

EL CULTURAL

3-9 de abril de 2002

www.elcultural.es

Entrevistas
M. Á. Campano
Mario Camus

Los 80 de **Hierro**

Celebramos su cumpleaños con la publicación de un cuento perdido escrito en los 50. Homenaje de los poetas jóvenes. Abecedario íntimo



DE CASTA ROSADO



Guardados en la sombra

Textos de la prehistoria literaria de José Hierro

POR LUCE LÓPEZ-BARALT



Es una historia que comienza / en una orilla del Atlántico... En la orilla europea, a la que llegué en 1966, oriunda de las *islas extrañas* que cantara san Juan de la Cruz, a estudiar a España. José Hierro fue mi profesor de poesía española en la Universidad de New York en Madrid y, con el generosísimo desprendimiento que lo caracteriza, nos facilitó a mí y a mi hermana Mercedes, quien proyectaba escribir su tesis doctoral en su obra, un conjunto de sus textos inéditos, algunos de ellos muy antiguos. El proyecto de mi hermana se vio interrumpido y los inéditos pasaron a mi cuidado. Con la autorización explícita de Hierro, fotocopie los textos antes de devolverle los originales al autor. Afortunada previsión la mía, pues muchos años más tarde Hierro me confesó que había perdido los originales, y que apenas los recordaba. He instado en vano al poeta a que publique estas piezas, claves para entender la trayectoria de su obra. Tampoco me permitió que se las devolviera, argumentando que no deseaba volver a verlas porque pertenecían a otra etapa de su vida. Ante la indefensión que he sentido todos estos años como custodia de un volumen tan extenso de inéditos, repito aquí con todo candor mi diálogo con el poeta: "Pepe, ¿qué hago con todos estos inéditos?" - "Quémalos o haz con ellos lo que quieras. No los quiero de vuelta ni tampoco los voy a revisar para publicación". Rechazando la ominosa "alternativa" del fuego que me proponía Hierro, he decidido publicar el conjunto de inéditos en Cátedra de Madrid, contando con la resignada bendición del poeta. (Algunos pocos textos ya vieron la luz junto a mis estudios anteriores sobre Hierro.) Cierro filas pues con Gonzalo Corona Marzol, Víctor García de la Concha y Manolo Romero, que también exhumaron textos de la prehistoria

de nuestro poeta: sé que Hierro nos habrá de perdonar a todos.

El volumen de inéditos aparecerá bajo el título de *Guardados en la sombra: textos de la prehistoria literaria de José Hierro*, mientras que la edición de la correspondencia juvenil entre el poeta y Juan Ramón Jiménez forma parte de otro libro, que también tengo en prensa en Cátedra: *Entre libélulas y ríos de estrellas: José Hierro y el lenguaje de lo imposible*.

Guardados en la sombra incluye ensayos, relatos, poemas, y obras de teatro: un conjunto heterogéneo que será muy valioso para los futuros estudiosos de la obra hierriana. Un Hierro juvenil nos habla en sus ensayos de teoría literaria, de la poesía de su generación, de Hölderlin, de Pío Baroja, de Lope de Vega, del villancico, de la relación de la pintura y de la música con la poesía. Pero acaso la sorpresa más importante del conjunto sean los relatos. Hay uno fechado en 1942, que Hierro escribió en la cárcel de Santander, y que retrotrae cronológicamente su producción cuentística por muchos años. Otros relatos, como el magnífico "Fresas de Aranjuez", que aparece por primera vez aquí, en *El Cultural*, dan fe de lo nutrido y de lo excelente de este período temprano de creación literaria.

Doy a la luz una obra de teatro, a manera de muestra de este género que cultivó Hierro desde muy temprano. Casi toda su producción teatral, que incluía adaptaciones de obras dramáticas de otros autores, se debe haber perdido. El conjunto de poemas inéditos era muy extenso, pero recientemente Hierro ha permitido publicar la mayoría de los mismos en su *Prehistoria literaria (1937-1938)* y en sus *Sonetos*. Publico algunos que aún quedaron inéditos, así como distintas versiones de poemas que más

Muchos años más tarde Hierro me confesó que había perdido los originales, y que apenas los recordaba. He instado en vano al poeta a que publique estas piezas, claves para entender la trayectoria de su obra. Tampoco me permitió que se las devolviera

tarde han sido célebres, como el magnífico "Nocturno", tan estudiado por su opacidad literaria. Ahora sabemos que antes se titulaba "Borracho".

Por último, publico algo que ya no es "prehistoria literaria" sino gozosa historia reciente: poemas de carácter jocoso en los que Hierro glosa en verso de manera delirante las peripecias del viaje que hicimos José Olivio Jiménez, el poeta y yo a la Universidad de Miami en abril de 1991. Esta poesía de ocasión ofrece un contrapunto a la melancolía que suele caracterizar la lírica de Hierro. Al entregarme los poemas, me dijo, riendo: "algún día los publicarás con notas eruditas explicando los hechos". (Ese día, Pepe, ha llegado).

Esta obra inédita, aunque juvenil, es clave para comprender la evolución del pensamiento de José Hierro. Cumpló con respetuosa veneración una deuda contraída con el poeta hace más de treinta años, aspirando a devolverle de alguna manera la confianza con la que puso en mis manos sus piezas literarias en aquella primavera madrileña de 1968. Ya ve que su gesto generoso no fue en vano, y que hoy devuelvo a España su obra temprana desde mi orilla del Atlántico. ■

3-9 de abril de 2002

PORTADA / JOSÉ HIERRO. RETRATO DE MERCEDES RODRÍGUEZ1

PRIMERA PALABRA / POR LUCE LÓPEZ-BARALT3

LETRAS

Los ochenta de José Hierro

"Fresas de Aranjuez", cuento perdido escrito en los 505

Los poetas jóvenes escriben al maestro8

Abecedario íntimo, POR JOSÉ HIERRO10

Los libros más vendidos12

John Lúkacs/ Cinco días en Londres, POR F. PORTERO13

Antonio Colinas/ Tiempo y abismo, POR J.L. GARCÍA MARTÍN ..14

José Ángel Valente/ Cuaderno de versiones, POR J. SILES ..15

Joaquín Leguina/ Cuernos, POR RICARDO SENABRE16

Vázquez Montalbán/ Erec y Enide, POR JOAQUÍN MARCO ..17

Bardem/ Y todavía sigue, POR JOSÉ MANUEL BENÍTEZ ARIZA ...18

De Meer/ Don Juan, POR OCTAVIO RUIZ MANJÓN19

Cuatro miradas a ETA, POR R. LÓPEZ BLANCO20

Ascherson/El Mar Negro, POR DOMINGO PLÁCIDO22

La última palabra: Javier Tomeo23

ARTE

Markus Lüpertz/ El príncipe de la guerra, POR KEVIN POWER ..24

Darío Álvarez Basso, POR ELENA VOZMEDIANO26

Richard Lindner/ El pop precursor, POR MARIANO NAVARRO ...26

José Bellosillo, POR CARLOS GARCÍA OSUNA27

Lucas Jordán/ Esplendor barroco, POR JOSÉ MARÍN-MEDINA29

Van Gogh-Gauguin/ y el estudio del sur, POR G. SOLANA ...30

Entrevista con Miguel Ángel Campano, POR JAUME

VIDAL OLIVERAS32

Arquitectura/ Un gran ágora de encuentro, POR ANTÓN GARCÍA-

ABRIL36

TEATRO

El bailar y coreógrafo Rafael Amargo estrena *Poe-*
ta en Nueva York, POR LAURA KUMIN38

Oráculos llega al Mercat de les Flors de Barcelo-
na, POR LIZ PERALES40

Albertí dirige *Orgía* de Pasolini, POR JAVIER VILLÁN ...41

CINE

Entrevista con Mario Camus/Estreno de *La playa de los gal-*
gos, POR CARLOS REVIRIEGO42

Cartel45

Monster's Ball, muerte en Louisiana, POR S. SÁNCHEZ 46

MÚSICA

Entrevista con Truls Mork, POR LUIS G. IBERNI48

Vivaldi pop, POR ARTURO REVERTER50

Discos52

El magisterio de Conrado del Campo/ Se recupera *Fan-*
tasía castellana, POR ANDRÉS RUIZ.TARAZONA52

CIENCIA

El lugar de la memoria, POR STEVEN ROSE54

Tiranosaurios, paso a paso, POR JOSÉ LUIS SANZ ...56

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 Azancot, Javier López Rejas. Jefes de Sección: Liz Perales, Guillermo Solana.

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

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

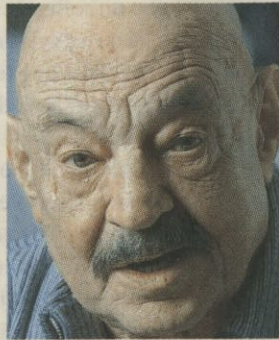
Marco, José Marín-Medina, Jacobo Muñoz, Mariano Navarro, Enrique Ocaña, Bernardo Palomo, José M. Parreño, José Luis Pérez de Arteaga, Román Piña, Domingo Plácido, Arturo Reverter, Sergi Sánchez, Lázaro Santana, Care Santos, Bernabé Sarabia, Santos Sanz Villanueva, Ricardo Senabre, Jaime Siles, Laura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

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

José Hierro, ochenta años de poesía esencial

Hoy cumple 80 años José Hierro, el poeta de la música y el mar, de la alucinación, la vida y el llanto. Un autor esencial que ilumina el último medio siglo poético y que ha sabido acercarse al lector desde la sencillez aparente y desnuda. Antes, hace treinta, compartió con Luce López-Baralt un buen puñado de poemas y relatos inéditos que no quiso que le devolviera y que verán la luz el próximo otoño. López-Baralt cuenta su historia en



la Primera palabra y El Cultural publica “Fresas de Aranjuez”, un cuento sin fecha pero que es posible datar a finales de los 50. También como homenaje, ocho jóvenes poetas le dedican sus últimos versos. Porque si “después de todo, todo ha sido nada/ aunque un día lo fue todo”, todo, o casi todo, son hoy sus versos. Además, el poeta descubre su abecedario más íntimo y personal, e ilustra estas páginas con sus últimos dibujos.

Fresas de Aranjuez

POR JOSÉ HIERRO

La encontré cerca de “Parque Oro”. Ya sabéis: un café frecuentado por esta clase de chicas. Me acerqué a ella.

—Hola— dije. Se me quedó mirando con irónico asombro. No me desconcerté, aunque tenía motivos. Desde luego no había imaginado que se iba a arrojar en mis brazos, llorando de alegría y sorpresa, pero tampoco esperaba que no me recordase. Volví a hablar después de unos segundos de silencio. —¿No te acuerdas de mí?

Su gesto de asombro era ahora verdadero. —Espera —surrurró, poniéndome una mano sobre el hombro. Rebuscaba en su memoria, como en un bolso lleno de los más heterogéneos objetos. —Ya sé... —pronunciaba las palabras con dejadez, perdida la mirada, —Eres Generoso Plaza...

—Caliente —respondí. Y luego, —Soy el otro.

Ya sé que esto parece jugar a los despropósitos. No resultará muy claro esto de “el otro” para quien no haya vivido aquellos días en nuestro grupo de muchachos. Generoso y yo éramos los inseparables.

—Ah, bueno, entonces eres Paco. Estoy despietada, perdona. Ha pasado tanto tiempo... ¿Qué ha sido de tu vida?

—¿Vives en Madrid? —volvió a preguntar.

—Sí. ¿Y tú?

—También. Hace casi diez años.

Debí haber callado, pero hablé, y dije una

mentira y una tontería innecesarias.

—Estás muy guapa todavía —exclamé, sobrevolando, en círculos cada vez más cerrados, sobre nuestra conversación que imaginé tantas veces. Nada más decirlo, me di cuenta de mi torpeza. Podía pasar la mentira —ya no estaba muy guapa—, aunque resultaba fuera de lugar, pues sería lo mismo que le dirían quienes se acercasen a ella con las intenciones que es de suponer. Pero era imperdonable aquel “todavía”, ligado demasiado estrechamente con su edad. Me correspondió.

—Qué calvo te has quedado. ¿Es que piensas mucho?

—¡Vaya! —repliqué, haciendo gala de lacónica estupidez. Empecé a darme cuenta de que la situación se me escapaba de la mano. La conversación se tornaba, segundo a segundo, menos íntima. Rompió ella un silencio penoso.

—¿Te casaste?

—No, ni pienso hacerlo. —Tuve en la punta de la lengua una pregunta, perfectamente inocua, pero que en este momento hubiese resultado sumamente impertinente. “¿A qué te dedicas?”, supe callar a tiempo. —¿A dónde vas ahora? —pregunté.

—Ahí —indicó con la cabeza “Parque Oro”. —¿Y tú?

—A trabajar.

—Bueno, pues hasta la vista.

Nos despedimos así. Seguí mi camino sin mirar atrás. Oí que me llamaba.

—Suelo caer por aquí todas las noches, después de la salida de los cines. Si alguna vez quieres verme...

Me sentía irritado. Trataba de hacer coincidir, inútilmente, tres imágenes distintas. Una, la Chola del recuerdo: una niña; otra, la que yo había ido edificando sobre aquella, usurpando con la imaginación la tarea del tiempo; la tercera era ésta que acababa de ver: la real. En rigor no eran más que dos —la real y la imaginada— quienes luchaban en mi espíritu. La antigua estaba muerta, y yo no soy tan iluso como para pretender la resurrección de Lázaro.

La que el tiempo había matado era una muchacha de quince años, pelo castaño, muy corto, piel canela, ojos color tabaco con luces verdosas, piernas fuertes, hechas para correr, bailar, nadar. Había algo masculino, no diferenciado, en sus gestos y expresiones: acaso por el contacto habitual con varones de su edad. Esto es lo que, paradójicamente, resaltaba más sus facetas femeninas.

Me gustaba verla entrar, gritando, en el agua, levantando llamaradas de espuma. Me gustaba verla saltar, sin remilgos, enseñando los muslos, por encima de los bancos del paseo. Me gusta-

ba verla pasear apresurada bajo los árboles de la alameda, envuelta la cabeza, alternativamente, en luz y penumbra. Me gustaba que me cogiese del brazo para contarme algo perfectamente insignificante, pero que la había llenado de entusiasmo. Me gustaba que se riera porque llevaba yo una camisa llamativa o porque liaba trabajosamente un cigarro. Me gustaba que llorase, como cuando le di una bofetada porque se burló de mí ante los demás.

Aquel verano de 1939 fue rico en acontecimientos. Playa diaria, excursiones frecuentes, bailes improvisados en casa de un amigo. En los primeros días de septiembre se celebró, en un pueblo próximo, una romería: la primera después de acabar la guerra. Tenía para todos nosotros el incentivo de un rito nuevo, luminoso y pagano, a juzgar por lo que nos habían contado los mayores, los que habían conocido otros tiempos. Bebimos vino abundante, comimos avellanas y churros, bailamos a los sonos de una patética orquestina. Chola era la única chica que venía con nosotros. No es extraño que fuera difícil acercarse a ella. Poco a poco fueron venciendo su timidez los compañeros de nuestro grupo. Se lanzaban como aves de presa sobre las beldades campesinas, y cuando era aceptada su invitación a bailar, cada uno crecía unos palmos en hombría y experiencia. Llegó un momento en que fui el único que no tenía pareja, por lo que yo bailé desde ese momento sólo con ella.

Recuerdo sobre todo un vals –bien ritmado por el treintatrés del bombo–. Fue algo casi irreal, vertiginoso. Manteníamos los giros para que el otro se marease. Y luego una zambra, donde mi escasa habilidad era sometida a difícil prueba. Seguía el ritmo penosamente, como si cojease, poniendo mis cinco sentidos en el pasito corto. Chola empezó a hablarme de su hermano, que acababa de escaparse de casa para alistarse en la Legión. Quedaba sola con la abuela. Los padres habían muerto poco antes de la guerra. Era como penetrar en estancias íntimas de su vida. Algo muy espiritual y, al mismo tiempo, tremendamente sensual. Me distraje oyéndola, admirándola. Olvidé el pasito corto y la di un pisotón. Gritó, sin poder contenerse: –¡Animal! Nos retiramos de lo que enfáticamente llamábamos la pista de baile: el piso de tierra de una bolera. Nos sentamos en una mesa apartada y bebimos cerveza.

Casi todo el tiempo estuvimos callados, y callados regresamos, nosotros dos, en el autobús que nos devolvía a la ciudad. Eran más de las once. Chola estaba cansada y apoyó la cabeza en mi

hombro, como tantas veces había hecho con cualquiera de nosotros. Pero ahora yo sentía algo distinto. La despedí a la puerta de su casa.

–Me va a matar mi abuela si me oye entrar a esta hora –susurró.

Fue la última vez que la vi. La causa fue... Pero más vale dejar esto para otra vez. El hecho es que no la volví a ver hasta hoy.

En los años transcurridos pensé en ella, menos cuanto más tiempo pasaba. Pero el recuerdo de Chola fue un poco como un refugio en muchas horas negras. Me reproché no haberla dicho aquella noche algo como “¿Me dejas que te bese?” o “¿Quieres que seamos novios?”. Me disculpaba a mí mismo diciéndome que éstas son frases demasiado solemnes para ser dichas por dos chicos de quince y diecisiete años. A veces el recuerdo venía acompañado de la música de aquella zambra interrumpida. El tiempo la había despojado de su tosquedad y era ya una hermosa melodía. Ella, seguramente, no volvió a acordarse de mí.

Esta es una historia que debía finalizar aquí. Un cuentecillo romántico, la chica pura, ingenua, alegre, dinámica que ha llenado muchas horas de evocación y que reaparece al cabo de diecisiete años, convertida en una mujer de vida inconfesable, amargada, sin alegría. De haber sido yo un buen narrador habría ordenado estos materiales provocando en el lector un choque patético, un estallido de emoción. Poco importa que la historia sea tan vieja como el mundo: después de todo siguen escribiéndose novelas de adulterio y poemas al dolor o a la muerte. Pero yo no sé terminar, en su punto justo, una historia; prefiero contar lo ocurrido hasta su verdadero final.

Me había dicho que solía bajar, por la noche, a “Parque Oro”. Cuatro días después de nuestro reencuentro fui en su busca. Los hombres tampoco sabemos mantener cerrada nuestra caja de Pandora. Preferimos llegar hasta el fin, aunque allá nos espere la decepción.

Fui allá pensando que no debía ir. Pero fui. Eran las doce y media de la noche de un sábado. El café estaba materialmente atestado de público ruidoso, hombres con aspecto de ociosos, mujeres descotadas, no demasiado jóvenes. Unos altavoces ocultos goteaban sobre nuestras cabezas música adormecedora. Era casi imposible localizarla en medio del barullo.

Ella entró poco después de la una. La acompañaban dos mujeres vestidas con cierta ostentación. Se encaminaron a una mesa situada en el fondo del salón, donde había tres hombres esperándolas. Chola me saludó al pasar. –Estás muy solo–, dijo. Y yo contesté –Sí–. No se detu-

vo siquiera, no escuchó mi respuesta. Se movía con cierta majestad, graciosa por lo afectada. Se sentó con sus compañeros y estuvieron charlando. Al cabo de un rato vino hacia mí.

–¿Te importa que me sienta un rato contigo?

–Claro que no.

–¿Habías venido por verme?

Vacilé antes de contestar. Yo mismo no lo sabía. La respuesta no debió de ser demasiado terminante ni suficientemente clara. La pregunté qué iba a tomar.

–Nada. Vuelvo enseguida con esos amiguetes. Habíamos quedado citadas con ellos, ¿sabes?

–Ya –contesté, desilusionado. Y, al cabo de unos instantes: –Me hubiera gustado haber charlado contigo.

–¿De qué?

–Qué sé yo. De...

Me interrumpió. –Ya habrá ocasión.

Se me ocurrió entonces, no sé cómo, la idea.

–¿Por qué no nos vemos mañana?

–Muy bien. Vengo todas las noches...

–No; por la mañana. ¿Te apetece una excursión?

Se echó a reír.

–No fastidies... –No dije nada. Ella pareció considerar la oferta. –Después de todo, no es ninguna tontería. Es domingo y... ¿Tienes coche?

–No –respondí. Me di cuenta de que el proyecto se había frustrado.

–Entonces... No se te ocurra invitar a ninguna mujer a salir de Madrid sin tener coche. No vas a tener mucho éxito.

Me lo supongo. A pesar de todo, la que quiera salir conmigo tendría que venir en autobús. –Creo que enrojecí después de esta dignísima y ridícula respuesta. Era como lo de “pobre pero honrado”.

–No me parece malo lo del autobús. ¿Por qué no vamos a Aranjuez? No he estado nunca, ya ves, viviendo en Madrid.

–Conozco un sitio donde se come...

–Qué bobaba. Prefiero hacer yo la comida, hijo. Soy una mujercita de mi casa. ¿Te gusta la tortilla de patata?

Fue como si la empezase a rescatar. El pelo teñido de rubio ceniza desapareció de su cabeza, y en su lugar vi el cortísimo cabello castaño. Desaparecieron las patas de gallo, y el carmín excesivo de los labios, y el azul verdoso de los ojos. Me encantó oír la risa con la risa antigua.

El autobús salía a las diez y media. Chola apareció cuando estaba a punto de partir. Traía una bolsa de malla con varios paquetes. Vestía urta falda verde y un jersey negro, bastante descota-

do. El volumen del pecho se le marcaba con descaro. Tenía los ojos cargados de sueño.

—Esto no hay quién lo aguante —exclamó entre bostezos. —Si no llega a ser porque me comprometí contigo no me menea de la cama hasta la hora de merendar —Apoyó la cabeza en mi hombro (como entonces) —Ya me despertarás cuando lleguemos.

Pero no se durmió. Miraba a un punto indeterminado, respirando con sosiego.

—Dame un pitillo —dijo al verme encender uno. Negué con un movimiento de la cabeza. —Tú mandas—, se resignó encogiéndose de hombros. Me pareció que agradecía la imposición. Debía de estar cansada de decidir. En una ocasión, cuando yo me llevaba el cigarrillo a la boca, me lo quitó y luego me miró con añorada expresión de temor que me hizo sonreír. Asentí, y ella le dio una chupada, aspirando con ansia el humo. Me lo devolvió sin mirarme.

Tomamos café al llegar. Puse la malla a la espalda y ella se cogió de mi brazo, marchando así por la orilla del río. Es curioso, pero a ninguno de los dos se nos ocurría nada que decir. Debíamos parecer un matrimonio unido por la costumbre y no demasiado enamorado. Encontramos al fin un lugar al borde mismo del río; estaba sombrado por unos árboles enormes, olorosos y oscuros. Del agua ascendía un resplandor que empapaba el cuerpo de Chola en una claridad verdosa e irreal. Dejamos la comida sobre la hierba y nos tendimos al lado de uno de los troncos. Sonaba el agua y la brisa y nos sentimos acunados por una paz maravillosa.

—Se está a gusto, ¿no te parece? —me preguntó. Asentí. Continuó hablando —Pero a mí me gusta el mar. Hace siete años que no piso una playa. Y la nuestra... —me agradó este *nuestra* — lo menos diez. No he vuelto por allá. —Se calló y al cabo de un rato, incorporándose, —Voy a darme un chapuzón. Anímate.

—No me apetece. A lo mejor, más tarde... —contesté.

Se alejó, ocultándose detrás de unos arbustos, y a poco volvió en maillot. Me agradó que no se desnudase delante de mí. Acaso sea una tonteería mía, pero me agradó.

Se lanzó al agua y fue nadando hasta la otra orilla. Se movía con agilidad. Volvió pronto, y me animó: —Anda, hombre, anímate. Está el agua estupenda.

El pelo, lacio y pegado a la cara, le chorreaba. Los ojos le brillaban con renovada juventud. Yo no tenía ganas de abandonar mi cómoda postura. Chola dio unas cuantas brazadas más y al

cabo de un rato salió del agua y se tendió a mi lado jadeando.

—Ya no está una para estos trotes —lamentó, riéndose. Se quedó pensativa. —¿Tú andarás ahora por los 35, ¿no?

—Los cumpliré en otoño.

—Recuerdo que eres un poco mayor que yo. Me llevabas *entonces* uno o dos años. Claro que ahora me llevas lo menos siete, ¿eh? me guiñó el ojo.

Comimos a las dos, allí mismo. La conversación se animaba. De pronto, con naturalidad, nos encontramos hablando de *aquello*, de *entonces*. Y lo hacíamos sin pena. Nos reímos imaginando la vuelta de Chola a nuestra ciudad. Iría casada, llevaría coche, y yo la besaría la mano cuando nos encontrásemos. Me presentaría a su marido. Proyectábamos con humor esta divertida farsa de la respetabilidad.

Las palabras fueron cada vez más escasas. Yo tenía las manos enlazadas detrás de la nuca y miraba el cielo limpiísimo por entre las hojas oscuras. Sonaba el río como el mar de nuestra niñez. Finalmente dejamos de hablar. Era un momento de una dulzura e intensidad irrepetibles. En una ocasión volví la cara hacia ella y la vi dormida.

Se me ocurrió entonces una idea absurda: ir a comprar fresas. Cuando despertase las encontraría, olorosas y frescas, a su lado. Cogí mi cartera de la chaqueta y recorrí lentamente, siguiendo el río, el kilómetro escaso que había hasta Aranjuez. Compré las fresas en el primer puesto que hallé y regresé enseguida. Chola seguía dormida. Había transcurrido una hora desde que la dejé. Me apoyé contra el tronco del árbol y encendí un cigarrillo. Se despertó.

—¿Qué hora es? —preguntó.

—Las cinco y veinticinco —contesté mirando el reloj.

—¿He dormido mucho tiempo? Estaba hecha polvo.

La mostré las fresas.

—Eres un tío estupendo. ¿Las metemos mano?

Comíamos con la glotonería de unos chiquillos hambrientos. En una ocasión tomé una fresa y se la ofrecí. Ella abrió la boca y cerró los ojos, como hacíamos de niños, y yo me entretuve en mancharla los labios y la barbilla con el zumo. Abrió los ojos y me miró fijamente.

—Ahora —dijo— tendrás que... —titubeaba— ...tendrás que limpiar lo que has manchado. —Acercó su cara y describió con el dedo índice un círculo en torno a la boca, indicándome. Yo la besé suavemente. Me abrazó con fuerza, sin yo esperarlo, apretó sus labios contra los míos, me mordió. La apreté con violencia porque me repugnaba

aquella pasión. Me parecía fuera de lugar, estúpida y sucia y, sobre todo, no era verdadera. Nos miramos sin decir nada. Rompió ella el silencio.

—Oye, rico, qué te has creído. Yo no he venido aquí a perder el día.

—Yo no creí que lo perdíamos.

—Pues yo sí lo creo. Con el bolsillo no se juega.

—Perdona. ¿Qué va a costarme tu dulce compañía?

—¿Lo dejamos en trescientas?

Me encogí de hombros. Busqué en mi cartera y en mis bolsillos. Hice algo que, no sé por qué, me parecía entonces humillante. Elegí toda la moneda menuda y la fui amontonando sobre la hierba. La conté despacio, avaramente, y la empujé hacia ella. —Cuenta el dinero —dije.

Volví a tenderme, cara al cielo, canturreando. Estaba triste. Ni siquiera me irrité por lo estúpido que había sido, que seguiría siendo. Después de todo, ¿qué otra cosa podía esperar! Había montado aquella farsa para satisfacción propia. La pobre mujer acosada por la vida, con la nostalgia de la infancia, el viejo amigo que la trata con el respeto y el cariño de antaño. Elementos muy bonitos para novelar, a la manera romántica, la realidad. Ahora veía que la realidad era muy distinta. Volví a mirarla, y me dio asco. A veces nos da asco todo lo que no está de acuerdo con la propia estupidez. Y, no sé, fue como si, para no verlo todo tan vil, necesitase yo envilecerme. El hombre se suicida cuando se derrumban sus ídolos. O quizá lo hice para arrasar de ella el último refugio de pureza y sosiego y claridad. Después de todo uno no sabe, sino muy remotamente, la causa de sus acciones instintivas. Chola, sentada en el suelo, con las rodillas a la altura de la barbilla y las manos cogiéndose los tobillos, estaba pensativa, mirando al agua. Dejé de canturrear la cancioncilla alegre que tanta tristeza me dictaba, y la silbé, como a un perro.

—Eh, tú: que no estoy dispuesto a perder mi dinero.

Empleé las palabras más soeces, más bajas, más ofensivas. Lo hice deliberada y fríamente, con la crueldad de quien acaba de ser herido. Ella, con docilidad silenciosa, se fue tras los arbustos y me esperó. Fui detrás de ella y, siempre canturreando, consideré el lugar, como si fuera a medirlo o comprarlo. Nos sentamos y la atraje hacia mí con fuerza, con brutalidad casi, pero sin pasión. Y entonces ella se echó a llorar, con gemidos infantiles, temblándole el cuerpo. Estaba palidísima. Y me dijo: “No podría contigo. Perdóname”. Y yo le di un beso en la mejilla y contesté: “Perdóname”. ■

De los poetas jóvenes a Hierro

Cada lágrima...

*Yo ya no lloro.
Ni siquiera cuando recuerdo
lo que aún me queda por llorar.*
José Hierro

Cada lágrima
convertida en minúsculos cristales
como un beso silencioso
sobre la frente
de una estatua de mármol.

El amor se disfraza
con las ropas que nadie lava
y vagabundea
por las avenidas
como un loco que saluda a sus muertos.

Pero yo ya no lloro
ni tan siquiera cuando descubro
que ese loco soy yo
y los que salen a mi encuentro
son mis versos.

ANA MERINO

Marejada

*Son chispazos, harapos: visten la carne turbia
de la mar.*
José Hierro, "Puerto de Gijón"

Voraz en lo voraz,
el mar en la mañana de febrero
ofrece su oleaje
al sol inaugural.

La carne turbia de las aguas
busca la claridad, la transparencia:
espuma disipada
en un cielo de azufre y cristales contrarios.

Vaivén y fortaleza, el agua
se viste de jirones, de chispazos:
contienda de lo grave y lo ligero
a la luz más austera del invierno

mientras, ciudad adentro,
el grito circular de las gaviotas
se abstiene de una alquimia
que imita su violencia impredecible.

JORDI DOCE

Detrás de las palabras

*Quise ser descifrado,
contagiar, vaciarme, a través de unas pálidas palabras
que daba vida el son más que el sentido.*
José Hierro, *Libro de las alucinaciones*

Habla desde detrás
de las palabras, desde
su sola faz de luna
en sombras que no muestran.
Habla desde los bordes
de una alucinación
que le asoma a otra forma
de lo real, no vista.
Habitar esa hondura
da a su mirada vagas,
turbias reminiscencias
submarinas.

Le ves
y ves una ebriedad
de burbujas al fondo
de sus ojos. Y es que habla
desde detrás, detrás
de las palabras. Lee
un poema y despeja
con sus ávidas manos
limos, algas, arenas,
en pos siempre del mismo
resbaladizo pez:
el huidizo palpito
cifrado al que da vida
el son más que el sentido.
Ese son que consigue
que las palabras sean
todo aquello que ocultan
por detrás de sí mismas.

LORENZO OLIVÁN

Nueva York

N
U
E
V
A
Y
O
R
K

ni siquiera de tanta de
un poeta p toda la cas
uede salva cada de vo
rte ni sique ces que no
era un poe alientan vo
ta puede s ces que a
alvarte ni hora caen
siquiera u como una l
n poeta pu ámina de
ede salvar la que sale
te ni sique n bocas m
era un poe anos piden
ta puede s bocas man
alvarte ni os piden u
siquiera u na lámina
n poeta pu quizá una
ede salvar cascada qu
te ni sique e no libera
era un poe al aire ni a
ta puede s una hoja el
alvarte ni grito conte
siquiera u nido en un
n poeta pu cuaderno q
ede salvar ue caerá c
te salvarte aerá caerá
si lo que te sostiene es una excusa

JOAQUÍN PÉREZ AZAÚSTRE

Variaciones sobre "Requiem" de J. H.

A Pedro Casado

Laura Santos, natural de Gijón (Asturias), ha fallecido el viernes 8 de junio a causa de un accidente. Su cadáver está tendido en el Tanatorio Provincial, planta 2ª, box 34. El coche que conducía, un Fiat Bravo GT, saltó la mediana en el kilómetro 80 de la N-323, dirección Grana-

da. Lesiones cerebrales, pérdida sanguínea, aún respiraba cuando llegó la ambulancia. El hospital certificó su muerte a las 04.45.

Es una historia que comienza en la mesa de una cafetería, una sonrisa, ésta es Laura, qué tal, yo soy Pablo, y que termina, 20 horas después, en una sala de

espera con flores, *requiem aeternam*.

He cambiado las fechas, el nombre, los lugares, pero he querido escribir. Objetivamente. Sin vuelo en el verso. Objetivamente. Yo tampoco he dicho a nadie que estuve a punto de llorar.

PABLO GARCÍA CASADO

Incisiones

Entro en la seda del poema roto.

José Hierro

Como la carne mala, que huele al cocinarse
y estira una flor negra en el pasillo
la noche del suburbio.

Como la voz de púa del recuerdo que insiste
donde nada pensabas que tenías.

Como el viento interior que sacude y que limpia,
y empieza entre las hojas de los olmos del parque,
moviéndolas despacio, y sigue luego solo
sobre puestos de fruta y fillos de camisas
hasta llegarte dentro a más velocidad.

Así es el poema que quiero que me diga
dónde mirar ahora, dónde saber de mí.

LUIS MUÑOZ

Receta para arruinar las ruinas

Y nos pusimos a andar por la tierra cumplida de sombra

J.H.

Póngase a un dios en lo alto de un altar.
Haláguese su Ego, su Infinita Soberbia.
Constrúyase un Edén adicional
sobre los más oscuros cimientos de la muerte.
Muy pronto llegarán los emisarios
con sus bombas crujientes
a cortar margaritas.

Diciembre de 2001

AURORA LUQUE

Espacio Hierro

Leyendo el libro construido

por L. Oliván y J.A. González Fuentes

Es muy bueno que el tiempo se convierta en espacio,
porque el tiempo es transcurso pero también promesa
de lo que no queremos. Qué distinto el espacio.

Puede ser construido. Tener determinado
color, o transformar una cronología
en el maravilloso desorden de las cosas.

El nombre de este libro consigue que este libro
se parezca a un espacio de arte contemporáneo.

Es cierto que no todos podemos ser espacio
(hay que tener un cuerpo para eso).

No todos los poetas tienen cuerpo.

Éste sí. Sus amigos

escriben la palabra criatura.

Hay uno que ha bebido en la copa de plata
y descubre constantes asedios a lo bello

en las líneas más simples. Hay quien recuerda
un vuelo.

Otro habla de música, de inquietantes películas,
incluso de ansia extrema de libertad. Pretenden
definir su escritura. Y prodigiosamente

a su bibliografía

la llaman laberinto de poeta.

JUAN ANTONIO GONZÁLEZ IGLESIAS

Abecedario personal

Alucinación: No saber si estás viendo, o recordando, o presintiendo. No saber si vives en el presente, o en el pasado, o en una mezcla de ambos. No saber siquiera si sabes.

Bach: La madre de la música. Está en el trasfondo de todo cuanto ocurrió después y vio lo que los anteriores a él habían hecho y no habían sido capaces de ver (menuda definición, parece que me he ido al Barroco y sólo me he ido al cuarto de baño).

Chinchón: En minúscula, es un liberador de los demonios pequeños (sí es que se puede llamar así al erupción).

Discípulo: Lo que siempre somos todos, de la cuna a la sepultura. Es un sinónimo de "Ser humano". Seguimos a alguien. Yo soy discípulo de todos cuantos me han precedido. En poesía, sobre todo, de Jorge Manrique, de San Juan, de Lope de Vega, de JRJ, de Rubén Darío, de Manuel Machado, y, en general, de los maestros del 27. Sin olvidar a muchos que nacieron después de mí y a los que debo mucho, que también han sido, a su modo, mis maestros. De igual modo que sentimos cómo se renueva el idioma oyendo hablar a los más jóvenes, sabemos cómo se renueva la poesía leyendo también a los más jóvenes.

Enemigo: Sólo soy enemigo, de una manera muy abstracta, del malvado, del perverso, del que hace mal. Por lo demás, no tengo enemigos, o eso creo.

Felicidad: Estado al que todos aspiramos y que nunca se alcanza del todo. Para mí, vivir sin hacer mal a nadie, haciendo todo el bien posible a quienes quiero, verles vivir. Ser feliz es estar vivo y ser conscientes de que lo estás, y de cuanto eso significa.

Guerra: Algo tan terrible como, al parecer, inevitable. Nunca dejamos de

estar en guerra ni siquiera con nosotros mismos. La guerra siempre empieza en nosotros mismos. Dentro de cada uno de nosotros están siempre los dos bandos.

Huida: Unas veces, sinónimo de buscar. Otras, antónimo. La búsqueda es la forma de huir que tiene quien no quiere reconocer que huye. Si voy al Norte es porque huyo del Sur, si busco la vida es porque huyo de la muerte. Huir es *lo viceverso* de buscar.

Idioma: Es la materia prima del escritor. ¿Sobre el castellano? No sabría qué decir, es como lo de que la española cuando besa es que besa de verdad, ¿y la rusa? Anda que... El idioma está en nosotros de forma inconsciente, como el barro en las manos del alfarero.

Jamás: Jamás digo jamás. No soy hombre de negaciones absolutas. Decir "jamás" es una farolada, estar seguro de algo mucho más allá de lo que podemos permitirnos.

Kilómetro: El kilómetro y la hora son las coordenadas de la vida, el tiempo y el espacio. El tiempo nos mata y durante esta perpetua

agonía buscamos algo a través del espacio, huimos del tiempo, que todo nos lo roba.

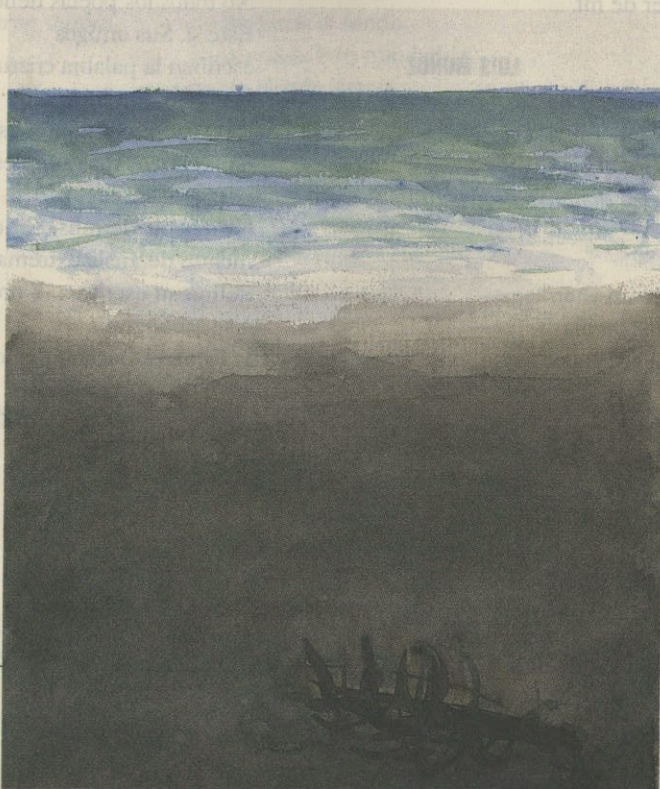
Libertad: Es el oxígeno que respiramos. Tiene su lado malo, como todo, y es que sólo pensamos en ella cuando nos falta, como ocurre con el oxígeno. Terapeuticamente, sería necesario perderla de vez en cuando para apreciarla al recuperarla.

Mar: Es el símbolo de la vida. El fondo de mi niñez. El primer sentido de las cosas lo comprendí junto al mar. Lo es todo, la palpitación de la vida. Es lo que no envejece, lo que no se arruga, no como nosotros. "La mer, toujours recommencé"...

Nueva York: Hay algunas ciudades que se te graban en la memoria de forma extraña, no por lo que tienen de nuevas ni de raras, sino por lo que tienen de mágico, por lo que ocultan y, a la vez, muestran. Ese deslumbramiento lo tuve en Venecia, lo tuve en Cracovia, y lo tuve en Nueva York. Son ciudades en las que, si creyese en la transmigración de las almas, estaría seguro de haber vivido antes alguna vez, en cualquier otra vida.

(co)No: "Ñoco, ñoco"... Es una palabra que digo mucho, digamos, como los políticos, en su "contexto textual". No nos metamos en más cosas, que la liamos. Por esta letra comienza además un adjetivo, "ñoño", que es, tal vez, el que más me dolería que me aplicasen.

Otero, Blas de: Grandísimo poeta de nuestro tiempo y de todos los tiempos. Estos días se ha recordado su muerte, y siempre te parece que haya sido ayer mismo, no sólo por el poeta, sino por la persona, excelente. Lo más triste es que, tantos años después, aún haya un libro suyo inédito, del que apenas se conoce algún poema suelto. Es algo importante que quería que llegase a nosotros, los lectores. Que no lo haya hecho aún me hace pensar en Blas de Otero con dolor.



Pintura: Es la lengua extranjera que siempre me hubiera gustado dominar, y en la que sin embargo me expreso con una dificultad enorme. Me hubiera gustado que fuese mi trabajo, expresarme por medio de ella como lo he hecho a través de la poesía. Pero, desgraciadamente, nunca ha pasado de un divertimento.

Queja: Yo no me quejo, me lamento. En la queja hay algo de resentimiento, sólo puedes quejarte por algo que te afecte directamente. Puedo lamentarme de que haya hambre en el tercer mundo, pero no quejarme, porque yo no la paso. No suelo quejarme de nada y me lamento de mucho.

Recuerdo: Véase "Alucinación". La vida está hecha de recuerdo, lo que nos ocurre nunca sabemos si nos ocurre de verdad o si apenas lo recordamos. Es, junto con el idioma, la otra materia prima de la poesía. La función de la poesía es conservar el recuerdo palpitante, vivo, o casi, como si volviera a suceder en cada momento.

Santander: Es el otro nombre de mi infancia. Parodiando aquello de Gerardo Diego de "Mi Santander, mi cuna, mis palabras", no nació en esa cuna, pero sí fue mi palabra. Todas las palabras de este diccionario tienen al fondo el mar de Santander, su bahía.

Testimonio: Lo que intenta el artista es dar testimonio, esa es su tarea. Testimonio de que es un ser vivo que no se resigna a morir. No quiere tan sólo contar ese testimonio, sino contagiarlo, contagiar esa enfermedad con la aguja del arte.

Unión: Siempre me ha parecido una palabra demasiado abstracta, lógica pero fría, como perteneciente al mundo de la política. Da la impresión de un vínculo artificial, impuesto por la sociedad. "Se celebró la unión de Petra con Perico" no parece muy amoroso, ¿no? Es una palabra falta de cordialidad.

Vida: Otro de los nombres del mar.

Web: No tengo ni idea de nada que tenga que ver con Internet, ni con ordenadores. Mis hijos me regalaron un ordenador, pero como lo que me gusta es escribir en el bar, pues no



me iba a bajar con él allí. Además eso de que se pueda borrar todo... Eso sí, este año hice un "Villancico" para el Festival Internacional de Santander que tenía algo que ver con el tema. Se subtitula "Diálogo de pastores por Internet" y dice así:

"Ha nacido!"
 "¿Quién nació?"
 "Quién va a ser: quien era y es".
 "¿Dónde ocurrió?"
 "Naveguemos
 por Internet".

"Triple W. Punto. Arroba.
 Punto. Com. Portabelén.
 Ángeles. Pastores. Magos.
 María. Arroba. José.
 Y la tibieza del heno
 la Mula, el Buey,
 la estrella errante y su orquesta
 de estrellas -sol fa mi re-,
 y el almendro que no sabe
 que es diciembre...".

"Pero ¿quién
 es la luz, la flor desnuda
 que ríe en Portabelén?"
 "Es quien es.
 ¡Quién iba a ser!"

Ya que hablamos de villancicos, hace unos años me encargaron uno para un banco. Empecé haciendo el dibujo, dos estrellas fugaces. Así que tenía que justificar el dibujo con el poema: una de las dos estrellas era falsa y engañaba a los Magos, que iban a parar a otro sitio. El poema terminaba con el niño muerto de frío, diciendo algo así como que, total, mejor, para lo que le esperaba... Me llamaron del banco diciendo: "Oye, tenemos *tantosmil* impositores, ¿no se puede morir el niño!", y tuve que cambiar el final. Bueno, seguramente tenían razón...

Xiringa: Instrumento con cuyas excelencias nos regala constantemente el dios Pan (alguna referencia cultureta tenía que haber, ¿no?). También podía ser "Xilófono", que salías de la escuela pensando que era la única palabra que empezaba por equis.

Yerro: Compañero inseparable de la vida.

Zapear: Zapeo mucho, huyendo de los anuncios. En la vida, igual: cambio de canal en cuanto alguien pretende venderme algo. No sé por qué por zeta sólo empiezan cosas como zoquete, zascandil, zopenco...

JOSÉ HIERRO

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANTE	SEMANAS
1 Aires difíciles	Almudena Grandes	Tusquets	1	7
2 Los estados carenciales	Ángela Vallvey	Destino	3	7
3 Soldados de Salamina	Javier Cercas	Tusquets	2	35
4 Se está haciendo cada vez más tarde	Antonio Tabucchi	Anagrama	-	1
5 El guitarrista	Luis Landero	Tusquets	7	2
6 La soñadora	G. Martín Garzo	Plaza & Janés	8	8
7 El arpista ciego	Terenci Moix	Planeta	4	10
8 Baudolino	Umberto Eco	Lumen	10	25
9 El enigma	Josefina Aldecoa	Alfaguara	6	7
10 Alto riesgo	Ken Follet	Mondadori	-	19

NO FICCIÓN

1 Dictamen sobre Dios	José Antonio Marina	Anagrama	1	15
2 ¿Quién eres?	Enrique Rojas	Temas de Hoy	2	19
3 Mujeres de Eta. Piel de serpiente	Matías Antolín	Temas de Hoy	4	5
4 La aventura de los Godos	Juan Antonio Cebrián	La Esfera de los Libros	3	8
5 Juanito Valderrama	Antonio Burgos	La Esfera de los Libros	6	3
6 Carta de Jesús al Papa	Fernando Sánchez Dragó	Planeta	5	26
7 La Beltraneja	Almudena de Arteaga	La Esfera de los Libros	7	14
8 ¿Quién se ha llevado mi queso?	Spencer Johnson	Urano	-	65
9 Patriotas adosados	A. Mingote/ A. Ussía	Ediciones B	10	12
10 Esclavos por la patria	Isaías Lafuente	Temas de hoy	9	3

BOLSILLO

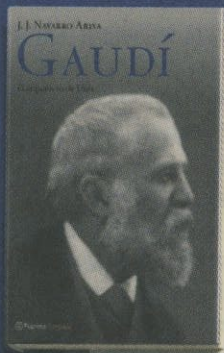
1 El señor de los anillos	J.R.R. Tolkien	Minotauro	1	16
2 El jardinero fiel	John Le Carré	DeBolsillo	3	3
3 Cien preguntas sobre el nueve...	Carlos Taibo	Punto de lectura	6	3
4 El diario de Bridget Jones	Helen Fielding	DeBolsillo	4	36
5 El Hobbit	J.R.R. Tolkien	Minotauro	5	14
6 Garzón. El hombre que veía...	Pilar Urbano	DeBolsillo	8	2
7 El hereje	Miguel Delibes	Booket	9	23
8 Lo es	Frank McCourt	Maeva	7	86
9 Sobreviviré	Helen Fielding	DeBolsillo	10	3
10 Iacobus	Matilde Asensi	DeBolsillo	-	1

POESÍA

1 Ciento volando de catorce	Joaquín Sabina	Visor	1	30
2 Poesía completa	Vicente Aleixandre	Visor	2	7
3 Otoños y otras luces	Ángel González	Tusquets	5	37
4 Fragmentos de un libro futuro	José Ángel Valente	Círculo/G. Guttenberg	3	65
5 Poesía completa	Claudio Rodríguez	Tusquets	4	14
6 Todo el oro del día	Eugénio de Andrade	Pre-Textos	7	3
7 Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	8	118
8 Poesía completa	L. Mª. Panero	Visor	6	22
9 Inventos de la liebre de marzo	T. S. Eliot	Visor	10	4
10 Antología personal	J. A. Goytisolo	Visor	9	7

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

www.editorial.planeta.es



GAUDÍ

J. J. Navarro Arisa

El porqué del mito y del hombre en el 150 aniversario de su nacimiento.



EUSKADI: LA TRANSICIÓN INACABADA

Carlos Garaikoetxea

Las memorias políticas de un protagonista de la transición.

Planeta

ALEMANIA

- 1 **Leibhaftig**
Christa Wolf (Luchterhand)
- 2 **Im Krebsgang**
Günter Grass (Steidl)
- 3 **Die vierte Hand**
John Irving (Diogenes)
- 4 **Der Richter**
John Grisham (Heyne)
- 5 **Baudolino**
Umberto Eco (Hanser Carl)

ARGENTINA

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

ESTADOS UNIDOS

- 1 **The Summons**
John Grisham (Doubleday)
- 2 **The Cottage**
Danielle Steel (Delacorte)
- 3 **Up Country**
Nelson deMille (Warner)
- 4 **Southampton Row**
Anne Perry (Ballantine)
- 5 **One Door Away From Heaven**
Dean Koontz (Bantam)

ITALIA

- 1 **La rabbia e l'orgoglio**
Oriana Fallaci (Rizzoli)
- 2 **Lettere contro la guerra**
Tiziano Terzani (Longanesi)
- 3 **Il signore degli anelli**
J.R.R. Tolkien (Bompiani)
- 4 **Pastó Nudo**
William Burroughs (Adelphi)
- 5 **Orso e sua figlia**
Robert Stone (Einaudi)

REINO UNIDO

- 1 **How To Be a Gardener: Book 1**
Alan Titchmarsh (BBC)
- 2 **Delia's How To Cook. Book 3**
Delia Smith (BBC)
- 3 **Dear Mum: Thank you for...**
Bradley Trevor Oliver (Robson)
- 4 **Happy Days With The Naked Chef**
Jamie Oliver (M. Joseph)
- 5 **Billy**
Pamela Stephenson (Harper Colins)

Medios consultados:

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

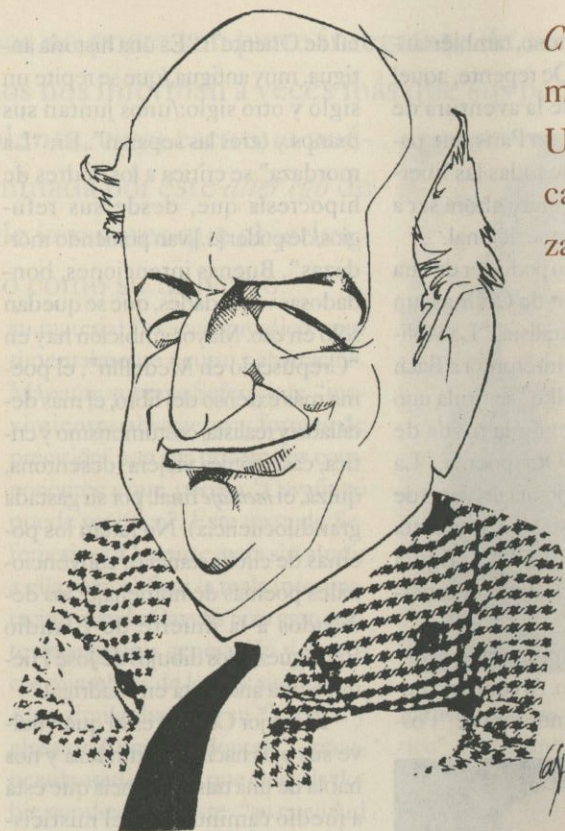
Cinco días en Londres

JOHN LUKACS. TRADUCCIÓN DE RAMÓN GARCÍA. TURNER. BARCELONA, 2002. 256 PÁGINAS, 17,5 EUROS

¿Se puede decir algo nuevo sobre la II Guerra Mundial? Desde luego son muchos los libros que cada mes se editan en todo el planeta sobre este período crucial de la historia mundial. Sin embargo, pocas son las obras que aporten algo sustancial a la polémica histórica. *Cinco días en Londres* es una excepción, una breve obra maestra asequible a un lector no iniciado, que concentra su atención en lo ocurrido durante cinco días de 1940, aquellos en los que el Reino Unido tuvo que resolver qué política seguir tras el fracaso de las estrategias de pacificación ensayadas por Neville Chamberlain.

El marco histórico es bien conocido, aunque no por ello menos apasionante. En el continente europeo habían entrado en crisis los sistemas liberal-parlamentarios, aparentemente incapaces de dar respuesta a los retos de las nacientes sociedades de masas. Nuevas corrientes "totalitarias" surgían como alternativa, encuadradas en dos grandes familias: el comunismo y el fascismo. En el Reino Unido, sin embargo, la transición desde el liberalismo a la democracia se venía desarrollando de forma ejemplar. Su clase política observaba con alarma la evolución de la política continental y se decantaba por considerar al comunismo como la amenaza más grave al orden internacional. Aún rechazando el fascismo, reconocían su utilidad como dique frente a la amenaza soviética, creían haber encontrado un *modus vivendi* con Mussolini y estaban dispuestos a hacer sacrificios para lograrlo con Hitler.

El fracaso de esta estrategia diseñada por Chamberlain creó una extraña situación parlamentaria. Su política había sido errónea, pero respondía a una filosofía política, el posibilismo pragmático conservador,



que estaba ampliamente representada en los Comunes. Chamberlain dimitió, pero retuvo el control de la mayoría por pura autoridad. El poder formal recayó en quien había denunciado, leal pero firme y enfáticamente, aquella estrategia: Winston Churchill, un personaje excesivo en todas sus manifestaciones, que no gozaba ni de la simpatía ni mucho menos del respeto de sus compañeros de partido. Churchill se hizo merecedor del puesto, pero carecía de la autoridad para imponer una política radicalmente anti-alemana, que implicaría una larga e incierta guerra. Los Comunes, y en concreto los muy experimentados conservadores, seguían confiando en llegar a un entendimiento con el III Reich, que garantizara los intereses fundamentales del Imperio Británico y evitara la guerra.

La maestría de Lukacs—profesor emérito del Chestnut Hill College, en Filadelfia, y reconocido especialista en esta materia—reside en recrear el ambiente shakespeariano en que se produce la colisión entre dos políticas, en el seno del discretísimo gabinete de guerra donde conviven conservadores tradicionales, como Churchill; pragmáticos *whigs*, como Chamberlain y Halifax; y laboristas, como Attlee y Greenwood. Los años de investigación y el mucho oficio permiten al autor disponer inteligentemente de un amplio abanico de fuentes, que utiliza con discreción, sin agobiar en ningún momento al lector, que preso de la calidad e interés del texto dudará si tiene en sus manos una obra histórica o literaria.

Si la década de los años noventa supuso una recuperación historio-

Cinco días en Londres es una breve obra maestra asequible a un lector no iniciado. Un gran tema, unas fuentes numerosas y de calidad y una excelente prosa caracterizan una obra de lectura inolvidable

gráfica de las figuras de los grandes "pacificadores": Arthur Chamberlain, Edward Halifax, Hoare..., en esta obra, al tratar de comprender los límites que determinaron sus actos y los objetivos que perseguían, John Lukacs vuelve a las interpretaciones más clásicas, y a mi juicio mucho más acertadas. Sin restar patriotismo ni buena voluntad a la política de los dirigentes citados, les faltó la condición más importante: visión.

Churchill era un personaje estrafalario, bebía en exceso, su carrera había sido irregular y su forma de hablar y plantear los problemas resultaba en exceso retórica para cualquier inglés bien educado, y muy especialmente para sus compañeros. Pero entendió que en ese momento la principal amenaza para el Imperio Británico y para la estabilidad continental no era el comunismo sino el nazismo y que no era posible llegar a un entendimiento con Hitler.

Como Lukacs subraya, fueron políticos tradicionalistas, como Churchill y De Gaulle, los que lo comprendieron. Frente a ellos los conservadores de talante más moderno trataron inútilmente de hallar una vía inexistente en el marco de la vieja balanza de poder.

Un gran tema, unas fuentes numerosas y de calidad, mucho oficio y una excelente prosa caracterizan una obra de lectura inolvidable.

FLORENTINO PORTERO

Tiempo y abismo

ANTONIO COLINAS. TUSQUETS. BARCELONA, 2002. 130 PÁGINAS, 11 EUROS

Tres o cuatro líneas se entrecruzan en *Tiempo y abismo*, como en toda la poesía última de Colinas. El libro comienza con una de esas previstas muertes, la del padre, que marcan un antes y un después en cualquier biografía, y con un regreso a los escenarios leoneses de la infancia y de tantos poemas: “los páramos negros”, “la casa de los veranos de oro”, los paisajes del alma.

Muy distinto es el tono, también autobiográfico, de “De repente, aquel 68”, recreación de la aventura de los veinte años en un París que parecía el símbolo de todas las libertades; el poema quiere ahora ser a la vez personal y generacional.

Hay también, no podía ser de otra manera tratándose de Colinas, un componente culturalista. “La violinista Alma Moodi interpreta a Bach en el funeral de Rilke” se titula uno de los poemas, según la moda de hace treinta años. Otro poema, “La llama que canta”, glosará un verso de Lope. Fray Luis está muy presente. Y a Unamuno remite “A la figura de un Cristo hallada entre el estiércol de un establo”.

El Colinas comprometido resulta el menos logrado. Al conflicto entre judíos y palestinos remite “Pos-

tal de Oriente”: “Es una historia antigua, muy antigua,/que se repite un siglo y otro siglo:/unos juntan sus manos y otros las separan”. En “La mordaza” se critica a los “odres de hipocresía que, desde sus refugios/de poder [...] van poniendo mordazas”. Buenas intenciones, bondadosas vaguedades, que se quedan sólo en eso. Mayor ambición hay en “Crepúsculo en Medellín”, el poema más extenso del libro, el más detallado y realista, costumbrismo y crítica, casi crónica viajera (desentona, quizá, el *mensaje* final, por su gastada grandilocuencia). No faltan los poemas de circunstancias, convencionales poemas de homenaje: los dedicados a la muerte de Claudio Rodríguez, a los dibujos de José Hierro, a una anécdota en Madrigal.

El mejor Colinas es el que vuelve sus ojos hacia la naturaleza y nos habla de una trascendencia que está a medio camino entre el misticismo y la ecología, el que se detiene a escuchar, una “noche de gran luna llena/el lamento ardoroso de los ciervos”, el que en “los montes dormidos” siente que hay, “en sonidos y aromas,/un más allá eterno/que hace que seamos otra cosa/ que seres que han nacido para morir”.

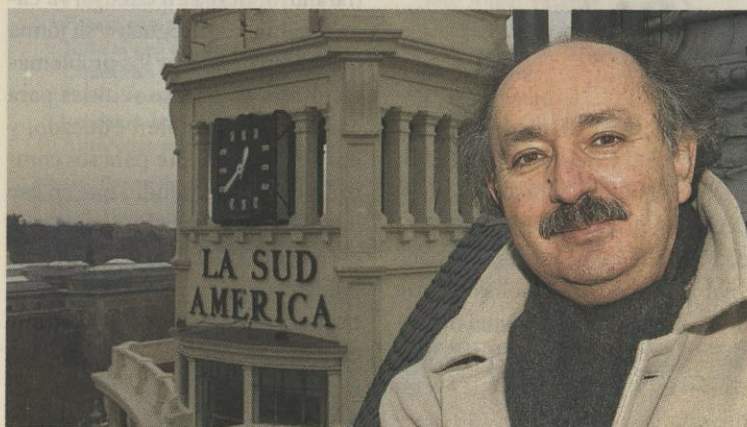
Más extenso que intenso, *Tiempo y abismo* es un libro que no busca el brillo estilístico (aunque lo consigue

en no raros pasajes), sino la verdad y la emoción, la lección espiritual y el rechazo de algunos aspectos de la sociedad contemporánea. Le falta quizá un cierto distanciamiento, un punto de ironía; y le sobra algo de enfática solemnidad, de insistencia en lo sublime. Muy característica resulta la poética neorromántica manifestada en “El poeta da razón de su palabra”, donde se replica a ciertos detractores: “Me arriesgué a encontrar los tesoros nocturnos/marchando sobre el borde de los acantilados/ por senderos musgosos,/ penetrando en malezas que ocultaban/los cepos oxidados de la envidia/ y los antiguos pozos abismales/en cuyo fondo aúllan corrompiéndose/ los animales del odio”.

Termina *Tiempo y abismo* con una despedida de la palabra, con una apelación al silencio: “Adiós, palabra, adiós./Cierro los labios y los ojos, cierro/esta última página/y te dejo en la noche del libro,/pues me voy a escuchar/la luz en el silencio”.

Un silencio, sospechamos, que no durará mucho: Antonio Colinas, poeta que aspira a ser también guía espiritual, ejemplo y lección, siempre encuentra palabras, hermosas y reiterativas palabras, con que expresar lo inefable.

JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN



R E V I S T A S

Con dados de niebla

DIRECTOR: JUAN COBOS WILKINS. N° 21-22

ESTE número recupera los artículos publicados por María Zambrano en la revista puertorriqueña *Semana* a comienzos de los 60. Así que, más que de una revista, podríamos hablar de un libro de Zambrano. La pintura, la razón, escritores como Alfonso Reyes son algunos de los temas que aborda Zambrano en estos artículos escritos, en su mayoría, en Roma: “Roma es una de las ciudades que producen a quien a ella llega la impresión de accesibilidad”. Y estos artículos son un barrio romano, un *Trastevere* de letras.

Blanco móvil

DIRECTOR: EDUARDO MOSCHES. N° 85

LA literatura catalana contemporánea centra este número de la revista mexicana Blanco Móvil. La poesía (“un sistema de espejos/giratorios, que se deslizan con armonía,/desplazando luces y sombras en el probador”, según versos de Gimferrer), y la narrativa están bien representadas en este número, además de por Gimferrer, por Marta Pessarrodona, Vicenç Llorca, Francesc Parcerisas, Sebastià Alzamora, Ramón Xirau, Sergi Pàmies, Miquel de Palol, Quim Monzó, Baltasar Porcel...

Cuaderno de versiones

JOSÉ ÁNGEL VALENTE. ED. CLAUDIO RODRÍGUEZ-FER. GALAXIA GUTENBERG. BARCELONA, 2002. 444 PÁGINAS, 19 EUROS

Las traducciones hechas por un poeta son parte integrante de su proceso creador, sobre cuyos mecanismos nos informan a veces más que sus poemas mismos.

Tal es —creo— el caso de Valente, cuya escritura poética puede leerse ahora iluminada por este *alter ego* de su obra que es el conjunto de versiones que objetivan tanto su territorio traducido como su universo.

RODRÍGUEZ-Fer lo explica en un compacto y muy completo prólogo, en el que establece todas las estaciones de un apasionante mapa que no sólo recoge y cataloga los originales y las versiones de los textos ahora reunidos sino que da muy exacta cuenta tanto del punto que ocupan dentro de su obra como la cronología absoluta que se le puede adjudicar. *Cuaderno de versiones* se convierte así en un *scriptum* paralelo que sirve de espejo al sistema que sostiene el resto de su obra y que permite reconstruir las direcciones que aquella va a seguir. Las traducciones funcionan aquí como una guía que explicita sus claves e indica su jerarquía, su rumbo y su interés.

Valente fue en esto muy claro: desde muy pronto asumió el precepto de Hölderlin (“Hay que seguir el vuelo de los grandes o morir”) y, acorde con ello, se interesó sólo por “la gran poesía [...] que es la única que merece la pena”. Esta declaración de 1993 a la revista “El Ciervo” es oportunamente rescatada aquí y, a la luz de ella, se entiende e interpreta la inserción del ensayo de Seferis que pone al frente de sus versiones de Cavafis. En él Seferis —con más autoridad lingüística que los poetas españoles que se declaran seguidores de aquél— explica que la tradición de Cavafis es “la tradición erudita”; que su verso es “del intelecto” y “no de la pasión”; que su escritura “no ha servido para la comunicación de sentimientos”; y que

su material “es seco, prosaico, sentimentalmente neutro y abstracto”. Más aún: subraya Seferis que “movimientos abstractos y formas de precisión” son sus principales componentes; y que, por eso, “Cavafis no puede ser lírico”. Este texto de Seferis sirve a Valente, para sin aludir a ella, descalificar la mala interpretación que de Cavafis hizo gran parte de su propia generación y no pocos miembros de las dos siguientes. Algo similar hace en su “Versión y glosa de Eugenio Montale” —recuperada aquí— y en la que elogia la doble condición de éste: “su cualidad de poeta y de crítico”. En ella afirma que “El último grito de la ingenuidad programática fue el endeble manifiesto futurista”, al que llama “la última declaración romántica de mitos artísticos colectivos, aunque —indica— anacrónicamente se haya vuelto a revivir ahora una actitud semejante y no menos simplista —dice— en el llamado *realismo socialista*. Frente a él Valente ve en el her-



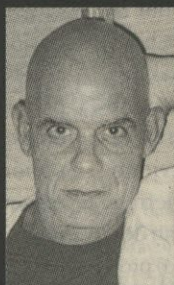
metismo italiano “un contenido crítico” mucho más inteligente y creador, porque responde a una tensión que surge “de su dramática lucha por revelar [...] una realidad donde nada es como aparece, donde las cosas no son más que símbolos de sí mismos, guardadoras de su propio secreto”. Valente cree que “el objeto poético de Montale es la realidad puesta en sitio, cercada para ser poseída, para revelar su evidencia”.

Y algo similar expone a propósito de Dylan Thomas, en cuya “figura aparte de las principales corrientes

de la poesía inglesa, y, sin embargo, reconocido como uno de los más grandes poetas de nuestro tiempo”, descubre una especie de retrato indirecto de la suya propia. Su aproximación a Dylan Thomas le ayuda a aclarar su propia situación después de la línea abierta por Eliot y de la que, contrapuesta a ella, han supuesto Auden, Spender y Day Lewis. Valente encuentra en la poesía de Thomas la percepción a través de las emociones y “una concepción poética que corríamos el riesgo de perder: *la de la poesía como creación de belleza*”.

El *Cuaderno de versiones* de Valente ha de leerse más en función del tiempo que de las lenguas, porque en el tiempo —en la poética del tiempo— está su auténtica función. En este sentido estas versiones de Valente aportan nuevas pistas para entender mejor nuestra desenfocada historia literaria, porque permiten ver los problemas a que, en un momento dado, un creador —o una generación— se enfrenta y nos informa sobre el modo en que intenta darles solución. Tan importantes como las versiones en sí son su postura, su perspectiva: su posicionamiento. En él reside su verdadero aspecto creador.

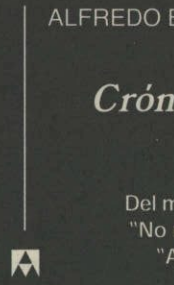
JAIME SILES



PEDRO JUAN GUTIÉRREZ

El insaciable hombre araña

Por el autor de “Trilogía sucia de La Habana”



ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

Crónicas perdidas

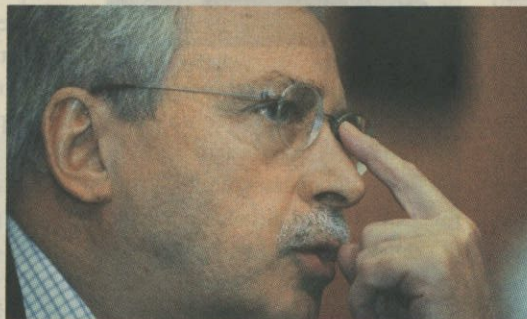
Del mismo autor en bolsillo: “No me esperen en abril” y “A trancas y barrancas”

ANAGRAMA

Cuernos

JOAQUÍN LEGUINA. ALFAGUARA. MADRID, 2002. 240 PÁGINAS, 15'35 EUROS

La actividad de Joaquín Leguina (Villaescusa –Cantabria–, 1941) como hombre público no debe oscurecer su vocación de narrador, patente en las cuatro novelas publicadas a lo largo de cuatro años y en el libro de relatos *Historias de la calle Cádiz*, al que ahora se suma este otro, que comprende once narraciones de diferente extensión, desde las cuatro páginas escasas de “El jueves, después de comer” hasta el medio centenar que alcanza “Hold up”.



El vínculo buscado entre las historias parece radicar en que todas ellas rozan el motivo de la infidelidad conyugal, como sugiere el poco afortunado título –inaplicable, por ejemplo, al destacado relato inicial–, o hacen de este asunto el eje de la acción. “En septiembre” encabeza el volumen y evoca un primer amor adolescente, con sencillez no exenta de hondura; y algo del narrador adolescente se desliza también en “El desahogo”, acaso malogrado en las últimas páginas por un final previsible. Los demás desarrollan anécdotas breves –como “El jueves, después de comer”, que integra y mezcla con destreza discursos dife-

rentes en la misma voz narrativa y es tal vez, por lo que se refiere a la técnica constructiva el más notable de la serie– o sintetizan largos períodos temporales, como sucede con “Números primos”, donde únicamente el empeño en reconstruir un árbol genealógico completo con nombres y apellidos empaña un tanto la limpidez del relato, de evidente complejidad, que contiene materiales suficientes para servir de base a un relato extenso. Algunas historias se relacionan con situaciones políticas o etapas del pasado reciente; así ocurre en los cuentos “Las dos inglesitas y Federico Urales” –donde hay más historia externa que sustancia narrativa de ficción– o “Hold up”, que mezcla un poco forzosamente el motivo de la infidelidad conyugal con el del terrorismo.

En general, Leguina narra con sobriedad, aunque a veces se perciben algunas insuficiencias o ciertos desajustes. En “Pase usted, señor”, por ejemplo, la anécdota del

encuentro amoroso con Zizi Roberts nada tiene que ver con el resto de la historia y resulta un añadido inerte; “Gambito de dama” erige su trama levisima sobre un enigma anecdótico que no se resuelve y deja truncado el relato. La prosa es a veces un poco envarada, demasiado plana y funcional, y recurre a menudo a fórmulas pálidas: “largas y torneadas piernas” (p. 69). Hay construcciones mejorables: “Ana y Adolfo retomaron las complicidades que habían construido cuando eran casi niños” (p. 80); “campos de concentración puestos en marcha durante su mando en Cuba con resultados de masacre” (p. 159). O bien: “Él, allí, sin moverse [...] cambiando de postura tan sólo para regularmente turnar, ora un pie, ora el otro, sobre el suelo y la pared” (p. 232). Y existen algunos usos abiertamente rechazables, como “climatología” (p. 13) por “tiempo”, “un grupo musical [...] atrona la plaza” (p. 178) o “aquel arma de reglamento” (p. 184).

RICARDO SENABRE

Juez y parte

ANDREU MARTÍN. ESPASA. MADRID, 2002. 217 PÁGINAS, 17'75 EUROS

ESTE barcelonés acertó con *Prótesis*, arrasó entre el público juvenil con *No pidas sardinas fuera de temporada* y desde entonces no para de sumar títulos que reafirman su posición de buen maquinador de intrigas. Domina el oficio. Bien es verdad que en ocasiones se le puede exigir que su habitual destreza para batallar con un variado registro de tipos humanos, unida a sus dotes de buen observador de la realidad, salte por encima de clichés y tópicos acotadores de posibilidades poco más que insinuadas; y se le puede reprochar que no explore con más rigor los entresijos de una trama que además de conducir el suspense quiere retratar la sociedad del pro-

greso y destacar la degradación moral de algunos sectores responsables de la ley, el orden y su trascendencia en la opinión pública.

A todo ello obedece la idea de exponer la imparcialidad defendida por la justicia a la hora de señalar culpables y las discutibles armas del poder mediático. A tal fin le sirve un argumento centrado en el presunto responsable de la muerte de una joven prostituta. Un individuo marginal, producto de azares que le convierten en la víctima propicia. De ella se aprovechan dos jóvenes (uno de ellos, hijo de un magistrado) protegidos por un contexto social que no admite reproches. Y del suceso se ocupa un periodista.

El caso recae en un juez que decide tomar partido en el asunto movido por la intuición de que se trata de un caso “mucho más importante de lo que parecía”. Su postura chocará con la del periodista. Todo se narra con un ingenioso montaje narrativo que baraja testimonios, pesquisas policiales, recortes de prensa y una esclarecedora entrevista. De esos recursos se alimenta una acción testimonial, ágil y entretenida, que no es la más destacable de su autor, aunque sí destaca el tono irónico que la mueve y el trájín de personajes que le dan vida.

PILAR CASTRO

Erec y Enide

MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN. ARETÉ. BARCELONA, 2002. 268 PÁGINAS, 18 EUROS

Con *Erec y Enide*, título de la primera novela de Chrétien de Troyes, narrador francés en verso del siglo XII, el prolífico Manuel Vázquez Montalbán ha elaborado una obra de considerable complejidad técnica, pese a su apariencia simple.

CONVIVEN en ella varias tramas que confluyen en un desenlace sin estridencias que resulta lo mejor del relato. Como su antecesora, también es novela amorosa, aunque su tema principal es la decrepitud humana, la enfermedad, la crueldad, la pérdida de horizontes vitales: el desengaño. Por lo menos coexisten cuatro hilos conductores. El protagonista que los ensambla es Julio Matasanz, un catedrático medievalista, discípulo de Martín de Riquer en la Universidad de Barcelona. No en vano, Manuel Vázquez Montalbán, en su juventud, cursó los estudios de Filología Románica, que alternó con los de periodismo, y asistió a las clases de Riquer (personaje que aparece en el relato, así como algunos de sus discípulos) sobre la llamada *materia de Bretaña* y Chrétien de Troyes, una de sus múltiples especialidades. Homenajeado en Galicia, al habersele concedido el Premio Carlomagno, ya al filo de la jubilación, se reencuentra con Myrna, fiel amante durante decenios, aunque tan sólo, como colega, tal relación se mantuvo gracias a los encuentros y congresos de especialistas. Myrna va a convertirse en la voz de su conciencia y del fracaso (el de ambos), pese al éxito aparente del maestro.

Madrona, su mujer, procede de la burguesía catalana más rancia, aunque resulta el personaje más libre y auténtico del conjunto. Conocerá en un gimnasio de moda a una mujer, Dora, que se interfiere en las escasas horas en las que transcurre el tiempo interno del relato. Es aparentemente una mujer maltratada por su esposo, aunque tras ello se

oculte una oscura historia en la que participará su cuñado, un industrial de renombre. El triángulo amoroso, preparado como trampa por la aparente —y real— víctima, le permitirá al autor merodear por la condición femenina, la violencia doméstica y el matrimonio. La joven, un *alter ego* femenino del Pijoaparte de Marsé, hubiera podido merecer más atención.


A la alternancia de acciones, situadas en Galicia y en Barcelona, utilizando el recurso del recuerdo para trasladarnos a diversos tiempos históricos, conviene añadir las peripecias de Pedro y Myriam, un médico y una enfermera en América Central. Perseguidos por los paramilitares, ayudados, en plena selva, por un estrambótico personaje, acabarán participando en la cena navideña que Madrona prepara en su casa. Matasanz, en los umbrales de la vejez, añorará las 45 mujeres que pasaron por su vida (44 en la pági-

na 172), pero buscará, tras el abandono definitivo de Myrna, el ya tardío calor de Madrona, del hogar y hasta de sus sobrinos, lejos ideológicamente del siempre galardonado. Pedro, “un santo laico” y Myriam, “su comisario político”, conseguirán regresar al hogar, tras tantas peripecias en las que son asesinados dos jesuitas partidarios de la teología de la liberación, y no sin escepticismo sobre las posibilidades de las ONG. Myriam descubre que está embarazada y flota en el aire la posibilidad de un regreso e integración definitiva en su auténtico medio social.


Vázquez Montalbán permite deducir algunas claves éticas, pero se muestra más escéptico y crítico sobre el mundo posterior al 11-S. No faltan los análisis de actualidad, ni, para sus admiradores, determinadas claves. Se reproduce, fragmentada, la conferencia que pronunciará el profesor en su Homenaje, un alarde

de documentación. Tratará, cómo no, de *Erec y Enide*, el texto de Chrétien y entre sus líneas podremos descubrir una de las tesis de la novela: “Marie de Champagne, protectora de Chrétien de Troyes y animadora de una *corte de amor*, ante la pregunta: ¿Puede existir el verdadero amor entre personas casadas?, dijo, insisto, en el siglo XII ‘digamos y afirmemos que el amor no puede extender sus derechos sobre personas casadas. Los amantes se lo dan todo, recíproca y gratuitamente sin verse forzados por algún motivo de necesidad, mientras que los esposos están obligados, por deber, a sufrir recíprocamente el uno la voluntad del otro y a no rechazar nada el uno al otro...’ Repito que tanto la opinión de Marie de Champagne, como la curiosa interpretación de las leyes de caballería que transmite *Erec y Enide*, proceden del siglo XII, cuando en Europa se empezaba a edificar el edificio de la razón y la libertad”. Pero serán diversas las clases de amor en la pareja, algunas explícitas, no siempre basados en el erotismo, que podremos advertir en estas páginas. Insalvable, planea sobre ellas el tema del tiempo. Enemigo de prestigios y amantes, convierte en fracasos las acciones. Melancólica, simbólica, formada por retazos que adivinamos autobiográficos, desengañada sin caer en el pesimismo, metaliteratura, *Erec y Enide* demuestra el dominio técnico narrativo de Vázquez Montalbán, al margen de la novela de género por la que resulta más popular.





Premios
Ciudad de Salamanca
DE POESÍA Y NOVELA
2002




Dotación: 12.020,24 €.
Extensión mínima: 600 versos.
Plazo de presentación de originales:
hasta el 15 de junio de 2002.

POESÍA

Dotación: 30.050,61 €.
Extensión mínima: 200 páginas.
Plazo de presentación de originales:
hasta el 31 de julio de 2002.

NOVELA

Solicitar bases al Departamento de Cultura
del Ayuntamiento de Salamanca.
Plaza Mayor 1. 37002 Salamanca.
Fax: 923 279114
923 279193
www.aytosalamanca.es
cultura@aytosalamanca.es



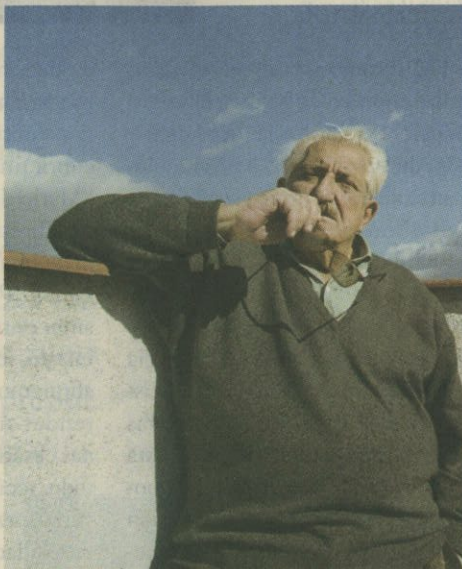
Excmo. Ayuntamiento de Salamanca
Concejalía de Cultura

JOAQUÍN MARCO

Y todavía sigue

JUAN ANTONIO BARDEM. EDICIONES B. BARCELONA, 2002. 370 PÁGINAS, 16,50 EUROS

Cualquier vida, por poco que se profundice en ella, es una madeja de historias que no siempre se ajustan a la convención narrativa de someterse a un hilo conductor o una trama principal. Y eso, la imposibilidad de ajustar el relato de la propia vida a un patrón narrativo convencional, debe de resultar una curiosa paradoja para quienes, como el cineasta Juan Antonio Bardem, han dedicado su vida a contar historias.



M. R.

DE ahí que, al decidirse a “ordenar” estas *Memorias de un hombre de cine*, haya optado por un principio que se parece mucho al buen tuntún: los recuerdos, encabezados por el año en el que se sitúan, afloran aquí y allá según la intuición de Juan Antonio Bardem descubre, o pretende que descubramos, secretas afinidades o agradecidos contrastes entre unos y otros. El caso es que el procedimiento funciona, y lo hace tan bien que al lector le cuesta interrumpir la lectura de estas apasionantes memorias, y con frecuencia siente la tentación de volver atrás y releer lo ya leído, por el puro placer de constatar los mimbres secretos que dan consistencia al cesto.

Nos ahorra Bardem lo que, de haber seguido un orden más convencional, hubiera sido un largo

preámbulo dedicado a su infancia y a sus antecedentes familiares. Una y otros tienen su lugar en estas memorias, pero hábilmente mezclados con aquello que las hace verdaderamente interesantes al lector: los recuerdos y confidencias de un *film-maker* o “hacedor de películas”, que es como a él le hubiese gustado llamarse, de haber consagrado nuestro idioma esta denominación en vez de las menos transparentes “realizador” o “director”.

Plenamente imbricadas con su trayectoria en el oficio aparecen las historias de sus amistades con personajes como Luis García Berlanga o Ricardo Muñoz Suay, entre otros. Es curioso que el primero, cuyo talento e intereses desde el primer momento se manifestaron como muy distintos de los del mi-

litante Juan Antonio Bardem, salga mejor parado que el segundo, que compartió con él iniciativas empresariales y militancia en el Partido Comunista de España, amén de una amistad que, simbólicamente, comenzó cuando ambos coincidieron en la multitud que contemplaba el incendio de los laboratorios Madrid Films, en el año 1947.

La presencia de más o menos notorios militantes comunistas en el cine español durante el franquismo, las pequeñas conjuras empresariales y políticas por las que el núcleo comunista buscó sobrevivir, e incluso afirmar su influencia, en una época tan poco propicia, y su posterior desbandada durante los años de la transición democrática, son motivos recurrentes en estas páginas. Y es muy de agradecer que Bardem, pese a sus constantes profesiones de fe comunista, enjuicie a las personas y hechos que confluyen en esta trama con un notable desparpajo, que a veces estremece por lo descarnado: así, cierto comentario de Santiago Carrillo, entonces secretario general del PCE, sobre el destino que su partido hubiera dado, en otra época, a ciertos “traidores”.

En esta atmósfera enrarecida, Juan Antonio Bardem consiguió hacer algunas buenas películas. La crónica de sus rodajes constituye, sin duda, lo mejor de estas páginas. Y su perdurabilidad, la de títulos como *Cómicos* o *Calle Mayor*, es el mejor argumento contra el comprensible pesimismo de quien, al firmar sus memorias, sabe ya irremisiblemente perdidas algunas batallas, aunque se muestre aún dispuesto a librar otras.

JOSÉ MANUEL BENÍTEZ ARIZA

El cuerno del elefante

PACO NADAL. NATIONAL GEOGRAPHIC. 222 PÁGS., 15,93 EUROS

BUSCANDO la soledad y el rostro de un país africano poco conocido, el periodista, viajero y fotógrafo Paco Nadal emprendió un viaje a Sudán. No era ni es un destino turístico atractivo, pues a pesar de ser el país más grande de África es también el de las mayores hambrunas, y el escenario de “la guerra civil más antigua del planeta”. Nadal sigue la estela de *Ébano*, de Kapuscinsky, tanto por la agilidad de su narración como por la valoración del problema africano: el caso de Sudán es el de África, un continente que no evoluciona tras la nefasta política de fronteras legada por la descolonización.

Paco Nadal estuvo allí en pleno Ramadán, en la zona menos caliente del país, pero respirando el miedo de las mismas víctimas del fanatismo árabe. Desde 1983, con la implantación de la Sharia, la estricta ley coránica, sublevadas las tres provincias del sur, la guerra ha provocado la hambruna en dos millones “de casi cadáveres”. Nadal conoció esa pobreza en las “lacondas” y los caminos del desierto, y la hospitalidad de aquellas gentes. Mientras pasa por Jartum o se adentra en el desierto nubio, viaja a la antigüedad para explicarnos que lo que hoy es el mayor yacimiento arqueológico a campo abierto, un día fue cuna de faraones.

Junto a un amigo y guía improvisado, Mamia, Nadal se sincera consigo mismo, reconoce maldecirse por su empeño en autoflagelarse, y llega a padecer una pesadilla, además de un palizón físico, para salir del país. Los que no hemos vivido con él una experiencia semejante, nunca sabremos la angustia que ha de producir un mensaje de auxilio de un amigo, desde África, que te pide unos zapatos y un poco de dinero.

ROMÁN PIÑA

Don Juan de Borbón

FERNANDO DE MEER. JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN, 2002. 331 PÁGINAS, 20 EUROS

Fernando de Meer dedica su atención a los entresijos de la política de los monárquicos españoles en los años que van desde la abdicación de Alfonso XII en don Juan (1941) hasta la llegada a Madrid, en 1948, del actual Rey, enviado por don Juan para que se formase bajo la tutela de Franco.

FUE una decisión tomada a favor de los intereses dinásticos y que cerraba unos años de permanente desencuentro entre Franco y el titular de los derechos de la Monarquía, que casi nunca coincidieron en su forma de entender el nuevo régimen ni en las circunstancias de una situación internacional. Tanto el período como el proceso político que aquí se estudia son conocidos de los historiadores que, aparte de querer bucear en las circunstancias que hicieron posible la actual Monarquía española, dirigen su atención hacia el Conde de Barcelona, un personaje que no encontró una generalizada y cordial rehabilitación hasta después de la muerte de Franco.

El trabajo de Fernando De Meer

se alinea, por tanto, junto a los estudios generales del período que nos han ofrecido Redondo o Tusell, los estudios de Portero y Liedtke sobre la política exterior española del período y, sobre todo, los numerosos testimonios impresos de los protagonistas de aquellos hechos como Sáinz Rodríguez, Gil Robles, Anson, Vegas Latapié, López Rodó, Kindelán o Calvo Serer. Son muy numerosas las citas de la historiografía anglosajona sobre la política exterior del Reino Unido y de los EE. UU. respecto a Franco.

La originalidad de este libro deriva de una notable movilización documental que, en buena medida, procede del esfuerzo que se está realizando en la Universidad de Nava-

rra para reunir archivos relacionados, sobre todo, con la España de la segunda mitad del siglo XX. Todo ese esfuerzo de acumulación documental se dirige a detallar la actuación de don Juan de Borbón entre 1941-1948 que Fontán—un privilegiado testigo—ha caracterizado en el prólogo como “la responsabilidad de representar y gestionar un legado histórico inmaterial” con la meta puesta en la restauración de la dinastía expulsada de España en 1931. Los años que se estudian en este libro son cruciales para la viabilidad de esta opción que estuvo sometida tanto a los vaivenes de la guerra mundial, como a la fragilidad de la opción monárquica en la sociedad española e, incluso, a las divisiones

que se experimentaron en el propio campo de los monárquicos.

La presentación de una documentación tan prolija no hace que el autor pierda de vista las cuestiones de fondo, que aparecen nítidamente presentadas en el breve epílogo que cierra el texto. Ni las circunstancias de la política mundial favorecieron nunca la restauración de la Monarquía, ni el pretendiente encontró nunca la unanimidad de sus propios seguidores, muchos de los cuales se identificaban con la España que significaba Franco, mientras que don Juan estaba muy solo.

En realidad, a veces también estuvo no muy bien acompañado.

OCTAVIO RUIZ-MANJÓN

Observaciones a la mina de plomo

CARLOS BARRAL. EDICIÓN DE JORDI JOVÉ. LUMEN. BARCELONA, 2002. 345 PÁGINAS, 16 EUROS

QUIENES conocimos a Carlos Barral (1928-1989) reconocemos enseguida, en estos artículos, al autor y al personaje. Hay amplia curiosidad, disposición a favor de la Historia y una actitud distinguida, algo señorial, de la que, en ocasiones, tanto él como Gil de Biedma hicieron gala. Nos informa Jordi Jové (cuyo prólogo es más un cabal ensayito sobre el mundo barraliano que mera introducción) que *Observaciones a la mina de plomo*—título polisémico y poético, acorde con la global cosmovisión del autor— es una recopilación de sus artículos de prensa últimos, preparada por Barral en mayo de 1982 con destino a una edición mexicana que no llegó a aparecer. Barral no volvió sobre ese corpus, de modo que el libro (con artículos escritos entre 1979 y 1982) es inédito.

¿Interesa el periodismo de un autor, veinte años después? Sin dudar, sí. Quizá no interese

todo su periodismo, pero cuando se escribe con conciencia de escritura, el artículo no sólo es un género literario sino que da claves inesperadas de tal autor. En estos varios artículos de Barral, que él dividió en cinco secciones, está toda la gama de su mundo y modo, relacionándose incluso con bastantes de sus poemas, como Jové aclara en el prólogo. Barral hace fundamentalmente un periodismo marcadamente literario, incluido un estilo que busca el estilete, la lejanía con la llaneza, sin olvidar los temas del momento. Lo que escribió sobre el bilingüismo en Cataluña sigue valiendo hoy, aunque se haya rebasado la circunstancia concreta que lo motivó. Su defensa de la lengua coloquial, de la creación lingüística desde abajo (la *punkitud*, dice traduciendo del francés) frente a la jerga pseudoculta de los ejecutivos, que deterioran lo que no saben usar sin crear

nada, parece un tema igualmente válido ahora. Sus visiones de Ferrater (el único artículo en catalán, traducido al lado) o sobre las *boutades* de un Borges vivo aún y que no contaba con la simpatía de Barral son hoy artículos históricos, pero ello acrecienta su valor. Siempre culto, cosmopolita y mundano Barral no puede dejar de ser conscientemente pedante al querer ser antipedante, y ese es uno de sus encantos, en estos artículos, tan cuidados y tan vivos. ¿Cómo no estar de acuerdo cuando habla de “este redondo basurero”, o de la necesidad de latinizar América entera, empezando por los EE.UU.? Un Barral pleno (personaje incluido) al que también hubiera convenido ese otro título que pensó para su actividad periodística: *Diario de un intransigente*.

LUIS ANTONIO DE VILLENA



Eta contra el Estado

IGNACIO SÁNCHEZ-CUENCA. TUSQUETS. 271 PÁGINAS, 15 EUROS. FLORENCIO DOMÍNGUEZ: DENTRO DE ETA. LA VIDA DIARIA DE LOS TERRORISTAS. AGUILAR. 308 PÁGINAS, 15,95 EUROS. MATÍAS ANTOLÍN: MUJERES DE ETA. TEMAS DE HOY. 245 PÁGS. 15,25 EUROS. FERNANDO MAURA: SIN PERDER LA DIGNIDAD. DIARIO DE UN PARLAMENTARIO VASCO DEL PP. TEMAS DE HOY. 231 PÁGS., 15,03 EUROS

EL fenómeno terrorista en España continúa produciendo una amplia cosecha sobre el tema. Nada fuera de lo normal teniendo en cuenta el impacto que causa esta terrible lacra y el interés que, en consecuencia, despierta en la sociedad. Se trata de una única y residual anomalía histórica que hace tanto referencia a un pasado dictatorial triste y superado como a un posible futuro tenebroso de identidades y "culturas" enfrentadas. Tres de estos libros, los del político vasco Fernando Maura y los de los periodistas Matías Antolín y Florencio Domínguez, se pueden encuadrar dentro de un género descriptivo, el más abundante sobre esta temática, en la que la información pormenorizada, detectivesca, y la experiencia personal construyen los retazos de un gran retrato del pasado y el presente de la situación. El otro libro, el del politólogo Ignacio Sánchez-Cuenca, es, por el contrario, una novedad en cuanto al enfoque, puramente analítico, aunque también esté dotado del aliento moral de quienes ponen su empeño, aquí a través de un interesantísimo trabajo de corte académico, en la lucha contra el terrorismo etarra.

Las obras de Domínguez y Antolín desmenuzan los detalles de la vida interior y profundizan sobre el funcionamiento de la banda. El primero nos acerca a la vida cotidiana de los terroristas, desde su paso a la clandestinidad, con el precio de la ruptura de los lazos con familiares y amigos, hasta aquellos momentos, la inmensa mayoría, en que tienen que enfrentarse al largo transcurrir del tiempo mientras, en precario, esperan el aviso para ejecutar algún atentado o acto de apo-

yo que les ordena la cúpula. También está la experiencia del exilio, en el que se va perdiendo el contacto y donde el distanciamiento funciona muchas veces como inhibidor del vértigo hipnótico de la ideología fanática, o la cárcel, el lugar en el que asimismo tiende a propagarse la desmoralización en quienes han de soportar las consecuencias de sus actos criminales.

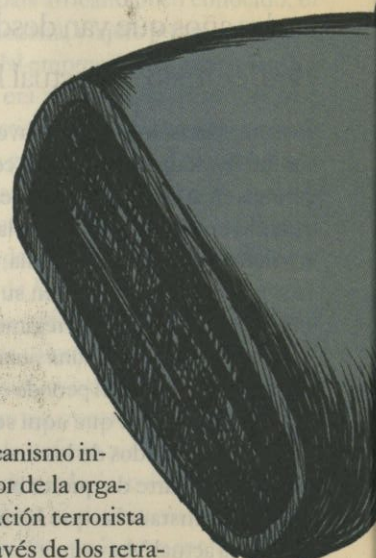
Florencio Domínguez, muy conocido tanto por sus acreditadas publicaciones sobre la temática terrorista como por unas colaboraciones periodísticas de gran calidad, caracteriza con agudeza y riqueza de detalles el comportamiento autista de la cúpula de la organización, cuya forma de selección, obligada por la situación de clandestinidad y el for-

mato leninista, refuerza la presencia de los duros en los puestos dirigentes. Al lado de esto, se encuentran los mecanismos de control y disciplina que permiten que un reducido grupo de personas tomen las decisiones.

Por su parte, Matías Antolín, que tiene en su haber uno de los testimonios más estremecedores del fenómeno, como fue la historia de la militancia de Juan Manuel Soares Gamboa en uno de los comandos más sanguinarios y su proceso de arrepentimiento, con un tono más personal, mezclando en ocasiones sus propias vivencias—trabó amistad con Argala en el Madrid de 1977 sin conocer su pertenencia a ETA—, lo que crea una atmósfera de complicidad con el lector, lleva de nuevo al

mecanismo interior de la organización terrorista a través de los retratos de las mujeres que han formado parte de ella. Al igual que entre los varones, abunda la falta de capacidad intelectual, la frivolidad, el cinismo y, en ocasiones, una pasión sanguinaria que entra de lleno en la manifestación de una enfermedad mental, como el caso del falso mito que es Idoia López Riaño, cuyas andanzas sexuales, que tanto han dado que hablar, corresponden más con las de la protagonista de una novela barata que con una verdadera Mata Hari.

Uno y otro libro desmienten cualquier atisbo de romanticismo que pueda deducirse de la trayectoria de un "activista" que "sacrifica" su vida por un ideal. La cosa va más bien por derroteros prosaicos, donde abunda la mezquindad tanto como el aburrimiento y la sensación de haber desperdiciado el tiempo en un empeño necio. También contribuyen a desmitificar la supuesta repugnancia con la que han de encarar un deber "patriótico" como es asesinar a inocentes por "la causa". Por último, ponen en tela de juicio la supuesta capacidad de la ban-



leer Apócrifos, seudónimos y heterónimos

LA CONVERSACIÓN DEL ESCRITOR

PREMIO NACIONAL AL FOMENTO DE LA LECTURA
La revista Decana de Libros y Cultura
Año XVIII N° 131 Abril 2002

LA CONVERSACIÓN / LUIS MARÍA ANSON

leer

PREMIO NACIONAL AL FOMENTO DE LA LECTURA

Apócrifos, seudónimos y heterónimos
LA MÁSCARAS DEL ESCRITOR

LA CONVERSACIÓN
LUIS MARÍA ANSON

Reencuentro con Sabino Ordás
Destellos de un seudónimo:
La mirada de Erasmo,
por Gabriel Albiac

YA A LA VENTA

En los libros de F. Maura, M. Antolín y F. Domínguez, la información pormenorizada y la experiencia personal construyen un retrato de la situación. El libro de Sánchez-Cuenca es una novedad en cuanto al enfoque, puramente analítico, aunque dotado del aliento moral de quienes ponen su empeño en la lucha contra el terrorismo etarra



da para una resistencia sin límites y su eficacia en la consecución de sus objetivos. Quizá la mayor contribución de ambas obras es la labor de demolición de esa imagen de ente todopoderoso, de fuente inagotable y perseverante de violencia. Las chapuzas, los errores, las improvisaciones, el dispendio, la arbitrariedad, el sectarismo y la discriminación entre los militantes contrastan vivamente con la extrema facilidad que existe para hacer daño en una sociedad abierta.

Lo que Domínguez y Antolín reflejan es el reverso moral, la bajeza de unas vidas dedicadas a causar muerte, dolor y sufrimiento, diametralmente lo opuesto a lo que representa el testimonio de un parlamentario del PP en el País Vasco. Fernando Maura, heredero de un ilustre apellido y perteneciente a una familia bilbaína de abolengo liberal, representa todo lo que de puro y sacrificado encarna la figura del político. Por encima de las vici-

situdes menores que pueda implicar la tarea de quienes se dedican a las cuestiones públicas, se personifican en él muchos de los que en el País Vasco luchan diariamente por la dignidad humana y la decencia política. Ninguna de estas palabras tiene la menor connotación retórica. Cualquiera que se detenga en leer su libro —“el diario de una pesadilla”, literalmente— constatará los sufrimientos y penalidades, tanto públicos como privados, que han de sobrellevar aquéllos (políticos, periodistas, profesores, ciudadanos en general...) que defienden la causa de la democracia y de la libertad en un territorio realmente hostil, donde sus atroces experiencias son despreciadas por los nacionalistas y donde una buena parte mira hacia otro lado.

Debe ser una lectura obligada: vuelca al lector en la realidad cotidiana, la del día a día, vuelvo a subrayar, en la que vive un nutrido

sector de la población vasca. Deben saber que cuentan con el respaldo incondicional de los demócratas de toda España.

El volumen de Ignacio Sánchez-Cuenca es un estudio que nadie interesado en el tema del terrorismo debe perderse. Se trata de una obra imprescindible, un estudio sugerente al que debe dársele el rango que merece por su gran interés —es la primera obra que se adentra desde el punto de vista de las ciencias sociales—, su atrevimiento —propone una salida realista y democrática, que debe ser debatida, a la anomalía terrorista—, y por la claridad con la que está expuesto pese a las dificultades teóricas y prácticas de la propues-

ta. Basándose en conceptos extraídos de la teoría de juegos, una “teoría [que] explora el comportamiento de actores racionales cuando la acción de cada uno depende de lo que vayan a hacer los demás”, el autor acepta como supuesto que ETA se porta como un actor colectivo que opera racionalmente en la consecución de su objetivo político (la independencia). De lo que se trata

es de estudiar sus estrategias a lo largo del tiempo, lo cual hace magistralmente, centrándose sobre todo en el periodo de la guerra de desgaste (1978-1998) y en el del frente nacionalista (1998-¿?), cuando ETA, por medio de HB, firma el pacto de Estella, para así obtener criterios contrastados que permitan acabar con la organización terrorista. Los actores principales objeto de su estudio son el Gobierno y ETA, añadiendo en la última etapa al PNV. En capítulos fundamentales repasa elementos tan importantes como el efecto de las negociaciones y contactos entre gobierno y ETA, la psicología colectiva de la banda, asunto clave en el umbral de su resistencia en la guerra de desgaste, y el papel del PNV en la última etapa. Finalmente, Sánchez-Cuenca aventura algunas hipótesis para la solución del conflicto que pasan por la desaparición previa de la banda terrorista y una salida democrática a las expectativas políticas del PNV.

ROGELIO LÓPEZ BLANCO

El Mar Negro

N. ASCHERSON. TRAD. M. L. GARCÍA. TUSQUETS, 2002. 356 PÁGS., 18'50 EUROS

En la Cronología que se inserta al final del texto se contienen fechas que van desde 850 a. C. hasta 1995, momento de la represión de la independencia de Chechenia por el ejército ruso, cuando se publicó el libro en su edición inglesa.

LAS referencias cronológicas son de por sí significativamente significativas del carácter diacrónico del planteamiento del libro. Por él pasan los griegos antiguos y los pueblos periféricos, principalmente los escitas, los reinos helenístico-romanos de la zona, los sármatas, los godos y otros protagonistas de las invasiones contra el Imperio romano, los cosacos y los tártaros, los venecianos y los genoveses, polacos, turcos y judíos, hasta llegar a la dominación del poder soviético. El Mar Negro es el escenario de la historia de una gran cantidad de pueblos.

Sin embargo, el libro no está planteado sobre un orden cronológico. Se trata más bien de un recorrido por las costas de ese mar que desde la antigüedad ha ofrecido tantos motivos para despertar la curiosidad de los observadores, que nunca lo fueron como espectadores pasivos, sino implicados en sus misterios y deseos de participar en las aventuras que parecía ofrecer. La tradición más antigua se refiere al viaje de los Argonautas en busca del vellocino de oro, con las derivaciones que representan las historias de Medea o de la maga Circe. Como el nombre con el que lo conocieron despertaba impresiones de mal agüero, dado que recordaba a los griegos el sentido de "inhóspito", alteraron su formación para hacerlo bueno como anfitrión, *Eu-xéinos*. Luego volvió a llamarse de acuerdo con el color que ofrecía a los observadores. Pero sus accesos siguieron llenos de leyendas, en el Bósforo, el Helesponto o los Dardanelos.

Todo ello es el objeto de este libro, pero como profundización a partir de una perspectiva actual. Así responde a los planteamientos del autor, que, como periodista, pretende hacer llegar al lector una imagen cultural del Mar Negro, acompañada del poso representado por todas las vicisitudes históricas que han configurado su compleja personalidad. En cierta medida es posible observar continuidades, como la presencia de mercados de esclavos que existían ya en la época de la colonización griega y seguían existiendo en la Edad Moderna. Pero las trans-

formaciones étnicas representan también un factor determinante, porque el escenario se ha impuesto hasta convertir la etnicidad en un argumento que justifica la ocupación del territorio. Es clara, en los planteamientos del autor, hasta qué punto los nacionalismos han desempeñado un importante papel como argumento imaginario para la perpetuación de las realidades históricas. Naturalmente, los colonos griegos de la Edad Arcaica y las poblaciones que han dejado como huella arqueológica los famosos kurganes, son los objetos privilegiados cuando se trata de definir un pasado que sirva de apoyo a las diferentes reivindicaciones nacionales.

A lo largo de los diferentes capítulos, desde el Don a Georgia, el mosaico de poblaciones resulta de una enorme riqueza, de un cierto pintoresquismo si no fuera porque detrás se pueden observar unas historias verdaderamente dramáticas. Además de los griegos y de los escitas o sármatas, más tarde, los judíos, los polacos, los cosacos, aparecen como protagonistas de acontecimientos que revelan hasta qué punto es apasionante la historia de la humanidad, especialmente la que ha quedado olvidada cuando la historia académica se ha centrado en la líneas marcadas por los pueblos dominantes. Con el libro se pone de relieve una vez más que no hay historia universal si no se tienen en cuenta los llamados pueblos periféricos, si es que realmente la historia universal tiene como vocación, enunciada así ya en la escuela de los Anales y más recientemente por el postmodernismo, de ser una historia que abarque a la totalidad del género humano. De este modo, la dicotomía enunciada en el título, entre la civilización y la barbarie, queda superada, pues no siempre está claro quién es el bárbaro cuando entran en contacto dos pueblos. Así lo dice claramente el autor en la relación a la antigüedad clásica: en el Mar Negro, no está claro que los griegos sean el centro frente a la periferia bárbara.

DOMINGO PLÁCIDO

Matemáticas

JORGE GLEZ. AGUILAR. MIZAR. 4 VOLS., 224, 288, 256 Y 324 PÁGS., 15'93, 20'23, 17'13 Y 21'88 EUROS

OCUPAN de siempre las matemáticas un lugar singular entre las disciplinas de cualquier plan de estudios. Consideradas necesarias para una formación que se precie, concitan el rechazo de los escolares. Conscientes de ese problema, hace años que los docentes buscan, con mayor o menor acierto, tácticas para facilitar su comprensión y hasta para hacer agradable su aprendizaje. Hoy nos llegan estos libros, correspondientes a los cuatro cursos de educación secundaria, en los que el autor ha volcado, con su experiencia de treinta años de profesorado, su modo de entender la enseñanza.

Conjuga en ellos cualidades de difícil encaje: claridad, sencillez, rigor. El rigor ha de ser aquí el adecuado a la edad de los estudiantes. No se trata de aprender de memoria definiciones que no se entienden pero sí de profundizar en la idea intuitiva que de ellas se tiene. No se trata de demostrarlo todo pero sí de advertir que si no se hace es porque no resulta entonces oportuno pero que más adelante podrán acceder a ello. Y es rigor también avisar de los errores que habitualmente se cometen y observar graves deficiencias en el uso que hace la gente de algunas nociones elementales. Pero, sobre todo, está empeñado en hacer ver que se pueden alcanzar las cotas previstas de una forma gradual, sin sobresaltos: no importa cuántas cosas se aprendan, sino que las descubramos por nosotros mismos. Elabora estos libros de un modo cíclico, repasando en cada uno nociones aportadas por los anteriores y cuidando de comenzar siempre por ejemplos sencillos que sirvan de modelo a la pequeña abstracción que ha de seguir. No se priva de advertir que ese proceso no se realiza sin esfuerzo; pero es sumamente gratificante. Y pone el acento en que, tratándose de libros de texto, sean a su vez libros de lectura. A ello invita la excelente presentación editorial y su contenido. Estoy casi seguro de que ese efecto que el autor busca producir no es más que el reflejo de su postura al escribir: sosegadamente, paso a paso, saboreando cada palabra y cada concepto, en un ascenso progresivo que quiere transmitir al estudiante.

JOSÉ JAVIER ETAYO



JAVIER TOME O

“Se vende mucho, casi siempre, por razones extraliterarias”

PREGUNTA: ¿Tiene tanto cuento como dicen?

RESPUESTA: Tal vez, pero soy un cuentista que procura no mentir.

P: ¿Y es perverso?

R: No, soy demasiado ingenuo para ser perverso. Puede que no sea lo suficientemente inteligente.

P: ¿Cuál es su mayor perversión literaria?

R: Corregir, corregir y corregir. Escribir es un proceso alquímico que se afana por conseguir la piedra filosofal de una perfección inalcanzable.

P: ¿Alguna vez ha deseado actuar como el protagonista de *El hotel de los pasos perdidos*, y disfrazarse para buscarse a sí mismo?

R: Ya lo hice. Sucedió en Madrid, en un hotel gigantesco, con 1000 habitaciones, etc. Llegó un sábado y el hotel se quedó vacío. Los hombres de negocios se marcharon y fueron sustituidos por algunos ancianos abandonados durante el fin de semana por sus hijos. Entonces se me ocurrió dar vida a un personaje que tratase de desconcertar al personal de servicio...

P: ¿De qué se disfrazaría?

R: De Drácula, el más aristócrata de los monstruos.

P: ¿Y si en lugar de un hotel fuese a una editorial?

R: De editor con muchas posibilidades financieras, es decir, que pudiese editar libros sin preocuparse por sus posibilidades comerciales. Durante estos

últimos años el mundo literario se está transformando en una especie de circo. Algunas editoriales, pese al talento y a la sensibilidad que demuestran algunos de sus empleados, se han convertido en poco más que grandes fábricas de papel impreso.

P: ¿Hay géneros menores o autores menores?

R: En todo caso, hay autores menores.

P: ¿Es un autor mayor de un género menor o un autor menor de uno mayor?

R: Que lo digan mis lectores. Lo cierto es que me siento muy a gusto escribiendo cuentos y novelas de 125 ó 150 folios. Podría añadir que no soy yo quien decide la extensión de mis novelas. Son los personajes.

P: Hablando de distancias cortas, ¿y la crítica? ¿Hay críticos menores también?

R: Como en todas las profesiones, hay críticos buenos, críticos malos y críticos con menos sensibilidad que un adoquín. Algunos son incluso dolorosamente malos, porque se prestan al juego que conviene a los grandes intereses mercantiles de ciertas editoriales.

P: ¿Y los monstruos?

R: Están ahí, rodeándonos, configurando la gran metáfora de nuestras frustraciones. Monstruos que exigen nuestra comprensión y todo nuestro amor.

P: ¿Qué es el fracaso?

R: No llegar adonde queremos. Quedarse a mitad de camino. Los hombres

demasiado exigentes con su propia obra se sienten siempre fracasados.

P: ¿Qué le hace sentirse triunfador?

R: Algunas veces, sentirme envidiado por los demás.

P: Su cuento “Los leñadores” recuerda “La oveja negra” de Monterroso.

R: Todo el mundo habla del cuento de Monterroso a propósito de un dinosaurio. Es el único que conozco, de oídas.

P: ¿Y a quién ha leído, si no?

R: He leído hasta la extenuación a Poe. Me fascina su fantasía, pero también la precisión de sus adjetivos. Cada palabra de Poe está iluminada por una sombría luz interior. En mi opinión, es así como los narradores deberían iluminar las palabras que utilizan, no desde fuera hacia dentro.

P: ¿Qué tiene en común su escritura con la de Kafka?

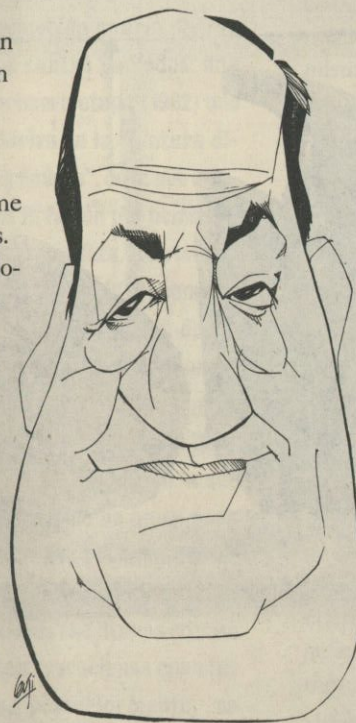
R: Me gustaría que tuviese muchas cosas, porque es uno de mis escritores preferidos. En mis personajes se manifiesta ese “ello” antisocial, atávico, en oposición a todos los convencionalismos al uso. En cierto modo, se sienten “cucarachas” y lo manifiestan.

P: ¿Con Goya?

R: Su talento para soñar monstruos.

P: ¿Buñuel?

R: Me gustaría ser tan valiente para reflejar lo que se esconde por detrás de lo políticamente correcto.



Todo en Javier Tomeo (Huesca, 1932) es descomunal: su obra, su actividad incesante, su manera de hablar... Él mismo parece haberse escapado de uno de sus cuentos. Por eso, como uno de sus amados monstruos, derrama en su último libro, *Cuentos perversos* (Anagrama) tanta ternura como perplejidad y cierto asombro ingenuo y desgarrado ante todo lo que le rodea. Porque nada hay más perverso que la realidad, y más malvado que eso que llamamos “normalidad”.

P: El Ayuntamiento y la Universidad de Zaragoza le han propuesto para el Nobel...

R: Eso significa que no puedo decir que no sea profeta en mi tierra. Pero estamos llevando eso del Nobel a terrenos excesivamente politizados, incluso a afirmaciones autonómicas que poco tienen que ver con lo literario. No pienso en la posibilidad de recibirlo, pero eso no significa que me considere con menos merecimientos que algunos candidatos propuestos por otras autonomías.

P: Le han traducido a 14 lenguas, entre ellas al sueco...

R: ...y también al hebreo y al chino, así que quienes no me entiendan en castellano, me entenderán aún menos en chino...

P: ... y sin embargo, aún no es un autor superventas: ¿qué le falta?

R: Se vende mucho, casi siempre, por razones extraliterarias. Es una especie de contagio mágico que se produce entre lectores cuando concurren determinadas circunstancias, no siempre lógicas. No me quejo, pero tal vez vendería más si los críticos de este país apostasen más fuerte por la renovación de la narrativa de este país.

P: ¿Qué hará mientras?

R: Trabajar y trabajar, con la esperanza de que mi próxima novela sea mejor.

NURIA AZANCOT



Markus Lüpertz

El príncipe de la guerra

IVAM. CENTRO DEL CARMEN. MUSEO, 4. VALENCIA. HASTA EL 30 DE MAYO

“Aquí estoy, he venido” es la primera frase de Dionisio en los *Bauchae*. Dionisio siempre irrumpe, imperioso, exigente, y abrumador. Es decir, un salvaje venido de un mundo ajeno. Hemos vivido con y de este mito desde la modernidad, del artista héroe, romántico, manchado por una vida de excesos, de energía, y de deseo insaciable. Se podría hablar de Pollock y Kline, machos Abstractos Expresionistas con su canción a la individualidad americana y a la libertad del Mundo Libre

frente al bloque comunista, de Schnabel y Basquiat.

Esta exposición, pesadamente masiva, opta por no incluir la obra de los 60, quizás porque ya se había visto en el Reina Sofía en 1991 o tal vez porque pretende explorar interrelaciones. Es una decisión dudosa ya que Lüpertz se autodeclara hijo de los 50 y la obra de 1963-1975 es clave no sólo para entender su desarrollo sino a toda una época. Y ¿por qué lo digo? Porque constituye una de las respuestas más acertadas al

pop norteamericano con su himno gloriosamente superficial al consumo. Sin embargo, había otras realidades y Lüpertz, nacido en el este de Alemania, lo sentía en su propia piel. Su obra sirve de aviso y reafirma el peso de otras tradiciones. Lüpertz elige sus propios motivos “bobones”. No se trata de hamburguesas o pasta de dientes, sino de campos de espárragos, troncos, o cascos militares. Reduce estas imágenes a una potencia energética formal, casi minimalista. Es decir, ¡si le

caen encima le aplastan! Y frente al materialismo vulgar y la prepotencia cultural americana de los 60 fácilmente podrían hacerlo. Son imágenes de una presencia dramática, clásicamente alemanas por su afirmación de poder y confianza en sí mismas y a la vez son austeras, sombrías, y, sobre todo, calculadas hasta el último detalle. La impetuosidad y naturaleza expansiva de Lüpertz es escénica y wagneriana. Así, poco hay que sorprenderse cuando Lüpertz dice que los diti-



EL GUERRERO, 1993.
BRONCE. 120 X 300 X 200.
KUNSTMUSEUM DE BONN

La obra de Markus Lüpertz (Bohemia, 1941) se enmarca dentro del neo-expresionismo alemán. Su evolución podría dividirse en cuatro períodos: una primera etapa (1962) que deriva en la “pintura ditirámica”, en la que exalta la fusión del hombre y la naturaleza. Tras un viaje a Italia (1970) comienza una segunda época marcada por la “pintura de motivos” que termina en 1977, al iniciar su “pintura de estilo”, en la que prescinde de aquel para dar paso a la forma. En los 80 trabaja ya en sus primeras esculturas en yeso con evocaciones cubistas y, posteriormente, en bronce pintado para recuperar la figura humana.



Al insistir en lo “figurativo” no pretende aprehender la realidad sino abstraer su esencia. Me acuerdo aquí del comentario de Godard cuando dice que lo importante es la imagen que tenemos de nosotros mismos; y Lüpertz la encuentra primero en los ditirambos, donde buscó una interpretación extática mediante la imagen provocativa y pulida, y en segundo lugar, con los cuadros-estilistas y su escultura, en los que todo es, en potencia, forma, y, así, potencialmente evocador de un orden nuevo.

Lüpertz es un artista prolífico y desbordante, la víctima voluntaria de su propia creación. Sin embargo, déjeme hacer una pregunta: ¿necesitamos a estos príncipes de la pintura en este momento? ¿Sirven de contrapeso a los Bush, los Berlusconi, o las pobres versiones de nuestra propia cosecha? ¿O son imágenes de un poder incapaz de cuestionarse? ¿Tenemos que tener en cuenta una obra tan densa y altamente conservadora en las circunstancias actuales? ¿Que papel podría asumir el arte en la reconstrucción de un espacio político dialogante, transnacional, y éticamente comprometido? ¿Quiere hacerlo o prefiere seguir en su bonanza mercantil? ¿Podría servir a la política sin renegar de sí mismo, o es que su pretensión a la autonomía no ha hecho más, durante la modernidad, que esconder su plena participación en los juegos del poder? La vuelta a la pintura de los 80, en la que participa esta generación de artistas alemanes, lo declara una vez más con toda su fuerza ambigua. En esta exposición hay un esplendor creativo acompañado de un concepto de triunfo cultural poco dispuesto a dialogar. Y aquí discrepo con Siles cuando nos habla de ditirambos de la nada. Quizás del *néant* sartriano, tan característico y auto-suficiente de la modernidad occidental.

KEVIN POWER

rambos son una invención de la voluntad. Son los puntos de arranque de su poética y subyacen a la brutalidad sofisticada y a la elegancia cabezuda de su escultura. Nos ayudan a situarnos frente a la lectura de Lüpertz de la historia de arte como elemento esencial en su propia *bildungsroman*. Como dice Jaime Siles, la obra de Lüpertz es una “pintura cultural, pero en existencia belicosa”. Lüpertz se mide con su propio museo imaginario como una manera de afirmarse existencial-

mente, ya que se ve como parte del *continuum* histórico. Reafirma sus raíces en esta tradición que va desde la antigüedad clásica hasta las figuras incuestionables de la modernidad, construyendo la obra sobre estas lecturas beligerantemente eurocéntricas

Lüpertz propone una forma de sintaxis brutal pero pulida, violentamente seductora, y cuidadosamente elaborada. Es constructiva por el énfasis que pone en las tensiones interrelacionadas entre las

partes y a la vez destructiva por la naturaleza polémica y agresiva de su propósito. A Lüpertz no le interesa hablar de la realidad y su provocadora postura ante ella significa que lo único que se ha de hacer es situarse dentro. Hace de la Historia del Arte una reinterpretación analítica o metanarrativa, consciente de que en el mundo contemporáneo se ha convertido en material para ser reutilizado, y que es, para el pintor, uno de los registros más íntimos del universo de las formas.

Darío Álvarez Basso

CÍRCULO DE BELLAS ARTES. MARQUÉS DE CASARIEIRA, 2. MADRID. HASTA EL 21 DE ABRIL

LO de Darío Basso (Caracas, Venezuela, 1966) fue un ejemplo clásico de lanzamiento artístico, aunque en un modesto ámbito nacional. “Descubierto” en 1985 por Eduardo Arroyo en un taller que impartió en el Círculo de Bellas Artes, seleccionado dos años consecutivos para la Bienal de Pontevedra, obtenía su primera individual en 1988, a los 22 años y al año siguiente ya estaba en el “Salón de los 16”. Los críticos más influyentes (hasta Achille Bonito Oliva) le avalaban y, en verdad, la pintura que producía en esos finales de los ochenta y principios de los noventa tenía una gran potencia, algo de primordial, nocturno y cósmico que resultaba enormemente atractivo. Con igual justicia, en los últimos



MUSA PARADISIACA, 2001

tiempos hemos oído poco de él. Inexplicablemente, lleva más de tres años insistiendo en el proyecto que ha titulado *Equinoccial* y que ahora presenta por extenso, esperemos que para cerrarlo, en el Círculo. Las ideas que están en la base del trabajo no son en absoluto malas. En una serie de viajes a Choróní, en el venezolano Parque Nacional Henry Pittier, realizó 2600 dibujos con los que pretendía compilar un diccionario de formas vegetales para olvidar después sus referentes reales y trasladarlas a un lenguaje abstracto. En ese proceso, se hizo consciente de la importancia del agua en ese medio natural, la selva tropical, y quiso incorporarla a su forma de trabajar, sumergiendo papeles y telas y dejando que los colores se desdibujaran. En la exposición, con seis grandes cuadros, cientos de dibujos y unas series de fotografías, algunas pintadas, se hace evidente la futilidad de tan ambicioso empeño. Por supuesto que algo queda, sobre todo en los cuadros, del talento (e incluso de algunas composiciones) que hemos visto en el artista, pero las innumerables acuarelas son nada más que obritas apresuradas a las que se concede una trascendencia exagerada, las fotografías no podemos tomarlas más que como complemento documental y ni siquiera la “experimentación” con las huellas de las hojas o con su presencia física en las pinturas va mucho más allá de las manualidades infantiles.

ELENA VOZMEDIANO



PIPE SMOKER, 1976

El pop precursor

LEANDRO NAVARRO. AMOR DE DIOS, 1. MADRID.

WERNER Spies, que fue director del Centro Georges Pompidou y autor del catálogo razonado de la obra de Richard Lindner, definía a este pintor alemán, nacionalizado norteamericano, como “un significativo solitario”; una descripción exacta del que ha sido uno de los artistas más señalados de la segunda mitad del siglo XX y, con Hockney, Kitaj, Warhol y algún otro, de los más influyentes en los pintores que conformaron la figuración madrileña de los años sesenta.

En noviembre del año pasado se cumplieron los cien años de su nacimiento en Hamburgo y, con este motivo, la Fundación Lindner organizó esta

muestra conmemorativa que, tras su exhibición en su ciudad natal y en Viena, llega ahora a Madrid de la mano de Íñigo Navarro.

Unánimemente considerado un pintor del exilio al que la obligada errancia por Francia primero —prisionero en un campo de concentración— y final y definitivamente por Nueva York, marcó tan profundamente como su origen judío y la persecución hitleriana, Lindner afirmaba que “sin Nueva York nunca hubiese empezado a pintar”. Y, ciertamente, fue así, pues Lindner es un pintor tardío que, tras años de trabajar como ilustrador para publicaciones como “Vogue” o “Harper’s Bazaar”, ini-



José Bellosillo

SALA JULIO GONZÁLEZ DEL MEC. JUAN DE HERRERA. 2. MADRID. HASTA EL 12 DE MAYO

EN los años ochenta—su primera individual en Madrid data de 1983—la abstracción de la expresión pictórica de Bellosillo (Madrid, 1954) se fragua en torno a sobrias superficies casi monocromas, logrando una general concentración a través de su claridad compositiva, de infinita limpieza, y un refinado tratamiento del color conseguido a base de transparencias y veladuras.

En la retrospectiva del antiguo MEAC, se reproducen como ayuda complementaria a la interpretación de estos cuadros—alrededor de treinta fechados entre 1990 y 2001—un terceto de textos de la Biblia, de Juan Ramón Jiménez y de Blas de Otero, transformado el del poeta bilbaíno en el más clarividente de todos: “Sólo el hombre está solo” y en los cuadros de Bellosillo, supuestamente ausente en estos territorios interiores que proyectan soledad por todos sus poros.

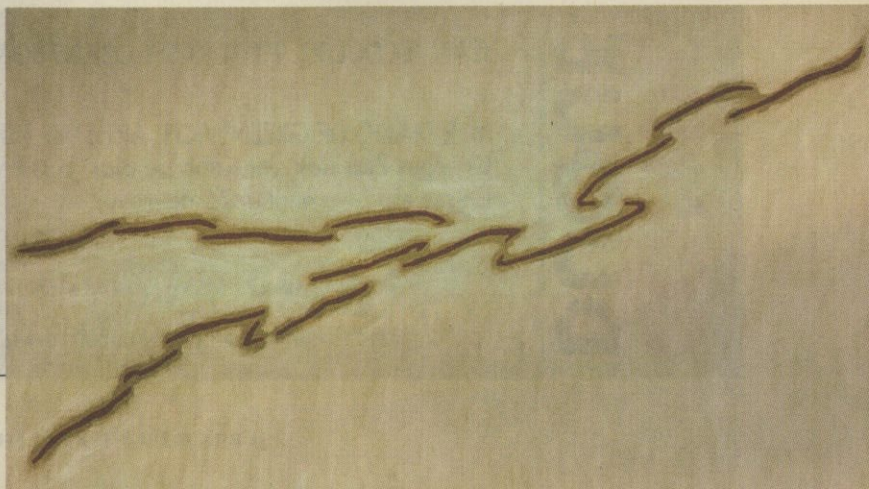
Hay dos dicciones diferenciadas en la poesía pintada que son los cuadros de Bellosillo: los de la década de los 90 utilizan colores sordos, tierras y oscuros que nos hablan de la noche metafísica más allá de cualquier nocturnidad; mientras que el renacimiento cromático se aprecia en los de su última época, cuando el color hierve y se propaga como un fuego que no puede apagarse,

incorporando una vertiente oriental en los símbolos suntuosos que adornan las superficies de las telas, que mantienen, sin embargo, los fondos monocromáticos y unas geometrías irregulares que pueden ser entendidas como huellas de la memoria, apenas unas líneas de caprichosos esbozos, arquitecturas mínimas que vuelan por el espacio virtual del soporte.

La capacidad de síntesis es otra de las características de la pintura del artista madrileño, que queda patente de modo ejemplar en el cuadro titulado *Baile de espaldas*, sin duda uno de los mejores y con solución más lírica de la exposición, que, recordando a Cernuda, al que se le cita en el catálogo, nos habla de la realidad visible y la invisible, la que aprecian nuestros ojos y esa que discurre como un cauce secreto por debajo de la piel de la pintura, esa filosofía soterrada que María Zambrano también llamó vibración poética, la que late en las obras de Bellosillo y que da lugar a cuadros tan significativos como *Azul nocturno*, *Picos granates*, *Margen verde*, *Alto vuelo*, *Sesgado* y otros sin título pero con perfiles tan deslumbrantes por etéreos como los anteriormente citados.

CARLOS GARCÍA-OSUNA

SESGADO, 1994



de Richard Lindner

HASTA EL 30 DE ABRIL. DE 5.000 A 462.000 EUROS

ció su actividad pictórica casi cumplidos los cincuenta años y realizó su primera exposición individual en 1954, curiosamente en la Betty Parsons Gallery, una galería especializada en expresionistas abstractos, en la que, ese mismo año expondría, también por primera vez, José Guerrero.

Identificado desde siempre con el pop-art, al que sin embargo antecede, su obra es una singularísima mezcla del universo visual de las grandes urbes norteamericanas y del trasfondo cultural europeo entre el fin del siglo XIX y la primera guerra mundial, más en su formulación literaria y de pensamiento que en su revolución plástica. No en vano entre sus principales referentes se encuentran las figuras de Marcel Proust o de Paul Verlaine.

La exposición de Madrid—donde hace un par de años pudimos contemplar una excelente retrospectiva organizada por la Fundación Juan March—tiene como principal atractivo la muestra de un numerosísimo conjunto de dibujos, que se completa con varias carpetas de obra gráfica y un óleo, *Coney Island II*, de 1964, ya expuesto en la

March y ahora a disposición del mercado. Una retrospectiva que reúne aproximadamente un centenar de piezas y que constituye una ocasión excepcional para analizar sus procedimientos de trabajo.

Lindner fue, así lo cuenta Spies, un dibujante sistemático, que ha dejado miles de esbozos laboriosamente ejecutados, en los que podemos reconocer y a la vez diferenciar los procesos que ha seguido para la elaboración de los, sin embargo, muy escasos óleos que llegó a concluir, y que no alcanzan más allá de un centenar. Tanto a lápiz simple como coloreados o tocados por el gouache o la acuarela, los dibujos preparatorios distribuyen las figuras y sus aderezos de acuerdo con fragmentos superficiales que se han de corresponder, posteriormente, con las grandes zonas coloreadas monocromáticamente que caracterizan sus cuadros. Una estética de cartelista para la que se sirve de unos pocos modelos, que repite constantemente, mediante sutiles variaciones de la forma y otras mucho más radicales de color.

MARIANO NAVARRO

Ambra Polidori

FERNANDO PRADILLA. CLAUDIO COELLO, 20. MADRID. HASTA EL 8 DE ABRIL. DE 2.800 A 5.200 EUROS



A. POLIDORI: *OBSERVACIONES SOBRE LOS COLORES*

AMBRA Polidori (Ciudad de México, 1954) celebra su primera exposición individual en España con una serie de fotografías y un vídeo que responden al título *Observaciones sobre los colores* en referencia a los textos de Wittgenstein. Una exposición que ofrece un juego constante de contraposiciones. Las fotografías, de gran formato y en blanco y negro, muestran paisajes de gran belleza en los que se insertan documentos que, en la mayoría de los casos, aluden a cuestiones sociales con grandes dosis de contenido político. Esas imágenes aparecen descontextualizadas, proponiendo así una dualidad de significados que provocan un diálogo en el que la denuncia y el compromiso suenan en voz alta y grave. Las fotografías contienen, asimismo, fragmentos de los textos de Wittgenstein, alcanzando así el diálogo una nueva dimensión. De una parte, por la fácil asociación de significados entre tramos de texto e imá-

genes. De otra, por la dicotomía que se revela entre la teorización sobre los colores del pensador vienés y el blanco y negro de las imágenes que destilan una poética de sufrimiento y marginalidad. **JAVIER HONTORIA**

Francesco Pistolesi

MARTA CERVERA. PLAZA DE LAS SALESAS, 2. MADRID. HASTA EL 18 DE MAYO. DE 500 A 7.000 EUROS

POCOS son los datos que tenemos de Pistolesi, pintor situado en Madrid del que sólo habíamos visto alguna obra en colectivas. Eso sí, su enigma (acaso más fruto de la ignorancia del que suscribe) se relaciona perfectamente con el misterio de estas pinturas de fecha reciente. Su tema principal, el bosque, parece tratado por el artista como una especie de "lugar de la pintura" al tiempo que como punto de encuentro con lo desconocido. El bosque y su maraña, las sombras, las criaturas reales y fantásticas, la quietud, la bruma, las mujeres en el bosque (descubiertas en su desnudez o como fantasmas vestidos con velo de novia), los senderos del bosque, el bosque como jardín... Escenario de representaciones siempre extrañas tocadas con una luz que emana del color pero que ilumina con precisión aquello que se quiere enseñar. Obras que respiran el aliento de lo japonés, de El Bosco y, por supuesto, de Goya y que se antojan insólitamente modernas y burlescamente inquietantes. **ABEL H. POZUELO**

Andreu Alfaro

MUSEO BARJOLA. TRINIDAD, 17. GIJÓN. HASTA EL 28 DE ABRIL

LA cita escultórica de Alfaro consta sobre todo de piezas metálicas que contornean dibujos en el espacio, con formas curvas que delimitan figuras o composiciones, o que, más bien, indican fuerzas de energía, ritmos de movimiento. Las obras seleccionadas, realizadas desde 1994, toman como referencias temas clásicos del arte, como el *Rapto de las*



ANDREU ALFARO: *EL RAPTO DE LAS SABINAS VI, 2001*

Sabinas, Apolo y Dafne o los desnudos metálicos, tan reconocibles como herederos de la tradición histórica. Sólo en *Cercle 56* elabora un lenguaje plástico y un repertorio temático diferente, pues sustituye la suavidad curvilínea y el diseño escueto de sus otras esculturas, por la potencia de un gran círculo de acero horadado en un puzzle de ángulos rectos, que define un sentido totémico y de gran presencia visual. Con esta muestra Alfaro se ratifica como uno de los mejores creadores de nuestro país, y

como un artista que sigue manifestando el mismo entusiasmo de siempre por el reto personal de la creación. **ANA FERNÁNDEZ**

Vik Muniz

FUNDACIÓN JOAN MIRÓ. PARQUE DE MONTJUÏC, S/N. BARCELONA. HASTA EL 28 DE ABRIL

EN la plástica actual hay una tendencia cada vez mayor por sustituir la pintura por la fotografía, una técnica muy valorada y un modo perfecto de crear una ilusión de la realidad y al mismo tiempo de manipularla. Es este último aspecto el que atrae al brasileño Vik Muniz, autor del proyecto *Laberintos* creado para el ciclo *Homo Ludens. El arte en juego* del Espai 13 de la Fundación Miró. Lo que le interesa a Vik Muniz es construir imágenes con materiales insólitos (cuerdas, alambres, ceniza, azúcar) que luego retrata fotográficamente. Lo curioso es que el resultado no parece una fotografía sino un dibujo en el que descubrimos la silueta de un árbol, de un animal o de una figura humana convertidos en laberintos. Este trabajo, no exento de ironía, se sitúa en un terreno ambiguo, que despierta la curiosidad del espectador. En cada una de sus imágenes Muniz sugiere un interesante juego visual, mediante el concepto de laberinto, que funciona no sólo como referencia simbólica, sino también como una invitación a perderse en el universo creativo del artista. **MARIE-CLAIRE UBERQUOI**

CONDE DUQUE
CENTRO CULTURAL

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

MERIDIANO DE GREENWICH. ARTISTAS ESPAÑOLES Y BRITANICOS.

Georges Blacklok, Mariano de Blas, Luis Fega, Noel Forster, Menchu Lamas, Trevor Sutton.
(Desde el 11 de abril al 26 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

Agencia de Arte
Cataluña del Sur, Barcelona
Comunidad y Universitat

Lucas Jordán esplendor barroco

PALACIO REAL. PLAZA DE ORIENTE.
MADRID. HASTA EL 2 DE JUNIO

EN la primavera de 1702 abandonaba Madrid, para regresar a Nápoles, Luca Giordano (1634-1705), conocido entre nosotros como Lucas Jordán, uno de los pintores más fuertes del barroco. Había llegado a España diez años antes, llamado por Carlos II para decorar con su asombrosa técnica de muralista (era el pintor de frescos más famoso de Europa) una serie de bóvedas, empezando por El Escorial, sobre cuya escalera principal desarrolló el tema fastuoso de La Gloria de la Casa de Austria, y en los de su basílica una serie de amplísimas composiciones bíblicas, entre juegos asombrosos de bambalinas de aborrecidos celajes. El brillante estilo narrativo e ilusionista del napolitano triunfó también representando la historia del Toisón de Oro en la techumbre del salón de baile del Casón del Retiro, así como en el "cielo" de la sacristía de la Catedral de Toledo y en la decoración envolvente de la madrileña Iglesia de San Antonio de los Alemanes. En aquella década realizó, además, bastantes de las 226 pinturas sobre lienzo que de él conservan el Patrimonio Nacional y el Museo del Prado. Aunque ayudado por su hijo Nicola, por su sobrino Giuseppe y por sus paisanos

Rossi, Porcelli y Sotile, esta ingente labor testimonia su extraordinaria facilidad, así como la rapidez asombrosa por la que fue apodado *fa presto*.

Aquellas cualidades le valieron para ser endiosado en vida, pero también para que se le menospreciara luego, cuando la Ilustración y la Academia vieron en su virtuosismo y vaporosidad casi rococó una "corrupción del gusto". Así, durante los siglos XVIII, XIX y parte del XX, los historiadores le reconocieron la perfección del dibujo y el encanto del movimiento y colorido, pero censuraron su estilo como "decadente". Ahora venimos asistiendo a una decidida puesta en valor de su personalidad, situando su obra compleja entre las cimas del barroco. Esta recuperación se inició en 1966, con la extraordinaria monografía que le dedicaron Ferrari y Scavizzi, historiadores que colaboran ahora en el catálogo de esta gran exposición producida por el Patrimonio Nacional, con comisariado de Pérez Sánchez, completando la muestra internacional que en 2001-



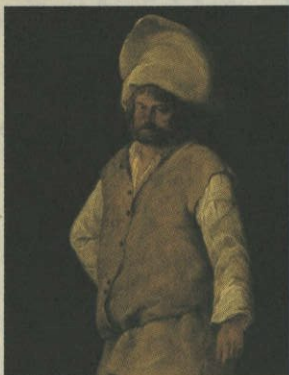
APOLLO Y MARSIAS. MONASTERIO DEL ESCORIAL (MADRID)

2002 ha recorrido Nápoles, Viena y Los Ángeles.

Ésta de Madrid es una exposición memorable. Presenta una selección de ochenta pinturas que reafirman a Jordán como figura imprescindible, analizando su trayectoria desde el naturalismo estricto de sus orígenes tenebristas ribrescos, hasta la culminación de su estilo dentro de la opulencia y la fantasía ornamentales del maestro Pietro de Cortona, pasando por sus apropiaciones de los coloristas venecianos, y por su vinculación puntual con la obra de Velázquez, del que adopta su paleta gris parduzca y

su pincelada amplia, fluida, muy ligera y segura. Se trata de una sucesión formidable de grandes lienzos religiosos, testamentarios, históricos, alegóricos, mitológicos y de "fábulas" clásicas, cuyas imágenes celebran hitos de la historia de España—desde batallas de Fernando el Católico hasta Felipe II como constructor "salomónico" del Escorial—y ofertan una imagen inesperada de la dignidad de la corte, de la cultura y de la persona de un rey de historia tan triste y tan necesitada de revisión como la de Carlos II.

JOSÉ MARÍN-MEDINA

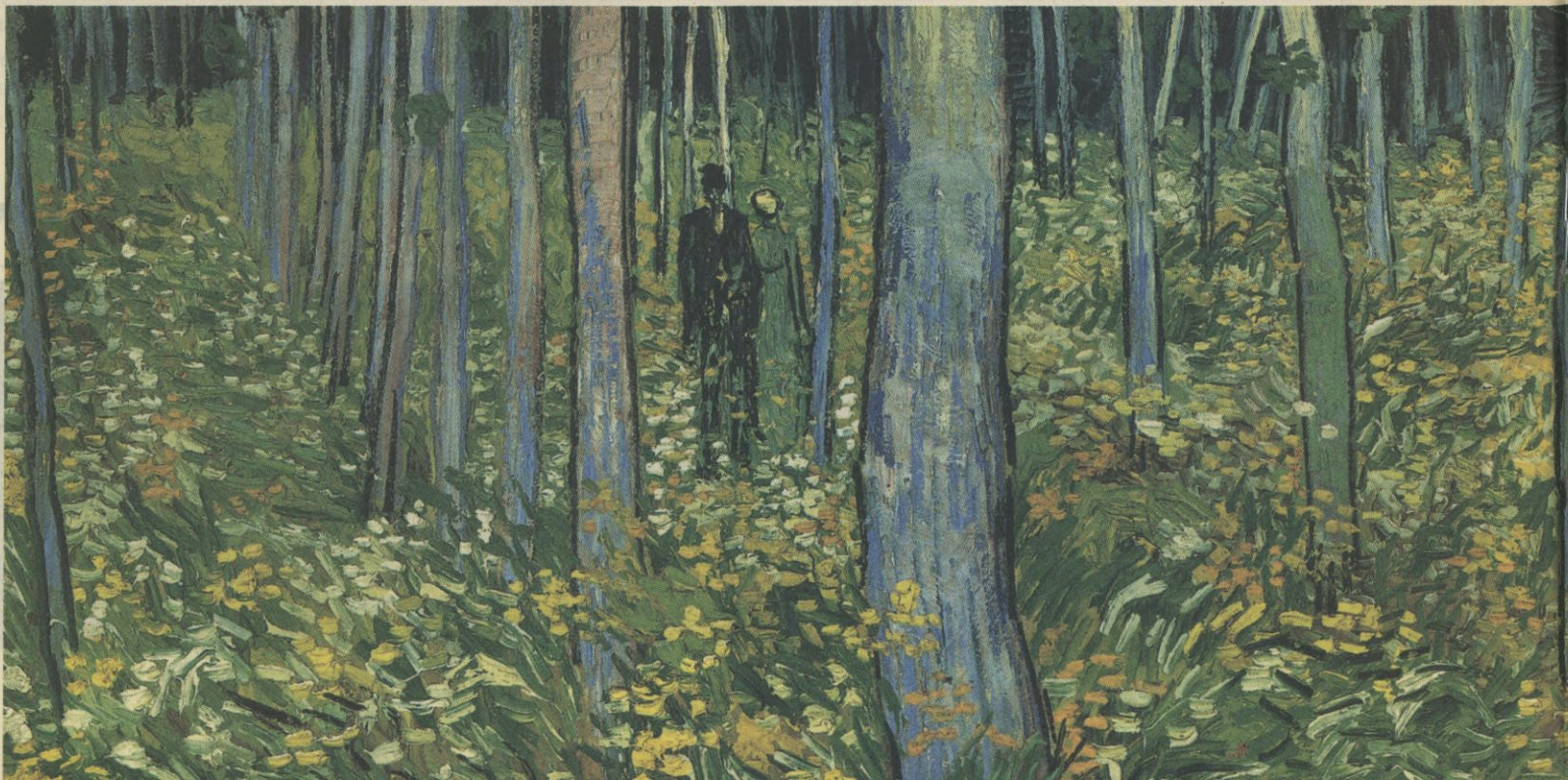


LOS GRANDES MAESTROS DE LA PINTURA FLAMENCA EN EL SIGLO DE RUBENS

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

28 de Febrero-30 de Abril de 2002
Sala de Exposiciones de San Eloy, Plaza de San Boal, s/n. SALAMANCA





Van Gogh-Gauguin y el estudio del sur

MUSEO VAN GOGH. PAULUS POTTERSTRAAT, 7. AMSTERDAM. HASTA EL 2 DE JUNIO

FUERON sólo dos meses, de octubre a diciembre de 1888, sesenta y tres días de convivencia en una casa de las afueras de Arles, entre la comisaría y la estación de tren. Allí tuvo lugar el episodio más legendario del arte moderno, el drama de la Casa amarilla, que inspiraría a varias generaciones de artistas del siglo XX antes de convertirse en pasto de *best-sellers* y *biopics*. Ese drama es el núcleo de la gran exposición que ahora reúne 120 obras y con la cual el Museo Van Gogh de Amsterdam, en colaboración con el Art Institute de Chicago, quiere reeditar el éxito del centenario Van Gogh de 1990.

La exposición se remonta a los orígenes de Gauguin y Van Gogh, buscando indicios de un paralelismo entre sus vidas desde mucho antes de que se conocieran. El encuentro personal tendría lugar en París en 1887, en la efervescencia de la crisis del impresionismo. Gauguin volvía de Martinica con unos cuadros que fascinaron a Van Gogh, que le ofreció, a cambio de uno de ellos, dos estudios de girasoles. La imagen del girasol, símbolo tradicional de devoción y gratitud, se convierte desde aquí en el leitmotiv de la exposición, como emblema de un profundo vínculo entre los dos artistas.

Los dos huyeron de París; Gauguin, a Bretaña, y Van Gogh, a Provenza, en busca del sol. En Arles, en la *place* Lamartine, alquiló cuatro habitaciones de una casa pintada de amarillo, y pidió a Gauguin que se le uniera para fundar allí el Taller del sur, una comunidad de artistas aunados por el ideal de una pintura luminosa y ardiente, una pintura solar. Ese es el ideal casi religioso simbolizado en los *Girasoles*, pintados para decorar la casa (aquí se reúnen por primera vez las tres versiones originales de esta serie), preparándola para recibir a Gauguin. Poco antes del reencuentro, en septiembre de 1888, los dos pintores se intercambian sendos autorretratos: Gauguin se representa como Jean Valjean, el héroe rebelde de *Los Miserables* de Victor Hugo, y Van Gogh, como un bonzo, como un extático monje budista; ya están ahí los contrastes que la convivencia no hará sino exaltar.

Desde la llegada de Gauguin a Arles, el 23 de octubre, los dos salen a pintar juntos los mismos cam-

pos y los mismos cafés y retratan a los mismos conocidos, pero de qué manera tan distinta. Una vecina, Marie Ginoux, es representada por Van Gogh como arquetipo de la melancolía moderna, mientras que Gauguin la pinta como regente de un burdel y sonriendo con malicia. Junto a la creciente influencia mutua, va aflorando un antagonismo radical. Van Gogh ama a los románticos, con su factura agitada y cargada de empastes, mientras que Gauguin admira el dibujo clásico de Ingres y Degas. Van Gogh se aferra al trabajo del natural y Gauguin prefiere pintar de memoria. Desde finales de noviembre, el mal tiempo les obliga a recluirse en la casa, y las discusiones se hacen cada vez más frecuentes, más violentas. El domingo 23 de diciembre, al anochecer, Van Gogh amenaza a Gauguin con una navaja de afeitar y luego vuelve el arma contra sí mismo, ejecutando un ritual donde es al mismo tiempo el matador y el toro.

Después de la ruptura vendrá, para los dos, el trabajo del duelo. Van Gogh, hundido en la crisis mental, pinta una y otra vez la figura maternal y consoladora de la *Berceuse*, inspirada en la *Stella Maris* que protege de los naufragios, y destinada a formar un tríptico con dos cuadros de girasoles. Gauguin se retrata como Cristo en el huerto de los olivos, como profeta traicionado y doliente. Van Gogh nunca deja de hablar con inmensa admiración de Gauguin, y en el asilo de Saint-Rémy ejecuta hasta cinco cuadros de la *Arlesiana* basados en un dibujo de su amigo. Todo el mundo conoce el resto de la historia: Van Gogh caerá mortalmente herido en los trigales de Auvers-sur-Oise y Gauguin partirá hacia Tahití, para crear el Taller de los trópicos; otra versión del sueño utópico, de la ruta solar iniciada en Provenza. El epílogo de la exposición nos traslada hasta los mares del sur; en 1901, en vísperas de su último viaje, desde Tahití hacia las islas Marquesas, Gauguin pintaría una serie de cuatro cuadros de girasoles, en homenaje a su íntimo amigo y rival y en memoria de los días turbulentos de la casa amarilla.

GUILLERMO SOLANA

VINCENT VAN GOGH: IN THE FOREST, 1890. CINCINNATI ART MUSEUM. ARRIBA, PAUL GAUGUIN: LOSS OF VIRGINITY, 1891. THE CHRYSLER MUSEUM OF ART (NORFOLK, VIRGINIA)



Miguel Ángel Campano

“Los jóvenes artistas trabajan hoy casi con despojos”

El Centro José Guerrero de Granada reúne, desde mañana y hasta el 7 de julio, la muestra *Rojo de cadmio nunca muere*, donde se plantea un diálogo entre los pintores Miguel Ángel Campano y José Guerrero. Con motivo de este “encuentro” entre maestro y alumno El Cultural ha conversado con Campano sobre su universo poético, sobre la fuerza y el misterio que emana de sus pinturas, así como sobre su relación con José Guerrero (1914-1991), miembro de pleno derecho de la Escuela de Nueva York y uno de los mentores de los jóvenes pintores de los setenta y ochenta. Para esta exposición, Campano ha escogido una serie de obras de su primera etapa íntimamente ligadas a la creación de Guerrero, y otras de reciente factura, que recuperan una pintura suelta, de color y gesto en homenaje a su maestro y amigo.

ESTOS días Miguel Ángel Campano me ha hablado de la ciudad de Granada como un itinerario iniciático. De la misma manera que me ha contado sus viajes a la India como un manjar espiritual que complementa su conocimiento de la vida, intuio que Granada representará una nueva manera de pintar para él. Campano hace más de un año que prepara esta exposición, se ha instalado en la ciudad... y es que la exposición es un reencuentro con José Guerrero, su amigo y maestro. En los 70, Guerrero influyó decisivamente en Campano y ahora sus obras recientes recuperan aquella pintura vitalista del color, abriendo una nueva etapa para el artista. La conversación que hemos tenido es una reflexión íntima sobre dos aspectos clave de su universo poético, su pintura: fascinación y memoria. También se expresa aquí la imposibilidad de verbalizar la pintura y es en esta dificultad de hablar donde se intuye su fuerza y misterio.

Un lenguaje propio

—¿Existen circunstancias en su vida que expliquen su deseo de ser pintor, su proceso como artista?

—Nunca me lo había planteado, pero ahora que me lo pregunta tengo entendido que empecé a hablar a los cuatro años. No es normal. Los niños comienzan a articular palabras con sentido mucho antes. Mi aprendizaje fue diferente: a los dos años me inventé un lenguaje propio que sólo podían entender mi padre y mi madre. Sin embargo, había pulsiones como dibujar que me eran más accesibles que el lenguaje hablado. En mi carácter había una predisposición a una expresión no oral. Claro está que hoy en día me defiendo bien con el habla; pero no doy demasiado crédito a la palabra de los artistas. En los pintores me parece más importante lo que dejan como rastro...

»Respondiendo a su pregunta diría que desde muy jovencito he tenido una tendencia a ser "carne de

artista" por dos vías. Una era la música —en aquella época interpretaba *rock and roll*— y la otra era la pintura y el dibujo. Por el contexto de la época y la presión familiar tuve que seguir estudios universitarios. En un principio me planteé hacer arquitectura, pero finalmente me decan-

Miguel Ángel Campano (Madrid, 1948) es uno de los pintores asociados con la reivindicación de la pintura en los 70 y 80. El encuentro decisivo, hacia 1974, con Guerrero le induce a profundizar en la pintura y a principios de los 80, Campano tendrá un estilo próximo al expresionismo abstracto. En los 90 evoluciona hacia una pintura casi minimal. Todo este proceso se ha visto en las retrospectivas del IVAM (1990) y del Palacio de Velázquez (1999). Ahora Campano inicia un nuevo ciclo donde el reencuentro con su maestro Guerrero y la recuperación del color son aspectos capitales.

té por Bellas Artes. El arte me permitía mayor libertad y me liberaba de unas disciplinas como las matemáticas o la geometría, propias de la arquitectura, que no me atraían en absoluto. De todas maneras si ahora tuviera que elegir me inclinaría por Filosofía y Letras. Me parece que, en arte, lo importante es una formación humanística sólida.

—Usted alude a la pintura como rastro, como cosa obvia y material. ¿Podría aclararlo?

—¡Es que la pintura no se explica, se pinta y se mira...! Quiero decir que hablamos mucho de pintura, pero lo importante no son las palabras. Las palabras nunca lograrán agarrar ni ex-

plicar las imágenes. Lo importante es la pintura. Cada vez me parece más inadecuado el lenguaje verbal relacionado con ella, con algo tan dirigido a la percepción visual. La pintura no tiene realidad hasta que uno está frente a ella y la recibe.

El arte del silencio

—Usted habla de pintura como de "un arte del silencio", pero tal como veo su obra, ésta posee una dimensión expresiva muy intensa. Por ejemplo, en una serie reciente, presentada en Barcelona, utilizaba como soporte unas telas muy particulares: sudarios que en la India son utilizados para cubrir los cadáveres. Y además también utilizaba ceniza como pigmento...

—La ceniza a la que se refiere alude al miércoles de ceniza, representa que somos polvo, que no somos nada, que la parte carnal del hombre no tiene importancia. Pero al mismo tiempo estas cenizas son el rastro que uno deja. Son de alguna manera la memoria. Y la pintura siempre se ha relacionado con la memoria y la muerte. ¿Qué es, si no, un retrato? Por esta razón, porque la pintura se relaciona con la muerte y con la voluntad de trascender, es tan fuerte. El arte y la religión han estado siempre muy unidos. Toda la pintura del Renacimiento y posterior plantea un mundo metafísico e imaginario y, también, religioso. Yo creo que ésta problemática de la pintura nace del culto a los muertos, de una idea de perdurar. La conciencia de la muerte, de que vamos a desaparecer, lleva, por un lado, a actitudes religiosas, pero, por otro, lleva a una actitud de sublimación en aras de una trascendencia. Es como si no tuviéramos suficiente con la vida y quisiéramos algo más. Este "algo más" entra en el terreno del arte, pero también en el terreno de lo irracional. Y por esta razón es tan difícil hablar de ello.

—Buena parte de su obra es un diálogo con la historia de la pintura...

“Para mí existe algo básico: el bastidor y la tela. Dicho de otra manera, la pintura cuyos métodos y procedimientos son tradicionales. Me resulta una necesidad básica, como se necesita una morada para vivir”

—En mi opinión, lo que hacemos los pintores es encarnar lo que ya existió, lo que pasa es que siempre añadimos algo... El origen de la pintura se encuentra en el Paleolítico, en los comienzos de la humanidad. Todo el mundo es consciente de esos precedentes, pero se ha de romper con ellos y asumirlos de una manera diferente.

—¿Cuales fueron entonces los suyos, Francia quizá?

—En mi itinerario personal, el Louvre fue muy importante. Cuando llegué a París, a mediados de los años setenta, era la época de *Support/Surface* no se hacía pintura, había mucha reflexión teórica, pero no una verdadera práctica pictórica. El Louvre —lo he dicho ya otras veces— representó para mí la consecución de una asignatura pendiente, de alguna manera me formé en este museo. Me sumergí en la escuela francesa, en sus pintores y su historia. Todo esto era también una especie de rechazo de mi propia identidad. Me hubiera sido mucho más fácil identificarme con el Siglo de Oro, tanto en pintura como en poesía. Sin embargo el proceso de conocer la pintura y la historia de la pintura la realicé en el contexto francés. La pintura, como los monumentos de una ciudad, posee una memoria, una historia que uno hereda aunque no la haya vivido directamente. No es propiamente suya, le viene dada. La pintura se ha transformado en memoria y así también la historia de la pintura se ha petrificado. Es una materia inamovible.

—¿El arte, pues, es una cuestión genética?

—A pesar de todo, el sentido de éstas obras precedentes, de la historia de la pintura, puede ser cambiado por el presente. Yo he hecho versiones y relecturas de obras antiguas que están en los museos. Cuando versiono estas obras hay un cambio de lenguaje; utilizo uno mucho más reciente. No se trata de una copia mecánica, sino de una trans-

formación o una adaptación a otro lenguaje. Por ejemplo, para interpretar y analizar a Poussin, utilizo el cubismo, ya que es un lenguaje que coincide en algún punto con el maestro francés. Y utilizo el cubismo porque, además, es un lenguaje que he practicado y que conozco. De todas maneras le diré que esta relectura de la historia de la pintura no es nada nuevo. Picasso, entre otros, con *Las Meninas*, por ejemplo, relee o versiona también obras de la historia de la pintura. Creo que la modernidad ha llegado a un límite; intuyo que más allá de las propuestas de supremacía existe bien poco. A mí me parece mucho más abierto el mundo de Cézanne. Éste ya es una persona madura cuando aparecen las vanguardias, pero él —de alguna manera— es el primer vanguar-

disto. Es el primero que pinta según lo que ve en los museos con la voluntad de que de su obra esté en ellos. De hecho Cézanne me parece cada vez más importante para los que trabajamos en el mundo de la pintura, aunque claro está, hay otras opciones.

Pintura en desuso

—¿La pintura es un lenguaje caduco hoy en día?

—En la actualidad mi gran preocupación es cómo seguir pintando; como dice parece que la pintura esté en desuso. Las jóvenes generaciones no trabajan pintura; utilizan cámaras de video, materiales industriales... trabajan casi con despojos, como hojas muertas de una cultura anterior. Para mí, existe algo básico: el bastidor y la tela. Dicho de otra manera,

la pintura cuyos métodos y procedimientos son tradicionales. Me resulta una necesidad básica, como se necesita una morada para vivir. En pintura pasa igual, con este bastidor y con estos materiales construyo un espacio propio. No sabría cómo explicarle, tengo cariño a la pintura. La pintura que he visto de jovencito es la de los museos y es la que me ha conmovido. Esta pintura es la que la historia ha aceptado en su seno; no me refiero a la del historiador del arte, sino a la historia del ser humano

—Usted habla del fetichismo de la pintura, del bastidor, de los materiales. ¿Acaso no existe nada más? ¿De dónde proviene esa conmoción?

—Sin concepto no hay pintura posible. Digamos que hay algo que está en tu consciencia y que tratas de sacar fuera, ya sea a través de unos rituales, ya sea poniéndote delante de un lienzo y esperando a que salga, ya sea contando una historia mítica... El problema de la pintura es cómo traducir estos mitos a un lenguaje visual accesible. Observe que todos los misterios de las religiones están expuestos en la pintura. Piense en la Semana Santa en Sevilla; a mí me parece tan fuerte lo que mueven estas imágenes... pero incluso aquí, en Granada, la Alhambra, tratándose de un arte ornamental, cobra una expresión trascendente.

—En estos momentos existe un debate en torno al arte, la política de mercado... ¿Cómo se sitúa ante esta problemática?

—¡Soy un ateo de la política y no me la creo! Puedo tener una posición política como todo el mundo, pero otra cosa es mi obra, que está completamente al margen. Arte y política son categorías diferentes. Como artista lo único que me interesa es mi trabajo y lo que pasa en mi estudio, aunque soy consciente de que la pintura necesita unos canales de difusión.

JAUME VIDAL OLIVERAS

exposiciones

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE SUBDIRECCIÓN GENERAL DE PROMOCIÓN DE LAS BELLAS ARTES

7 marzo 12 mayo 2002	FERNANDO LERIN Sala Julio González. Avda. Juan de Herrera, 2 Ciudad Universitaria. Madrid.	
14 marzo 12 mayo 2002	JOSÉ BELLOSILLO Sala Julio González. Avda. Juan de Herrera, 2 Ciudad Universitaria. Madrid.	
12 febrero 14 abril 2002	SALAMANCA. UN PROYECTO FOTOGRAFICO Sala Millares. Avda. Juan de Herrera, 2 Ciudad Universitaria. Madrid.	
20 marzo 7 julio 2002	ARTIFEX. INGENIERÍA ROMANA EN ESPAÑA Museo Arqueológico Nacional. c/ Serano, 13. Madrid.	






Guinovart

UNA selección antológica de obras, reunidas hasta el 26 de mayo en la Fundación Caixa Catalunya, resume la trayectoria de Guinovart (Barcelona, 1927) desde 1948 hasta hoy. Es difícil de definir, pero si existe un aspecto que marca su universo poético es el trabajo y la experimentación con los materiales, que le lleva en ocasiones a enriquecer y en otras a superar los límites de la pintura. Guinovart es un artista vitalista que eclosiona en los cincuenta y sesenta en sintonía con el informalismo. En este sentido, una de sus series más significativas es aquella en la que acaba por incorporar rastros y espigas en el soporte. Éste es el mundo de Guinovart que, naturalmente, evoluciona con el tiempo. Y así, preocupado por la materia y la tridimensionalidad, desarrolla una investigación que acaba en prácticas del *environment*: las piezas más espectaculares de la exposición son, en palabras del artista, “dos instalaciones realizadas expresamente para el espacio de la Pedrera que dialogan con Gaudí”. Reproducimos aquí *Retablo de Jerusalén*, de 2001. **J. V. O.**

Virseda, Carnicero y Cámara firman la nueva Politécnica del CEU en Madrid

Un gran ágora de encuentro

FACHADA Y UNO DE LOS PASILLOS INTERIORES DEL CEU (MONTEPRÍNCIPE, MADRID)



El equipo de arquitectos de Madrid Alejandro Virseda Aizpún, Iñaki Carnicero Alonso-Colmenares y Miguel Ángel Cámara Mamolar han colaborado en diversos proyectos en los últimos años. Esta no es la primera vez que son premiados en un concurso promovido por la Fundación San Pablo-CEU: ya en 1996, siendo todavía estudiantes, obtuvieron el segundo premio en el "Concurso para la Escuela Técnica Superior de arquitectura del CEU". El edificio inaugurado en este curso académico resultó vencedor por unanimidad por su claridad, orden y racionalidad en la disposición adoptada para resolver el programa en su globalidad: se trata de un edificio docente de gran envergadura con departamentos, laboratorios, aulas, salón de actos, biblioteca, cafetería, sala de exposiciones..., además de la construcción de un aparcamien-

to subterráneo de 1000 plazas y la reordenación de las conexiones con las edificaciones existentes en dicho campus. Las circunstancias topográficas y urbanísticas determinan una propuesta cuyas ideas básicas resuelven los fuertes desniveles entre el área de actuación y el campus existente y reconocen el papel de cabeza de la propuesta dentro de la ordenación del conjunto universitario. Para ello plantean un gran ágora a modo de espacio público de encuentro ya que la experiencia de los arquitectos, no muy lejana como usuarios activos de la Escuela de Arquitectura de Madrid, les hizo replantear los esquemas más utilizados en estas tipologías, donde los lugares de relación quedan definidos por los espacios residuales del edificio. La revalorización de dicho recinto se relaciona con las distintas dependencias "del conocimiento", aulas y se-

minarios, identificando espacialmente los espacios que generan la vida universitaria.

Estos estados estructuran el nuevo edificio. El primero más repetitivo y divisible, necesariamente encuentra su razón separado del suelo, alejado del bullicio del campus, en contacto con un sistema de patios, orientados al norte y en relación matizada con el cielo. El segundo se desarrolla a nivel del suelo, como prolongación del propio campus y vertebrado por la huella que dejan alguno de los patios del primer estadio que, convertidos en pequeños "invernaderos", garantizan la privacidad de las estancias sin renunciar a su continuidad visual. De esta manera el vestíbulo pasará a convertirse en el verdadero intercambiador social de todo el recinto. Este sistema de orden generado por los arquitectos articula espacialmen-

te de manera muy clara la propuesta, tomando el patio como elemento vertebrador del conjunto, cuya volumetría unitaria se muestra capaz de imponer una imagen sólida y aportar un nuevo orden a la disposición de las edificaciones anteriores. Un ligero prisma de zinc se apoya en un gran zócalo de hormigón blanco que introduce una nueva escala acorde con su función: sus huecos incorporan una rítmica que acompaña al conjunto sin perder unidad. Este es el primer gran proyecto de los arquitectos que han sabido afrontar el reto de abordar un edificio de gran escala con racionalidad incorporando espacios de calidad arquitectónica a un complejo programa que se desarrollará por fases y que diseña la nueva imagen del CEU en sus instalaciones de Madrid.

ANTÓN GARCÍA-ABRIL

Galerías de ARTE y subastas

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

AA ANSORENA
1845 SUBASTAS DE ARTE



Eugenio Lucas Velázquez. "Paisaje mitológico".

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



Alfiler mariposa c. 1900.

**EXPERTIZACIÓN Y COMPRA
DE JOYAS ANTIGUAS**

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

VICTORIA HIDALGO
galería de arte

XAVIER LLULL
Esculturas



HASTA EL 20 DE ABRIL

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

FERNANDO DURÁN
— SUBASTAS —



Francisco de Goya. Litografías. 1825
"El famoso americano Mariano Ceballos"
y "Plaza partida".

SUBASTA 13 Y 14 DE MAYO

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

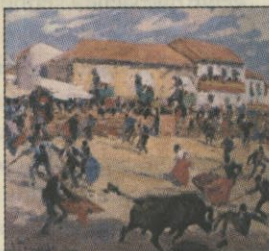
ARTEMISIA
ARTE ANTICA



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

LUIS MORA RODRÍGUEZ
ESPECIALIZADO EN COMPRA-VENTA
DE PINTURA CATALANA S. XIX-XX



Joaquín Terruella Matilla.
Barcelona 1891 / 1957.
"Capea". O/T. 40,5 x 45,5 cm.

BOULEVARD DELS ANTIQUARIS
Pg. de Gràcia, 55-57, 1º Pta. Tda. 8 • 08007 BARCELONA
Tel.: 93 215 97 86 • Móvil: 607 169 069

SALA DE
EXPOSICIONES
NAJERA



COLECTIVA

LAURA BERGANTIÑOS

CICUJANO

EMILIA
SÁNCHEZ-IBARGÜEN

DEL 4 AL 13 DE ABRIL DE 2002

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

XP
ÁNGELES PENCHE
Galería de Arte

Mónica Sánchez-Robles



Hasta el 23 de abril de 2002

Monte Esquinza, 11 • 28010 MADRID
Tel.: 91 308 56 57 - Fax: 91 308 21 46
e-mail: angelespenche@teleline.es

El bailar Rafael Amargo estrena *Poeta en Nueva York* el próximo 5 de abril

Versos amargos

Ha dejado de ser una joven promesa del baile flamenco para convertirse en uno de los valores más sólidos de la danza española en la actualidad. El bailar y coreógrafo Rafael Amargo vuelve a las tablas con un nuevo y ambicioso montaje, *Poeta en Nueva York*, un homenaje a Lorca en clave flamenca con dirección escénica de Mario Gas. Amargo se sumerge en la metrópoli neoyorquina desde el escenario del teatro Lope de Vega de Madrid.

RAFAEL Amargo se encuentra en uno de sus mejores momentos profesionales. Bailar codiciado que ha trabajado con algunos de los mejores artistas del flamenco, hace cinco años decidió formar compañía propia. El éxito de su montaje *Amar-go*, por el que está nominado a los Premios Max de este año, no le ha estancado en el sueño de la auto-complacencia. Creador e intérprete inquieto, alterna sus producciones de gran formato con trabajos como *Tablao*, donde intenta recuperar la intimidad tan esencial para el flamenco. Ahora, a sus veintiséis años estrena *Poeta en Nueva York*. La obra de Lorca tiene una amplia representación dentro del mundo del flamenco pero curiosamente es la primera vez que Amargo la aborda. "Quería hacer una obra de Lorca pero tenía claro que debía ser cuando yo me sintiera preparado. Estoy en un momento *in crescendo* en mi carrera y me siento capaz de abordar un proyecto de esta envergadura, aunque no quería hacer con este autor lo que ya ha hecho todo el mundo".

Poeta en Nueva York es una producción ambiciosa que refleja las múltiples inquietudes artísticas del coreógrafo. Amargo confiesa que se identifica con Lorca por su rebeldía, por su inquietud de apren-

der y de involucrar a muchos tipos de artes. "Además yo también viví mi experiencia neoyorquina. Después de trabajar dos años en Tokyo me fui a Nueva York por seis meses. Allí impartí clases de flamenco mientras estudiaba en la escuela de Martha Graham. La ciudad me marcó. Ahora tenemos mas información pero imagínate a Lorca cuando llegó a Nueva York en 1929. ¡Se volvería loco!".

Impresiones lorquianas. *Poeta en Nueva York* no tiene personajes pero los poemas tienen una carga dramática muy fuerte. En el espectáculo hay doce cuadros o escenas. Cada uno corresponde a un poema seleccionado del libro para mantener las impresiones de Lorca. El montaje tiene cuatro vértices. "Está la

llegada del poeta a la ciudad, su salida al campo, su vuelta a la ciudad después de esa etapa más bucólica y finalmente la huida de la ciudad hacia La habana".

En este esperado montaje cuya dirección escénica corre a cargo de Mario Gas están implicados unas sesenta personas entre equipo artístico y técnico, con un elenco de quince bailarines, siete músicos y cuatro cantaores. Cuenta además con la colaboración de Sybilla, que ha diseñado algunas piezas del vestuario. La compositora, cantante y pianista Edith Salazar se ha encargado de la dirección musical. Las escenas están vertebradas por los poemas que son recitados no en el escenario sino a través de audiovisuales. El cineasta Juan Estelrich se encarga del complejo trabajo audio-

visual, que consiste en proyecciones sobre las nueve pantallas que forman un especie de *skyline* y que miden unos 9 por 16 metros. "En escena y acompañados de este despliegue tecnológico están los actores que recitan. Utilizamos imágenes que pueden sugerir sensaciones sin caer en tópicos o imágenes muy concretas" explica.

Más que flamenco. En el montaje también colabora Manuel Segovia, director de la compañía Ibérica de Danza, y Premio Nacional de Danza 2001. Experto en la investigación y escenificación actualizada de las danzas folklóricas españolas aporta dos piezas que reflejan el viaje del poeta al campo. "Hay un sueño, en Vermont, muy bucólico y Manuel ha hecho dos coreografías que le van a dar otro toque al espectáculo. La gente que viene a verme piensa que sólo van a ver flamenco, les va a encantar. A lo mejor no bailo tanto en esta producción que en las anteriores, pero estoy reflejado en toda la danza que se ve en el escenario. Es más, diría que en estos momentos estoy más contento creando que interpretando", afirma. "Queremos que sea una producción global, porque pretendemos involucrar muchas artes dentro de la danza. Por

Duato y "Madrid en danza"

La Compañía Nacional de Danza que dirige Nacho Duato estrena dos coreografías los días 5 y 6 de abril en el Palacio de Festivales de Santander. Se trata de *Gastrati* y *Sueños de Éter*, a las que se le suma en el mismo programa *Ofrenda de Sombras*, presentada en Madrid hace dos temporadas. Además mañana en la capital comienza la XVII edición del Festival Madrid en Danza. Este año participan 32 compañías -17 son españolas- de 15 países. En total, el abigarrado cartel está formado por 29 estrenos y 87 funciones a cargo de compañías como 10 & 10, Mar Gómez, el Ballet de Lorraine o Antonio Canales.

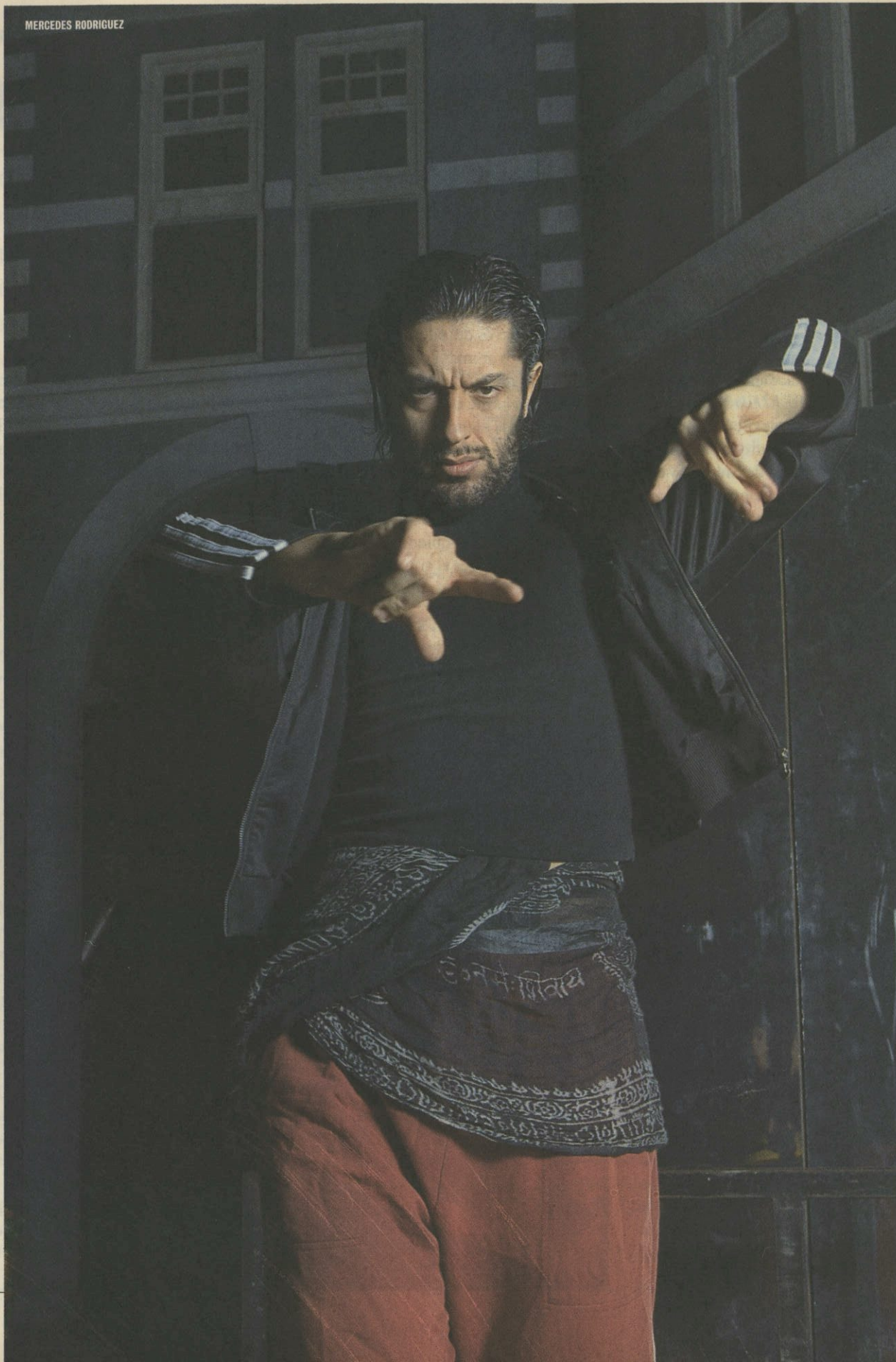
“Quería hacer un Lorca cuando me sintiera preparado. Ahora estoy en un momento *in crescendo* de mi carrera y me siento capaz de abordarlo. Pero no quiero hacer con Lorca lo que ya ha hecho todo el mundo”, comenta Rafael Amargo

eso va a haber una exposición fotográfica, y también hemos grabado un disco de la música que presentaremos. Nuestra intención es llegar a Nueva York con la gira de este montaje, pero la verdad es que preferiría estar dentro de una programación de danza que un festival de Flamenco”, especifica. Aunque este *Poeta en Nueva York* es una super producción, Amargo parece tener muy claro su relación con lo esencial del arte flamenco.

Escuela de maestros. Al bailar le gusta reconocer influencias y referencias en sus trabajos: Mario Maya y Antonio Gades. “La suya es la estética de lo sencillo, de lo minimalista. Son cosas tan puras que nunca pasarán de moda. He estudiado con grandes maestros como Ciro o Alejandro Granados y me encanta la frescura de los jóvenes, que tienen un arte increíble. Aprendo cada vez que voy a ver un espectáculo. Me interesa que haya una estética, y ver cómo se mueve la gente por el espacio. La pintura y las formas también me inspiran”.

En varias ocasiones Amargo ha comentado que no hay nada que inventar en el flamenco. En este sentido, asegura “que es pretencioso decir que estás innovando. Innovar no es sacar cosas nuevas, es mantenerlo sin quedarte atrás. Me dan miedo los jóvenes que dicen que están trabajando con la fusión. Mi padre ha sido un gran aficionado del canto flamenco. Por mi casa han pasado los mejores artistas andaluces. Empecé a bailar después de ver una película de Gades. Espero que lo que apporto sigue el legado que ha dejado los maestros. No sé si formo parte de una nueva generación de artistas de flamenco. Eso lo tiene que decir el público. Pertenezco a la gente que está haciendo cosas. Cuando empiezas te tienen como virtuoso. El tiempo dirá si lo que he creado tiene solera”.

LAURA KUMIN



Oráculos, de Enrique Vargas, llega al Mercat de Barcelona Con los cinco sentidos

Mañana se presenta en el Mercat de les Flors de Barcelona *Oráculos*, un montaje difícil de clasificar que se sitúa entre las artes plásticas y el teatro. Olores, sabores, sonidos... la obra, dirigida por Enrique Vargas, propone un recorrido alucinante y personalizado al origen de las sensaciones y en el que se exige la total participación del espectador.

EN 1998 el colombiano Enrique Vargas visitó Madrid con *Oráculos*. Hace años había presentado en Cádiz *El hilo de Ariadna*, provocando gran expectación de público. Lo primero que llamaba la atención del teatro de Enrique Vargas es que había que pedir cita previa para verlo, como quien va al dentista. Luego, una vez allí, una se daba cuenta que participar en el espectáculo no era una experiencia colectiva, sino muy personal en la que se exigía al público que pusiera sus cinco sentidos a trabajar al máximo posible. Ese carácter sensorial marca todos los trabajos de su formación, que por algo se llama Teatro de los Sentidos.

En *Oráculos*, que ahora llega al Mercat de les Flors, se comienza por perder los zapatos para continuar por un laberinto-instalación formado por distintas cámaras donde las imágenes, los olores, los sonidos, las texturas, las luces... hacen del espectáculo un juego placentero y sensual. Tiene, además, un contenido quimérico, esotérico, pues el recorrido es diferente según las cartas del tarot que inicialmente le salgan a uno. El montaje, además, es un viaje

a través del silencio, la penumbra y los aromas con un nexo común: la relación entre la pregunta y el misterio. Con unas características así, la identidad del espectáculo se pierde. Pero como ha expresado su director, lo que verdaderamente le interesa es "desarrollar una poética del espacio con elementos dramáticos". A quien debe resultar más agotador es al grupo de actores que acompañan sigilosamente al cami-

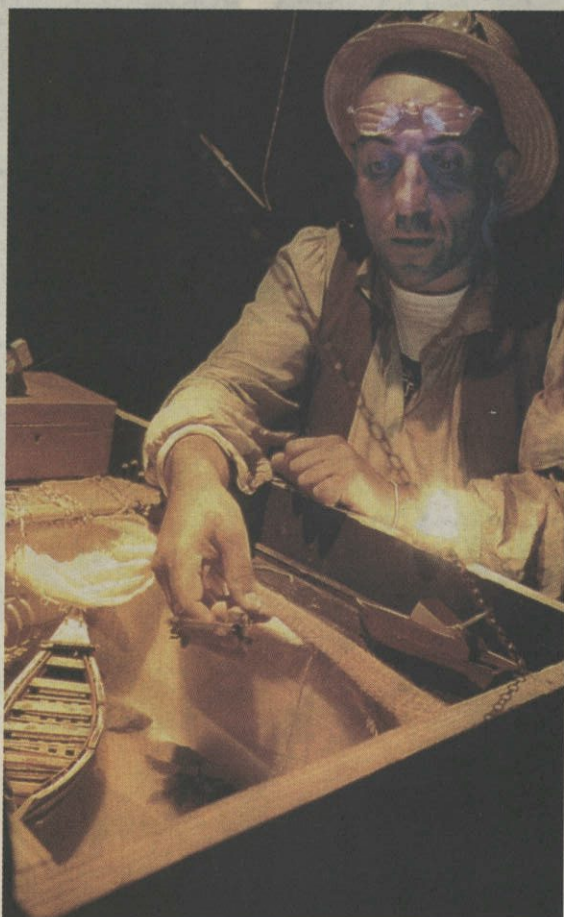
nante de este peculiar y sugerente laberinto, a veces sirviendo de simple figuración, otras interpellando al público desde el silencio.

Los actores son habitantes. "La preparación de los actores, que llamo habitantes, pasa por un trabajo corporal intenso. También por un trabajo espacial. Un ejercicio típico que mantengo con ellos es cómo modelar la oscuridad. En *Oráculos*

empleamos 27 aromas distintos que responden a una dramaturgia. Por poner un ejemplo, las maderas para un espacio oscuro crean mucha tensión". Su teatro no conoce fronteras, prueba de ello es que se ha representado en muchos países. A su favor tiene el que apenas usa texto: "Hoy padecemos una especie de tiranía de la palabra y de lo visual que limita el resto de los sentidos. Pienso que al negar el cuerpo que conoce y siente, se niega el sentimiento y el conocimiento". Vargas asegura que sus orígenes están en los happenings de los 70 y en las instalaciones artísticas, pero hoy recuerdan esa mística de las culturas suramericanas. Por algo el director estudió antropología.

LIZ PERALES

EL MONTAJE JUEGA A SORPRENDER AL PÚBLICO



Teatro áureo en Almería

MAÑANA comienza en Almería la XIX edición de las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro, festival dedicado al teatro áureo de los siglos XVI, XVII y XVIII. Se trata de un festival modesto, que pretende ser un forum de discusión ilustrado con la representación de varias obras de teatro. Además, organiza talleres que este año se dedican a la interpretación en la comedia del arte y que están impartidos por Adriano Iurisevich. La gran producción del festival ha sido encargada a la compañía que dirige Manuel Canseco y que estrena el día 6 *El escondido y la tapada*, de Calderón. También habrá la posibilidad de comparar dos *Fuenteovejuna*: la producida por la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia (día 5) y la de la compañía castellana Achiperre (día 5). Por su parte, la Compañía Nacional de Teatro Clásico presenta su última producción, *La dama boba*, que ha dirigido Helena Pimenta (días 12 y 13). El programa se completa con el concierto de la Capella de Ministrers, que ofrecerá un programa de música de los siglos XVI, XVII y XVIII (día 9).

Dirigido por Antonio Serrano, el festival se celebra principalmente en Almería pero extiende parte de su programación a Adra, (donde se podrá ver *El Atolondrado*, de Molière, y el concierto barroco de Armoniosi Concerti) y Macael (con una adaptación de *El Buscón*). Además, este año las jornadas quieren rendir un homenaje al Festival de Almagro, que celebra su 25 aniversario. Para ello ha organizado una serie de coloquios en los que participarán estudiosos y una exposición con carteles del festival. LP.

Xavier Albertí estrena mañana en el Espai Lliure *Orgía*, de Pasolini

La palabra de un maldito

La verbalidad radical y el hermetismo poético del teatro de Pier Paolo Pasolini vuelven a cobrar fuerza en la escena gracias a este montaje de *Orgía* que se estrena mañana. El director catalán Xavier Albertí recupera la obra emblemática del llamado Teatro de Palabra del autor italiano con

HACE casi 30 años que Pier Paolo Pasolini fue asesinado: un crimen político que nadie todavía se ha esforzado en esclarecer hasta el fondo. Un ajuste de cuentas políticas e ideológicas enmascarado de perversiones y querellas homosexuales en la noche romana canalla y suburbial. Al linchamiento moral generalizado, a los recelos de una izquierda en crisis y el odio de una derecha vengativa, sucedió el crimen. Así de simple. La obra de Pier Paolo Pasolini hermética y difícil en sus plurales manifestaciones, permanece.

Poeta teatral. Se estrena ahora en España *Orgía*, dirigido por Xavier Albertí. En el fondo de Pasolini, en todos los Pasolinis existentes y en los que exégesis futuras puedan aún dilucidar está siempre el poeta: el de *Las cenizas de Gramsci* que reflexiona ante la tumba del pensador comunista; el Pasolini de la dialéctica marxista, el de la corporalidad angustiada e imposible; el demediado, en suma, entre razón y sensorialidad, entre conciencia histórica y pasión por la belleza: el esteta que se debate constantemente entre reproducción (cine) y representación (teatro).

El teatro de Pasolini, aunque los distintos aspectos de su obra sean indisolubles, es lo menos conocido. En España el teatro pasoliniano se conoce, en parte, gracias a las traducciones de Carla Mateini; gra-

cias a la editorial Hiru y a Pipirijaina, ejemplar revista dirigida por Moisés Pérez Coterillo, que murió a manos de otra revista teatral: El Público, dirigida también por Moisés Pérez tras el triunfo electoral del PSOE.

El teatro de Pier Paolo Pasolini se asienta en una verbalidad radical. Teatro de Palabra, lo llamó Pasolini; palabra poética que no es lo mismo que palabra literaria. Tanto en *Calderón*, primera obra, me parece recordar, traducida al castellano, como en textos como *Affabulazione*, *Pilade*, *Porcile*, o *Bestia da Stile*, Pasolini procura llevar a la práctica las teorías expresadas en su famoso *Manifiesto*. Sus textos son un proyecto de dramaturgia, apenas con movimiento, poemático; *Orgía* es una muestra de ello.

El autor italiano teorizó en un Manifiesto de 32 puntos para un nuevo teatro su posición escénica. Y se situó tanto frente al conservadurismo del teatro convencional burgués como frente a los excesos formales de vanguardias carentes de contenido. Teatro disidente, pues, de lo que Pasolini llamaba Teatro de Charla—denominado por estos pagos “Teatro de mesa camilla”—; y disidente también del teatro de gesto y de grito.

Suscitando la complicidad de los grupos avanzados de una burguesía ilustrada y liberal, el Teatro de Palabra era, para el artista italiano, el

este montaje, todo un poema dramático que reinventa el lenguaje y muestra las incertidumbres que recorrieron la obra de Pasolini. El Espai Lliure acoge este espectáculo que reconcilia al hombre con el rito y que está protagonizado por Pere Arquillué, Lina Lambert y Alicia Pérez.



lonesco y Chejov eran, para Pasolini, autores de un teatro de la charlatanería, mientras que el trabajo de grupos como el Living Theatre se reducía al grito y al gesto. Rebelde de acción y de palabra, Pasolini incorporó a películas como *Medea* y *Edipo Rey* elementos de la más pura tradición dramática. Autor de varias obras teatrales, en 1966 escribe *Orgía*, y dos años después su *Manifiesto para un teatro nuevo en el que define lo que para él es el verdadero teatro: un Teatro de Palabra que reivindica el valor del lenguaje. El cadáver de Pasolini (1922-1975) fue encontrado en un descampado romano, atrocemente asesinado.*

único que puede llegar, como elemento agitador y revulsivo, a la clase obrera. Antes que el obrerismo oficialista, burocrático y staliniano, el autor de esta *Orgía* que se estrena en el Espai Lliure de Barcelona, evoca la revolución de Maikovski.

Afirmación de radicalidad. En el espejo de éste, y en el de otras mentes preclaras, devoradas por la burocratización de la Revolución de octubre, se miraba a veces Pier Paolo Pasolini. *Orgía* es, en similar medida al resto del corpus dramático pasoliniano, una afirmación de la radicalidad verbal, un poema con falsa apariencia de diálogo en ocasiones, que presenta todas las tensiones propias de este autor maldito; maldito, rebelde, dialéctico, poliédrico y, al mismo tiempo, unívoco, que ni siquiera en el soporte de la contradicción halló paz a sus angustias e incertidumbres: pulsión de la muerte, sexo y culpa, fetichismo, impulsos masoquistas.... En definitiva, todos los tabúes que atormentan al ser humano; las galerías subterráneas del alma por las que discurren pasiones furtivas y casi siempre inconfesables. Pero que constituyen, en suma, la base de los hombres desgarrados entre la necesidad de libertad y el vértigo que la libertad produce.

JAVIER VILLÁN

Mario Camus

“No quiero reventar taquillas, sólo perdurar”

Es uno de los grandes del cine español, no quiere romper las taquillas con su cine y está descontento con una producción que sólo busca provocar la risa y el éxito fácil. Integrante de la llamada generación del realismo (en la que comparte cátedra con Borau y Patino), lo único que le hace seguir detrás de la cámara es que películas como *Los santos inocentes*, *La Colmena*, *Sombras en una batalla* o *El color de las nubes* puedan seguir viéndose con el paso del tiempo. Ahora regresa a las carteleras con *La playa de los galgos*, un trabajo en el que vuelve a indagar sin barroquismos sobre la condición humana y sus contradicciones a través de “personajes inteligentes”. Para ello ha contado con la interpretación de Carmelo Gómez, Miguel Ángel Solá, Ingrid Rubio, Gustavo Salmerón y Claudia Gerini.



“Nos hemos afincado en una especie de mundo cinematográfico que se limita a la comedia y al cine fantástico. Es lo que la gente espera. En España lo que se busca es hacer reír; escapar de la política, de la ética y de los asuntos sociales”

El cineasta cántabro Mario Camus ha viajado a Madrid con dos lecturas en su equipaje: *Cuestión de suerte*, de Janet Evanovich, y *Toda vía sigue*, las recientes memorias de su colega Juan Antonio Bardem. Misterio y memoria. Puede parecer un azar provocado, pero el misterio y la memoria son precisamente los grandes temas que valdrían para diagnosticar su obra y, por supuesto, su última película, *La playa de los galgos*, un filme de estructura matemática, de estilo sobrio y comprometido con el *film noir*.

Pero Mario Camus se resiste a colocar su trabajo bajo fórmulas concretas y lugares comunes. “Interpretar las películas es quitarles todo el subjetivismo que puedan tener”, anticipa. Por lo tanto sólo habla en abstracciones, temeroso de caer en

el detalle y desbaratar la trama de la película, hilvanada sobre el suspense. Deja claro, además, que su discurso está en su trabajo y no en su palabra. Le basta con ponerle orden al cine, ese oficio al que ya lleva entregados treinta años de su vida y treinta películas, algunas tan prodigiosas como *Los santos inocentes* o *La colmena*, otras cuyo valor crece después de cada visionado—*Sombras en una batalla*, *Adosados*, *El color de las nubes*, *Los días del pasado*—, y otras que el tiempo ha ocultado.

—Es una película sobre la violencia y el amor. Y en la última parte cambia de registro. ¿No le daba miedo que esto afectara al ritmo de la película?

—Sabía que era anticonvencional, pero me parecía importante ver cómo se desarrollaba la historia de

los dos amantes. No podía zanjar la película con la resolución de la trama negra, porque se hubieran quedado sueltas historias potenciadas. Creo que el cine está muy dominado por las convenciones modernas, y en cuanto se cierran círculos ya parece que la película debe terminar, pero hay otros misterios que también debo resolver. Quizá por eso el ritmo puede romperse en el tercio final de la película.

Conflictos políticos

—Los tipos de violencia que dominan la vida de los personajes tienen un origen político: el conflicto vasco y la represión argentina. Sin embargo, no los nombra explícitamente, ¿por qué?

—No pensé que hiciera falta, y además no quería hacer un tratado sobre ellos y sus asuntos ideológicos. Mi pretensión nunca ha sido decir la última palabra en materia de política, de sociología o de moral. Hay una frase que se dice en la película, y que considero bastante hipócrita: “El que está preparado para matar está preparado para morir”. Matar no tiene edad. Esta es una de las motivaciones de la película, el acto de matar, sus consecuencias y la venganza. No hacía falta concretar, pero sí darle un contexto, que es lo que he hecho. La tesis está clara: la violencia es causa de fatalidad tanto para el que la recibe como para el que la ejerce. Mi trabajo consiste en investigar cómo se llega a este punto. Debo mover a unos personajes dentro de ese mundo y trazar el oscuro, incierto y enigmático camino que deben seguir.

Como en el grueso de las películas que además de dirigir también ha escrito—*Después del sueño*, *Amor propio*, *Sombras en una batalla*, *Volker a vivir*—, el pasado de sus personajes vuelve a la vida para enfrentarles a un destino dramático. En *La playa de los galgos* Martín Alcorta (Carmelo Gómez) busca a su hermano perdido desde hace décadas, y en su viaje le acompaña una mujer enig-

mática (Claudia Guerini). Apoyando la historia de amor, culpas y traiciones que les envuelve, Camus traza con pulso los conflictos interiores de un terrorista al borde del arrepentimiento (Gustavo Salmerón) y de un psiquiatra que se alimenta de una fe casi inhumana (Miguel Ángel Solá), esperanzado en que su hija vuelva a la vida desde lo más profundo del autismo.

—Las películas que ha escrito tienen todas algo en común: remover viejas historias del pasado para accionar el drama. ¿Por qué?

—En el proceso de creación sólo existe el instinto. El raciocinio no importa nada. Yo puedo aspirar a quedarme pensando en un viaje de tren por qué he hecho esto y lo otro, y llegar a la conclusión de que he utilizado los mismos recursos con bastante frecuencia, pero sólo llego a una conclusión: de que es así y ya está, no puedo hacer nada, sólo dejarme arrastrar. La única certeza que tengo en este sentido, es que de ese magma de vida que todos llevamos dentro, hay un destilado, y en ese destilado vivimos siempre. En definitiva, somos limitados. Por eso quizá siempre hago la misma película, aunque con distintos componentes.

Inteligencias superiores

—En el filme se hace evidente la máxima de Renoir de que, por muy abominables que sean sus actos, todos los personajes tienen sus razones.

—Siempre he rechazado la posibilidad de trabajar con personajes que no sean inteligentes. No me gusta tratarles como marionetas. Quiero que tengan una entidad e inteligencia superiores. Al introducir los elementos del drama en sus vidas, desnudo una serie de comportamientos y personalidades, y siempre será más interesante ver cómo reaccionan personas inteligentes. Lo que más me interesa es la condición humana y sus contradicciones, cómo una historia sin dema-

MERCEDES RODRÍGUEZ



siados problemas se convierte en un avispero que hace que todos los personajes estén tocados por algo ajeno y que no pueden controlar, es como una ola que va arrastrando a todos. Cojo a personas interesantes y las hago responsables de actos incomprensibles.

Lenguaje realista y preciso

—En *La playa de los galgos* no ha dado tanta importancia a los recursos líricos del cine, que son una baza importante de su obra...

—La historia exigía un estilo muy directo, un lenguaje realista y preciso. Quería eliminar cualquier elemento que fuera puro adorno o barroquismo. De todos modos, no prescindo de un discurso poético, de una atmósfera lírica que proviene de las contradicciones y los comportamientos forzados de los personajes, pero que forman parte del ritmo natural de la película.

—¿Quiere decir que la atmósfera de la película la marcan los personajes y no la forma de rodar?

—Me propuse que los elementos visuales más importantes y que debía usar de un modo sobresaliente eran los rostros, los gestos, las palabras de cada uno de ellos. Por supuesto que hay un fondo de escenarios, la playa, ciudades nórdicas, distintos paisajes, que son necesarios para el desarrollo del relato. Pero son las caras, los ojos, los que ocupan un lugar preferente.

—¿No cree que puede afectar al resultado que un personaje como es Berta, interpretado por Claudia Guerini, esté doblado?

—Es una limitación, por supuesto, pero son condiciones de un formato en coproducción que no podía evitar si quería rodar en países extranjeros, como requería la historia. Creo que Claudia Guerini hace una interpretación soberbia, porque es una gran actriz como todos sabemos, pero obviamente había que doblar su voz. En cualquier caso, al representar a un personaje que



M. R.

entra en la vida del protagonista como una presencia peligrosa, creo que le viene bien al personaje que sea una actriz extranjera, para aportar ese halo de extrañeza.

Un lector compulsivo

—Muchos asocian su obra al trabajo que ha realizado como adaptador de obras literarias, desde piezas de Lope a Eduardo Mendoza. ¿Le gustaría desprenderse de esta asociación y que sus historias originales cobraran más fuerza?

—Es algo que no me preocupa. Soy consciente de que *Los santos inocentes* y *La colmena* son conside-

radas por muchos mis obras cumbres, pero yo no doy más importancia a unos guiones que a otros. En su momento, me he sentido implicado de igual modo en todos los proyectos que he abordado. Como lector compulsivo que soy, disfruto mucho con las adaptaciones, pero también lo hago inventando historias propias. Que unas u otras tengan más éxito no me preocupa. Como se habrá dado cuenta, mi intención al hacer películas no es reventar taquillas, como ocurre ahora, sólo deseo que algunas se mantengan en el tiempo, duren unos cuantos años, y eso creo que lo he logrado con un par de ellas.

—¿Se considera un director que ve las cosas desde el otro lado de la barrera, una *rara avis* en el panorama actual del cine español?

—Creo que nos hemos afincado en una especie de mundo cinematográfico que se limita a la comedia y el cine fantástico. Es lo que la gente espera. Y efectivamente yo no tengo un hueco en ese mercado, que ya es una tendencia general. Cuando el cine italiano degeneró y se fue al traste, en los años sesenta, la única frase que encontré Zavattini para explicar este fenómeno fue: "Vamos mal desde que los guionistas y directores no usan el tranvía". Aquí ocurre algo parecido.

—¿Cree posible que el cine de compromiso haya perdido definitivamente su razón de ser?

—Aquí no se hace, desde luego. En Inglaterra todavía sí, pero en España lo que se busca es hacer reír, escapar de la política y de la ética y de los asuntos sociales. Pero contestando a su pregunta, esa parcela que nosotros pudimos desarrollar -

-me refiero a la generación que llamaron realista y de la que quedamos unos pocos, como Borau o Patino- porque estábamos adscritos a unas determinadas formas de hacer cine que siempre pasaban por hablar de nuestro entorno, creo que todavía es un cine necesario. Tenemos una formación de escuela que nos impide desaprovechar la vida.

Los debutantes

—¿Cree que ahora sólo impera el deseo del éxito cuando se hace cine?

—En cierto modo, sí. Un ejemplo claro está en los debutantes. Hay una cosa que está clara: al año debutan al menos treinta chicos en España. Están engañados con las prisas, el sistema les pide que tengan éxito cuanto antes. La experiencia me dice que estos chicos están más preocupados por cómo cuentan algo que realmente por qué es lo que cuentan. Esto es así porque para debutar deben buscar historias que puedan tener éxito, entonces se fijan en películas que han funcionado recientemente, en vez de buscar dentro de sí mismos. Si de algo estoy seguro, es que en cine sólo debe hacerse aquello que se quiera hacer, porque si la película funciona y da dinero, podrás comprarte un coche, pero si no funciona, la depresión será mayor.

—¿Entonces no confía demasiado en el futuro del cine español?

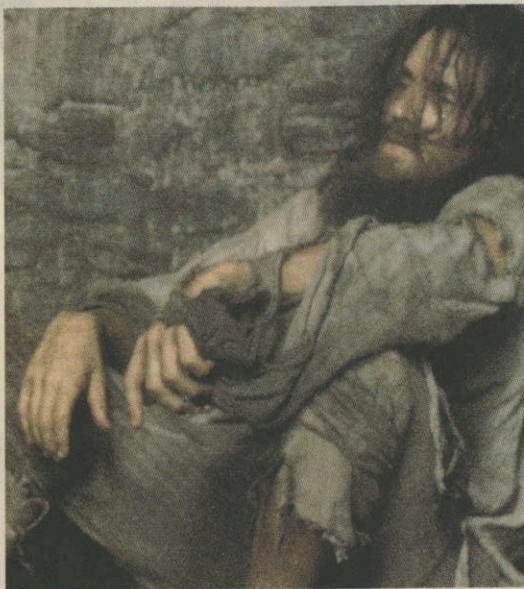
—Futuro sí tiene, y mucho. Lo que más me preocupa es qué tipo de futuro. Ahora la juventud se vende como un mérito, y yo creo que el único mérito es rodar una buena película, sea con 20 ó con 40 años. Creo que no sabemos realmente si los nuevos directores tienen criterio o no, porque se dedican a imitar, a ofrecer lo que piensan que la gente quiere recibir. Voces y rostros, criterios personales, eso es básicamente lo que yo echo de menos en el cine español.

CARLOS REVIRIEGO

"Lo que más me interesa es la condición humana y sus contradicciones, cómo una historia sin demasiados problemas se convierte en un avispero que hace que todos los personajes estén tocados por algo ajeno, que no pueden controlar"

Vuelve el conde de Montecristo

Después de su enorme éxito en Estados Unidos, llega esta semana a nuestras salas *La venganza del conde de Montecristo*, una nueva adaptación del clásico literario de Alejandro Dumas con la que el director Kevin Reynolds se redime del fracaso comercial de *Waterworld*. En el mundo hollywoodense post-*Titanic* todo evento histórico con más de una década de antigüedad debe adaptarse a los lenguajes y convenciones sociales del momento para conquistar al público joven, y esta película, aunque cumple perfectamente su cometido —tiene todos los elementos propios del clásico cine de aventuras, y hasta podríamos imaginarnos a Error Flynn en el reparto—, no se libra de esta artificial actualización. Los actores —Jim Caviezel, Guy Pearce, Richard Harris, Dagmara Dominczyk—, en cualquier caso, están plenamente entregados a la historia, de un sabor tan tradicional que casi parece nueva. En *La venganza del conde de Montecristo* hay piratería, cine carcelario, traición, era napoleónica, aristocracia francesa, dulces venganzas, amor y tesoros; todo ello en un metraje de dos horas que no decae en ningún momento. Una nueva oportunidad —¿será la última en torno a este clásico ya universal?— de revivir los años dorados del mejor cine de aventuras.



JIM CAVIEZEL ES EDMUNDO DANTÈS EN LA VENGANZA DEL CONDE DE MONTECRISTO

Más libros de cine Cortoteca en Madrid

Dos nuevos volúmenes se suman a la colección de libros de cine que edita la SGAE: *Semillas de Futuro Cine Español 1990-2001*, de Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina y *La escenografía del cine: el arte de la apariencia*, de Félix Murcia. El primero analiza la renovación que se ha producido en la industria del cine español durante la última década, mientras que el Premio Nacional de Cinematografía Félix Murcia revela los secretos de la dirección artística.

Las productoras Isolé y Asfor Films han puesto en marcha la iniciativa "La cortoteca de Taboó", que pretende acercar el cortometraje español, en conjunción con la música actual, al público. Con este fin, cada martes proyectará a las 21,30 un cortometraje en la sala Taboó de Madrid. El próximo 9 de abril se exhibirá el multipremiado *Mujeres en un tren*, de Jorge Torregrosa, y para las próximas semanas están programadas obras de Sergio Catá y Achero Mañas.

Tavernier, protagonista de CineFrancia



La segunda edición del Festival de Cine Francés de Zaragoza, denominado CineFrancia, que este año se celebra del 13 al 20 de abril, realizará un homenaje al director francés Bertrand Tavernier. El autor de *Round Midnight* acudirá a la

capital aragonesa el día de la clausura para recoger el premio Ángel Azul que el certamen le otorgará en reconocimiento a sus cuarenta años de ca-

rrera. Se proyectará una amplia revisión de su obra, que incluye largometrajes no estrenados en España, como *Que la fête commence* (1975), *Des enfants gâtés* (1977), *La passion Beatrice* (1987) o *Coup de torchon* (1981), así como el documental *Mississippi Blues* (1983). Habrá también una retrospectiva de Eric Rohmer, mientras que en la sección oficial competirán los últimos filmes de Jean Luc Godard, Jacques Rivette, Jacques Doillon, Liria Bégéja y Paquet-Brenner, entre otros.

CLAQUETAZOS



■ Los directores Carlos Bosch y Josep M. Doménech, procedentes del mundo de la televisión, han realizado el documental *Balseros*, con guión de Bosch y David Trueba. En la cinta se narra, mediante diversas entrevistas, la peripecia de siete cubanos y sus familias durante el verano de 1994, cuando se lanzaron al mar para llegar a la costa de Estados Unidos y cómo transcurren sus vidas siete años después, mostrando la diferencia entre los que fracasaron en su intento y los que no.

■ El próximo día 6 comienza en Granada el IX Festival de Jóvenes Realizadores. Hasta el 14 de abril se darán cita numerosos trabajos de acción real, animación y cine experimental. El plato fuerte de esta edición será el ciclo Argentinos Junior: Cine independiente en tiempos de crisis. Otros ciclos son Pantalla África, Imaginario Femenino o Gamberradas Animadas. Hoy se presenta en la SGAE de Madrid con la presencia de los realizadores Manane Rodríguez y Antonio Hernández.

■ Antón Castro (A Coruña, 1959) publica en la Biblioteca Aragonesa de Cultura *Vidas de Cine*, veintidós entrevistas con personajes aragoneses relacionados con el mundo del cine. Entre otros, figuran Agustín Sánchez Vidal, José María Forqué, José Luis Borau, Carlos Saura, Pedro Avellaneda, Emilio Casanova y Luis Alegre. El volumen termina con un álbum de imágenes en el que incluyen fotogramas, carteles de época y obras de Natalio Bayo y José Luis Cano.

■ La productora Alquimia Cinema, dirigida por Francisco Ramos, ha iniciado la preproducción de dos nuevos largometrajes: *Kamchatka* y *Utopía*, dirigidos por Marcelo Piñeyro y María Ripoll, respectivamente. Esta empresa ha estrenado con éxito recientemente en Italia el último filme de Gabriele Salvatore, *Amnesia*, y estrenará en septiembre la ambiciosa coproducción europea *Callas Forever*, de Franco Zeffirelli, protagonizada por Fanny Ardant en el papel de la popular diva de la ópera.

■ La revista "Orientaciones" dedica un número monográfico a la homosexualidad en el cine. Aborda los trabajos de cineastas como Pasolini y Almodóvar además de realizar un recorrido por la filmografía cubana con títulos como *Fresa y Chocolate*, de Juan Carlos Tabío y Tomás Gutiérrez Alea, y *Antes que anochezca*, de Julian Schnabel. Incluye la colaboración de Salvador García (*Mensaka* y *El otro barrio*).

El profundo sur mueve los hilos de *Monster's Ball*. El odio del racismo, la fuerza del sexo y el silencio del terror son algunos de los ingredientes que Marc Forster ha introducido en una historia en la que la muerte es la auténtica protagonista. Halle Berry (con su histórico Oscar recién estrenado) y Billy Bob Thornton encarnan el sueño de la redención y la esperanza.



HALLE BERRY (LETICIA MUSGROVE) Y BILLY BOB THORNTON (HANK GROTOWSKI), EN *MONSTER'S BALL*

El oscar a Halle Berry revaloriza el estreno de *Monster's Ball*

Muerte en Louisiana

EN la cartelera, coinciden dos películas de tono e intenciones parecidas; y es significativo analizar su trayectoria en la ceremonia de los Oscar. Tanto *En la habitación* como *Monster's Ball*, que se estrena el próximo viernes, tienen puntos de partida gemelos. La Muerte es la fuerza que da cuerpo y alma a sus protagonistas, que se dejan conocer a través de las ventanas, más allá del marco de las puertas y en un discreto plano medio, sugiriendo la inquietante intimidad de las conversaciones cotidianas en casas prefabricadas.

Las dos podrían ser dramas sentimentales pero no lo son. Como los mejores cuentos de Raymond Carver, tocan la fibra sensible sin cargar las tintas sobre las penas de sus personajes, a veces excéntricamente abundantes. Ambas son películas independientes, rodadas gracias a la buena voluntad de actores y técni-

cos, que han bajado sus salarios de forma notable para participar en ellas. Lo que las separa es, en todo caso, la polémica: el filme de Todd Field la evita con una imponderable sequedad expositiva mientras que el de Marc Foster la roza —y tiene materia para dar y vender: amor interracial, pena capital, xenofobia sureña— como quién no quiere la cosa. El resultado es público: *En la habitación* se ha ido a casa sin premio y *Monster's Ball* ha sido recompensada como representante de la nueva gloria del afroamericanismo en la industria de Hollywood.

No obstante, sería injusto despatchar a esta notable tragedia, que se desplaza a ritmo de tractor por la retina del espectador paciente, como una película oportunista o coyuntural. Acabado en 1995, el guión de los actores Milo Addica y Will Rokos se paseó de estudio en estudio a la espera de una luz verde

que parecía encenderse sin esfuerzo para apagarse segundos después. Actores como Robert De Niro o Tommy Lee Jones se interesaron por el proyecto, lo que, por una parte, endiosaba el presupuesto de la película, y por otra, imponía cambios que los guionistas, que incluso se plantearon protagonizarla, se negaban a hacer.

Un rodaje de cinco semanas

Sólo cuando Billy Bob Thornton aceptó el papel de Hank, Lion's Gate pudo llevar adelante *Monster's Ball*. Rodado en apenas cinco semanas en Louisiana y alrededores, el filme, que ha consolidado la carrera de Halle Berry más allá de su pasado de modelo, podría haberse quedado durmiendo el sueño de los justos en el cajón de cualquier ejecutivo despistado. Una vez más, el mundo del cine demuestra la arbitrariedad del mercado actual, de-

masiado pendiente de la aprobación de las estrellas. Al contrario de lo que ocurre en *En la habitación*, en *Monster's Ball* la Muerte no es fuente de venganza sino de redención. Ella, tan invisible como afilada, monopoliza las vidas de Hank y Leticia (Halle Berry), situados en los dos extremos de una varita mágica que acabará por desplegar sus encantos. Hank, como su hijo Sonny (Heath Ledger), forma parte del equipo policial del corredor de la muerte de un pueblo del estado de Louisiana. Su padre, Buck (extraordinario Peter Boyle, que interpreta a este detestable xenófobo como si insuflara de vida a las últimas voluntades del abuelo caníbal de *La matanza de Texas*), odia a los negros, y transmite, desde su silla de paralítico, su rabia racista a su familia. La ejecución en la silla eléctrica de Lawrence (Sean Combs), marido de Leticia, iniciará la relación, aún invisible,

De miss a estrella de Hollywood

entre estos dos personajes desesperados. Dos muertes más, que están a punto de convertir la película en un improbable concatenado de desgracias, los unirán definitivamente. Ambos se sienten culpables hasta la médula, pero merecen otra oportunidad. La justicia poética de un guión espléndido y mesurado, a veces algo inseguro de su silenciosa eficacia (sobra algún subrayado en una película que debería ser muda, tan vacía de diálogos como lo están de personas sus calles y restaurantes), se la brindará después de una de las secuencias de sexo menos complacientes del cine reciente.

El encuentro erótico entre víctima y verdugo no tiene que ver ni con la dominación ni con la lubricidad de dos cuerpos solitarios. La necesidad, la definitiva comprensión del desasosiego, mueve dos espíritus que quieren volver a empezar y no saben cómo hacerlo. No hay amor sino tristeza compartida, y el respeto de Forster, suizo que con *Everything Put Together* ya filmó la agonía de una adicta al orden que

Nadie hubiera dicho que esta antigua 'miss' estaría ante el atril de los oscarizados con una estatuilla en la mano poco más de una década después de iniciar su carrera. Con 32 años sublimados en un rostro de reina, Halle Berry se ha llevado el primer Oscar entregado a una actriz de color en un papel protagonista. Su interpretación en *Monster's Ball* le ha merecido un premio en Berlín y el National Board of Review, y ha sido el caballo de batalla de un proceso de reivindicación que ha vuelto a 'normalizar' la presencia de afroamericanos en Hollywood. No le fue fácil conseguir el papel de Leticia. Conocida en la profesión por su terquedad y su implicación en los proyectos que elige, insistió para conseguir una cita con los máximos responsables de la película, y, después de una lectura del guión, fue contratada sin rechistar.

pierde a su hijo de muerte súbita, por sus personajes nos hace olvidar que estamos ante una relación interracial en un contexto, el sureño, poco dado al mestizaje. El racismo se transforma en una cuestión presente pero lateral, y la película deriva hacia un desenlace misterioso y conmovedor. Las secuencias son largas y dilatadas, como si retrataran un tiempo cansado e insuficiente, caluroso y denso. No es extraño que, después de encadenar varios momentos de impacto —se nos ahorra delicadamente una ejecución—,

Monster's Ball se desarrolle con un ritmo incierto y cadencioso, desenfocado en su emotividad. Foster prefiere sacrificar la intensidad en beneficio de la distancia, el histrionismo a favor de la falta de sentimentalismo.

El apoyo de la Academia

Una luz de esperanza se abre en el plano lírico, nocturno y silencioso que cierra la película. Dos personas sentadas en un porche comiendo un helado de chocolate. Una imagen que remite a otra imagen

nocturna, azul, devastadora, igualmente silenciosa, la que finiquita *En la habitación*. Este año, que ha sido festejado por la Academia como el año de la redención de las almas perdidas (el triunfo de la mediocre *Una mente maravillosa* es una buena muestra de ello), no podía ganar una celebración de la desolación de la talla del filme de Todd Field. En cambio, y a pesar de la dignidad y la solidez de *Monster's Ball*, a pesar también de su dificultosa cadencia narrativa, es fácil ver cuáles son los puntos de apoyo que Hollywood ha visto en ella. A saber: un mensaje de salvación y justicia poética para los desfavorecidos, para todos aquellos —racistas o afroamericanos— que han decidido limpiar sus conciencias de pecados para vivir plácidamente regentando una gasolinera en medio de la nada. ¿Una cierta idea de la felicidad? Tal vez. En todo caso, una felicidad que duerme a salvo de los imprevisibles ataques de extranjeros terroristas.

SERGI SÁNCHEZ

PRÓXIMO VIERNES ESTRENO



FESTIVAL DE BERLÍN
2002 | PANORAMA

WINNIE VONDA presenta

SUNDANCE/NHK
GANADORA
MEJOR GUIÓN

INGRID RUBIO - ALFREDO CASERO

CON LA PARTICIPACIÓN ESPECIAL DE NORMA ALEANDRO

TODAS LAS AZAFATAS VAN AL CIELO

"Comedia de altura, de abrocharse los cinturones... El público de Berlín agradece el buen rato con una gran ovación."

E.R.M. ABC

"Ingrid Rubio triunfa en Berlín con Todas las azafatas van al cielo."

EL PERIÓDICO

"Inquietante Ingrid Rubio, actriz ductil, magnética, veraz, con morbo."

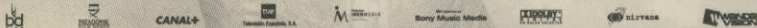
CARLOS BOYERO. EL MUNDO

"Una comedia muy bien hecha... Tiene esa cosa tan imprecisa y sin embargo tan evidente que llamamos encanto, y lo derrocha."

A.F.-S. EL PAÍS

UNA PELÍCULA DE DANIEL BURMAN

PATAGONIA FILM GROUP. BO CINE Y MUNDOS DISTON PRESENTAN TODAS LAS AZAFATAS VAN AL CIELO. CON EMILIO DISI, VALENTINA BRASSI, VERÓNICA LLINAS, SERGIO BARRIS, RAFAEL DE PILETIS, MALIBRENO CASERO, ROBERTO SANCHEZ, MARCELO CRAMPONIA, ANITA PARRONDI, ROMINA SZABOITZ, DANIEL HENRIK. DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: ROMINO CORTI. DIRECTOR DE ARTE: CRISTINA ANGIO. MONTAJA: MONICA TOSCHI. MÚSICA: JACINTO REYES. MONTAJE: ANDRÉS EPSTEIN Y MICHEL PENZ. DIRECTOR DE SONIDO: CARLOS PARRONDI. DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN: CECILIA BRASSI. JEFE DE PRODUCCIÓN: PEDRO DI ANGILO. ASISTENTE DE DIRECCIÓN: EMILIANO TORRES. GUION: DANIEL BURMAN Y EMILIANO TORRES. PRODUCTORES ASOCIADOS: ANITA FILMS, ANHELO PAGANI Y RICARDO FÓDLE. PRODUCCIÓN POR: PABLO BRASSI, DIEGO DUBROSKY, JOSÉ MARÍA MORALES. DIRIGIDO POR: DANIEL BURMAN.



Truls Mork

“El director es un rival del solista”

Con un *grammy* recién ganado a sus espaldas, Truls Mork es la gran referencia actual en el mundo del violoncello. Esta semana será huésped del Palau de Valencia y en los próximos días recorrerá las mejores salas de España, incluyendo actuaciones solistas con las Sinfónicas de Galicia y Barcelona. En entrevista con El Cultural, valora su trabajo así como la evolución del cello contemporáneo.

CUANDO de forma indiscriminada algunos críticos señalan la falta de nuevas personalidades, surgen nombres como el del noruego Truls Mork que acallan sus bocas. Desde muy joven demostraba que, detrás de una técnica de primer orden, había una sensibilidad excepcional al servicio de la música. Su vinculación con nuestro país viene de lejos aunque ahora actúa convertido en auténtica referencia del panorama. El reciente *grammy* concedido a su versión de las *suites* de Britten es un premio a su seriedad, transmitida a través de una discografía muy sólida.

Al público español le sorprende cómo, en tan poco tiempo, han salido tantos artistas de Noruega, un estado menos poblado que la Comunidad de Madrid. Con voz queda, muy tímido, pero amable y cordial, muestra su satisfacción por la buena labor hecha en su país. “No hay secretos”, afirma con simpatía Mork. “En los sesenta se construyeron escuelas gratuitas por doquier, incluso en pequeñas localidades, potenciando los jóvenes talentos. Es un caso bastante único aunque antes había muy buenos músicos de nivel medio. Pero el efecto publicitario que ha tenido la Filarmónica de Oslo ha sido determinante. Gracias a ella pude presentarme en varios

auditorios importantes, sin olvidar a la estupenda Orquesta de Cámara de Noruega”.

—Su país es un prototipo de “estado del bienestar”, ¿este término también se aplica a la música?

—Actualmente, con menos de cinco millones de habitantes, cuenta con cinco orquestas sinfónicas de entidad y una compañía de ópera nacional en Oslo. A pesar de que hay una sensibilidad, producto de ese estado del bienestar que menciona, la tendencia general es a buscar cada vez más el apoyo privado, sin estar tan sometidos a él como sucede en Estados Unidos.

Tragedia nacional

—La marcha de Mariss Jansons de la Filarmónica de Oslo se ha valorado como una tragedia nacional.

—Es muy triste y así se ha vivido. Es un hombre carismático que ha hecho un trabajo con la Filarmónica de Oslo excepcional, convirtiendo una formación secundaria en una de las mejores de Europa y con una influencia benéfica en todo el país que incluso ha trascendido la música. Ya veremos lo que puede hacer André Previn con ella.

—Cambiando de tercio, frente a las posibilidades de pianistas y violinistas, el repertorio con orquesta de



los cellistas es más reducido.

—Eso hace que la personalidad interpretativa del cellista sea un poco especial. Yo llevo conmigo una veintena de conciertos diferentes con los que voy alternando a lo largo del año,

siempre con la necesidad de montar nuevas obras. De todos modos, si bien el repertorio romántico es escaso, el del XVIII es muy amplio lo mismo que el del siglo XX.

—Pero hay media docena de pie-

“Britten decía que para que la música funcione tiene que darse un trípode: compositores, intérpretes y audiencia. Si alguna pata falla es que hay algún problema. No se puede obligar a la gente a aceptar una música que no quiere”

zas que forman el tronco básico. ¿No hay riesgo de caer en la rutina cuando se ha tocado doscientas veces el *Concierto* de Dvorak, por ejemplo?

—Las circunstancias cambian al tratarse de orquestas y directores diferentes. El más grave inconveniente es que siempre hay poco tiempo para ensayar con las orquestas. Además nunca es tu versión del todo porque no cuentas con control absoluto. En mi caso, sigo entrando en esta pieza, lo mismo que en otras, con similar emoción. No pue-

—Pero giras, recitales, aviones. La rutina acecha al solista.

—A mí, no. Si la sintiera encima, lo dejaría. Antes de un concierto siempre me siento nervioso. Es como la necesidad de encontrarme a mí mismo. Eso me ha dado una gran experiencia para relajarme.

—El trabajo con el director no siempre es muy positivo.

—Instintivamente, la tendencia es llegar a una versión conjunta. Pero el director se convierte en cierta medida en un rival. La base funciona,

Jascha Heifetz cuando decía “no me siga, vaya conmigo”. Es necesario buscar para poder caminar juntos. He tenido experiencias tan curiosas como que la orquesta se adapte a mí con la oposición del director.

—¿Se toca ahora peor que antes?

—A lo mejor miramos el pasado como un mito. No sé si se toca mejor pero desde luego el siglo XX ha dado cellistas increíbles, grandes personalidades de verdad. Quizá la industria al facilitar las comparaciones a través de los discos ha hecho que se toque de un modo similar. A mí me entristece la manera que algunos se acomodan a un tipo de sonido o de versión ajena a ellos.

—¿Implica eso una crítica al disco?

—Me gustan los discos porque muchas obras importantes no las conoceríamos de no ser por ellos. Me interesa estudiar las opciones diferentes. Pero no se trata de mirarlos con mentalidad de espía, porque no quiero que me influyan, al menos directamente.

—Se ha señalado que su acercamiento es muy romántico, lejano a la objetividad de algunos colegas.

—Creo en la subjetividad del intérprete. La música sería demasiado aburrida si se apoyara sólo en esa objetividad a la que se refiere.

—Usted tiene una gran vinculación con el repertorio contemporáneo y ha llevado a cabo numerosos estrenos. ¿Qué opina de la separación que hay entre el público y la música actual?

—Después de Mahler se produjo una doble tendencia, la que siguieron aquellos que apostaban por una sensibilidad atonal y la ceñida a la tonalidad. La primera tuvo mejor aceptación por parte de la intelectualidad que la otra. Pero provocó una gran distancia entre la gente, los músicos y los compositores. Es curioso que autores despreciados por esos intelectuales en los cincuenta como Britten o Prokofiev, ahora sean los más demandados.

—Precisamente, gracias Britten ha obtenido un *grammy*.

—Creo que algo está equivocado cuando se juzga tan alegremente a un músico tan importante. El mismo Britten decía que para que la música funcione tiene que darse un trípode: compositores, intérpretes y audiencia. Si alguna pata falla es que hay algún problema, que nos hemos olvidado de algo. Porque no se puede obligar a la gente a que acepte una música que no quiere.

Sociedad veloz

—Nuestra sociedad no lo facilita.

—Porque todo va muy deprisa. Es el efecto MTV o CNN. La gente no cuenta con tiempo para esta música y hay que tenerlo en cuenta.

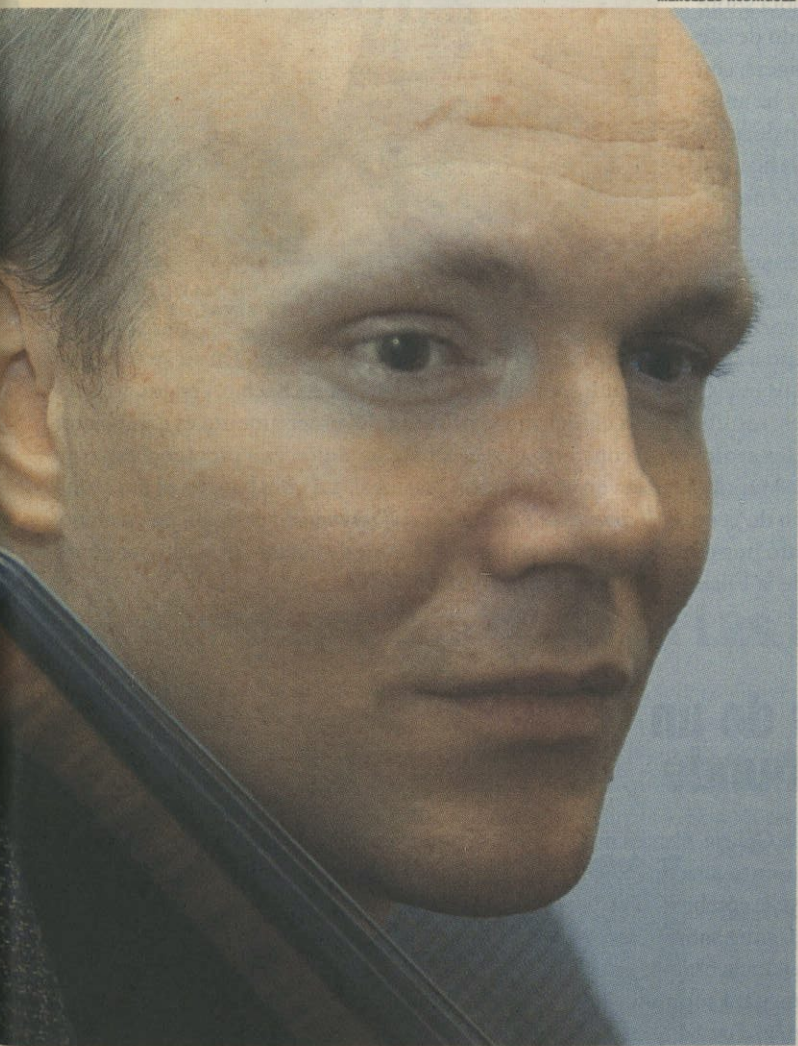
—¿La técnica del cello ha evolucionado en los últimos tiempos? ¿Hacia dónde camina?

—La base técnica está ya muy asentada. Con ello no digo que todo se haya hecho pero tampoco que el futuro venga de ciertos experimentos ajenos a su propia naturaleza. La verdad es que no sé hasta qué punto (mira con recelo) se ha explorado al máximo la técnica o no. Habrá que ver cómo funciona en otros contextos como el *cross-over* o la música *folk*. No puedo pensar qué cambios veremos en el futuro. Pero a veces les digo a los compositores que algunas cosas que escriben técnicamente no son factibles, no están bien. Pero alguien puede encontrar caminos nuevos, ¿por qué no?

—¿Cuáles son los intérpretes que más respeta?

—De joven me influyó mucho Rostropovich, por esa riqueza dinámica tan grande. Es una fuerza musical enorme con una increíble capacidad para hacer las cosas de forma diferente. Posteriormente me ha fascinado Anner Bylisma por su fraseo y su articulación. Encuentro que su acercamiento es válido porque me gusta su manera de enfocar la música antigua. Ese tipo de acercamiento me interesa menos cuando se convierte casi en una religión.

MERCEDES RODRÍGUEZ



do destacar un momento, sino que todo el *Concierto* es algo grande y maravilloso, dotado de una atmósfera especial. Nunca tengo la sensación de hacerlo como uno más. Lo vivo como si fuera la primera vez.

pero a veces es muy difícil llegar a niveles excepcionales. Algunos maestros son muy rígidos. Otros se adaptan. Con una obra como el *Concierto* de Dvorak, en muchas ocasiones me acuerdo de la famosa anécdota de

LUIS G. IBERNI

Mortier

Gérard Mortier polemiza: "hay que luchar contra los gustos del gran público", pero los hechos hablaron. Abandonó Salzburgo. Cuando tomó el festival, éste era el más célebre de cuantos se celebraban, ¿lo sigue siendo? No hay duda de que Mortier es persona inteligente y con ideas, pero tampoco la hay de que sus filias y fobias son tantas como sus ganas de protagonismo. Salzburgo precisaba un cambio tras Karajan. Era imposible seguir con la política de lujo del mítico director, capaz de encontrar fondos debajo de las piedras para sus proyectos casi faraónicos. Allí se citaba lo mejor del mundo artístico y toda la corte, entre otras la discográfica, que eso llevaba consigo. Hoy queda poco de esto en Salzburgo y las casas discográficas han traspasado sus locales a tiendas de recuerdos. Incluso la referencial DGG hizo las maletas. El *glamour* desapareció para quedar de él unos rescollos en el festival de Pascua.

Mortier basó su reinado en propuestas novedosas, tanto en el repertorio como en los apartados escénico y musicales. Encomendó las realizaciones y escogió colaboradores entre los "amigos" —incluso repartió premios entre la prensa "adicta"— y... acabó peleado con una buena parte de ellos, siendo quizá Harnoncourt y Peter Stein los casos más significativos. Los enfrentamientos con Abbado, Chailly, Muti o Levine eran previsible, pero no lo era que acabase mal con amigos íntimos. Pero en su balance hay espectáculos memorables, como el *San Francisco de Asís* de Peter Sellars, el *Wozzeck* de Peter Stein, el *Boris* de Wernicke o el mismo *Doktor Faust* de Mussbach. Con el compositor local no acertó.

Como colofón, la venganza contra quienes le criticaron. Mortier resultó un empleado infiel. No es de recibo despedirse programando los clásicos para machacarlos con puestas en escena manifiestamente irreverentes, con directores amaestrados (los Cambreling, Zagrosek, Kuhn...) y hasta con partituras alteradas. El comité del festival le estrechó la mano y respiró con alivio. Esperemos que no se cumpla el refrán: "otros vendrán que bueno te harán". Y aterrizó en París. Para unos, París bien vale una misa. A otros, siempre les quedará París. Así se expresó su representante en España a propósito de los relevos en el Real. A mí, lo que me faltaba es tener en París a Mortier junto a los parisinos. ¡Arde París! **BECKMESSER.COM**

Vivaldi pop

EL violinista inglés Nigel Kennedy (Brighton, 1956) es sin duda uno de los instrumentistas contemporáneos más dotados; y más excéntricos. Tanto por sus indumentarias, generalmente en colores chillones, como por sus actitudes y sus ocasionales desplantes. Una de sus anécdotas más sabrosas fue la de salir a tocar, en el Royal Festival Hall de Londres, en 1991, el *Concierto* de Berg disfrazado de Drácula con el pretexto de que es una obra sobre la muerte. Ha coqueteado desde hace años con la música ligera, con el jazz y otras vertientes y ha amenazado repetidamente con dejar los circuitos de la llamada clásica; sin que finalmente eso se haya producido. Para bien de los aficionados, porque, rarezas aparte, Kennedy es un estupendo violinista que además —y esto podría lamentarse— no resulta nada revolucionario a la hora de tocar, espléndidamente por supuesto. En su arco hay todavía mucho de uno de sus maestros, Yehudi Menuhin. Sus versiones de Bach o Vivaldi, y lo demuestran sus grabaciones, resultan de un clasicismo vivificante. Es precisamente el compositor italiano el que estará en los atriles en el concierto que el artista británico va a protagonizar, para Juventudes musicales de Madrid, mañana en el Auditorio Nacional. La obra base es el tan traído y llevado primer cuaderno de la op. 8, *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*, es decir, en cristiano, *Las cuatro estaciones*, cuatro hermosos conciertos en los que Kennedy estará arropado por gente importante: los Solistas de la Filarmonía de Berlín. **ARTURO REVERTER**



KENNEDY INTERPRETA MAÑANA EN MADRID LAS CUATRO ESTACIONES DE VIVALDI

Músicas de un nuevo mundo

LA Orquesta Filarmonía de Galicia, plantea mañana un concierto puramente americano de lo más interesante. Incluye la célebre *Quiet City* (1939) de Aaron Copland, suite sobre la música incidental compuesta para la obra de Irwin Shaw. A su lado la escena para soprano y orquesta *Knoxville: Summer 1915* de Samuel Barber, sobre un texto en prosa de James Agee, que estrenaran en 1948, en Boston, artistas tan relevantes como Eleanor Steber y Serge Kusevitzki. La sesión concluye con la *Sinfonía n.º 1* de Charles Ives, de 1895-98, una partitura que bebe todavía de la herencia romántica, aunque ya en ella despuntan modos iconoclastas.

El Idomeneo viajero de Mozart

UNA buena noticia poder escuchar en Madrid, Zaragoza y Barcelona en versión concertante, la primera ópera auténticamente maestra de Mozart, *Idomeneo*, estrenada en Múnich en 1781. El profundo sabor dramático de la historia del padre que ha de inmolarse a su hijo por una absurda promesa a los dioses, que Mozart eligió siguiendo la estela de algún otro compositor anterior, fue totalmente captado por el compositor. En esta ocasión corre a cuenta de los conjuntos de la Ópera de Mannheim. Los cantantes no son conocidos entre nosotros, pero sí lo es el director, el húngaro Adam Fischer, un músico de probada eficacia.

La Nacional con Josep Pons

No hace mucho hablábamos en estas páginas del maestro catalán Josep Pons, uno de los directores españoles actuales con más cosas que decir. Después de su actuación al frente de la Orquesta y Coros de la RTV, se viene este fin de semana al podio de la ONE para ofrecer un concierto que, como casi todos los suyos, está bien planteado, con obras del siglo XX que establecen un tejido prieto y coherente de relaciones e interrelaciones. Empieza con una partitura sinfónica de amplio aliento, equilibradamente construida y de fuerte expresividad, como la mayoría de las de su autor, el tarraconense Joan Guinjoan

(1931), felizmente recuperado al parecer de sus dolencias y en plena actividad. Se trata de *Tzakol*, escrita en 1977. Sigue con tres composiciones que podríamos calificar no ya de maestras, sino de fundamentales en la música del pasado siglo: la *Sinfonía de los salmos* de Stravinski, el *Preldio a la siesta de un fauno* de Debussy y la suite de *El mandarín maravilloso* de Bartók. Tres obras muy difíciles que requieren pulso, claridad de ideas y capacidad de síntesis, cualidades que suele atesorar Pons, un músico muy completo y provisto de una técnica puntillosa que encaja excelentemente con este repertorio.

Janacek, de Hamburgo a Houston

DE nuevo el nombre de Janacek vuelve a estar en candelero. Porque la Ópera de Hamburgo presenta desde el próximo domingo su producción estrella de este año, con una nueva lectura de *Katja Kabanova* que estará a cargo de Willy Decker, auténtica referencia en el campo de la dirección escénica. Tendrá a su titular, Ingo Metzmacher, en el foso, mientras que los roles protagónicos serán asumidos por la polaca Adrienne Pieczonka y el norteamericano Chris Merritt. Días más tarde será la Houston Grand Opera quien emprenda *El caso Makropoulos*, en montaje de Elijah Moshinsky. En esta ocasión el papel principal será asumido por esa estupenda artista que es Catherine Malfitano. A su vera, Jonathan Summers y Ryland Davies.

Melodismo belliniano en Las Palmas

LA melodía belliniana en estado puro se contiene ya en *I Capuleti e i Montecchi*, ópera de 1830 que precede a las más conocidas *La sonnambula*, *Norma* e *I puritani*, que elevarían aún más el listón en este aspecto *cantabile*, uno de los grandes patrimonios del compositor. El lirismo que envuelve a todo lo que cantan *Romeo y Julieta* en esta obra basada en un libreto de Felice Romani —que Bellini tomó prestado, por falta de tiempo, de una ópera de Vacca— es de una intensidad expresiva a veces lacerante. Exige sin duda dos voces de excepción. El papel estelar, previsto para una mezzo, fue estrenado sin embargo por una soprano, bien que fuera de amplio estuche, una *sfogato*, Giu-



lia Grisi, que no mucho después sería Adalgisa y Elvira. La cantante no bajaba mucho más allá de un do grave, pero aún así apechugó con una parte que pasado el tiempo se ha venido cantando por mezzosopranos propiamente dichas y, raras veces, por tenores. Es sin duda un papel estupendo para una voz femenina más bien grave, aunque dotada para el agudo y para la coloratura. Daniella Barcellona, italiana de Trieste, es la encargada de dar vida al infortunado Romeo en la producción del Festival de Las Palmas firmada por el asturiano Julio Galán que estará en el Teatro Cuyás desde el martes. Su Julieta será la pulcra soprano chilena Cristina Gallardo Domas.

Gala de zarzuela, en Galicia

LA zarzuela es nuestro género lírico por excelencia, el más arraigado, el más auténtico y autóctono, el más implantado incluso, sobre todo en otros tiempos, en el sentir popular. La mayoría de los mejores cantantes hispanos la abordaron sin desdoro para sus carreras; aunque no es nada fácil. El hecho de tener que hablar y cantar sin solución de continuidad causa a veces problemas; algo que pasa, por supuesto, en géneros hermanos como la ópera cómica o el *singspiel*. Siempre está bien cualquier iniciativa, sea teatral o discográfica, que ayude a mantener la llama sagrada. De ahí que debamos aplaudir sin reservas la planteada por la Orquesta Sinfónica de Galicia, que propone una serie de fragmentos de algunas de las más conocidas piezas del repertorio: *La Gran Vía*, *Agua, azucarillos y aguardiente*, *El bateo* y *La verbena de la Paloma*. Las sesiones, del 8 al 13 de abril, que son al parecer públicas y que se desarrollan en el Palacio de la Ópera de La Coruña, están encaminadas a realizar una grabación. No está mal teniendo en cuenta que los dos solistas elegidos son nada menos que María Bayo y Carlos Álvarez, dos voces que hoy están muy en candelero y que ya tienen experiencia contrastada en el cometido. Como la tiene Víctor Pablo Pérez, que se situará ante el conjunto gallego y ante el Coro de la Comunidad de Madrid, que dirige y tiene tan a punto Jordi Casas. Todo estaría mucho mejor si en vez de las obras anunciadas se interpretaran y grabaran otras menos sobadas con el fin de ir ampliando el repertorio. Siempre se cantan y tocan los mismos títulos. Pero más vale esto que nada.



DISCOS



E. DE' CAVALIERI
LAMENTACIONES
V. DUMESTRE
ALFA 011

LAS *Lamentaciones* de Emilio de' Cavalieri (1550-1602) que contiene este disco de Alfa van a la perfección con la época del año que acabamos de dejar, la Semana Santa, aunque su proyección es igualmente válida para otros momentos. Es una música bellísima, única obra litúrgica del compositor —cuyo apellido adquiere para la historia de la música caracteres míticos por su el creador del oratorio—, magníficamente interpretada por *Le Poème harmonique*. Y como siempre, dentro de su colección *Ut pictura musica*, Alfa añade a las interesantísimas notas de Vicent Dumestre, tiorbista del grupo, un pequeño artículo firmado por Denis Grenier, del Departamento de historia de la Universidad de Laval, en Québec, sobre el cuadro elegido para ilustrar la portada de este CD, *El juicio de Salomón*, de Nicolas Poussin. El rigor en el tratamiento de la música, la belleza de ésta, el cuidado en la edición, todo contribuye a hacer de este disco uno de los más hermosos que se han publicado últimamente. **A. MATEO**



C. CHAMINADE
CANCIONES
A. S. V. OTTER
DG 471 331-2

CÉCILE Chaminade (1857-1944) fue una compositora francesa de extraordinaria popularidad entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. En su país recibió la Legión de Honor, la reina Victoria de Inglaterra fue su admiradora más apasionada, y en todo el mundo se fundaron clubes dedicados a su música. Una música muy fácil de escuchar, con un *charme* inequívocamente francés, que, sin embargo, no alcanza la variedad temática ni de registros de los grandes representantes de la melodía. Como ya hicieran con Korngold (autor, sin duda, de muchísimo más relieve), Anne Sofie von Otter y el pianista Bengt Forsberg nos proponen un sugestivo recorrido por su obra. La mezzo sueca luce la sensualidad de su timbre y su profunda musicalidad, aunque, como es frecuente en ella, para aligerar el tono de algunas piezas tiende a afejar la emisión. Las páginas instrumentales, muy de circunstancias, añaden poca gloria. Un disco agradable, pero sin trascendencia. **R. BANUS**



I. XENAKIS
METASTASIS, PITHOPRAKTA
K. SIMONOVIC
LDC 278368

MEDIO siglo después, el sello Le Chant du Monde rescata grabaciones de los grandes éxitos de Iannis Xenakis en los años cincuenta del siglo pasado. El disco tiene mucho valor documental: nos enseña con cuánto entusiasmo se interpretaba la música nueva en aquellos momentos (más allá de los Pirineos: aquí la situación era bien distinta). Nos enseña, además, qué ha quedado de aquellas exploraciones pioneras. El maestro Xenakis, recién muerto, fue uno de los grandes del resurgimiento musical de postguerra y su influencia en España fue muy notable, sobre todo a través de Francisco Guerrero y sus discípulos. ¿Qué ha quedado de aquello? De Xenakis, lo más extremo, las sonoridades más violentas y rompedoras: los hirientes glissandos de *Metástasis*, los agudos imposibles de *Pithoprakta*, el agobio de notas en el piano de *Eonta*. Ahí hay, todavía, potencia iconoclasta. En lo demás, en los pasajes para oír, no para romper confieso que la música se me presenta bastante pobre y envejecida. **A. GUIBERT**

La reina Beverly

GAETANO DONIZETTI: MARIA STUARDA. ROBERTO DEVEREUX. ANNA BOLENA. BEVERLY SILLS, EILEEN FARRELL, SHIRLEY VERRETT, BEVERLY WOLFF, STUART BURROWS, ROBERT ILOSFALVY, LOUIS QUILICO, PETER GLOSSOP, PAUL PLISHKA. 7 CD WESTMINSTER 471221-2, 471 224-2, 471 271-2 ADD

WESTMINSTER lanzó entre los años 1969 y 1973 tres álbumes con otras tantas óperas de Donizetti centradas en la dinastía Tudor que hoy forman la única colección completa de esa trilogía célebre: *Maria Stuarda*, *Roberto Devereux* y *Anna Bolena*. De forma aislada cabe encontrar versiones superiores: para *Roberto o Maria* las grabaciones en vivo de Caballé, y para *Anna* la ya mítica de Callas. Fueron tres publicaciones destinadas a la mayor gloria de Beverly Sills, una soprano americana muy en boga por aquellos años y que más tarde pasó a comandar los destinos de la New York City Opera.

Sills era una ligera con no excesivo volumen pero un sentido dramático innato. La voz no tenía tampoco una extensión fuera de lo común. El registro agudo era brillantísimo pero los graves que en ocasiones demanda este tipo de repertorio resultaban escasos. A ella no le importaba forzar para conseguir el color y el dramatismo y por ello sus interpretaciones nunca pudieron tacharse de frías. Fue, también es cierto, una cantante caprichosa, que no dudó en alterar notas, casi siempre hacia arriba, si ello redundaba en un mayor lucimiento personal. Con todas estas características compuso unas heroínas donizettianas muy plausibles y, desde luego, mucho más personales e interesantes que las que encarnaron después sopranos como Gruberova.

Junto a ella aparecen artistas populares en esos años, como los tenores Burrows o Ilofalvy y los barítonos/bajos Glossop, Quilico y Plishka. Mención especial ha de hacerse a la mezzo Shirley Verrett, formidable como Jane Seymour. Un verdadero acierto la recuperación de estas tres publicaciones. **GONZALO ALONSO**



José Ramón Encinar y Eduardo Ponce recuperan su *Fantasia Castellana* El magisterio de **Conrado del Campo**

LA personalidad abierta y generosa de Conrado del Campo (Madrid, 1878-1953), sus muchos saberes, han marcado con su magisterio a varias generaciones de compositores, desde el cubano Amadeo Roldán hasta un buen número de españoles. Del Campo y Julio Gómez han forjado a muy diferentes creadores que han hecho historia de la música española durante la segunda mitad del siglo XX, como ellos mismos la hicieron en la primera.

Porque Conrado del Campo fue, además de un reconocido maestro de maestros, un importante compositor, cuya obra no ha sido debidamente conocida a causa del desorden y dispersión impuestos por la falta de confianza de las editoriales y del mundo oficial cuando había que tenerla. Don Conrado fue un caso excepcional entre nuestros músicos a la hora de buscar su

estilo, más próximo a lo germánico que a lo francés, y menos al impresionismo y a las enseñanzas de la Schola Cantorum, tan presentes en la música española de su época. Su gusto germánico—Strauss, Pfitzner, Wagner—no le impidió cultivar un nacionalismo de fondo que prefirió ostentar señas de identidad supuestamente madrileñas y no tanto andaluzas y mediterráneas.

En la exaltación de Castilla y de lo castellano coincide con numerosos artistas y literatos de la generación del 98, y son muchas sus composiciones castellanistas, desde el teatro lírico (que cultivó hasta el extremo de estrenar varias óperas en el Real) hasta la música de cámara, género al que aportó, además de excelentes composiciones, su arte como intérprete de viola.

Sus dos *Conciertos* para piano, *Evocación de Castilla* y *Fantasia Castellana*, son buena muestra

de su moderado nacionalismo. El primero data de 1943 y lo dio a conocer el pianista Gonzalo Soriano. El segundo—que esta noche interpretará el pianista Eduardo Ponce con la Orquesta Sinfónica de Madrid en el Auditorio Nacional—data de 1947. Lo estrenó Antonio Iglesias en Lisboa en uno de los conciertos conmemorativos del octavo centenario de la reconquista de la ciudad por Alfonso Henriques.

Hoy dirigirá en Madrid José Ramón Encinar esta *Fantasia*, buen ejemplo de la estética post-romántica de Don Conrado y de su libertad para tratar, de modo rapsódico y con un virtuosismo que no le impide entrar en momentos de quietud y espiritualidad casi mística, un material cuya procedencia es claramente tradicional.

ANDRÉS RUIZ TARAZONA

Temporada 2001/2002 ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Concierto 17

Ciclo II

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Josep Pons, *director*

5 y 6 de abril, a las 19,30 h.

7 de abril, a las 11,30 h.

Auditorio Nacional de Música.
Sala Sinfónica.

J. Guinjoan *Tzakol*

I. Stravinsky *Sinfonía de los salmos*

C. Debussy *Preludio a la siesta de un fauno*

B. Bartók *El mandarín maravilloso,
suite para orquesta, Op. 19*

Rainer Steubing-Negenborn, *director CNE*

Concierto 18

Ciclo I

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Eliahu Inbal, *director*

12 y 13 de abril, a las 7,30 h.

14 de abril, a las 11,30 h.

G. Mahler

Sinfonía núm. 9, en Re mayor

Auditorio Nacional de Música.

C/. Príncipe de Vergara, 146. Madrid 28002.

Teléfono: 91 337 01 00

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

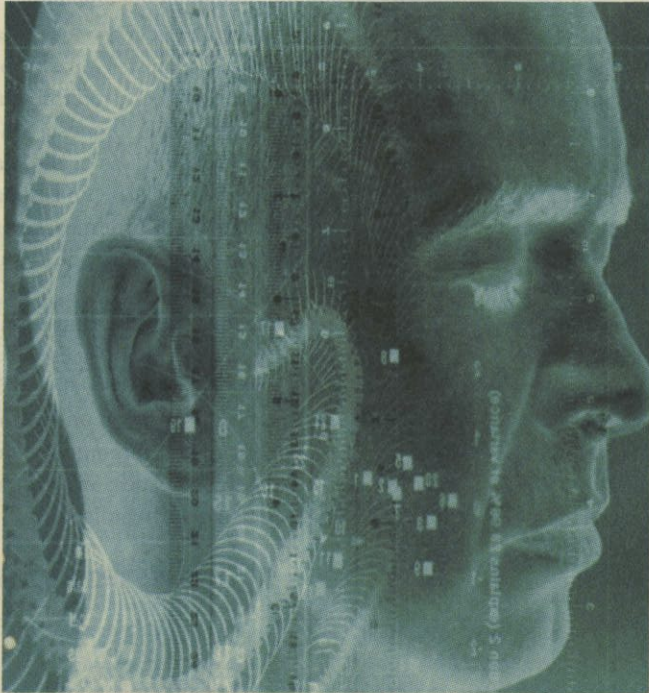
Igor Stravinsky



Auditorio
Nacional
de Música



NEW SCIENTIST



El lugar de la memoria

Científicos del Laboratorio Cold Spring Harbor de EEUU publican este mes en la revista *Nature Neuroscience* un trabajo en el que muestran la relación existente entre la ingeniería genética y el aumento de la memoria a través de sus investigaciones con la mosca de la fruta. ¿Cómo se consigue que nuestras experiencias se codifiquen en el cerebro? ¿Por qué no son deliberados nuestros recuerdos? El profesor Steven Rose, director de departamento de la británica Open University, que

ha participado recientemente en unas jornadas sobre el cerebro del Museo de Ciencia de CosmoCaixa, analiza para *El Cultural* las “ventanas” de imagen y el complejo mecanismo que configura el aprendizaje del ser humano.

LA memoria es quizá la característica más distintiva de una persona. Nuestros recuerdos únicos definen lo que somos, son un registro de nuestro pasado personal que actúa también como guía para el presente y el futuro. Los recuerdos perduran: a los noventa años podemos recordar episodios de nuestra niñez remota. Cada molécula y la mayoría de las células de nuestro cuerpo habrán sido reemplazadas muchos millones de veces, pero nuestros recuerdos persistirán, y con ellos el sentimiento de identidad. Esta es la razón por la que la pérdida de la memoria, a causa de enfermedades como el Alzheimer o de lesiones cerebrales accidentales, es tan devastadora.

La memoria es tan importante para nuestra vida que no resulta sorprendente que su naturaleza y me-

canismos sean uno de los principales temas de investigación en psicología y en neurociencia. Hace dieciséis siglos, San Agustín dedicó todo un capítulo de sus famosas *Confesiones* a preguntarse cómo era posible que pudiéramos conjurar en nuestros recuerdos escenas y conversaciones completas, llenas de color, aroma y sonido, cuando nuestra memoria es incolora, insonora y no tiene límites.

Descartes y la glándula pineal

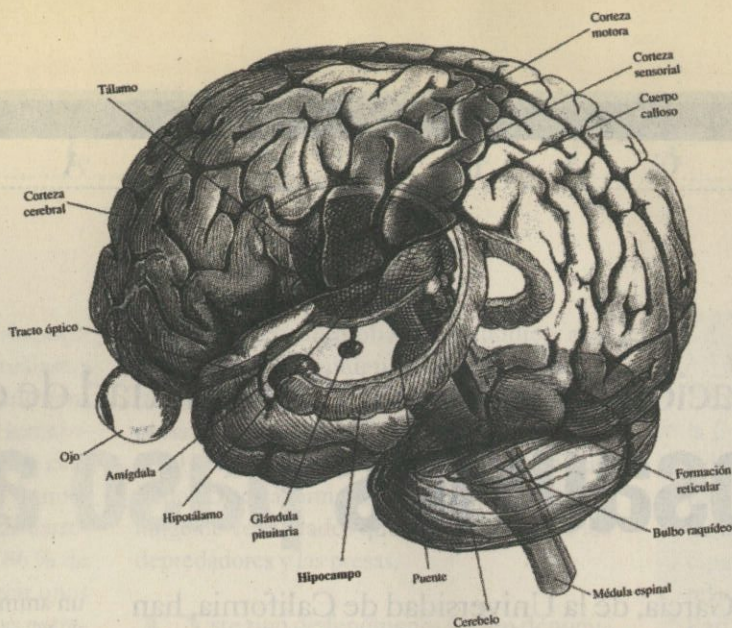
En el siglo XVII, René Descartes propuso que las memorias se almacenaban en la glándula pineal del cerebro, curvando diminutos cabellos de los que estaba tachonada la superficie de la glándula, y muchos investigadores mantienen todavía la idea de que los recuerdos se almacenan mediante algún tipo de cambio duradero en la estructura o en las

conexiones del cerebro. El estudio científico moderno de la memoria humana comenzó en el siglo XIX, cuando comenzaron a catalogarse las pérdidas de memoria provocadas por lesiones cerebrales o alcoholismo. La memoria humana normal la estudió experimentalmente Herman Ebbinghaus, que pedía a los pacientes que recordasen listas de palabras o sílabas sin sentido, y descubrió que una gran proporción se olvidaba aproximadamente en la primera hora, pero que a partir de ahí, aquellos elementos que se recordaban persistían en la memoria, lo cual dio lugar a la distinción entre memoria a largo y a corto plazo. El estudio psicológico de la memoria se ha construido desde entonces alrededor de los dos polos: normal y anormal.

Hasta hace poco, los procesos ce-

rebrales de los que depende la memoria sólo se podían inferir a partir del estudio de pacientes con pérdida de memoria. Así, una operación realizada en la década de los cincuenta para tratar a un paciente canadiense conocido sólo como HM le destruyó el hipocampo y parte de los lóbulos temporales.

El resultado fue catastrófico; HM conserva la memoria declarativa sólo para acontecimientos anteriores a la operación; el siguiente medio siglo de su vida sólo lo vislumbra fugazmente, y sólo recuerda los acontecimientos durante unos segundos. Se acepta en general la conclusión de que el hipocampo es de alguna manera crucial para la transferencia de la memoria a corto plazo. Igualmente, una región cerebral muy cercana al hipocampo, la amígdala, es necesaria para registrar el conteni-



Representación de un cerebro. En el centro está el tálamo. Incrustadas en la parte delantera de los lóbulos temporales están las amígdalas que son la "puerta" de entrada al sistema límbico. En el lóbulo temporal se ve también el hipocampo, que interviene en la memoria. Además de las amígdalas se ven otras partes del sistema límbico, como el hipotálamo. Los circuitos límbicos intervienen en la manifestación de emociones. (Información y esquema extraídos del libro *Fantasmas en el cerebro. Los misterios de la mente al descubierto*. Debate, 1999)

do emocional de la memoria. La posibilidad de obtener imágenes ha confirmado también la importancia de estas estructuras cerebrales en cerebros sanos. Además, muchas regiones corticales participan en tareas de memoria, y las regiones inferior y media del córtex frontal en la elección y toma de decisiones basadas en la memoria.

Mecanismos bioquímicos

Una limitación fundamental de estos estudios es que ni siquiera la obtención de imágenes permite descubrir los íntimos mecanismos fisiológicos y bioquímicos que podrían ser necesarios para formar recuerdos. A principios del siglo XX, Ivan Pavlov llevó el aprendizaje y la memoria al laboratorio, y demostró que era posible enseñar a los perros a asociar el sonido de una campana o de un rayo de luz con la inminente llegada de comida (el denominado condicionamiento clásico). Hacia los años treinta, B. F. Skinner expuso otra forma de aprendizaje cuando demostró que se podía enseñar a las ratas a apretar una palanca o recorrer un complejo laberinto para obtener comida (el llamado condicionamiento instrumental). Y en 1948, Donald Hebb alegó que dicho condicionamiento podía producir alteraciones en la estructura física de las sinapsis—los puntos de unión entre células nerviosas (neuronas) del cerebro—, lo cual daría como resultado la generación de nuevos patrones de conexión entre las neuronas.

Suponiendo que los 100.000 millones de neuronas del cerebro humano se conecten con una cantidad de hasta 100 billones de sinapsis, dicho modelo proporcionaría una amplia posibilidad de codificar los recuerdos de toda una vida. La

hipótesis presentada por Hebb para este tipo de memoria asociativa ha abierto el camino para que los especialistas en modelos neuronales creen redes neuronales por ordenador capaces de mostrar "aprendizaje". La hipótesis de Hebb ofreció también una senda para que los neurocientíficos pudiesen empezar a explorar si el entrenamiento de animales o las tareas de aprendizaje producían realmente cambios sinápticos mensurables. Uno de los primeros métodos utilizados fue el de comparar ratas creadas en entornos "carenciales" y otras criadas en entornos "enriquecidos".

Métodos analíticos

Las ratas "enriquecidas" tenían una corteza cerebral más gruesa y un número mayor de sinapsis, tal como Hebb había previsto; pero para estar seguros de que dichos cambios estaban específicamente relacionados con el aprendizaje y la memoria hacía falta un modelo experimental más preciso y el desarrollo de métodos analíticos suficientemente

sensibles como para medir los pequeños cambios de propiedades bioquímicas, morfológicas o fisiológicas que pudieran resultar de dichas experiencias de aprendizaje. El estudio de la memoria se ha convertido en el estudio de los acontecimientos cerebrales que se producen cuando un animal aprende y posteriormente se le pide que demuestre que recuerda una tarea particular.

Mi grupo trabaja con pollitos, que tienden a picotear cualquier objeto pequeño y brillante (como una cuenta) que se halle en su campo de visión. Si se da a la cuenta un sabor amargo, el pollo la pica una vez y evita posteriormente las cuentas de similar color y tamaño. El aprender a evitar esto, activa la rápida liberación de un neurotransmisor en las juntas sinápticas de una región específica del antecerebro del pollo, lo que a su vez produce una cascada de procesos bioquímicos en las neuronas presinápticas y postsinápticas. A las pocas horas, éstas culminan en la síntesis e inserción en las sinapsis de una familia de proteínas denomi-

nada moléculas de adhesión celular (CAM), que alteran la firmeza de las conexiones de las sinapsis. Bajo el microscopio, se puede ver que se producen aumentos reales en el número de los procesos de ramificación (dendritas) de cada neurona y en el número y las dimensiones de las sinapsis que las conectan. Quizá sea importante el que una de las CAM sea la proteína precursora del amiloide, APP, cuyo metabolismo es anormal en la enfermedad de Alzheimer, que produce placas características que se van acumulando en el cerebro, a medida que avanza la enfermedad. El funcionamiento normal de la APP es esencial para la transición entre la memoria a corto y largo plazo.

Patrones fluctuantes

Esto parecería indicar que el problema de la memoria está a punto de ser resuelto en el plano molecular. Pero sigue habiendo un vacío sustancial entre estos hallazgos bioquímicos y fisiológicos y el patrón de memoria mucho más dinámico, sostenido por patrones fluctuantes de neuronas activadas en regiones ampliamente diferentes del cerebro, que sugieren los estudios de obtención de imágenes. Los recuerdos no son deliberados, como atestiguan las múltiples formas en las que podemos intentar recordar el nombre de un conocido por la apariencia, cuándo lo vimos por última vez, la inicial de su nombre y una multitud de claves posibles. La investigación sobre la memoria ha avanzado mucho desde Descartes, pero todavía estamos lejos de responder a las preguntas de San Agustín. Incluso si lográsemos catalogar todos los cambios bioquímicos y fisiológicos seguiríamos sin poder captar las características específicas y la experiencia subjetiva de la memoria. Todavía está por ver si los neurocientíficos del nuevo siglo serán capaces de resolver ese misterio.

STEVEN ROSE

Los recuerdos perduran. Cada molécula y la mayoría de las células de nuestro cuerpo habrán sido reemplazadas millones de veces pero nuestros recuerdos persistirán, y con ellos el sentimiento de identidad. Por eso la pérdida de memoria es tan devastadora

Nuevas investigaciones cuestionan la movilidad de estos carnívoros

Tiranosaurios paso a paso

John Hutchinson y Mariano García, de la Universidad de California, han desarrollado una teoría por la que el dinosaurio *Tyrannosaurus Rex*, de seis toneladas, tenía serios problemas para poder correr. José Luis Sanz y Francisco Ortega, de la Unidad de Paleontología de la Universidad Autónoma de Madrid, analizan para *El Cultural* las posibilidades locomotoras de este gran carnívoro.

Averiguar la velocidad a la que podría desplazarse un dinosaurio no es fácil. Desde un punto de vista puramente intuitivo parecería que los grandes dinosaurios, como brontosaurios o tiranosaurios, serían incapaces de moverse a gran velocidad. Esta opinión es claramente desafiada por el tiranosaurio que persigue rápidamente a un todoterreno en la película de Spielberg *Parque Jurásico*. Sin embargo, al margen de la propuesta del señor Spielberg, las posturas de los dinosauriólogos están claramente divididas a este respecto. Algunos paleontólogos han propuesto que estos enormes dinosaurios carnívoros no podrían desplazarse a más de 40 km/h mientras que otros especialistas sugieren una locomoción que sobrepasa los 70 km/h.

Estas opiniones están basadas esencialmente en comparaciones con las habilidades marchadoras y corredoras de los animales actuales, como elefantes y otros mamíferos, o aves de gran tamaño. Otra manera de evaluar la velocidad de un dinosaurio sería calcularla a través de sus huellas. Se conocen en todo el mundo multitud de icnitas de dinosaurios carnívoros, pero pertenecientes a animales de tamaño pequeño a medio. Por ejemplo, en los famosos yacimientos riojanos, algunas pistas de dinosaurios carnívoros indican velocidades entre 4 y 5 Km/h. El problema es que no se conoce evidencia icnológica relativa a grandes dinosaurios terópodos, como los tiranosaurios, moviéndose a gran velocidad. La discusión sobre las habilidades locomotoras de estos grandes carnívoros languidecía hasta que dos jóvenes in-

vestigadores norteamericanos han entrado de nuevo en el debate. El mérito de J. R. Hutchinson y M. García (un paleontólogo y un ingeniero respectivamente) es abordar el problema con una perspectiva nueva, relativa a la estimación de la fuerza muscular que mueve a



La cabeza de *Tyrannosaurus* era la más grande de todos los dinosaurios depredadores. Para mantener el equilibrio sobre dos patas –y teniendo en cuenta el desarrollo de unas mandíbulas enormes– redujo el peso de los brazos. El *Tyrannosaurus* está considerado como una gran máquina de morder. Sus dientes eran excepcionalmente largos. (Imagen e información de *Caminando entre Dinosaurios*. Planeta, 2000).

un animal. Desde las propuestas de Leonardo da Vinci, a comienzos del siglo XVI, la historia natural ha considerado que la manera más lógica de estudiar como se mueven los animales es compararlos con máquinas. De aquí surge la biomecánica, o ciencia que traslada conceptos como fuerzas, vectores, o aceleración, al estudio de los seres vivos.

Un dinosaurio, o cualquier otro animal vertebrado terrestre, incluidos nosotros mismos, se mueve gracias a la combinación de un aparato esquelético interno de sustentación y la fuerza de impulso proporcionada por un sistema muscular. En todos los animales vertebrados los músculos tienen una capacidad parecida para producir la necesaria fuerza locomotora, ya que están hechos de las mismas proteínas. La fuerza de un sistema muscular es proporcional al área de la sección de sus fibras y su longitud. Esta capacidad aumenta en menor proporción que el tamaño (masa) de los animales, por lo que los sistemas musculares de las especies de gran talla son capaces de desarrollar una menor fuerza por unidad de masa.

La razón es evidente: a medida que los vertebrados terrestres se hagan más grandes necesitan una mayor musculatura para moverse. Pero el incremento de musculatura para la locomoción supone también un aumento general de la masa del animal, por lo que la solución

es llegar a un compromiso que funciona con su propia lógica interna. El trabajo de Hutchinson y García ha consistido en tratar de descubrir en qué consiste este compromiso. Para ello han desarrollado un modelo matemático que tiene en cuenta la postura del animal y su centro de masas, así como el peso muscular asociado a las extremidades posteriores (locomotoras) y el peso total. En definitiva, el modelo tiene que contestar a la pregunta “¿qué masa muscular necesitaría un tiranosaurio de seis toneladas de

peso para moverse con rapidez?”. La respuesta es decepcionante para aquellos entusiastas que proponen un modelo de tiranosaurio consistente en un rápido cazador activo. Hutchinson y García concluyen que para aceptar esta propuesta el 43 % de la masa total de *Tyrannosaurus* tendría que concentrarse en cada extremidad posterior. Esto supone que el 86 % de la masa corporal del dinosaurio (es decir unos 5.000 k) tendría que concentrarse en las extremidades posteriores, lo que, obviamente, es imposible.

El porcentaje de musculatura locomotora de un tiranosaurio adulto se ha calculado entre un 14 y un 20 % de su masa total, cifra alejada de la necesaria para realizar una rápida carrera. En definitiva, en la mejor de las estimaciones un tiranosaurio adulto alcanzaría una velocidad máxima de unos 40 km/h, e incluso está velocidad podría requerir sobrepasar la máxima capacidad muscular calculada. Pero no todo está perdido para los incondicionales del modelo del “cazador activo” para *Tyrannosaurus*. La ortodoxia dinosauriológica de comienzos del siglo XX concebía a estos enormes carnívoros como los depredadores naturales de otros enormes dinosaurios herbívoros, por ejemplo el también famoso *Triceratops*. Podría pensarse que, si *Tyrannosaurus* no era capaz de correr a cierta

velocidad, sería improbable que pudiera acosar y matar y consumir un *Triceratops*. Pero el mismo argumento es también válido para las presas. Un *Triceratops* adulto podría pesar unos 5000 k. Por tanto, tampoco sería un rápido corredor. De esta forma, existiría un ajuste entre el rango de velocidades que podrían alcanzar los depredadores y las presas.

Este tipo de fenómenos suelen denominarse en biología evolutiva procesos de coevolución. Implican modificaciones históricas correlacionadas en tamaño y/o forma en organismos que tienen algún tipo de interacción ecológica, como es el caso de depredadores y presas. Si un linaje de presas incrementa evolutivamente su tamaño, este mismo proceso afecta también a los carnívoros que las matan y consumen, lo que, de nuevo, afecta al tamaño de las presas. En este caso, el proceso coevolutivo se refiere exclusivamente al tamaño, y a partir de aquí las limitaciones locomotoras son una consecuencia inherente de este factor. El modelo de los tiranosaurios como hipercazadores lentos que matan enormes presas lentas no es incompatible con que estos enormes dinosaurios pudiesen ser también carroñeros.

J.L. SANZ Y F. ORTEGA

Computación y lógica

El catedrático de Inteligencia Artificial de la Facultad de Informática de la Universidad Politécnica de Madrid, Enrique Trillas, dirige, a partir del próximo 18 de abril, un maratón en el que se tratarán los principales aspectos de esta disciplina y su relación con la lógica, el cálculo e internet. Participarán Francisco Bueno Carrillo, Luis Laita, Claudio Moraga, Eloy Rendo, Julio Gutiérrez, Luis Magdalena, Sergio Guadarrama y Francisco Rego, periodista científico del diario El Mundo.

Conferencia europea

Los próximos 19 y 20 de abril la Comisión Europea organiza en Barcelona, conjuntamente con la Presidencia Española, una conferencia sobre el desarrollo clínico de medicamentos y vacunas contra enfermedades como la malaria o la tuberculosis. El encuentro, en el que se presentará el Programa de Ensayos Clínicos Europa-Países en Desarrollo, contará con la presencia de Philippe Busquin, comisario europeo de Investigación, y la ministra de Ciencia y Tecnología Anna Birulés.

El objetivo de este ciclo de conferencias —enmarcado en **Vive la Ciencia**— organizado por el Museo Nacional de Ciencias Naturales-CSIC y la Fundación BBVA, es dar a conocer los esfuerzos que la comunidad científica lleva a cabo para determinar las causas de la crisis de biodiversidad y la búsqueda de soluciones que ayuden a frenar esta pérdida de especies.

1 LA CRISIS DE LA BIODIVERSIDAD

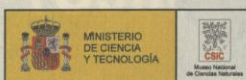
- | | | | |
|--------------------------|---|-------------------------|--|
| * Lunes 8 de abril: | Los retos de la conservación en el siglo XXI.
<i>Dr. Miguel Delibes (CSIC).</i> | * Miércoles 22 de mayo: | Amenazas sobre las poblaciones de avutarda.
<i>Dr. Juan Carlos Alonso (CSIC).</i> |
| * Miércoles 10 de abril: | El incierto futuro del águila imperial.
<i>Dr. Miguel Ferrer (CSIC).</i> | * Miércoles 29 de mayo: | La biodiversidad desconocida: el caso de los hongos.
<i>Dra. María Teresa Tellería (CSIC).</i> |
| * Miércoles 17 de abril: | Erosión genética en poblaciones de oso.
<i>Dra. Isabel Rey (CSIC).</i> | * Miércoles 5 de junio: | Mesa Redonda: <i>Ignacio de la Riva (Museo Nacional de Ciencias Naturales-CSIC), Borja Heredia (Ministerio Medio Ambiente), Esteve Tomas Torrens (Presidente Asociación Española Zoológicos y Acuarios), Joaquín Fernández Sánchez (Periodista ambiental de RNE) y Representante de Ecologistas en Acción.</i> |
| * Miércoles 24 de abril: | Contaminación genética en peces de río.
<i>Dr. Ignacio Doadrio (CSIC).</i> | | |
| * Miércoles 8 de mayo: | ¿Cuál es la situación real de las poblaciones de lince?
<i>Dr. Francisco Palomares (CSIC).</i> | | |

2 CAUSAS DE LA PÉRDIDA DE BIODIVERSIDAD

Del lunes 9 de septiembre al miércoles 23 de octubre.

3 MIRANDO AL FUTURO

Del lunes 4 de noviembre al miércoles 18 de diciembre.



MUSEO NACIONAL DE CIENCIAS NATURALES
José Gutiérrez Abascal, 2 - 28006 MADRID

Lugar de celebración:
Museo Nacional de Ciencias Naturales.
José Gutiérrez Abascal, 2 • MADRID
Hora: 19,00 - Entrada libre - Aforo limitado.
Información: 91 411 13 28.

Fundación BBVA

Gran Vía, 12. planta 2ª - 48001 BILBAO
Príncipe de Vergara, 51 - 28006 MADRID

Gaudí

CIUDADES de Gaudí, cuarteles blancos, soñadas fortalezas que se abren como flores indostánicas, cual serpientes de piedra con ojos de un metal bello y profundo, ciudades de Gaudí, qué Oriente claro, con un parque guardándose en el sexo como una sucesión de ciudadelas. Ciudades de Gaudí, pedreras blancas, un bienestar del tiempo en lentas olas y unas mitologías de chimeneas que traen antigüedades desde el mundo, cuando la arquitectura era una rosa abriéndose en mil dioses muy paganos.

Ciudades de Gaudí, gótico hiriente, la sagrada familia de la música sonando en el armónium de las torres como un cielo lentísimo que baja. Ah el copo similar de tanta mística, la fe girando casi eternamente en torno de unas torres que son voz. Mitología de las chimeneas, son bustos orientales que nos miran, largos cuellos de piedra de culebra y bocas que modulan canto y muerte arriba de este cielo, en la ciudad. En la ciudad de ojivas como siglos que son una Edad Media cada una, ah gótico claustral, ah claustral tiempo, tiene la duración forma de ojiva, tiene la catedral manos de música.

Se ha dicho de Gaudí que era un artista religioso, casi un místico, pero en todo caso era un hombre de la época en que los tranvías atropellaban a los santos y les daban martirio. Nada místico en el sexo mediterráneo de la Muralla China occidental, sino una primavera de ladrillos de oro, una sucesión de límpidos cuarteles por donde el sol milita como un dios. A lo suyo lo llamaron Modernismo y Modernismo es, que no postmodernismo ni postmodernidad.

Hay una raza de creadores que no nos aportan versos ni manzanas frescas, sino que nos aportan ciudades enteras, civilizaciones nacidas

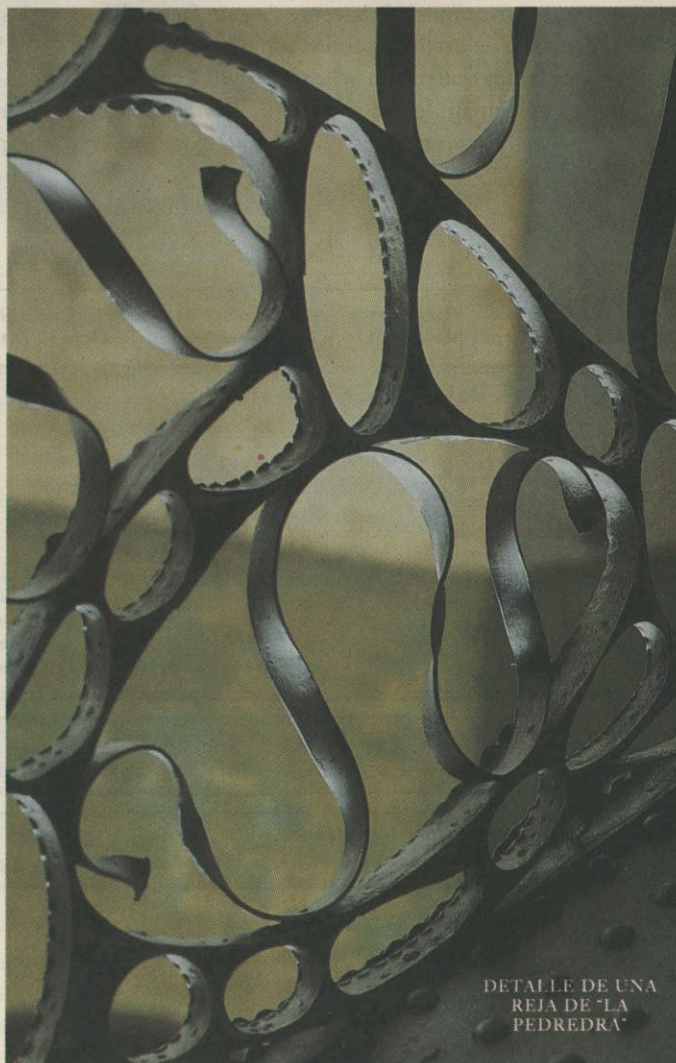
de un juego entre la imaginación, la memoria y la historia desmemoriada. Este juego empieza en la Biblia y llega hasta Borges, pasando por Saint-John Perse. Aquí tenemos apuntado que la superioridad de Perse sobre Borges está en que el ar-

gentino parte de la historia recordada mientras que el francés antillano parte de la historia olvidada. La poesía de uno nace de la memoria y la del otro, Perse, del olvido. Por eso Perse es mayor y más poeta que Borges.

Gaudí imagina la geometría solar de una ciudad armoniosa y alegrísima, otro planeta en éste. A lo suyo lo llamaron Modernismo y Modernismo es, que no postmodernismo, ni postmodernidad

Y aquí tenemos a Gaudí, otro fabuloso creador de civilizaciones, fabuloso fabulador, inventor de planetas poéticos que nada tienen que ver con la ciencia-ficción sino con la poesía-ficción, en todo caso. El Modernismo fue futurismo en cuanto que anticipó la creación por la música, el diálogo por la poesía, la jardinería por el desnudo. La Biblia, como digo, inventa y miente culturas, ciudades de sal, cielos de fuego, pero todo lo hace con intención moralizadora y esto le quita cualquier validez estética. Gaudí, aunque se creía muy devoto, lo que imagina es la geometría solar de una ciudad armoniosa y alegrísima, otro planeta en éste. Es el gran poeta modernista a quien luego secundan los poetas en verso.

No se le puede hacer justicia a Gaudí en un mundo levítico y moralista. Su misticismo es una anécdota equivocada. La Sagrada Familia es un gótico tardío que intelectualiza y mejora todos los anteriores. Escasos son en la cultura los creadores de ciudades, después de los profetas. Gaudí no era profeta de nada sino del sol mediterráneo que tenemos delante y frente al cual levantamos desmejoradas ciudades. Gran urbanista de los cielos, el genio catalán reúne unos cuantos cristales de colores, como los pisapapeles de su contemporánea Colette, bellamente glosados por Truman Capote; encaja los cristales en la gentil parafina de la cal y le da a todo ello un dibujo de jardín chino que en nada se parece a los jardines chinos. El poder creador de Gaudí es inmenso y limitado a sus utopías de hormigón y luz. A partir de un guijarro de luz, de un vidrio verde, crea una civilización con sus jardines y sus monstruos.



DETALLE DE UNA REJA DE "LA PEDRERA"

FRANCISCO UMBRAL

Museo
Nacional
Centro
de Arte
Reina
Sofía

Dirección
Juan Carlos
Pérez de la Fuente

Con
María Jesús
Valdés

De Fernando Arrabal

CARTA DE AMOR

(Como un suplicio chino)

PRORROGADO
HASTA EL 17
DE JUNIO

Escenografía
Xavier Mascaró
Vestuario
Javier Artiñano
Iluminación
José Luis Alonso
Luis Martínez
Espacio sonoro
Eduardo Vasco
Realización vídeo
Juan de Sande
Ayudante de dirección
Ronald Brouwer

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

