravilla”, violenta condena de la guerra de Vietnam y, sobre todo, “Consonancias y disonancias de España”, que, con una técnica frecuente en las sátiras e in-

vectivas del autor, encadena una serie de letanías que de lo sombrío a lo grotesco prolongan las denuncias de los años de la guerra civil. La “Correspondencia en verso con José Bergamín” opera en forma de crónica personal de Alberti en Italia, con

tonos que van de lo humorístico a lo elegíaco, y compone un apreciable testimonio de amistad que acoge sabrosos comentarios sobre la actualidad española vista desde el exilio.

Por más que afirme el prologuista que “una cosa es la revolución en los poemas de Alberti, y otra distinta lo que se denominó revolución en la vida real”, no debe mixtificarse ni la biografía ni la obra de un poeta tan significado: Alberti, premio Lenin de la paz, dedicó dos de estos poemas a Lenin y al Che Guevara y fue un poeta militante comunista que asumió y cantó un ide-

al revolucionario nada etéreo ni literario. Esta es la “áspera verdad”: para bien y para mal, para lograr espléndidos poemas y otros más circunstanciales. De las dos clases los hay en esta edición, que habría sido más sencilla de justificar simplemente como una antología de poemas civiles de Alberti para el año de su centenario. Aunque uno hubiera preferido, de un lector tan indiscutible como Pere Gimferrer, una antología personal de su Alberti, que habría resultado, sin lugar a dudas, muy valiosa.

FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO



ALBERTI A LA PUERTA DE SU VECINO TRAPERERO DEL TRASTEVERE, EN LA VIA GARIBALDI

El fulgor y los cuerpos

JULIO VALDEÓN. ESPASA. MADRID, 2002. 200 PÁGINAS, 16'20 EUROS

Julio Valdeón (Valladolid, 1976) ha escogido el modelo del relato del aprendizaje para la composición de *El fulgor y los cuerpos*. Como suele ocurrir en tantas novelas de adolescencia –y más si están escritas en la juventud–, la memoria aquí novelada en forma de autobiografía se nutre de la experiencia como fuente de vida que asegura la autenticidad de la literatura.



ESTO no quiere decir que lo recreado en esta novela le haya ocurrido a su autor. Su obra se presenta como una “novela memorialística” que quiere convertirse en relato de una educación sentimental, en sentido puramente flaubertiano, para terminar completando un genuino retrato de artista adolescente. Y debe proclamarse que el joven autor ha acertado en lo sustancial con una novela lírica de alto mérito literario, enriquecida por el aliento poético de una prosa pergeñada con indudable imaginación verbal y por la hondura humana de su creativa relación de unos años decisivos en la formación del hombre y del escritor.

Si resumimos el contenido de esta obra en una frase podría decirse que se trata de una novela de la difícil transición a la adolescencia escrita desde la juventud agitada por la pasión de la escritura. El narrador y protagonista se empeña en resaltar el texto de su rememoración como un encarnizado exorcismo interior que él considera un “diario sin fechas” escrito con “restos de mí mismo”, “estos diarios, novel autobiográfica que mezcla la fábula y pasado con mis actualidades”. Y así va recreando fragmentos de su infancia y adolescencia en dos lugares contrapuestos: el pueblo andaluz de la costa mediterránea donde pasó sus

primeros años y la levítica ciudad castellana a la que tuvo que trasladarse con su madre enferma en su regreso a casa de los abuelos. Nunca se dice, pero bien puede tratarse de Valladolid, con su río, su céntrico parque, su pasado inquisitorial, la gra-

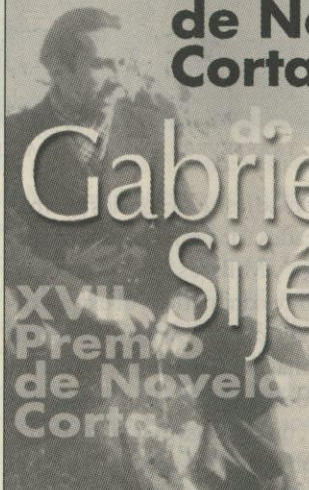
como por la construcción fragmentaria del texto y la esforzada lucha en favor de la creatividad verbal, resulta profundamente coherente el homenaje a Umbral, memorialista de aquella ciudad y artífice de la novela lírica en las últimas décadas, alu-

vitación del tardofranquismo en plena democracia e incluso con los pinares de los alrededores. Por ello, tanto por su ambientación en este espacio provinciano axfisiado por el peso de la rutina y la tradición religiosa

dido en varias ocasiones y citado en alguna, entre otros recuerdos y citas de escritores de diverso signo.

En la estructura de la novela hay dos momentos especialmente relevantes. Ambos están marcados por la muerte de un compañero del narrador y protagonista en sus años al borde de la legalidad. En los umbrales de la adolescencia el grupo de muchachos derrochaba su rebeldía contra lo establecido. La muerte del más apocado provoca la rememoración de la infancia en el pueblo andaluz hasta los ocho años. Son los primeros capítulos de la novela, cuyo texto se va construyendo en adelante de acuerdo con una cronología lineal, aunque con oportunas retrospectivas temporales y alguna llamada de atención al futuro. A partir del capítulo tres se narra el traslado del niño mediterráneo a la ciudad de provincias en la meseta castellana. En los diez capítulos siguientes el narrador y protagonista, desde su juventud, pero adoptando la visión del adolescente prematuro, recrea su acceso a la experiencia en diferentes órdenes de la vida, desde su conflictiva relación con sus abuelos y con los profesores del colegio y del instituto hasta su despertar sexual y su relación con el alcohol y las drogas. En el capítulo trece, con el recuerdo de la muerte de su compañero, se cierra la anterior etapa y se abre otra en la que, por encima del turbio pasado reciente del narrador y protagonista, se impone su adicción a la escritura, su pasión por conquistar el idioma. De lo cual el texto que estamos leyendo, si hacemos gracia de algunos excesos, ha venido dando muestras suficientes para saludar la aparición de un nuevo escritor con firme proyección de futuro.

XXVII Premio de Novela Corta



Gabriel Sijé

XXVII Premio de Novela Corta


PARA OBRAS INÉDITAS,
DE TEMÁTICA LIBRE,
ESCRITAS EN LENGUA
CASTELLANA.

Premio:
3.000 euros.

Accésit:
1.500 euros.

EL PLAZO
DE ADMISIÓN
FINALIZA
EL 30 DE JUNIO
DE 2002

BASES EN: www.cam.es
APARTADO OBRAS SOCIALES
INFORMACIÓN: 902100112



CAM
Caja de Ahorros
del Mediterráneo

OBRAS SOCIALES

ÁNGEL BASANTA

Ambulancia

SUSO DE TORO. EDICIONES B. BARCELONA, 2002. 177 PÁGINAS. 13'99 EUROS



M. R.

Cerca de tres lustros después de su salida en gallego, Suso de Toro autotraduce *Ambulancia*. Al igual que ocurre con otras narraciones de este escritor, la novela ahora vertida al castellano desarrolla una peripecia emparentable con la novela policíaca o criminal.

De Toro refiere una trama escueta e intensa. Dos reclusos recién salidos de la cárcel cometen un atraco; uno de ellos asesina a la víctima y ambos no pueden escapar de Santiago de Compostela, donde se ambienta el argumento, por la fatal coincidencia de un atentado. La situación se les complica cada vez más, la ayuda solicitada se convierte en una trampa y un policía vengativo se complace en una persecución implacable. A estos episodios se añaden otros varios también tintados con sangre y muerte.

Por supuesto que esta ristra de hechos violentos y comportamientos crueles apunta a algo distinto a un puro relato de acción. En míni-

ma medida existe un trasfondo social, aunque éste no parece atraer mucho al autor. Lo que de verdad le interesa es la naturaleza humana. Muestra De Toro una visión fatalista de la vida: se haga lo que se

haga, se cumple un destino inexorable. También destaca rasgos muy negativos de nuestra condición. A lo largo de la sucinta historia se duplican pruebas de ferocidad, encallamiento, traición...

En algún pasajero momento de *Ambulancia* asoma, entre gente tan envilecida, un rasgo de solidaridad, de ternura..., pero el autor no le permite que progrese. Ello se debe al radical sentido negativo y pesimista que preside esta indagación en la maldad y la corrupción moral. La novela resulta desoladora por el panorama oscuro y sin salidas que pinta, reforzado por una técnica narrativa basada en la celeridad de la acción, en un enfoque distante de los hechos y en el diálogo.

Estos recursos tienen el efecto gratificante de una lectura que se despacha en un suspiro. A ello contribuyen una serie encadenada de circunstancias: la breve extensión de la obra, el manejo de un fondo de suspense, el aspecto de crónica periodística de sucesos y el ritmo de los episodios apenas interrumpido por descripciones someras. Todo esto da una imagen mecanicista de la existencia bastante eficaz, pero a la que hay que ponerle el reparo de beber demasiado en fuentes ajenas.

No digo que De Toro plagie, pero sí que su inspiración es tribu-

taria, acaso sin él mismo desearlo, de otras no escasas reconstrucciones de la realidad semejantes a la suya. *Ambulancia* suena tanto a la narrativa como al cine negros norteamericanos. Y su modo expeditivo de contar, queriendo ser muy actual, resulta un poco viejo: su fuente está en Baroja, lo mismo en la visión del mundo que en buena medida en el sistema expresivo. Incluso barojiano es en el fondo el conservadurismo ideológico de esta novela cuya engañosa apariencia crítica no va más allá de un testimonio desgarrado.

La lengua coloquial acentúa el documento implacable, pero, en su conjunto, tiene también un efecto adverso. Hoy, muchos estudiantes de medias hablan peor, con más desgarro y más voces malsonantes que los personajes de Suso de Toro. Por ello su acumulación de tacos resulta ingenua, no tiene ninguna consecuencia revulsiva, y hace pensar en una precariedad expresiva del autor, incapaz de ofrecer un modo de representar la voz de los personajes que no sea la acumulación de léxico marginal. Es una lástima que a este feroz relato de los instintos violentos le falte una base literaria de mayor originalidad.

SANTOS SANZ VILLANUEVA

Panorama de narrativas: título nº 500



ANTONIO TABUCCHI

Se está haciendo cada vez más tarde

"Un libro fascinante. Escritor cosmopolita, Tabucchi nos lleva de las islas griegas a Alejandría, de Nápoles a Samarcanda, de Londres a París o a Oporto. Y siempre con una excepcional sensibilidad" (Cesare Segre, *Corriere della Sera*)



ANAGRAMA

ANTONIO TABUCCHI
Se está haciendo
cada vez más tarde



Cómo ser buenos

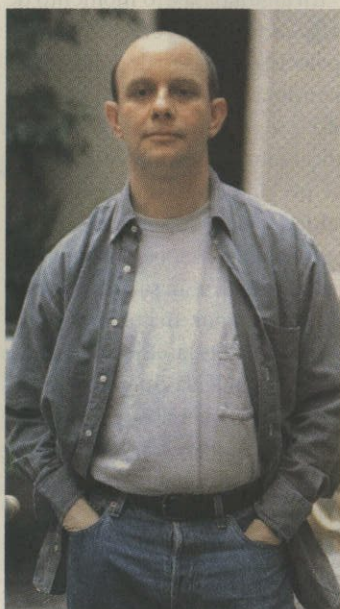
NICK HORNBY. TRAD. JESÚS ZULAIKA. ANAGRAMA. BARCELONA, 2002. 330 PÁGS., 16 EUROS

Hornby se ha especializado en la crisis de los cuarenta. A través de sus novelas, ha ido retratando la insatisfacción de una generación que ha crecido con la música pop y los mitos de la revolución contracultural.

EN *Alta fidelidad* (1995), las penalidades del propietario de una tienda de vinilos ponían de manifiesto que los cambios también pueden tener efectos indeseables. *Cómo ser buenos* se mueve en la misma dirección. Aunque ejerce la medicina y vive en un acomodado barrio londinense, Katie Carr no encuentra muchos motivos para sentirse satisfecha. Su marido es un energúmeno que aprovecha su columna en un periódico para prodigar calumnias e improperios. Su vida sexual se ha convertido en una rutina mecánica, y sus hijos sólo se interesan por las series televisivas y los videojuegos.

Durante un congreso, conoce a un hombre más joven y tiene una aventura con él. Sólo un malestar largamente reprimido puede explicar que pida el divorcio a través del móvil. La respuesta de su marido no puede ser más inesperada. Tras conocer a GoodNews, un toxicómano rehabilitado que se atribuye poderes curativos, abandona el periodismo y se dedica a promover actividades filantrópicas, que incluyen el alojamiento de mendigos en su propio hogar, la donación de los juguetes de sus hijos y la redacción de libros de autoayuda. GoodNews se instalará en su casa y Katie, horrorizada, comenzará a odiar los buenos sentimientos, reivindicando el egoísmo y la insolidaridad.

Hornby ha urdido una trama hilarante y repleta de ingenio. Sus personajes son verosímiles y su prosa eficaz. Katie es una mujer que su-



fre los conflictos reservados a los hombres hasta la revolución de los 60: insatisfacción ante un matrimonio rutinario, estancamiento profesional, miedo a perder el atractivo sexual. Su casa despide "un agrio olor a derrota" y sólo la infidelidad le devolverá la ilusión. Katie no encuentra más que una salida: comenzar desde cero, "arrancar la página y comenzar una nueva hoja". Sin embargo, será su marido el que inicie una nueva vida. Su amistad con GoodNews desembocará en una santurronería cada vez más insoportable. Sus delirios filantrópicos lograrán que algunos de sus vecinos acepten compartir su techo con un puñado de *homeless*. Katie no sabe cómo frenar las locuras de su marido, convertido en "una versión cristiana y progre del Ken de la Barbie".

Hornby repite la lección de *Viridiana*: la caridad siempre desemboca en el desastre y, en la mayoría de los casos, sólo esconde una patología. Amar al ser humano puede ser una experiencia terriblemente inhumana. Cada vez que el hombre acomete el proyecto de crear un mundo ideal, el sueño de una humanidad feliz se convierte en una pesadilla tan ridícula como insoportable. Al igual que los personajes de Greene, Katie recurre a la religión para aliviar su desconcierto, pero, en su caso, sólo encuentra una ceremonia donde el párroco (una mujer de mediana edad), canta fragmentos de *El rey y yo*.

Cómo ser buenos es una novela divertidísima, con diálogos chispeantes y situaciones dignas de una inspirada telecomedia. Hornby escarnea las fantasías altruistas y elogia el consumismo, que, a fin de cuentas, nos proporciona un placer seguro a un precio relativamente pequeño ("un *discman* y un puñado de *compact*"). La imperfecta felicidad que se insinúa al final de la novela, sugiere que "no hay nada, absolutamente nada", salvo las defectuosas relaciones de unos seres humanos con otros. La facilidad con que se lee el relato lo aproxima al *best-seller* y, desde luego, los que busquen ese aliento cada vez más infrecuente de las grandes novelas que transformaron el género, no podrán evitar el sentimiento de decepción. Es innegable, sin embargo, que Hornby ha logrado establecer un delicado equilibrio entre la parodia, el retrato psicológico y el testimonio. Su crónica es la crónica de una generación que vivió la pesadilla de ver como se cumplían algunos de sus sueños.

RAFAEL NARBONA

Nahid, mi hermana afgana

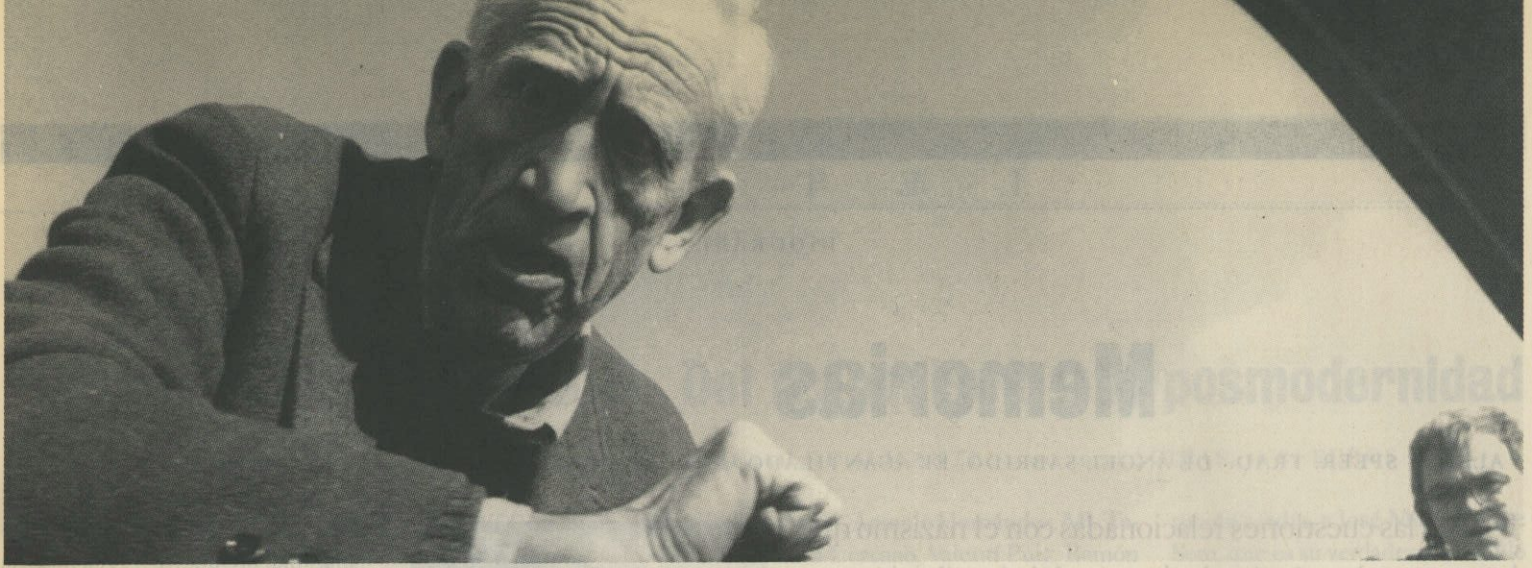
ANA TORTAJADA. MONDADORI. 206 PÁGINAS, 10,22 EUROS

ANA Tortajada ha escrito una novela sobre la situación del Afganistán anterior a la guerra. Hace apenas unos meses que ha publicado *El Grito Silenciado*, una denuncia sobre la represión de la mujer bajo el régimen talibán, libro que el ataque al World Trade Center recolocó en los escaparates de nuestras librerías.

Con *Nahid* abunda en la explicación de la historia reciente de un país arrasado por más de veinte años de guerra, pero en esta ocasión parece haber enfocado el tema pensando en lectores españoles jóvenes, que tal vez se asomen a este mundo terrible atraídos por la edad de las dos protagonistas, la española Ariadna y la afgana Nahid. Un narrador en presente nos describe la acción en un campo de refugiados en Pakistán, donde la familia de Nahid vive a salvo de la locura de su país de origen. Gracias a Internet, Nahid se cartea con Ariadna, que se interesa por la situación del pueblo afgano.

Tortajada aprovecha esta comunicación fluida para explicarnos ciertas verdades sobre las tribus guerreras y bárbaras que las potencias de occidente han puesto en el poder tras la guerra contra el régimen talibán. Pero hace algo más: restregar por la cara de una sociedad acomodada como la nuestra el dolor y la desesperación de un pueblo sobre el que se cierne la aniquilación. Ariadna abre los ojos a la dura realidad de su *hermana* y adquiere conciencia de lo insignificantes que son los problemas de su pequeño mundo. Verá cómo ante el sueño de la paz unos desesperan y se quitan la vida, y otros luchan y se arriesgan por salvar su dignidad. Veremos con ella que volver al burqa, se mire como se mire, es aceptar la muerte.

ROMÁN PIÑA



El guardián de los sueños

MARGARET A. SALINGER. DEBATE. TRADUCCIÓN DE L. FERNÁNDEZ. DEBATE, 2002. 442 PÁGINAS, 16 EUROS

La hija de Joyce, Lucía, padeció problemas mentales y, al parecer, tuvo que ser ingresada en una institución psiquiátrica. Según algunos críticos, sus problemas tenían que ver con la apabullante personalidad de su padre, que en buena medida condicionaba el natural desarrollo mental de una joven adolescente, y el instinto de protección del padre sobre la hija.

HASTA ahora solía citarse el caso de Lucía Joyce como paradigmático de las complejas relaciones entre los hijos de escritores o artistas famosos y sus padres; a partir de ahora tenemos otro "documento", esta vez de primera mano, el de Margaret A. Salinger, hija del autor de *El guardián en el centeno*, J. D. Salinger.

Uno ya sospechaba que la personalidad de Salinger trascendía lo habitual. Su obsesión por el anonimato y la complejidad psíquica de sus personajes así lo indicaban. Pero ello no debería en absoluto ser objeto de censura, y a muchos nos indignó la fotografía robada en la que se veía a un anciano empujando un carrito en un supermercado. Con sus memorias, Margaret A. Salinger pre-

tende dejar un legado a su hijo para "averiguar qué es real y qué es ficción" (pág. 9), pero conforme avanzamos en la lectura comprobamos que lo que realmente intenta es superar el "trauma" que ha supuesto ser la hija de un escritor de culto. Próximo el final confiesa: "Me detuve a pensar en mi vida y decidí que si iba a seguir viviendo debía dejar de vivir el sueño de otra persona" (pág. 408). Y según deducimos en el último párrafo parece que lo ha conseguido (enhorabuena): su matrimonio es feliz, su marido y su hijo "son la luz que ilumina mi vida" (pág. 440), no recuerda cuándo es la última vez que se peleó con su marido, y se enorgullece "de lo diferente que va a ser la infancia de mi hijo de la mía" (pág. 437).

Ya en la primera línea de la Introducción se establece el tono que encontraremos en el resto del volumen: "Crecí en un mundo en el que casi no habitaban las personas reales" (pág. 7). Ésta es una verdadera obsesión, un reproche del que parece no haberse librado con los años: "Cuando yo era una adulta, me di cuenta de que mi padre seguía viviendo con sus sueños, no con sus hijos reales." (pág. 115).

Margaret Salinger aborda sus memorias como si se tratara de una experiencia única, pero también lo son únicas las de cada uno de los lectores, aunque la relación con el padre no les haya llevado a plantearse poner fin a su existencia, y sin que trasciendan el ámbito familiar. A fin de

cuentas, lo que Margaret Salinger cuenta es su propia vida, cuando el único interés para los lectores es el de ser la hija de uno de los escritores fundamentales en la literatura mundial del siglo XX, y no sus problemas bulímicos o de personalidad. No en vano los pasajes que más me han interesado son aquellos que versan sobre la personalidad de su progenitor: "He presenciado una y otra vez cómo sus experiencias divinas de felicidad y unión con todo el mundo son líquidas como la alegría, no sólidas como la felicidad. A la ma-

ñana siguiente se le escapan entre los dedos como si de sueños se tratasen" (pág. 111).

Conviene, de todas formas, dejar un espacio para la duda, pues pese a resultar patente que Margaret Salinger intenta ser objetiva —la obra está salpicada de mil notas a pie de página— no siempre logra escapar de la lógica subjetividad. Algunas censuras resultan un tanto infantiles, como la visita de su padre cuando ella estaba en Inglaterra sin avisarla —se había ido a Portugal con un amigo— o no decirle que su abuela estaba enferma. Uno se pregunta por qué no fue ella quien telefoneó comunicando su viaje a otro país o interesándose por la salud de su abuela, sin calibrar que su padre quisiera darle una sorpresa o evitarle el sufrimiento ante la enfermedad. Sorpresa y sufrimiento que, sin duda, le ha causado ella a su padre con este libro. Hay otro puñado de nimiedades cuya inclusión en estas memorias resulta gratuita, como el enfado de su padre por los 5.000 dólares que tenía que pasar a su esposa por la manutención de los hijos, que según Salinger sólo servía para "alimentar a sus novios... No se come y se caga en el mismo sitio". (pág. 220).

Resulta, finalmente, sintomático que las fuentes de las que ha bebido para elaborar estas memorias hayan sido sus recuerdos, su madre y su tía... A mí me hubiera interesado más la opinión del padre.

JOSÉ ANTONIO GURPEGUI



Ayuntamiento
de Gijón

Premio de Novela

«Café
Gijón»

Convoca:

Ayuntamiento de Gijón

Requisitos: Escritores de cualquier nacionalidad que presenten uno o más originales inéditos escritos en castellano.

Solicitud de bases: Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular.
C./ Jovellanos, 21 - 33201 Gijón.
Tlf.: 985 18 10 63 • www.ayto-gijon.es

Dotación: 18.030,36 €
y publicación de la novela

Plazo de admisión: Hasta el 30 de junio de 2002

Memorias

ALBERT SPEER. TRAD. DE ÁNGEL SABRIDO. EL ACANTILADO, 2002. 932 PÁGS., 27 EUROS

Una de las cuestiones relacionadas con el nazismo que ha provocado más ríos de tinta es el de la adhesión que provocó en millones de personas que no podían ser definidas como fanáticos incultos e ignorantes y que, por el contrario, contaban con una inteligencia y una formación académica superiores a la media.

AUNQUE sólo fuera por la luz que arroja sobre este fascinante aspecto merecería la pena leer las *Memorias* de Albert Speer, uno de los personajes más enigmáticos y cautivadores del III Reich. Arquitecto de enorme talento y gestor de notable competencia, Speer se vio atraído por Hitler en el curso de un mitin del que salió cautivado psicológicamente y dispuesto a afiliarse al Partido Nacional socialista alemán. Tiempo después descubriría que semejante impacto no era excepcional sino que contaba con multitud de paralelos en la sociedad alemana incluyendo a su propia madre.

¿Qué cautivó a Speer en 1931 para colocarse la esvástica en la solapa? De creerle —y no hay razones para poner en entredicho su testimonio— lo que le ganó fue la personalidad magnética de Hitler, un factor que no quedaba minimizado por el carácter bastante explícito de sus ideas y propósitos. Que sus colaboradores más cercanos eran lo más parecido a una banda de gangsters poco o nada dispuestos a dejar que alguien entrara en el círculo más íntimo del poder es algo que Speer descubrió con relativa rapidez pero aún así no se apartó del nazismo. De hecho, habría que creer —y nuevamente parece que no miente— que el Führer le adornó con una distinción especial, lo que le vinculó más estrechamente con su persona. ¿Acaso no eran ambos

artistas interesados en embellecer Alemania?

Así, en 1937 se convirtió Speer en inspector general de construcción en Berlín y en 1942 —un año realmente decisivo para la guerra— en ministro de armamento y munición del ejército. Apenas un año después pasaba a desempeñar la cartera de armamento y producción bélica. Huelga decir que ni un instante perdió la confianza del Führer. De hecho, esa confianza —que fue recíproca— evitó que Speer sintiera problemas morales respecto a las sucesivas guerras desencadenadas por el III Reich e incluso en relación con el uso de mano de obra esclava en los campos.

Posteriormente a su procesamiento en Nüremberg se llegaría a saber que Speer incluso había estado presente en alguna de las reuniones donde se habló sin tapujos del programa de exterminio. El que los jueces aliados no dispusieran de ese dato entonces salvó con seguridad al antiguo ministro de Hitler de la horca. Sin embargo, durante la guerra el único escrúpulo padecido por el ministro de armamento del III Reich fue el que experimentó al recibir la orden de destruir Alemania antes de que los aliados se apoderaran de ella. Fue esa la primera y única vez que desobedeció al dictador aunque las últimas raíces de semejante decisión se nos esca-



Condenado durante el proceso de los grandes criminales de guerra a veinte años de prisión, Speer reconoció algunos de sus actos del pasado pero no se liberó en absoluto del enorme influjo que Hitler había ejercido sobre él. Todavía en sus *Memorias* hallamos la voz de alguien que se examina con perplejidad y que confiesa con cierta candidez el placer y la satisfacción que le provocaba que el Führer lo contemplara con afecto y le convirtiera en objeto de sus confidencias. Auténtica mina de información sobre la vida interior en el III Reich —un motivo más que suficiente para leerlas— estas páginas tienen sobre todo un valor extraordinario, el de mostrarnos el inmenso poder de fascinación con el que cuenta el mal por muy brutal que pueda manifestarse. Se trata de un poder del que —Lenin, Stalin, Mao o Castro son otros ejemplos— no siempre han llegado a librarse ni los pensadores ni los artistas.

CÉSAR VIDAL

Virginia Woolf

NIGEL NICOLSON. MONDADORI
210 PÁGINAS, 9,50 EUROS

“CONTRA ti me alzaré invicta e implacable, oh muerte”. Esta frase, la última de *Las olas*, que fue el epítafio de Virginia Woolf, cierra la espléndida biografía de la escritora escrita por el hijo de una de sus mejores amigas, Vita Sackville-West. Desde las primeras páginas, Nigel Nicolson se convierte en testigo de excepción, incómodo a veces, apasionado siempre. Un invitado algo impertinente que recorre sin pudor y sin crueldad el universo personal y literario de una de las grandes narradoras del siglo XX. Inseguridades, creaciones, traiciones, amores rotos... de todo hay en un libro tan breve como esencial, que habla de vida y obra con tanta sencillez como conocimiento, y que termina con un capítulo estremecedor, como la misma vida de la escritora.

Vida de Mahoma

WASHINGTON IRVING
MONTESINOS. 273 PÁGS., 15 EUROS

ADÉMÁS de escribir *Los cuentos de la Alhambra*, Washington Irving aprovechó una estancia de tres años como diplomático en España (1826-1829) para recopilar información sobre la conquista árabe de la Península. El resultado fue esta biografía sobre Mahoma, publicada en 1850 y que ahora acaba de reeditar Montesinos, en versión de Isabel López Arango. No hay en este libro, claro está, revelaciones espectaculares ni asombrosa erudición, sólo un relato ameno y libre de prejuicios que se lee como una novela de aventuras. Quizá lo más curioso sean las notas a pie de página. También las descripciones de los milagros del Profeta, aunque el propio Irving recuerda cómo, para Mahoma, el único milagro “era el Corán”.

La novela española. Del franquismo a la posmodernidad

MARÍA DEL MAR LANGA PIZARRO. UNIVERSIDAD DE ALICANTE, 2001. 307 PÁGINAS, 10'82 EUROS

El subtítulo de este trabajo académico dice: "Análisis y diccionario de autores". Y, en efecto, son dos partes las que contiene el volumen. En la primera se revisa esquemáticamente la evolución de la literatura narrativa española, sobre todo desde 1975, atendiendo a diversos aspectos.

ASPECTOS que son: corrientes, tendencias y modalidades más frecuentes —antinovela, metanovela, novela policíaca, novela histórica, novela lírica, etc.— y hasta reflexiones acerca del futuro del género novelesco, insuficientes por no haber tenido en cuenta las fórmulas narrativas de soporte electrónico y por limitarse a recoger algunas opiniones sin utilizar otras de mayor calado debidas a un buen número de teóricos y creadores, desde Steiner a Isaac Montero. La segunda parte es un diccionario de autores que han publicado novelas —y en algunos ca-

sos tan sólo cuentos— durante el cuarto de siglo señalado en el título. Es un catálogo útil, aunque lo sería más si no presentara tantas desigualdades. En primer lugar, no se entienden las omisiones de muchos autores con obra de más peso que algunos de los que sí figuran.

Particularmente grave resulta la exclusión de Antonio Pereira, pero no es la única llamativa. Entre muchos otros nombres, faltan los de Jorge G. Aranguren, José Asenjo Sedano, Javier Azpeitia, Álvaro Bermejo, José A. Bueno Álvarez, Jaime Campmany, José Jiménez Cor-

batón, Antonio Hernández, M^a. Teresa Lezcano, Valentí Puig, Ramón Saizarbitoria, Agustín Salgado Calvo, Dolores Soler-Espiauba, Eduardo Valero o Justo Vila. Y conveniría, para que la obra pudiera ser de consulta segura, pulir numerosos descuidos, errores o inexactitudes que la afean. Se citan por ejemplo, las *Tres novelas teresianas* de Sender como "Tres novelas salesianas" (pág. 264); la novela de López Salinas *Año tras año* se convierte (pág. 17) en "Año tras años"; Medardo Fraile es "Medarno Fraire"; el premio "Dionisio Acevedo" mencionado en la pág. 126 es en realidad "Dionisio Acedo"; la novela póstuma *Tamatea, novia de otoño*, del malogrado Luis Berenguer, aparece como "Tamatea, amor de otoño"; en la pág. 151 se atribuye incomprensiblemente *Diálogos del anochecer* a José Antonio Gabriel y Galán, y en la 284, por resti-

tución tardía, a José María Vaz de Soto, que es su verdadero autor. No se da como fallecidas a Elena Soriano o Carmen Martín Gaité. Luciano G. Egido aparece alfabetizado como "García Egido", cuando la inicial corresponde a "González". En el artículo dedicado a Lorenzo Silva se acumulan los despistes: *Noviembre sin violetas* es de 1995 (no de 1996, como se dice), y *La sustancia interior* no es la novela que sigue a *El lejano país de los estanques*. Tampoco se entiende el fundamento según el cual *La flaqueza del bolchevique* "se acerca al género negro americano" (pág. 265). Éstas imprecisiones hacen del libro un producto mejorable, porque los datos—cronología, nombres, títulos— deben ser, en obras de esta naturaleza, de irreprochable exactitud.

RICARDO SENABRE

OTRAS ANTOLOGÍAS DE POESÍA EN AUSTRAL:

Rainer Maria Rilke
Nueva antología poética
Trad. y ed. Jaime Ferreiro Alemparte

Miguel Hernández
Antología poética
Ed. y apéndice
José Luis V. Ferris

Gerardo Diego
Antología de sus versos (1918-1983)
Ed. Francisco Javier Díez de Revenga

José Hierro
Antología poética
Ed. G. Corona Marzol

Carlos Bousoño
Poesía. Antología (1945-1993)
Ed. Alejandro Duque Amusco



El Austral del mes

Antología poética de Luis Cernuda

Edición de Ángel Rupérez

Pocos poetas son hoy tan admirados y respetados por su calidad y originalidad como Luis Cernuda. El lector puede disfrutar en esta magnífica antología de una poesía escrita con pasión, sinceridad y valentía. Todo un homenaje en el centenario del nacimiento de uno de los mejores poetas españoles de siglo xx.



Colección Austral
CLÁSICOS SIEMPRE VIVOS

Coloquio con los poetas ÁNGEL RUPÉREZ y ANTONIO MARTÍNEZ SARRIÓN.
Martes, 2 de abril, a las 19:30 h. en FNAC, Preciados, 28. Madrid.

La vida de Lazarillo de Tormes

ANÓNIMO. EDICIÓN DE ALDO RUFFINATTO. CASTALIA. MADRID, 2001. 261 PÁGINAS, 7,50 EUROS

Si la recepción del *Lazarillo de Tormes* fue extraordinaria desde un principio —sólo la ensombrecieron unos decenios las trabas inquisitoriales—, la que ha logrado en tiempos modernos es deslumbradora.

La crítica académica lo considera iniciador de un género literario de extraordinaria originalidad, se le han dedicado centenares de estudios, y no hay colección de clásicos en que no se incluya este maduro e inquietante fruto de nuestro Humanismo renacentista. A partir de 1900 cuenta con 33 ediciones científicas —nueve de ellas críticas—, e infinidad de otras meramente divulgatorias. La que acaba de ofrecernos A. Ruffinatto se suma al catálogo de las mejores, y supone una sólida contribución del hispanismo italiano al estudio y disfrute de la piedra angular de nuestra novela picaresca.

El catedrático turinés ha fijado satisfactoriamente el texto, basándose en los principios ecdóticos expuestos en su libro *Las dos caras del "Lazarillo"*. *Texto y mensaje* (Castalia, 2000). Su aparato de variantes es esencialista y funcional, e incluye las dos interpolaciones de Alcalá de Henares-1554, tan interesantes pese a su más que dudosa autenticidad. La elección de Amberes-1554 como texto base desde perspectivas grafemáticas me parece muy convincente, y desde luego superior a los pastiches

combinatorios de otras ediciones eclécticas. Tratándose de un texto tan sobrecargado de bibliografía como éste, las notas a pie de página son generosas de espacio y prietas de información. El libro está al día en punto a apoyaturas eruditas, conociendo los trabajos más recientes sobre el texto que publica.

La Introducción se estructura en seis capítulos, que resumen la problemática esencial de la obra. El primero es una especie de proclamación general de principios: Es verdad que la historia y la literatura tienen vectores que se entrecruzan, y que su objetividad/ficcionalidad es difícilmente precisable. También es cierto que el carácter "realista" de la novela picaresca sólo puede admitirse con muchas matizaciones, y que es preciso buscar lo histórico en el propio texto literario, y no embutir por la fuerza a éste en corsés apriorísticos. Todo consiste en descifrar los signos de la historia que se en-

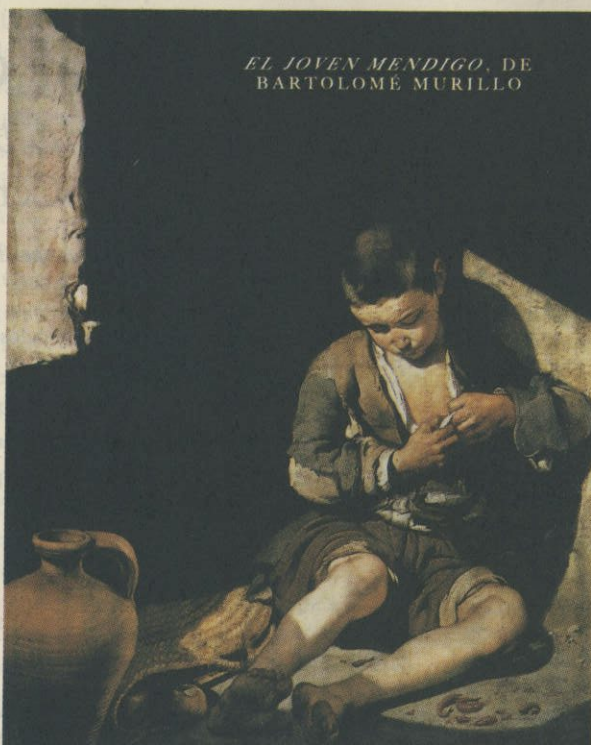
contran codificados en el texto. En cualquier caso, el *Lazarillo* está escrito en coordenadas de espacio y tiempo —entre ellas las personales del autor— que no pueden ignorarse sin ignorarlo. Tampoco aquí se puede caer en la trampa de las humanidades deshumanizadas.

Ruffinatto estudia bien lo referente a las primeras ediciones del libro, admitiendo la hipótesis de "un cierto número" de impresos previos, de los que derivarían las cuatro ediciones de 1554. Yo no descartaría, sin embargo, de forma definitiva la existencia de manuscritos primitivos (tal vez borradores), teniendo en cuenta las prácticas de la época. Me parece muy acertado todo lo relativo a la autoría de la novela, incluyendo la recomendación de atender más al texto que al "extratexto". El testimonio de fray José de Sigüenza cuando dice en 1605 que fray Juan Ortega "hizo aquel librito que anda por ahí, llamado *Lazarillo de Tormes*",

cuyo borrador se halló en su celda, "de su propia mano escrito", sigue dando que pensar. Por lo demás, la visión del trasfondo ideológico de la novelita como resultado de múltiples fecundaciones —erasmista, iluminista, conversa o "librepensadora"— es pragmática y razonable. Muy atractiva es la teoría sobre "el caso", con el deslizamiento desde la anécdota escabrosa a la autobiografía exculpatoria de Lázaro e inculpatoria del arcipreste de San Salvador, con un "Vuestra Merced" que sonrío maligno sobre las bambalinas.

Como se ve, todas estas cuestiones son importantes para comprender la revolucionaria novelita aparecida en 1554. Para mí, sin embargo, lo más innovador de esta Introducción está en el capítulo que estudia "la parodia como dimensión del texto". Me convence cuanto se dice sobre la trascendencia signica de la carga paródica, la pulcra distinción entre la palabra del autor, la del narrador y la "ajena", las cuales, entrecruzándose dialécticamente, generan conflictos y complicidades que sólo una "inteligencia advertida" descubre tras el telón cuasi-teatral, casi siempre engañoso, de lo que declara la literalidad de los diálogos. Al final acaba conmoviéndonos el infortunio de un Lázaro que se desquita de su marginalismo original explotando el reverso de los signos, subvirtiendo por degradación burlesca los valores convenidos, y proclamando con su *epistula obscuri viri* (A. Marasso) una nueva axiología, ajena a las creencias canonizadas por los privilegiados de la España del momento.

CRISTÓBAL CUEVAS



EL JOVEN MENDIGO, DE BARTOLOMÉ MURILLO

Las tres primeras ediciones conocidas de *La vida de Lazarillo de Tormes*, y de sus fortunas y adversidades datan de 1554 y fueron impresas respectivamente por Juan de Junta en Burgos, por Martín Nucio en Amberes y por Salcedo en Alcalá. Su popularidad se extendió más allá de España y fue traducido al francés (1560), al inglés (1576), al holandés (1579), al alemán (1617) y al italiano (1622).

LTI, La lengua del Tercer Reich

VÍCTOR KLEMPERER. TRADUCCIÓN DE ADÁN KOVACSIC. MINÚSCULA. BARCELONA, 2001. 410 PÁGINAS, 22 EUROS

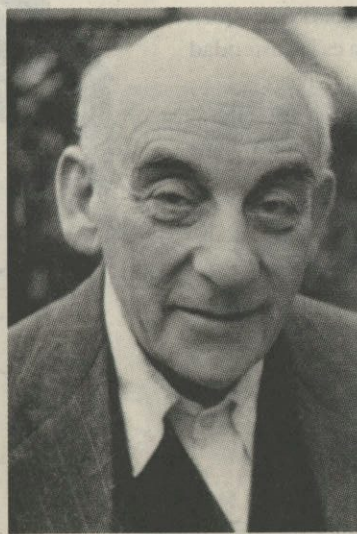
Hijo de un rabino, a Víctor Klemplerer se le apartó de su cátedra de Literatura Francesa en la Universidad de Dresde en 1935 por simples motivos raciales (algo similar a lo que le había ocurrido en Viena a Sigmund Freud).

COMENZÓ entonces a tomar apuntes sobre los usos lingüísticos del nazismo, que selló bajo la clave LTI (*Lingua Tertii Imperii*), es decir, la lengua del Tercer Reich. Recuperada la cátedra, publicó en 1947 una parte de aquellos apuntes y en 1995 (treinta y cinco después de muerto) la colección completa que ahora se edita en español.

Frente a obras de carácter más académico sobre el tema, como las de Z. A. Zeman, C. Berning, E. Seidel & I. Zloty, K. Burke o L. Winkler, los apuntes de Klemplerer tienen la viveza, la intensidad y la verdad de quien tuvo que sufrir en propias carnes los efectos de la propaganda nazi y la manipulaciones lingüísticas a las que esta se dio. El lector no encontrará en *LTI* un tratado filológico, lingüístico o semiótico al uso sobre las fórmulas y valores del lenguaje de los nazis, sino treinta y seis capítulos donde se van desgranando, sin arreglo a sistema definido, datos, comentarios, impresiones y anécdotas sobre la acrisolada costumbre nazi de manipular la lengua y, con ella, las emociones

de las masas. Algo que, por repetentes que nos resulten Goebbels, Hess o el propio Hitler, el régimen nazi supo hacer de forma magistral, hasta el punto de llenar de contenidos altamente simbólicos y electrizantes meras consignas, tópicos antisemitas o anti-internacionalistas, incluso simples letras. El autor desvela en el tercer capítulo del libro —no por casualidad titulado: “Característica básica: la pobreza”— los registros retóricos del Reich. Efectivamente, esa y no otra es la verdad del lenguaje nazi: “Es como si hubiese prestado voto de pobreza” en palabras del autor.

Sin embargo, el hecho de que fuera material, ideológica o literariamente pobre, como en efecto era, no quiere decir que la retórica nazi —y su teatralidad— careciera de potencia en el terreno de la emoción, dadas las circunstancias de la época (algo que reitera Ian Kershaw en su monumental biografía de Hitler). Hay un dato, por lo demás, que resulta revelador: *Mi Lucha* ha sido, posiblemente, el ensayo de “pensamiento” (perdónese, en fin, tal nombre in-



cluso entrecomillado) más vendido en Europa, casi doce millones de ejemplares; y sus ramificaciones resultan más sutiles de lo que a primera vista parece en la retórica general de los nacionalismos.

Por lo demás Klemplerer da las claves de tan magno éxito: un lenguaje de grupo —casi una jerga— se trasforma, tras la “toma del poder” por parte del Partido en 1933, en lenguaje del pueblo, de las masas, apoderándose de todos los ámbitos públicos y privados. Las consignas populistas, destinadas a liquidar la personalidad individual, fueron uno de los éxitos retóricos: “Tú no eres nada, tu pueblo lo es todo”, “Ser nacional sólo puede ser apoyar a tu pueblo”. Se explican así algunas mo-

das lingüísticas de aquellos años que no son de uso exclusivamente hitleriano, sino que pertenecen al acervo del nacionalismo: ponerse nombres “genuinamente germánicos” (con una pureza más imaginada que real en ocasiones); el orgullo racial no permite utilizar topónimos que no sean germánicos, de donde se sigue una auténtica limpieza toponímica en los territorios de nombres “mezclados”. Se teutonizan todos los nombres de calles, rótulos, etc. para evitar, simbólicamente, la “mezcla racial” y la “bastardización” de las esencias germánicas. Se elevan a símbolos letras como la K, la graffa del imperio, heredera de una vieja letra germánica, una runa que se parece a un rayo y que simboliza la victoria (por cierto, también aparece en la sigla SS) y que encabezaba el programa nazi para la mujer: *Kinder, Küche, Kirche* = Niños, Cocina, Iglesia. El lenguaje se vacía de contenidos intelectuales y se llena de emociones, a menudo, fanáticas. La lección final de *LTI* es que ninguna sociedad está libre de los peligros de la manipulación lingüística por parte del poder, ni de que lenguajes de grupo, pervertidos, pasen a serlo de masas, de modo que estas pierdan la capacidad crítica para desentrañar lo perverso del mensaje.

JUAN RAMÓN LODARES

R E V I S T A S

Debats

DIRECTORA: ROSA MARÍA RODRÍGUEZ MAGDA. N° 75 “BABEL”, reza en grandes letras la portada de este número que incluye una entrevista con George Steiner, el “errante entre lenguas” por excelencia. Además, Valerio Magrelli dice que “el escritor del mundo globalizado está desnudo dentro de una jaula de cristal”, y sobre ese particular y otros opinan Julio Calvo Pérez (traducción de lenguas y culturas en la América andina), Pilar Elena (“Breve historia del pensamiento en torno a la traducción” o Lluís Duch (“Antropología y traducción”).

Resurgence

DIRECTOR: S. M. MOHAMED IDRIS. N° 1 APARECE ahora el primer número en español de la revista “Third World Resurgence”, publicada por la Red del Tercer Mundo, “un activo grupo independiente de organizaciones e individuos que expresa en los foros globales puntos de vista de la sociedad civil del sur”. Los puntos de vista de este primer número versan, más que nada, sobre temas relacionados con la lucha por medicamentos a precios accesibles, la alta tasa de mortalidad en los países en desarrollo, las patentes, la biomedicina...



JOSÉ LUIS FERRIS

“Lorca y Cernuda le tenían alergia a Miguel Hernández”

PREGUNTA: ¿Qué es lo que todos querían saber sobre Miguel Hernández y nadie se atrevía a preguntar?

RESPUESTA: No ha habido preguntas porque nada se ha querido saber sobre Hernández durante muchos años.

P: Dice que la viuda tergiversó las biografías anteriores. ¿Qué es lo que no quería que se supiese?

R: Josefina fue la primera sorprendida de la trascendencia que alcanzó después de muerto. No creía en su poesía. El resto fue miedo en unos años en los que era aconsejable negar su militancia comunista –cosa que hizo repetidas veces– y obstinación en negar la existencia de otras mujeres en su vida y en su obra.

P: Y usted, ¿se ha andado con algún remilgo?

R: Con ninguno. Sólo he silenciado aquello que no podía documentar de modo contundente, pero tiempo al tiempo.

P: ¿Qué ha descubierto que le haya sorprendido?

R: El veto de que fue víctima en Madrid y que protagonizaron señalados poetas del 27, sus relaciones amorosas, el hipertiroidismo que padecía...

P: La familia del niño no era tan pobre como se cuenta.

R: En comparación con la de otros niños, la de Miguel gozaba de ciertos privilegios; el padre dirigía un negocio de exportación de ganado que le proporciona-

ba sustanciosos beneficios, otra cosa es la austeridad con la que vivían.

P: Otro mito: pastor iletrado.

R: De iletrado nada. Diez años de escolarización, en aquellos tiempos, era todo un lujo para un muchacho de su estrato social. Su excepcional instinto le llevó a suplir la formación académica con la lectura de autores clásicos y modernos. Era un lector insaciable.

P: ¿Cómo influye en Hernández el beaterío de su pueblo?

R: El beaterío era para él tan consustancial como la exuberante naturaleza que le rodeaba. Pero de ello no se da cuenta hasta que se traslada a Madrid y descubre que el mundo se regía por leyes menos represoras. Hasta que encuentra ese punto de referencia, en 1935, Miguel fue un beato inconsciente.

P: ¿Qué sacó en claro de su inevitable viaje a Madrid?

R: La prueba de que había perdido el tiempo hasta entonces con versos y obras de un catolicismo enfermizo.

P: ¿A qué se debieron las zancadillas que García Lorca, Alberti o Cernuda quisieron ponerle?

R: Lorca y Cernuda le tenían auténtica alergia. ¿Qué hacía un poeta rústico como él entre aquel



Muchos son los mitos que han ido creciendo a la sombra del personaje de Miguel Hernández, el poeta pastor, el poeta guerrillero, el poeta preso. En la biografía de José Luis Ferris (Alicante, 1960), Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta (Temas de Hoy) su autor trata de abordar esos mitos para confirmarlos, cuando es necesario, y para negarlos, si es preciso. Cuando se derriba un mito se crea otro, y eso también lo hace este libro que es una vida.

florilegio de líricos exquisitos y burgueses? Les ofendía su aspecto y su ambición. Con Alberti las relaciones fueron de otro tipo. Se enfrentaron por razones políticas, pero, además, Miguel arrebató al gaditano, sin proponérselo, la etiqueta de poeta del pueblo.

P: Y Miguel Hernández, ¿qué pensaba de ellos?

R: Los admiraba ciegamente, sobre todo a Federico, Guillén, Aleixandre y Neruda.

P: ¿A cuál de sus coetáneos admiraba más?

R: Sin duda a Aleixandre, era su poeta de cabecera y su “hermano mayor”. De Lorca admiraba su teatro y su indiscutible éxito.

P: ¿Y a quién no soportaba?

R: No hay constancia de que hablara mal de ninguno de ellos en concreto. Se quejaba, esos sí, de esa incompreensión y de cierto desprecio generalizado.

P: ¿Quién le apoyó con más firmeza?

R: Indiscutiblemente Vicente Aleixandre y José María de Cossío. Tampoco hay que olvidar a Neruda, Bergamín y Altolaguirre.

P: ¿Hasta donde llegó la relación entre Hernández y María Zambrano?

R: Lo desconozco, pero los síntomas y los testimonios apuntan a un breve romance vivido en

noviembre de 1935, cuando los dos venían de sendas decepciones amorosas.

P: Hernández sí que se involucró realmente en la guerra.

R: Se enroló en las filas del ejército republicano para hacer poesía desde la primera línea de fuego, a pie de guerra. Los intelectuales más significados pasaron la contienda en el lujoso palacio de los marqueses de Heredia-Spínola. No podían cantar la experiencia bélica con el mismo lenguaje y ello provocó un agrio enfrentamiento entre Hernández, Alberti y M^a. Teresa León.

P: ¿Quién consiguió realmente que se librara de la pena de muerte?

R: José María de Cossío. Ya es hora de atribuirle a él y a Sánchez Mazas todos los méritos.

P: ¿Vio ud. la serie de TVE?

R: Prefiero no opinar. Me exijo mucho en mi trabajo y me parece poco honesto cumplir el expediente de una subvención millonaria con la realización de una película falta de rigor, de pasión y de talento como requería la figura de Miguel. Creo que se me ha escapado la opinión. Pido disculpas.

P: Escójame un verso de Miguel Hernández a modo de lema.

R: “Libre soy. Siénteme libre. Solo por amor”.

MARTÍN LÓPEZ-VEGA

A R T E

TONY CRAGG:
FORMINIFERA, 1995-1996

19 artistas
piensan el **espacio**

FUNDACIÓN MIRÓ. P. DE MONTJUÏC. BARCELONA. HASTA EL 12 DE MAYO

No sé si el título de la exposición *Conceptos del espacio* es del todo adecuado para esta muestra que presenta obras, en su mayoría, de los años 90. La noción de espacio está relacionada con la escultura tradicional y con una manera de entender el arte formalista y esencialista; cuando éramos estudiantes, se nos decía que la escultura estaba vinculada al espacio y de ahí derivaban una serie de principios como la tridimensionalidad, el lleno-vacío, la organización del entorno... No es que no exista la noción de espacio en los 90, sino que el debate y las inquietudes de los artistas se desplazan y se sitúan en otro ámbito. La escultura tradicional se ha enriquecido y ha asumido nuevos significados. En esta exposición se presentan instalaciones, objetos, fotografías, proyecciones de vídeo... manifestaciones que sobrepasan la noción de espacio. No pretendo que el título defina el espíritu de la exhibición, pero el término de espacio se me antoja como el de estilo, por ejemplo: ambos responden a una idea abstracta del arte, predeterminada por principios y valores. Y la intención de la exposición es otra: la de atender a lo concreto, a los valores individuales.

Esta exposición ha sido comisariada por Lóránd Hegyi, exdirector del Museo Ludwig de Viena, y todas las obras provienen de este centro. Él mismo explica que, como director y responsable de las compras del museo, procuró hacer una colección de artistas estrictamente contemporáneos y del arte que se estaba haciendo en aquellos momentos. Es la misma estrategia, por ejemplo, que la de la Colección "la Caixa", realizada en su mayor parte sobre el presente, sin referentes históricos. Pues bien, yo diría que la muestra

responde a una sensibilidad, pero no sólo de Lóránd Hegyi, sino a una sensibilidad de época. Esta sensibilidad es lo que se ha denominado "postmodernismo".

Sospecho que el breve texto de Hegyi en el catálogo es algo así como una declaración de principios en la que manifiesta y justifica su manera de entender el arte: el porqué de su selección. Este texto, con elementos personales, expone los principios básicos del postmodernismo. En este sentido, el arte y su historia han dejado de concebirse como grandes relatos monolíticos, utópicos, esencialistas, con una concepción evolutiva, para abrirse a experiencias particulares y subjetivas. No

hay movimientos, ni estilos, ni referentes, ni nociones absolutas; sólo existen artistas y experiencias concretas, microdiscursos y subjetividades. Ésta es la idea que alumbró la selección de Lóránd Hegyi.

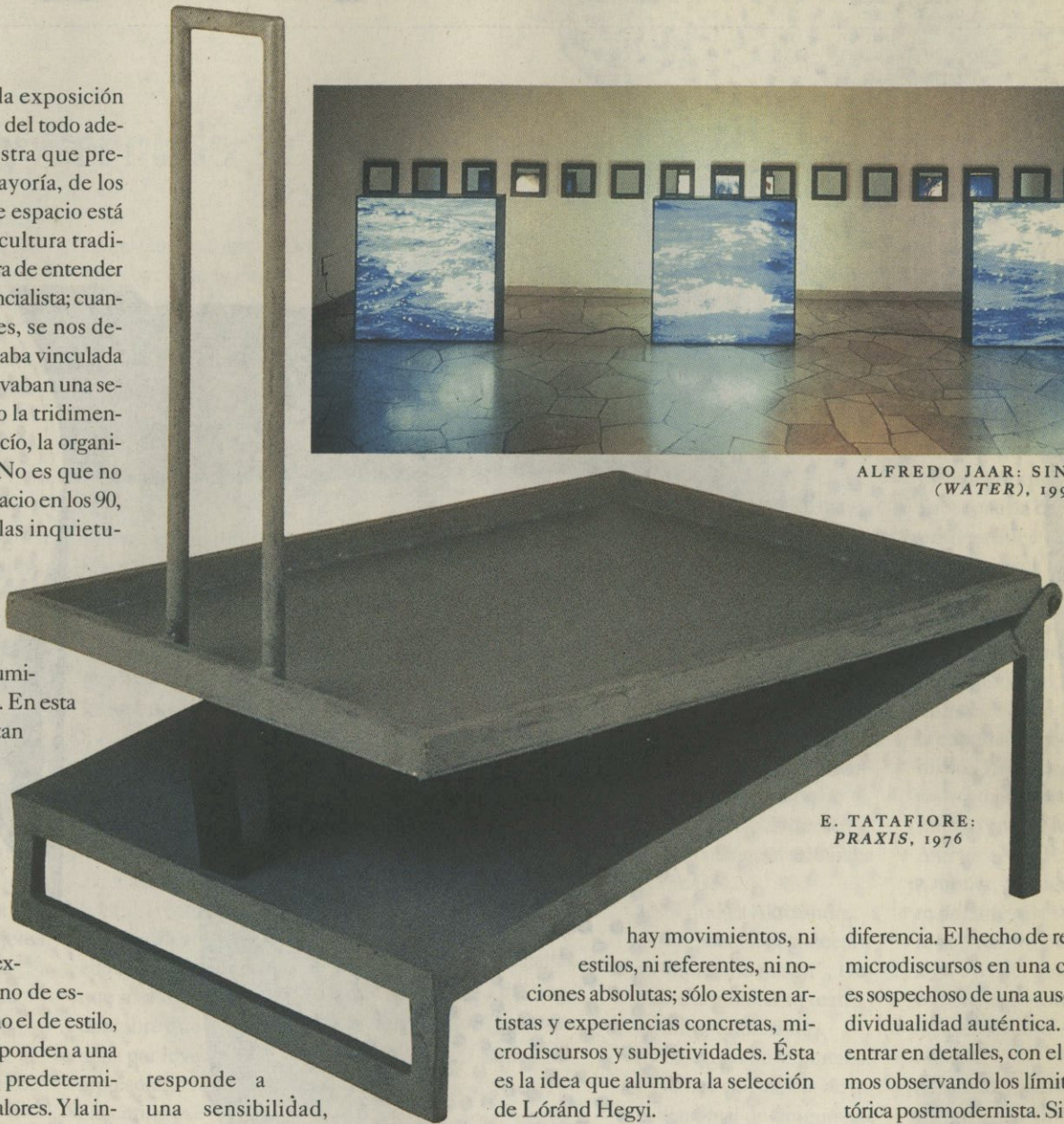
¿Y el resultado? Aunque el comisario se interesó por las minorías, las "microculturas" artísticas, lo local, lo biográfico y personal, en la selección no hay sorpresas. Entre los españoles se presentan Jaime Plensa, Jordi Colomer, Txomin Badiola, Pello Irazu; cuatro creadores vinculados al mundo del objeto y que son los que gozan de más proyección internacional de su generación. Lo mismo se podría decir de los artistas extranjeros: artistas que desarrollan su actividad en canales de difusión internacionales y que se van repitiendo en todas las revistas y exposiciones de arte contemporáneo. Existe algo que disuelve su

diferencia. El hecho de reunir tantos microdiscursos en una colectiva ya es sospechoso de una ausencia de individualidad auténtica. En fin, sin entrar en detalles, con el tiempo vamos observando los límites de la retórica postmodernista. Sin embargo, existe un aspecto que hay que reconocer; suele pasar que las exposiciones colectivas no consiguen crear un clima, pero no es éste el caso. La particular selección de Hegyi posee lo que antes se denominaba gusto y ésta es su aportación como comisario y director del museo. Tony Cragg, Alfredo Jaar, Bertrand Lavier, Pascal Pinaud, Anne y Patrick Poirier, entre otros, están representados por piezas de un alto nivel. El arte sigue siendo arte a pesar de retóricas y conceptos abstractos. Lo que cuenta es el propio gusto y la relación yo-tú con la obra.

JAUME VIDAL OLIVERAS



ALFREDO JAAR: SIN TÍTULO (WATER), 1990



E. TATAFIORE: PRAXIS, 1976

Amador, fluidos de vida

MAX ESTRELLA. SANTO TOMÉ, 6. MADRID. HASTA EL 5 DE MAYO. DE 1.052 A 24.040 EUROS

COMO él mismo nos recuerda, el trabajo de Amador tiene una raíz procesual: nace de la manipulación de materiales sintéticos (poliuretano, resina de poliéster) para simular procesos naturales como el crecimiento, el envejecimiento o la muerte. En el vídeo que forma parte de esta exposición, el artista aparece excavando en la tierra unas zanjas con la vaga silueta de un cuerpo humano y vertiendo en ellas un fluido lechoso. Ese fluido, poliuretano líquido, reacciona en contacto con el suelo y el aire, se expande y se convierte en una espuma sólida. Como en un ritual agrícola de fecundidad o en una ceremonia de culto a los muertos, los cuerpos de poliuretano serán finalmente arrancados del suelo, llevándose adherida una costra de tierra y guijarros; así surgirán las piezas sorprendentes de la serie *Germinaciones*, que el artista expuso ya en el Casal Solleric de Palma de Mallorca, en Berlín y en Colonia. Aún después de exhumadas esas formas como enormes hongos o tubérculos, su metamorfosis continúa; la carne de poliuretano se encoge, se arruga, se momifica. A veces, el artista detiene ese proceso, vaciando la pieza en bronce y creando grandes esculturas verticales con un fuerte componente pictórico y textural. Toda esta serie de las *Germinaciones* me ha recordado el mito de la mandrágora, la planta a la que se atribuyeron desde tiempo inmemorial poderes mágicos, sobre todo por la forma humanoide de sus raíces. Según los viejos grimorios, la mandrágora nacía al derramarse en tierra el semen de un ahorcado (el poliuretano jugaría aquí ese papel fecundador). Arrancadas de la tierra mediante complejos rituales, las raíces de la mandrágora constituían un ingrediente esencial para la fabricación

del homúnculo, del hombre artificial. Creo que este viejo sueño fáustico subyace de algún modo en la obra de Amador.

Pero las piezas escultóricas, los cuerpos de poliuretano o de bronce, son sólo la mitad del trabajo del artista. La otra mitad, y no menos interesante, son unas grandes pantallas traslúcidas de resina de poliéster donde plasma imágenes pictóricas o fotográficas. En algunas de ellas, las tituladas *Emersiones*, se proyectan visiones evanescentes que evocan la superficie irisada del agua o las nebulosas en el cielo nocturno. En otras pantallas, las *Ascension*es, se insinúan de nuevo las formas humanoideas. Las imágenes son más explícitas en la serie *Mercats*, estampas borrosas de ciudades de oriente y occidente, como ese zoco tunecino que aparece al fondo de la galería. Al final, parte esencial del juego es la interacción entre las pantallas y los cuerpos escultóricos, la integración en los espacios pictóricos de las inquietantes presencias antropomórficas.

Amador Magraner, conocido simplemente como Amador, nació en Pollença (Mallorca) en 1957. Su trabajo arranca de ciertas acciones o procesos, que luego se traducen en piezas escultóricas o en pantallas traslúcidas de poliéster donde se plasman imágenes fotográficas o pictóricas. Amador expuso en galerías de Mallorca hasta 1995; desde entonces ha celebrado varias exposiciones individuales en Alemania: con las galerías Löhrl de Monchengladbach, Angelika Harthan de Stuttgart y Michael Schultz de Berlín. Ahora expone por primera vez en Madrid, en Max Estrella.



GUILLERMO SOLANA

DE LA SERIE *MERCATS*, 2000



TE QUITARÁN TU SOMBRA O MI SOMBRA ES UN GIACOMETTI

Esperanza d'Ors

BELARDE 20. VELARDE, 20. MADRID. HASTA EL 15 DE ABRIL. DE 3.910 A 7.250 EUROS

ESTA no es una crisis nueva, ni constituye tampoco una situación posmoderna. Esperanza d'Ors lo sabe: la estatuaría modelada para ser fundida en bronce pertenece a un capítulo —es inclusive un “género”— histórico agotado y cerrado. La escultura “de hoy” evidentemente no es ésta. Sin embargo, hay escultores empeñados en buscar vías alternativas para un *aggiornamento* de este tipo de obras, y Esperanza d'Ors es uno de esos escultores.

Para este trabajo de puesta al día ella ha elegido la brecha abierta por Giacometti a partir de 1930, cuando dotó a sus bronce figurativos de estructuras abiertas, creando puestas en escena de carácter teatral, representando e interpretando a un mismo tiempo la figura humana y el espacio que la contiene o, también, relacionando estrechamente la figura con los objetos, o, asimismo, estableciendo composiciones de varias figuras, las cuales van desde lo representativo a lo grotesco, dentro de una relativa estilización formal. Pues bien, esos son los hitos —bien elegidos y asumidos— de Esperanza d'Ors en este esforzado propósito

de dar vigencia a esculturas de bulto redondo representando la figura humana.

En consecuencia esta exposición, centrada temáticamente en el mito clásico de Narciso, se desarrolla sobre escenificaciones (*Mi jaula de oro, I don't want to be your mirror*), sobre relaciones estrechas de figura-objeto (*El espejo de mi soledad*) y sobre composiciones de figura (*Océano de sombras, Nosotros somos el rostro de nuestro tiempo y Narciso prefiere ser hermosa* —así, en femenino, introduciendo al héroe mítico en “otro” nivel de ambigüedad sexual—). Creo que se debe subrayar un interés particular para tres piezas de esta exposición: las que conjugan la figura con elementos representativos de un espacio respectivamente envolvente, tangente o proyectado. Me refiero a *Ni me busques en el mar* (relación de figura y ola), *Te quitarán tu sombra* (relación figura-sombra) y *Espejo de asfalto* (relación figura-camino), que, para mí, cuentan como las mejores propuestas de esta escultora de tantos y tan nobles empeños.

JOSÉ MARÍN-MEDINA

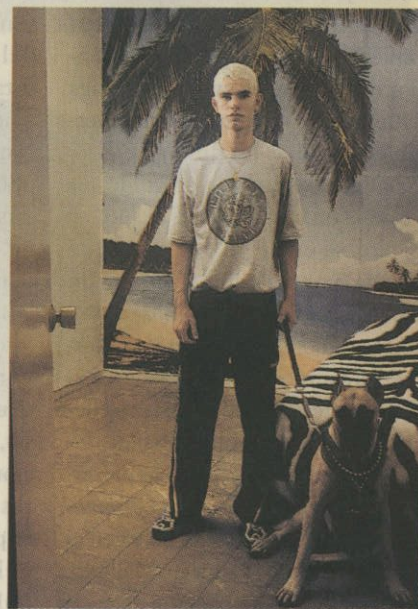
A R T E

Juan Pablo Ballester

GARAGE REGIUM. PRADILLO, 5. MADRID. HASTA EL 12 DE ABRIL. PRECIO ÚNICO: 2.400 EUROS

ES difícil olvidar esa fotografía de 1997 de Juan Pablo Ballester (Camagüey, Cuba, 1966) en la que un tritón de pega, inerte sobre el suelo de la cocina, intentaba paliar la sed metiendo la cabeza en una lavadora. Mucho ha cambiado la orientación de este artista desde la serie a la que pertenecía esa imagen desazonadora y al tiempo humorística, *Basado en hechos reales*, a ésta más dura y cerrada, *En ninguna parte*, con la que está cosechando grandes éxitos.

Ballester, que vive en Barcelona desde 1994, tiene este año una individual en la prestigiosa galería Nina Menocal en México D.F., expondrá en el CAAC de Sevilla, y participará en la colectiva de arte cubano de la Fundación Telefónica. Si hasta ahora había dado vueltas a la emigración, a la resistencia política o a las relaciones entre género e identidad, practicando esa modalidad de “fotografía construida” en la que el artista adopta disfraces, prepara escenarios e interpreta situaciones (no en vano, profesor en la Escuela Teatre Studis de Barcelona), parece que en esta nueva etapa le interesa más la realidad en la que se está integrando. Sus imágenes de jóvenes “callejeros”, a menudo acompañados de sus perros, que se han plantado en la casa del artista, son, según explica Manel Clot en el texto del catálogo, expresión de una mixtura de miedo y de deseo, de la inquietante penetración de los peligros de la calle en la casa. El enunciado es atractivo, pero lo cierto es que estos jóvenes más parecen posar para un catálogo de moda que amenazar a los pacíficos vecinos.



DE LA SERIE EN NINGUNA PARTE, 2002

ELENA VOZMEDIANO

CONDE
DUQUE
CENTRO CULTURAL

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

JEAN LECOULTRE: PINTURAS Y OBRAS SOBRE PAPEL. España 1951/1962-1988/2001 (hasta el 19 de mayo).

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

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



THREE EEROS'S NIGHTMARES, 1990. A LA IZQUIERDA, TRES TIPOS QUE ESPERAN, 1997

Txomin Badiola **qué lejos de la buena forma**

MALAS FORMAS. MACBA. PLAZA DE LOS ÁNGELES, 1. BARCELONA. HASTA EL 13 DE ABRIL

APENAS una leve distorsión. Un giro inesperado de la imagen. El trabajo artístico de Txomin Badiola nos confronta con la realidad cotidiana, una realidad cada vez menos neutra, filtrada por los medios de comunicación de masas. Estructurada por el cine, la fotografía, el vídeo, la música pop: por los usos espectaculares de la imagen. Naturalmente, a más de uno esto puede resultarle sorprendente, dado que estamos hablando de una figura habitualmente situada en la estela de Jorge Oteiza, uno de los más grandes artistas universales del siglo veinte. De un creador que comenzó su trayectoria en una línea constructivista de la escultura, y al que todavía hoy se le suele encuadrar dentro de la llamada "nueva escultura vasca". Pero la exposición de Barcelona, que volverá a presentarse de nuevo en el

Museo de Bellas Artes de Bilbao a partir de noviembre de este año, es ante todo un esfuerzo por sintetizar y hacer patente un cambio de rumbo, una deriva, que ha conducido a Txomin Badiola a territorios estéticos bastante distintos de los inicialmente previstos.

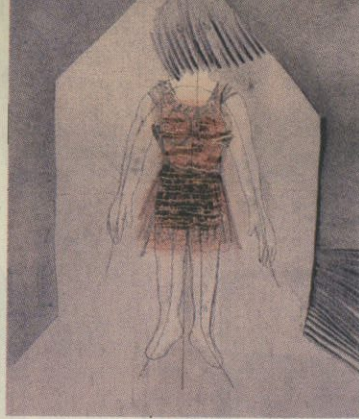
En tres grandes salas, la muestra permite ver un conjunto de instalaciones que integran los soportes más arriba mencionados, los cuales reconstruyen el itinerario creativo de Badiola desde 1990, cuando se trasladó a Nueva York y donde residiría durante ocho años, hasta la actualidad. A estas piezas se unirá, una vez terminado, un vídeo que utilizará la propia estructura de la exposición como escenario. El título de la exposición, *Malas formas*, es en sí mismo toda una síntesis del proyecto artístico que Txomin Ba-

diola ha ido poniendo en pie en un proceso de alejamiento y retorno de sus raíces vascas y constructivistas. En un primer sentido, se alude a la negación de la "buena forma", de la plenitud formal, que inspira la búsqueda del constructivismo y significó también el punto de partida del propio Badiola. Pero el carácter abierto, "desestructurado", de las instalaciones hace posible agregar también un segundo sentido: la idea de desmontaje, desvelamiento o deconstrucción, que flexibiliza e ironiza a la vez la pretensión de pulcritud y acabamiento de las propuestas constructivistas.

No acaba ahí la cosa. Porque de ser así, no podríamos evitar una sensación de algo excesivamente cerebral, programado. Para mí, lo realmente decisivo es un tercer plano de sentido, que integra los dos as-

pectos anteriores con una expresión emotiva y melancólica de distanciamiento frente a las imágenes cotidianas. Éstas nos interrogan con su carga de enigma, incrustadas en construcciones a la vez próximas e insólitas. La perfección formal deja así paso a las "malas maneras", a los comportamientos descentrados, marcados por la violencia, los estereotipos de la cultura de la imagen y de la música popular. Que se integran en una mezcla extraña y subversiva con la figura del jugador del Athletic de Bilbao, el encapuchado, el bailarín tradicional y el policía. Malas maneras, en definitiva, que nos hablan de lo alejado que está este mundo nuestro de la buena forma ideal, a la que sin embargo no podemos dejar de aspirar.

JOSÉ JIMÉNEZ



A. DE MATOS: *NOWHERE MAN II*

Ana de Matos

LA CAJA NEGRA. FERNANDO VI, 17.
MADRID. HASTA EL 18 DE ABRIL. DE
450 A 3.900 EUROS

LAS fuentes iconográficas, conceptuales, filosóficas y estéticas manejadas por Ana de Matos son muy diversas pero, simplificando, la raíz de todo en este conjunto coherente de estampas, collages y dibujos (de difícil separación entre sí) parece ser una preocupación esencial, crítica y urgente, a la vez que serena, inteligente y vitalista, por el ser humano vivo. Dicho esto podríamos decir que se recupera aquí la subversión post-feminista de la idea de construcción de género (visible en la apropiación de la labor de bordado y el uso constante del vestido, el patrón de confección, el hogar y el maniquí como motivos) o hablar de un primitivismo formal sofisticado mediante argumentos plásticos propios del pop o del minimalismo... A la postre, encontramos en estas telas respunteadas, en los dibujos e impresiones de cuerpos humanos sin cabeza, en la simplificación simbólica de la figura, en el magnífico uso de la costura, una emoción traducida en impulso trágico y estético capaz de situarnos frente a la aduana de la muerte de un modo quizá parecido a como lo hacían los rituales primitivos. **ABEL H. POZUELO**

Chiky Martín

LUIS GURRIARÁN. SANTO TOMÉ, 6.
MADRID. HASTA EL 27 DE ABRIL. DE
900 A 4.500 EUROS

LA pintura de Chiky Martín (Écija, 1962), se encuentra en esa latitud extraña donde convergen las luces y las sombras. Y digo extraña porque es un territorio impreciso, un lugar in-

definido donde la luz aparece de manera azarosa y a la vez fugaz, algo que se cristaliza en sus aguadas donde surgen estructuras informales que aluden a un universo de claros e intensos matices poéticos. En esta muestra, compuesta por una veintena larga de obras, la pintora sevillana utiliza acrílicos y aguadas en soportes de muy variados formatos, desde las grandes telas hasta las cajas. Asimismo plantea su trabajo desde la figuración y la abstracción. En sus obras figurativas propone visiones nocturnas que en muchos casos se revelan cercanas a lo onírico mientras las abstracciones, mayores en número, resultan más interesantes pues transmiten sensaciones que caminan entre lo misterioso y lo trascendente con grandes campos de color en forma de franjas y frecuentes indicaciones de carácter signíco que imponen un ritmo en la levedad de las composiciones. **JAVIER HONTORIA**

Auto retratos

UTOPIA PARKWAY. AUGUSTO
FIGUEROA, 5. MADRID. HASTA EL 13
DE ABRIL. DE 700 A 6.650 EUROS

PARECE que en últimas fechas proliferan en las galerías madrileñas las exposiciones temáticas de carácter colectivo, como es el caso de My Name's Lolita o María Martín. Utopía Parkway se suma a esta tendencia con una muestra de *Auto retratos* en la que participan nombres habituales de la galería y algún otro como los ya consagrados Eduardo Arroyo o Dis Berlín. Centrada en una línea concreta de pintura figurativa, la galería ha optado por incluir una serie de fotografías de Eva Davidova, José Ferrero y Florian Bolk que creo necesario señalar, por cuanto acertadas,

especialmente la de Davidova, un sugerente tríptico que presenta a la artista en su entorno más próximo. De los pintores tenemos trabajos atrevidos como los de Valencia o Tabernerera, otros quizá más convencionales como los de Gómez Acebo o Belén Franco, el rostro implacable de Luis Moro con sus alusiones continuas a la naturaleza o la serenidad imperturbable de los interiores de Alberto Pina. **J. H.**

Equipo 57

RAFAEL ORTIZ. MÁRMOLES, 12.
SEVILLA. VIMCOSA. ÁNGEL
SAAVEDRA, S/N. CÓRDOBA. HASTA EL
30 DE ABRIL. DE 1.983 A 52.890 EUROS

Si grupos artísticos han existido muchos, su duración ha sido bastante efímera y, la mayoría de las veces, sólo eran la suma de las individualidades que los formaban, manteniendo una unidad exclusivamente teórica. En cambio, Equipo 57—José Duarte, Juan Cuenca, Juan Serrano, Ángel Duarte y Agustín Ibarrola— ha promovido el sentido de la colectividad, restando importancia a la autoría de la obra y promoviendo un cambio sustancial de la concepción artística para lograr un cambio de la sociedad. Dos exposiciones, una de escultura en Córdoba, comisariada por José María Báez, y otra en la galería sevillana, con los primeros postulados de su concepción pictórica como base, nos vuelven a situar en los planteamientos artísticos de un grupo encaminado a conseguir un desarrollo plástico total donde, desde una concepción científica, establecer una compleja interacción de todos los elementos que intervienen en el proceso creativo. De nuevo tenemos la oportunidad de

encontramos con un grupo cuya obra ha permanecido muy presente, a pesar de su disolución en 1962. Si entonces supuso la aparición de un nuevo horizonte, ahora su testimonio debe ser tomado como punto de partida para el absoluto cuestionamiento que el arte contemporáneo necesita. **BERNARDO PALOMO**



EQUIPO 57: *SIN TÍTULO*, 1957

Natalia Díaz-Mella

PALOMA PINTOS. XELMÍREZ, 25. S. DE
COMPOSTELA. HASTA EL 5 DE ABRIL.
DE 45.000 A 125.000 EUROS

Si nos acercamos a esta exposición de Natalia Díaz-Mella (Vigo, 1971) desde su título, *La ropa tendida*, advertiremos cuánto de vida tienen sus cuadros. Tender es extender, desplegar una serie de argumentos, desplegar pensamientos para su posterior diseminación en un espacio. Entendemos entonces que a Natalia le pesen sus propios cuadros, también que sea capaz de encontrarlos, a veces, sin buscarlos. Diría que su frágil pintura busca el contraste; desde un ejercicio geométrico—en apariencia cada vez más ausente, aunque en realidad esté muy presente al jugar la mayor parte de las veces con dípticos de partes claramente diferenciadas— hasta la levedad de unos espacios velados que obligan a intuir más allá de la mirada. En cierto modo existe cierta anestesia que nos hace preguntarnos dónde está la pintura, pero otra vez el contraste de un rojo quemado por el sol nos la muestra. Lo que sí parece evidente es que en ella convive el gesto pensado y el sentido, lo líquido y lo áspero, lo geométrico y lo orgánico; todo tendido al sol. **DAVID BARRO**

BELÉN FRANCO: *AUTORRETRATO DE ENERO* (TRÍPTICO), 2002





EL Museo Reina Sofía presenta una exposición dedicada a un grupo de creadores rupturistas que elaboraron un nuevo concepto de humor basado en una visión transversal y paradójica de la realidad. La muestra, abierta hasta el 22 de abril, reúne unas 200 obras de K-Hito (reproducimos su portada *Macaco*, de 1930), Enrique Jardiel Poncela, Edgar Neville, Miguel Mihura, José y Francisco López Rubio, Antoniorrobes, Bon y Tono, entre dibujos originales, portadas e ilustraciones de libros, historietas y chistes de revistas, objetos, fotografías y otros documentos. En la biblioteca del centro el espectador asiste a un recorrido por nuestra historia del humor: cronológicamente K-Hito y Bon son los pioneros de esta corriente; con la revista "Gutiérrez" (1927), dirigida por el primero y con la colaboración de los demás, se abre paso a un nuevo humor sintético, metafórico, cercano al sinsentido y basado en la disociación de ideas. Estas historietas tendrán su continuación en la revista "La Ametralladora" (1937), creada por Mihura, y, después de la guerra, en "La Codorniz".

Los humoristas del 27



Su
los a

LA REVOLUCIÓN SURREALISTA. CEN

MAX ERNST: L'ANGE DU
FOYER OU LE TRIOMPHE
DU SURREALISME, 1937

Surrealismo años heroicos

Más de 600 piezas distribuidas en veinte salas de distintos tamaños del Centro Georges Pompidou muestran la evolución del movimiento surrealista desde los años 20 a la década de los 40, marcada por el exilio a Estados Unidos de varios de los protagonistas. Max Ernst, Masson, Magritte, Dalí, Tanguy, Miró, Man Ray, Giacometti, Brauner, Bellmer, son algunos de los nombres de *La revolución surrealista*, una magna exposición que evoca la riqueza y la pluralidad del movimiento que definió André Breton.

La crítica francesa ha calificado la exposición *La revolución surrealista* —título que se corresponde con el de la revista que, de 1924 a 1925, fue su principal órgano de difusión— de “magnífica e hipnótica”. Absolutamente de acuerdo con ambos adjetivos, así como con la consideración de que ésta es una de las más hermosas muestras que haya ofrecido nunca el Pompidou, me gustaría añadir que de ser hipnótica, el sueño en que nos sume nada tiene de artificial y, desde luego, que consigue que, más que obedecer dormidos los órdenes de su comisario, Werner Spies —el mayor especialista mundial en Marx Ernst, uno de los grandes tratadistas de Picasso y director del museo hasta el año 2000— reflexionemos, deslumbrantemente despiertos, sobre

LA REVOLUCIÓN SURREALISTA

lo que creíamos saber y no sabíamos de uno de los movimientos artísticos más estudiados del siglo pasado.

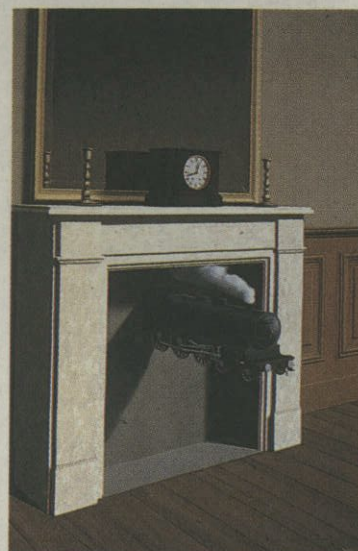
De las muchísimas exposiciones que le han sido dedicadas al surrealismo, entre las que he visto recuerdo únicamente una que alcanzara a ésta en hábito y ambición: la que a finales de los años setenta celebró la Hayward Gallery de Londres titulada *Dada & Surrealisme* que, curiosamente, invertía el concepto que ahora instituye Spies. Si aquella analizaba los lazos entre dadaístas y surrealistas, ésta sostiene la autonomía diferencial del pensamiento surrealista.

A mi modo de ver, Werner Spies se afianza en la noción de que, cito sus propias palabras, “el surrealismo es más que una orientación artística” y en que existe la posibilidad de “inscribirlo más ajustadamente de lo que se ha hecho hasta la fecha en el transcurso del siglo XX, a condición de acabar con la idea de una evolución en el arte cuya finalidad fuese la abstracción y el gusto desenfrenado por el concepto —lo que nos autoriza a jugar más libremente con la noción de modernidad”. Se inscribe, pues, él, a su vez, en una relectura de las vanguardias históricas, que revisa la figuración a la luz de sus vínculos con la literatura y la tradición artística.

Concede Spies su lógica importancia a las férreas leyes poéticas dictadas por Breton y, por extensión, al cúmulo de técnicas que los surrealistas se proporcionaron para la consecución de sus objetivos, concediéndole la primacía a dos: la escritura y el dibujo automáticos y el collage de imágenes de significado opuesto. De lo que no cabe duda es de su afirmación de que estas prácticas cambiaron las costumbres de



OPPENHEIM: DÉJEUNER EN FOU-RRURE, 1936. A LA IZQUIERDA, ARP/DOMÍNGUEZ/JEAN/TAEUBER-ARP: CADAVRE EXQUIS, 1937. DEBAJO, MAGRITTE: LA DURÉE POIGNARDÉE, 1938



taller de los artistas, aunque no fuese más que por su incitación a la creación colectiva y a los estados inducidos.

Pero lo fundamental es que las anteriores deducciones y cualquier otra que cabe extraer de *La revolución surrealista*, y son muchas, se deben no a una voluntad enciclopédica o libresca, sino a lo que únicamente una exposición puede proporcionar: el gusto de contemplarla, la sabiduría en la secuencia de las obras y en la contraposición o compañía que unas hacen con otras. Michel Antonietti y Johan Brunel han confeccionado veinte salas, atravesadas internamente por

pasillos, corredores, aperturas a salas menores, etc., que configuran un recorrido, más que histórico, climático o atmosférico, como si se nos diera a respirar, renovado por nuestra aspiración de hoy, el aire transgresor del ayer.

Encuadrada cronológicamente en los “años heroicos” del movimiento, es decir, el intermedio entre las dos guerras mundiales, las más de seiscientos piezas que la componen deparan momentos de intensidad visual absolutamente excepcionales. Desde los fastuosos de chirico que la abren, hasta el duchampiano *Retrato de George Washington*, que la cierra, señalándonos

el traslado y la evanescencia del movimiento en los Estados Unidos, espacio a espacio asistimos a una fiesta de la sensibilidad y de la inteligencia. Un solo ejemplo: la concatenación de las muñecas de Bellmer y las mujeres dentadas de Picasso, y el sobresalto de contemporaneidad que se deduce de las obras del primero, en él late la Bourgeois y mucho del uso moderno de la fotografía de cuerpos.

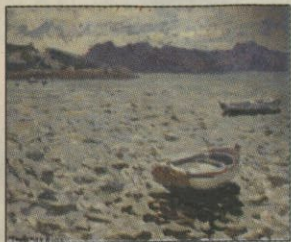
Porque, y esta es otra de las grandes aportaciones de la exposición, son reveladoras las conexiones que nos permite establecer con las prácticas artísticas del presente. Así, por ejemplo, su preferencia por los territorios que la elite cultural desprecia —el sueño, lo irracional, la melancolía y la fealdad desagradable—; la intromisión en los asuntos políticos y civiles que, si por un lado, lo convierten inevitablemente en un arte de época, por otro, como ocurre en la actualidad, amplía la banda de actuación artística hasta abarcar el presente; en ese sentido, acentúa Werner Spies la importancia de las tentativas hechas por los surrealistas a fin de hacer estallar las convenciones sociales de su época: la blasfemia, el anticlericalismo, las posiciones antiautoritarias, la libertad sexual, etc. No menos emparentado con el presente está su vertiginoso descenso por las profundidades del yo, interesándose, primordialmente, por las cámaras oscuras de la conducta; lo que no impedía entonces, como no empuja ahora, una epifanía de los objetos que proclama el establecimiento de una fenomenología de lo inútil. De ahí, pues, colige el comisario, la extracción del principio *ready-made* y, asimismo, la proliferación de mitologías individuales, características que, creo, podemos reconocer en la actualidad. Una lección soberana.

Para esta exposición se han confeccionado veinte salas que configuran un recorrido, más que histórico, climático o atmosférico, como si se nos diera a respirar, renovado por nuestra aspiración de hoy, el aire transgresor del ayer

MARIANO NAVARRO

Galerías de ARTE y subastas

VICTORIA HIDALGO
galería de arte



R. Martínez Díaz. "Marina". O/T. 27 x 35

OBRA EN PERMANENCIA

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

AA ANSORENA
1845 SUBASTAS DE ARTE



Benito Espinós. "Busto femenino".

SUBASTA 9, 10 Y 11 DE ABRIL

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

BARCENA
joyas - antigüedades



Afilador 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



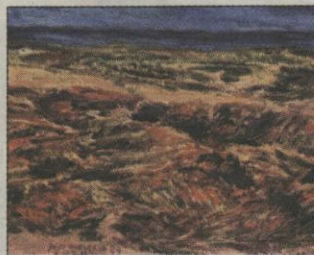
MERCEDES GÓMEZ-PABLOS



HASTA EL 6 DE ABRIL DE 2002

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

FERNANDO DURÁN
— SUBASTAS —



Francisco Lozano. "Playa del Saler". 1976. O/L.

SUBASTA DE MAYO DE 2002

Conde de Aranda, 23 - Velázquez, 4 - 28001 MADRID
Tels.: 91 575 39 11 / 91 436 36 40 - Fax: 91 577 51 44
E-mail: fduran.arte@terra.com



R. Martí Alsina. "Marina".
Óleo sobre tela 51 x 97 cm.

Conde de Aranda, 21 - 28001 MADRID
Tel. 91 577 64 07 - Fax 91 435 10 48
e-mail: artemisia_arteantica@hotmail.com

PAZ FELIZ
GALERIA DE ARTE

HÉCTOR FERNÁNDEZ



HASTA EL 8 DE ABRIL DE 2002

Claudio Coello, 17 • 28001 MADRID
Tel. y fax: 91 575 86 86

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

NÁJERA

MANUEL V. MINGOLLA



Villaviciosa (Asturias). 95 x 75 cm.

Plaza de la Independencia, 4 • 28001 MADRID
Tel.: 91 431 52 73
Fax: 91 435 93 24

T E A T R O

Directores de primera fila

DE IZDA A DCHA: JOSÉ CARLOS PLAZA, HELENA PIMENTA, JUAN CARLOS PÉREZ DE LA FUENTE, MIGUEL NARROS, ALEX RIGOLA, JOSÉ LUIS GÓMEZ Y JOSEP MARIA FLOTATS. SENTADOS, JOSÉ TAMAYO Y RODRIGO GARCÍA. EN UNA SALA DE ENSAYO DEL TEATRO REAL.



No están todos los que son, pero sí son los mejores directores de la escena teatral española. No fue fácil reunirlos: agendas complicadas, estrenos pendientes, ensayos, viajes... Pero aceptaron y consintieron en recibir instrucciones —ellos, que precisamente acostumbran a darlas— para posar para El Cultural con motivo del Día Mundial del Teatro, que hoy se celebra. Desde que André Antoine fundamentó su concepto de puesta en escena a finales del siglo XIX, el director dejó de ser un organizador de los elementos escénicos para convertirse en un intérprete de la obra dramática. Su protagonismo y la subordinación a él del resto de los participantes del espectáculo es uno de los rasgos más destacados en el teatro de la pasada centuria. Su creciente poder ha hecho que los autores se sientan desplazados y en esa dialéctica seguimos. El Cultural ha planteado a 20 destacados directores las siguientes cuestiones :

1. ¿Cuál es la aportación del director al teatro y qué efectos ha tenido su protagonismo?
2. ¿Considera creativa la labor del director?
- 3.- ¿Qué temas le resultan difíciles de tratar?

Sergi Belbel

Autor y director

1.- El director de escena no es un pilar esencial de la teatralidad (son tres: autor, actor, espectador). Lo que es cierto es que el teatro del siglo XX está marcado por las grandes aportaciones de los grandes directores de escena, en cuanto a renovación de lenguajes, dinamización, relecturas y reinterpretaciones de grandes textos clásicos, apertura a otras artes no teatrales, etc. Pero al mismo tiempo, la consolidación del director como figura esencial ha coincidido (no sé si es una coincidencia o una consecuencia...) con una profunda crisis del autor dramático. Se nos recuerda que nuestros textos no son ni Shakespeares ni Molières. Los autores compiten con 2500 años de tradición. Los directores "sólo" compiten con ciento y pocos años de tradición. Lo más curioso es que la mayoría de los directores que menosprecian a los autores vivos jamás han escrito una réplica teatral. Es injusto.

2.- La oposición autor/director es absolutamente relativa y simplista. El autor, cuando escribe, dirige (como mínimo "virtualmente"). Muchos directores hacen auténticas "creaciones". No hay nada como escribir y dirigir al mismo tiempo. Te das cuenta realmente de que lo difícil es la escritura. No tienes a nadie en quien apoyarte. El director está siempre arropado por escenógrafos, figurinistas, músicos y, cómo no, los auténticos protagonistas del hecho escénico: los actores y las actrices. Si el equipo funciona, el espectáculo funciona. El autor sólo se tiene a sí mismo. Por tanto, se considera el carácter creativo del director en cuanto hay una recreación, una reescritura, pero nunca es una creación en un sentido absoluto. (La auténtica creación surge de la "nada", o de un cúmulo de "influencias"). Comprendo que muchos directores reivindiquen una parte de los beneficios del espectáculo, pero no creo que deban restarse a los del autor. En todo caso, a los de los "productores". Debería ser un asunto privado, de mutuo acuerdo, entre directores y productores.

3.- El teatro tiene unas leyes muy extrañas. Es

José Tamayo: "Sin creatividad ¿en qué consistiría la labor del director? ¡Cuántas obras habrá salvado un director! Porque lo contrario es imposible. Un buen texto no hay quien se lo cargue"

un espacio excelente para tratar temas polémicos pero al mismo tiempo cuesta mucho dar una visión coherente de la más rabiosa actualidad. En nuestro país, sólo Boadella (pocos autores más) es capaz de tratar temas y personajes reales. Es difícil, por ejemplo, escribir un diálogo entre Aznar y Ana Botella, o una escena en un consejo de ministros. Shakespeare ya lo advirtió cuando para explicar la situación política y social de su tiempo, recurría a la historia de Grecia y de Roma. No sé qué pasa en el teatro, pero a mayor proximidad con la realidad, mayor alejamiento de la verosimilitud. Es una paradoja.

Calixto Bieito

Director del Teatre Romea

1.- Aporta las ideas, la imaginación y la pasión. El director normalmente ocupa una misión de empuje de un proyecto. En las buenas experiencias teatrales se trata de una pieza más, de un arte concebido como un trabajo en equipo. Es evidente que un director no puede hacer un espectáculo solo.

2.- Los directores siempre deberían hacer un trabajo creativo, por definición. Normalmente "creador" es una palabra que me produce bastante reparo, me evoca a mis tiempos de los jesuitas; una vez aclarado esto, creo que la relación de un director con un autor vivo adquiere la dimensión de intérprete y cuando el autor no está, caso de los clásicos, el director reinventa al autor.

3.- He tratado todo tipo de temas en mis espectáculos y si he hecho unas obras es porque sus contenidos me apasionaban. Normalmente escojo los títulos de mis producciones.

Albert Boadella

Autor y director de Els Joglars

1.- En principio, la aportación de un director de escena convencional es hacer comprensible y darle el máximo relieve a la obra de un autor. Sería igual que un director de orquesta cuando intenta que luzca al máximo una partitura de Beethoven. Pero hay otra cuestión. Yo, como autor, sólo respondo de mis actos, no tengo que responder ante ningún autor. Me puedo manipular constantemente, al igual que los actores me manipulan a mí. Sí creo que el protagonismo del director ha perjudicado en parte a los actores, los únicos imprescindibles en el teatro. El teatro es sobre todo el arte del actor, puede faltar incluso el autor, pero nunca el actor. Y luego creo que el protagonismo del director ha cabreado bastante a los autores. Es un juego muy ilegítimo,

Flotats: "Ninguno de los grandes directores reivindicaron la creatividad de su labor: la demostraron llenando los teatros. ¿Qué autor se atrevería a rechazar a Strehler para dirigir su obra y un teatro lleno?"

una estafa, cuando un director coge una obra y hace lo que le da la gana. O se es dramaturgo o director o las dos cosas pero hay un tipo de director que ha usurpado el papel del autor sin serlo.

2.- Supongo que el asunto de la creatividad del director se refiere a cobrar derechos. Entiendo que un director reclame ciertos derechos de autoría de una obra colectiva, pero también los autores e incluso cualquier otro que participe en el proceso colectivo. Reparto los derechos de autor con los actores de mi compañía e incluso con el escenógrafo si la idea ha sido suya. La autoría en el teatro es un hecho diverso.

3.- Para mí el tema del amor ha sido difícil porque está muy manido por el cine, así que me cuesta mucho tocarlo. Tema peligroso en nuestro país es el terrorismo, te juegas la vida. Luego está el tema del Rey, que está protegido por ley. Y ahora resulta arriesgado el islam.

Joan Lluís Bozzo

Director de Dagoll Dagom

1.- El director es el responsable de dotar al espectáculo teatral de un punto de vista. Por una parte está el texto del autor y por la otra todo el equipo artístico y técnico que compone un espectáculo teatral. La labor del director es unificar todos los criterios en una sola dirección, según su visión del texto. El director también es el responsable de ayudar a los actores a dar a luz a su personaje en base a sus explicaciones. Es el eslabón que une las dos dimensiones del texto con las tres dimensiones de la escena.

2.- Considero que un director es un artista que trabaja a partir de materiales diferentes y que debe contar con toda la libertad de creación. En este sentido, creo que la propuesta textual del autor no tiene por qué ser prioritaria. A mí siempre me ha interesado más el trabajo de un director discreto que no el trabajo de un director cuya puesta en escena pretende pasar por delante de todos los demás elementos dramáticos. Me interesa que el espectador perciba el texto de

la manera que yo creo que es más correcta. Si quisiera gozar de un protagonismo textual me dedicaría a escribir mis propios espectáculos.

3.- Algunos creadores consideran que su misión es derribar temas tabúes (el sexo, el poder, la religión) y otros, como yo, no lo creen prioritario. Si en mi trabajo tengo que topar contra alguna prohibición, intento salirme con la mía, pero no considero que mi misión histórica sea la "transgresión" que, por otra parte, me parece un poco petulante.

Ernesto Caballero

Autor y director

1.- Enorme. El beneficio a los actores también. La aparición de esta figura viene determinada por una necesidad del actor: al hacerse más compleja la representación, requiere a un "intermediario" entre él y el texto. También se han beneficiado los autores. Esta experiencia ha determinado en los dramaturgos otra forma de escribir, que a partir de ahora van a contar con los que "escriben" la escena, con los directores.

2.- Indudablemente existe toda una autoría, toda una creatividad en las puestas en es-

cena. Ello no quiere decir que se entre en contradicción con el autor. Existen dos tendencias a este respecto: la primera es aquella que sostiene que la puesta en escena debe ajustarse a unos indicadores implícitos en el texto. La otra plantea cierta distancia con respecto a éste. Con cualquiera de estos dos enfoques el texto dramático puede salir fortalecido; aunque con la segunda existe mayor riesgo de desvirtuar las obras. Personalmente, procuro instalarme más en el primer modelo cuando dirijo textos inéditos de nuevos autores, y en cambio, cuando trabajo sobre obras del repertorio me sitúo en el segundo.

3.- Dice Chereau que el buen actor es el que sabe sacar todo lo que detesta de sí mismo. En mi caso me aplico esta máxima a mi labor como dramaturgo.

Josep Maria Flotats

Actor y director

1.- Si hablamos de directores como José Luis Alonso, Strehler, Stanislavski, Jean Vilar, etc... la aportación es colosal. Obviando el talento, fenómeno inextricable, hablaríamos entonces de

cultura, rigor, honestidad y compromiso. Un programa de tal altura no dejaría de incentivar a las compañías, motivar a los autores, mejorar a los actores y en este caso, el protagonismo del director sería percibido como maestría.

2.- Ninguno de los grandes directores antes citados reivindicaron creatividad alguna, la demostraron. Si después de haber tenido el privilegio de ver representada una obra del repertorio universal dirigida por Strehler, la comparamos con la misma obra dirigida por otro, rarísimas veces éste soportará la comparación. Siempre preferiremos a Strehler. La creatividad habla por sí sola. ¿Las implicaciones prácticas que tendría reconocer la creatividad? Llenar o no el teatro. En estas condiciones ¿qué autor rechazaría a Strehler y un teatro lleno?

3.- Siempre, desde los griegos, la voz del poeta ha provocado la reflexión, el debate, la crítica, el cuestionamiento, siempre ha sido un revulsivo contra la intolerancia y los fanatismos, siempre ha reivindicado la libertad y la dignidad del hombre y naturalmente ha topado con el poder. Hablamos de teatro, del gran teatro, del teatro de verdad, claro está.

DE IZDA A DCHA: JORDI MILÁN, JOAN FONT, SERGI BELBEL Y CALIXTO BIEITO, EN EL TEATRE GREC DE BARCELONA



Joan Font

Director de Comediants

1.- El director es un catalizador de energías: debe estar al servicio del actor y de la globalidad del montaje, dar el ritmo adecuado a la representación e intentar que la fusión de los aspectos formales y de los contenidos sea coherente y responda plenamente a la lectura de la obra que se ha propuesto llevar a cabo. Una de sus principales responsabilidades es ayudar a los actores a encontrar el camino para insuflar vida al personaje. Es una relación de intercambio en la que los actores y el director comparten dudas y certezas. El teatro es un trabajo de equipo y no hay una separación de roles ni una jerarquía. Para analizar adecuadamente el protagonismo del director hay que distinguir entre diferentes formas de creación: a/ La forma clásica. Puedes intentar que la letra impresa cobre vida en el escenario, lo cual no es nada fácil. A veces el director realiza o colabora en la adaptación o la dramaturgia y se convierte en co-autor de una obra nueva. b/El proceso de creación de un espectáculo, desde la idea primigenia hasta la representación. En estos casos, el director es la figura que cohesiona y da unidad a las aportaciones del resto del equipo y, al tener una amplia perspectiva de la trayectoria de la compañía, se enfrenta al reto de hacer evolucionar su lenguaje y su estilo.

2.- El autor aporta la materia prima, la base, es decir, el texto. El director aporta su visión particular, una lectura de dicho texto. Es evidente que realiza una labor de carácter creativo. En algunos casos en que adapta o modifica un texto se le puede considerar un co-autor. En Comediants, generalmente el director se implica desde la primera idea y por tanto comparte la autoría de la obra junto al dramaturgo, el compositor o el coreógrafo. Por tanto, el hecho teatral no se basa sólo en el texto. Si fuera así, estaríamos hablando de un programa radiofónico.

3.- La violencia manifestada de forma evidente me resulta difícil de asimilar en un escenario. Me gusta crear mundos mágicos, sugerir a los espectadores un imaginario quimérico y comunicarme con ellos a través de las emociones.

Rodrigo García

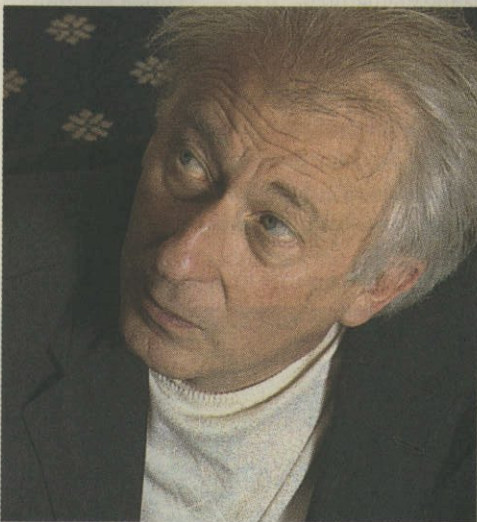
Autor y director de *La carnicería*

1.-¿Qué es un director? ¿Alguien que le dice a un actor: mira cómo hago esto y cópialo? ¿Esa actitud puede beneficiar a alguien? Sólo salen ganando actores, directores, escritores... Antes



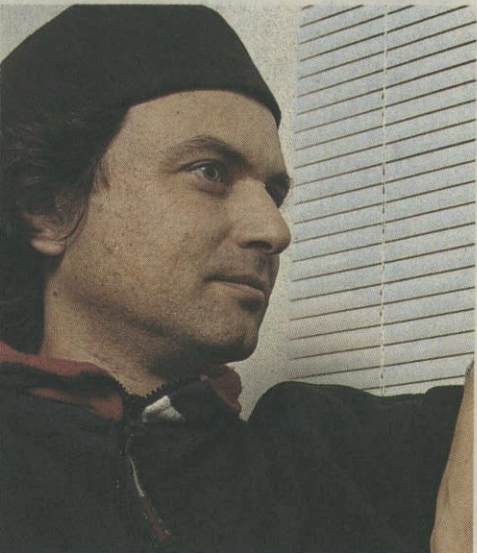
M.R.

MARIO GAS



M.R.

ALBERT BOADELLA



M.R.

ERNESTO CABALLERO

pensaba que la obra era una cuestión del director de escena, jamás del autor. Ahora creo que el dueño por excelencia de la obra es el intérprete, que tiene la capacidad de hacer vivir la comunicación en el teatro. El concepto de autoría debe ampliarse. Necesitamos actores-autores. Directores-autores. Y autores-autores, que es paradójicamente lo más difícil, ya que el autor es el más lejano al momento en que ocurre el teatro. Soy autor y soy director, además de escenógrafo y técnico. Cuando otros montan mis obras me da miedo, sé que me espera el respeto. Los directores aseguran que respetan al autor y en realidad lo que están diciendo es: no tengo ideas propias, no tengo una visión personal de las cosas, solo sé poner los muebles en orden y lograr que al final aplaudan. Si en cambio me encuentro en escena con un mundo más amplio que el que he plasmado como autor, pienso que ha merecido la pena que ese director partiera de mi obra. Lo sensato sería la proliferación de equipos de trabajo donde no se sepa, no se reconozca quién es quién. El anonimato a favor de la obra. Si tenemos directores con calidad de creadores, es probable que eso sea estimulante para actores y compañías. Pero ¿dónde están metidos esos directores con estéticas diferenciadas, propias?

2.-El director de escena que no se reconozca como creador, mejor que dirija el tráfico o pite un Valladolid-Depor.

3.- El verdadero problema del teatro no son los temas difíciles, sino lo tímido de su tratamiento por parte de directores, autores y actores. El peor de los males del artista es el pudor. En Europa estamos hasta arriba de obras pudorosas. Da asco. Si sientes pudor y has elegido el arte, estás loco.

Mario Gas

Director

Pregunta y respuesta previa: ¿Hablamos de teatro de texto? ¿No verbal? ¿Performances? ¿Fusión? En cualquier caso el teatro se diferencia totalmente de la literatura dramática...y ahí entra el equipo teatral, y entre ellos el director... cada espectáculo es diferente aunque se base en el mismo texto. Esa es una de las grandezas del teatro.

1.- Mucha. Puede ser beneficiosa... inerte... y/o nefasta. Sí en muchos casos, tanto para actores, autores y compañías. Pero cuando su protagonismo se convierte en megalomanía, narcisismo no analítico, endiosamiento ... puede

encarcelar la verdadera respiración de los espectáculos y de las gentes que lo conforman.

2.-Es obvio. Él amalgama, propone, unifica, busca; es un tercer ojo con vocación de contador de historias, partiendo de una realidad textual que se modifica por obra y virtud de todo el equipo. ¡A la creación por la artesanía! ¡Desconfiar del “genio a botepunto”! ¿Derechos? todos para todos. Disciplina, rigor, búsqueda...

3.- El teatro plantea preguntas, convoca fantasmas... el tabú, sea el que sea, siempre es coyuntural y cultural y debería estar en la base de estas interrogaciones existenciales, sociales, ideológicas, políticas, poéticas, humanas, teatrales. ¿Mis tabúes? Queda para otra encuesta.

José Luis Gómez

Actor y director

1.- Coherencia de las partes, unidad y musicalidad interna del espectáculo, respeto al autor. Sobre si ha beneficiado a los actores el progresivo protagonismo del director, cualquier actor necesita, en su proceso creativo, la compañía de un director escénico que le ayude y le encamine. Las revoluciones teatrales del primer tercio de siglo las emprendieron, en su mayoría, directores que eran actores y que, además de concebir la representación como un hecho artístico, revolucionaron, mejoraron y dignificaron la actuación y la formación.

Cuando las obras estaban a la merced de los primeros actores, estos las desequilibraban a su favor. Los grandes directores tenían, y tienen, la disposición e intuición de aprecio por la palabra y los nuevos mundos de los poetas del teatro, los dramaturgos. Que estos talentos no abundan, no contradice el aserto. Y evidentemente las compañías, los grupos, se forman siempre en torno a una personalidad creadora que, en la mayoría de los casos, es un director.

2.- Los directores que son creadores, tienen razón al reivindicarlo. Su función no consiste en ordenar los desplazamientos de los actores, elegir un escenógrafo o un figurinista, o dirigir la luz. Su función es la creación del mundo físico, plástico, las atmósferas: elaborar las metáforas materiales y espirituales que desprende el texto. Un buen director desvela, desentraña y otorga, junto con sus actores, vigencia física a la obra literaria. Un mal director la destruye. La autoría de los directores debería ser reconocida, como lo es en la música. Tan creador es un di-

Albert Boadella: “Me parece un juego muy ilegítimo, una estafa, cuando un director de escena coge una obra y hace lo que le da la gana. Hay un cierto tipo de director que ha usurpado el papel del dramaturgo sin serlo”

rector como un intérprete, a diferentes niveles, por supuesto.

3.- El teatro, que yo sepa, ha tratado todos los temas, excepto la clonación de las hormigas rojas.

Ricardo Iniesta

Director de la compañía Atalaya

1.-El siglo XX ha marcado un antes y un después en la historia del teatro y si éste sigue vivo al terminar la centuria, pese al cine, la televisión o el fútbol, es gracias al director de escena que lo ha reformado devolviéndolo a su idea original, el espectáculo ritual, a la idea del teatro como arte. De hecho si no hubieran aparecido directores como Antoine, Meyerhold, Stanislavski, Grotowski, Kantor..., el teatro se hubiera convertido en algo fosilizado.

2.- Absolutamente creativo. En sus orígenes eran los autores los que dirigían sus obras, aunque hay excepciones. Hoy, sin embargo, hay autores que no dirigen y tienen la osadía y la desfachatez de exigir que su texto sea intocable. Para mí el texto es el motivo sobre el que dibujo, pero el trazo lo decido yo. Puedo ver dos versiones de Hamlet, una dirigida por Bergman y otra por un aficionado. El texto es el mismo, pero seguro que la diferencia estará en la maestría con la que Bergman la ha montado.

3.- Lo que peor funciona es la reproducción de lo cotidiano. Para eso ya existe el cine, la televisión. Para reproducir la actualidad prefiero recurrir a los mitos clásicos. Todo lo que carezca de metáfora me resulta ineficaz en el teatro.

Jordi Milán Milán

Autor y director de La Cubana

1.- Creo que la mejor aportación es haber recuperado la figura del director-creador. Eso beneficia a todo el mundo, a autores, actores, compañías... Quedan lejanos los tiempos en los que el director de escena era “un mandao” contra-

tado por un productor o por una “primera figura” para hacer lucir sus “dotes interpretativas”. Ahora el director aglutina y ordena el trabajo de todos los creadores que forman un espectáculo.

2.- Es un trabajo creativo. Un espectáculo no es sólo un texto, es un conglomerado de muchas cosas. Un guión solo no va a ninguna parte, como tampoco va a ninguna parte un buen director sin unos buenos actores. Toda persona que interviene en un espectáculo es en realidad un creador. Es una historia que crean cada noche todos los que participan en ella. Quizá yo no sea el más adecuado para opinar, pues soy director y autor de los espectáculos que dirijo y todo queda en “el mismo saco”, pero creo que no entra en ninguna contradicción con los autores. Los autores ya estamos bien respaldados. Los músicos también. No sería tan difícil buscar una fórmula para respaldar también al director y al resto de los creadores.

3.- Pienso que “a priori” no existen temas “tabú” (o al menos no tendrían que existir). Otra cosa es que tu quieras tocar un tema y como en esta profesión siempre dependemos del “San Dinero”, te encuentres que los que llevan el pendón en la profesión del “Santo” no les gusta que lo toques y no te lo dejan tocar.

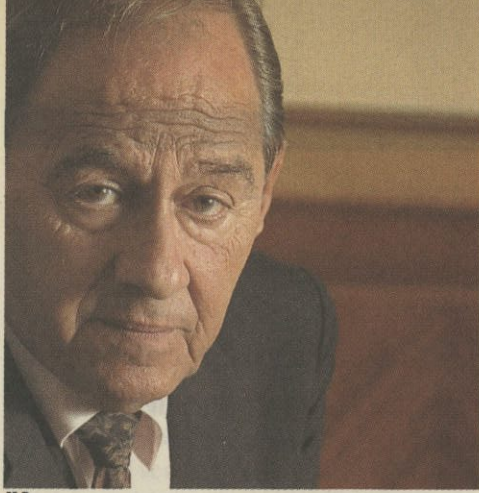
Miguel Narros

Director

1.- El director ha aportado una renovación del arte teatral, una rehabilitación de la escena. Así lo han demostrado artistas como Piscator, Strehler, Brecht, Stanislavski. Y una de sus funciones es la de estar al servicio del actor, cuya personalidad siempre debe estar. A través del análisis del texto en conjunto, el director llega al personaje, y le brinda esta enseñanza al actor. Hacemos un análisis distinto al del autor, es decir, hacemos una escritura escénica distinta a la escritura literaria, y lleva a conclusiones distintas a las del autor.

2.- El trabajo del director es otra forma de escritura. Y como ese trabajo es absolutamente creativo debe ser remunerado, el director debe sacar unos beneficios de eso, por lo que se debe llegar a un acuer-

Mario Gas: “Cuando el protagonismo del director se convierte en megalomanía, narcisismo no analítico, endiosamiento... puede encarcelar la verdadera respiración de los espectáculos y de las gentes que lo conforman”



M.R. GUSTAVO PÉREZ PUIG

do para compartir los derechos de autor. La puesta en escena es un acto creativo. Quién le negaría eso a Piscator, a Brecht... que además adquirieron un compromiso social.

3.- Hay algunos temas, como el terrorismo, que son un arma de doble filo. En mi caso, no me gusta tratar temas inmovilistas como la religión, porque debo hacerlo desde mi punto de vista e inevitablemente tengo que atacar a sacerdotes, curas... Las religiones son muy primitivas.

J. C. Pérez de la Fuente

Director del C. D. N.

1.- El director debe saber utilizar todos los signos teatrales para contar su historia, para dialogar con el público. El concepto de protagonismo es perverso porque el teatro es un arte colectivo donde cada creador desarrolla un trabajo en función de una determinada lectura propuesta por el director de escena. Es cierto que en los últimos tiempos el director ha adquirido más notoriedad pública pero no para quitarle protagonismo al actor ni al autor sino para ocupar el lugar que le corresponde. Eso sí, un buen director de escena nunca debe anular a un actor profesional, como tampoco el actor debe ensombrecer la propuesta del director. Y para un autor es beneficioso que un director monte sus obras, porque un director que elige en libertad un texto es porque le atrae ese universo y quiere enriquecerlo.

2.-El destino de la literatura dramática es la escena, y el encargado de realizar ese tránsito es el director de escena. El director es autor en tanto que es el creador de un montaje en un tiempo teatral histórico a partir de la semiótica teatral. Muchas son las dificultades para llevar a la práctica su reconocimiento legal, lo cual no quiere decir que no se le deba reconocer como creador. Los autores, vivos y muertos, tienen perfectamente legislados sus derechos. Creo que no hay contradicción con ellos sino complementariedad.

3.- Lo más difícil es reflejar en un escenario un conflicto cuando éste todavía se está generando en la sociedad. Por eso muchas veces recurrimos a textos clásicos. En el teatro caben to-

Pérez Puig: "Quien quiera crear en serio y de verdad debe escribir su propia obra y no arrogarse derechos de talento maravilloso para traicionar al autor. Lo demás son ganas de adornarse con plumas de pavo real"

das las utopías, todos los fracasos, pero estar en el epicentro de un conflicto impide mantener la perspectiva para realizar un teatro que no sea efímero.

Gustavo Pérez Puig

Director del Teatro Español

1.- Siempre he pensado que el director debe ser un adelantado que corrija defectos, potencie el espectáculo, elija los elementos más idóneos (actores, escenógrafo, figurinista...) para servir el texto y que éste llegue al espectador con la fidelidad que soñó el autor. El protagonismo del director ha beneficiado a los actores en algunos casos, aunque en la mayoría no. Los excesos y el ansia de protagonismo de algún director han convertido a veces a los actores en meros muñecos, enterrados por elementos abrumadores, superfluos y que difuminan la interpretación. Y en relación con los autores, creo que éstos desean que sus obras suban al escenario. No puedo pensar que ningún escritor piense al fabricar una comedia en ningún director, con cuidar que su texto y su pensamiento lleguen a los espectadores tiene bastante. En los últimos tiempos es imposible imaginar un espectáculo de categoría sin que haya un director solvente.

2.- Según lo que se considere creatividad, pero el que quiera crear en serio y de verdad debe escribir su propia obra y no arrogarse derechos de talento maravilloso para traicionar al autor. El director debe ser una correa de transmisión entre el creador y el espectador y esta labor hecha con talento, entusiasmo, tesón y fidelidad me parece suficiente, lo demás son ganas de adornarse con plumas de pavo real.

3.- Jamás he tenido temas tabúes. Siempre he hecho lo que me ha gustado y de los géneros más diversos. Nunca he prescindido de algo que me satisficiera, por eso he hecho desde Mihura a Alfonso Sastre, desde Muñoz Seca a Buro Vallejo, Gala, Guillén de Castro, Valle Inclán, Zorrilla, Marsillach o Jardiel Poncela. Mi único tabú ha sido que no me gustara el texto.

Helena Pimenta

Directora de Ur Teatro

1.- Sus aportaciones al teatro moderno son numerosas y difíciles de resumir. Su labor define el teatro moderno como un arte de equipo que se inicia con el texto del autor y culmina con la representación ante el público. Es su responsabilidad trazar las líneas maestras de la puesta en escena y ejecutarlas aunando los talentos individuales en un acto de creación común. Su actuación ha de garantizar la coherencia entre el origen, —el texto del autor—, los medios —actores y demás oficios teatrales— y la sensibilidad del público. Las tareas del director aportan profundidad a la lectura de los textos, ayudan a la expresión del talento de los actores, abren caminos a los diferentes creadores y potencian en definitiva la coherencia.

2.-Es sin duda un trabajo de creación y como tal ha de ser considerado. Esto implica pertenencia del resultado a dicho creador y la imposibilidad de que sea alterado caprichosamente por diversos motivos en las diferentes representaciones.

3.- Elijo las obras porque me interesan y porque siento la necesidad de trabajar en ellas en un momento determinado. Igualmente, pongo el acento en los temas que la obra señala y que el equipo consideramos destacables. Nunca he sentido que estaba esquivando ninguno, aunque seguramente lo haga al no elegir determinadas obras o no privilegiar ciertos temas.

José Carlos Plaza

Director de escena

1.- Aporta objetividad sobre la actuación subjetiva del actor, creatividad de un lenguaje escénico, coordinación de los diferentes elementos del hecho teatral, interpretación ideológica y estética de un texto y adecuación a las necesidades actuales de la sociedad. La figura del director ha existido desde los tiempos de Téspis. El beneficio o perjuicio de éste sobre las otras figuras depende —como en todo— de las personas y de las circunstancias.

CARME PORTACELI



2.- El director crea un lenguaje escénico que tiene como instrumento las emociones, silencios, movimientos, comportamientos, intencionalidades, energías, formas, materiales, luces, sonidos, colores, etc, y, sobre todo, coordinación de ese lenguaje, análisis y conclusiones en relación con el mundo de hoy. Por tanto las implicaciones prácticas de ese reconocimiento sería que conste su autoría en el Registro de Propiedad Intelectual y entrar a formar parte del reparto de los derechos de autor. Los derechos de un autor literario son intocables. Los derechos de los directores son derechos paralelos y también intocables. Es un enfrentamiento inexistente. ¿Es que no hay diferencia entre un texto escrito y una representación? Indudablemente. Luego, ¿dónde está la contradicción? Habría que añadir que los derechos de creación del hecho teatral no son sólo los de los autores o directores, sino también los de los escenógrafos, figurinistas, etc.

3.- Durante la época negra franquista, los de todos. Hoy es difícil hablar del ser humano y de su sociedad, de sus problemas y de sus necesidades, ya que parece ser que algún poder fáctico está consiguiendo que la gente sólo busque la diversión banal y que el pensamiento no alcance altura mayor que la de un animal de compañía.

tructores. Es un trabajo creativo porque trata de la creación y la transmisión con un lenguaje artístico. La autoría de un texto es la autoría de un texto, y la autoría de una puesta en escena es la suya propia. Sólo es una cosa perversa cuando entran en juego los intereses económicos.

3.- Hay muchos temas difíciles; los sentimientos es un tema difícil y complejo para mí. Hablo, claro está, desde un planteamiento riguroso y profundo, que haga que los personajes y la historia que explicamos sea "real" y pueda "interesar", no de una feria de tópicos. Lo que me gustaría es poder imitar un día a Brook, Bergman, Gruber, Peter Stein... aquellos que han logrado desaparecer de su obra y han conseguido explicarla de verdad.

Alex Rigola

Director

1.- Su aportación es la de ser una parte más del engranaje teatral, un creador más, igual que los actores o autores, pero su particular característica es la de fundir todas las creaciones (actores, autor, escenógrafo, iluminador...) en una sola.

2.- Por supuesto que su labor es creativa. El trabajo del director comprende también la función de creador-autor. Recordemos que el texto original no es teatro en sí, sino la base para



RICARDO INIESTA

realizar un espectáculo, que es realmente la finalidad misma del teatro.

3.- Para mí los temas difíciles son esos que me alejan de la actualidad, de lo que pasa hoy en día en todo el mundo, los que no me hacen meditar ni reflexionar, los que no denuncian, los que tratan al público como auténtico subnormal. En ese sentido la mayoría de textos shakespearianos sólo me facilitan el trabajo. En cambio todo el trabajo arqueológico por recuperar textos que hablan sobre el honor y tonterías por el estilo, lo seguiría manteniendo fuera del alcance del público, no fuera que cogieran una enfermedad: la deserción de los teatros. Multitud de chavales llevados a ver ciertas "maravillas" rupestres sólo facilitará que no vuelvan a pisar una platea. Háganme caso, no abran tumbas faraónicas o la maldición de algún neandertal caerá sobre nosotros.

José Tamayo

Director de la Cia. Lope de Vega

1.- La aportación de una creatividad propia, que promueve a un también conjunto de creativities, buscando un rendimiento máximo porque el Teatro es el Arte de representar. Ha beneficiado al Teatro mismo: a los autores, a los actores, escenógrafos, figurinistas, músicos etc..., porque el conjunto de todos ellos es el Teatro.

2.- ¡Naturalmente!. Sin creatividad, ¿en qué consistiría su trabajo? ¡Cuántas obras habrá salvado un director! Porque lo contrario es imposible. Un buen texto no hay quien se lo cargue.

3.- ¡Todos!

Carme Portaceli

Directora

1.- Conocemos el teatro sólo por lo que ha quedado, el texto escrito; pero lo que caracteriza al teatro de cada época son las puestas en escena, así como las escenografías. En el teatro la lectura de una obra es determinante para la manera de explicarla. No se ha comprendido que es un arte colectivo; hay tareas, no jerarquías. A los autores sólo les podría incentivar trabajar para realidades concretas como pasa en los lugares de más tradición de Europa: compañías, teatros, actores y, por supuesto, directores. No sé si las compañías existirían sin directores que pudieran marcar una línea (es su tarea).

2.- ¡Es de carácter absolutamente creativo! Es como si dijeras que un arquitecto no es un artista. Claro que los hay que sólo son cons-



XIX JORNADAS DE Teatro

DEL SIGLO DE ORO EN ALMERIA

<p>Días 3 y 4 de Abril. 10 y 12 h. Teatro Apolo. Clown Quijote de la Mancha. Teatro Infantil. Compañía "Uroc Teatro".</p> <p>Día 4 de Abril. 22 h. Auditorio. Los amantes de Teruel sobre textos de Tirso de Molina y Rey Artieda. Compañía "Teatro de la Resistencia".</p> <p>Día 4 de Abril. 21 h. Adra. Armoniosi Concerti Concierto de Música Barroca.</p> <p>Día 5 de Abril. 19 h. Teatro Apolo. Fuenteovejuna de Lope de Vega. Compañía "Achiperte".</p> <p>Día 5 de Abril. 22 h. Auditorio. Fuenteovejuna de Lope de Vega. E. Superior de Arte Dramático de Murcia.</p>	<p>Día 6 de Abril. 22 h. Auditorio. El escondido y la tapada de Pedro Calderón de la Barca. Compañía de Manuel Canseco.</p> <p>Día 9 de Abril. 21 h. Teatro Apolo. Capella de Ministrers Concierto de Música de los siglos XVI y XVII.</p> <p>Día 11 de Abril. 22 h. Macael. El Buscón adaptación de José Luis Alonso de Santos sobre la obra de Francisco de Quevedo. Compañía "La Quimera".</p> <p>Días 12 y 13 de Abril. 21h. Auditorio. La dama boba de Lope de Vega. Compañía Nacional de Teatro Clásico.</p> <p>Día 19 de Abril. 21 h. Adra. El atolondrado de Moliere. Compañía "Sota de Bastos".</p>
---	---

Conferencias y Coloquios

Mariano Lambea (C.S.I.C. de Barcelona) • Catalina Buezo (Univ. Europea de Madrid) • Cándido de Castro (actor) • Alvaro Torrente (Univ. Complutense) • Angel Facio (Director teatral) • Felipe Pedraza (Univ. Castilla-La Mancha) • Sofía Airoa (Univ. de Murcia) • Isabel Jiménez (Univ. de Almería) • Hadi Kurich (Director teatral) • Manuel Lagos (Festival de Almagro) • Javier Rubiera (Univ. de Montréal) • Manuel Canseco (Director teatral) • José Nieto (Músico) • José M^a Díez Borque (Univ. Madrid) • Ana Roncero (actriz)

Más información tlf.: 950 291 440 - 950 207 105 - 950 207 920 - 950 265 501
www.teatrosiglodeoro.org • info@teatrosiglodeoro.org • OLIVIANA@terra.es

Trueba por Trueba. *El embrujo de Shanghai* por *El embrujo de Shanghai*. Se lo dice a sí mismo, el cine es como los sueños, porque la vida, cita a Marsé, “no es como la esperábamos”. Tiene a punto de estreno su

Trueba

décima película, con un elenco de lujo, una historia de sueños rotos y de cataclismos vitales. Trueba conversa consigo mismo para *El Cultural*, ahora que su embrujo ya está terminado, después de un rodaje que le “ha dejado exhausto”, y que ha recogido en imágenes el fotógrafo David Airob. A partir de mañana, podrán verse en el Fnac Triangle.

—¿Le apetece hablar un poco de su película?

—A mí siempre me apetece hablar, aunque no precisamente de mis películas. En un mundo ideal esto no ocurriría. Pero en este mundo, que cada día tiene menos de ideal, nos pasamos media vida vendiéndonos. Un director nunca debería hablar de sus películas, debe dejar que hablen por sí solas. Mi trabajo ya está hecho, ¿o no? Y le aseguro que me ha dejado exhaus-

to, más agotado que nunca.

—Pero hombre, si ya hasta los poetas hacen promoción...

—También es verdad. Así que, si no hay más remedio, pregunte, que tengo poco tiempo. Tengo otras veintiséis entrevistas más para esta tarde.

—¿Por qué adaptar una novela sobre perdedores?

—Mire, cuando uno hace una película uno pasa mucho tiempo con los personajes. Así que más vale que

por Trueba

los elija bien. Como los amigos. Mire, he vivido más de dos años con Susana, Dani, Anita, el Capitán Blay, Forcat... Nunca podría pasar tanto tiempo con personajes de los que no esté enamorado. Para mí han dejado de ser personajes y ahora son personas. Quizá esa sea la única línea común de todas mis películas: ese amor a los personajes. Y esto es lo que me pasó con la novela de Juan Marsé, me gustaron todos. Lo grande de un escritor como

Marsé es saber crear personajes con entidad. ¿Perdedores, me dice? Son algo más, son víctimas de la fatalidad, todos y cada uno de ellos, son supervivientes.

—Y esos sueños son en blanco y negro, ¿no?

—Claro, como las películas que los niños de la posguerra veían en los cines de barrio, aquel cine de Hollywood, que ya se ha perdido. He intentado recrear el cine de aquella época, el de los años treinta

y cuarenta, pero huyendo del pastiche y de la parodia. Lo he rodado poniendo toda la carne en el asador, creyendo en lo que estaba contando...

—Pero me han dicho que a usted nunca le ha entusiasmado Josef von Sternberg, y sin embargo casi todo nace ahí.

—Sí, lleva la razón, nunca he sido un fan de Sternberg, siempre he preferido a Stroheim, igual que he preferido a Truffaut frente a Godard o a Keaton frente a Chaplin. Sternberg era un esteta, un mago de la luz, un original, pero sus películas, las que hizo con Marlene, no acaban de interesarme. Salvo esa obra maestra que es *El Ángel Azul*. Pero bueno, el exotismo del cine americano de los años treinta no es sólo Sternberg, hubo muchos otros, Frank Borzage, Tay Garnett, Ernest B. Shoedsak... muchos directores tocaron el tema del exotismo, era una tentación, una forma de escapismo en aquellos años tan duros.

Una invitación a soñar

—¿Qué es el embrujo?

—Bueno, como usted sabe, *El embrujo de Shanghai* es el título que dieron aquí a *Shanghai Gesture* (1941), y Marsé lo utilizó para su novela. ¿Quién soy yo para cambiarlo? Además es muy hermoso. Creo que a Juan [Marsé] le interesó la palabra Shanghai por lo que sugiere. Cuando él era pequeño, creo que había unos tebeos titulados *Los misterios de Shanghai*, y muchas películas llevaban el nombre de esa ciudad en el título, porque la palabra Shanghai era como un conjuro, una invitación a soñar, era sinónimo de un mundo de bajos fondos, mujeres fatales y vicios ocultos. Algo que está detrás de muchas grandes pe-

lículas americanas... *Casablanca*, *Tener y no tener*.

—Pero su película de qué nos habla: ¿del cine o de los sueños?

—¿Pero es que no son lo mismo? El cine, el arte, la ficción son lugar privilegiado donde esconderse, un refugio a salvo de la realidad. Recuerdo que cuando yo empecé a aficionarme a esto del cine, en los primeros años setenta, íbamos a la filmoteca y lo peor que se podía decir de una película o de una obra de teatro es que era alienante. Curiosamente, lo que a mí me gustaba de pequeño al ver una película era precisamente sentirme alienado. Salía del cine de ver una película de Gary Cooper y por el pasillo andaba igual que él, tenía una identificación total con el héroe. No sé si a los jóvenes les pasa ahora lo mismo... Quizá con la PlayStation.

—Usted no tiene a Gary Cooper, pero sí a Fernán Gómez.

—Sí, Fernando es tan grande que si fuera inglés o francés sería Patrimonio de la Humanidad. El Capitán Blay es un traje a la medida para él, y Fernando le da una grandeza que ningún otro le daría. Pero también le da emoción, ternura. El técnico de sonido, Pierre Gamet, me decía todos los días el placer que suponía para él grabar esa voz.

—Querrá hablarme de sus actores, claro, tratándose de una película coral...

—Con Ariadna Gil empezó todo, sin ella no hubiera hecho la película. La idea de que ella sea el truco que une ficción y realidad, Barcelona y Shanghai, fue la chispa que empezó todo. Y como la película trata de la ausencia del padre, de una familia rota, y de cómo un grupo de personas se inventan una familia alternativa, eso me permitía que la fa-



DAVID AIROB

milia se recompusiera también en la imaginación, en el cuento de Shanghai. Con Eduard Fernández no había trabajado antes, pero le ha dado mucho a Forcat, humanidad y misterio. Antonio Resines es el Kim, que es el fantasma de la película, una proyección mental del resto. Es un poco Corto Maltés. Y tener a Rosa María Sardá y a Jorge Sanz, en dos papeles pequeños pero muy importantes que ellos convierten en grandes es un lujo para mí.

Al cine para quedarse

—¿Y los niños?

—Sí, Aida Folch y Fernando Tielve. Aunque el casting fue agotador, creo que no podría haber encontrado nada mejor. Los dos han llegado al cine para quedarse.

—¿Y usted como dirige a los actores?

—Intento dirigirles lo justo. Ni más ni menos. Siempre pienso que si el personaje está bien escrito está hecho el 40% del trabajo, y si eliges bien al actor, ya hay otro 40% terminado. El director y el actor se encargan del resto.

—No se haga el modesto...

—Bueno, yo es que no separo ser guionista de ser director. Al escribir ya estás dirigiendo. Y al dirigir estás reescribiendo el guión. En montaje, acabas la escritura de la película. Desde hace unos años, antes de rodar releo el guión imaginando que ya lo he rodado y lo monto. Corto todo lo que me parece superfluo o innecesario. Esta es mi película número once, y una cosa que he aprendido es que en el cine, el tiempo es lo más valioso. Y que el tiempo que empleas en rodar algo que luego va a acabar en la papelera, es necesario para las escenas importantes.

Hay algunas escenas especialmente delicadas, donde no puedes equivocarte porque si lo haces te cargas la película. *El embrujo de Shanghai* tiene dos o tres momentos de esos, a los que les tenía mucho miedo. Ha sido uno de mis rodajes más complicados, sin duda

—¿Ha sido ésta su película más difícil?

—En una película te la juegas en todas las secuencias y en todos los planos. No puedes bajar la guardia en ningún momento. Pero hay algunas escenas especialmente delicadas, donde no puedes equivocarte porque si lo haces te cargas la película. *El embrujo de Shanghai* tiene dos o tres momentos de esos, a los que les tenía mucho miedo. Ha sido uno de mis rodajes más complicados, sin duda. Nunca he acabado tan exhausto al terminar una película, pero tampoco tan contento. He disfrutado haciendo ésta película. Pero creo que ya no tengo la salud de hierro que hay que tener para ser director de cine.

Amigos del jazz

—Bueno, bueno, que ni siquiera ha cumplido los cincuenta...

—Es que enganché esta película con la anterior. Mientras montaba *Calle 54*, escribía el guión de *El embrujo de Shanghai*. Recuerdo esos meses como una época feliz. Estaba montando algo con lo que estaba disfrutando, mucho al tiempo que escribía una historia que también me entusiasmaba. Pero la verdad es que ambas películas han ido demasiado seguidas.

—Veo que no ha podido desprenderse del todo de sus amigos del jazz latino. En términos de cine, me refiero...

—Es que Marsé me lo puso en bandeja. Hay un fragmento de la novela que dice: "Una cantante china con guantes verdes canta *I get a kick out of you* acompañada al piano por un negro con traje blanco". No podía desperdiciar una imagen tan bonita, así que me traje a Bebo Valdés para que tocara el piano vestido de blanco. La novela está llena de este tipo de juegos, y en la medida de lo posible he recreado muchos de ellos, como homenajes a Marsé.

—¿Sabe usted que Juan Marsé

He intentado recrear el cine de los treinta y cuarenta, pero huyendo del pastiche y la parodia. Lo he rodado poniendo toda la carne en el asador, creyendo en lo que contaba

resume el sentido de gran parte de su obra con una frase?

—¿Ah, sí? ¿Cuál?

—"La vida no es como la esperábamos".

—Ese resumen de la visión de Marsé tiene mucho que ver con lo que yo considero el centro de la obra de Rafael Azcona: la imposibilidad de la felicidad. Son dos formas muy parecidas de decir lo mismo. Pero la de Marsé es más esperanzada, porque al fin y al cabo se esperaba algo, había unos sueños que realizar pero que el tiempo se encargó de aplastar. Para Azcona, sabiendo que no hay esperanza alguna, uno intenta arrancar, robar a la realidad algunos momentos de felicidad. Pero incluso si la felicidad se alcanza, dura muy poco.

—Una postura un tanto desencantada de la vida.

—Bueno, en la novela está presente ese tema del desencanto, de los ideales perdidos, los sueños traicionados... También en la película aunque quizá de modo más leve. La película se recrea más en otros aspectos de la novela. En la relación entre la realidad y la fantasía, en el calor que se dan unos a otros un grupo de seres humanos... Y en una atmósfera de amenaza, de tragedia. Durante toda la historia se siente que algo terrible va a ocurrir.

—¿Qué la atrae a usted de esa época, de la posguerra?

—A mí nada. Pero eso no quita para que sea un marco muy interesante para determinadas historias. Marsé recrea muy bien esa época en la novela, pero no se queda en eso y da una vuelta de tuerca, haciendo que la ficción forme parte de la realidad, mostrando la

necesidad de la ficción, de creer que otro mundo mejor es posible, otra vida. Pero, en lo que a mí se refiere, mis recuerdos de la posguerra pertenecen a los años sesenta. Para mí, la posguerra es todo lo que ocurre entre 1939 y las elecciones de 1977. Y lo recuerdo de una forma espantosa, como el horror: miedo a que te peguen en el colegio, miedo a que te peguen en casa. Los niños vivíamos aterrados por todo, todo estaba mal, todo estaba prohibido. Y luego la religión, el terror de los terrores, el metafísico. Teníamos miedo a los curas, al infierno, al demonio, a todo. Porque la religión se encargaba de que incluso en el ámbito más privado e íntimo, no estuvieras a salvo del miedo. En resumen, un país de mierda, dirigido por un enano cabrón que ojalá no hubiese existido.

Religión y nacionalismo

—Bueno, se está apartando un poco del tema...

—Ya le dije, me gusta charlar... Y especialmente de las dos cosas que son mis bestias negras: la religión y el nacionalismo. Los dos inventos más nefastos del ser humano. Pero como soy un estúpido optimista, siempre pienso que algo es posible. La manifestación del otro día en Barcelona te hace creer por un momento que este país no está muerto del todo. Hay que impedir que el mundo se vaya a la mierda por el camino del Bien o por el del Mal. Hay una tercera vía: el ejemplo de Porto Alegre. Por cierto, ¿se le ocurre un nombre de ciudad más bello?

FERNANDO TRUEBA

El 'capitán' Fernán-Gómez

En la galería de personajes que pueblan el barrio barcelonés y las calles soñadas de Shangai, elevados casi a categoría de mitos por la literatura de Marsé y ahora por el cine de Trueba, brilla con luz propia el capitán Blay, un viejo republicano que desde el final de la guerra ha vivido escondido en un armario. Atacado por una locura iluminada y comprometido con las causas perdidas, este viejo cascarrabias y libertario no podía interpretarlo otro que Fernando Fernán-Gómez. "Como rasgo principal de su carácter, en la época en que interviene en la acción, destaca que padece una monomanía muy aguda. En consecuencia, es muy limitado de actitudes, de expresiones", explica el actor para *El Cultural*. Fernando Trueba ha señalado que el capitán Blay "tiene mucho que ver con el pintor Manolo de *Belle époque*", otro personaje que escribió expresamente para el autor de *El viaje a ninguna parte*. No lo ve tan claro Fernando Fernán-Gómez, quien sostiene que, "desde el punto de vista de actor, no encuentro ninguna relación, aunque quizás exista".

Es la segunda vez que el magnífico actor trabaja con Fernando Trueba, en ambas ocasiones para interpretar roles que al autor de *La niña de tus ojos* escribió expresamente pensando en él. Afirma Fernán Gómez que siente gran respeto por la obra de Trueba—"De las películas dirigidas por él que he visto prefiero *El año de las luces*", apunta— y destaca el placer de trabajar bajo sus órdenes: "El trabajo con él ha sido para mí agradabilísimo en las dos ocasiones. Nos hemos entendido muy bien y no hemos tenido ningún roce. Esto se debe, en primer lugar, a que él es un hombre inteligente y tranquilo, de un trato muy cordial".

Estrenos de *En la puta vida* y *Todas las azafatas van al cielo* **El cine austral se desata**

Dos comedias procedentes de Uruguay y Argentina vienen a confirmar, a pesar de las crisis, el óptimo estado de salud del cine latinoamericano. La debutante Beatriz Flores Silva estrena hoy *En la puta vida*, un cautivador relato en clave de comedia sobre las re-

des de prostitución mundiales. Por su parte, el argentino Daniel Burman (*Esperando al Mesías*) estrena la semana próxima *Todas las azafatas van al cielo*, felizmente protagonizada por Ingrid Rubio y Alfredo Casero.

DECÍAN los agoreros que la unidad idiomática de Latinoamérica y España no era extensible al mercado cinematográfico. Decían que los distintos acentos y expresiones nacionales de la lengua común derivarían en un cine babélico de escaso interés. Pero hoy se estrena en nuestro país una película uruguaya protagonizada por una actriz argentina (*En la puta vida*) y la próxima semana le toca el turno a un filme argentino con actriz protagonista española (*Todas las azafatas van al cielo*). Las identidades se entremezclan, las rígidas estructuras se desatan y el mercado iberoamericano empieza a demostrarse a sí mismo que el cine tiene un lenguaje propio que va más allá de fronteras, músicas y fragmentaciones idiomáticas.

El caso de la bella actriz de origen argentino Mariana Santangelo viene a confirmar la flexibilidad de los acentos. En el filme de la debutante Beatriz Flores Silva, *En la puta vida*, interpreta a una joven de Montevideo persiguiendo el sueño de montar una peluquería de *alto standing* en el centro de la capital. La película, que fue la candidata oficial de Uruguay para entrar en la terna de los Oscar, ha restituido la vida de la industria cinematográfica uruguaya. No sólo porque se convirtió en un éxito instantáneo desde el día que ocupó las carteleras de su país—superando el récord de taquilla que ostentaba ni más ni menos que *Titanic*—, sino por

el fuerte impulso que le ha dado a la minúscula y limitada cinematografía nacional.

Basándose en un hecho real que sacudió a la prensa uruguaya en 1992, y que la periodista María Urruzola recogió en el libro *El huevo de la serpiente*, Flores Silva relata el descubrimiento de una organizada red de traficantes uruguayos que explota en condiciones de esclavitud a mujeres forzadas a ejercer la prostitución. La distinción en esta tragedia la aporta la fresca mirada de la cineasta debutante, que huye del tono de denuncia para presentar el descenso a los infiernos de Elisa—joven de 29 años y madre de dos niños— en sorprendente clave de comedia

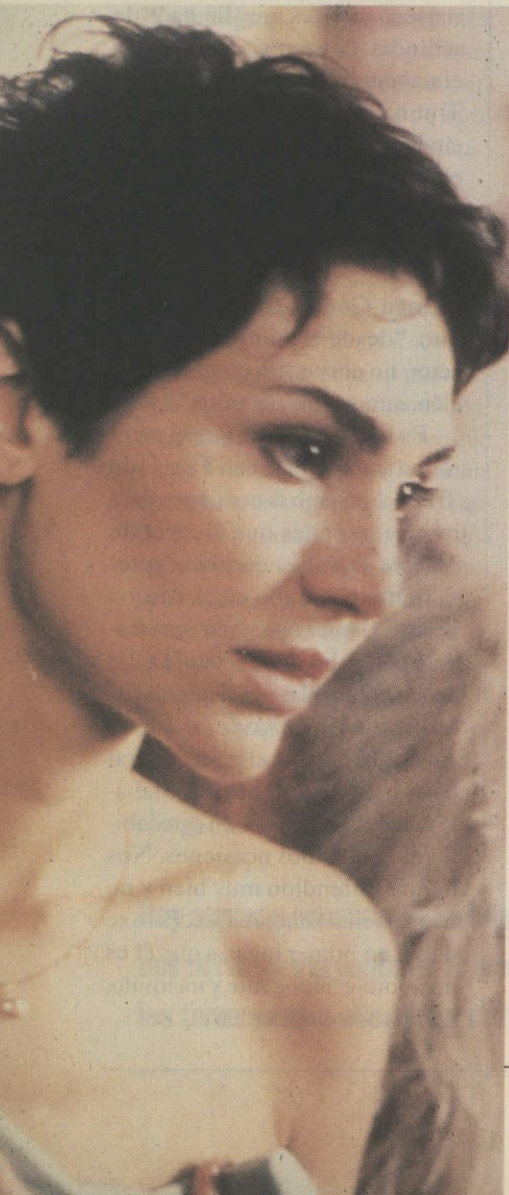
Un cuento de hadas. *En la puta vida* es un filme de clara proyección internacional—gran parte de la acción transcurre en Barcelona— en el que conviven actores uruguayos, argentinos y españoles, y que su autora define a las claras como “un espejo de la sociedad moderna”. El humor grotesco de ciertas situaciones—los favores sexuales en la cocina, la discusión de los clientes en el corral del burdel—y la heroica ternura del personaje protagonista—interpretado por Mariana Santangelo con calor teatral— apelan a los sueños de la ficción y obvian las formas del realismo y el documental para conducir la historia por las convenciones de un cuento de hadas: un arranque mágico, la aparición del amor, viajes, crímenes, pesadillas siniestras y un final a la altura del personaje.

No menos complaciente con la realidad se muestra el cineasta argentino Daniel Burman en *Todas las azafatas van al cielo*, que después de su paso por la sección Panorama del pasado Festival de Berlín llegará a las salas españolas el próximo 5 de abril. La española Ingrid Rubio, que por alguna extraña razón no encuentra su papel explosivo en la industria española—lo de *Visionarios* fue un espejismo—, entra con pleno derecho en la cinematografía argentina, mediante una trabajada y convincente imitación del acento, en esta comedia introspectiva sobre el poder curativo del amor.

A su lado, un contenido Alfredo Casero en el papel de Julián, joven médico y flamante viudo de mirada triste que viaja a la ciudad más austral del mundo, Ushuaia, para arrojar las cenizas de su mujer al lugar donde se conocieron. En el vuelo conocerá a Teresa (Ingrid Rubio), azafata que usa su profesión de cohartada para huir de sus compromisos sentimentales. El autor de la notable *Esperando al Mesías* se sirve de una estructura totalmente simétrica, repetitiva de escenarios y sensaciones, para relatar el proceso de enamoramiento, separación y reencuentro de dos amantes dislocados, al borde del suicidio. Sobre el concepto de soledad, Burman construye una larga sucesión de secuencias introspectivas, mudas, de un solo actor en plano (él o ella), puntuadas por la música original de Víctor Reyes.

MARIANA SANTIANGELO EN
 LA PUTA VIDA.

CARLOS REVIRIEGO





Vuelve hoy a la cartelera el ingenio de Spielberg veinte años después

Ya sé que es raro, pero conozco a una persona que tiene miedo de E.T. Debía de tener unos ocho años cuando asistió a la llegada del pequeño y arrugado alienígena. Para una generación (si no más) de espectadores, *E.T.*, representó el descubrimiento de la pura magia cinematográfica. Steven Spielberg, que destacaba ya de entre los nuevos directores del Hollywood de los últimos 70, apoyado en un guión de Melissa Mathison, consiguió una combinación ganadora de elementos procedentes del acervo eterno de nuestros mitos y sueños más profundos.

Una actualización, en clave de ciencia ficción, de los cuentos de hadas, que funciona implacablemente, arrancando risas y lágrimas, conectando directamente con el imaginario colectivo... y con el amigo imaginario que todos (o casi todos) hemos tenido en nuestra infancia. Ese es, sin duda, el secreto de *E.T.* Rastrear los sueños y deseos infantiles de amistad, aventura y rebeldía, y proyectarlos con la perfección del cuentacuentos profesional que, además, cree en lo que cuenta. *E.T.*, al igual que *La guerra de las galaxias* o que *En busca del Arca perdida*, pero de forma todavía más profunda, se dirige a nuestro inconsciente por medio de símbolos y arquetipos eternos, que como en todo buen cuento de hadas, pueden

E.T. se hace mayor

interpretarse en más de un sentido. De hecho, un Bettelheim o un Todorov encontrarían aquí una buena cosecha de simbolismos y metáforas psicoanalíticas o sociopolíticas. Y no cabe duda de que, por mucho que pueda parecer paradójico, Spielberg se toma muy en serio lo que cuenta. Para él, *E.T.* es la esencia del sentido de la maravilla que debe caracterizar al cine. Para él, y para millones de espectadores más, algunos de los cuales, están hoy haciendo cine también.

Una fábula sospechosa Todo en *E.T.* está estructurado para que la pequeña criatura diseñada por Carlo Rambaldi despierte nuestra simpatía y ternura... Pero también es cierto que todo cuento de hadas puede, invertido, convertirse en historia de horror. ¿Y si E.T. decidiera

utilizar sus poderes telequinéticos y telepáticos para destruir a sus enemigos? Hay cosas francamente sospechosas en esta fábula contemporánea, que utiliza el disfraz de la ciencia ficción y la mitología moderna (los ovnis, los agentes del gobierno, la ciencia, etc.), para, en realidad, ofrecernos una vieja, vieja historia. Quizá, la de un misterioso extranjero procedente de otro mundo, poseedor de poderes inefables, portador de valores trascendentes (el amor, la amistad, la igualdad...), perseguido e incomprendido, que muere y resucita, para volver a elevarse al reino de los cielos.

No es ninguna novedad hacer una lectura críptica de *E.T.* No me cabe duda de que, tratándose de Spielberg, los elementos netamente judeocristianos y bíblicos de la historia no son en absoluto casuales. Y resulta muy significativo que,

frente a esa tradición sanamente pagana de los mejores cuentos de hadas modernos (piénsese en los mundos delirantes de la Alicia de Carroll o el Peter Pan de Barrie), Spielberg parezca situarse en la corriente cristiana de, por ejemplo, C.S. Lewis y sus libros de Narnia o, incluso, Tolkien y sus pequeños pero heroicos hobbits.

Ahora, veinte años después, *E.T.* vuelve a las pantallas... Es decir, resucita de nuevo. Y lo hace con añadidos y variaciones que se adaptan a la corrección política actual: los policías cambian las pistolas por walkie-talkies, y la palabra "terroristas" es sustituida por la mucho más inofensiva (ahora) de "hippies". Hay nuevas escenas, y la propia criatura ha sido rediseñada por medio de la infografía, para que resulte más realista y agradable.

Quizá, hoy, ya no dé miedo a ningún niño. *E.T.* vuelve y, como todo Evangelio, se desvela como un palimpsesto que se reescribe para cada momento, que cuenta su "verdad" adaptándola a los tiempos que corren. Ahora es cuando a mí, *E.T.*, me da miedo. O quizá sea Spielberg, el genuino flautista de Hamelin de Hollywood, quien me lo da. Pero, sea como sea, creo que siempre he amado más al Alien de Giger que a *E.T.*

JESÚS PALACIOS

La agenda de María José Montiel está llena de proyectos apasionantes. Acaba de cantar el *Réquiem* de Verdi en Parma, la cuna del compositor. Mañana mismo inicia una gira con la Filarmónica de la Radio Holandesa con obras de Ravel y Falla, y en mayo debutará en el Comunale de Bolonia con *La Favorita* de Donizetti. A ésta seguirán *Carmen*, *Charlotte en Werther*, *Octavian*. Toda una galería de personajes fascinantes a los que dará cuerpo esta cantante madrileña que ya lleva una década larga de carrera tranquila pero sólida e inteligente.



MERCEDES RODRÍGUEZ

María José Montiel

“No toda la música contemporánea destroza la voz”

A María José Montiel le apasiona su profesión. No puede disimularlo. Acaba de obtener por unanimidad el premio CEOE de la Fundación Coca-Cola de España (el antiguo Premio Larios, que tienen en su haber personalidades como Victoria de los Ángeles o Alicia de Larrocha). Su

sonrisa radiante y luminosa la delata cuando se lanza a hablar de sus próximos proyectos, como esta *Scheherazade* de Ravel que va a cantar en Utrecht y Rotterdam con Yan Pascal Tortelier y las coplas de *El sombrero de tres picos* de Falla.

—Usted estudió con Ana María

Iriarte. ¿Qué ha aprendido de ella, y de otras cantantes de su generación, como Teresa Berganza, Isabel Penagos o Pilar Lorengar?

—Todas nos han dejado a las nuevas generaciones un legado de increíble riqueza musical. Mi maestra insistía siempre en la proyección

de la voz, en que llegara hasta el fondo del teatro, y traspasara la orquesta. También hacía mucho hincapié en la respiración. Ella fue quien me instó a irme a Viena, y allí tuve la suerte de entrar en el Opera-Studio, lo que me permitió seguir por supuesto trabajando y formándome,

“He actuado en proyectos en los que la fuerza de la música española ha hecho poner en pie al público del Carnegie Hall, con la Sinfónica de Montreal y Dutoit, en *La vida breve* de Falla, o con las *Canciones negras* de Montsalvatge en París”

y además hacer mis primeros papeles en la Staatsoper.

—¿Qué supuso Viena para usted?

—Mi formación vocal y estilística ha estado muy influida por esta etapa. Aunque había estudiado en el Conservatorio de Madrid, allí fue donde crecí musicalmente, donde realmente conocí a compositores como Schumann o Brahms. Todas las noches podías ver una ópera diferente, con unos cantantes increíbles. En Madrid, iba a la ópera desde muy pequeña, y hacía las famosas “colas” de toda la noche, y había escuchado a cantantes maravillosos. Pero allí era a diario. Y, de pronto, hacer pequeños papeles con Boniselli, con Cappuccilli, con Gwyneth Jones, con Christa Ludwig, era como un sueño. También conocí a Sena Jurinac, con la que hice varios cursos.

—Un maestra muy dura.

—Muy estricta, pero me inculcó una disciplina férrea en el estudio. Aunque detrás de esa apariencia hay una persona de una ternura inmensa. También me ayudó mucho Olivera Miljakovic, que me animó a cantar papeles como Sesto o Idamante. Mientras en otros países se piensa que hay que cantar a Mozart con la voz blanca, en Viena no se ve así. Creo que hay que cantarlo con el estilo adecuado, pero con el color de voz que uno tiene. Jurinac lo cantaba maravillosamente sin tener la voz blanca. Berganza sigue siendo allí una referencia. Como en Rossini.

Repertorio español

—Usted ha participado en importantes recuperaciones del repertorio español, como *Merlín* de Albéniz o *Las golondrinas* de Usandizaga.

—He actuado en proyectos en los que la fuerza de la música española ha hecho poner en pie al público del Carnegie Hall, con la Sinfónica de Montreal y Dutoit, en *La vida breve* de Falla, o las *Cinco canciones negras* de Montsalvatge en la Sala Pleyel de París con la Orquesta Nacional de Francia y López Cobos. Tuve la suerte de participar en esa obra mo-

numental que es el *Merlín* de Albéniz, que ya es una partitura universal, o en *Las golondrinas*, dentro del verismo español, que musicalmente me parece extraordinaria.

—¿Está bien escrita para la voz?

—No es peor que la música verista italiana. La ópera española es muy difícil de cantar. Quizá porque nuestros compositores, a diferencia de los belcantistas italianos o de Verdi, no estaban tan pendientes de la voz, de ayudar al cantante, de que los intervalos no hiciesen perder la belleza del canto. El verismo, en general, no se preocupa tanto de esto. *Cavalleria rusticana*, por ejemplo, es un reto enorme. Son modas de una época, una forma de escribir.

—Recientemente, en el *Requiem* de Verdi, ha cantado el papel de mezzo, y pronto va a cantar la Leonora de *Favorita* que habitualmente suelen interpretarlo las mezzos.

—Estaba cantando en Venecia, y Romano Gandolfi me escuchó y me ofreció cantar la parte de mezzosoprano del *Requiem*. Probé la partitura y, la verdad, me he sentido maravillosamente cantándolo. Mi voz tiene un color oscuro en el centro y los graves, pero eso no quiere decir que me haya convertido en una mezzo. De hecho, me habían contratado para cantar el papel principal de *Tancredi* en Venecia, pero cuando me puse a preparar la ópera completa me di cuenta de que era demasiado grave. *La Favorita* la cantan tanto sopranos como mezzos, y creo que es muy apropiada para mi voz. Es bel canto puro, un gran papel, y además lo haré en un teatro tan importante como el Comunale de Bolonia. También estoy preparando la Charlotte de *Werther*, un papel que cantó Victoria de los Ángeles. Éstas son las óperas en las que me estoy moviendo ahora. Lo importante es que los papeles sean adecuados a cada voz, y a ellos se llega mediante el estudio constante, la preparación y la adecuación del momento.

—Va a abordar *Carmen*.

—Será también en Italia, en el oto-

ño. Más que un reto, creo que es un sueño, por la riqueza de su psicología. Tendré que adecuarme a las exigencias del director de escena y el director musical, pero aunque haga una *Carmen* con gran carácter, que es lo que me gustaría, no quisiera ser agresiva ni llena de soberbia, sino resaltar su lado humano y femenino.

Wagner apropiado

—¿Le han ofrecido Wagner?

—De momento, no. Me gustaría, pero creo que debo esperar. Canté el Sueño de Elsa de *Lohengrin* en el centenario del Teatro Real, y fue muy bonito. Pero antes de decir que sí a cualquier personaje, lo canto entero para ver si resulta apropiado. Alguna vez nos podemos equivocar y aceptar cosas que no deberíamos, y otras hay que decir que no a proyectos muy golosos. Cuando acepto las cosas, procuro cantarlas primero y decir que sí o que no con mucho conocimiento de causa. Estoy trabajando algún Strauss, como el Octaviano de *El caballero de la rosa* y el Compositor de *Ariadna en Naxos*.

—¿Tiene algún ídolo?

—Más que ídolos, hay cantantes que me gustan mucho. Tengo grandísima admiración por los cantantes españoles, de los que no quisiera dejarme a ninguno. Cuando sales fuera, te sientes arropada. Abrieron un camino. De hecho, el prestigio vocal que tiene España en el mundo se lo debemos a ellos, por lo que todas las nuevas generaciones tenemos que estarles muy agradecidos.

—Recientemente ha participado

“En otoño haré *Carmen* en Italia. El papel es un sueño por la riqueza de su psicología. Aunque lo haga con gran carácter, que me gustaría, no quisiera ser agresiva ni llena de soberbia, sino resaltar su lado humano y femenino”

en el homenaje a Montsalvatge.

—Conocí al maestro hace varios años, y desde entonces he tenido el honor de que haya dado mi nombre varias veces para participar en sus homenajes. Incluso estrené una bellísima obra suya, *Eufonia*, hace dos años, con la Orquesta de Cadaqués dirigida por Marriner. Es uno de los máximos exponentes de la música española del siglo XX. He cantado su música en Cincinnati, Helsinki, París y siempre levanta pasiones.

—En sus recitales suele alejarse del repertorio trillado. Recientemente ha publicado un precioso disco, “Modinha”.

—“Modinha” me parece una joya, musicalmente hablando. El disco ha sido un éxito tan grande que lo vamos a interpretar en Rio de Janeiro y en Lisboa.

—¿Existe el *lied* español?

—Dentro de la música española, están las canciones que parten directamente del folclore, pero ahí están Toldrá (al que llamaban por su lirismo el Brahms español), Mom-pou o Guridi, que son grandes liederistas. He tenido la enorme suerte de conocerlos, sobre todo en los casi 40 recitales que he ofrecido con Miguel Zanetti, un magnífico maestro que me ha dado tanto y me ha apoyado mucho, y al que llevo en mi corazón en un sitio privilegiado. Mi colaboración con él ha sido muy íntima, muy emotiva y enriquecedora.

—¿Destroza la voz la música contemporánea?

—La que yo he cantado, no. He tenido la suerte de que muchos compositores han escrito pensando en mi voz, y en ese sentido estoy muy agradecida. Es una enorme suerte poder hablar con los compositores que están haciendo en este momento la historia. Porque ellos están hablando de lo que quieren, y puedes comentarles cosas. Soy una intérprete de mi tiempo, muy contenta de haber interpretado tantos estrenos y de poder seguir haciéndolo.

RAFAEL BANÚS

Miss Música

SALTÓ el escándalo en los concursos de misses. Lo que no se entiende es ese rasgarse las vestiduras que hemos presenciado. ¡Cómo si los tejemanejes descubiertos no fueran una cosa intuida y, para muchos, más que sabida!

Los concursos se prestan a todo por más que se amparen en la presencia de un notario. Puede ser que el notario vista con un halo de solemnidad y seriedad algo que puede estar podrido por dentro. El notario, en el mejor de los casos, certificará que los votos obtenidos han sido realmente emitidos por los miembros del jurado y que las sumas están bien hechas, pero nada más. Eso por no hablar de los notarios que aparecen en nuestras queridas óperas, de Mozart a Puccini, de *Così fan tutte* a *Gianni Schicchi*. No puede certificar ni certificará que esos mismos miembros del jurado han votado en conciencia, sin presión alguna.

En la música hay infinidad de concursos, unos aparentemente serios y otros aparentemente poco serios, en los que bien podría saltar el escándalo. De hecho ya ha saltado en más de una ocasión. Hay, eso sí, sus diferencias. Por ejemplo el tema económico. ¿Se imaginan comprando agudos a millón el “do”? No, en la música se mueve mucho menos dinero y por eso la corrupción económica es menor e incluso quizá inexistente. Pero puede haber otras corruptelas. ¿Cuántas veces hay jurados que son profesores de música y que tienen entre sus alumnos algún concursante? ¿Y qué me dicen de los jurados que son agentes artísticos y guardan ya en el cajón un contrato con alguno de los aspirantes? Y, a partir de aquí, lo que ustedes se pueden imaginar. Se invita a unos cuantos personajes más o menos próximos al medio, se les abona el viaje, se les paga unas dietas y en unas comidas opíparas se les instruye sobre las “conveniencias” a través de un jurado culto en el tema a tratar, cuya autoridad o no levanta sospechas o nadie se atreve a discutir.

Así sucede en concursos de canto, de piano o de lo que ustedes quieran, composición incluida. Aún recuerdo un concurso dedicado a nuevas obras, en el que un afamado compositor presentó una obra ya conocida. En el jurado había un compositor amigo que se dio cuenta. ¿Creen que puso abiertamente, delante de todos, las cartas sobre la mesa? En fin, veremos qué pasa con Rosa. ¿Habrà comprado Aznar votos en Barcelona? **BECKMESSER.COM**



Pasión madileña en Berlín

El Coro de la Comunidad de Madrid pondrá el viernes una pica en Berlín, donde interpretará en la renombrada Philharmonie la *Pasión Según San Mateo* de Bach junto a la Berliner Bach Akademie y la dirección de Heribert Breuer. El concierto, que supone la culminación de la ininterrumpida y creciente trayectoria del conjunto vocal madrileño, atestigua el óptimo momento artístico que atraviesa el conjunto, creado en 1984 y hoy consolidado como una de las mejores y más dúctiles formaciones musicales españolas. En el concierto berlinés intervendrá, además, un calibrado conjunto de voces solistas de fuste, en el que, junto a los nombres de la soprano Simone Nold y la contralto Katharina Kammerloher, aparecen los cantantes Clemens Bieber (Evangelista), el veterano Siegfried Lorenz como Jesucristo y el bajo coreano Kwangchul Youn, quien se ha labrado un sólido prestigio como intérprete wagneriano en sus reiteradas actuaciones en Bayreuth y en otros importantes teatros alemanes.

Brillante trayectoria. El brillante momento artístico del Coro de la Comunidad de Madrid (CCM) es consecuencia de una larga y minuciosa labor, liderada primero por Miguel Groba y, desde septiembre de 2000, por Jordi Casas, su actual director. En los 18 años transcurridos desde su fundación, la actividad se ha diversificado, y se ha proyectado a innumerables facetas. Esta pluralidad le ha granjeado una bien ganada reputación de conjunto flexible capaz de las

más diversas empresas artísticas, tanto en solitario como junto a la Orquesta de la Comunidad de Madrid, de cuya estructura forma parte. La actuación en Berlín es así, el colofón de un hacer absolutamente impecable, siempre jalonado de unos éxitos que no son sino respuesta a la asombrosa calidad que ha situado al CCM en el grupo de cabeza de las formaciones corales españolas. El currículo refleja bien a las claras este dulce momento artístico. Representaciones escénicas y continuos conciertos en la temporada de la Comunidad de Madrid se han complementado con abundantes grabaciones discográficas—entre ellas el *Merlín* de Albéniz para el sello Decca—y la presencia constante en la práctica totalidad de los escenarios españoles, así como en países como Francia, Bélgica, Polonia o la extinta Yugoslavia.

El repertorio resulta tan amplio como su programa de actividades, y se extiende desde la polifonía renacentista hasta nuestros días. En el generoso haber, destaca el abultado número de obras estrenadas de compositores como Román Alís, Aracil, García Abril, Cristóbal Halffter, Tomás Marco, Oliver, Prieto, Sánchez Verdú o José Luis Turina. Tampoco es menguado el plantel de directores que han estado al frente del Coro de la Comunidad de Madrid, en el que figuran maestros como Frühbeck de Burgos, Encinar, Eric Ericson, García Navarro, Gómez Martínez, Robert King, Peter Maag, Ros Marbà o Vladimir Spivakov. **JUSTO ROMERO**

Los Domingo en Nueva York

PLACIDO Domingo es bastante más que una institución en el Metropolitan, donde reina como la gran figura que es, con una enorme influencia en la elección del repertorio que quiere abordar. En los últimos años ha añadido el personaje principal de la ópera *Sly* de Ermanno Wolf Ferrari, basada en parte en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Protagonizará

la premiere en la ciudad de los rascacielos el próximo lunes. Para la dirección escénica, propuso, y el teatro neoyorkino aceptó, a su esposa Marta, con producción de Michael Scott. El resto del excelente reparto incluye a nombres del prestigio de Maria Guleghina o nuestro Joan Pons. En el foso, la sólida, nerviosa y segura batuta de Marco Armiliato.

En las últimas semanas el mundo discográfico parece vivir momentos convulsos. Algunas multinacionales cierran incluso sus departamentos con vistas a ahorrar gastos, anunciando indirectamente con ello una posible desaparición del disco clásico. Ante lo cual se rebela Bernard Coutaz, presidente de Harmonia Mundi, con este artículo.

El disco clásico no está muerto

POR BERNARD COUTAZ

La comunicación, en lo que concierne al disco clásico, se ha sustentado sobre algunas ideas falsas. Se dice: "El público interesado en la música clásica está en disminución". ¡Es falso! De hecho, los conservatorios y las escuelas de música de todo género rebosan e incluso se ven obligadas a rechazar, ante la falta de plazas, a miles de jóvenes que quieren aprender un instrumento y que no desean cantar necesariamente rap. Aunque es cierto que los jóvenes en sus momentos de ocio les gusta escuchar la música "de moda" —si bien no sé puede generalizar— muchos no descubren la música clásica hasta los treinta años y de ahí que, ante el alargamiento de la duración de la vida, se vean tantos cabellos blancos en los conciertos. Pero las estadísticas que analizan la asistencia a recitales y festivales demuestran de forma evidente el aumento considerable de este público.

Se dice que estas personas no compran discos clásicos. ¡Es falso! La gran dificultad de nuestro trabajo, podría decirse que es su verdadero drama, viene de que el público no encuentra almacenes adecuados donde comprar de un modo cómodo discos clásicos. De esta situación, los editores-distribuidores de esos discos, y yo no me disocio de ellos, son responsables. Y las grandes cadenas reducen (en realidad habría que decir suprimen) su apartado clásico, porque esta línea no les aporta con la suficiente rapidez el beneficio, su primer objetivo. Cuando hace sólo una veintena de años elegimos vender discos en los supermercados, desencadenamos una guerra de precios que ha provocado en la actualidad la desaparición casi total de las tiendas independientes. Por no poder alinear los precios con los de las grandes superficies, no se les ha dejado margen suficiente para vivir. Y como si este error no fuera bastante, resulta que desde hace apenas unos años, los editores han multiplicado las recopi-



MERCEDES RODRÍGUEZ

laciones de grabaciones ya amortizadas inundando las secciones restantes con colecciones a bajo precio. Los almacenes están llenos. Pero esto apenas tiene influencia —prácticamente ninguna— sobre la cifra de negocios globales del sector. El resultado es que hoy, y siempre en lo que concierne a los discos clásicos, ni los editores, ni los vendedores, han podido recuperar su margen.

Y en un contexto así se ha difundido una tercera idea equivocada: "los discos son demasiado caros". Es falso. Desde hace veinte años, el precio de las localidades de cine se ha multiplicado por siete, el de los libros, por cinco.

El del disco, en su tarifa más alta, sólo se ha multiplicado por dos. En comparación con otros productos culturales, el coste del disco no es demasiado elevado. Y además, siempre en el ámbito clásico, cuando se realiza una grabación con un director de orquesta, una orquesta, cuatro solistas y un coro, ¿qué pueden costear discos vendidos sólo a seis euros? Veinte euros no es un *full price*, sino un precio normal. De hecho, cuando se observa al público de una librería, se constata que ante las novedades, la gente encuentra muy lógico pagar veinte euros. Por el contrario se habla mucho de que el mismo público encuentra muy caros esos discos nuevos a veinte euros. ¿En función de qué?

No aspiro a dar lecciones de nada pero puedo constatar un hecho: Harmonia Mundi ha abierto en Francia 35 tiendas, espacios de 60 metros cuadrados donde presentamos nuestra producción y la de aquellos catálogos que distribuimos. No hacemos ninguna publicidad. Inscrubimos el emblema Harmonia Mundi, ponemos los discos en las vitrinas, abrimos la puerta, la gente entra y compra. Y he aquí que estas 35 tiendas generan el cincuenta por ciento de la cantidad global de lo que vendemos en Francia, unidas todas las cadenas. En estos lugares, encargados que saben atender y aconsejar a sus clientes, venden discos, yo no diría *full price*, sino de precio normal. Que conste que otro editor me comentaba recientemente que en Estados Unidos, en Inglaterra, en Alemania, realiza más del cincuenta por ciento de su cifra de negocios fuera de la red habitual, multiplicando los puntos de venta en los museos, abadías o incluso en las tiendas de regalos.

No, el disco clásico no se muere; tiene un futuro a poco que nos ocupemos de restaurar una red adecuada. Pero esto es otra historia. ■

Se cumplen cien años del nacimiento del compositor británico

Walton sonidos para el fin de un imperio

El próximo viernes se celebra el centenario de Sir William Walton, una de las grandes figuras de la música británica. Su lenguaje, tachado de conservador, es representativo de la música inglesa del siglo XX. Conoció muchos aplausos, sobre todo en el terreno cinematográfico, con títulos como *Hamlet* o *Ricardo III*.

NACIDO en Oldham, cerca de Manchester, en el condado de Lancashire, Inglaterra, el 29 de marzo de 1902, fue el segundo de los hijos de Charles Walton, maestro de coro, organista y profesor de canto, y de su esposa, la contralto aficionada Louisa Turner. De niño dio clases de piano y violín, además de incorporarse al coro paterno, en la iglesia de San Juan de Oldham. Su padre pensó que podía completar su formación enviándole al coro de la Christ Church Cathedral, en Oxford, don-

de ingresó a los diez años de edad. La Primera Guerra Mundial casi le obliga a dejar los estudios musicales, cosa que impidió el Deán de la catedral oxoniense Thomas Strong, convencido de las cualidades del muchacho para ellos. De todas formas había ya en él un talento natural para la música y, poco después de su llegada a Oxford, empezó a componer. A los trece o catorce años de edad ya era capaz de escribir piezas corales bastante elaboradas y música para órgano.

Los consejos de Sir Hugh Allen, de Busoni, de Goosens y de Ansermet llegaron a hacer de él un excelente compositor, como puede apreciarse en el *Cuarteto con piano* de 1918. Dos años más tarde Walton abandonó Oxford y entre 1920 y 1930 vivió en Chelsea. Viajó mucho, relacionándose fraternalmente con Osbert y Sacheverell Sitwell.

Apoyo moral. Los Sitwell fueron muy importantes para él, no ya por lo que supone cultivar la amistad de personas tan cultas y valiosas, sino por el apoyo moral y financiero recibido de los tres. De esos años son obras tan interesantes como *Siesta*, *Façade*, *Portsmouth Point*, la *Sinfonía*

concertante con piano y el *Concierto para viola* (1929), que ya reveló su estilo, a medio camino de Sibelius y Hindemith.

En 1922 había colaborado con Edith Sitwell en la concepción del divertimento danzable *Façade*, obra maestra que le convirtió en una especie de *enfant terrible* de la música inglesa a lo Ravel.

El famoso *Concierto para viola*, estrenado por Paul Hindemith como solista en el desaparecido Queen's Hall de Londres, había sido escrito en Amalfi, durante uno de sus viajes a Italia, país que adoraba. El éxito de su obra en Londres se ratificó, en el ámbito internacional, al escucharse en Amsterdam su oratorio *El festín de Baltasar*, encargo de la BBC para el Festival de Leeds, donde se había ofrecido por vez primera dos años antes. Quizá sea la pieza sinfónico-coral inglesa más importante, junto a *El sueño de Geroncio* de Edward Elgar y *Un niño de nuestro tiempo* de Michael Tippett.

Después de la guerra, y cuando su arte se hallaba en plena madurez, Walton casi dejó de componer. Sólo atendía ciertos encargos. Su música para el cine ha mantenido el buen nombre del que gozaba. Basta oír la bien escrita *First of the Few*, de la que extrajo el prelude y fuga *Spitfire* (colérico), las de las películas shakespearianas *Enrique V*, *Hamlet*, *Ricardo III* o, más tarde, la de *La batalla de Inglaterra*. También conviene recordar aquí sus ballets *The Wise Virgins* y *The Quest*, para el Sadlers Wells.

En 1939 el gran Jascha Heifetz había dado a conocer en Cleveland su hermoso *Concierto para violín* y hasta 1947 no terminaría el no menos bello *Cuarteto de cuerdas*. El año anterior, durante un congreso en Buenos Aires, conoció a Susana Gil Paso,

joven de veintidós años con la que contrajo matrimonio. Se dirigieron a Italia, instalándose en Forio d' Ischia, en la parte occidental de Ischia, isla próxima a Nápoles. La finca se llamaba La Mortella (El mirto) y en ella cumplió Walton todos sus sueños mediterráneos, desde que conociera el mundo de la Graziella lamartiniana durante sus viajes con los Sitwell en los años veinte.

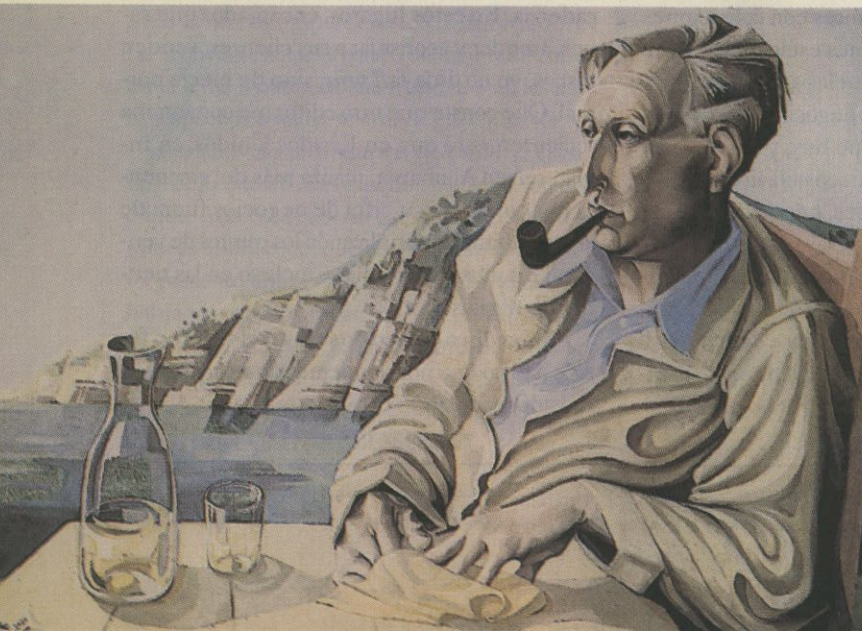
Troilus y Cressida. La idea de componer una ópera se formalizó en 1947. Se puso a trabajar con Christopher Hassall, su libretista, sobre el tema de Troilus y Cressida. Le ocupó siete años y lo peor es que esta gran partitura fue tachada de inactual al estrenarse en 1954 en el Covent Garden. Dos años más tarde Walton completó su trilogía de conciertos para cuerda con el espléndido *Concierto para violonchelo*, destinado al ilustre Piatigorsky.

Cada obra de Walton iba precedida de gran expectación antes del estreno y muchas veces, como ocurrió el año 1960 en el de la *Segunda Sinfonía*, de la polémica y de la incompreensión. Sir William fue considerado el mejor compositor británico vivo tras la muerte de Vaughan Williams (1958) y la imponente marcha *Orb and Sceptre* acompañó la coronación de la reina Isabel II en la Abadía de Westminster el 2 de junio de 1953.

Nombrado caballero y ennoblecido con el título de Sir, Walton se convirtió desde 1960 hasta el 8 de marzo de 1983, en una de las personalidades más reconocidas de la creación musical británica, en la que sólo Benjamin Britten y Michael Tippett pudieron hacerle sombra.

ANDRÉS RUIZ TARAZONA

WILLIAM WALTON VISTO POR MICHAEL AYRTON





L. V. BEETHOVEN
SINFONÍA Nº5
SIMON RATTLE
DECCA 5571652



LEOS JANACEK
VARIAS OBRAS
R. KEMPE / C. MACKERRA
DECCA 470263-2



EVA URBANOVA
ARIAS Y DÚOS
DE ÓPERA CHECA
SUPRAPHON 3555-2 631

EN diciembre de 2000 se celebró en la Musikverein de Viena un concierto que reunía la citada sinfonía del epígrafe y el *Concierto para violín* de Brahms. Ahora nos lo ofrece Decca sin una sola tos. Aunque en un caso así a veces se agradecen; dan sabor y naturalidad a un acontecimiento en el que la música fluye sin cortes. Rattle, director de moda y con razón, hace una versión bien organizada de la *Quinta*, ligera de *tempi*, transparente de texturas, muy animada rítmicamente, expuesta de un solo trazo. Es una visión moderna, con detalles tímbricos muy peculiares, pero sin perder de vista la tradición. En la línea de la que grabara Carlos Kleiber. El violín de la coreana Chung ha ganado densidad y calidad sonoras y su arco es ahora más profundo. Hasta nos sorprende con una lectura de un lirismo que parece de otro tiempo. Magnífica ejecución y acompañamiento orquestal medido. Un buen disco con dos modernas referencias de obras de siempre. **A. REVERTER**

LA moda en torno a Leos Janacek no sólo afecta a las representaciones y conciertos, sino también al disco. Se reeditan ahora espléndidas versiones de varias de sus obras en un compacto que no tiene desperdicio, del que son protagonistas dos directores tan expertos en la obra del compositor como Rudolf Kempe y Charles Mackerras. El primero ofrece la mejor versión existente de la *Misa Glagolítica*, que dirigió en Londres durante los setenta junto a otras partituras del mismo autor checo como *Taras Bulba* o la *Sinfonietta* y es que Kempe estuvo particularmente ligado a su música durante los últimos años de su carrera. Los solistas están espléndidos, con una poderosísima Teresa Kubiak. La grabación, original de 1973, suena de forma impresionante. Por su parte Mackerras se enfrenta con una obertura concebida originalmente para *Jenufa* y con una suite de *La zorrilla astuta*. Se trata de un compacto de los que realmente merecen la pena, con una música infrecuente de gran fuerza. **G. ALONSO**

EVA Urbanova es la mejor soprano checa de la actualidad. El color, de lírica ancha antes que de dramática, posee sin embargo un atractivo metal en la zona alta, que la artista ataca con valentía. Es hábil en las medias voces, y posee esa guturalidad en la emisión típicamente eslava. El volumen es considerable, lo cual le permite afrontar sin pestañear a las aguerridas heroínas del repertorio checo, como en este compacto recogido en un concierto en Praga en diciembre del año 2000. Tras la gran escena del acto III de *Libuse* de Smetana, el programa esta formado por una serie de dúos en los que intervienen ilustres compatriotas, como el tenor Leo Marian Vodicka o el bajo Richard Novak, y que nos permiten conocer un repertorio tan sugerente como poco transitado entre nosotros. Así, junto a páginas de *Rusalka*, *La novia vendida* o *Jenufa*, hay ejemplos muy bellos de *Dalibor* de Smetana, *El jacobino* de Dvorak o *Sarka* de Fibich (que la propia cantante ha grabado completa para Orfeo). **R. BANÚS**

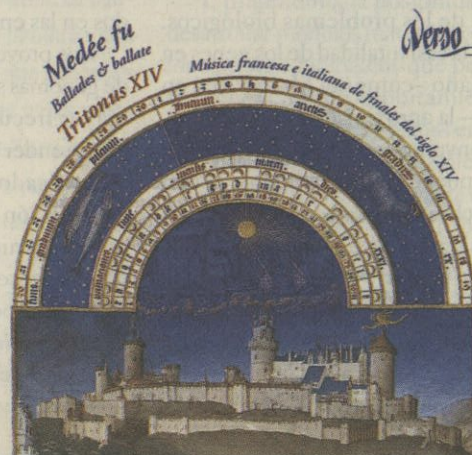
Un Verso para la crisis

MEDÉE FU: MÚSICA ITALIANA Y FRANCESA DEL SIGLO XIV. TRITONUS XIV. PATRICIA PAZ, TANTO. FERNANDO PAZ, FLAUTA. LEONARDO LUCKERT. JOSÉ MANUEL NAVARRO, VIHUELA DE ARCO.
VERSO VRS 2005 DDD

EN estos tiempos que corren, con la Gran Vía tapizada de mantas musicales, con los piratas lanzados al abordaje del comercio fonográfico, con la SGAE asaltada y perpleja, con la hacienda pública goleada y, en fin, con la industria del disco en su entera enormidad tirada literalmente por las aceras de las calles y por los pasillos del metro, estando así el patio, unos intrépidos españoles lanzan un sello de discos al mercado.

Es el sello Verso que tiene una productora paralela llamado Banco de Sonido. Se lanzan a esta piscina medio vacía porque pueden: su producto es de nicho y son capaces de sobrevivir cuando la riada se lleva a los sellos generalistas. Su nicho, además, es muy atractivo: hacen música muy antigua o muy moderna. Seguramente triunfarán porque hacen las cosas bien. Las tomas de sonido son cuidadosas y las interpretaciones de gran nivel.

El disco que exhibimos hoy ejemplifica esas virtudes. El grupo Tritonus XIV es joven, entusiasta y lleno de talento. Resurge en él la voz de Patricia Paz, que venía de cantar en otros grupos y que aquí alcanza todo su potencial musical, que es mucho. canta estas diez baladas con hermosa voz y muy buen gusto. La parte instrumental es excelente. Son recomendables también otros productos de este sello: el VRS 2002, dedicado a la música de tecla española interpretada por Carlos García-Bernalt en el órgano de la Real Capilla de San Jerónimo de Salamanca; el VRS 2001, que trae las sinfonías del veneciano Antonio Caldara y, en el otro extremo del repertorio, el VRS 2003 con música reciente tocada por el trompa Javier Bonet y el pianista Aníbal Bañados. **ÁLVARO GUIBERT**



Último asalto al Genoma

La era postgenómica ha comenzado. Cuando está a punto de hacerse pública la secuencia completa del genoma humano y de formarse oficialmente en nuestro país la Fundación Genoma (dependiente de los ministerios de Ciencia y Sanidad), El Cultural analiza el futuro de este hito partiendo de los más recientes descubrimientos. El académico de Ciencias Pedro García Barreno escribe sobre los otros “omas” que han emergido con los avances genómicos, sobre la necesidad de un “atlas biológico”, sobre los mapas funcionales y sobre los retos que condicionarán los nuevos avances como la bioinformática. Francisco J. Ayala, catedrático de Ciencias Biológicas de la Universidad de California y ex presidente de la Asociación Americana para el Avance de la Ciencia, analiza la longitud del mensaje genómico, su papel en la evolución y las características de nuestra sofisticada individualidad. Craig Venter, “padre” del primer borrador y ex presidente de Celera Genomics, expone la relación existente entre la variación de la secuencia del DNA y la nueva terapéutica. Por último, publicamos algunos de los esquemas realizados por los investigadores Josep Francesc Abril y Roderic Guigó, de Genome Informatics (IMIM-UPF), que resumen tres aspectos de la genómica.

LA disponibilidad de las secuencias completas de los genomas humano y de otros organismos supone un cambio estratégico en el abordaje de los problemas biológicos. Con la casi totalidad de los genes en la mano —comenta Marc Vidal en Cell— la aproximación reduccionista convencional de escudriñar gen a gen puede complementarse por un enfoque más global o integrador para considerar todos los genes a la vez. Sobre la base de que son las intrincadas redes de interacciones entre proteínas (y moléculas de RNA) las que regulan los procesos biológicos, más que proteínas aisladas actuan-

do en solitario, tales aproximaciones globales deberían enriquecer la comprensión de los mecanismos moleculares incluidos los involucrados en las enfermedades humanas.

Los proyectos de secuenciación de genomas se asocian, cada vez con mayor frecuencia, con el reto de comprender la función de los genes identificados en proyectos de secuenciación a gran escala. La “era postgenómica” ha sido declarada oficialmente abierta. Y ello incluye la descripción tanto de cada una de las proteínas expresadas por sus genes respectivos como del conjunto interactivo de las proteínas in-

volucradas en un proceso o módulo biológico en particular. La complejidad inherente del tratamiento simultáneo de decenas o de cientos de proteínas para formular problemas biológicos integrados exige disponer de mapas informativos de complejidad funcional creciente.

Secuencias nucleótidas

Así, como continuación de los mapas genómicos han emergido otros “omas”. Conceptualmente, cada mapa “ómico” puede concebirse como una matriz bidimensional. Una de ellas, representa el genoma (conjunto de genes), el

ORFeoma (conjunto de secuencias nucleotídicas que codifican proteínas: “open-reading frames”, ORFs) o el proteoma (conjunto de proteínas). La segunda dimensión refiere un conjunto de condiciones o mapas funcionales: transcriptoma (conjunto de RNAs mensajeros); fenoma (conjunto de genes que especifican un determinado fenotipo); interactoma (conjunto de estructuras interaccionantes); localizoma (mapas de la posicionamiento de una determinada proteína —en el espacio y en el tiempo— en un organismo); enzimoma (proteoma como conjunto de sustratos), y plegoma o foldoma (conjunto de “motivos” o estructuras tridimensionales funcionales responsables de la especificidad de la interacción entre un ligando y su receptor o de la función de una ribozima). Todos ellos habrán de compilarse en una especie de “atlas biológico”; de este modo, la integración de la información contenida en tal atlas incrementará significativamente las hipótesis biológicas que puedan formularse.

Los organismos pueden concebirse como sistemas de módulos moleculares, cada uno de ellos responsable de una determinada función biológica. La función de los módulos puede ser básica como la síntesis de una proteína, la regulación del ciclo celular o la maquinaria de reparación del DNA, o sofisticada como las memorias a largo plazo e inmunológica. Uno de los principales retos de la era postgenómica es que la mayoría de los ge-

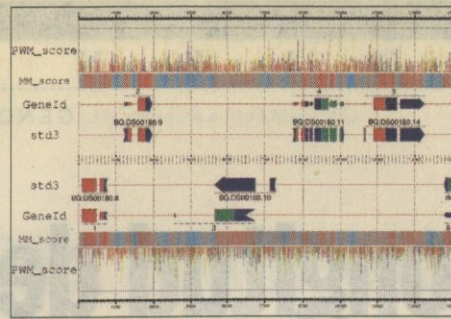
nes identificados en las secuencias genómicas completas no ha podido ser adjudicada a módulo funcional alguno. Ello conlleva la pregunta de si cada módulo estudiado incluye más genes de los supuestamente involucrados o si existen más módulos que deban ser descubiertos.

Mapas de transcriptomas

En cualquier caso, la estrategia de partida asume que los genes compartidos de un determinado módulo funcional deben compartir propiedades comunes (interactoma). Así, los mapas de transcriptomas consistirán en un conjunto de "grupos de expresión" o de genes correlacionados, mientras que el interactoma contempla redes de proteínas interactivas (grupos de interacción). Por su parte y especialmente en relación con el genoma, una herramienta revalorizada es la técnica del noqueo génico –silencio de un gen determinado– en organismos transgénicos o mediante la utilización de RNAs de interferencia (RNA complementario de una secuencia de DNA a la que se une y anula).

Una de las principales limitaciones de los mapas funcionales es que sólo ofrecen una aproximación gruesa a los genes pertenecientes a un módulo; hoy sólo son capaces de generar conclusiones sobre la función de una determinada proteína. No cabe duda de que las restricciones inherentes a los mapas funcionales se irán disipando conforme más tipos de mapas vayan integrando conjuntos solapantes de características funcionales. De este modo, uno de los retos más evidentes de la era postgenómica es aprender cómo puede integrarse la información funcional aportada por los distintos tipos de mapas; una empresa sólo resoluble mediante la colaboración computacional. La bioinformática se asienta, cada vez con mayor solidez, como la herramienta clave de la empresa biológica del futuro. Otro reto es aprender cómo

En la imagen se muestran las predicciones realizadas por el programa *geneid*, comparándolas con las anotaciones de una base de datos de *Drosophila melanogaster*. Las gráficas de impulsos representan la calidad de las señales que delimitan exones mientras que el gradiente rojo-azulado corresponde al potencial codificante de la secuencia del DNA. El gráfico tiene simetría horizontal, puesto que las moléculas de DNA codifican genes en los dos sentidos, de izquierda a derecha (lo que se denomina *forward*) y de derecha a izquierda (*reverse*). La figura se ha obtenido usando el programa de visualización *gff2ps*, el empleado para generar el mapa del genoma humano publicado por Science en febrero de 2001.

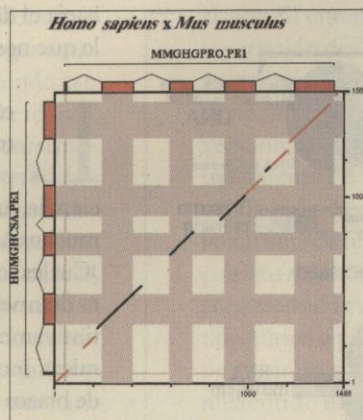


```

TTGATCTTATGTTGTATGCGTATCTCTTCTATTAAGTGGGTTTCATCTAACCATTATAC
ATTTTCATAAATAAATAGATTACAATTGGGTCAAAATAAATGTTCACTGAAGCTTCCCTT
CTCAAGGTCATAAAAAGCATTAAAAAAAATAGCACAAATCAATAATAAAAACTAATTTT
GAAATCTCTTTGAACAAGACAGATATTTGGTTTCAGTCGCTGAACAAATCTGTTTACTGT
CTAAAATCTGAAAACCATTTTCCGACAGCTGACAGCTTGAACAGAATATAGTACACAA
AAATGCAAAACCCACAAGTTTGATGATATATGATTTAATTTTCTAAAAATAATGGAGGG
TTTGCACTCCAAAATGAGTACAAAAACAAAACAAATAAGACGACGCGACTGGGCAT
CTCTTAGTATTGAGATATATGATTTAATTTTCTTAAAAATAAAGCATTTTTGTCAATT
AAATGCAAAACCCACAAGTTTGATGGAGGGTTGTAATAAATAAATTCGAATGTAAAA
AGAGTTTCAGTTAGCGCAGGTGGATTTTACAGAAAAAATGCAATGCAATTAACATTAC
ATGTATCGATGAGTCCATTATCATTTTCATTTGGTTCAATTCGCGCCACTGAGCTTAAAT
TATAATGATACAATAAAAAAATTGATGATAAAGAGAGACTAAAATGCAATGCAATTTAAA
...

```

Arriba se muestran en diferentes colores las señales que delimitan los exones (las cajas rojas), que forman parte de un gen. Los genes vienen delimitados a su vez por las señales de inicio y terminación (ATG y TGA). El problema de la Genómica es encontrar estas estructuras génicas que codifican para las proteínas de un organismo en largas secuencias de DNA (representado en la imagen por los puntos suspensivos).



con respecto a los intrones. Comparando genomas de especies próximas en la evolución, se pueden mejorar las anotaciones de genes conocidos pero a la vez puede permitir descubrir nuevos. Además, si la conservación se extiende más allá de los límites de los exones, esto permitirá en el futuro entender mejor las señales que delimitan estos exones al igual que las señales que activan o inactivan la expresión de los genes.

Alineamiento de dos secuencias genómicas, una de humano y otra de ratón, en la que también se analizan las respectivas estructuras exónicas para un mismo gen, el de la hormona del crecimiento en humanos y su homólogo en ratón. La conservación no sólo se produce con respecto a los exones, que aparecen dibujados como cajitas rojas y que se proyectan en el alineamiento como bandas grises, sino también

la información funcional de los diferentes mapas puede integrarse en un atlas biológico. Generaciones de bioinformáticos se ocuparán de desarrollar la infraestructura de los mapas funcionales y la arquitectura de los atlas biológicos. Un tema importante es la organización de la información vertical y horizontalmente. En el contexto vertical, cada característica conocida de genes y de proteínas específicas, podrá encontrarse en un documento individual; aunque esta aproximación es útil en proyectos "un-gen-cada-vez" tiene poca utilidad en programas integradores más ambiciosos, para los que el formato horizontal será más apropiado. En otras palabras, la organización de mapas en grupos y el subsiguiente solapamiento entre grupos de diferentes mapas exigirá el tratamiento de bases de datos horizontalmente; ello abordando, a la vez, todos los genes y condiciones experimentales.

Modelos matemáticos

El potencial del desarrollo de un atlas biológico puede contemplarse en cuatro áreas. Primero, el interés de los biólogos moleculares en profundizar el conocimiento de moléculas particulares. Segundo, el descubrimiento de nuevos objetivos farmacológicos. Tercero, el desplazamiento de los patrones conceptuales en investigación biológica desde la aproximación reduccionista de la biología molecular a un contexto integrador.

Y, finalmente, la posibilidad de desarrollar modelos matemáticos de los sistemas biológicos que permitan predecir los comportamientos potenciales de esos sistemas en respuesta a los diferentes tratamientos. La información relevante para construir modelos más precisos habrá de obtenerse a partir de los mapas funcionales generados en los campos de la genómica funcional y también de la proteómica.

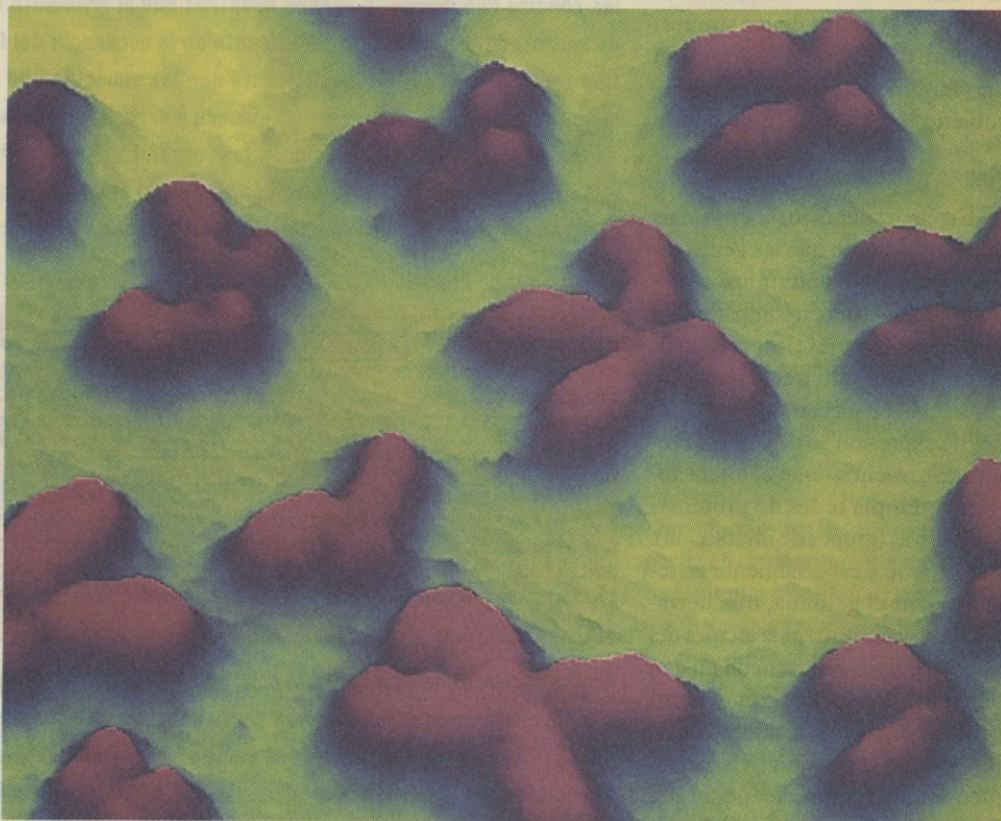
PEDRO GARCÍA BARRENO

La longitud del mensaje

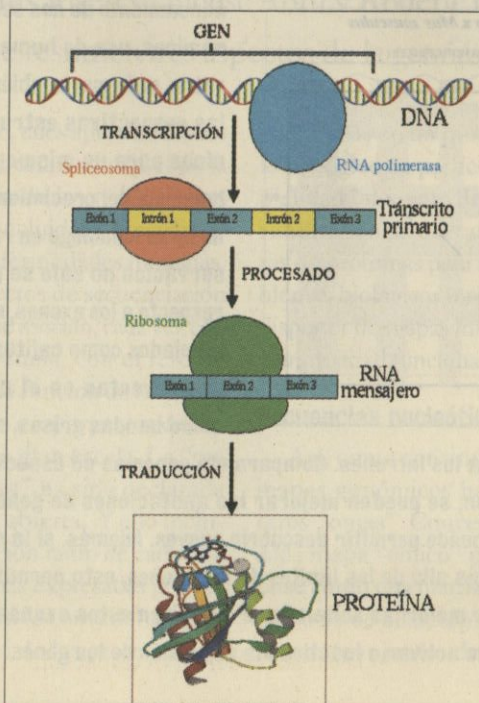
Los genomas pasan la antorcha de la vida de una generación a otra. La herencia biológica está determinada por los dos genomas que cada individuo hereda, uno del padre y otro de la madre. La información genética está contenida en el DNA, una fibra delgadísima, compuesta de dos hélices complementarias, a lo largo de las cuales se alinean los cuatro componentes químicos, representados por A, C, G y T, que son las letras del alfabeto genético, cuya secuencia contiene la información genética, de manera semejante a como la secuencia de letras en un texto castellano contiene su información semántica.

La proeza consumada al descifrar el genoma humano emana, para empezar, de la longitud enorme del mensaje: cada genoma humano consiste en tres mil millones de letras. La Biblia contiene unos tres millones. Para imprimir todas las letras del genoma humano se necesitarían mil libros, cada uno del tamaño de la Biblia. Pero, además, las letras del genoma no se pueden leer directamente por inspección visual, como si se tratara de un texto, sino que para identificar cada letra en el DNA se requiere una reacción química separada. Inventos ingeniosos en bioquímica e informática fueron necesarios para consumir la proeza.

Cada genoma humano es diferente de todos los demás. De promedio, un genoma difiere de otro en una de cada mil letras, que es un total de tres millones de letras. En estas diferencias se basa nuestra individualidad. El conjunto de las diferencias da cuenta de la diversidad de la humanidad, que va desde los esquimales de Alaska hasta los aborígenes de Australia, pasando por Asia, Europa y África, el continente de donde se origina nuestra especie. En el 99,9% del genoma que todos compartimos se basa lo que nos caracteriza como humanos. Cuando hablamos de "el genoma humano", nos referimos a esa mayoría que nos es común y que nos distingue de los demás animales. Nuestros parientes más cercanos son los chimpancés y los gorilas. Las diferencias entre el genoma humano y el del chimpancé implican el 1.5% del genoma; del gorila, algo más. La comparación de nuestro genoma con el del chimpancé y el del gorila manifestará los cambios que han ocurrido en el genoma humano desde que



ARRIBA, IMAGEN COMPUTERIZADA DE CROMOSOMAS. ABAJO, ESQUEMA DEL FLUJO DE INFORMACIÓN DEL DNA A LA PROTEÍNA (DEL CÓDIGO A LA FUNCIÓN)



nuestro linaje se separó del linaje del chimpancé hace unos seis millones de años. Identificar esas diferencias será un paso de gigante hacia el descubrimiento de la base genética de lo que nos hace distintivamente humanos.

Los humanos nos distinguimos por nuestra "cultura", entendida en sentido amplio, que incluye lenguaje, tecnología, ciencia, arte, organización social compleja y de muchos niveles, códigos legales, ética y religión. ¿Cuáles son los cambios genéticos que dan cuenta de nuestra cultura, de lo que nos hace distintivamente humanos? Las diferencias anatómicas incluyen la postura erguida, la evolución de brazos y manos y, sobre todo, la evolución del cerebro, de casi un kilo y medio en los humanos, comparado con los cuatrocientos gramos del chimpancé. La hipertrofia del cerebro es lo que nos hace mucho más inteligentes que los animales, y de ahí nuestra cultura. Pero el aumento del cerebro estuvo condicionado por la evolución de la postura erguida, que hizo posible a nuestros antepasados utilizar los miembros an-

teriores no ya para caminar, sino para usar y construir utensilios. Esto, a su vez, llevó al aumento del cerebro, porque a medida que eran más inteligentes, nuestros antepasados eran capaces de construir utensilios cada vez más eficaces y prosperar así frente a la naturaleza hostil. La postura erguida aparece en nuestros antepasados hace cinco millones de años, poco después de separarse del linaje del chimpancé; la evolución de brazos y manos es más reciente y el aumento del cerebro aún más, comenzando hace dos millones de años. El genoma del chimpancé aún no ha sido completado, pero cuando lo sea, podremos explorar en detalle las diferencias genéticas que nos hacen humanos y las condiciones que favorecieron su evolución.

Uno de los beneficios más inmediatos del genoma será el tratamiento de enfermedades. Muchas enfermedades son el resultado de un gen defectuoso, cuyo producto es incapaz de llevar a cabo su función; por ejemplo, una hemoglobina insuficiente para transportar el oxígeno desde los pulmones al resto del cuerpo, como es el caso de la anemia falciforme tan común en África tropical; o la incapacidad de coagular la sangre que ocurre en la hemofilia, de la que murieron Don Alfonso y Don Gonzalo, tíos del Rey Juan Carlos, que la habían heredado de su madre, la reina Victoria Eugenia, quien a su vez la había heredado de su abuela, la reina Victoria de Inglaterra. (Las mujeres transmiten la hemofilia sin sufrir de ella).

Sabemos ahora que la anemia falciforme se debe al "error" de una sola letra en el genoma. La enfermedad puede curarse corrigiendo ese error. El genoma humano hace posible identificar los genes implicados en muchas enfermedades y nos da la pauta para diseñar medicamentos o tratamientos para curarlas. El genoma abre horizontes enormes y esperanzadores a la investigación y cura del cáncer, de las causas de la vejez y de la senilidad. La medicina del siglo veintiuno será muy diferente de la del siglo veinte. Pero más allá de enfermedades y senilidades, el genoma abre las puertas para identificar las causas genéticas que nos hacen humanos y como evolucionaron en el pasado. Entender mejor lo que somos nos llevará a una sociedad más justa y a un mundo más pacífico. Al menos eso es lo que un optimista, como lo soy, espera.

FRANCISCO J. AYALA

El DNA y la nueva terapéutica

POR CRAIG VENTER

Todos compartimos más del 99,9 % de la secuencia de nucleótidos en nuestro genoma, por lo que es curioso que la extraordinaria diversidad de seres humanos esté codificada exclusivamente con una variación del 0,1% en nuestro DNA. Tenemos predisposición a sufrir distintas enfermedades, respondemos al entorno (incluyendo la exposición a los agentes patógenos) y a los estilos de vida de formas variables, metabolizamos los agentes farmacéuticos de forma diferente, podemos presentar diferencias en las relaciones de respuesta a determinadas dosis de fármacos comunes, y presentamos un amplio abanico de vulnerabilidades a los efectos secundarios adversos de los agentes terapéuticos (incluso también cuando no existe ninguna diferencia discernible en la farmacocinética o en la farmacología bioquímica individual).

A pesar de la abrumadora similitud en la secuencia, existen varios millones de puntos de variación del DNA entre dos individuos elegidos al azar. El entendimiento de la variación del DNA podría aportarnos muchas explicaciones sobre las causas, la prevención, el diagnóstico y el tratamiento de las enfermedades. La forma más común de variación del DNA es el polimorfismo de un único nucleótido (SNP). En palabras sencillas, el polimorfismo de un único nucleótido es la sustitución de un nucleótido púrico o pirimidínico en un determinado lugar de una cadena de DNA por otro nucleótido de purina o pirimidina. Basándonos en la estrategia de secuenciación rápida del genoma completo, es posible que en Celera Genomics tengan la mayor colección de referencia disponible de polimorfismos de un único nucleótido para el estudio de la enfermedad humana. Actualmente, Celera está embarcada en un programa para determinar la variación del DNA (especialmente

de los polimorfismos de un único nucleótido) aproximadamente en 20.000 genes de 40 sujetos. Con el tiempo, dispondrá de la mayor antología de referencia del mundo de este tipo de variación del DNA, es decir, de la que tiene posibilidad de afectar a la salud humana.

De esta forma, los farmacólogos y toxicólogos podrán abordar en duros frentes las cuestiones de seguridad y eficacia que no están reflejadas en los perfiles farmacocinéticos o farmacodinámicos tradicionales de los fármacos. Incluso aunque los pacientes tengan unos perfiles farmacocinéticos idénticos para un fármaco determinado, actualmente no tenemos forma alguna de saber si habrá una eficacia o seguridad comparable entre pacientes, porque la ciencia de la farmacogenética ahora mismo sólo puede ver parte del cuadro. Además, ese cuadro generalmente excluye clases importantes de agentes terapéuticos, como los modificadores de la respuesta biológica y los anticuerpos monoclonales.

En el futuro, el aumento del conocimiento, basado en los cimientos del genoma humano completo, hará posible que los expertos en el desarrollo farmacéutico elijan agentes terapéuticos dependiendo de los perfiles individuales de los pacientes de que se trate. O también dicho de otra manera: algún día los pacientes sólo recibirán aquellos fármacos que necesiten, y ninguno más.

Y quizá, más importante aún en toda esta cuestión, poder emparejar la genómica con la proteómica estructural y funcional, y con las relaciones de actividad estructural de las nuevas moléculas terapéuticas, o con los agentes biológicos como los anticuerpos monoclonales, las vacunas o las proteínas secretadas.

Y quizá, más importante aún en toda esta cuestión, poder emparejar la genómica con la proteómica estructural y funcional, y con las relaciones de actividad estructural de las nuevas moléculas terapéuticas, o con los agentes biológicos como los anticuerpos monoclonales, las vacunas o las proteínas secretadas.

El futuro, basado en los cimientos del genoma humano completo, hará posible que los expertos en el desarrollo farmacéutico elijan agentes terapéuticos dependiendo de los perfiles individuales

Saint-John Perse

“LEYES sobre la venta de yeguas. Leyes nómadas. También nosotros. Color de hombres. Acompañábamnos las altas trombas viajeras clepsidras en marcha sobre la tierra, y los chubascos solemnes de sustancia maravillosa, entretejida de polvo e insectos, perseguían a nuestro pueblo, en las arenas, como un impuesto de decapitación. De acuerdo con nuestros corazones.

Hasta el sitio llamado del árbol seco: y el relámpago famélico me asigna esas provincias del oeste. Pero más allá están los mayores ocios, un gran país de pastizales sin memoria, el año sin vínculos y sin aniversarios, sazonado de auroras y de fuegos. Matinal sacrificio del corazón de un negro cordero”.

Muchos críticos han querido leer la poesía de Saint-John Perse como una poesía épica, pero esto es no entenderla en absoluto, ya que se trata de una gran lírica, y sus motivos épicos y beligerantes no hacen sino recoger los resplandores poéticos de la batalla, el brillo de los escudos, el color de la sangre, la intensidad del tiempo sobre las cabezas, etc. Perse erige una gran épica fantasmal que no es tal cosa, parece contarnos el éxodo total de la Humanidad hacia las escalinatas del mar o las expresiones del fuego, en sus versos está como a punto de aparecer un héroe de Homero o de la Biblia, pero nada de eso. La originalidad y universalidad del empeño de Perse es que nos da la poesía desprovista de anécdota, recoge los fulgores de la Historia para contarlos todo y no contar-

nos nada. Lo que queda de su obra impar es el resol de una civilización desconocida o el acero iluminado de una espada que todavía recuerda a su dueño. Nada de decir que Perse hizo la épica del siglo XX. Nunca hizo más que lírica, pero sus vibraciones fingen gloriosamente una épica perdida.

Nada tan inexacto como compararle con Borges. Borges necesita contar una batalla real o legendaria, pero concreta, para convertir los hechos en metáforas y trasmutar lo militar en literario. Quiere decirse que Borges es autor de prosa antes que poeta y necesita la prosa de

la vida y de la guerra para construir un poema, poema que luego acuñará destellante de soles con sus manos de ciego. Borges lirifica los hechos. Perse no cuenta hechos, no cuenta nada, sino que sólo a él le ha sido dado respirar el clima remoto de los sucesos sin necesidad de documentarse prosaicamente en el hallazgo de los libros. Perse es la globalización, que diríamos hoy, algo así como un poeta adolescente soñando con las caravanas de los siglos que pasan por su cabeza.

“Después de tanto marchar hacia el Oeste ¿qué sabíamos de las cosas percederas? y repentinamente,

a nuestros pies, las primeras humaredas ¡mujeres jóvenes! y la naturaleza de un país de perfume... Te anuncio épocas de gran calor y viudas que gritan la desaparición de sus muertos. Los que envejecen en la práctica y culto del silencio, sentados en las alturas contemplan las arenas y la exaltación de la luz en las radas foráneas, mas el placer renace en el flanco de las mujeres y en nuestros cuerpos de mujer hay como un fermentar de negras uvas y no hay tregua con nosotras”.

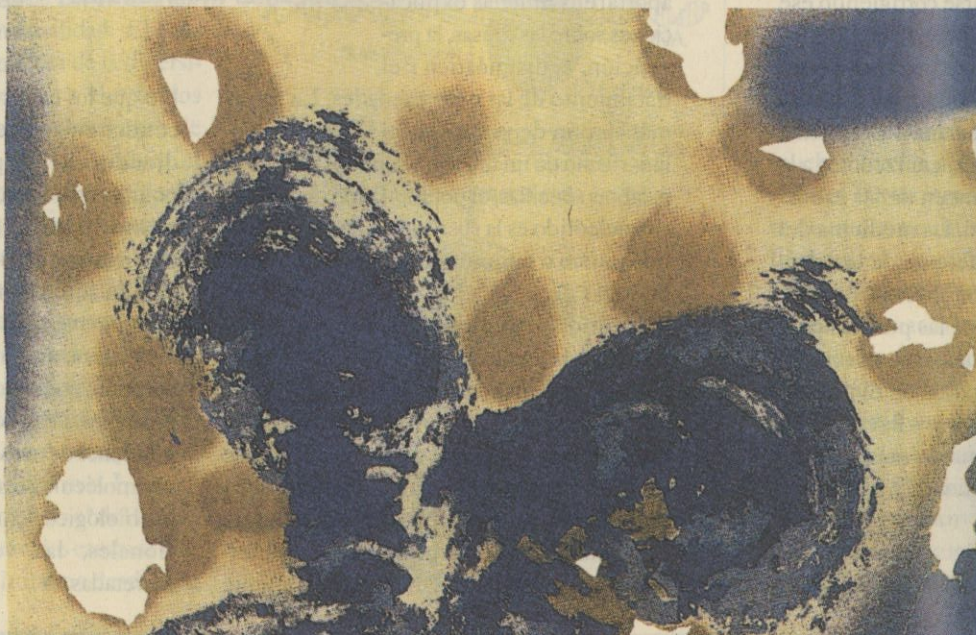
Saint-John Perse, diplomático y Premio Nobel, que no se llamaba así, tiene su primer traductor al castellano en Argentina, pero el gran traductor de Perse es Manuel Álvarez Ortega, especialmente entregado a la obra del francés antillano. Perse inicia su obra en 1910 y todo él ha sido considerado como un hecho único, “enorme bloque caído de un oscuro desastre”. Su temática es clamorosamente nueva, o así lo parece, y su forma es extraña a la tradición francesa. Nacido en 1887 en un pequeño islote próximo a la isla de

Guadalupe, llegó a tener altos cargos políticos y burocráticos. Vivió en Estados Unidos. En esta biografía sucinta y extraña encontramos una forma de huida de la realidad y de sí mismo, huida que se prolonga musicalmente en su poesía, que no tiene que ver con nada ni con nadie, pero concierne a la Humanidad entera y al Universo. “Una vez ha escrito algo muy dulce y algunos han tenido conocimiento de ello”.

FRANCISCO UMBRAL

Nada tan inexacto como comparar a Perse con Borges. Borges lirifica los hechos. Perse no cuenta hechos, no cuenta nada, sino que sólo a él le ha sido dado respirar el clima remoto de los sucesos sin necesidad de documentarse prosaicamente en el hallazgo de los libros

YVES KLEIN, "ANTROPOMETRÍA-FUEGO" (1961)



Música



VIII Ciclo de Lied

TEATRO DE LA ZARZUELA
Lunes, 22 de abril, 20.00 h.

DOROTHEA ROESCHMANN, soprano
GRAHAM JOHNSON, piano
F. SCHUBERT: *10 Lieder*
H. WOLF: *7 Lieder*
A. BERG: *Sieben frühe Lieder*

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

Información: 91 524 54 10

Precio de las localidades:

Zona A: 21,04 E./ Zona B: 18,03 E./ Zona C: 15,03 E.
Zona D: 12,02 E./ Zona E: 9,02 E./ Zona F: 6,01 E.
Zona G: 4,81 E.

VII Ciclo Los Siglos de Oro

IGLESIA DE LAS COMENDADORAS
DE SANTIAGO

Lunes, 1 de abril, 21.00 h.

AL AYRE ESPAÑOL
GRUPO DE MÚSICA ALFONSO X
EL SABIO
EDUARDO LÓPEZ BANZO, director
José de Nebra: *Miserere*

IGLESIA DE SANTA BÁRBARA
(CAPILLA)

Lunes, 15 de abril, 20.30 h.

JACQUES OGG, fortepiano
Obras de José de Nebra, Scarlatti,
Albero y Soler

Venta de localidades:

Las localidades que hayan quedado sin vender por el sistema de abono se podrán adquirir 5 días hábiles antes de cada concierto en horario de 8.00 a 18.00 horas. Precio de las localidades: 12 Euros. Venta telefónica Caja de Madrid 902 488 488 (24 horas).

X Liceo de Cámara

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
Sala de Cámara

Martes, 9 de abril. 19.30 h.

TRULS MØRK, violonchelo
KATHRYN STOTT, piano

INTEGRAL DE LA MÚSICA DE CÁMARA
DE JOHANNES BRAHMS IX

J.S. BACH. *Sonata n.º 2 en re mayor, BWV 1028*

J. BRAHMS. *Sonata n.º 1 para piano y violonchelo en mi menor, op.38*

W. LUTOSLAVSKI. *Grave para violonchelo y piano*

J. BRAHMS. *Sonata n.º 2 para piano y violonchelo en fa mayor, op.99*

Viernes, 26 de abril. 19.30 h.

CUARTETO DE TOKIO
SABINE MEYER, clarinete

INTEGRAL DE LA MÚSICA DE CÁMARA
DE JOHANNES BRAHMS X

J. BRAHMS. *Cuarteto de cuerda n.º 3 en si bemol mayor, op.67 (1891)*

H. HAYASHI. *Cuarteto**

J. BRAHMS. *Quinteto para clarinete y cuerda en si menor, op.115*

Sábado, 27 de abril. 19.30 h.

CUARTETO DE TOKIO
ELISABETH LEONSKAJA, piano

INTEGRAL DE LA MÚSICA DE CÁMARA
DE JOHANNES BRAHMS XI

J. BRAHMS. *Cuarteto de cuerda n.º 2 en la menor, op.51/2 (1873)*

J. TOWER. *"In memory"**

J. BRAHMS. *Quinteto para piano y cuerda en fa menor, op.34 (1862/64)*

(*) **Estreno.** Obra encargada por el Cuarteto de Tokio en coproducción con el Liceo de Cámara de Madrid, el Ciclo de Cámara del 92nd Street Hall de Nueva York, la Ópera City de Tokio y el Festival Città di Castello (Italia).

Localidades agotadas

Música de Hoy

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

Jueves, 25 de abril, 19.30 h.
Sala de Cámara

DE PABLO:

Años de revolución

MONTSALVATGE:

90 aniversario

PROYECTO GUERRERO

XAVIER GÜELL, director

MARÍA JOSE SÁNCHEZ, soprano
SILVIA TORÁN, piano

Luis de Pablo

Cesuras (1963)

Polar (1961-2)

Comentarios a dos textos de

Gerardo Diego (1956)

Módulos I (1964-5)

Xavier Montsalvatge

Sonatine pour Yvette (1960)

Cinco invocaciones al Crucificado

(1962)

Venta de localidades

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

Precio único de localidades 6,01 Euros.

Se podrán adquirir en las taquillas del Auditorio

Nacional de Música, Red de Teatros del INAEM

y mediante el sistema de venta telefónica

Caja de Madrid 902 488 488 (24 horas).

Información en el 91 521 30 75.

2002
abril



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


Salamancia 2002
Ciudad Europea
de la Cultura

www.telefonicaonline.com

Telefonica