

EL CULTURAL

10-16 de octubre de 2002

www.elcultural.es

Entrevistas
Ian McEwan
Pierre Boulez

**Cómo elegir a un
director de museo**

Más luz para la
Escena

El Festival de Otoño de Madrid
reúne el mejor teatro internacional

EL MUNDO

DISCOVER THE ENIGMA



C'Pillar 42 Automatic


ENIGMA

PARA MÁS INFORMACIÓN GRASSY - GRAN VÍA, 1 - MADRID - JOSÉ ORTEGA Y GASSET, 17

TEL. 91 532 10 07 - FAX: 91 531 03 54

grassy@grassy.es

Un árbol maravilloso

POR NURIA ESPERT



Cada año se desarrollan en muchísimas capitales europeas Festivales Artísticos que proporcionan a los profesionales del teatro en todas sus disciplinas, a los amantes de cada una de ellas y a las instituciones que tienen la responsabilidad de la cultura, ejemplos vivos de los distintos derroteros que los creadores eligen en este mundo que se quiere tan global, pero que escenifica a través del teatro, la música, la danza, la riqueza incalculable de su diversidad.

Lo que el ser humano entiende por cultura es un tronco inmenso, milenario y sanísimo, sus raíces se bifurcan en todas direcciones y sus ramas son infinitas. Cada una de ellas tiene millones de hojas, todas de un verde distinto pero que forman, en su conjunto el más hermoso árbol que ha existido jamás. Algunas de estas hojas, pocas, ¡ay! viajan por los continentes renovando a sus compañeras, ayudando a que tengamos una idea de conjunto del árbol común.

Los festivales, siempre insuficientes, siempre deficitarios, dan a la ciudad que los recibe una atmósfera de fiesta del espíritu y dan a su geografía un espacio infinitamente mayor que el que ocupan en los mapas. Aviñón, Belgrado, Moscú, París, Madrid, Salzburgo, Barcelona, Florencia, por citar sólo alguno de los europeos, muestran cada año lo nuevas, lo diferentes, a veces lo incomprendibles, a veces, lo equivocadas que han sido las elecciones de los creadores más actuales, qué callejones sin salida se han emprendido o qué nuevas puertas se abren para el arte contemporáneo.

Un año más, Madrid acoge el Festival de Otoño y es ya el decimonoveno. Mucho de

Mucho de mi conocimiento de por dónde van las cosas en mi profesión las he disfrutado acudiendo como espectadora a los Festivales de Otoño de Madrid: los primeros Bergman, mi primer Kabuki, *Mahabharata*, el ballet de Alvin Ailey, Paul Taylor, Steven Berkoff, Pina Bausch, mi primer Lepage, Strehler y tantas emociones que quedaron dentro de mí aunque haya olvidado la mayoría de los títulos

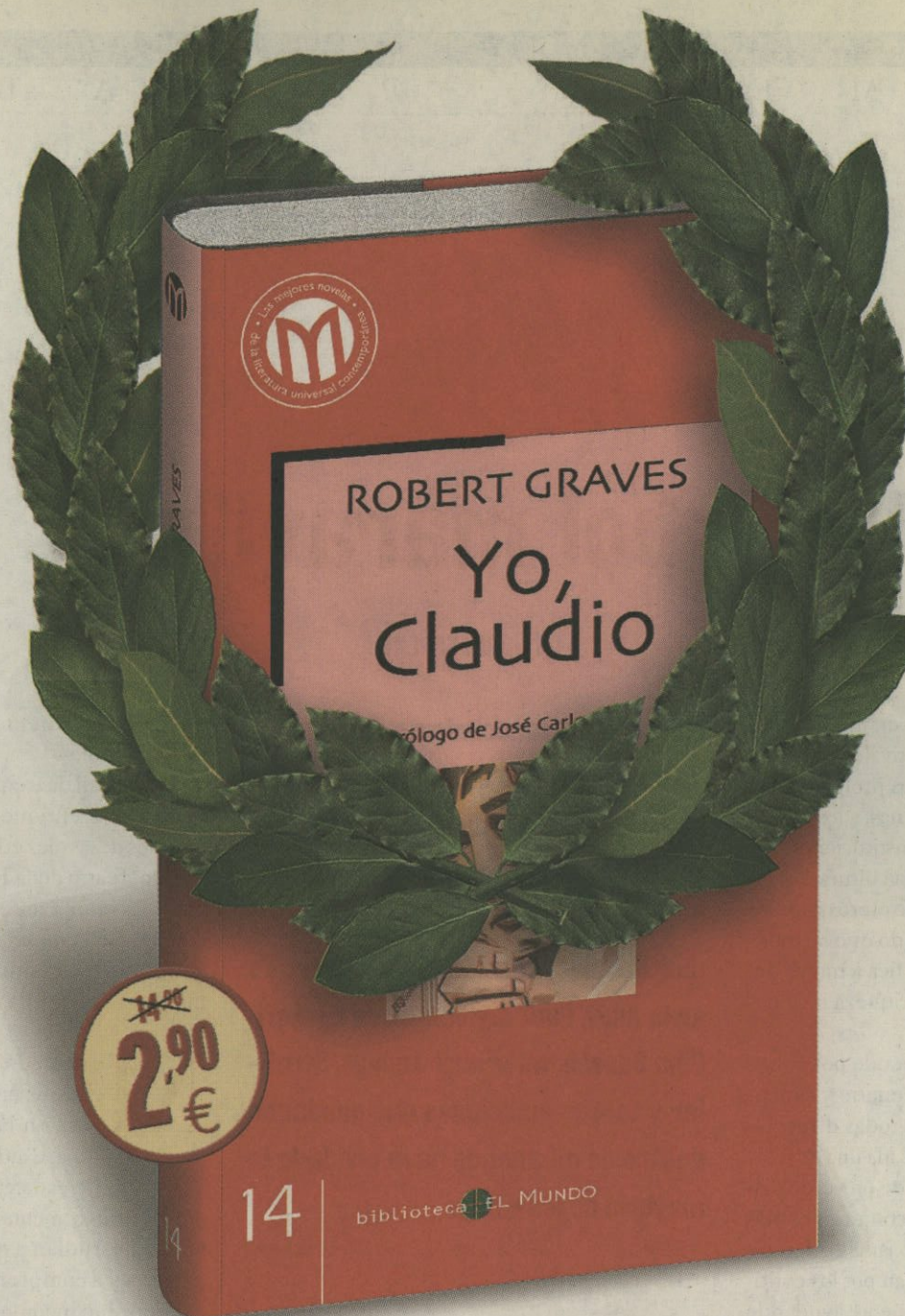
mi conocimiento de por dónde van las cosas en mi profesión las he disfrutado acudiendo como espectadora a los Festivales de Otoño de Madrid: los primeros Bergman, mi primer Kabuki, *Mahabharata*, Alvin Ailey, Paul Taylor, Steven Berkoff, Pina Bausch, mi primer Lepage, Strehler, y tantas y tantas emociones que quedaron

dentro de mí aunque haya olvidado la mayoría de los títulos.

Peter Hall dice en sus memorias que el teatro inglés se enriqueció y se hizo más abierto después de las diez ediciones del Festival Mundial de Teatro de la Royal Shakespeare Company. La eterna acusación de que los espectadores tienen que ser forzosamente pocos y los costes forzosamente altos es tan obvia que ni me detendré en ella.

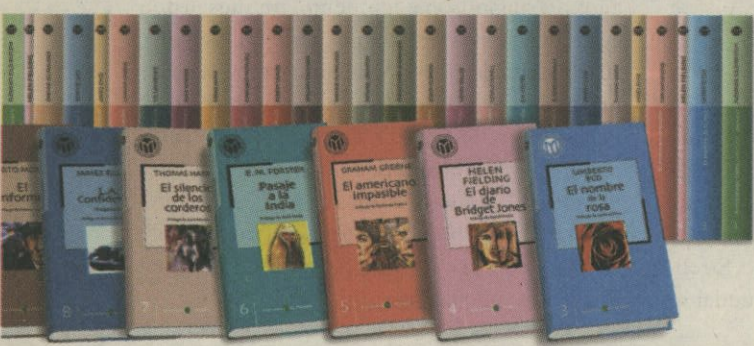
Me detendré en cambio en los beneficios que un Festival de las Artes provoca en la sociedad: espolea, alimenta, empuja, exculpa a sus más arriesgados y polémicos creadores, ayuda a los críticos, a los artistas, a los comentaristas de arte, a los que nos aman y estudian a abrir sus mentes y compuertas y a comprender que no hay un solo camino sino incontables y que no van forzosamente hacia delante sino arriba y abajo y con vueltas y revueltas y a salto y a pasitos y a zancadas y...

Cuando escribo estas líneas no conozco el programa del Festival de Otoño del 2002. Sólo sé que actuaré en él, tratando de reproducir uno cualquiera de los más de trescientos recitales que dimos con Alberti. Daré esas dos actuaciones un mes antes de que se cumplan los cien años de su glorioso nacimiento, un mes justo antes de ese aniversario que tiene que ser gozoso y lleno de alegría y poemas, como Rafael hubiera querido y que deseo se prolongue a lo largo de todo el 2003, un periodo muy corto para festejar la alegría inmensa de que durante casi 100 años tuvimos entre nosotros no sólo a uno de los mejores poetas del mundo del siglo XX sino al más precioso ser humano que imaginarse pueda. ■



~~3,90~~
2,90 €

LA HISTORIA DEL TULLIDO Y TARTAMUDO QUE LLEGO A SER EMPERADOR DE ROMA



El lunes con EL MUNDO, una indiscutida obra maestra de la novela histórica.

EL MUNDO
www.elmundo.es

Teléfono de atención al cliente e información al suscriptor 902 21 33 21



PORTADA COMPAÑÍA CUARTA PARED, POR M. RODRÍGUEZ1
PRIMERA PALABRA/ POR NURIA ESPERT3

LETRAS

Ian McEwan: "El experimentalismo tiene mérito, pero es ajeno a lo esencial de la novela"6
 García Márquez/ Vivir para contarla, POR JOAQUÍN MARCO ... 10
 Los libros más vendidos12
 Carlos Briones/ Memoria de la luz, POR J. L. GARCÍA MARTÍN ... 13
 V. Molina Foix/ El vampiro de la calle Méjico, POR SANTOS SANZ .14
 Giménez Bartlett/ Serpientes en el Paraíso, POR R. SENABRE ... 15
 Francisco Galván/ El rabo del diablo, POR ÁNGEL BASANTA ... 16
 Clarice Lispector/ Cuentos reunidos, POR RAFAEL NARBONA ... 17
 El amante rechazado de Alberto Moravia 18
 Sánchez Dragó/ El sendero de la mano izquierda, POR B. SARABIA20
 Libros de bolsillo21
 F. R. Wilson/ La mano, POR J. R. LODARES 22
 Fukuyama/ El fin del hombre, POR FLORENTINO PORTERO 23
 La última palabra: Dulce Chacón, POR N. AZANCOT . 24

ARTE

El lenguaje Delaunay, POR GUILLERMO SOLANA 26
 La realidad invadida, POR ELENA VOZMEDIANO 28
 Castrortega/ Contra el mundo, POR JOSÉ MARÍN MEDINA ... 29
 Vibrante Álvaro Delgado, POR C. GARCÍA-OSUNA 30
 Valcárcel Medina, POR JAUME VIDAL OLIVERAS 34
 Manuel Vilariño/ Y el viaje hacia la inexistencia, POR D. BARRO .. 34
 El perfecto director de museo/ Siete expertos analizan cómo debería elegirse al cabeza visible de un centro estatal 36

TEATRO

Comienza el XIX Festival de Otoño de Madrid ...40
 Lo mejor de la programación42
 La vitalidad de la escena argentina, POR GUILLERMO HERAS ... 44
 Actores sin máscaras46
 El certamen a examen /Autores y directores opinan sobre la función del Festival de Otoño48

GINE

Escándalos "irreversibles", POR CARLOS REVIRIEGO 50
 Entrevista con Carlos Carrera, POR BEATRICE SARTORI 52
 Crítica de *Octavia*, POR CARLOS F. HEREDERO 53
 DVD-Teca esencial/ Los monstruos de James Whale, POR JORGE BERLANGA 54

MÚSICA

Entrevista con Pierre Boulez/ "Los arquitectos no saben hacer auditorios", POR LUIS G. IBERNI 55
 Boulez discografía esencial, POR JUSTO ROMERO 58
 150 años de Gerónimo Giménez, POR A. RUIZ TARAZONA ... 59
 Barbara Hendricks abre el ciclo de lied, POR A. REVERTER .. 60

CIENCIA

Entrevista a Ignacio Cirac/ "Las redes cuánticas son una revolución" POR JAVIER LÓPEZ REJAS 62
 Inteligencia y verdad/ Carta abierta a José Antonio Marina, POR FRANCISCO MORA 64

POR EL CAMINO DE UMBRAL66

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

Críticos D. Barro, Á. Basanta, J. Berlanga, K. de Barañano, J.M. Benítez Ariza, D. Castro, P. Castro, José L. Clemente, A. Colinas, C. Cuevas, F. Díaz de Castro, D. Doncel, José J. Etayo, Carlos F. Heredero, J.-A. Gallego, A. García-Abril, J. L. García Martín, C. García-Osuna, D. Giralt-Miracle, A. Guibert, José A. Gurpegui, Abel H. Pozuelo, J. Hernando, B. Hernanz, J. Hontoria, L. G. Iberní, José Jiménez, P. Lanceros, R. López Blanco, J.

Marco, M. Marías, J. Marin-Medina, V. Morales-Lezcano, J. Muñoz, R. Narbona, M. Navarro, E. Ocaña, B. Palomo, José M. Parreño, J. L. Pérez de Arteaga, R. Piña, D. Plácido, F. Portero, Kevin Power, A. Reverter, A. de la Rica, O. Ruiz-Manjón, Sergi Sánchez, Care Santos, B. Sarabia, S. Sanz Villanueva, R. Senabre, J. Siles, L. Suffield, E. Trias, C. Vidal, J. Vidal Oliveras, J. Villán, D. Villanueva, L. A. de Villena y E. Vozmediano

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

Imprime Rotedic. Dpto. legal: GU452-98

Ian McEwan

“El escritor moderno se mira al espejo durante demasiado tiempo”

En el tono reposado pero vital de la voz se intuye cierto optimismo o, al menos, cierta resistencia a las quejas estertóreas de los apocalípticos. Confía todavía en que la novela puede reportarnos una inmersión saludable en las vidas ajenas y el lector, agradecido, lo acompaña de un siglo a otro. No le asusta el eclecticismo. Por eso quizás, antes de empezar a conversar, dice que le gusta la vista desde su nueva casa en Fitzrovia. Después de muchos años en Oxford, acaba de mudarse a Londres y “la mezcla de arquitectura georgiana y futurismo sesentista de la Torre del Correo” parece un buen epílogo para su viaje novelístico. “Le gustará este detalle”, dice después, con ironía cómplice, “Virginia Woolf vivió aquí, precisamente, en la casa de al lado”.

Novelistas diletantes

—*Expiación* fue celebrada como un gran acontecimiento literario por críticos y escritores muy dispares, desde John Updike a Frank Kermode, y por muchísimos lectores. ¿Qué significa para usted ese reconocimiento? Pensé en un comentario de Briony, la protagonista de la novela, en los comienzos adolescentes de su carrera de escritora: “No todo el reconocimiento ayuda”.

—Me sorprende que se haya detenido en esa línea. Es cierto que hay algo personal en esa intuición juvenil de Briony. Por supuesto que me halagan los comentarios elogiosos de

La próxima semana Ian McEwan recala en Barcelona para presentar su última novela, *Expiación* (Anagrama), que ha situado, según la crítica, “a la narrativa británica en el siglo XXI”. Sin embargo, McEwan está otra vez al pie de la montaña, tratando de desprenderse de esa obra y hacerle sitio a la próxima. Sufre con discreción británica el pecado del éxito y una popularidad impensable para una hazaña literaria. Travestido en una escritora de setenta y siete años, en *Expiación* McEwan pudo por fin volver a las casas de campo y las historias trágicas de amor de la novela del siglo XIX, explorar los caminos sinuosos de la conciencia e investigar el poder a veces destructivo de la ficción con la autoconciencia del siglo XX, y reunir toda la experiencia y la destreza ganadas para la novela en más de doscientos años, con la libertad desprejuiciada del siglo XXI.

escritores y críticos que admiro como John Updike o Frank Kermode y también me estimula el entusiasmo de los lectores. Pero todo tiene sus tiempos. Cuando un libro mío acaba de aparecer es como si una parte de mí todavía lo estuviera escribiendo, corrigiendo, tratando de encontrarle mejores soluciones. Pero llega un momento en que tiene que empezar un proceso en el cual la

mente se aclara y se prepara para algo nuevo. No puedo pensar en algo nuevo si el libro anterior todavía está vibrando. Los novelistas somos bastante diletantes. Nos obsesionamos con algo durante dos, tres o diez años, y después lo abandonamos como quien abandona una casa con goteras. Es por eso que, a veces, hablar sobre uno mismo, volver una y otra vez sobre los propios procesos,

puede convertirse en un impedimento para empezar de nuevo. La vida del escritor contemporáneo es bastante inhibitoria en ese sentido. Nunca antes los escritores habían hablado tanto sobre sí mismos o sobre lo que acaban de escribir.

Terroríficas perspectivas

—Hay una cierta violencia en pedirle a un escritor que vuelva a hablar sobre aquello que eligió decir de otra manera. ¿Es eso?

—Precisamente. Porque si hay algo deliberadamente oscuro en lo que un escritor escribe, ¿cuál es el sentido de explicarlo? En mi caso, no hay ninguna oscuridad deliberada, pero a veces pienso que el escritor moderno se mira al espejo durante demasiado tiempo. Si me invitan a un Festival de Literatura en Reikjavik, digamos, la idea de ir a un lugar desconocido me entusiasma enseguida, pero después me imagino tomando el avión de vuelta a casa, después de haber pasado tres días en un lugar extraordinario, sin haber salido del *lobby* del hotel, hablando sobre mí mismo, y la perspectiva me parece terrorífica.

—Supongo que, a pesar de todos los esfuerzos de la teoría del texto, no nos resignamos a prescindir del escritor, antes y después del libro.

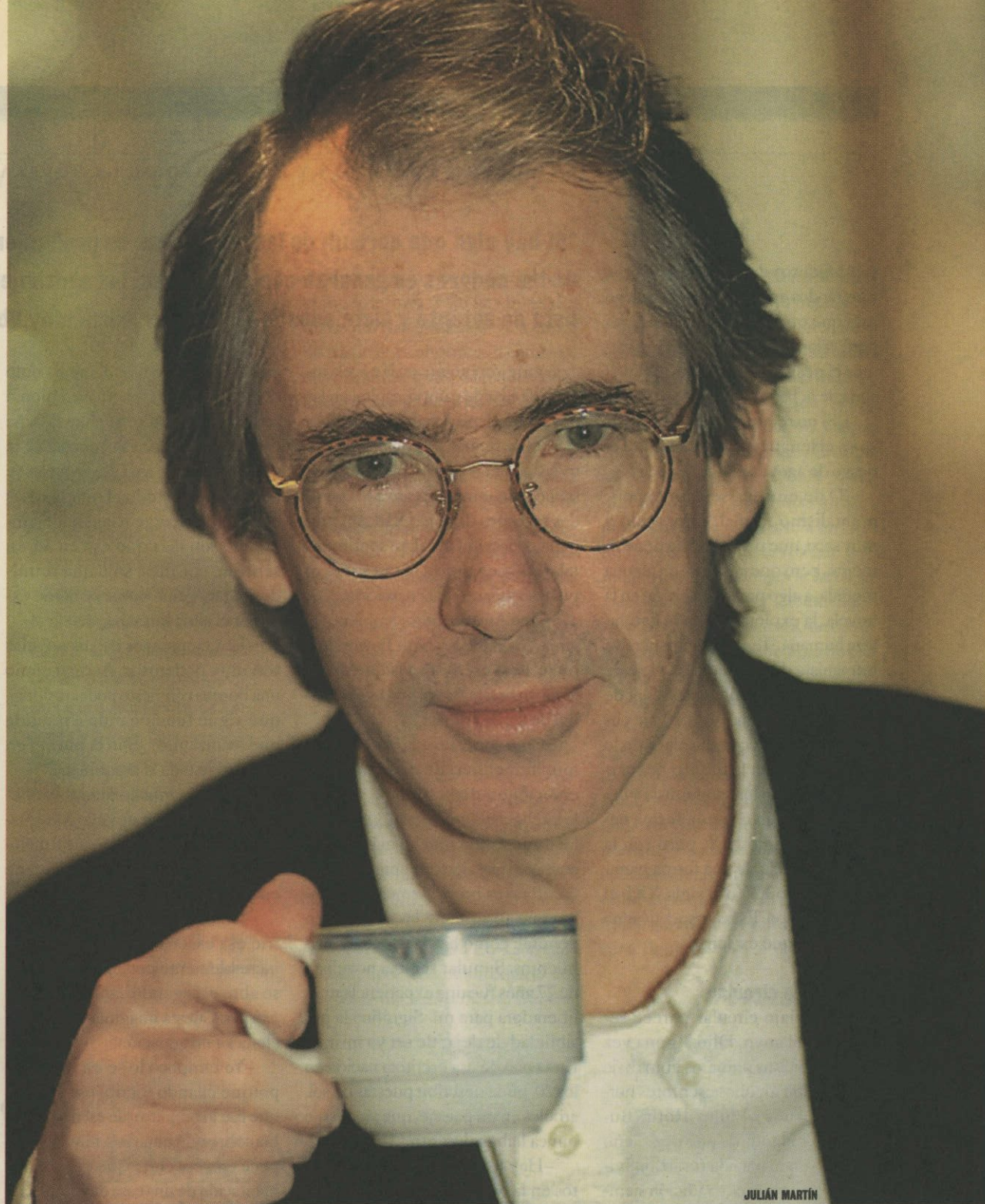
—Seguimos pensando que si corremos un poco el telón podremos llegar a lo real... Hundir las manos en el alma del escritor y encontrar su glándula pineal o algo así...

—A la vida del escritor moderno también se han agregado los premios y las polémicas sobre los premios. *Amsterdam*, su novela anterior, ganó el premio Booker en 1998, aunque la mayoría de los críticos consideran que *Expiación* es muy superior. Algunos, más insidiosos, sugieren que *Expiación* es una especie de expiación por las inconsistencias de la novela premiada. ¿El Booker lo impulsó a un desafío narrativo mayor?

—Hay algo muy azaroso en los premios. *Amsterdam* podría no haber ganado el Booker y *Expiación* podría haberlo ganado, con otro jurado, otro año. Por supuesto que los premios son muy provechosos para la publicidad de los libros, pero la literatura tiene poco que ver con eso. Los premios, los cheques, los aplausos son muy estimulantes, pero llega el momento en que volvemos a casa y pensamos que lo único que cuenta es poder escribir otra novela, mejor que la anterior. Ahora, precisamente, estoy otra vez al pie de la montaña. Nada de lo que escribí hasta ahora me reconforta demasiado en el momento en que me pregunto cómo volver a empezar. La próxima novela es la única medida de nuestras posibilidades. No se aprende a escribir novelas, sólo se aprende a escribir la novela que uno está escribiendo. Sólo a mitad de camino, empiezo a creer que aprendí el lenguaje de una novela, su método, su tono; me vuelvo un experto en esa novela pero no en la siguiente. Siempre hay que empezar de nuevo.

—“Entrar en una mente y mostrar cómo opera, o cómo es operada, hacerlo dentro de un diseño simétrico: eso podría ser una victoria artística.” Eso dice la escritora de su novela. ¿Es su ambición también?

—Supongo que allí estoy desafiando, a través de Briony, una presunción del modernismo, de los estudios culturales y de la teoría literaria, respecto del lenguaje. No es lo único que podríamos decir sobre el lenguaje pero es algo sobre lo que quise detenerme. Se insistió



JULIÁN MARTÍN

“Es natural que uno quiera sorprender a los veinte años, pero si pasados los cincuenta sólo quiere impresionar se vuelve un poco patético”

muchísimo en la desconfianza en el lenguaje, pensando en el lenguaje como un arma de la deberíamos sospechar continuamente por su insuficiencia, sus engaños, sus abismos. Eso tiene su cuota de verdad, pero implica ignorar otra verdad muy simple. Hemos encontrado en el lenguaje un medio extraordinario que nos permite transmitir pensamientos y sentimientos de una men-

te a otra con sólo soplar aire por un tejido de la garganta. ¿No es una especie de milagro? Esa es la cuestión más amplia. La novela ha desarrollado, en dos o tres siglos, métodos asombrosos de caracterización psicológica, por ejemplo, que nos permiten adentrarnos en los estados mentales de otros seres que ni siquiera existen. Creo que no hay otro arte que pueda hacerlo de modo tan

eficaz. La novela puede acompañar los ritmos del pensamiento porque es una forma que se extiende en el tiempo, a diferencia de la forma congelada de la pintura. El modernismo puso en cuestión esta capacidad maravillosa del lenguaje que los escritores del XIX habían dado por sentada, pero creo que si olvidamos esa cualidad sensitiva del lenguaje para proyectar pensamientos y

sentimientos de una mente a otra, y los modos en que la novela, mucho más que otras formas estéticas, ha perfeccionado esa capacidad, corremos el riesgo de tirar al bebé con el agua de la bañera.

—¿Si no recupera cierta confianza en el lenguaje, la novela corre el riesgo de agotarse, quiere decir?

—O de entregarse a un experimentalismo formal, muy árido y muy seco, que por supuesto tiene su mérito, pero que es ajeno, en alguna medida, a algo para mí esencial en la novela, la exploración de la naturaleza humana. Tengo esa perspectiva humanista de la ficción. El viaje de Briony, desde el primer borrador de *Expiación* al último, es un viaje circular. Empieza con el relato de lo que ha visto en la fuente del parque en una versión modernista y llega a una fusión con una forma narrativa del siglo XIX, pero con la autoconciencia de una forma narrativa del siglo XX o el siglo XXI, al mismo tiempo. Esas perspectivas no tienen por qué excluirse.

Un viaje circular

—Ese viaje circular parece ser también el suyo. Dijo alguna vez que escribió sus primeros libros bajo el influjo de algunos escritores norteamericanos —Philip Roth, Burroughs— tratando de provocar cierto impacto en la plácida tradición británica. Y aunque esa tradición siempre estuvo presente en su obra, quizás vuelve ahora con una relectura más distanciada y más honda.

—Es natural que uno quiera sorprender a los veinte años, pero si pasados los cincuenta sólo quiere impresionar, se vuelve un poco patético. La tradición inglesa está presente desde mis primeros libros, pero es cierto que en los orígenes de esta novela hay ciertas reflexiones sobre un

locus muy importante en la novela inglesa, la casa de campo, capital en las novelas de Jane Austen, y también la idea de probar si la novela puede todavía contar una historia de amor trágico, un tema tan caro a los grandes maestros del siglo XIX, sin ninguna concesión al relato sentimental, reflexionando a la vez sobre el proceso mismo de la narración.

—Jane Austen, pero también Virginia Woolf o Elizabeth Bowen inspiran a esa escritora a la que usted le da voz en la novela. ¿Qué aprendió de las escritoras?

—Creo que la novela es una forma muy femenina. Es el reino de las emociones, de la sintonía sutil de la inteligencia emocional, y creo que las mujeres son mucho más hábiles en eso. Si hay algo que aprendí de las escritoras es probablemente lo mismo que aprendí de las mujeres en general: cómo hablar de los sentimientos. Simular ser una novelista de 77 años fue una experiencia muy liberadora para mí. Significó la posibilidad de dejar de ser yo mismo. En la piel de esa escritora nacida en los 20, pude describir puestas de sol, árboles en un paisaje, que yo mismo nunca habría descrito.

—Hay una pasión por los secretos en la novela, también heredera de esa tradición femenina. Dijo alguna vez que la ficción es una especie de chismorre de alto nivel.

—Reflexionar sobre los comportamientos de los que nos rodean es uno de los grandes placeres de la vida social. No sé en español, pero en inglés la palabra “chisme” es un poco despectiva. Deberíamos encontrar otra palabra que diera cuenta de toda esa conversación sobre

otra gente, sobre qué dijeron, cómo se comportaron, si actuaron bien o actuaron mal. Creo que hay allí una especie de argamasa central de la vida social y personal. Las novelas se ocupan de eso todo el tiempo. Las novelas de George Eliot, por ejemplo, no son más que eso en algún sentido, chismes, sólo que reunidos por un genio que sabe cómo exponer el alma humana.

—Los comienzos de sus novelas son muy poderosos. Actúan como una bomba con cierto poder residual, que sigue funcionando a medida que avanzamos. ¿Son la puesta en marcha de toda la maquinaria?

—Me lleva mucho tiempo empezar a escribir una novela. Me gustan los comienzos claros que funcionan como una verdadera puerta de entrada a la narración.

—Cuesta imaginar cómo se le ocurrió esa escena frente a la fuente, increíblemente peculiar, con la que se abre el segundo capítulo de *Expiación*. Cuesta imaginar cómo funciona su imaginación.

—Yo tampoco lo sé en realidad, porque cuando escribí esa escena, que fue lo primero que escribí, no sabía sobre qué trataría la novela. Empecé con esa chica que entra a una habitación de una casa de campo con un ramo de flores buscando un florero, que trata de evitar al muchacho que está en el jardín, pero al mismo tiempo quiere hablar con él. Unas 600 palabras. Luego pensé en llevarla hasta la fuente para ver qué sucedía. Por unos meses no escribí nada más. Después decidí que esa chica tendría una hermana menor y escribí un capítulo en que esta hermana montaba una obrita de tea-

tro en la casa de campo. Cuando terminé ese capítulo supe que Briony no sólo sería la protagonista sino la autora del capítulo siguiente. Sólo entonces puede empezar en realidad. Pero todo eso me llevó mucho tiempo y mucha reescritura.

La columna vertebral del relato

—Briony, de hecho, le da una trama a esa escena confusa, sin trama, que ve por la ventana, con consecuencias trágicas... La novela, en ese sentido, es una crítica a la centralidad de la trama y, al mismo tiempo, una defensa de la trama, una cuestión que la teoría de la novela ha debatido bastante en el último siglo. ¿Cuál es su posición?

—Mi propia perspectiva aparece en la carta que el crítico Cyril Connolly le escribe a Briony. Connolly le señala que a su novela le falta la columna vertebral de la narración. Y es que frente a los grandes escritores modernistas, hacía falta un poco más de coraje para aceptar ese deseo infantil de que nos cuenten una historia. La novela como género, a diferencia de la poesía que puede captar un momento, es una forma extendida, que se despliega en el tiempo. Las novelas largas, sin un desarrollo en el tiempo, las más bellas incluso, pueden resultar muy artificiales, congeladas. Necesitamos la textura y el estímulo de algo que se despliega, pero creo que el modernismo nos llevó a avergonzarnos de ese deseo. En *Expiación* no sólo me interesaba ofrecer una historia sino reflexionar sobre nuestra necesidad de encontrarle una trama a la experiencia vivida. De cualquier modo, quienes lean la novela buscando conocer el destino final de los amantes, se sentirán defraudados.

—La novela es también un relato de la II Guerra Mundial, sorprendentemente directo si se piensa en

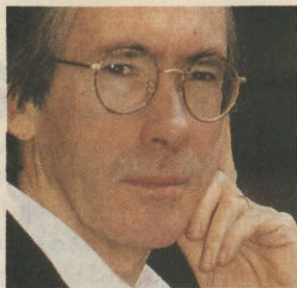
“Escribir no es una expiación, en absoluto, sino una fuente de alegría para mí. Por supuesto que no lo es durante la agonía de los comienzos, pero una vez que sé qué es lo que estoy haciendo, el placer es inmenso”

los enfoques oblicuos de mucha de la narrativa inglesa contemporánea. Los detalles son muy vívidos, documentados, pero son producto de la invención.

—Investigué bastante en el Museo de la Guerra de Londres, sobre todo leí cartas de soldados para encontrar el sabor emocional del relato. Pero una vez que encontré algunos detalles, pude inventar otros; los detalles documentados alentaron la imaginación. Al mismo tiempo, leyendo esas cartas, descubrí que el único modo de acercarse a un grado tal de violencia y un sufrimiento tan extremo, era a través de frases muy simples. Las subordinadas no concuerdan con el drama del campo de batalla. La frase laberíntica de la primera parte del relato de Briony ya no era apropiada. En ese punto, creo, la referencia a Hemingway es ineludible. Él nos mostró el poder del lenguaje directo y sencillo. El tema es indisociable del estilo.

—El modernismo también nos ha hecho desconfiar del realismo.

—Es cierto y por eso creo que en determinados momentos, sin inge-



Ian McEwan (Aldershot, 1948) forma con Martin Amis, Julian Barnes y Kazuo Ishiguro la llamada Armada Invencible de la narrativa europea actual. Y de él dicen que, si no es el más famoso, sí es el mejor. Su padre era sargento mayor del ejército, así que de niño vivió en Singapur y Trípoli. Dejó los estudios y viajó a Grecia, donde trabajó como barrendero. Autor de obras como Primer amor, últimos ritos (1975), Niños en el tiempo (1987), El inocente (1990), Perros negros (1992) o Amor perdurable (1998), en 2000 obtuvo el premio Booker por Amsterdam.

nuidad, claro, tenemos que olvidar el modernismo. Sólo hay buenas y malas novelas. Estamos en la cresta de tradiciones enormes, riquísimas, en muchas lenguas, a las que podemos acceder gracias a los traductores. Tendríamos que poder recurrir a todas esas fuentes. Creo que es ése el caso de Briony, o el mío, a través de Briony: una especie de eclecticismo audaz, que nos permita recurrir a lo que necesitamos sin caer presos de ideologías, mandatos estéticos o manifiestos. Tenemos que poder elegir la lengua que se adecúe a las necesidades del relato.

Franzen, Borges, Kafka

—¿Qué otra literatura cree que hace ese uso ecléctico de la tradición? ¿Qué lee con interés hoy? ¿Leyó *Las correcciones* de Franzen?

—Debo ser de los pocos que no la han leído todavía, pero ya tengo mi ejemplar. Muchos lectores en cuya opinión confío me recomendaron calurosamente la novela de Franzen. Ahora estoy leyendo *The Language Instinct*, un libro extraordinario del lingüista norteamericano Steven

Pinker. Leo bastantes libros de ciencia. Y también releo con frecuencia a algunos escritores que fueron muy importantes para mí. Usted mencionó a Roth, Burroughs, Bellow. Pero hay dos escritores que fueron esenciales en mis comienzos. Uno es Kafka y el otro es Borges. Cuando leí *Ficciones* en los 70, escribí "Geometría sólida", un cuento que no podría haber escrito sin la lectura de Borges. Por supuesto que hay mucho allí que a Borges le hubiese parecido irrelevante y lamentable.

—Una última pregunta, casi obli-gatoria. ¿Escribir tiene algo de expiación para usted?

—No, creo que no, en absoluto. Escribir es una fuente de alegría para mí. Por supuesto que no lo es durante la agonía de los comienzos, pero una vez que sé qué es lo que estoy haciendo, el placer es inmenso. Nunca se sabe qué le sucederá al lector, pero creo que escribir algo que me dé placer, es la única garantía de darle algún placer a alguien.

GRACIELA SPERANZA

CONGRESO

EN BUSCA DEL JARDÍN PERDIDO

REFLEXIONES SOBRE EL USO

Y LA REHABILITACIÓN DE LOS JARDINES HISTÓRICOS

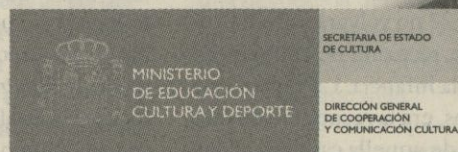
GRANADA, 22,23 Y 24 DE OCTUBRE DE 2002

más información en:

www.mcu.es/cooperacion/jardines-historicos

TEL: +34 917 017 151 / +34 917 017 000

(EXT.: 32109 / 32113 / 32112)

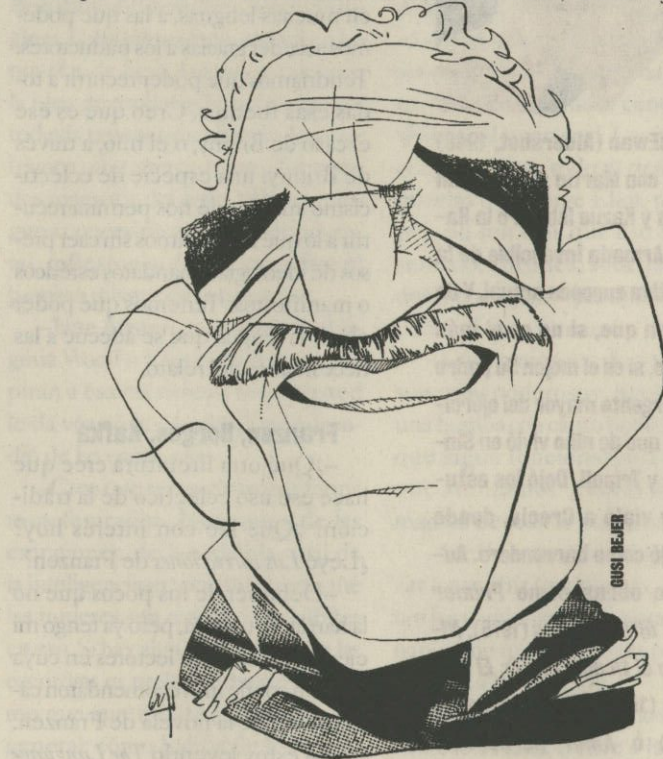


Vivir para contarla

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ. MONDADORI. BARCELONA, 2002. 592 PÁGINAS, 25'50 EUROS

LAS memorias de Gabriel García Márquez han sido, desde hace años, un libro anunciado y esperado, del que el autor había ofrecido tan sólo un capítulo en Prensa: su fulgurante inicio. Una frase justificativa puede, sin embargo, abrir de nuevo el debate sobre la naturaleza de la autobiografía y sus características: "La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla", asegura su autor. Se introducen, en consecuencia, dos filtros que vienen a entorpecer el aceptado "pacto autobiográfico" que, en su día, estableció Lejeune. Pero tampoco García Márquez se sujeta a los cánones tradicionales: un tiempo cronológicamente sucesivo. Su oficio de novelista, siempre renovador, aunque últimamente destaca como cronista de una realidad dolorosa, le permitirá aplicar en el recuerdo de lo vivido los artificios expresivos que se permitió en la novela. Quizá convenga precisar desde un comienzo que tan extensas memorias constituyen, en parte, el contrapunto o el reverso de su obra maestra, *Cien años de soledad*. Pues en su creación son menores los elementos "mágicos" que las experiencias autobiográficas, que las historias vividas: una realidad tamizada.

De aquel viaje con su madre para vender la casa de los abuelos en Aracataca con la que se inicia el relato, cuando el autor cuenta 23 años, surgirá, sin duda, *La hojarasca*, pero también el embrión de una "epopeya" que se irá escribiendo y desechando hasta encontrar la fórmula con la que deslumbró al mundo literario no sólo en castellano. Hasta la página 122 no volverá a aludir a dicho viaje, recreándose en los meandros de la infancia. La clave, como sabíamos, era la recuperación de la imagen de aquella casa abandonada



Un libro espléndido: unas memorias escritas con técnicas narrativas complejas, de andamiaje aparentemente simple. Una luz que ha de iluminar la obra de uno de los más grandes creadores del pasado y presente siglo

que ahora aparecerá desde otra perspectiva, tras el abandono de la Compañía. Pero asegura el autor que "desde la primera línea tuve por cierto que el nuevo libro debía sustentarse con los recuerdos de un niño de siete años sobreviviente de la matanza pública de 1928 en la zona bananera. Pero lo descarté muy pronto, porque el relato quedaba limitado al punto de vista de un personaje sin bastantes recursos poéticos para contarlo. [...] Pensé en diversificar el monólogo con voces de todo el pueblo, como un coro griego narrador, al modo de *Mientras yo agonizo* [...] pero me dio la idea de usar sólo las tres voces del abuelo, la madre y el niño,

cuyos tonos y destinos tan diferentes podían identificarse por sí solos".

Y a raíz del viaje recobrará el nombre de Macondo, que tantas veces habría leído en su infancia. Estas cuestiones de carpintería técnica o las opiniones sobre la naturaleza de la novela no eran frecuentes en obras anteriores. Llegan, jalonando la historia de la vida del escritor, tan rica en lances pintorescos como en avatares familiares. Desde la primera línea —"Mi madre me pidió que la acompañara a vender la casa"— podemos establecer el paralelismo con el inicio de *Cien años de soledad*: "Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aurelia-

no Buendía había de recordar aquella tarde remota...". En ambos casos el papel del recuerdo es determinante, así como el de la familia. Ahora, sin embargo, la frase resulta de una simplicidad que resalta el tono oral, casi confidencial, que pretende.

Sin embargo, en *Vivir para contarla* se nos autoriza a adentrarnos en la relativa intimidad de la tan amplia como diversa familia, en la lucha del protagonista por convertirse en escritor, sin enfrentarse al padre que hubiera deseado que finalizara la carrera de Derecho, en las dificultades materiales de la supervivencia, en las lecturas que irán jalonando los descubrimientos de un autodidacta, el papel determinante de los amigos del "grupo de Barranquilla" y del escritor y librero catalán Ramón Vinyes, que ejercerá como guía y maestro. Cobran relevancia las figuras de los abuelos, con los que el autor vivió durante sus primeros años y, en especial, la del abuelo que confeccionaba los pescaditos de oro, piezas de artesanía poco rentables (pág. 103), que advertiremos en *Cien años de soledad*. Los mecanismos de la composición de la primera parte del relato no disimulan deudas literarias (Rulfo o Faulkner). A lo largo de estas páginas se nos irán revelando las lecturas, las apasionadas revelaciones que llegan hasta las librerías de Cartagena, Barranquilla o Bogotá de las novedades de Losada.

Cualquiera que sea la fuente de inspiración, la amenidad del relato es constante, proceda de una escena sugerida no por la magdalena proustiana, sino por la comida criolla compartida con unos vecinos (pág. 49) o el descubrimiento de un recuerdo inspirado por otro. Tras la aparente facilidad, se esconde la capacidad creadora de un genio del lenguaje. Los ejemplos deberían

multiplicarse, pero si el valor de un escritor se comprueba por la adjetivación, nadie superará a García Márquez cuando apunte que la sonrisa de un personaje era "sonrisa de masón" (pág. 41). Y ello es habitual en cada una de las páginas del libro, convertidas en deslumbramiento por un retrato, un tipo, un rasgo histórico, de la aventura de un reportaje descrito ahora desde una veracidad ajustada o no por el recuerdo. Hay costumbrismo y hay, también, análisis histórico y político. Porque el autor ha recurrido a los supervivientes, a los eruditos en su obra, a cuantos podían aportar precisión a unos años que se pierden entre las brumas de la infancia y juventud, pero que están entreveradas por detalles de actualidad. La figura de la madre sólo puede calificarse de magistral (pág. 9).

El entorno de la familia, sus retratos e historias, conservan el aliento de lo mágico, misterioso, aunque cotidiano. Quizá su autorretrato a los cuatro años puede darnos la clave de su posterior concepción de la literatura (pág. 104). Durante su relación intensa con los abuelos se entiende esta fabulación como "técnicas rudimentarias de narrador en ciernes para hacer la realidad más divertida y comprensible". En la página 98 descubriremos los orígenes de *El coronel no tiene quien le escriba*. En la 108, aparecerá el tema del "hielo", clave posterior de *Cien años de soledad*.

La mayor parte de las narraciones, cuentos y temas de su obra aparecen durante estos años de la infancia, sin duda los más atractivos de unas memorias cuyo eje fundamental está formado por la irremediable vocación del escritor en que ha de convertirse. El mundo de Barranquilla le permitirá nuevos descubrimientos literarios (Borges y Cortázar, entre otros), los burdeles y los primeros escauceos en el mundo del periodismo. Son también los años de la pasión por Faulkner, de la muerte de su padre, del papel de la

madre, el descubrimiento de *El Quijote*, sus dificultades con la ortografía, los contactos con el grupo poético "Arena y Cielo", el recuerdo del río Magdalena y su vida fabulosa. Entre las páginas 276 y 279 aparecerá el origen de *La mala hora*. Sus relaciones con las mujeres no se reducen a las de los prostíbulos, evocados con ternura. Las mantendrá, peligrosas y sorprendentes, con María Alejandrina Cervantes. Pero hay etapas en que sus relaciones con "las bandidas" le alejan, incluso, de la lectura (pág. 280). El papel de la radio y del cine va acompañado por el despertar de su afición a la música.

Durante su estancia en Bogotá, donde se traslada para cursar Derecho, entrará en contacto con Plinio Apuleyo Mendoza, leerá a Sófocles, a Maupassant y vivirá directamente el asesinato de Gaitán que abrirá la inacabable violencia en Colombia. En aquel momento coincidirá con Camilo Torres y Fidel Castro, siendo éste delegado estudiantil. Cuan-

do le conviene revela sus fuentes e intenta, incluso, ofrecer su personal versión de hechos que han encenagado la vida colombiana. Ya en Cartagena de Indias entrará en contacto con otro mundo caribeño. Y con Álvaro Mutis, una de las figuras fundamentales en esta etapa. Sus lecturas van de *El Conde de Montecristo* a V. Woolf. Se inicia en el cuento, sobre el que teorizará en la página 428. Pero hasta el 5 de enero de 1950 no comienza sus "Jirafas", columnas periodísticas, que han de ser su taller de escritura. Sobre la técnica del cuento insistirá de nuevo en la página 442. Y en la 457 dará, de paso, noticia de su "descubrimiento" de Mercedes Barcha, su esposa. El inicio de su relación cerrará con broche de oro, delicadeza y emoción, el final de este primer volumen de memorias. Podremos descubrir en la página 450 los orígenes de la *Crónica de una muerte anunciada*. Dará cuenta de la evolución de cada uno de los hermanos (pág. 475), su efímera activi-

dad de vendedor de libros, que ha de permitirle descubrir zonas desconocidas de su país, pero Rfoacha, sus orígenes, no lo conocerá hasta 1984. Esta mezcla de tiempos permite cabalgar sobre varios García Márquez a la vez, bien delimitados. Ello provocará algunas reiteraciones, salvadas con inteligencia. Pero su vocación de escritor le llevará desde el artículo imaginativo al ámbito del reportaje, que entroncará con la novela. La historia fantástica de *La Sierpe* (pág. 419), la vida en Sucre, junto a sus quince hermanos, el retorno a Bogotá, propiciado por Mutis, sus colaboraciones en "El Espectador", su actividad como crítico de cine y la publicación de *La hojarasca* (pág. 544) acaban cerrando un periplo apasionante, como lo son la historia de los escasos reportajes cuyos avatares relata: el de Chocó y sus manifestantes (pág. 533), o el del marinero náufrago, escrito en primera persona, Alejandro Velasco, que 15 años más tarde sería publicado en España por Tusquets con el título de *Relato de un náufrago*. También se da noticia (pág. 574) de unas excavaciones que no llegaron a utilizarse, aunque constituyen una pista de *El general en su laberinto*, su novela sobre Bolívar.

A los lectores de Gabo (Gabito para sus familiares) o Gabriel García Márquez para sus lectores este largo periplo ha de saberles a poco. Es un libro espléndido: unas memorias escritas con técnicas narrativas complejas, de andamiaje aparentemente simple. Con él podemos adentrarnos en un mundo personal y en claves que iluminarán, sin duda, la totalidad de una obra concebida con la paciencia de su abuelo artesano. Este nuevo pececito de oro no es un mero adorno, ni mucho menos una despedida del oficio, sino una luz que ha de iluminar la obra de uno de los más grandes creadores del pasado y presente siglo.

JOAQUÍN MARCO

La madre de Gabo: "Sumando sus once partos, había pasado casi diez años encinta y por lo menos otros tantos amamantando a sus hijos. Había encanecido por completo antes de tiempo, los ojos se le veían más grandes y atónitos detrás de sus primeras lentes bifocales, y guardaba un luto cerrado y serio por la muerte de su madre, pero conservaba todavía la belleza romana de su retrato de bodas" (pág. 9).

Autorretrato: "Dicen que era pálido y ensimismado, y que sólo hablaba para contar disparates, pero mis relatos eran en gran parte episodios simples de la vida diaria, que yo hacía más atractivos con detalles fantásticos para que los adultos me hicieran caso" (pág. 104).

El Quijote: "Hice otras tentativas [de leer el *Quijote*] en el bachillerato, donde tuve que estudiarlo como tarea obligatoria, y lo aborrecí sin remedio, hasta que un amigo me aconsejó que lo pusiera en la repisa del inodoro y tratara de leerlo mientras cumplía con mis deberes cotidianos. Sólo así lo descubrí, como una deflagración, y lo gocé al derecho y al revés hasta recitar de memoria episodios enteros" (pág. 168).

La ortografía: "Me costó mucho aprender a leer. No me parecía lógico que la letra *m* se llamara *eme*, y sin embargo con la vocal siguiente no se dijera *emea* sino *ma*. Me era imposible leer así. Por fin, cuando llegué al Montessori la maestra no me enseñó los nombres sino los sonidos de las consonantes. Así pude leer el primer libro que encontré en un arcón" (pág. 108).

Mercedes Barcha, su futura esposa: "Siempre fue divertida y amable conmigo, pero tenía un talento de ilusionista para escabullirse de preguntas y respuestas y no dejarse concretar sobre nada. Tuve que aceptarlo como una estrategia más piadosa que la indiferencia o el rechazo" (pág. 457).

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	La ciudad de las Bestias	Isabel Allende	Areté	2	3
2	La Reina del Sur	Arturo Pérez-Reverte	Alfaguara	1	16
3	La voz dormida	Dulce Chacón	Alfaguara	3	4
4	El último trayecto de Horacio Dos	Eduardo Mendoza	Seix Barral	-	1
5	Plataforma	Michel Houellebecq	Anagrama	5	3
6	Soldados de Salamina	Javier Cercas	Tusquets	4	61
7	Dos mujeres en Praga	Juan José Millás	Espasa	6	23
8	Los refugios de piedra	Jean M. Auel	Maeva	7	21
9	Los aires difíciles	Almudena Grandes	Tusquets	9	35
10	Algo más inesperado que la muerte	Elvira Lindo	Alfaguara	-	1

NO FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	Más allá del 11 de septiembre	Luis Rojas Marcos	Espasa Calpe	1	4
2	Guerras del siglo XXI	Ignacio Ramonet	Mondadori	10	2
3	El exilio español (1936-1978)	J. Martín	Destino	-	1
4	Enigmas históricos al descubierto	César Vidal	Planeta	8	10
5	La rabia y el orgullo	Oriana Fallaci	La Esfera de los Libros	2	12
6	El universo en una cáscara de nuez	Stephen Hawking	Crítica	4	25
7	Dostoievski en Manhattan	André Glucksmann	Taurus	3	3
8	Malas	Carmen Alborch	Aguilar	6	18
9	Berlín 1945. La caída	Anthony Beevor	Crítica	-	1
10	Pensamientos arriesgados	Fernando Savater	La Esfera de los Libros	-	1

BOLSILLO	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	Lo mejor que le puede pasar a un...	Pablo Tusset	Punto de lectura	3	6
2	Balzac y la joven costurera china	Dai Sijie	Quinteto	1	14
3	Viaje al fin de la noche	L. F. Celine	Quinteto	6	3
4	La caverna	José Saramago	Punto de lectura	2	21
5	El señor de los anillos	J.R.R. Tolkien	Minotauro	4	42
6	De todo lo visible y lo invisible	Lucía Etxebarria	Booket	7	6
7	El clan del oso cavernario	J. M. Auel	Maeva	8	12
8	Los pilares de la tierra	Ken Follet	DeBolsillo	5	101
9	La joven de la perla	Tracy Chevalier	Punto de lectura	-	1
10	El jardinero fiel	John LeCarré	DeBolsillo	10	30

POESÍA	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	Ciento volando de catorce	Joaquín Sabina	Visor	2	56
2	Insomnios y duermevelas	Mario Benedetti	Visor	3	13
3	Antología poética	Luis Cernuda	Espasa	1	18
4	Santa deriva	Vicente Gallego	Visor	4	20
5	Joana	Joan Margarit	Hiperión	6	16
6	Otoños y otras luces	Ángel González	Tusquets	5	63
7	La dama de Shallot	Alfred Tennyson	Pre-Textos	9	4
8	Ecuador	Benjamín Prado	Hiperión	7	5
9	El fulgor	José Ángel Valente	Círculo/G. Guttenberg	8	26
10	Las insulas extrañas. Antología	V.V.AA	Círculo/G. Guttenberg	-	1

Albacete: Herso Alicante: Manantial Almería: Cajal Ávila: Senen Badajoz: La Alianza, Universitat Barcelona: La Central, 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: Geli 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: Lagun Segovia: Vallés Sevilla: Casa del Libro Soria: Las Heras Teruel: Senda Valencia: Soriano, París-Valencia Valladolid: Oletvm Vitoria: Study Zamora: Pya Zaragoza: Central.

ALEMANIA

- 1 **Abbitte**
Ian McEwan (Diogenes)
- 2 **Das blaue Kleid**
Dorris Dörrie (Blanvalet)
- 3 **Die Korrekturen**
Jonathan Franzen (Rowohlt)
- 4 **Das Gesetz der Lagune**
Donna Leon (Diogenes)
- 5 **Das Lächeln der Sterne**
Nicolas Sparks (Heyne)

MÉXICO

- 1 **El crimen del padre Amaro**
Eça de Queirós (Porrua)
- 2 **La reina del sur**
Arturo Pérez Reverte (Alfaguara)
- 3 **El señor de los anillos**
J. R. R. Tolkien (Minotauro)
- 4 **Furia**
Salman Rushdie (Plaza & Janés)
- 5 **Mossad**
Thomas Gordon (Ediciones B)

ESTADOS UNIDOS

- 1 **Night in Rodanthe**
Nicholas Sparks (Warner)
- 2 **The Lovely Bones**
Alice Sebold (Little, Brown)
- 3 **Blessings**
Anna Quindlen (Random House)
- 4 **Red Rabbit**
Tom Clancy (Putnam)
- 5 **Killjoy**
Julie Garwood (Ballantine)

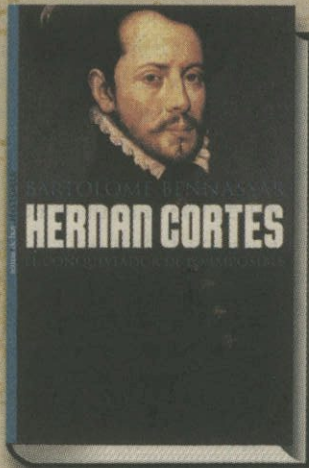
ITALIA

- 1 **Senza sangue**
Alessandro Baricco (Rizzoli)
- 2 **Buskashi**
Gino Strada (Feltrinelli)
- 3 **Non ti muovere**
Margaret Mazzantini (Mondadori)
- 5 **Tutto è fatidico**
Stephen King (Sperling & Kupfer)
- 5 **Come un uragano**
Nicholas Sparks (Frassinelli)

REINO UNIDO

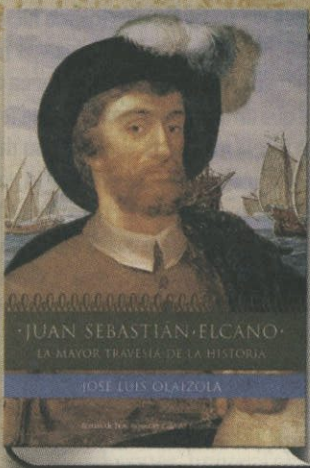
- 1 **Jamie's Kitchen**
Jamie Oliver (Little, Brown)
- 2 **Platform**
Michel Houellebecq (Heinemann)
- 3 **Autobiography**
Roy Keane (M. Joseph)
- 4 **Forever Summer**
Nigella Lawson (Chatto)
- 5 **Berlin: The Downfall**
Anthony Beevor (Viking)

Medios consultados:
Die Welt (Alemania), La Reforma (México), Il corriere della Sera (Italia), The Washington Post (E.E.UU.), The Times (Reino Unido).



HERNÁN CORTÉS
Bartolomé Bennassar
La apasionante biografía del conquistador de México

JUAN SEBASTIÁN ELCANO
José Luis Olaizola
Una hazaña irrepetible: la mayor travesía de la historia
temas de hoy



JUAN SEBASTIÁN ELCANO
LA MAYOR TRAVESÍA DE LA HISTORIA
JOSÉ LUIS OLAIZOLA

O T R A S
V O C E S

Memoria de la luz

CARLOS BRIONES. DVD. BARCELONA, 2002. 76 PÁGINAS, 7,90 EUROS

■ ¿Quién dijo que después del siglo XVI no podían escribirse poemas sobre la rosa, “tirana y hermosa” según un verso de Francisco de Medrano? Juan Ramón Jiménez pensó en un libro que fuese un ramo de ellas. Ese libro nunca llegó a existir, pero ahora Emilio Ramos lo reconstruye: el resultado es *Con la rosa del mundo* (La Poesía, señor hidalgo), ramillete que incluye una veintena de inéditos. También la rosa es el tema de todos los poemas de *Rosas de luz y sombra*, de Custodio Tejada (edición del autor): “Rosa transparente, /tu silueta es corazón/lleño de lava/donde busca refugio/el temeroso glaciador/del amor no correspondido”.

■ El nombre de Gonzalo Rojas destaca poderosamente entre los poetas hispanoamericanos del siglo XX. Ahora, la editorial Andrés Bello publica una amplia antología titulada *Poesía esencial*, seleccionada por Pedro Lastra y con un prólogo de Eugenio Montejo. Un libro imprescindible por motivos diversos, pero sobre todo por el placer de la lectura de cualquiera de estos poemas, lo acertado de la selección y las claves fundamentales aportadas en el prólogo por Eugenio Montejo, otro poeta que nadie debería no haber leído.

■ Evangelina Rodríguez Cuadros ha elegido la *Poesía* (Biblioteca Nueva) de Pedro Calderón de la Barca de entre sus versos exentos e incluidos en sus obras teatrales. Y es un gusto leerlo así, otra vez: “Si te has de ir/mañana, ¿para qué intentas/ que una mujer en un día/te escuche y te favorezca?”, dicen unos versos de *El alcalde de Zalamea* que así, sueltos, podrían ser del persa Omar Jayyam. **M.L.-V.**

En las líneas que preceden a sus poemas en la antología *Selección nacional* (1995), refiere Carlos Briones su iniciación a la poesía con las siguientes palabras: “Desconozco por qué empecé a escribir. Cuál fue el motivo por que una noche, hace ya bastantes años, todo ese mar de sentimiento que vibraba dentro de mí decidió romper sus diques y comenzó a fluir, con la fuerza del torrente, a través de mis manos.”

“IGNORO —proseguía— por qué se desató la tempestad aquella noche, y todavía hoy sigo sorprendiéndome las noches de tormenta, cuando mi pluma dibuja senderos desconocidos a través del papel, cuando me voy desnudando línea a línea para que el agua golpee con fuerza todos los rincones de mi cuerpo y mi memoria”.

El neorromanticismo, un tanto ingenuo, de esas líneas sigue estando muy presente en su segundo libro, publicado casi una década después que el primero, *De donde estás ausente* (1993). Siguen abundando en sus poemas los sintagmas convencionalmente poéticos, las expresiones gastadas. Ya el primer poema del nuevo libro, “Plano de situación”, pone un poco en guardia al lector. “Busco habitar tu piel/ como el mar en los mapas:/alcanzar tu silencio y pronunciarte”. ¿Qué es eso de “habitar una piel como el mar en los mapas”? ¿Es algo más que vaguedades que suenan bien?

La poética de Carlos Briones, en este libro como en el anterior, se mueve al borde del sentimentalismo y el tópico. Quizá su formación —es Doctor en Ciencias, se dedica a la investigación en Biología Molecular, según nos indica la contraportada— haya contribuido a mantenerle al margen de la continua puesta en cuestión de sus propios axiomas que ca-

racteriza a la poesía contemporánea (alguno dirá, elogiosamente, que le ha mantenido al margen de tendencias y grupos). Es cierto que cita a muchos poetas, en una heterogeneidad que ejemplifica su variedad lectora, pero no parece que haya asimilado las propuestas de la mayoría de ellos. Nada hay de la heterogeneidad pessoana en “Rúa de Oro” (donde cita a Álvaro de Campos) ni de Gil de Biedma en la sección final. Sí hay bastante de Francisco Castaño, a quien se cita y glosa, en el ejercicio métrico que es “Desenlace de aurora”, el único poema del libro con rima consonante. Todas esas limitaciones de la poesía de Carlos Briones, que a ratos parece sólo un aficionado sensible, son verdad, pero paradójicamente no invalidan el libro. De vez en cuando el lector se encuentra con poemas que lo justifican y que solo podrían haber sido escritos desde esa poética que suena tan caduca.

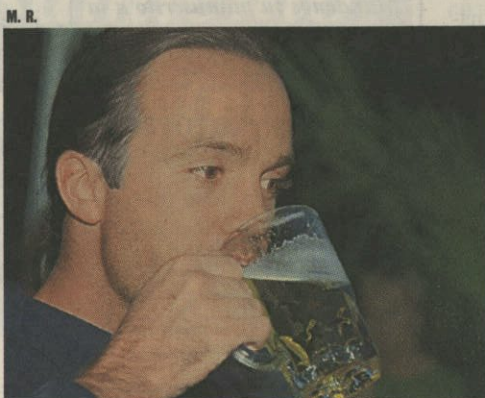
La estructura del libro (cuatro secciones, con nombre de color,

ambientadas en otras tantas partes del día) nos ilustra sobre la voluntad del autor de ir más allá del simple desahogo sentimental, del elemental cancionero amoroso en que a veces parece querer incurrir. En cada una de las secciones, a manera de ilustración, la poesía se aproxima a un cuadro famoso, de Monet a Goya, y el resultado nos recuerda a M. Machado y el modernismo.

Quizá lo mejor de *Memoria de la luz* viene de la herencia simbolista, del modernismo interior, que supo ver en Bécquer algo más que el rezagado romántico que veía el común de los lectores. Un ejemplo, el poema “Solsticio”, que lleva una cita de Yves Bonnefoy, pero cuya música procede de otra parte (Verlaine y sus traductores de principios de siglo): “La mañana de invierno/se cubre de silencio,/por el camino viene/paso a paso la nieve”.

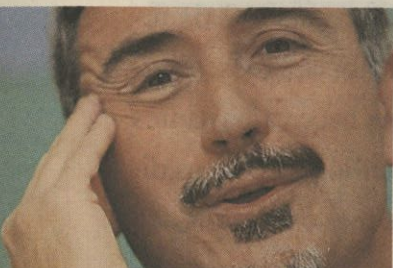
“Solsticio” es uno de los poemas que justifican el libro. Otros son “Definición de azul”, “Oficio del cartógrafo”, el segundo de los “Dos silencios de otoño”, “Contraluz” y, a pesar de los versos finales, “El tiempo de la lluvia”, con el que concluye muy adecuadamente *Memoria de la luz*, que nos devuelve a un Briones, voluntaria o involuntariamente al margen, con idénticas insuficiencias y parecidos hallazgos que en su primer libro.

JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN



El vampiro de la calle Méjico

VICENTE MOLINA FOIX. PREMIO A. GARCÍA RAMOS. ANAGRAMA, 2002. 324 PÁGS., 16 EUROS



M. R.

Desde sus comienzos como escritor, el ex poeta "novísimo" Vicente Molina Foix ha consumado un cambio espectacular. Del culturalismo más estricto y oscuro ha pasado a la claridad costumbrista. Ya en esta clave testimonial escribió su novela mejor, *La quincena sociética* (1988), y a ella vuelve con *El vampiro de la calle Méjico*.

TRES cuartas partes de este libro es costumbrismo, irónico y transgresor, pero costumbrismo. Y esto es lo primero que llama la atención. La novela arranca con la situación de un personaje, Juan Borrás, que se mira en un espejo donde no se ve a nadie y a ratos vigila a una vecina a la que distingue en la ventana de una casa cercana del otro lado de su calle. Esta estampa se plantea con un propósito verista y para ello se localiza en un barrio madrileño acotado con exactitud topográfica.

La precaria identidad del protagonista se completa con otro rasgo que él mismo expone, puesto que es también el narrador de su historia: se siente un vampiro necesitado de la sangre ajena para sobrevivir. Parece, por este comienzo, que vamos a presenciar una historia algo misteriosa urdida con los mimbres de lo cotidiano y lo enigmático. Pronto la novela toma un rumbo inesperado y lo mantiene en la mayor parte de su recorrido. Hallamos un relato de iniciación en la vida seguido del itinerario que lleva a la madurez, ambos centrados en Juan y nutridos con innumerables escenas relacionadas con su homosexualidad.

El primer episodio, el del desvelamiento homoerótico, se sitúa en el marco refinado y decadente

de un lujoso hotel de Venecia, y luego, en Madrid, se encadenan amores caprichosos o torturados. El nombre del personaje da pie para pensar en un donjuanismo compulsivo, volcado en la búsqueda del placer y abocado al dolor.

Hay méritos parciales en estos pasajes. Entre ellos, la expresión deslenguada, la plasticidad fisiológica o el humorismo amargo. Pero

esos méritos no amortiguan el efecto negativo de una cansina repetición de situaciones. Y, lo confieso, si no fuera por un prurito de profesionalidad, hubiera dejado la novela antes de alcanzar un centenar de páginas. Aunque habría hecho mal, porque en el trecho último toma un rumbo distinto. Las aventuras eróticas de Juan no parecen en principio otra cosa que la confesión ilustrada del difícil ejercicio de la sexualidad entre personas del mismo género, y hasta puede verse en ellas una defensa de la homosexualidad. Eso está bien, pero no sé si tiene demasiado interés plantearlo en los momentos actuales. Al menos, hacerlo con el desarrollo reiterativo de la novela. Mayor contención hubiera sido mejor para dar paso al final de la obra, cuando ésta, con el nuevo derrotero, descubre la significación latente en esas peripecias. Ahí se aclara el papel de la mujer de la ventana (toda una sorpresa), entra la tragedia con tintas muy intensas y conmovedoras, y se precisa por qué se tilda a Juan de vampiro. Y entramos de lleno en el tema del libro: la búsqueda de la identidad y la forja de un destino.

Juan vampiriza a quien se le acerca por su radical inseguridad. Sus inclinaciones vitalistas, su entrega a la pasión y el deseo, han estado mediatizadas. Molina Foix refiere el proceso de alguien que intenta liberarse de ese corsé. Pero para llegar a esta meta, donde los elementos novelescos, emocionales y morales alcanzan una buena soldadura, gasta antes mucha tinta innecesaria, quizás porque el autor disfruta, o esa impresión produce, dando cuenta de la vida y milagros de su atribulado donjuán.

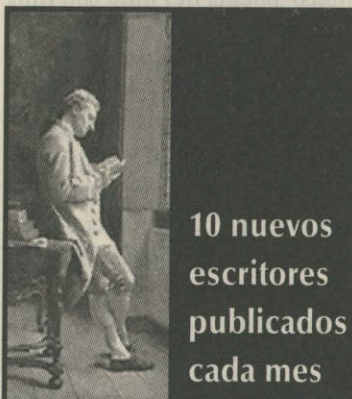
La mirada de la noche

JOSÉ MARÍA LATORRE. PREMIO GRAN ANGULAR. SM. 189 PÁGS. 14 E

EL nombre de José María Latorre es de sobra conocido, no sólo por los lectores más jóvenes. Los más veteranos tal vez no desconozcan que el género de terror, así como el cine, han sido muy frecuentados por el aragonés a lo largo de su trayectoria, que incluye novelas, ensayos y guiones. En esta entrega, que mereció el último premio Gran Angular, el autor redundante en el género de terror con una historia que mucho debe a la novela gótica, a Henry James y a Dickens (en clave de homenaje creo que hay que entender la localización espacial de la historia y los nombres de los personajes).

La peripecia nos sitúa ante un protagonista que acude a hacerse cargo de la educación de dos niños traumatizados por la muerte de su madre. Como suele suceder en estos casos, las circunstancias extrañas le acompañan desde su llegada. Y es que la madre muerta gusta de pasear por el patio de la suntuosa vivienda después del anochecer. Aunque todo esto tiene lugar a partir del tercer capítulo. Los anteriores los dedica el autor a contar un suceso de idéntica naturaleza que le acaeció al protagonista cuando era un niño.

La novela está hábilmente diseñada para cautivar al lector: se mete en harina nada más empezar, no escatima sorpresas y juega la baza de los lugares comunes de un género que sigue siendo uno de los preferidos de los adolescentes. Tal vez esas mismas cartas de presentación puedan resultar insuficientes para un lector más bregado, para el que una mayor hondura psicológica de los personajes y una menor previsibilidad de las situaciones hubieran sido deseables. Sea como sea, la novela se lee de un sorbo y no defrauda.



10 nuevos escritores publicados cada mes

Mandenos su manuscrito a la

Sociedad de Nuevos Autores

Puerta de las Naciones - Ribera del Loira 46
Campo de las Naciones - 28042 MADRID
tel: 91 503 06 54 fax: 91 503 00 99
e-mail: info@nuevosautores.info

(Contrato participativo)

SANTOS SANZ VILLANUEVA

CARE SANTOS

Serpientes en el Paraíso

ALICIA GIMÉNEZ BARTLETT. PLANETA. BARCELONA, 2002. 339 PÁGINAS, 18 EUROS

Alicia Giménez Bartlett –Almansa (Albacete), 1951– parece haber encauzado definitivamente su obra narrativa por el camino del relato de misterio. *Serpientes en el Paraíso* es la quinta novela de la autora que tiene como personajes centrales a la inspectora Petra Delicado y al subinspector Fermín Garzón, de acuerdo con el esquema del binomio de investigadores entronizado por Sherlock Holmes y el doctor Watson y repetido muchas veces, incluso entre nosotros.

BASTE recordar a “Plinio” y don Lotario en las novelas de García Pavón, o al sargento Bevilacqua y la agente Chamorro de Lorenzo Silva, además de otras parejas utilizadas ocasionalmente por autores como Alberto Miralles o Mariano Sánchez Soler. Pero sucede que, aun conservando el modelo lejano de Conan Doyle y la *detection novel*, estas realizaciones actuales han asimilado las innovaciones introducidas por la novela negra americana, con Hammett y Chandler a la cabeza, pero también con las numerosas ramificaciones cinematográficas del género. Se nota sobre todo en que se mantiene el misterio acerca de la identidad del criminal, pero su importancia decrece, porque lo que cuenta es ofrecer el cuadro de una sociedad engañosa, arañar la superficie de las cosas y descubrir lo que se oculta tras unos personajes de conducta en apariencia impecable y, a menudo, pertenecientes a sectores sociales acomodados e influyentes. Así, un suceso violento y misterioso desencadena una investigación que va sacando a la luz, sin pretenderlo, el reverso moral de una sociedad. Incluso fuera del género se ha utilizado este planteamiento en obras de denuncia o de marcado propósito testimonial, desde *Muerte de un ciclista* (1955), de Juan Antonio Bardem, hasta *Nuevas amistades* (1959) o *Tormenta de verano* (1962), de García Hortelano. En *Serpientes en el Pa-*

raíso, el asesinato de Juan Luis Espinet sirve para poner al descubierto la hipocresía y las flaquezas ocultas de un sector social, representado aquí por un grupo de amigos y vecinos de la lujosa zona residencial “El Paradís” (nombre que, junto a la transparente evocación de un episodio del Génesis, permite la anfibología del título), de tal modo que la intriga propiamente dicha reside en las conductas de los personajes y en sus relaciones ocultas.

La autora se mueve con soltura

en este género, y alterna bien pesquisas y descubrimientos con otros motivos secundarios sin perder nunca los toques distanciadores de humor y hasta de sarcasmo –que subrayan lo que en la obra hay de juego literario–, y no sólo, como era ya habitual en títulos anteriores, desperdigados en los diálogos entre Petra y Garzón, sino en historias como las de las hermanas Enárquez o los preparativos



M. R.

de la visita papal a Barcelona, en tipos como el juez García Mourriños y hasta en la misma narradora, oscilante entre el escepticismo más descarnado y los súbitos arrebatos de ternura con la pequeña Anita. Y hay personajes, como el de Malena, bien esbozados. Cuando se sugieren temas graves, como la posible frustración maternal de Petra o la pasión amorosa que puede conducir hasta el crimen, quedan inmediatamente amputados para no dañar el tono general de una novela cuya pretensión, lejos de toda trascendencia, es tan sólo la de entretener dignamente al lector sin caer en lo vulgar y en lo zafio. Tal propósito se cumple en estas páginas, escritas, además, en una prosa limpia, sin apenas otro desliz que algún giro altisonante (“me decanté por serenarme”, pág. 103), cierto uso preposicional desechable (“gente experta de cara a practicar un registro”, pág. 176) y algún catalanismo, como el uso de “hacer” [una película] por ‘proyectar’ (pág. 173).

RICARDO SENABRE

Felipe Benítez Reyes

su nueva novela

El pensamiento de los monstruos

TUSQUETS EDITORES

www.tusquets-editores.es

El rabo del diablo

FRANCISCO GALVÁN. PREMIO DIABLO COJUELO. ALGAIDA, 2002. 277 PÁGINAS, 18 EUROS

Francisco Galván (Madrid, 1958), periodista de la agencia Efe, cuenta en su haber con dos novelas publicadas: *Las esmeraldas de Cortés* (2000) y *El rabo del diablo*, con la cual resultó ganador del III Premio de Novela Picaresca Diablo Cojuelo.



M. R.

EN ella se cuenta una historia divertida que consiste en el pacto entre un periodista y escritor inédito con ganas de triunfar en la literatura y un demonio con poderes para encumbrarlo al éxito en el mundillo cultural a cambio de que aquel le entregue a su novia para una noche de placer. El cumplimiento del pacto por ambas partes funciona como eje principal para enhebrar una serie de episodios regocijan-

tes y también como trampolín para infundir en su desarrollo una crítica del panorama cultural español de nuestros días. La naturaleza diabólica de uno de los firmantes facilita muchas licencias en cuanto a la verosimilitud de la narración. Y así se suceden diversas situaciones destacadas por su evolución sorprendente y por el ingenio con que están pergeñadas en su disposición y en su crítica social, política, moral y religiosa con buenas dosis de comicidad y humor. Pero, por esta misma condición demoníaca, el desenlace de la novela no alcanza la verosimilitud necesaria, pues no parece creíble que, por muy menor que sea este diablo, pueda ser engañado en su cobro establecido.

La novela se lee bien por el interés que despiertan algunas de sus invenciones. En unos casos se refieren al contenido como, por ejemplo, las trampas y manipulaciones del sistema literario o la malévola explicación del origen del mundo en una naturaleza perfecta. En otros el ingenio se plasma en aspectos formales como la suspensión derivada de quiebros inesperados, humorísticas rupturas de la lógica y abundantes juegos de palabras. Este componente lúdico se descubre también en los nombres de los personajes. Así el escritor se lla-

ma Mariano, su novia Marina y el diablo Arimán, que contiene las mismas letras que el nombre de la novia y ambos son muy parecidos al de Mariano. Otro aspecto que conviene resaltar se centra en el juego entre realidad y ficción. Pues el narrador y protagonista cuenta su historia de escritor de éxito como algo verdadero. En cambio sus interlocutores de la corporación municipal, que lo reclaman para presidir un premio literario, la reciben como argumentos de novela. Ambos tiempos (presente narrativo y pasado de la historia) y por tanto ambos niveles se confunden y adquieren mayor ilusión de realidad con la aparición de algún personaje del pasado en el momento de la reunión presente. Pero aun contando con estos valores, no podemos hablar de buena novela. Porque hay fallos de importancia, como la ya citada inverosimilitud en el desenlace o la imposibilidad de que en sólo tres horas (pp. 269 y 271) el escritor solicitado haya podido contar "la historia de mi vida" literaria, que es esta novela cuya lectura requiere más tiempo. Y también resulta superfluo preguntar el nombre del transexual (p. 120) que ya se había presentado como Kim (p. 116).

ÁNGEL BASANTA

Nembrot

J. M. PÉREZ ÁLVAREZ. DVD.

319 PÁGINAS, 14 EUROS

Nembrot es la cuarta entrega narrativa de Pérez Álvarez, ambiciosa y asombrosa por la fragmentada concepción de una trama que mezcla voces y géneros, desconcertante por imaginativa y audaz, por el punto de ironía que circunvala una concepción narrativa original y a la vez creadora de la parodia cervantina.

Nembrot es un relato que se niega a ser contado con una lógica inexistente cuando la materia es el deseo, el fracaso, el recuerdo, la ambición, la traición, asuntos propios de la condición humana. De ahí el aparente caos que remite a otros personajes secundarios y necesarios; caos que adquiere coherencia si el lector acepta entrar en un juego lleno de enmiendas, giros argumentales, cambios de perspectiva. Es el juego de la literatura y exige creer en la única verdad que sustenta la ficción: tener el convencimiento de que lo insólito es posible.

Ese es el aserto que justifica y da coherencia interna a esta historia de amor que sucede en el pasado y el presente de dos hombres que se alejan. Uno de ellos decide la distancia y reflexiona sobre su "extraívio", se reconcilia con sus miedos. Quien maneja la narración dispone la entrada de otras voces, como la del escritor de novelas rosas del que Horacio se confiesa enamorado, un personaje poliédrico que sirve de piedra angular para formular la evidencia de que la realidad necesita de la distancia y del soporte de múltiples perspectivas para que podamos intuir la esencia de su complejidad. Esa es la propuesta de *Nembrot*. Se trata de entrar en su "juego" que recrea el juego de la literatura, de la vida, ofreciendo un recinto donde no es insólito lo imposible.

PILAR CASTRO



MICHEL HOUELLEBECQ

Plataforma

La más provocativa novela del autor de "Las partículas elementales" y "Ampliación del campo de batalla"

IAN McEWAN

Expiación

Su mejor novela: "Una obra maestra" (Peter Kemp); "Grandiosa" (John Updike); "McEwan es un clásico, pero absolutamente original" (The Guardian)



ANAGRAMA

Cuentos reunidos

CLARICE LISPECTOR. VARIOS TRADUCTORES. ALFAGUARA. MADRID, 2002. 529 PÁGS, 18'95 EUROS

La obra narrativa de Lispector no está impulsada por el argumento o los personajes, sino por un lenguaje deslumbrante que actúa como un mosaico de sensaciones, donde prevalece un propósito de búsqueda limitado por las insuficiencias de la palabra.

LA intuición de lo indecible no conduce necesariamente al silencio. Lispector entendía la literatura como un ejercicio de desvelamiento. La verdadera literatura se desliza siempre por ese terreno fronterizo, donde se superponen la destrucción del sentido y la voluntad de comunicar. Ése es el dominio en que se gestó una obra que repudió la herencia realista de las letras brasileñas, asimilando las innovaciones formales de Joyce o Woolf.

Cuando en 1944 una escritora de 23 años, hija de inmigrantes judíos

ucranianos, publicó *Cerca del corazón salvaje*, la crítica advirtió de inmediato la madurez y consistencia de un orbe narrativo que nunca se desvió de unos planteamientos estéticos extremadamente exigentes. Sin concesiones ni alardes, Lispector se mantuvo fiel a una concepción del hecho literario, donde el desalojo de la trama permitía el encuentro de la sensibilidad y el mundo. Sus cuentos, cuya desmesura, extrema concisión o lirismo desbordan los cánones inherentes al género, no se apartan de este ideario. Ahora aparecen reu-

nidos por primera vez en una excelente edición. Nos encontramos con los libros de relatos esenciales de una obra prematuramente interrumpida en 1977, cuando una enfermedad acabó con la vida de Lispector.

La selección comprende desde su segundo libro de cuentos, *Lazos de familia* (1960), hasta el póstumo *La bella y la bestia* (1979). Aunque se advierten ciertos cambios, no se puede hablar de una evolución. Se aprecia un desplazamiento hacia un estilo que se abre a la anécdota, sin renunciar a esa sensibilidad que, lejos de subsumir lo real en una trama de conceptos, aguarda la revelación del mundo. Esa disposición está especialmente acentuada en los primeros relatos. En *La imitación de la rosa*, Lispector expone una poética que prescinde de lo superfluo para acceder a la esencia de las cosas. Esta reducción fenomenológica le

permite descubrir la "luminosa tranquilidad" de la rosa. Su perfección contrasta con la rutina de la protagonista, una mujer atrapada por la vulgaridad de la vida familiar. En *Amor* también comparece esa insatisfacción, pero eso no significa que Lispector adopte la perspectiva de un feminismo militante. El erotismo de los cuentos de *El viacrucis del cuerpo* no constituye un ejercicio de emancipación, sino el reconocimiento de la proximidad entre el placer y la muerte.

Lispector continuó escribiendo hasta la inminencia de su muerte: "Muerdo de embriaguez de vida". Esas palabras podrían servir para condensar una poética que opuso la exuberancia de los sentidos a la frialdad del concepto. Sus escritos nos aproximan a nosotros mismos.

RAFAEL NARBONA



ARCHIVO

El libro de bolsillo

Biblioteca de autor BIBLIOTECA HAMMETT



Dashiell Hammett
La maldición de los Dain

a la venta a partir
del 14 de octubre

Biblioteca temática

BIBLIOTECA JUVENIL



Alexandre Dumas
Los tres mosqueteros,
1 y 2

Marco Polo
Libro de las maravillas

Herbert G. Wells
El hombre invisible

Áreas de conocimiento

LITERATURA



Carmen Martín Gaité
Cuentos completos

E. T. A. Hoffmann
Cuentos, 1 y 2

Teatro breve del Siglo de Oro
Edición de A. Rey Hazas

Jonathan Swift
*Una humilde propuesta...
y otros escritos*

Rubén Darío

Prosas profanas
Edición de J. Olivio Jiménez

Thomas de Quincey
*Confesiones de un inglés
comedor de opio*

MEDICINA Y SALUD

Helen S. Kaplan
*La nueva
terapia
sexual*, 1 y 2



Alianza Editorial

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

Desolado y cínico, Alberto Moravia (1907-1990) supo narrar como nadie las miserias del amor desdichado, del abandono y la traición. Así lo demuestran los protagonistas de *El amante rechazado*, relato que da título al volumen de cuentos publicados en la Prensa italiana por el novelista entre 1928 y 1960 y que la Esfera de los Libros lanza estos días.

El amante rechazado

POR ALBERTO MORAVIA

La calle se mostraba como una especie de túnel bajo una bóveda de diminuto y plumoso follaje verde y amarillo. Sostenían esta nube de hojas otoñales determinados árboles cuyos troncos eran de una negrura violenta y como carbonizada, que parecían empapados por toda la lluvia de los días anteriores. Innumerables hojas verdes y amarillas derribadas por el agua sobre el pellejo negro y graso del asfalto habían quedado adheridas haciéndolo parecer manchado como la piel de la pantera. En un sitio se había formado un gran montón de esas hojas; el verde y el amarillo, mezclándose y reluciendo por el agua, daban la ilusión de un oro copioso vomitado por la rotura de un cofre; y era una extraña visión, casi digna de ser deplorada como una gran riqueza inexplicablemente abandonada y despreciada. Yo no padecía, pero sabía que si hubiese tenido un dolor aquellos colores tan fuertes me habrían hecho sufrir, como todo detalle de excesiva evidencia al que una sensibilidad herida atribuye inmediatamente un significado. Así, en cuanto salimos de la casa, le hice notar a Livio el color de esas hojas y de esos troncos. Pero él meneó la cabeza y contestó que no tenía la mente como para eso. A continuación, con un tono suplicante, me pidió que no lo dejara: quería estar conmigo algo más.

Empezamos a caminar delante y atrás sobre aquellas hojas, a lo largo de aquellos troncos en el aire ahumado y azulado del crepúsculo otoñal.

—En fin —dijo Livio con un furor contenido—, si me hubiese dicho: amo a Roberto y a ti ya no te amo, paciencia... Por lo menos ésta sería una razón clara... pero ¿por qué inventar todas esas mentiras? Roberto es un constructor, tú un destructor... Roberto un constructor... ja, ja... con esa cara de buey, esa frente estrecha, esos ojos redondos... Un bruto, eso es lo que es.

Dulcemente le contesté, observando el bordado elegante de las hojas que sobre las aceras se

aglomeraban alrededor de los árboles hasta formar una alfombra, que Silvia era una de esas mujeres que no saben reconocer la verdad y necesitan siempre creer que están justificadas por razones de orden moral. Me miró como si no hubiese entendido, y después prosiguió:

—La verdad, en cambio, es que él es rico y yo soy pobre... constructor, sí, claro que lo es, futuro constructor de su desprovisto guardarropa... constructor de vestidos, zapatos, joyas... ¿Has oído con qué tono ha dicho: estoy cansada de vivir entre estrecheces?

Dije que lo había notado todo. Pero ¿qué le iba a hacer? Se había ilusionado acerca de esa mujer, eso era todo. Diciendo esto, con la punta del paraguas yo restregaba la tierra entre la hojarasca, que se acumulaba ante la punta en un montón resistente que yo sentía adherido al asfalto por una película adhesiva de agua de lluvia.

Livio dijo: —Ella es una boba... o, mejor dicho, una persona muy simple... esos discursos sobre la construcción y destrucción no son cosa suya... son de Roberto... con esos discursos, en mi ausencia, la ha fascinado... porque él de veras cree ser un hombre positivo por los cuatro costados, un constructor, precisamente... y ella, en su pérfida ingenuidad, me los ha ofrecido tal cual... como un papagayo... tanto es así que, cuando la he interrumpido y le he preguntado qué entendía por constructor, se ha quedado con la boca abierta y no ha sabido decir nada... diantre... no podía contestarme que por constructor entendía un hombre rico y nada más...

Le dije que razonar de esa manera era en vano; a menos que, más que dolerse por la forzada separación de la amante, le importase demostrar su propia superioridad y la poquedad de esos dos. Mientras tanto, aún discutiendo, habíamos llegado al final de la calle, allí donde

desemboca en la avenida a lo largo del río.

Livio me indicó que nos acercásemos al parapeto y después prosiguió: —¿Yo destructor?... ¿y qué destruía, por favor? Tal vez sus malas costumbres... Cuando la conocí ella creía que la vida fuese una cuestión de dinero, de automóviles, de vestidos, de excursiones, de cenitas y diversiones... lo creía con ingenuidad, como si no hubiese ni pudiese haber en el mundo nada más... la verdad es que ella andaba a cuatro patas... y yo, por algún tiempo, la he hecho caminar erguida... pero ahora ha vuelto a caer en cuatro patas, la cara en el comedero... y para siempre...

Por encima de las defensas del río, en el gran espacio entre ambas orillas, se descubría el cielo pesado de nubes oscuras e inmóviles, parecido a una frente pensativa y fruncida. Como un rostro detrás de un brazo, la ciudad nos miraba desde detrás de la barrera de sus puentes, tendida y mortecina. A lo largo del parapeto se alineaban unos plátanos que habían crecido hasta gran altura, de manera que al pasear no se veía otra cosa que troncos y más troncos, inclinados o erguidos, con las ramas elevadas hacia lo alto. Pero desde la cima de las copas el viento arrancaba a puñados grandes hojas muertas que caían, desagradables y duras, una tras otra, hasta reunirse con sus compañeras esparcidas en abundancia sobre las aceras. Contesté a Livio que él no podía juzgar sobre cuántas patas había de caminar la hermosa mujer que no quería tener más nada que ver con él. Probablemente le había pedido demasiado; ella se había esforzado por seguirlo, después le habían fallado las fuerzas y había vuelto a su vieja vida.

—Ah, ¿no se debería pedir nada a la gente? Yo sólo le había pedido que fuese una persona decente... en cambio ya has oído lo que ha dicho... que yo la hacía volverse fea... ¿has oído con qué

tono de obstinada desolación lo ha dicho?

Nadie pasaba por la avenida junto al río. En determinados puntos las hojas muertas formaban altos montones, verdaderas tribus que murmuraban y bullían según el viento.

—Tal vez no la halagabas lo suficiente —dije.

Livio repuso: —¿Para qué sirven los halagos? Yo quería que se convirtiese en una persona, eso es todo... y para lograrlo le dije que ante todo tenía que reconocer la verdad de sus propias condiciones... tenía que darse cuenta de que era pobre, ignorante, con la cabeza a pájaros, malcriada, que mentía constantemente ante sí misma y ante los demás... yo pensaba que la verdad, aunque amarga, hubiese de tener para ella más avlor que los halagos que le prodigaban Roberto y sus demás pretendientes...

Me eché a reír y le dije que las mujeres querían dulces frases y no sermones. [...]

—Sin embargo —dijo Livio como acordando—,

Contesté a Livio que él no podía juzgar sobre cuántas patas había de caminar la hermosa mujer que no quería tener más nada que ver con él. Probablemente le había pedido demasiado

se—, al principio me amó precisamente porque le decía esas verdades... me explicaba que nadie la había hablado jamás de esa manera... me agradecía que lo hiciese... y ¿te acuerdas? Al principio conseguí que abandonase a ese Santoro...

Yo volví a reír: —Probablemente, para abandonarlo le habrá repetido punto por punto las mismas frases que tú en aquel momento le ibas propinando... habrá hecho con aquel pobre Santoro lo que ha hecho hoy conmigo... le habrá dicho que tú eras un constructor y él un destructor... y entonces, como hoy, no era cosa de ella... ¿no crees que habrá sido así?

Él dijo con estupor:

—Así ha sido... pero era la verdad... yo era el único que podía hacerle bien... y ella lo sabe... y por eso está tan empecinada contra mí...

De pronto nos encontramos en un remolino de viento, en una explanada de la cual bajaban dos escalinatas hacia el río. Las hojas se elevaban

del suelo girando hacia lo alto. [...]

Dije: —Tu error ha sido tomarte demasiado en serio tu papel de moralista, de constructor, como dice Silvia... Tenías que pensar que nada es más fácil que un moralista revele después ser inmoral, y que el constructor de ayer se vuelva el destructor de mañana... ¿Qué frenesí es el vuestro? Esta Silvia me parece una mujer a la que no se acercan sino hombres que la quieren salvar... se comprende que termine por creerle sucesivamente a cada uno de ellos.

Meneó la cabeza y contestó: —Será como dices tú... pero lo que hace que yo sea distinto de los demás es que durante todo el tiempo, mientras hacía toda clase de esfuerzos de cambiarla, sentía que era en vano... y que pese a todo, precisamente por eso, había que hacerlo... tal vez tú nunca hayas experimentado esa sensación... me parecía estar entregado a una empresa que no tenía ninguna posibilidad de éxito... pero esa sensación de fundamental vanidad era justamente lo que me hacía persistir y me hacía amar a Silvia... la sensación de hacer algo sin esperanza...

El crepúsculo se había ya convertido en una penumbra casi nocturna. La masa gris de un autobús de rojos faroles encendidos, pasando y desapareciendo por una calle transversal, lo hizo hundirse con toda su bruma, y se hizo la noche. Caminando en la oscuridad, contesté:

—Entonces no te quejes... has obtenido lo que deseabas... ella te ha inspirado la voluntad de cambiarla, que añelabas de corazón, y, al mismo tiempo, no menos querida, la sensación de la imposibilidad de dicho cambio... De ella, más no podías esperar.

Contestó: —Eso es verdad... pero no quita que perderla sea muy amargo...

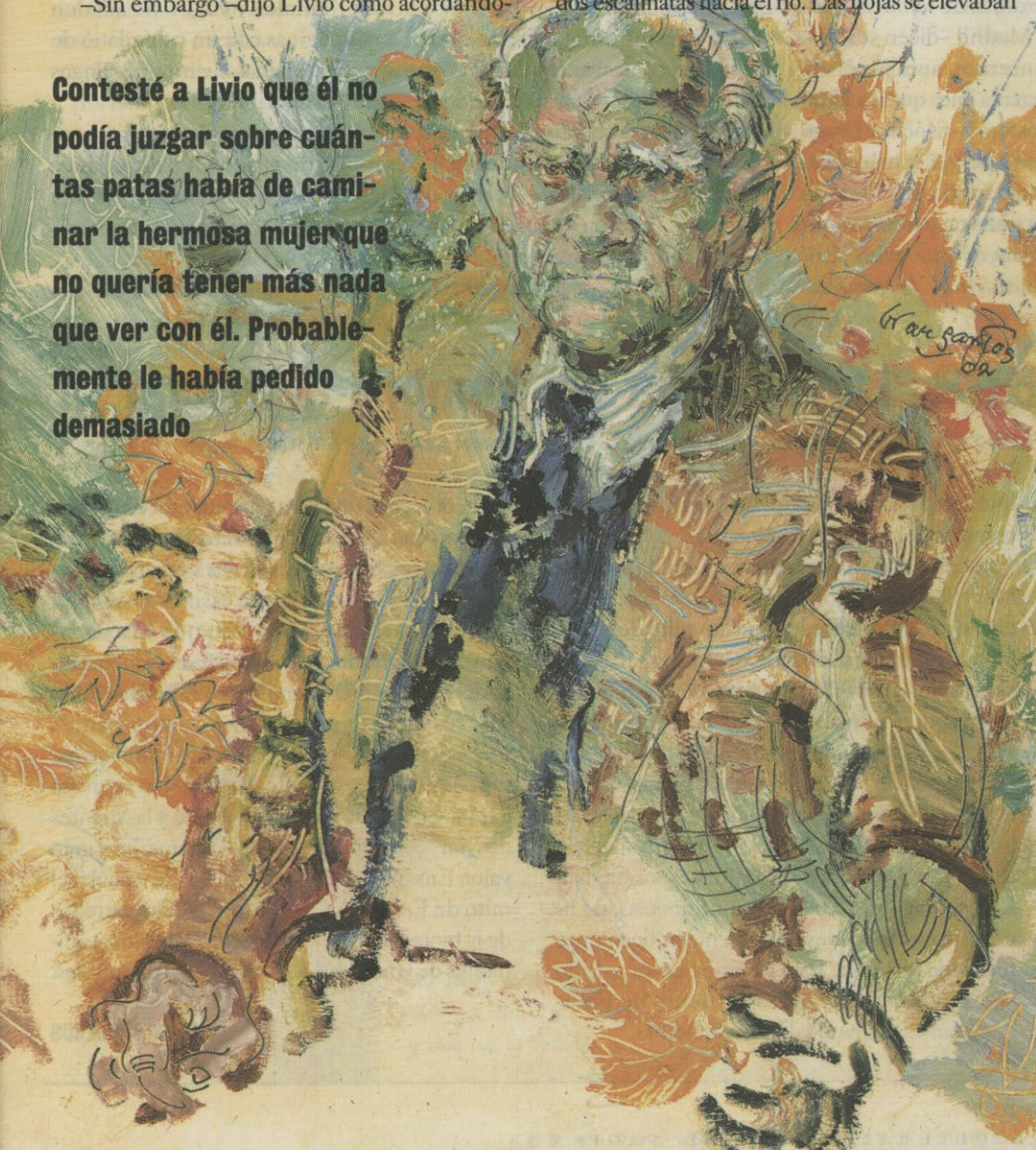
Me reí: —Cuántas cosas querías —dije.

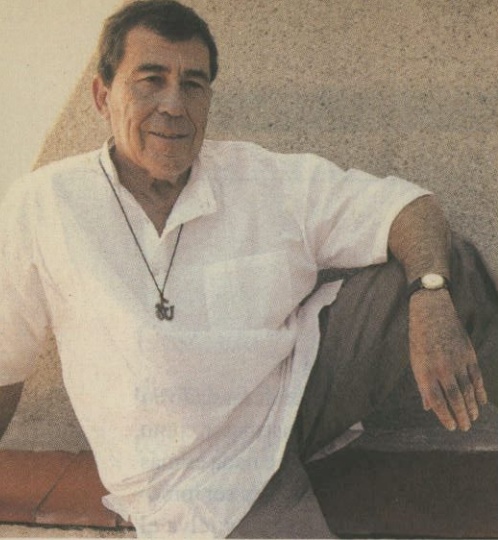
Yo había entrado en un gran montón de hojas, sin verlas, y casi experimentaba placer moviendo los pies y haciendo el mayor ruido posible.

—Acaba con eso —dijo Livio—, ¿qué te ha dado?

Yo tenía las hojas hasta la mitad de la espinilla de tan altas y tupidas. Livio añadió: Así que se acabó.

—Eso, se acabó —dije como un eco arrastrando los pies entre las hojas. Me sentía incapaz de tomarme en serio el disgusto de mi amigo. Más aún, experimentaba una especie de sentimiento de hilaridad, como si todo se hubiese producido según un orden preestablecido y superior. ■





M. R.

El sendero de la mano izquierda

FERNANDO SÁNCHEZ DRAGÓ. PREMIO ESPIRITUALIDAD MR. MARTÍNEZ ROCA. 288 PÁGS., 15'25 EUROS

En los mejores *colleges* de la Universidad de Oxford es posible encontrar a un tipo humano que apenas existe en otras latitudes. Me refiero al excéntrico, un profesor o un intelectual refugiado en la vida académica que, situado en los bordes del sistema, entra y sale del mismo.

EN Oxford se cuida a los excéntricos porque en realidad con su originalidad, o ganas de hacer lo que a uno le da la gana, acaban reforzando las reglas establecidas y dando una impagable sensación de libertad al propio sistema. Aquí, sin la riqueza y la flexibilidad que proporciona haber dispuesto durante doscientos años del formidable Imperio Británico, al excéntrico se le da poco margen, se le pone la zancadilla y se le manda a hacer puñetas cuanto antes. Quizá por eso, porque algún excéntrico teníamos que tener —y por algo más, por bastante más—, Fernando Sánchez Dragó, ha recibido tantos premios a lo largo de su vida.

El último, el IV premio Espiritualidad Martínez Roca, se lo ha llevado este libro que nos ocupa. Han sido 18.000 euros para un volumen cuya espiritualidad es poco convencional, a menos que por espiritualidad se entienda reflexividad, algo bien distinto.

Con la excusa de haber nacido en 1936 en Madrid —dicen sus biografías de internet, aunque él escriba en la tercera línea que nació “al oeste del Bósforo”— Sánchez Dragó se ha lanzado a pergeñar una curiosa mezcla de historia de vida y de conseja para transitar por este mundo con el mayor provecho. Comienza *El sendero de la mano iz-*

quierda con una introducción cuyo subtítulo es “Para el hombre nietzscheano”. Aquí se dice al lector dónde está el corazón del libro: “Obra bien y todo te será dado”. Una recomendación clásica que se complementa con otra a favor de paladear los distintos y diversos sabores de la existencia.

En esta introducción Sánchez Dragó deja entrever algunos de los rasgos que han ido orientando su vida. Así, narra la enorme influencia que tuvo su madre en su vocación literaria. Con todo, reservón, deja al lector con la miel en los labios a la espera de una futura autobiografía.

El siguiente escalón lo consti-

tuye la meseta de las ciento ochenta y una reglas a seguir que componen este código de conducta. La primera es “nada importa nada”. La última, “no te fíes de mí”. Y, por fin, la conseja de Sánchez Dragó: “Estos ciento ochenta y un mandamientos se encierran en uno: llega a ser el que eres”. Por último, un epílogo en el que el autor ofrece la fórmula con la que conseguir aspecto tan juvenil como el suyo. Advierto ya que no es cosa fácil. Sánchez Dragó se desayuna más de veinte cosas distintas entre pastillas, productos orientales y yogur. Se añaden unas páginas con un calendario de máximas diarias y varios decálogos como el de Kipling.

Volumen lleno de ingenio, sensatez y de arbitrariedades. Hace pensar y sonreír al lector. Es una buena compañía.

BERNABÉ SARABIA

Frankensteiniana. La tragedia del hombre artificial

PILAR VEGA RODRÍGUEZ. TECNOS/ALIANZA. MADRID, 2002. 392 PÁGINAS, 17'3 EUROS

LA historia de Frankenstein es una historia plural que ha atravesado la literatura, el cine, la música y las artes plásticas. En este libro la autora restituye la autoría a Mary Shelley del creador y de la criatura. Vega explora las múltiples fuentes del mito de Frankenstein; también su vigorosa, su diferenciada, historia efectual: con una cierta injusticia para con los creadores cinematográficos, a los que evalúa sólo desde la perspectiva de las novelas originales, sin conceder carácter creativo al arte del cine y a la todopoderosa industria de nuestros horrores y placeres.

¿Qué decir? Para los amantes de Frankenstein el texto de Pilar Vega es de un gran valor. El compromiso con el tema, la exploración de todos los detalles que introducen complejidad al texto, la minuciosa reconstrucción biográfica y bibliográfica, presentan una investigación rigurosa

que sabrá agradecer todo amante de la literatura romántica, gótica y sentimental.

Acierto ejemplar: la criatura —en la letra de Mary Shelley, o bajo la dirección de Whale, o con el rostro de Boris Karloff— es un mito de nuestra cansada modernidad. De esa modernidad que se presumió carismática, que pensó sustituir a los dioses por el humano creador: científicamente armado. Rastros de Prometeo, descubre la autora; rastros de Fausto. Sin duda. Frankenstein, el creador y la criatura, es el mito, uno y doble, de nuestra modernidad tecnocientífica. Son el estímulo y la advertencia, el límite y la posibilidad. La exploración de fuentes e influencias, de límites y posibilidades, ha sido magníficamente realizada por Vega. Para los que hemos sufrido y gozado con las plurales versiones de Frankenstein es un material imprescindible.

Para acabar, una nota discordante: cierto tipo de texto que aparece referido en el libro no es tratado como se merece. Calificar a Luciano (de Sarmosata) de “sofista griego”, es, cuando menos, una licencia arriesgada. Decir que Marx concluyó “que Prometeo había sido el primer santo del calendario cristiano” (p. 139), suena a error. Marx calificó a Prometeo como “santo y mártir”. Del calendario filosófico: tal vez sea lo mismo, pero hay un matiz. Este libro es una rigurosa exploración filológica del ambiente y las fuentes de Mary Shelley. En ello radica su mérito y gran valor. Ensayos periféricos, como el de vincular el mito de Frankenstein a los actuales desarrollos de la biotecnología, ponen de manifiesto las opiniones de la autora. Muy libres. Algo discutibles.

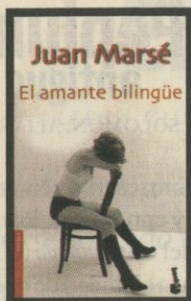
PATXI LANCEROS



¡ES RARO! Y OTROS RELATOS

Gustavo Adolfo Bécquer
Debolsillo
140 páginas, 3'60 euros

EL Bécquer menos conocido es el que encontramos en estos cuatro relatos, escritos a vuelapluma (como casi toda su obra) para los periódicos de la época. "¡Es raro!" critica el prosaísmo de una sociedad incapaz ya de comprender (nos encontramos en 1861) los ideales románticos. "Memorias de un pavo" nos ofrece una insólita muestra de humor. Los relatos "Tres fechas", cuya acción transcurre en Toledo, y "La venta de los gatos" (transcurre en una venta cerca de Sevilla) se encuentran más cerca del Bécquer magistral de las leyendas. Rarezas de un escritor que no se reduce al poeta que el tópico quiere bohemio y malogrado. **J. L. GARCÍA MARTÍN**



EL AMANTE BILINGÜE

Juan Marsé
Booket
220 páginas, 5'95 euros

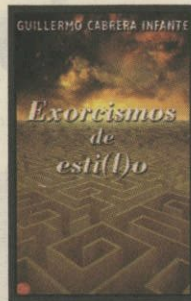
PESE a no alcanzar los altos vuelos a que Juan Marsé nos tiene acostumbrados, hallamos en este libro las huellas de una coherencia que nos acerca más al universo más genuinamente marseñano: las relaciones entre estratos opuestos de una misma sociedad: de la burguesía a los casi marginados, en una Barcelona contemporánea en la que no faltan segregación lingüística ni chárnegos. Juan Marsé habla siempre de "su" Barcelona que a menudo coincide con la del resto de los barceloneses. Sólo este espejo de la realidad, pasado por el tamiz de su prosa desnuda y ajustada, es ya de por sí un motivo más que suficiente para leer *El amante bilingüe*. **C. SANTOS**



VIAJES Y VIAJEROS

Virginia Woolf
Random House Mondadori
252 páginas, 5'85 euros

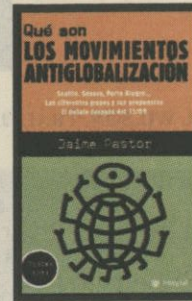
LEEMOS en la contraportada de este volumen *Viajes y viajeros* de Virginia Woolf que se trata de "Un libro de viajes que lo es, sin serlo", y eso es lo que vamos a encontrar aquí. La traductora Marta Pessarodona ha seleccionado, y prologado, una serie de relatos de la inmortal Wolf cuyo común denominador son los viajes. Viaje en el sentido de traslado, no necesariamente grandes distancias, pero también desde la perspectiva de viaje interior. También encontramos ensayos sobre algunas personalidades. Inglaterra y Londres constituyen la sustancia fundamental del contenido, pero también encontramos otros novedosos, como los tres dedicados a España. **J. A. GURPEGUI**



EXORCISMOS DE ESTI(L)O

Guillermo Cabrera Infante
Punto de lectura
310 páginas, 4'99 euros

INGENIOSO y breve como Monterroso, jugueteón como Rodari o Pennac, por citar sólo algunos de los parentescos de este libro –que mucho tiene de cortazariano–, Guillermo Cabrera Infante se descubre en estos textos no sólo como un lector irredento e irreverente, sino como un "terrorista" de las palabras y de las ideas, ya que en él se permite, no sólo homenajear y emular a los clásicos, también transgredirlos, contradecirlos, en un constante ejercicio de inteligencia e ingenio. Más de un centenar de textos hiperbreves que recorren en clave lúdica su universo: desde su cubanidad hasta su pasión inglesa; el cine, el tabaco, los viajes y la palabra. **C. S.**



QUÉ SON LOS MOVIMIENTOS...

Jaime Pastor
RBA
108 páginas, 7'50 euros

PASTOR presenta en *Qué son los movimientos antiglobalización* una articulada panorámica de los movimientos antiglobalización. Para Pastor el proceso de globalización arranca entre 1971, con la decisión de Nixon de romper la vinculación oro-dólar, y 1973, con la subida del precio del petróleo. La expansión del neoliberalismo habría conducido al crecimiento desmesurado de los mercados financieros. La Cumbre de la Organización Mundial de Comercio de Seattle, en 1999, cristaliza un movimiento de protesta que da lugar a lo que hoy denominamos "antiglobalización", una compleja red de intereses y creencias en un mundo distinto, tal vez mejor. **B. SARABIA**



Este otoño se lleva

el punto

más de 1000 libros "prêt à porter" para todos los bolsillos

Se lleva lo clásico y lo vanguardista. Se llevan las firmas consagradas y las novelas. Este otoño llévate puesta una moda que entra por los ojos y cabe en el bolsillo.

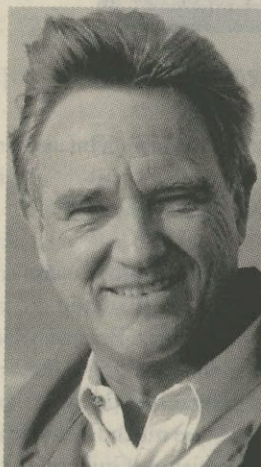


punto de lectura
www.puntodlectura.com

La mano

FRANK R. WILSON. TRAD. JAIME GAVALDÁ. TUSQUETS, 2002. 385 PÁGINAS, 20 EUROS

En su novela *What's Bred in the Bone*, el célebre escritor canadiense Robertson Davies observaba que "es tan seguro que la mano habla al cerebro como que el cerebro habla a la mano". Pues bien, este es el resumen literario del libro de Frank R. Wilson.



TUSQUETS

NEURÓLOGO y profesor de la Facultad de medicina de la Universidad de California en San Francisco, Frank R. Wilson es lo que podríamos considerar un "antimentalista", alguien que desconfía de la idea de que productos tan característicamente humanos, como el lenguaje, sean una compleja creación de la mente o algo innato a nuestro género, sin más, y que no hayan estado originados por alguna circunstancia física, material, ocurrida en el camino de la evolución del mono al hombre.

Para Wilson, esta circunstancia física no es otra que el desarrollo de las habilidades motoras de nuestras manos. Explicado el fenómeno de forma simple: al tiempo que nuestras manos, por muy variadas necesidades materiales (por ejemplo, precisar algo más que fuerza prensil para trasladarnos de rama en rama) han ido evolucionando hasta los sutiles instrumentos que ahora son, hemos aprendido a tener conciencia, pensamiento abstracto, formar grupos complejos mejor que manadas, trabajar productivamente y, lo que ahora nos ocupa, hablar.

El movimiento autogenerado es la base del pensamiento y de la acción voluntaria, un mecanismo oculto gracias al cual existen las coordenadas físicas y psicológicas del ser humano: las manos son la piedra angular de tal movimiento y al ejercitarlas y refinar sus posibilidades para trabajar, defendernos, perfeccionar herramientas o señalar e identificar objetos, hemos puesto las bases para la aparición del pensamiento abstracto, la conciencia y el lenguaje. Wilson va incluso más lejos, considera que cualquier teoría

de la inteligencia humana que ignore la interdependencia de la mano y las funciones cerebrales, sus orígenes históricos o la influencia de este proceso evolutivo en la dinámica del desarrollo del ser humano moderno es, en esencia, errónea y estéril.

La tesis de Wilson no pretende ser novedosa, él mismo se hace heredero de una viejísima corriente de pensamiento que se remonta a Anaxágoras (500 a.C.), quien ya observó que la superioridad del hombre, es decir, su inteligencia, implícitamente su capacidad de hablar, se debía a sus habilidades manuales. La idea recorrió los siglos y en 1840 la retomaba Charles Bell en su obra *The Hand*. Bell dio a su libro un sentido religioso: Dios había dado la mano al hombre, antes que a otros seres vivos, para premiarlo como rey de la Creación, un rey que habla. Descontado este argumento que ya casi no se usa en la ciencia, la obra de Bell es magnífica en todos los sentidos y, dentro de los límites que a sí misma se impone, comparable a la de su coetáneo Darwin.

Lo que subraya Wilson en *La mano*, como han hecho otros autores recientemente al estilo de Merlin Donald, Henry Plotkin y, sobre todo, Terrence Deacon en *The Symbolic Species: The Co-evolution of Language and the Brain*, es la importancia del criterio evolutivo y materialista a la hora de considerar el origen de la conciencia y las estructuras lingüísticas típicas de las personas, que radicarían en los trabajos manuales de nuestros ancestros.

JUAN R. LODARES

Peplum. El mundo antiguo en el cine

JON SOLOMON. ALIANZA. 368 PÁGINAS, 35 EUROS

ESTE libro, escrito con una efectiva mezcla de conocimiento y entusiasmo, logra convencer a los menos partidarios del cine *antiguo* (el de ambientación bíblica, grecorromana o similar) de que el género resulta insoslayable, por pertenecer a él un buen puñado de obras maestras.

Solomon aborda éstas grandes obras y otras menores (e incluso algunas deleznable), con competencia y sensibilidad, sabe sacar a relucir su erudición clásica y artística sin abrumar al lector, y es capaz de juzgar las películas con criterio, sin dejar que algún detalle ajeno a las fuentes clásicas le estropee el disfrute de un buen espectáculo cinematográfico. Logra convencernos de que tras las mejores películas de género *antiguo* suele haber un trabajo riguroso de documentación; de que éstas con frecuencia beben directamente de la tradición clásica o de sus interpretaciones posteriores (la pintura renacentista y barroca, por ejemplo); y de que un cierto conocimiento de estas fuentes por parte de los espectadores no puede sino redundar en un mayor disfrute de las películas.

Se trata de un humanista que sabe reconocer lo que de humanistas tienen Griffith, Mankiewicz, Pastrone o Pasolini, y que es capaz de emparentar la fantasía desbocada de Apolonio de Rodas, el autor de *Las Argonauticas*, con la del mago de los efectos especiales Ray Harryhausen. A ambos reconoce Solomon la misma libertad para recrear los datos recibidos de la tradición. Con lo que Solomon apunta una idea que aún a estas alturas a algunos les cuesta aceptar: que el cine es el penúltimo capítulo de una cultura artística milenaria que ha sido capaz de ponerla al día y devolverla a un público mayoritario.

Nada que oponer, salvo que Solomon no concede demasiada importancia a la figura del director, y suele repartir los méritos de una película entre un equipo más o menos numeroso de técnicos y creadores. Con frecuencia omite el nombre del director, o lo menciona sólo de pasada. Tampoco suele relacionar las características de una determinada película con las constantes de la filmografía de su director, lo que empobrece su perspectiva. *La última tentación de Cristo* se ve con otros ojos si recordamos que Scorsese ya incluyó la crucifixión de un agitador en su primeriza *Boxcar Bertha*. Y al abordar *Tierra de faraones*, de Hawks, habría que haber destacado el tema hawksiano de la amistad entre hombres, que presta una inusitada calidez a la relación entre el faraón y el sumo sacerdote que cumple ciegamente sus designios. Con todo, este libro cumple admirablemente el suyo: refrescar nuestras ganas de volver a ver ciertas películas.

JOSÉ MANUEL BENÍTEZ ARIZA

El fin del hombre

FRANCIS FUKUYAMA. TRADUCCIÓN DE PACO REINA. EDICIONES B. BARCELONA, 2002. 410 PÁGINAS, 21 EUROS

Francis Fukuyama pasó de ser un oscuro analista político del Departamento de Estado norteamericano a ser una celebridad en un tiempo brevísimo, gracias a un artículo que trataba del fin de la historia publicado en una revista prestigiosa pero de escasa circulación. Poco después aparecía el libro que desarrollaba aquellas ideas, ampliando el efecto del debate abierto por el artículo.

AQUEL libro, como el que tiempo después escribiría Samuel Huntington sobre el choque de civilizaciones, precedido también por un artículo de enorme impacto, se convertirían en dos fenómenos de la cultura de masas que nos ha tocado en suerte vivir. Nunca antes se habían criticado tanto tesis expuestas en libros que apenas unos pocos leyeron con el debido detalle. Pero, es que no se podía permanecer al margen del debate, aun a costa de hablar de lo que no se sabía.

Sin ánimo de resumir las tesis de Fukuyama, en aquella obra analizaba el proceso por el que el ser humano, a lo largo de su historia, había tratado de resolver el problema de la convivencia y del ejercicio del poder hasta llegar al establecimiento de los regímenes liberal-parlamentarios. Éstos tendrían sus variantes y sus adaptaciones a los nuevos tiempos, pero en su esencia se mantendrían, finalizando así el proceso de búsqueda.

Pasado un tiempo a Fukuyama parecen haberle entrado algunas dudas. Durante siglos el diálogo se realizaba entre una naturaleza estable, la del homo sapiens sapiens, y distintas formas de organización política. Sin embargo, con la llegada del siglo XXI se vislumbran cambios que modificarán el primero de los elementos. Como Aldous Huxley

y George Orwell advirtieron, el poder puede elaborar medios para tratar de controlar la mente de los ciudadanos, alterando elementos esenciales de su naturaleza.

Si hasta la fecha la crónica insatisfacción de los seres humanos ha sido el mayor acicate para la innovación, en cualquiera de los campos en los que ha realizado su actividad, ¿qué pasará el día en que por fin estemos satisfechos, aunque esa

sensación no provenga de nuestro libre albedrío sino de una pastilla o de una intervención de la llamada ingeniería genética?

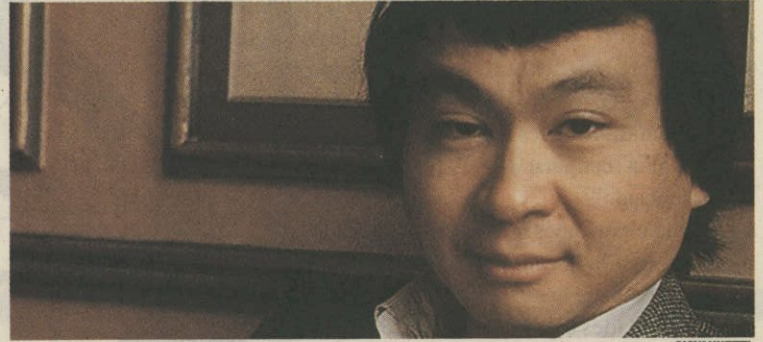
En las últimas décadas nos hemos acostumbrados a vivir rodeados de personas que consumen fármacos antidepresivos, con mayor o menor necesidad. Se habla de "farmacología cosmética", para hacer referencia al consumo innecesario pero deseado por sus gratificantes

efectos. Marcas como Prozac han pasado a formar parte de los títulos de obras literarias y otras como Lexatín, por muchos conocido como "a mí plín", se han convertido en un elemento imprescindible para innumerables personas a la hora de enfrentarse a la ansiedad que el trabajo o la convivencia provocan.

La tendencia a buscar en la farmacología solución a la insatisfacción a la que estamos abocados abre, a juicio del autor, una ventana de oportunidad al totalitarismo, que en años venideros dispondrá de medios científicos mucho más sofisticados.

Aunque para escribir *El fin del hombre*, *Consecuencias de la revolución biotecnológica* Francis Fukuyama ha tenido que emplearse a fondo estudiando las capacidades de la biología actual, y previendo las que pueda tener en las próximas décadas, las claves del libro, como las de sus anteriores trabajos, se encuentran en el pensamiento europeo. Los grandes maestros de la filosofía política y brillantes literatos, como los ya citados Huxley y Orwell, le guían a la hora de plantearse el riesgo de rebrotes totalitarios frente a la democracia liberal en las próximas décadas por el efecto que la revolución biotecnológica pueda tener sobre la ciudadanía.

FLORENTINO PORTERO



GIOVANNETTI

leer Alejandro Dumas (1802-2002)
EL BICENTENARIO DE UN COLOSO
 28 Octubre 1982
 Primer Gobierno Socialista
VEINTE AÑOS DE LA GRAN ILUSIÓN
 LA CONVERSACIÓN
GABRIEL ALBIAC
YA A LA VENTA

PREMIO NACIONAL AL FOMENTO DE LA LECTURA
 La revista Decana de Libros y Cultura
 Año XVIII Nº 136 Octubre 2002

LA CONVERSACION / GABRIEL ALBIAC
 leer
 PREMIO NACIONAL AL FOMENTO DE LA LECTURA
 Alejandro Dumas (1802-2002)
EL BICENTENARIO DE UN COLOSO
 28 Octubre 1982. Primer Gobierno Socialista
 VEINTE AÑOS DE LA GRAN ILUSIÓN



DULCE CHACÓN

“Lo peor de la tiranía del silencio es que se haga costumbre”

PREGUNTA: ¿Cree que su novela le gustaría “a la mujer que iba a morir”?

RESPUESTA: Estoy convencida. A su nieta le ha gustado.

P: ¿Con cuántas mujeres ha hablado para recuperar esa “voz silenciada”?

R: Durante cuatro años y medio he estado documentándome, he viajado por muchas ciudades españolas, he recogido muchos testimonios orales, no los he contado.

P: Tras leer la novela, ¿podrán o querrán subir las persianas a la hora de hablar de su pasado?

R: Es posible que muchas de ellas sigan con la necesidad de cerrar la ventana. Hay aún mucho miedo a la palabra, miedo a los vecinos, miedo a los dedos que señalan.

P: ¿No teme que el libro quede sepultado por el alud de novedades sobre el exilio, la posguerra...?

R: Es necesario que se escuchen las voces. En este momento, la inquietud por nuestro inmediato pasado está en el aire. Es preciso que mi novela se sume al coro de voces que reclaman la memoria, nuestra memoria, como un derecho.

P: ¿Qué lo hace diferente de los demás libros?

R: Quizá que el papel de la mujer reclama su lugar protagonista. Hay pocas publicaciones que cuenten la lucha de la mujer en el frente de batalla, en la guerrilla, porque hubo mujeres guerrilleras, en las cárceles franquistas, en la batalla

cotidiana contra la dictadura, en la clandestinidad.

P: ¿Qué le hubiera gustado más a su padre?

R: Mi padre era poeta, habría reconocido el protagonismo del silencio en la estructura de la novela, de capítulos cortos, y la utilización de los tiempos verbales como símbolo de la crueldad. Y las historias que cuento.

P: ¿No teme haber trazado una historia sin grises, con buenos muy buenos y malos malísimos?

R: En ocasiones, el maniqueísmo está en los ojos del que mira. Quien lea *La voz dormida* sin prejuicio observará que en ella hay crítica hacia el Partido Comunista, hacia el Partido Socialista, y que cuenta barbaridades cometidas por la derecha, pero también por la izquierda, como los sucesos de Paracuellos.

P: Es el suyo un libro escrito con las tripas y el corazón: ¿demasiado visceral quizás?

R: Está escrito con el alma abierta, y desgarrada, pero para escribir es necesario olvidarse del morbo, las vísceras no me interesan. La estructura de la novela, a imagen del coro griego en las tragedias, me permite contar las peores atrocidades sin que aparezcan en escena.

P: ¿Qué es lo peor de la tiranía del silencio?



GUSI BEJER

“La mujer que iba a morir no sabía que iba a morir”. Tampoco que sería de papel. Porque Dulce Chacón (Zafra, 1956) ha dedicado casi cinco años a reconstruir la historia de cientos de mujeres represaliadas tras la guerra civil. Y ha despertado *La voz dormida* (Alfaguara) de miles de mujeres que a veces desnudaban su pasado bajando las persianas para que los vecinos no supieran que “era roja”. Pero ahora Chacón sigue tejiendo proyectos: vuelve a la poesía con *Poemas de boda*, “que se editará con grabados de Gabriel Villalba”. Y estrena la adaptación teatral de *Algún amor que no mate*.

R: Que se haga costumbre. Los hábitos son muy difíciles de romper. Y que el eco del silencio siga imponiendo su tiranía, cuando intenta convencernos de que es mejor seguir con la boca cerrada.

P: Tras el libro ¿ha visto a muchas antiguas republicanas que desean contar su historia tras décadas de silencio?

R: Muchas mujeres se han acercado a mí para decirme que ha habido una Hortensia en su familia o que su madre estuvo en la cárcel de Ventas y conoció a La Serafines y a La Tumba, o que su abuela compartió celda con Las Trece Rosas. La gente está deseando encontrar oídos atentos.

P: ¿Por qué nunca se había contado su historia?

R: Porque la Historia la escriben los hombres.

P: ¿Cuánto debe a la publicidad, cuánto a la demagogia y cuánto a la literatura el éxito de su novela?

R: Alfaguara ha hecho su apuesta y yo he escrito *La voz dormida* desde la honestidad, con el rigor que exige el lenguaje al escribir ficción, no demagogia. El éxito de mi novela, si lo tiene, se lo debe a las voces dormidas que despertaron para hablar en voz alta.

P: ¿Algún día conoceremos la verdadera historia de las “Trece Rosas”?

R: Algún día, espero que sí. Y Julita Conesa no habrá

escrito en vano las cartas a su madre, donde pide que su nombre no se borre en la Historia.

P: ¿No resulta más cómodo el olvido, el silencio de los horrores de la guerra civil, de todas las guerras?

R: La memoria histórica la componen los recuerdos de todos, el silencio es el enemigo de la memoria, y la memoria es un derecho. Los que piensan que es más cómodo el silencio suelen ser los que utilizan la palabra como arma arrojadiza.

P: ¿Por qué la transición no hizo justicia con estas mujeres?

R: Los pactos de silencio nos llevaron a una transición amnésica. La armonía no se construye sobre el olvido, en este caso no, y los que protagonizaron los hechos históricos fueron borrados de la Historia. Les dolió esa nueva condena, pero les duele más que después de veinticinco años aún se cuestione si tienen derecho a sus recuerdos.

P: ¿Le gustaría que *La voz dormida* fuese el *Soldados de Salamina* de 2002?

R: Cuando me hacen esa pregunta, no sé qué contestar. Sí, sería la respuesta lógica, pero hay muchos matices en un sí.

P: ¿Ha leído a la escritora pernambucana Dulce Chacón (1906-1982)?

R: No, pero tengo noticias de ella. Mi hija la encontró en internet.

NURIA AZANCOT

DURÁN
Exposiciones de Arte



IGLESIAS SANZ
Medio siglo con los pinceles

DEL 10 DE OCTUBRE AL 2 DE NOVIEMBRE

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

BARCENA
joyas - antigüedades



Tiara-collor 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



GALERIA ESPALTER

arturo martínez



Hasta el 31 de octubre

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

Sokoa
GALERIA DE ARTE

TERESA LLÁCER



HASTA EL 24 DE OCTUBRE

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

FERNANDO DURÁN
— SUBASTAS —



Escuela Española S. XVIII. "Inmaculada". Óleo/lienzo 190 x 127 cm.

28, 29 Y 30 DE OCTUBRE

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

AA ANSORENA
1845 GALERÍA DE ARTE



JUAN ESCAURIAZA

HASTA EL 26 DE OCTUBRE

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

AREA PANORÁMICA DE TUY
TUY-PONTEVEDRA



Félix Eleazar Rodríguez
(Pintura)

Gerardo González
(Fotografía)

1 al 30 de octubre

E-mail: aptui@idedq.com



**INSTITUTO EGIPCIO
DE ESTUDIOS ISLÁMICOS**

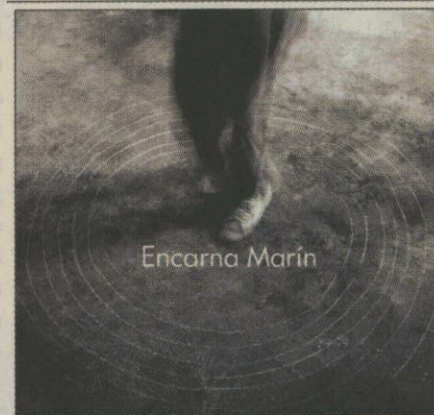
PEPÍN RICO
PINTURA

LUIS CELORIO
ESCULTURA

DEL 10 AL 29 DE OCTUBRE
HOY INAUGURACIÓN

Francisco de Asís Méndez Casariego, 1 - 28002 MADRID
Tels.: 91 563 94 68 - 91 563 67 82 • Fax: 91 354 86 40
E-mail: iegipcio@mundivia.es

**Fotografía en
Arte**



Encarna Marín

Mira el Río Alta, 13. 3.º izq. - 28005 MADRID
Tel. y fax: 91 354 62 38
E-mail: emarinfoto@yahoo.es

Los felices



Delaunay

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA. PASEO DEL PRADO, 8. MADRID. HASTA EL 12 DE ENERO

mo. Así, en la segunda sala, la etapa de su obra, que el propio Robert llamó “analítica” o “destructiva”, no se clasifica como cubista (un apelativo que siempre ha sido

problemático aplicar a Delaunay), sino como “gótica”. Gótica no sólo en la serie de la iglesia medieval de Saint-Severin; también en las visiones puntagudas y sincopadas de la ciudad moderna, en sus vistas de la torre Eiffel, como un pináculo quebrado, zigzagueante y siempre ascendente.

Los Delaunay forjaron un nuevo lenguaje pictórico basado en lo que llamaban los “contrastes simultáneos”, recordando las teorías del color de Chevreul y otros. La “simultaneidad” significaba también para ellos la síntesis de múltiples miradas, la expresión de ese vértigo del ojo característico de la ciudad moderna. Rudolf Arnheim sostiene que hay dos tipos básicos de organización del espacio, la retícula cartesiana y el espacio radial y concéntrico. Si la serie de las *Ventanas* de Robert responde al primer esquema, la serie siguiente, *Formas circulares*, serían del segundo tipo. Estas pinturas concéntricas, que llevan títulos como *El Sol* y *La Luna*, evocan las aureolas de los santos y los mandalas y respiran una cierta mística: una mística neoplatónica de la Luz. En una sala dedicada a Sonia, encontramos la doble aplicación de los “contrastes simultáneos” a la pintura

y la poesía (en la famosa *Prosa del Transiberiano*), la alianza de lo verbal y lo visual como búsqueda de una lengua universal, total.

La segunda mitad de la exposición comienza en 1914, cuando los Delaunay, huyendo de la guerra, abandonan París. A partir de entonces, su creación perderá la frescura, lo *impromptu* de la época heroica; el comisario de esta exposición, Tomás Llorens, procura, no obstante, rehabilitar esta etapa tardía, apenas valorada hasta ahora, descubriéndonos en ella aspectos nuevos. Por ejemplo, el retorno de la visión impresionista en los cuadros que los Delaunay pintaron en Portugal durante la contienda. O más tarde, su pasión por el “folklore moderno” (tarjetas postales, carteles, el cine, la moda...) y por el impacto directo de la imagen, que los acerca a Picabia y casi los convierte en precursores del Pop art. La última sala está dedicada a los años treinta, cuando los Delaunay se unieron al grupo *Abstraction-Création*, recobrando así la afiliación a una vanguardia que habían perdido en la década anterior. Pero ya no era la vanguardia espontánea y febril de la preguerra, sino una academia. En los “ritmos sin fin” de estos últimos años vemos retornar las intuiciones visionarias de comienzos del siglo, pero ahora codificadas, mecanizadas, como una producción en serie de patrones decorativos.

GUILLERMO SOLANA

AUNQUE a veces nos olvidemos de nombrarlos entre los pioneros del arte abstracto, los Delaunay (Robert y su esposa Sonia) no sólo estuvieron entre los primeros que cultivaron la “pintura no objetiva”, sino que su obra y sus ideas alcanzaron una profunda resonancia, sobre todo en el círculo de *Der Blaue Reiter*; en Kandinsky y Marc, Macke y Klee. Ha habido otras retrospectivas de la obra de los Delaunay, pero ésta es la primera que los reúne a los dos, Sonia y Robert, en pie de igualdad (o casi), en vez de reservar para Robert, como se suele hacer, el papel de creador original y dejar a Sonia las aplicaciones a la moda, la publicidad, etc.

Sobre el azul profundo de las paredes del Thyssen, un color intenso y cálido nos deslumbra desde la primera sala. El color como revelación, el color como evangelio, que será el hilo conductor de toda la trayectoria de los Delaunay, domina ya en los ensayos de Robert con el lenguaje neoimpresionista y *fauve* o en la obra temprana de Sonia, que sigue más bien las huellas de Gauguin. Pero esta exposición evita inscribir a los dos pintores en el cómodo esquema habitual de los ismos: neoimpresionismo-fauvismo-cubismo-orfis-



ROBERT DELAUNAY: *RITMO, ALEGRÍA DE VIVIR*, 1931. COL. DEUTSCHE BANK, FRANKFURT. A LA IZQUIERDA, SONIA DELAUNAY: *DESNUDO AMARILLO*, 1907. MUSEO DE BELLAS ARTES DE NANTES



MÓNICA GIRÓN:
AJUAR PARA UN CON-
QUISTADOR, 1993



La realidad invadida

ENTRE LÍNEAS. LA CASA ENCENDIDA. RONDA DE VALENCIA, 2. MADRID. HASTA EL 5 DE ENERO

POR fin abre sus puertas la Casa Encendida, el nuevo centro de la Obra Social de Caja de Madrid dirigido por José Guirao, con un ambicioso programa de actividades en los ámbitos de la cultura y el medio ambiente que, de cumplirse, será sin duda un foco dinamizador de esta ciudad languideciente. Una cuidada restauración y adecuación de espacios ha transformado el antiguo edificio del Monte de Piedad, obra de Fernando Arbós, en una excelente plataforma para la difusión cultural y la educación de los jóvenes.

El capítulo expositivo se abrió ayer brillantemente con la muestra *Entre líneas*, comisariada por dos crí-

ticos y artistas: el español Santiago Olmo y la costarricense Virginia Pérez-Ratton, figura fundamental en los foros latinoamericanos. Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, Ecuador, España, México, Nicaragua, Portugal, Puerto Rico y Uruguay son los países de origen de los dieciséis artistas que ocupan con sus obras casi la totalidad del edificio, recorriendo espacios que en el futuro no estarán dedicados a las exposiciones e incluso escaleras y azotea. Esta acertada operación invasiva no es sin embargo lo mejor de la muestra, que se distingue por encima de todo por su carácter programático y su pertinencia. Los comisarios

apuestan por la escena americana (y sus contactos con la Península) como reducto privilegiado para un arte con capacidad de intervención en la realidad social y política que, desde la vivencia personal y la cotidianidad, aborda las problemáticas más candentes haciendo uso de la ironía, la ambigüedad, la perturbación, las contradicciones, la duda, los matices, la lectura "entre líneas". Y pretenden con buen criterio "privilegiar las actitudes frente a las formas y romper las ideas preconcebidas sobre lo críptico del arte contemporáneo". Como ejes argumentales que estructuran el discurso y el montaje proponen la dialéctica entre des-

trucción y reconstrucción, una reflexión sobre el mestizaje de instrumentos creativos con resultados desestabilizadores, las fricciones entre lo natural y lo urbano y las estrategias de ocupación y transformación.

La selección de artistas no sólo contribuye a ampliar nuestros aún muy insuficientes conocimientos sobre el arte latinoamericano, sino que depara algunos gratísimos encuentros. No todas las obras alcanzan este nivel, pero sí responden a la idea rectora de la muestra. Sobresalen los sutiles espejos del colombiano Óscar Muñoz con imágenes escondidas que se revelan con el vaho de la respiración; las tragicómicas prendas de punto para animales amenazados de la Patagonia de la argentina Mónica Girón; los recorridos geográficos en pequeñas secuencias al óleo del ecuatoriano Pablo Cardoso; la escalofriante sala con vapor de agua de lavar cadáveres de la morgue judicial mexicana de Teresa Margolles; y los vídeos sobre la iconoclastia y la iconofilia del también colombiano José Alejandro Restrepo.

Son asimismo interesantes las obras de Nazareth Pacheco, Patricia Belli, Sandra Cinto, Ana Tiscornia, Dhara Rivera y de los tres españoles representados en la exposición: Elena del Rivero, con una instalación sobre la caída de las Torres Gemelas, Federico Guzmán, con una nueva entrega de su proyecto sobre botánica y sociedad, y Javier Longobardo, con una divertida manipulación de los catálogos de los bancos de imágenes para publicidad. Las menos convincentes son las aportaciones de Rodríguez del Paso, Guillermo Tovar y Balthazar Torres, que cierran el elenco de artistas.

ELENA VOZMEDIANO

Castro Ortega contra el mundo

MAX ESTRELLA. SANTO TOMÉ, 6. MADRID. HASTA EL 26 DE OCTUBRE. DE 1.300 A 18.000 EUROS

UN ala enorme, tallada en madera, asida a una forma rara, de configuración orgánica, se levanta en el aire, alejándose de un disco de oro que, como una moneda, queda debajo, a ras de suelo. Esa escultura es la imagen que recibe al visitante en esta exposición de pintura, a la que da su propio título: *Lejos de lo sagrado*. Para Castro Ortega lo sagrado es el objeto de culto: esa medalla reluciente que, en nuestro mundo, representa el dinero, la posesión, el poder y el placer. La propuesta consiste, pues, en un ejercicio de confrontación, para, a través de la obra de arte, "escapar, volar, transgredir, provocar" y ascender al universo propio, íntimo, que nos configura y "al cual deseamos llegar". Se nos sitúa de nuevo ante el criterio clásico

—invertido— de *ut pictura poesis*: que la pintura comulgue con la poesía, entendida ésta no sólo como principio de idealidad, sino como manifestación del sentimiento estético por la palabra.

De esa interrelación arranca el arte de Pedro Castro Ortega (*Piedrabuena*, Ciudad Real, 1956), uno de los artistas destacados de su generación, la que dio sus frutos primeros al comienzo de los ochenta, coincidiendo luego un puñado significativo de sus integrantes en aquella soñadora exposición neoabstracta de los *Líricos del fin de siglo*, de 1996. Pues bien, en estos últimos años el desvío personalísimo de Castro Ortega lo ha conducido a esta especie de simbolismo nuevo, entreverado de surrealidad, que rechaza la representación directa en

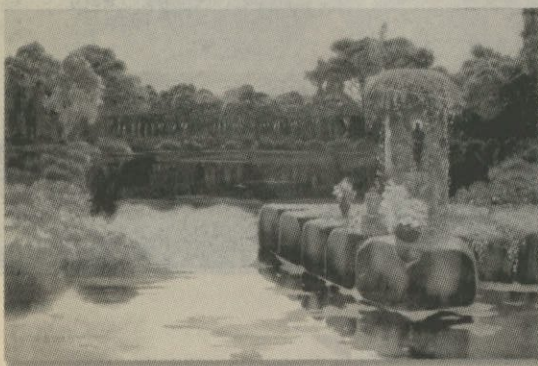
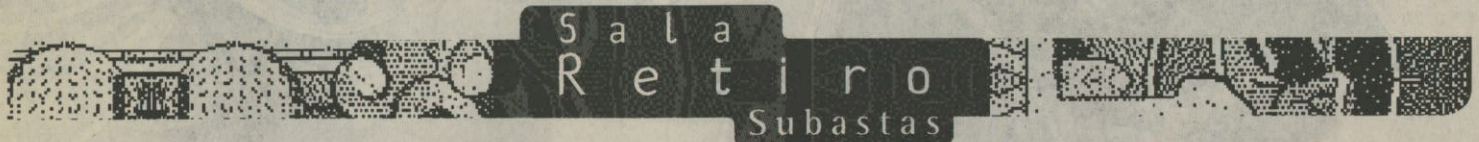


DANZA DE FURTIVOS, 2002. TÉCNICA MIXTA SOBRE LINO

favor de la sugestión, y que adopta una actitud mística, buscando dar expresión visual al universo de las emociones, gustándose en las formas de lo primitivo, lo exótico, la religiosidad, el erotismo y la violencia. Así, en estas pinturas, lo orgánico, blando y visceral se mezcla con las estructuras duras de lo mecánico, de las prótesis de metal, al tiempo que encendidas formas de llama adoptan los colores y perfiles de la daga de hierro, y la escultórica ala de madera sueña

en los cuadros vecinos con el esquema del árbol: tronco de la vida. Efectivamente, literatura; pero literatura vertida en un lenguaje de despojados espacios planos y en un color de texturas exquisitas, sin olvidar el pintor un referente siempre próximo a él —inclusive geográficamente—: ciertos iconos del singular magicismo "manchego" de Alberto y de Palencia. Corolario: el mejor Castro Ortega.

JOSÉ MARÍN-MEDINA



"Lagunas pontinas", óleo sobre lienzo de Enrique Serra Auqué.

Subasta Extraordinaria

— Octubre —

Arte, joyas, vestidos, acciones,
juguetes y libros antiguos.

Exposición:

A partir del 24 de septiembre de 2002
de 10:00 a 20:00 horas (excepto domingos).

Sesiones de Subasta:

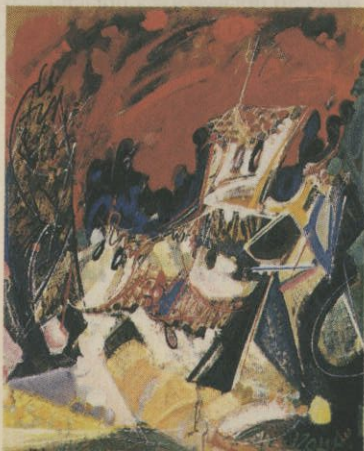
Días: 7, 8, 9 y 10 de octubre.
Horario: a partir de las 18:00 horas.

Admisión de obras:

Avda. Menéndez Pelayo, 3 y 5
Tel.: 91 435 35 37 - Fax: 91 577 56 59
<http://salaretiro.cajamadrid.es>

Sala
Retiro
Subastas





Vibrante Álvaro

EXTREMOS. CENTRO CULTURAL CONDE DUQUE. CONDE DUQUE, 9-11. MADRID.

BODEGÓN CON QUINQUE Y RODABALLOS, 2002,
DEBAJO, LA OLMEDA EL DÍA DEL JUICIO
FINAL, 1986-90



Delgado

HASTA EL 5 DE ENERO DE 2003

EXTREMOS es el título de la última exposición de Álvaro Delgado (1922), más de sesenta obras que abarcan casi medio siglo de la creación plástica del pintor madrileño. Se trata, sin embargo, de una apuesta en la que se nos ofrecen las facetas menos populares de su temática: los bodegones y los paisajes que han surcado su trayectoria desde su inicial participación en la Escuela de Vallecas junto a Benjamín Palencia, aunque no han alcanzado la fama de sus retratos, tan reconocidos por el público y la crítica. Cuando uno pinta un retrato se produce un diálogo plástico y humano con la personalidad del retratado, desde el doble punto de vista del acercamiento psicológico y de las dificultades de la representación fisonómica. Por el contrario, los bodegones son objetos inanimados a los que el artista debe infundir, como un dios, el hálito de la creación más sentida; y los paisajes, que tienen el latido vital de todo lo que les concierne—con sus aromas, la textura que acaricia nuestras manos y los cromatismos que habitan nuestros ojos—son sorprendidos desde nuestra intimidad porque el artista está solo y el diálogo que se lleva a cabo puede llegar a ser incluso silente. Estos son los parámetros por los que se rige ésta exposición de Álvaro Delgado. Un muestra que tiene mucho de biografía porque sus escenarios son en los que habitualmente se mueve, La Olmeda y Navia, con tratamientos muy diferenciados: la tierra castellana sobria y parda se ilumina de unos ocres trigueños que recuerdan los ancestrales paisajes de Vallecas; mientras, en Asturias la sinfonía cromática es más amplia y se enciende con verdes y azules tomados de la realidad.

La exposición se inicia con tres cuadros fechados en 1945 y este punto de partida nos afianza en la afirmación de que el artista vincula su itinerario personal con lo que traslada a los lienzos. La calavera de una *Vanitas* resulta sorprendente: el pintor tiene veinte años y parece ya preocupado por el funesto destino del hombre. Sin embargo, a su lado se nos muestra una pintura con unas flores rojas dedicada a su mujer, Mercedes Gal, romántico homenaje de un joven. La tercera obra es un paisaje nocturno en el que coexisten una formulación plástica neocubista con un sustrato temático surrealista que nos sugiere los poemas lorquianos y que

recuerda las lunas enormes de algunos cuadros de Gregorio Prieto.

Las últimas obras de Álvaro Delgado—hay varias inéditas y fechadas en este 2002—rozan casi la abstracción. Es cierto que parten de referentes figurativos, pero estos aparecen cada vez más diluidos en el magma de la simple expresión pictórica. No se trata de representar temas concretos, sino de embriagarse de las sensaciones que le produce el acto de pintar. La pincelada es gruesa y se enfrenta a la tela como si librara una incruenta batalla en la que se plasma la apasionada lucha por decir lo que resulta incomprendible para otros, a brochazos, como un Quijote que ha olvidado la locura de la inocencia y vuelca, agresivo, las bilis, la mala leche, las insatisfacciones de una dilatada biografía sin que le importen nada las opiniones y los juicios ajenos, porque ya ha superado las dudas que conlleva la verdad y mira, desde su atalaya entrecana y de soslayo, los juegos de sociedad que practican algunos de los denominados nuevos artistas.

En Álvaro Delgado coexisten muchos creadores de fuste. Sin duda, en los comienzos podemos apreciar influencias de Pancho Cossío y, menos de lo que pueda parecer, de Benjamín Palencia. Cuando llega su maduración expresionista le marcan el genial Kokoscha y el grupo Cobra. Y ahora, en la etapa final que se descubre en el Centro Conde Duque, hay un retorno a los orígenes, posiblemente a la pintura del XVII, al espiritualismo de Zurbarán en lo temático, con *Vanitas* que pueblan de calaveras sus pinturas en un ejercicio por reconocer que *tempus fugit*, aunque la disposición de estas formas también haya que analizarla como una revelación de lo limitado del transcurrir humano y, por la fuerza expresiva utilizada, como la rebelión del hombre ante la finitud cuando todavía queda mucho por decir. Y así se demuestra en esta exposición, en la que aparece el Álvaro Delgado menos mundano, más íntimo, que sabe que en *La Olmeda el día del Juicio Final* la eclosión cromática no promete nada bueno, pero mientras esperamos esa jornada hay que celebrar esta orgía de formas que nos reconcilia con la pintura que vibra con el fragor de la existencia.

CARLOS GARCÍA-OSUNA

ELLSWORTH KELLY: *RED*, 2001

Ellsworth Kelly

LA CAJA NEGRA. FERNANDO VI, 17. MADRID. HASTA EL 26 DE OCTUBRE. DE 6.000 A 11.000 EUROS

QUIZÁ Kelly alcance la máxima pureza de sus postulados con estas estampas; postulados (sobre color, espacio y forma y las relaciones entre estos, ya convertidos en sofisticación artística acabada, y la percepción) que aquí bien superan ese cómodo "minimalismo" con que se le reduce. Apabullantemente simples y terminadas con exquisitez y perfeccionismo, diez grandes litografías y asunto neo-geométrico (2001) aguardan en orgulloso silencio relacionándose entre sí con los gestos invisibles de expertos mayordomos de otra época. Eso, hasta que uno se sitúa frente a ellas. Entonces se convierten en inasibles bellezas, en bailarinas mínimas donde el color puro de la forma y sus extraños límites con el fondo blanco nos acercan y alejan, brillando cada cual por su cuenta, como diamantes en una sortija. Y el espacio se hace raro y no cuadran las tres dimensiones de la sala. A la salida, llegan las magníficas *Plantas*, grabados con los que el nonagenario ajusta las cuentas al mismo Matisse, recordando el origen natural de sus temas y la encantada relación entre su mano y su mirada. **ABEL H. POZUELO**

The Passing

ESTUDIO HELGA DE ALVEAR. DR. FOURQUET, 12. MADRID. HASTA EL 2 DE NOVIEMBRE. DE 3.100 A 23.500 EUROS

ABSTRACCIONES de raíz profundamente estética sobre el *voyeurismo*, la tortura y la necesidad narcisista de

encontrar reflejo en lo otro, deambulan por estas obras audiovisuales y fotográficas de Mat Collishaw, Slater Bradley y Christian Marclay. En conjunto, los temas aparecen conectados entre sí, más que por su forma, por su común vertiente psicológica (a través de aspectos como el deseo-caza o la negación-apropiación del yo) y por lazos de carácter sociológico y cultural propios de la sociedad posmoderna. De ahí que estas obras no necesiten de mayor vínculo que su percepción por separado dentro de un recorrido. Frías e indescifrables, las piezas recurren intencionadamente a materiales no artísticos aunque, paradójicamente, puedan encontrarse reflejos de la Historia del Arte en todas. El resultado es un tránsito que provoca un efecto de desasosiego físico y bloqueo racional, sólo interrumpido por cierta confusión sonora que debería haberse evitado. **A. H. P.**

Fran Mohino

EGAM. VILLANUEVA, 29. MADRID. HASTA EL 19 DE OCTUBRE. PRECIO ÚNICO: 950 EUROS

ESTAS dos nuevas instalaciones de Fran Mohino (Daimiel, Ciudad Real, 1966) revelan la voluntad de representar una serie de ideas que por un lado se enmarcan en el territorio de lo privado y lo doméstico y por otro aluden a una cuestión de fondo de mayor amplitud como es el ámbito político. La primera pieza consiste en una serie de fotografías que muestran interpretaciones de la construcción del entorno doméstico: la vida en pareja, que im-

plica dos percepciones que se entrecruzan y que trascienden lo privado para introducirse en lo político. La segunda pieza propone otra visión de la convivencia enmarcada, esta vez, en el panorama europeo. Mohino remite a la construcción de la identidad socio-cultural de los países por medio de chistes y por imágenes de paredes que constituyen su personalidad. Quiere incidir en la dificultad de ensamblar no sólo las identidades de cada estado sino su conjunción en un estado mayor como la Unión Europea. Sobre el suelo, la bandera de la UE muestra a cada nación bailando, ajena a cualquier tipo de orden. **JAVIER HONTORIA**

Jordi Alcaraz

PELAIRES. PELAIRES, 5. PALMA DE MALLORCA. HASTA EL 2 DE NOVIEMBRE. DE 1.400 A 4.250 EUROS

DESAFIANDO ese confin natural que es la peana o el muro, rompiendo el estatismo del marco y dibujando el vacío, las obras de Jordi Alcaraz (Calella, Barcelona, 1963) penetran y abrazan el espacio circundante, como una pincelada vítrea, geometría imposible, que explora inquieta el territorio translúcido del aire. Aire y cristal, blanco yeso, blanca cal, piedra, agua, cemento, espejo. El sonido del agua, la líquida consistencia de la línea, el hermetismo de la piedra... son las materias que conjuga Alcaraz en un ejercicio plástico que interpreta el comportamiento dinámico de la naturaleza y lo traduce en piezas escultóricas, formatos pictóricos o bocetos. Dosis equidistantes de emotividad y es-

peculación convierten el trabajo del artista en un único dibujo que se explora a sí mismo, invistiendo las razones de la geometría con la intuición del sentimiento. **PILAR RIBAL**

Chema Alvargonzález

CARLES TACHÉ. CONSELL DE CENT, 290. BARCELONA. HASTA EL 18 DE OCTUBRE. DE 2.800 A 10.000 EUROS

FOTÓGRAFO y videoartista, Chema Alvargonzález (Jerez de la Fronte-



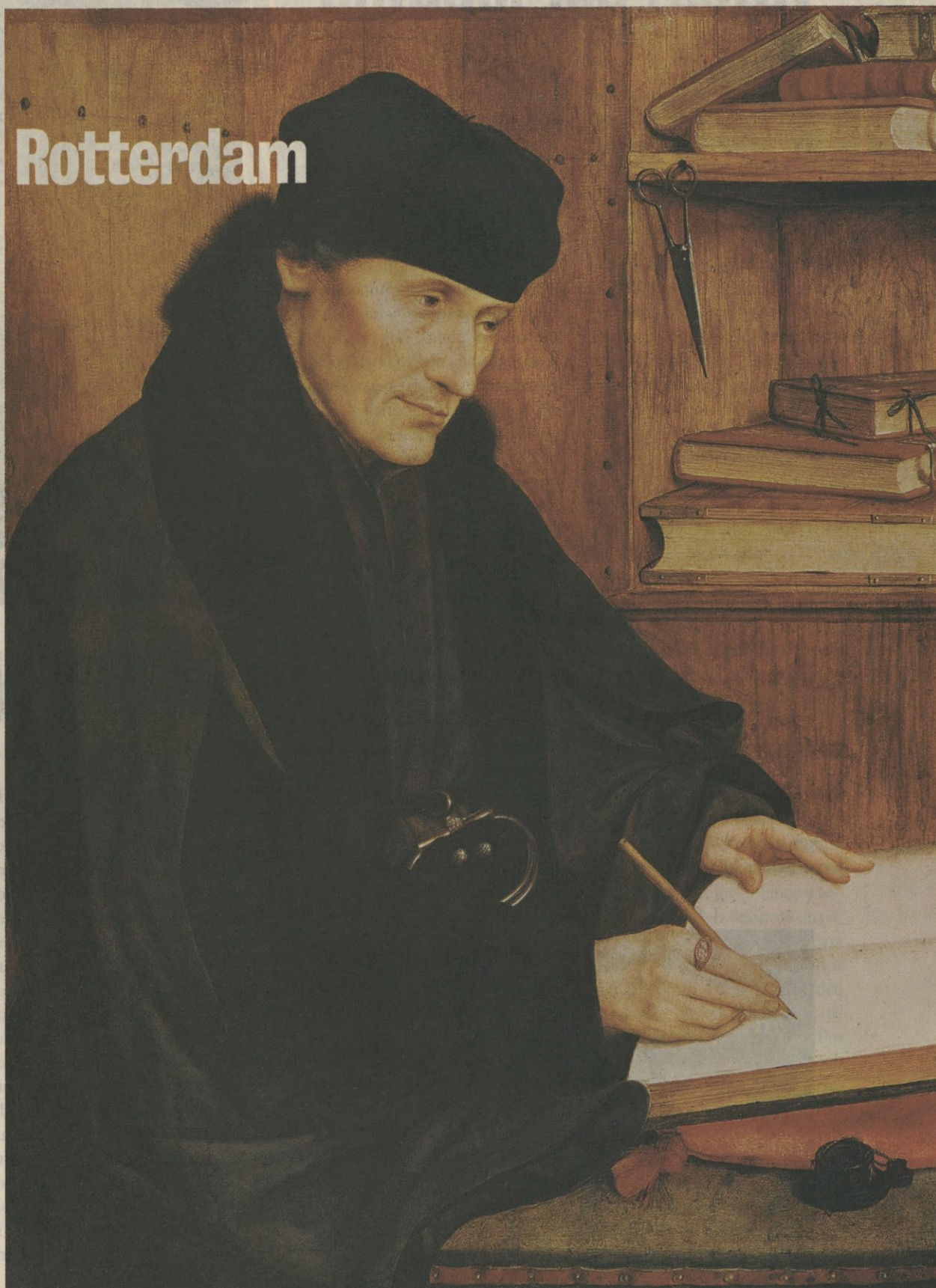
CHEMA ALVARGONZÁLEZ: *BROOKLIN BRIDGE*, 2002

ra, 1960), es aficionado a crear grandes montajes. En su proyecto *La herencia de la ausencia en la memoria*, realizado el pasado mes de julio como homenaje a Nueva York, el artista se ha apoderado con su cámara de la ciudad mostrando algunos de sus lugares más significativos como los puentes, Time Square y la Zona Cero. En la exposición descubrimos unas fotografías realizadas de noche, en las que los edificios se convierten en sombras fatasmagóricas. En este trabajo hay un planteamiento conceptual en la manera de construir grandes cuadros compuestos por la yuxtaposición de fotografías. El artista consigue crear así un collage en el que todo parece moverse y al mismo tiempo fundirse en la oscuridad. Alvargonzález ha prestado mucha atención a los efectos de la luz. De hecho, en sus fotografías, la ciudad sólo existe a través de los destellos de los neones, captados por su cámara para transmitir una sensación de movimiento, y ofrecer así una visión irreal y fugaz de la metrópoli herida. **MARIE-CLAIRE UBERQUOI**



Erasmus de Rotterdam

HUMANISTA erudito, poeta y retórico brillante, teólogo y reformador de la Iglesia, cortesano y hombre de mundo (amigo de los personajes más influyentes de su tiempo), Erasmo de Rotterdam encarna un momento de la inteligencia europea. Y del arte; basta con mencionar a los grandes pintores que lo retrataron e ilustraron su obra. Como Dürero, que en un momento en que creía derrotado a Lutero, pensó que sólo Erasmo podía salvar la Reforma. Quinten Metsys, que pintó su retrato (en la imagen) y el de su amigo Tomás Moro (cuando éste, en Amberes, comenzaba a escribir su *Utopía*). O Holbein el joven, que ilustró su *Elogio de la Locura* antes de conocerle personalmente. Aunque para plasmar la relación de sus ideas con el arte, habría que nombrar a muchos otros artistas, desde el Bosco a Tiziano. Éste es el mundo que evoca la exposición que ahora puede verse en Salamanca, en el Patio de Escuelas Menores de la Universidad, reuniendo pinturas y grabados, esculturas, tapices y piezas de orfebrería, y sobre todo los libros, las ediciones latinas y las traducciones al castellano de las obras de Erasmo, de los clásicos antiguos, de los humanistas italianos o españoles. La exposición, organizada por la SEACEX, subraya en particular las relaciones del gran humanista con nuestro país, pues, aunque Erasmo nunca vino a España, tuvo aquí algunos de sus seguidores más entusiastas y más radicales, como el secretario imperial Alfonso de Valdés. Hasta el 6 de enero. **G. S.**



Valcárcel Medina

IR Y VENIR. FUNDACIÓN TÀPIES. ARAGÓN, 255.
BARCELONA. HASTA EL 8 DE DICIEMBRE

ISIDORO Valcárcel Medina es un artista mal conocido y sin embargo posee una larga trayectoria que gira, en su mayor parte, en lo que vagamente denominamos conceptualismo. Ahora se le rinde homenaje con una exposición —que consiste en una sola obra—, un catálogo —visión de conjunto de su itinerario— y un libro de artista, *Rendición de la hora*, que ofrecen una perspectiva muy completa de su creación. La exposición, titulada *Ir y venir de Valcárcel Medina*, se presentará con variantes específicas, además de en la Fundación Tàpies, en Murcia y en Granada. La exposición la componen tres largos archivadores suspendidos en el techo. Nada más. Cada archivador contiene tres tipos de fichas: uno de ellos contiene unas fichas mecanografiadas por el artista con frases que envían y remiten a otras fichas contenidas en el mismo archivador; los otros dos contienen fichas negras y blancas plastificadas y sin escribir.

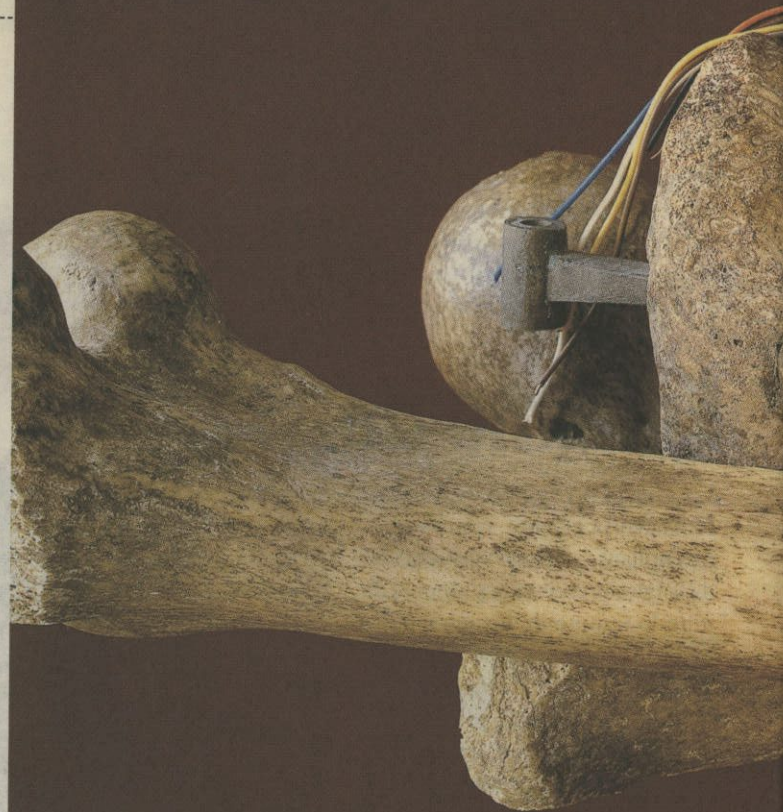
El título, *Ir y venir*, apunta a la idea de un proyecto que se realiza en tres ciudades; igualmente puede aludir a una reflexión sobre la propia historia del artista. También hace referencia al desplazamiento o juego que se debe realizar para seguir las

llamadas de las fichas a lo largo del archivador y de esta manera encadenar palabras o frases. Para mí estos ficheros son la expresión de una idea de vacío. Las frases que uno compone yendo y viniendo con las fichas son algo absurdo. No es que no sean racionales; más bien diría que son de una lógica disparatada. Aunque puntualmente puedan tener una dimensión poética o una fina ironía, la acumulación de fichas y la poca lógica del mensaje sobrepasan al usuario. Son como un laberinto sin fin, no llevan a ninguna parte. Más aún: entre el fichero escrito y los otros dos que no lo están, no hay diferencia: es el mismo archivo mudo. Por asociación, los tres archivos se equiparan, la escritura se asocia a la ausencia de escritura.

Pero los ficheros si hablan, nos hablan del sin sentido de las cosas: del sin sentido de los discursos, de las palabras, de la vida, de la memoria... Y por extensión, del absurdo de las exposiciones, del arte, del arte conceptual... Tan sólo queda eso, una sensación de absurdo infinito. Éste es el mensaje trágico de Valcárcel Medina.

JAUME VIDAL OLIVERAS

LA RUTA DEL LEJANO AMOR, 1995



DOS PARTES DEL TRÍPTICO SEÑAL EN
EL AIRE, 2002

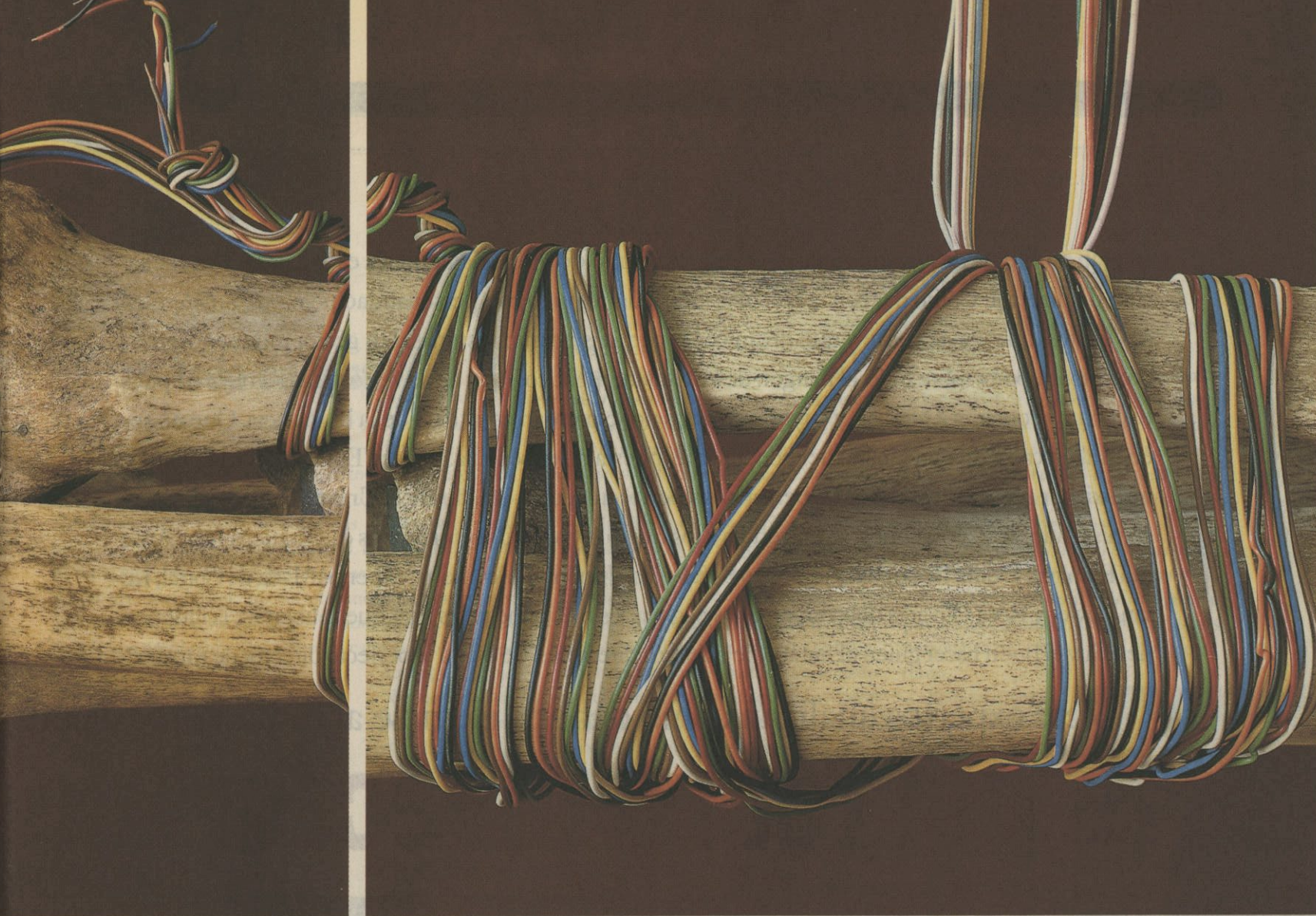
Manuel Vilariño

HILO Y SOMBRA. CGAC. R

ADVERTÍA Valente que el lector de poemas no sabe a veces que lo primero que tiene que ver es el poema en su brusca aparición, también que el poema tiende por naturaleza al silencio; tal vez por eso las obras que nos lega Manuel Vilariño —que no cabe duda de que parten de una intensidad poética primera— gozan de dos tiempos muy diferenciados, uno cercano, de gran fuerza visual, y otro reservado a una mirada atenta capaz de ordenar cada perspectiva, de advertir los distintos aromas, las luces, los colores, las formas y hasta sus propias negaciones; tal vez por eso, sea capaz de hacer que el silencio pese sobre las sombras, como resuelve Gamoneda, mien-

tras la luz desnuda este viaje planteado por el artista de cara a la inexistencia.

El título de la muestra *Hilo y sombra*, descubre la tensión anhelada por Vilariño, una tirantez que se debate entre la vida y la muerte. El hilo a modo de conexión esencial, entre planos, como frontera, como límite, pero también como capacidad para mantener la vida, siempre desde una marcada labilidad. El hilo divide, determina la condición dramática y transgresora de esta poesía fotográfica, ese estado intermedio. Mientras, la sombra incide en una suerte de misterio que, lejos de ejercer de mero “doble” negativo, proyecta vida.



Viñero y el viaje hacia la inexistencia

AMÓN DEL VALLE INCLÁN, S/N. SANTIAGO DE COMPOSTELA. HASTA ENERO DE 2003

Si seguimos a Bataille en su concepción de lo erótico como violación del yo puro, concluiremos cierto erotismo en las obras de Viñero. Así, es fácil advertir un lazo entre víctima y verdugo, una experiencia de muerte expresada en angustia que acaba por hermanar al que captura y ejecuta con el sufrimiento animal. El artista actúa de testigo identificador, y es esa identificación la que permite la continuidad anhelada.

La exposición, comisariada por Alberto Ruiz de Samaniego, se plantea como viaje. Una primera sala pasional, conformada por las series *Crucifixiones* y *Emboscadura* —piezas de grandes dimensiones caracterizadas por una intensidad cromática que se irá apagando conforme avancemos—,

Desde la fotografía, Manuel Viñero (La Coruña, 1952) ha conseguido definir un estilo propio, con una trayectoria que comprende más de un centenar de exposiciones, entre las que destacan sus individuales en el Centre de la Photographie de Ginebra o en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Su obra está presente en colecciones como las del MNCARS, el CGAC, el Museum of Fine Arts de Houston o la Fundación Coca-Cola.

nos recuerda la reconocible iconografía que ensaya Viñero, el animal en tanto que existencia elemental rodeado del aura simbólica propia de lo sagrado. La cruz como reflejo de lo ascensional y la emboscadura penitente, a modo de previo. Si avanzamos, aquella naturaleza ya muerta se nos presenta en forma de huesos y bodegones, la luz es ahorcada por una penumbra que se revela como el punto más opaco de nuestra marcha. Todo cede el paso a la tumba, donde estos animales flotan sobre vivas especies recogidas de rituales. Es el declinar de lo que ha sido, la prolongación de un recuerdo desde la soledad del animal.

Por último, un tercer encuentro nos depara la sorpresa de ver unos

nuevos trabajos del artista que escoran muy distantes de lo anterior. Ahora la materia se desvanece, la fuerza y pesadez del color semeja evaporarse en un leve blanco y negro que desdibuja la figura de un pájaro que huye, intuyo que de cara al infinito. Un total de veintidós fotografías configuran un políptico que esconde un solo pájaro bajo el título de *Metamorfosis de la sombra*. Por otro lado, estos ensayos parecen aventurar un nietzscheano eterno retorno a sus testimonios iniciales. Y es que al final, todo viene a ser una fiesta, en tanto que ceremonia; un erotismo como vía hacia la continuidad del ser en la muerte.

DAVID BARRO

El gran problema de nuestros museos y centros de arte de titularidad pública es, sigue siendo, la elección de director. Cómo dar con la persona adecuada, alguien con personalidad pero que no imponga sus gustos, que sepa de arte y que organice las partidas presupuestarias. Un gestor independiente y profesional, pero, sobre todo, al margen de los avatares políticos, que no se vea obligado a dejar su puesto con un programa a medias, y cuyos proyectos no se pierdan en el baúl de la burocracia. Que no sea, en ningún caso, un funcionario del poder. La respuesta no es sencilla. Por eso El Cultural ha invitado a reflexionar a los que realmente saben, a los expertos que, cada día, desde la Universidad, la crítica y el comisariado de exposiciones, se enfrentan a los museos y a sus directores. Los catedráticos Juan Antonio Ramírez, Delfín Rodríguez, Valeriano Bozal y José Jiménez así como los expertos María de Corral, Kevin Power y Rosa Olivares debaten en estas páginas los ejes principales para que la libertad, la independencia y el buen hacer guíen el trabajo de nuestros directores. Se busca al perfecto director de museo.

Siete expertos analizan cómo debería elegirse al responsable de un

El perfecto director de

Un espíritu sensible y audaz

LOS museos, y muy especialmente los de arte contemporáneo, no son ya aquellos templos venerables donde se guardaban tesoros creativos inmarcesibles. Son, más bien, fábricas de arte, instituciones arriesgadas que detectan e impulsan cosas impensadas. Elaboran criterios interviniendo de modo activo en el proceso creador. En vez de limitarse a conservar lo que el tiempo ha reconocido como valioso, actúan como verdaderos mecenas, encargando exposiciones (obras, acciones, instalaciones, etc.) y sustituyendo así a entidades promotoras tradicionales como la Iglesia, el Estado o los coleccionistas particulares. Estos nuevos museos no necesitan tener al frente a probos funcionarios de comportamientos previsibles sino a espíritus sensibles y audaces, capaces de detectar con agudeza las tendencias y de distinguir en la vorágine de la creación contemporánea qué es lo más relevante. Pero es imposible no adocenarse, al cabo de cierto tiempo, o no quemarse de alguna manera en un universo tan dinámico como es éste del arte a principios del siglo XXI, y por ello me parece que los responsables de estas instituciones no deberían eternizarse en sus cargos.

El problema está en determinar quién decide los cambios y con qué criterios. No está garantizado que instituciones

como las academias de bellas artes o los departamentos universitarios (por poner dos ejemplos con olor a naftalina) sean capaces de orientar adecuadamente

El problema por lo tanto no está en la conveniencia de esa renovación periódica (que yo personalmente no discutiría) sino en determinar quién decide los cambios y con qué criterios. Parece lógico que esas decisiones no se dejen en manos de políticos sin preparación cultural, pero tampoco está garantizado que instituciones como las academias de bellas artes, o los departamentos universitarios



MERCEDES RODRÍGUEZ

(por poner sólo dos ejemplos con olor a naftalina) sean capaces de orientar adecuadamente en esa tarea. Por ahora no se me ocurre mejor solución que abrir mucho la amplitud de los debates especializados y aunar al poder a los políticos más ilustrados, menos provincianos, y más sensibles a las críticas constructivas. Lo malo, en definitiva,

no es la ambición de algunos mandamases sino su estrechez de miras. Así que, ciudadanos, un paso más para conquistar la verdadera democracia. Votemos a los mejores, de acuerdo, pero hagamos valer además nuestro derecho a disfrutar de una política cultural avanzada y de calidad.

JUAN ANTONIO RAMÍREZ



M. R.

Un concurso público y abierto

Todo da igual

PUES la verdad es que, a estas alturas y desde hace muchos años, da igual el perfil, características o atribuciones y funciones de un director de museo. Siendo todos magníficos y estupendos, con trayectorias académicas o de gestión contrastadas y reconocidas, en realidad sus nombramientos y permanencia en el cargo son arbitrarios. Es decir, dependen de lo decidido por otros, los que sean. Y así debe ser. Además, no hay mayor aburrimiento que presenciar durante años y años el mismo rostro en un cargo. En todo caso, se me ocurre que sus nombramientos deberían estar sujetos a períodos legislativos.

No pueden estar por encima de las consultas democráticas, de las elecciones, como perforando la vida y la sociedad. Esto da agilidad, permite los cambios,

nos entretiene a todos. Es más, esto constituye una especie de liberación previa para el nombrado: saber que se puede y se debe ir en cualquier momento. Por otra parte, este tipo de discusiones, continúa idéntica a lo que ocurriera en los orígenes mismos de la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, hace doscientos cincuenta años, con enfrentamientos y peleas sobre la dirección de las artes y la arquitectura en la institución, incluso sobre el lugar de asiento protocolario de cada cual, nobles, aristócratas, altos funcionarios del Estado y artistas. Los primeros sabían de su responsabilidad, de Carvajal y Lancaster al Conde de Aranda, sabían que se trataba de una institución de las artes al servicio del Estado, un instrumento político, que no podían dejar sólo en manos de artistas o eruditos. Estos últimos consideraban que su papel era insustituible y prioritario, ya que ellos dominaban las disciplinas del arte.

Estos nombramientos deberían estar sujetos a períodos legislativos. No pueden estar por encima de las elecciones. Esto da agilidad, permite los cambios, nos entretiene a todos

¿Quién se acuerda de los directores-artistas de la Academia? Pues, eso. Mucho cambio, agilidad, traslados, etc. El secreto y su alta función pertenece a otros y estos al poder democrático. Lo que decía al principio: da igual.

DELFIN RODRIGUEZ

TENGO muy claro tanto lo que no se debe hacer, como lo que se debe hacer. Lo primero por las experiencias de mi propio país y lo segundo por lo que llevo viendo y viviendo durante más de veinticinco años en el extranjero, en los países con una trayectoria verdaderamente democrática en las instituciones.

A los directores no se les debe nombrar nunca por afinidad política o de género, simpatías personales o conveniencia coyuntural.

Los nombramientos deben surgir como resultado de un concurso público, abierto a los profesionales y anunciado en la Prensa. Los candidatos deben decidir por sí mismos si se presentan al concurso, no ser invitados o "animados". El tribunal debe de estar formado por profesionales independientes de las diferentes especialidades que abarque el museo o institución, así como por algún técnico especialista de la Administración que promueve el concurso y, si el museo es de Arte Contemporáneo, no estaría mal contar con la presencia de algún artista de reconocido prestigio y un representante de la Asociación de Artistas como "observador".

En las diferentes fases del concurso se debe tener en cuenta el currículum y la experiencia en gestión artística y económica. Uno de los puntos del concurso debe ser la presentación para el museo o institución de un proyecto a corto, medio y largo plazo y dicho proyecto debe ser defendido ante el tribunal como si de una tesis doctoral se tratara. Un factor fundamental hoy en día son los idiomas y debe ser objeto de examen por parte del tribunal. El inglés perfectamente hablado es imprescindible, ya que actualmente es la lengua oficial de todas las reuniones de museos. La interrelación entre directores de museos en estos momentos es tan necesaria que debe existir una gran capacidad de relación y de negociar préstamos, seguros, transportes, intercambios y

una fluida y directa comunicación entre responsables.

La contratación, después del concurso, debe ajustarse a modelos empresariales actualizados, y con un plazo (con posibilidad de renovación) que debe oscilar entre los cuatro años de Francia y los siete del Reino Unido, para permitir una continuidad en el desarrollo del proyecto.

La "desaparición" del director debe estar justificada por crasos errores en la gestión, incumplimiento del proyecto o problemas de salud, nunca por caprichos personales del responsable político de turno.

Pero en mi opinión, no sólo se debe cambiar la forma de seleccionar al director sino también

Los nombramientos deben surgir como resultado de un concurso abierto a los profesionales y anunciado en la prensa. Los candidatos deben decidir por sí mismos si se presentan al concurso, no ser invitados o "animados"

la de los curadores y jefes de departamento, fundamentales para que cualquier director pueda llevar a cabo su proyecto.

Llamo la atención sobre una figura que se está extendiendo, sobre todo en Norteamérica, y es el director que tiene que dedicar una gran parte de su tiempo a la labor de captación de patrocinios, donaciones y fondos. Mis frecuentes ofertas de los excelentes "cazatalentos" americanos han tenido en estos años una componente importante de promoción de los crecimientos económicos de la institución a dirigir. Esto sólo se puede aceptar en Museos con una fuerte estructura de conservadores muy profesionales que apoyen al director.



M. R.

MARÍA DE CORRAL

Cómo alejarnos del localismo dejando la política fuera

En mi opinión, y he escrito sobre ello en innumerables ocasiones, uno de los motivos principales del "localismo" de nuestro arte contemporáneo, así como de la debilidad de las estructuras en las que se sustenta, es la fuerte dependencia política de nuestros museos e instituciones artísticas. Esa dependencia hace que en la elección de los responsables de esos centros predomine, sobre todo, la fidelidad política de los elegidos, más allá de su adecuación al cargo. Y, en sentido inverso, esa dependencia hace que los museos e instituciones se burocraticen, que intenten ser gratos al poder, en lugar de servir como vías de conocimiento y disfrute públicos y, sobre todo, como plataformas de consciencia crítica, algo que siempre hay que pedirle a las artes.

Pienso, también, que el problema se arrastra desde el inicio de la democracia, y que es común a todos los partidos políticos: populares, socialistas y nacionalistas incurren en prácticas similares en sus diversas esferas de poder e influencia. Es verdad que, en lo que se refiere al arte contemporáneo, esa difícil situación se explica, al menos en parte, por el plazo de vida todavía tan breve de las instituciones que se dedican al mismo.

El punto de partida para una solución al problema pasa por escuchar y recibir la opinión en primer término de los profesionales del universo artístico



LARRY MANGINO

Pero, desde luego, resulta cada vez más urgente acabar con este estado de cosas, que tan perjudicial resulta para el dinamismo y la vitalidad de nuestra cultura. El punto de partida para una solución al problema pasa, necesariamente, por escuchar y recibir la opinión en primer término de los profesionales del universo artístico contemporáneo: artistas, críticos, galeristas y teóricos, y de las distintas agrupaciones que los representan.

Y a la larga, la única vía realmente coherente sería formar algo así como un Consejo de Cultura de España, con representación de todas las Comunidades Autónomas, integrado por profesionales cualificados del universo artístico en todos sus planos, y con un signo apartidista. Ese Consejo debería ponderar y establecer los requisitos necesarios para desempeñar los puestos de gestión de nuestras instituciones artísticas públicas, e incluso elegir a quienes deben desempeñarlos entre los distintos candidatos. Porque el arte es de todos, y en las instituciones públicas lo pagamos también todos, y no debe nunca convertirse en un espacio de fidelidades políticas.

JOSÉ JIMÉNEZ

La presencia internacional

¿CÓMO elegir al candidato ideal? Subyace a esta pregunta un problema ético que va más allá de los bailes ostentosos y relativamente insignificantes del mundo del arte, y que afecta al conjunto del tejido social. No es éste el momento de examinar de nuevo la sensación de náusea frente a la corrupción política o de proponer una crítica del tan viciado y arcaico sistema universitario de oposiciones, pero estos modelos de comportamiento terminan convirtiéndose en las normas de nuestra sociedad, como también lo hacen las indecencias gritonas nocturnas de gran parte de la programación televisiva.

Pero, volviendo al asunto que nos ocupa, pocos de nosotros discutiríamos la siguiente afirmación: el director de un gran museo nunca debería ser un nombramiento político y, menos aún, ser él mismo un político.

¿Cuál sería el proceso para elegir a un candidato? Hay dos sistemas obviamente funcionales. En primer lugar, una competición abierta a la que cualquier candidato interesado pueda presentarse; en segundo lugar, un proceso más restrictivo basado en invitaciones directas a candidatos que un comité de selección considerase de interés y que se encuentren en una situación de disponibilidad. Elaborar posteriormente una lista de preseleccionados y llevar a cabo una serie de entrevistas para poder conocer y enjuiciar el proyecto, sus intenciones relacionadas con la programación y la colección, su experiencia administrativa, etcétera.

Para ambos procesos se requiere un comité de selección y, a mi entender, la presencia política debería reducirse al papel de mero oyente. El comité de selección es crucial pero todo el mundo sabe que donde hay ley hay

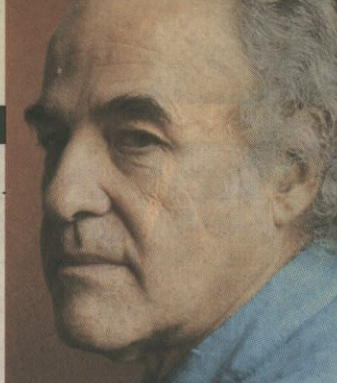


Se requiere un comité de selección donde la presencia política debería reducirse al papel de oyente. Pero todo el mundo sabe que donde hay ley hay trampa, de ahí la importancia de la presencia de expertos internacionales

trampa. Se debería evitar nombrar a los pequeños corrillos de siempre. ¿Cómo se podría hacer? Quizá eligiendo, junto al grupo de especialistas, una pequeña minoría representativa de expertos internacionales, un miembro de patronato con conocimientos demostrados de arte contemporáneo, académicos neutrales especializados.

Lo que resulta obvio, insisto, es que nunca debería ser un político, sea cual sea el papel momentáneo que haya tenido, o no, en la cultura, ni, a mi modo de ver, un artista practicante, ni un crítico/a que pretenda seguir en activo. Ya hemos vivido la absurda anomalía de tener un director de nuestro museo principal nombrado por el PSOE y mantenido mediante una soldadura milagrosa de intereses por el PP, así como hemos vivido intrigas de palacio, campañas de Prensa y toda una mezcolanza de miserias humanas que poco hacen para aumentar el prestigio del puesto.

KEVIN POWER



M. R.

Los directores deben ser profesionales contratados, no gestores. Un museo no es un departamento ministerial ni un parque temático

3. La financiación será pública, suficiente para el funcionamiento, ampliación de la colección y actividades. Podrá completarse con financiación privada en cualquiera de estos ámbitos, pero el museo no debe depender nunca de ésta. Ni el director ni los órganos colectivos son “buscadores” de fondos.

Señalado todo esto, dudo que se ponga en práctica.

VALERIANO BOZAL

Lejos del “buscador” de fondos

LOS MUSEOS no son instrumentos políticos y sus directores no deberían ser funcionarios nombrados y cesados en el Consejo de Ministros. Ésta es la situación actual de los grandes museos nacionales, no muy diferente de la que encontramos en las autonomías. Pero por el hecho de ser organismos públicos no tienen que ser instrumentalizados. La democracia se consolida allí donde la Administración sabe retirarse. Financiar un museo no quiere decir intervenir, ya sea a través del director o de su patronato, consejo o comisión rectora. Para terminar con esta situación es preciso cambiar la legislación y aprobar una que, además de primar la profesionalidad, alcance un equilibrio entre órganos personales y colectivos:

1. Los directores serán profesionales contratados por un tiempo no menor de seis años, con un proyecto museográfico claro; no serán gestores ni funcionarios (un museo no es ni un departamento ministerial ni un parque temático).

2. Los órganos colectivos (patronatos, consejos, comisiones) aprobarán, debatirán e impulsarán el proyecto museográfico, y estarán integrados por personas destacadas en el ámbito socio-cultural, pero también en el académico y profesional. Los órganos colectivos no lo son para la representación y el ornato, tampoco para satisfacer las vanidades personales. Intervienen en la dirección del museo y, con la dirección, se responsabilizan de él.

Que la ideología no obture la inteligencia

SIEMPRE se dice que para ser director de un centro de arte es imprescindible ser independiente. ¿Independiente de qué o de quién? Es como pedir la cuadratura del círculo. Es exigir que sea una persona ajena a la realidad, al mundo que vivimos, buscar un habitante de otro planeta. Precisamente todo lo contrario de lo que se necesita para encauzar una gestión cultural en la sociedad actual, para lo que hace falta alguien que esté vivo y al día. También se dice que hace falta que sea un buen gestor, que haga “rentable” la cultura, y ¿por qué no se le pide también que sepa guisar o tocar el piano?

Para buscar, seleccionar y elegir a un director de un museo de arte actual hay que tener en cuenta no estas circunstancias de difícil o imposible conjunción, sino otras más frecuentes y lógicas. Hay que buscar a una persona que esté activa en el sector, alguien que trabaje en el arte actual, en la línea que se quiere dar al museo o centro en cuestión. Hay que

alejarse de afinidades políticas obvias, lo que no quiere decir que sea apolítico o daltónico, sino que su ideología no obture ni su inteligencia ni su vista.

Habría que exigir y estudiar que el futuro director tenga un currículum interesante más que abultado. Y, sobre todo, habría que pedir más que títulos académicos, capacidad de gestión y saber hacer el salto del tigre, que los aspirantes presenten un proyecto de trabajo, unos objetivos, una línea de exposiciones y actividades. Porque el que vale para una cosa no vale necesariamente para otra y, sobre todo, aquellos que han demostrado que no valen para una cosa casi seguramente no valen para otra parecida.

Pedir que sea una comisión amplia e imparcial la que elija o asesore a los políticos en estas elecciones es una ingenuidad, porque si el político busca unos intereses determinados, es casi peor el amiguismo de los expertos o los intereses de mercado de las galerías o los artistas.

Realmente, no es una tarea difícil sino prácticamente imposible, porque tal vez el problema no sea la mala elección sino la escasa oferta de candidatos.

ROSA OLIVARES

Hay que buscar una persona que esté activa en el sector y, más que pedir títulos y capacidad de gestión, hay que exigir un proyecto de trabajo

Occidente se divide

CUANDO se trata de museos, como en tantas otras cosas, Occidente se divide en dos: el mundo anglosajón y el latino. En el mundo anglo, los grandes museos permanecen al margen de vaivenes políticos (no hay que olvidar que muchos museos en Gran Bretaña y Estados Unidos tienen su origen en iniciativas privadas). ¿Ejemplos? El actual director del Metropolitan, Philippe de Montebello, ha sobrevivido a cinco presidentes (desde Jimmy Carter a George W. Bush). El director del MoMA, Glenn Lowry, llegó al cargo en 1995, y su antecesor, Richard E. Oldenburg, estuvo en el puesto durante nada menos que 22 años. Lo mismo sucede en Gran Bretaña: Robert Anderson ha estado una década al frente del British Museum y el próximo agosto le relevará Neil MacGregor, que accederá al cargo proveniente de la National Gallery. La Tate Gallery ha tenido desde 1988 el mismo director, Nick Serota, que ha dividido el centro en dos: Tate Britain y Tate Modern, y ha coincidido con los conservadores Thatcher y Major y con el laborista Blair. La dirección de la Modern correrá a cargo de Vicente Todolí desde el año que viene y Stephen Deuchar seguirá al frente de la Britain (es su director desde 1998).

Es en países como Francia e Italia donde la noción de museo estatal cobra un sentido más literal. El director es un funcionario de confianza y nadie espera que permanezca en su puesto si sus protectores se van, o si pierde el favor de los políticos de turno. Michel Laclotte fue director del Louvre desde 1988 hasta 1995 (durante todo el mandato de Mitterrand y tan sólo dos años con Chirac), de 1995 a 2000 lo fue Pierre Rosenberg y desde 2001 dirige el museo Henri Loyrette. Mirando a Italia, en los Uffizi, Annamaria Petrioli ha dirigido el centro desde 1987, pero su antecesor duró tan sólo 5 años, del 82 al 87.

T E A T R O

El Festival de Otoño de Madrid, que
arranca el día 15, reúne 56 espectáculos

El mundo en un escenario

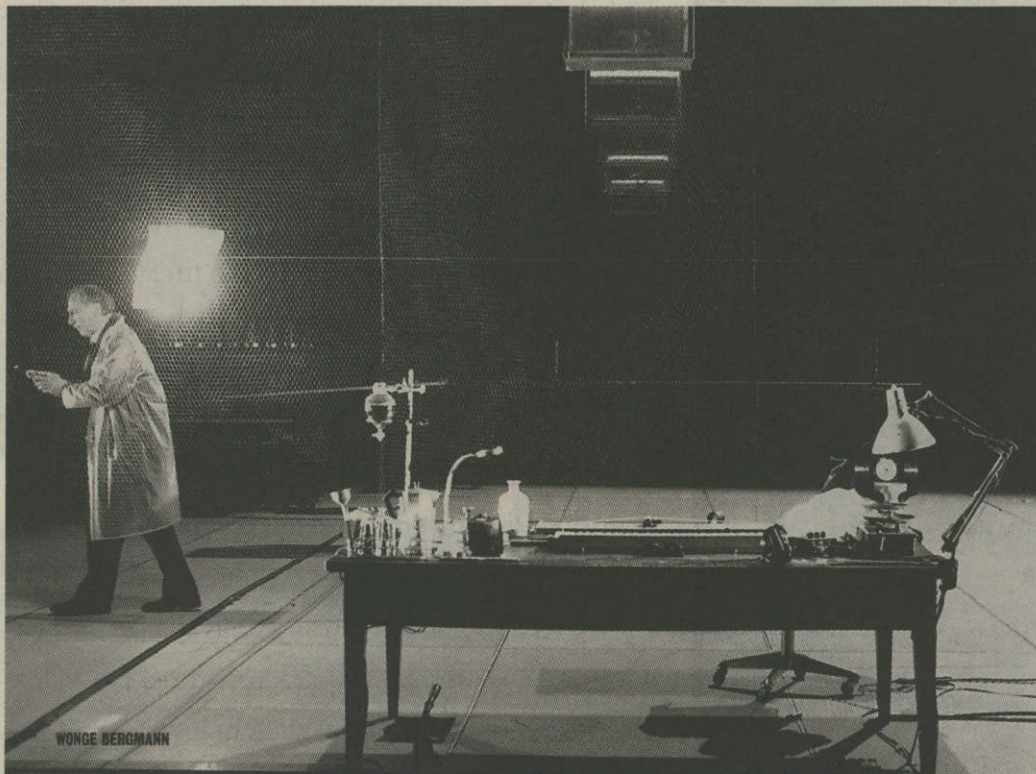




ESCENA DE UN MES
EN EL CAMPO, POR LA
COMPAÑÍA GAVELLA
DE CROACIA



El próximo día 15 Paolo Conte inaugurará el XIX Festival de Otoño de Madrid, que este año, de nuevo bajo la dirección de Ariel Goldenberg, está dedicado al teatro argentino. Nombres como Pavlovsky, Mauricio Kartún, Jorge Sánchez, Szuchmacher, Daulte, Spregelburd, Tantanian y Enrique Pinti mostrarán la buena salud de una escena marcada por dolorosos avatares políticos y sociales. El director Guillermo Heras analiza para El Cultural sus principales características. Entre los nombres consagrados destacarán los trabajos del coreógrafo William Forsythe; la gran figura del teatro ruso Piotr Fomenko, que llega con una nueva versión de *Guerra y paz*; también estará Declan Donnellan, con la joven Royal Shakespeare Company, y Peter Stein con *Pentesilea*, un montaje ya rodado en los festivales de verano. Procedentes de las muestras estivales estarán también Lluís Pasqual con su *Edipo XXI* y Calixto Bieito con *Ópera de cuatro cuartos*. La Compañía Cuarta Pared llevará a escena *24/7*, la tercera entrega de la *Trilogía de la Juventud* de Yolanda Pallín, José Ramón Fernández y Javier G. Yagüe. Menos consagrados pero importantes son Heiner Goebbels, los croatas Gavela con *Un mes en el campo*, de Turgénev, y Dam Jemmet, que parodia *Noche de Reyes*. En total, 56 espectáculos nacionales e internacionales. Además, El Cultural ha reunido a algunos de los principales actores protagonistas como Nuria Espert (que escribe nuestra Primera Palabra), el Brujo y Fernando Delgado, entre otros.



Max Black

SE inscribe en el apartado de espectáculos teatrales pero *Max Black* también es un espectáculo musical. Heiner Goebbels, su director, es conocido en Alemania como un gran músico contemporáneo, además de director de escena y se le señala como una de las figuras del teatro actual, siempre con la agenda muy completa. En este inspirado espectáculo, Goebbels nos presenta a un sólo actor, André Wilms, que interpreta a un investigador en su laboratorio. Este contexto le permite al director idear un montaje pirotécnico, en el que la luz se transforma en fuego, la imagen en acción y la música en sonido. Está construido a partir de textos de Valéry, Georg Christoph Lichtenberg, Ludwig Wittgenstein y Max Black. Pero en él también la lengua se hace música, unas veces de manera poética y otras disuelta en la abstracción, como cuando se trata de convertir una fórmula matemática en música. Teatro de Madrid, del 8 al 10 de noviembre.

Guerra y Paz

EL director de *Guerra y Paz*, Piotr Fomenko, es uno de los grandes maestros de la escena rusa actual. Ha hecho toda su carrera en la antigua Unión Soviética, así que se ha educado en la vieja escuela del teatro ruso. Llega a Madrid con la adaptación de la obra de Tolstoi, en la que se cuenta la vida de las distintas clases que coexistían en Rusia antes de la guerra nacional de 1812 y en el que se pone de manifiesto el espíritu patriótico de los rusos de toda condición frente a Napoleón. Casi cuatro horas de montaje, en el que Fomenko y su amplia compañía de quince actores han trabajado durante más de siete años, algo inimaginable en el teatro occidental de hoy. Empezaron con una lectura de la obra, de granándola poco a poco hasta seleccionar las escenas más significativas del comienzo y del epílogo. La obra se exhibirá en ruso con sobretítulos en español. Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, del 29 al 31 de octubre.



El avaro

LA compañía de Jordi Beltrán ha cosechado un grandísimo éxito con este espectáculo inspirado en *El avaro* de Molière. Dos eficaces manipuladores-intérpretes ponen en marcha una comedia en la que los clásicos personajes de Molière salen convertidos en grifos dotados de una gran capacidad expresiva. Aquí, en vez de dinero, el agua se convierte en el bien escaso que genera usureros y otras especies miserables. Beltrán, que fundó su compañía en 1987, consigue ampliar el género de los títeres o teatro de objetos echando mano de recursos inimaginables que convierte en personajes escénicos (en su anterior espectáculo consiguió escenificar los poemas de Brossa con letras hechas con espuma). Tres Cantos (20 de octubre), Pradillo (del 23 al 26 de noviembre), Torrejón de la Calzada (8 de noviembre), Collado-Villalba (9 de noviembre) y Getafe (10 de noviembre).

24/7

LA tercera entrega de la Trilogía de la Juventud, que firma el triunvirato Javier García Yagüe, Yolanda Pallín y José Ramón Fernández, llega al festival con este críptico nombre que se traduce por *Veinticuatrohorasaldíasietedíasalasemana*. Si en la primera entrega, *Las manos*, el equipo abordó la vida de los jóvenes de la posguerra, y en la segunda, *Imagina*, la que vivió los años 70, en esta ocasión se enfrentan nada menos que a intentar descifrar cómo son y que inquietudes mueven a los jóvenes de hoy en día. Para ello, los autores se han documentado y entrevistado con muchos de ellos y han ideado un espectáculo en el que lo visual tiene gran protagonismo, aunque sin alardes tecnológicos, para reflejarnos el mundo de la información que dirige sus vidas. Interpretado por la joven compañía de la Cuarta Pared, la obra ha sido dirigida por Yagüe y juega, como en *Las manos*, con una puesta en escena en la que distribuye al público alrededor de la escena que se sitúa en el centro del espacio. Sala Cuarta Pared, del 12 al 17 de noviembre.



La pérdida del detalle

QUIZÁ sea la última vez que podamos ver bailar al Ballet de Frankfurt de William Forsythe, pues en estos momentos la continuidad de la formación que dirige desde 1984 pende de un hilo, mejor dicho de la decisión del municipio de Frankfurt que es quien lo mantiene. Él, por el momento, ha anunciado su retirada en el año 2004, fecha en la que vence su contrato. En Madrid va a presentar *La pérdida del detalle*, una coreografía inspirada en obras de Yukio Mishima. Creador de un estilo propio y uno de los coreógrafos de mayor influencia, Forsythe conjuga en esta obra una estética personal que sin negar la técnica tradicional, juega con ella a desenmascararla. Teatro Real, 5, 7 y 9 noviembre.



Shake

DAN Jemmett es uno de los nuevos nombres que se presentan en el festival. Este británico, que se dio a conocer en el Royal Court Theatre de Londres, optó por afinarse en París después de comprobar la buena acogida que tienen allí sus trabajos. Nos visita con una compañía de intérpretes internacionales, en la que figura un español (Antonio Gil Martínez), que pondrá en escena una libre y reactualizada versión de la *Noche de Reyes*, de William Shakespeare. El título alude tanto al dramaturgo de Stradford como a su significado en inglés: agitar, sacudir. Un juego de palabras que da idea del cocktail que el director ha inventado y cuya receta da: "Cinco actores, cinco cabinas playeras, una historia, un poco de música y tal vez unas cuantas marionetas. Agitar bien y dar vida a este lugar lejano y mágico". Se exhibirá en francés con sobretítulos en español. Teatro de La Abadía, del 30 de octubre al 2 de noviembre.



El domador de sombras

EL grupo francés Zorongo, dirigido por Luis F. Jiménez, también director del certamen teatral parisino Don Quijote, ha llevado a escena *El domador de sombras*. La obra la firma Itziar Pascual, autora española inscrita en la generación de los 80 y que, según sus palabras, ha pretendido con este texto "hablar de los mundos en trance de desaparición, de los mundos artesanos. De ellos forma parte el circo...también el teatro, que parece escapar a la técnica y la globalización". Así, que la compañía Zorongo nos ofrece un poético espectáculo en el que el teatro y la danza se dan la mano, interpretado por una virtuosa compañía de siete actores circenses. Se representa en francés, con sobretítulos en español. Instituto Francés de Madrid, 14, 15 y 16 de noviembre.



La eterna vitalidad de

POR GUILLERMO HERAS

Si hay un país que en los últimos tiempos ha estado convulsionado por inquietantes situaciones, este, sin duda, ha sido Argentina. Sin embargo, en ningún otro lugar como en este país he asistido al compromiso ético y estético de actores, autores, directores, coreógrafos, técnicos y gestores escénicos. Ciertamente no estuve allí en el periodo más negro y más siniestro de la Dictadura Militar. Pero aquí en Madrid empecé a admirar a las mujeres y hombres de teatro que debieron exilarse para con su diáspora abrir estudios y salas en todo el mundo. Esa idea, hoy tan desarrollada en el Madrid de las salas alternativas, es una herencia argentina, y basta haber viajado a lo largo de todo el final del siglo XX, no solamente a Buenos Aires, sino también a Córdoba, Mendoza, Rosario, La Plata, Tu-

cumán, etc, para ver como en cualquier rincón (garajes, naves abandonadas, sótanos, espacios fabriles e incluso en el comedor de pisos privados) podíamos asistir a una lección actoral, a una sorprendente puesta en escena o al descubrimiento de una dramaturgia inquietante y original. Puede que la ceguera cultural de muchos dirigentes argentinos haya impedido que una extraordinaria generación de creadores escénicos haya sobrepasado el marco de su país, para ser reconocidos en todo el mundo. El teatro argentino no se ha merecido los dirigentes políticos que ha tenido.

Recientemente Aviñón, Barcelona, París, Hamburgo, así como la constante presencia de su teatro en el admirable marco del Festival de Cádiz, la labor del CELCIT, el festival organi-

zado por Ensayo 100, o en los esforzados intentos de la Casa de América de Madrid, nos ha permitido ir descubriendo el enorme caudal en todos los territorios escénicos de los creadores argentinos y, especialmente, de aquellos que desarrollan su actividad en Buenos Aires. Le toca el turno ahora al Festival de Otoño de Madrid que dedica en la presente edición un importante ciclo al teatro argentino. Madrid debería ser la puerta habitual de la presencia del teatro latinoamericano en Europa, pero hasta ahora eso queda en una ilusión.

A lo largo del Festival vamos a poder contemplar una serie de propuestas que son una clara radiografía de la variedad de experiencias que desarrolla desde hace tiempo la escena argentina. Así estará presente uno de los fenóme-



La masa neutra

La desarticulación del relato es una tendencia cada vez más presente en la dramaturgia contemporánea. Y ese es el envoltorio en el que el argentino Jorge Sánchez presenta su último juguete escénico, *La masa neutra*. Actor, director y dramaturgo, miembro del grupo Teatro Doméstico y Periférica de Objetos, Sánchez presentó en varios certámenes latinoamericanos esta obra escrita y dirigida por él y protagonizada por Horacio Marassi, Rubén Panunzio y Alejandro Vizzotti. Los tres protagonizan esta obra que relata cómo tres hombres intentan recuperar un viejo negocio familiar de pastas. El autor propone un juego entre lo presente y lo ausente, lo imaginario y lo concreto acompañado de una escenografía realista, con diálogos fragmentados sobre esa zona "neutra" que es la muerte. Ensayo 100, del 23 al 26 de octubre.

la escena argentina

nos de masas del teatro más popular, Enrique Pinti, con su *Serenata Argentina*, uno más de sus grandes éxitos en grandes salas. Junto a esta propuesta vuelve a España *Clásico Binomio* de Ricci y Broza, un espectáculo del interior, que lleva varias temporadas girando por muchos lugares y que tiene como director a una de las figuras dramáticas más importantes de toda el área de la lengua española, Mauricio Kartum, que une a sus excelencias como autor el ser un formador continuo de nuevos dramaturgos. Dentro de esa nueva dramaturgia, podremos admirar uno de los textos canónicos de ese movimiento, *La escala humana*, montaje divertido, inteligente y renovador, firmada por tres autores-actores-directores, Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanian, cuya labor individual no ha hecho sino cre-

cer en los últimos años, con constantes estrenos en las salas públicas y privadas más prestigiosas de Buenos Aires, y que desde hace tiempo triunfan con esta escritura a seis manos, avalada por el Hebbel Theatre de Berlín. Entre los más jóvenes, Jorge Sánchez nos presentará su inquietante *La masa neutra*, exponente diáfano de una escritura y puesta en escena más actuales.

Ruben Szuchmacher, director de escena y pedagogo fundamental desde sus múltiples tribunas, que acomete la tarea de montar una obra del autor español Iñigo Ramírez de Haro, una alternativa importante desde el punto de vista del intercambio y la colaboración entre las dos orillas. Por último, destacar la presencia de una pareja explosiva Eduardo Pa-

vlovsky y Daniel Veronese. Los dos, hombres de teatro total, Pavlovsky, exilado en España un tiempo, es autor de textos notables, pero además es en la actualidad uno de los más importantes actor/histrión del mundo. Daniel Veronese, cuya renovación del lenguaje dramático ha dado origen a una magnífica cantidad de obras que son estrenadas con enorme éxito en las últimas temporadas y que además forma parte del equipo de dirección de uno de los grupos emblemáticos de la nueva escena contemporánea, Periférico de Objetos. En suma, una excelente oportunidad para sacar conclusiones de la vitalidad y calidad de la escena argentina, más allá de los desastres socioeconómicos de una nación, cuya identidad más clara en este momento, es su patrimonio artístico contemporáneo. ■



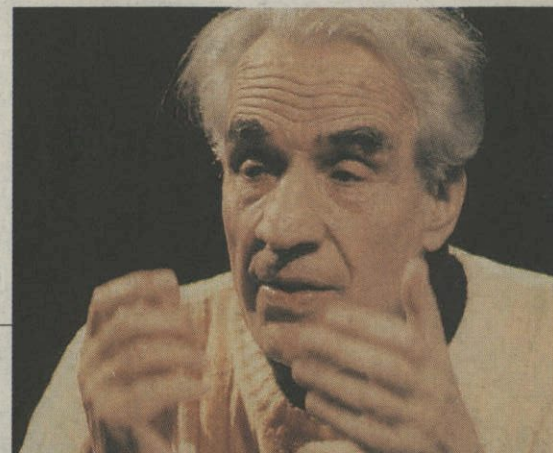
todos los géneros”, afirma Tantanian, “pero también los niega”. Spregelburd, que también actúa en la obra, opina que “apenas me atrevo a decir que esto sea una comedia, una comedia brillante con toques de humor negro, lo que pasa es que su argumento y sus connotaciones parecen desmentirlo todo el tiempo. Javier Daulte dice algo así como que esta obra es una especie de drama familiar extremo cuyos personajes viven como si fuera un policial”. La obra está interpretada en un estilo realista y ahí radica su enorme gracia; tampoco pretende servir ningún mensaje porque como señala Daulte “el teatro no es un transmisor, la realidad no está allí para ser relatada por el teatro; no existe una verdad que el teatro deba transmitir, sino que el teatro debe inventar sus propias verdades. El teatro tiene que golpear, más que decir algo”. En definitiva, una pieza de más de 90 minutos de duración que se sostiene sobre la nada. “Nada que decir, nada que escuchar pero mantiene el interés del público y cuando éstos se preguntan qué fue lo que llamó su atención comprueban que fue la nada”, concluye Tantanian. Sala Cuarta Pared, del 6 al 9 de noviembre.

La escala humana

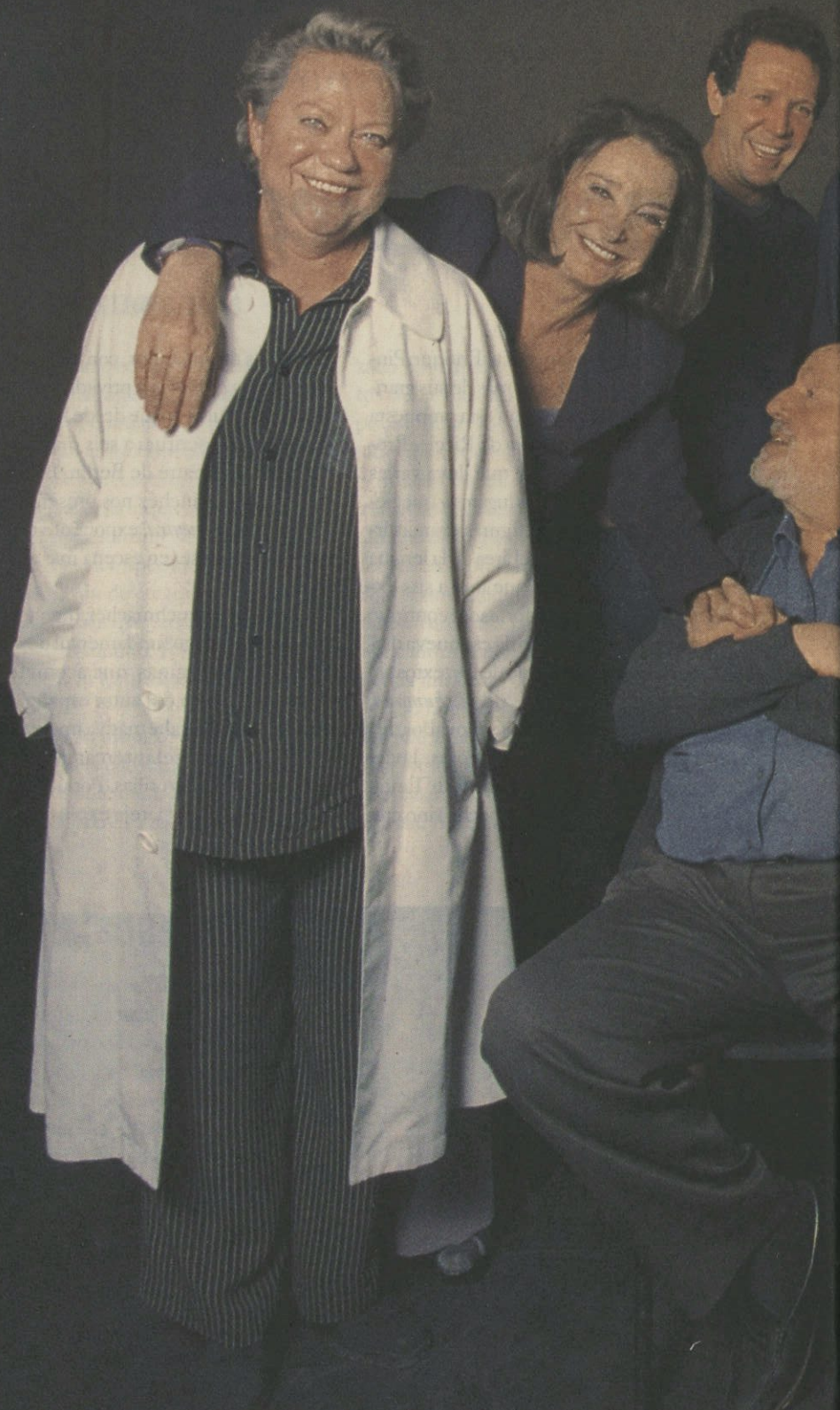
La escala humana ha tardado más de dos años en llegar a Madrid. Esta producción, que se vio el año pasado en el Festival Internacional de Cádiz, viene firmada por tres autores de la renovada dramaturgia argentina: Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanian, miembros los tres de un antiguo grupo de autores llamado Caraja-ji. Según cuentan, con este proyecto se han divertido jugando a los géneros, pues la pieza tiene apariencia de “thriller”, de disparate, de experimento de teatro musical y, al parecer, hace reír bastante al público. “Convoca a

La muerte de Marguerite Duras

Perseguido durante la Dictadura y víctima de un secuestro frustrado que le llevó al exilio, la política es el tema central que atraviesa el teatro de Pavlosky. En Madrid lo vimos hace cuatro años en *Potestad*, un monólogo sobre la tragedia atroz de miles de desaparecidos. Ahora vuelve de la mano de Daniel Veronese (Periférico de Objetos), quién le ha dirigido en *La muerte de Marguerite Duras*. La obra nació sin una idea preconcebida y el resultado es un monólogo de un hombre que recuerda el pasado con nostalgia. Sala Ensayo 100, del 16 al 19 de octubre.



DE IZQUIERDA A DERECHA,
SONSOLES BENEDICTO,
NURIA ESPERT, JUAN GEA,
ALFREDO ALCÓN, JAVIER
GUTIÉRREZ, MANUEL DE BLAS
Y RAFAEL ÁLVAREZ "EL BRU-
JO". SENTADO, FERNANDO
DELGADO



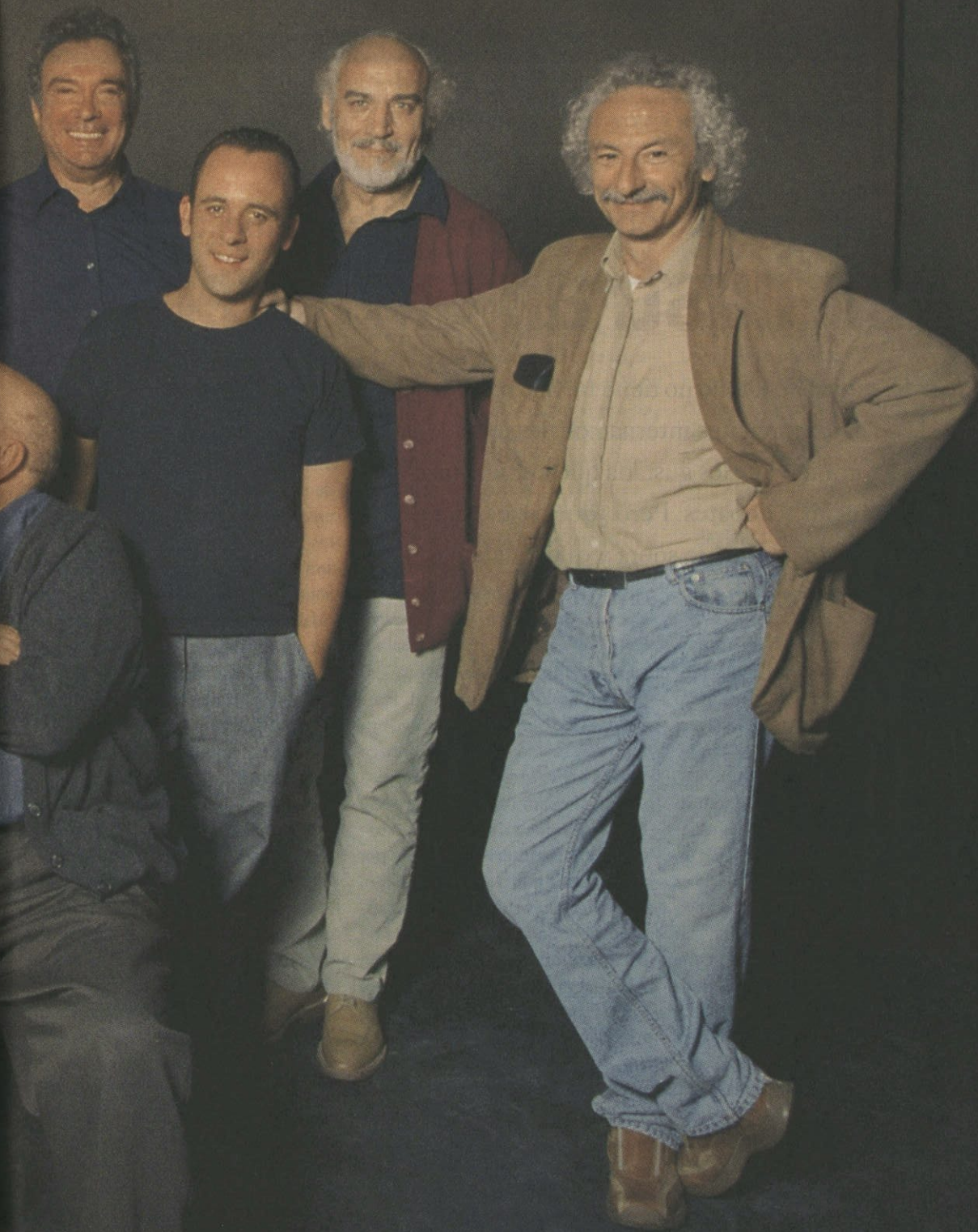
Actores sin máscaras

El teatro sin actores no existe. En el escenario, ellos tienen la única y definitiva palabra. Por ello, El Cultural ha querido reunir en el teatro de La Abadía de Madrid a algunos de los intérpretes más destacados de nuestro país que participan en el Festival de Otoño. En la imagen aparecen nombres consagrados de la escena como Nuria Espert, que reestrena *Aire y canto de Rafael Alber-*

ti, un espectáculo que estrenó junto al poeta en 1978 y que ahora afronta en solitario. Se trata de un montaje que llegaron a representar en más de 300 ocasiones, y que la actriz recupera para esta cita durante los días 16 y 17 de noviembre en el Círculo de Bellas Artes. "Es difícil, por no decir casi imposible, volver a conseguir la atmósfera que Rafael creaba en escena. Sin embargo

cuento con la memoria, el corazón y, sobre todo, sus textos eternos para intentarlo". Rafael Álvarez "El Brujo" se mete en el hábito de San Francisco de Asís, ropajes cosidos con la palabra del Nobel Darío en *San Francisco, juglar de Dios*, que se presenta en el Teatro Albéniz los días 18 y 19 de octubre. Para "El Brujo" el teatro de Fo "es muy juglaresco, un teatro del pueblo, y yo soy de ese li-

naje", confiesa el actor, que otra vez se enfrenta a un monólogo "lleno de humor y poesía". La gran figura de la escena argentina, Alfredo Alcón, se deja ver cada vez más por los teatros españoles. En este caso ha sido el director Lluís Pasqual quien ha querido contar con él para protagonizar *Edipo XXI*, que se presenta en Madrid el día 22 de octubre en el Albéniz. Para abordar el persona-



je de Edipo, Alcón ha escuchado “la respiración del poeta clarividente, ya que es su voz, y no el argumento, lo que da vida a la obra”. Otro gran actor, Manuel de Blas, protagoniza junto a Carlos Hipólito *En brazos del aire*, en el Círculo de Bellas Artes el día 7 de noviembre—. No es un recital de poemas sobre Cernuda, sino un espectáculo dramatizado inspirado en su libro

La realidad y el deseo. “Gracias a esta obra he descubierto a uno de los mejores y más modernos poetas, muy adelantado incluso a sus contemporáneos”, comenta. Tres veteranos, Fernando Delgado, Sonsoles Benedito y Juan Gea, se han reunido en *Copenhagen*, obra en la que se reflexiona sobre la bomba atómica y el papel de los científicos y que ha gozado de gran éxito en Londres. Des-

pués de su estreno en Galapagar el 19 de octubre, recorrerá Colmenar, Fuenlabrada, Móstoles y Pinto. Y en contraste con la veteranía, la savia nueva que aportan actores como Javier Gutiérrez, miembro de la compañía Animalario, y protagonista junto a Marta Belaustegui de *Vivir como cerdos*, del airado Jon Arden, en el Centro Cultural Paco Rabal de Palomera, el 19 de octubre. ■



Autores y directores opinan sobre la función de la muestra

Sorprender, ilustrar, entretener

Algunas voces argumentan que el Festival de Otoño no tiene un hilo temático conductor, otras que es una pasarela de caros montajes internacionales cuando la escena hispana está tan desharrapada, también que les gustaría que hubiera más vanguardia y renovación, y más conferencias y debates. Pero ¿qué se espera de un festival como éste? ¿qué debería programar? ¿qué le sobra y qué le falta? El Cultural ha recabado la opinión de autores, directores y actores implicados.

Blanca Portillo

SIEMPRE espero ver propuestas de fuera de España. Creo que el festival debe ser una muestra internacional para que tenga un calado más amplio. Y respecto a si sobra algo, creo que sobran las caras de siempre. Me gustaría ver cosas arriesgadas, montajes de directores que no sean precisamente los ya consolidados, de autores nuevos. Creo también que hay que publicitarlo muchísimo más, para evitar que se pueda convertir en un asunto exclusivo de los profesionales del teatro. Tengo la impresión de que se corre el riesgo de que sea un escaparate para la profesión y un festival debe ser una fiesta para los espectadores de teatro, no sólo para que nos veamos la cara unos cuantos conocidos.

José Carlos Plaza

ESPERO recibir todas las propuestas del extranjero, ver lo que se hace fuera de nuestro país para contrastarlo con nuestro trabajo. Y sobre lo que cambiaría, pues no cambiaría nada sino que lo prolongaría el resto del año para contrarrestar la cartelera que hay, que es infame y que muestra el abandono total en el que ha caído la cultura teatral y a todos los niveles: producción, distribución... Son enormes las dificultades que tiene la gente joven para estrenar un espectáculo. Por eso, el festival me pa-

rece escaso, le dotaría de más medios. Puede ser mejor o peor, pero eso depende del teatro que se hace.

Ignacio del Moral

CADA festival debe forjarse su propia personalidad y después mantenerla. Una de las funciones que un festival así podría tener en Madrid es la de servir de muestra de las novedades más significativas que se han dado a lo largo del año en la escena internacional, aunque personalmente yo no soy muy aficionado al género de teatro "festivalero". Otra opción podría ser la de ofrecer monográficos por países, por temas... O ser una plataforma de exhibición de la producción local... Lo que no debe ser es un cajón de sastre de propuestas heterogéneas a las que a posteriori se trata de dar unidad a base de largas y retóricas notas en el programa. En cualquier caso, una ciudad como Madrid—grande, incómoda, poco culta, fragmentada socialmente—es particularmente árida para cualquier festival, ya que nunca se llega a percibir ese "ambiente" que se logra en ciudades más pequeñas. Esperar, esperar... no

espero nada, ya que no soy un espectador asiduo del Festival. Respecto a qué cambiaría, no tengo criterio en este momento, desconozco cuál va a ser el programa: tal vez eso sea en sí mismo significativo. Me temo—aunque tal vez sea injusto—que le sobran intervencionismo por parte de los políticos, amiguismo, cambalacheo y soluciones de compromiso. Son los grandes males de las muestras de este tipo. Echo en falta—tal vez por simple nostalgia—el viejo Festival de Teatro que organizaba Caballo de Bastos y que fue arrasado por este—al menos en principio—más faraónico de Otoño. Tal vez por eso nunca he simpatizado mucho con éste. Y le falta, aunque no sé cómo se logra eso ni si es algo que se puede conseguir desde el propio Festival, presencia en espíritu colectivo, participación, entronque con la comunidad. La imagen que tiene el ciudadano es de una serie de actos más o menos oficiales que se programan para los de siempre, los que van gratis. No sé, no tengo datos fiables, si la sección "periférica" consigue atraer más al ciudadano común.

Domingo Miras

EL Festival de Otoño que organiza la Comunidad de Madrid es un festival de espectáculos, más que de teatro. No obstante, si tenemos en cuenta que de los 52 espectáculos programados para este año, 31 son de teatro, creo que podemos considerar que, dada la superior entidad del arte dramático, su presencia por encima del 50 por ciento de la totalidad es justa y, en consecuencia, el Festival resulta bastante equilibrado. Y respecto a si considero que hay que cambiar algo, tal y como está es un certamen muy digno y no se me ocurre ninguna modificación que pueda mejorarlo de una manera sustantiva. Tal vez falta algo de lo mejor que se está haciendo y cuya presencia lo mejoraría, pero no pasaría de ser una simple cuestión de detalle.

Ernesto Caballero

LA mayor parte de los mejores espectáculos que he visto en mi vida me los ha ofrecido el Festival de Otoño. Como profesional y como espectador estoy profundamente agradecido. Espero que prosiga en esta línea de incuestionable excelencia artística. Objeciones: cierta tendencia hacia un exótico esteticismo dada las dificultades idiomáticas de la mayoría de los espectáculos; una desproporcionada presencia de los valores meramente visuales que terminan alejando al espectador del diálogo directo con la escena. Sin embargo, un festival como éste, dada su extraordinaria proyección inter-

Liddell: "Espero que este festival me aleje de la memez del panorama teatral, que por algún tiempo desaparezca el olor a ajo podrido de la cultura española. Max Estrella sigue teniendo razón: 'España es una deformación grotesca de la civilización europea'"

T E A T R O

EL FESTIVAL DE OTOÑO A EXAMEN

nacional, no puede hacer nada al respecto. No puede asumir el teatro español contemporáneo. Cuando lo hace, inevitablemente provoca quejas en el empresariado y en las compañías que, no sin razón, lo acusan de competencia desleal. Por ello habría que acotar las responsabilidades de cada sector y el Festival tendría que abstenerse de contratar obras y compañías españolas a excepción del teatro latinoamericano o el que se represente en gallego, en euskera o en catalán. De este modo la Comunidad de Madrid podría volcarse, más y mejor, en sus creadores.

Juan Mayorga

Lo más importante que puede hacer un encuentro como el Festival de Otoño es tensionar nuestro teatro, desestabilizarlo. Por encima de cualquier otra cosa, eso es lo que debemos a la visita de gente como la compañía polaca de Tadeusz Kantor, el norteamericano Bob Wilson, la alemana Pina Bausch o el canadiense Robert Lepage: la excelencia de sus trabajos hizo que dramaturgos, directores y actores se preguntaran por el sentido de lo que estaban haciendo y reorientaran sus rumbos. Y muchos espectadores aprendieron que podían exigir más: más imaginación, más rigor, más riesgo. Ojalá esta próxima edición sea también capaz de romper algunas inercias y de revelar algunas carencias de nuestro sistema teatral. Pero en el Festival de Otoño hay una ausencia importante: la de la dramaturgia española. Junto a los pocos autores españoles programados, echo en falta a otros que están escribiendo un teatro de primera categoría. Y no me refiero sólo a mis amigos más cercanos. Tampoco encuentro a ninguno de mis colegas catalanes, algunos de los cuales son más conocidos en París o en Berlín que en Madrid. El Festival de Otoño debería también servir para encender un foco sobre la dramaturgia española, tan rica como maltratada.

Ángelica Liddell

ESPERO que este Festival me aleje de la memez del panorama teatral español, y que por algún tiempo desaparezca el olor a ajo podrido y pachanguero de la cultura española. Después de tantos años el Max Estrella de Valle-Inclán sigue teniendo razón en *Luces de bohemia*: "España es una deformación grotesca de la civilización europea". Que vengan los otros, por favor. En cuanto a lo que echo en falta, voy a ser muy práctica. Estoy sin blanca. Confío en la existencia de un bono que me permita ver más espectáculos por menos dinero. Yo no recibo invitaciones como los funcionarios.

Julia Gutiérrez Caba

EL Festival de Otoño lleva muchos años celebrándose en Madrid y siempre desata en mí el mismo deseo: que presenten algún montaje interesante para ver nuevas tendencias o montajes distintos a los que estamos acostumbrados, compañías extranjeras a las que no tenemos acceso de otra forma y que el festival nos sirve. No me gustaría que el certamen se quedara en mera promoción. Aunque ésta es bienvenida debe prolongarse el resto del año. Desearía que el teatro español tuviera la misma promoción, no sólo por parte del sector público sino también privado.

José Sanchis Sinisterra

DE este festival espero que me dé motivos para seguir creyendo que el teatro, al menos en alguna parte, es todavía un arte necesario para la instauración de lo humano, y no un mero entretenimiento para la conservación del mercado.

No sé qué le sobra, pero creo que le falta un ámbito de encuentro, debate y reflexión sobre los espectáculos que se ofrecen. La posibilidad de conocer el contexto

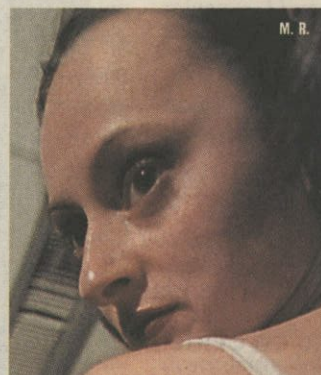
en que cada obra se produce y de fomentar el intercambio de experiencias, preguntas y aspiraciones entre los profesionales del teatro... y quizás también con el público interesado. ¿Muy utópico?

Javier G. Yagüe

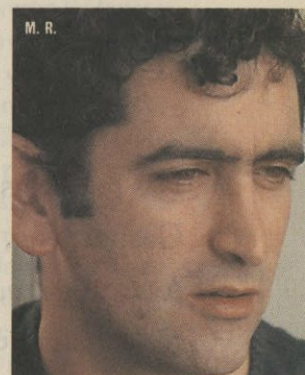
UN festival debería ser el lugar de lo extraordinario. Extraordinario porque es diferente de lo que vemos habitualmente en las carteleras. El Festival de Otoño, por otra parte, es un festival generalista, va dirigido al conjunto de la ciudadanía y ahí está su dificultad: conjugar lo extraordinario con lo general. Extraordinarios son los grandes montajes de los grandes autores, directores y sectores, y éstos han de verse en un festival. Pero también pienso que extraordinarias son las propuestas que intentan escapar de una programación estrictamente comercial y que por ser ambiciosas artísticamente, deberían tener cabida en un festival de estas características. Mi evolución como hombre de teatro está marcada por el impacto que me provocaron los festivales a los que pude asistir a principios de los ochenta. Por eso creo que este Festival debe esforzarse por ofrecer experiencias únicas, aún en épocas donde la cosecha no es demasiado brillante.



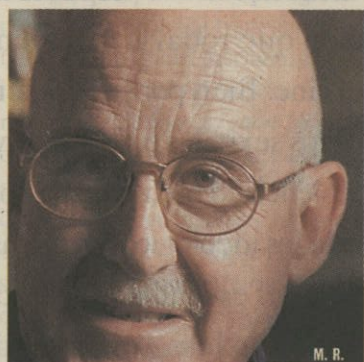
ERNESTO CABALLERO



ÁNGELICA LIDDELL



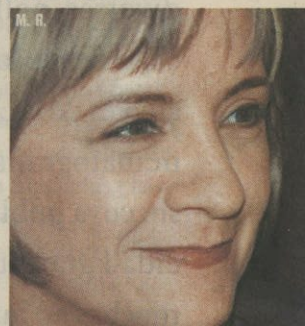
J. MAYORGA



SANCHIS SINISTERRA



IGNACIO DEL MORAL



B. PORTILLO

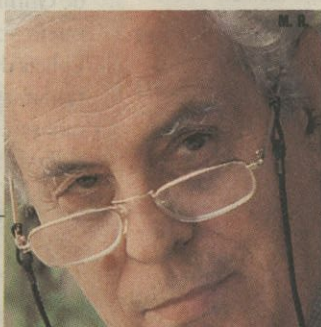


GARCÍA YAGÜE

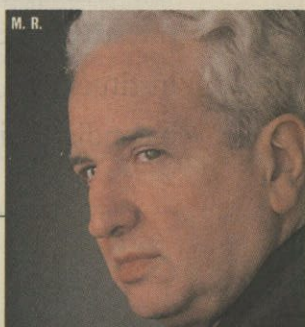
JULIA GUTIÉRREZ CABA



DOMINGO MIRAS



J. C. PLAZA



Las películas *Irreversible*, de Gaspar Noé, y *El crimen del padre Amaro*, de Carlos Carrera, han puesto en evidencia la capacidad de provocación que todavía mantiene el cine. Bien por sus contenidos sexuales o de excesiva violencia, o bien por sus postulados ideológicos o dogmáticos, el escándalo ha protagonizado la razón de ser de diversas películas desde los albores de la cinematografía, sin cuya publicidad gratuita muchas no hubieran tenido tanto alcance. Con motivo del estreno mañana de *Irreversible*, El Cultural repasa los escándalos más sonados del cine y ofrece además una entrevista con el director mexicano Carlos Carrera, quien ha puesto en pie de guerra a las instituciones católicas con su incendiaria cinta.



Estreno de la provocación de Gaspar Noé

Escándalos “irreversibles”

NACIÓ el escándalo en el cine con *El nacimiento de una nación* (1914) y también fue el primer gran taquillazo. Desde entonces quedó claro que el ruido y la provocación son sinónimo de éxito. O al menos de publicidad gratuita. No en vano, los diarios instauraron la crítica de cine en sus páginas a partir de entonces. Con el filme fundacional de Griffith, los motivos de tanto revuelo —que incluso enfrentó a la Policía de Boston con la multitud— tenían su justificación. La cinta, que señaló el kilómetro cero de la sintaxis fílmica, era entre otras co-

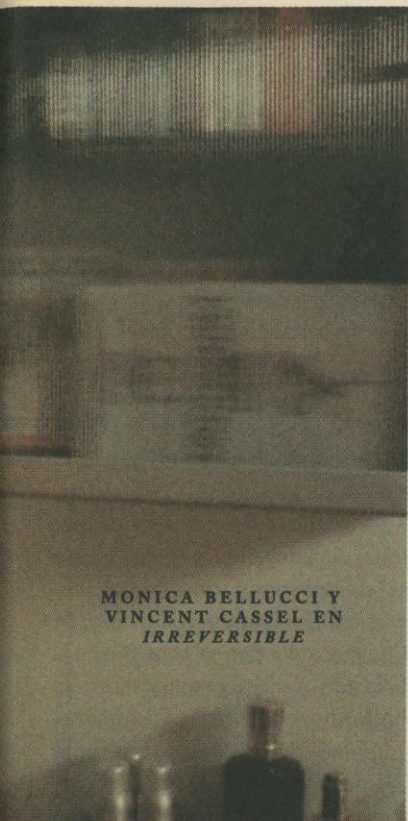
sas un himno al Ku-Klux-Klan, y los personajes de color (blancos pintados de negro) respondían a dos estrictos perfiles: o villanos o imbéciles. Desde su sonado estreno, ha rebasado con creces los 50 millones de dólares de recaudación. El escándalo, pensaron sus productores, es el camino más corto hacia la rentabilidad.

No sabemos si el gallo Gaspar Noé pensaba en los mismos términos mientras rodaba —sin guión— *Irreversible*. El hecho de reunir a Monica Bellucci y Vincent Cassel en una película sobre “violación y

revancha” ya da qué pensar, aunque lo que provocó la espantada de 250 espectadores (el 10 por ciento descompuestos) en su proyección en Cannes fue el plano-secuencia de diez minutos en el que se asiste, con todo detalle y sin concesiones a la elipsis, a la violación de la escultural actriz italiana. “Entiendo que la gente se vaya —ha declarado Noé—, pero creo que se ven cosas peores en la televisión. Sólo quería que mis imágenes fueran realistas”. Con realismo o sin él, el cineasta argentino/francés aduce que vivimos bajo el síndrome de “la corrección política”, y sólo en esta atmósfera es posible la espantada. “En los años 70 se hacían más películas incendiarias”, concluye.

La más recordada, sin duda, es la incatalogable cinta de Bertolucci *El último tango en París* (1972). La España de Franco, por supuesto, la prohibió, de ahí que desde Barcelona salieran autobuses repletos hacia Perpignan para ver la popular escena en la que Marlon Bran-

“Entiendo que la gente se vaya del cine, pero creo que se ven cosas peores en televisión. Sólo quería que mis imágenes fueran realistas. En los años 70 se hacían más películas incendiarias que ahora”, afirma el cineasta Gaspar Noé



MONICA BELLUCCI Y VINCENT CASSEL EN IRREVERSIBLE

manos de Nagisa Oshima por las mismas fechas. Su imperio sensitivo, que incluye estrangulamientos, castraciones, felaciones y una concurrida lista de técnicas sexuales embozadas de lirismo, ofreció un tratamiento del sexo nunca visto en territorio occidental. La polémica estaba servida. Su actriz protagonista, Tatsuya Fuji, sufrió la marginación de la industria japonesa, y la cinta fue secuestrada en Berlín. En España, después de su paso por San Sebastián, su estreno se restringió a las salas X.

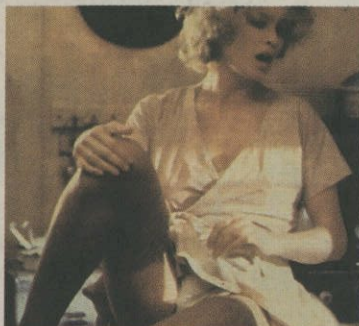
El moribundo circuito de cine pornográfico ha sido la celda de castigo de muchas cintas consideradas demasiado “tórridas”. En sus marginadas salas se recluyó el estreno de *Y Dios creó a la mujer* (1956), lanzamiento a la fama de Brigitte Bardot por su marido Roger Vadim. Vista a día de hoy resulta casi incomprensible comprender tanto revuelo, pero la pareja Bardot-Vadim ocupó el lugar del Diablo en su momento. El escándalo surgido en Francia el año pasado a raíz del estreno de *Fóllame* hizo revivir los fantasmas de la censura. Fue condenada al circuito X hasta que el Ministerio de Cultura, presionado por la opinión pública, permitió su exhibición en salas comerciales. Una suerte similar corrió en su momento la genial *Tamaño natural* (1974), de Luis G. Barlanga, que en países extranjeros, como Estados Unidos, se estrenó en salas de cine erótico. En el país de la doble moral, los casos de películas que bailan sobre el filo de la permisividad son innumerables. Es inevitable recordar al respecto el cruce de piernas de Sharon Stone en *Instinto básico* (1992), o el apasionado encuentro sexual entre Jack Nicholson y Jessica Lange en *El cartero siempre llama dos veces* (1981). Otro *remake* que también encontró dificultades para su distribución fue el realizado por Adrian Lyne sobre el texto de Nabokov *Lolita*. A pesar de no contener ni un fotograma de sexo explícito, el filme sigue sin estrenarse en territorio americano.

Capítulo aparte en la nómina de escándalos merece el maestro de Calandra, si bien éstos no responden a contenidos sexuales, sino ideológicos, eclesiásticos o escatológicos. Las primeras proyecciones de *Un perro andaluz* en Francia provocaron desmayos, vómitos, más de treinta denuncias a la comisaría y hasta un aborto. Escenas similares se vivieron el año pasado en salas españolas durante diversas proyecciones de *La pianista*, de Michael Haneke. Algunos nunca podrán olvidar el momento en que Isabelle Huppert se automutila el órgano sexual.

Bombas fumígenas. Pero volviendo a Buñuel, hace setenta años la proyección en el Studio 28 de París de *La edad de oro* también provocó diversos incidentes. Luis Buñuel los recordaba con pánico: “Una noche fueron cien o doscientos tipos de ul-

traderecha y tomaron por asalto la sala. Llevaban hachas y bombas fumígenas. Destruyeron las butacas y desagarraron con cuchillos un dafí, un tanguy y otros cuadros del vestíbulo”. Si bien la mayor controversia en torno a un filme de Buñuel fue la originada a partir del triunfo de *Viridiana* en Cannes, particularmente por la escena de los mendigos emulando la última cena. La película topó con la Iglesia y provocó un escándalo que terminó con la destitución del Director de Cinematografía español. Sin embargo, su escándalo procuró al filme una publicidad impagable, casi tanto como la que ha generado al reciente filme mexicano *El crimen del padre Amaro*, cuya ruidosa polémica se ha comparado hasta la saciedad con el caso de *Viridiana* acontecido hace ya más de cuarenta años. Y es que la Iglesia siempre se ha enfrentado al cine como uno de sus principales censores. Las condenas a *La última tentación de Cristo*, de Martin Scorsese —en la que Jesucristo se acuesta con María de Magdala—, surgieron de cruzadas cristianas, de bautistas, ortodoxos, protestantes evangélicos, de la Conferencia Episcopal de EEUU, de círculos feministas y hasta de Teresa de Calcuta.

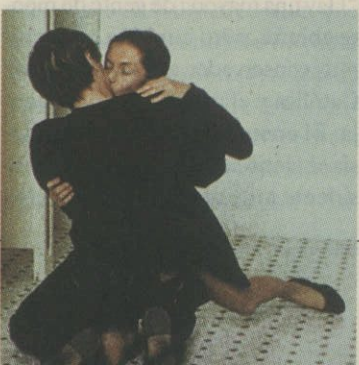
Pero posiblemente el caso más extremo de escándalo fue el protagonizado por *La naranja mecánica* (1972), de Stanley Kubrick, que hasta hace dos años no se pudo estrenar en Inglaterra. En su personal interpretación de la novela de Anthony Burgess, Kubrick jugaba a todos los palos: hiperviolencia, sexo en grupo, violaciones, delincuencia, postnazismo, etc. El genial cineasta proyectó el tipo de violencia que imaginaba para el futuro. Treinta años después, el “tratamiento Ludovico” es una de las metáforas más certeras sobre los telespectadores de nuestros días.



J. LANGE EN EL CARTERO SIEMPRE LLAMA DOS VECES



ARRIBA, LA NARANJA MECÁNICA. ABAJO, LA PIANISTA



CARLOS REVIRIEGO

Carlos Carrera

"La polémica fue tanto política como religiosa"

CARLOS Carrera se comprometió con la oferta de la familia de productores Ripstein de llevar al cine *El crimen del padre Amaro* al considerar que la situación retratada por el escritor Eça de Queiroz en 1871 en el Portugal aristocrático es muy similar a la actual sociedad mexicana. En el filme, los nobles corruptos son sustituidos por los narcotraficantes por el escritor católico mexicano Vicente Leñero. Al director le interesaba, sobre todo, "mostrar la existencia de las narcolimosnas, pues debería ser uno de los temas más conflictivos para un sacerdote".

Carrera (México, D.F., 1962), que se define como "agnóstico mexicano", eligió situar la historia en nuestros días, en vez de decidirse a dirigir una "de época" por dos razones: "Primero, porque la imposición del celibato sigue siendo un hecho y eso trae como consecuencia el que los sacerdotes tratan de satisfacer sus deseos e impulsos sexuales—al ser parte inherente de la naturaleza humana— como pueden. Lo otro que también funciona muy bien es la hipocresía, tanto de la sociedad cercana a la Iglesia como la de la Iglesia misma y del manejo político que se hace de la religión".

Doce años después de debutar con *La mujer de Benjamín* (1990) y tras rodar media docena de títulos en continuidad que le han erigido en una de las voces más potentes del joven cine mexicano, Carrera se ha topado con la Iglesia y el escándalo, y también con el hecho de que todo ello ha propiciado que *El crimen del padre Amaro* se haya convertido en el filme mexicano más taquillero de to-

dos los tiempos sólo dos meses después de su estreno.

Las escenas que más protestas han causado —la fanática Dionisia que le da una hostia consagrada a su gata enferma, el sacerdote Amaro que cubre a su joven amante Amelina con el manto de la Virgen— han

se escandalizó ante la sumisión de un líder político a uno religioso... La Iglesia estaba feliz ante la perspectiva de dominar la educación, controlar los medios de comunicación. Y de repente, el Gobierno de Fox autoriza la proyección de *El crimen del padre Amaro* porque no hay censura.

"Puede que la película no cumpla las expectativas de quienes por morbo busquen simplemente algo escandaloso, porque en realidad se trata de una novela rosa si se compara con las noticias que nos llegan de abusos sexuales en el seno de la Iglesia"



sido copiadas exactamente de la novela. El director ve razones políticas en los ataques orquestados desde instancias religiosas ahora que México está siendo gobernado por un presidente católico, Vicente Fox, cuyo mayor delito fue besarle el anillo al Papa durante su reciente visita. "Hay una mayoría de gente de mente abierta, pero también un sector muy conservador, así como la Iglesia Católica y el poder que aún maneja. El enojo se debió a que la Iglesia se sintió segura al tener a un presidente muy católico... la izquierda

De hecho, le montaron también a él un escándalo exigiéndole que prohibiera la exhibición de la película. Fue un escándalo a dos bandas, tanto religioso como político".

Sin embargo, como cineasta siente que las algaradas alrededor de la película juegan en su contra: "Puede no cumplir las expectativas de quienes por morbo busquen simplemente algo muy escandaloso, porque en realidad se trata de una historia muy tranquila, una novela rosa, si la comparamos con todas las noticias que nos están llegando de

abusos sexuales en el seno de la Iglesia. Y por otro lado, que sea vista de una manera no limpia. Lo que ha ocurrido es que ha habido un buen boca a boca y también reacción de la gente que no está dispuesta a que le digan lo que tiene o no tiene que ver".

A lo largo de las dos horas de metraje, el padre Amaro Viera —recién salido del seminario—, comete innumerables crímenes. Para Eça de Queiroz todos tienen su origen en la falta de vocación, pero para Carrera brilla uno sobre el resto: la hipocresía del personaje, que el director tilda de "flojo y pusilánime". De hecho, su intención personal al hacer la película ha sido "mostrar la vida cotidiana y contradicciones de unos seres misteriosos y lejanos y hacerles humanos, carnales y débiles. De hecho, el libro es mil veces más anticlerical y brutal que la película".

Y tanto, pues el padre Amaro llega a contratar los servicios de una tejedora de ángeles, encargada de asesinar recién nacidos molestos socialmente y, en ocasiones, a sus madres. También, el cinismo del padre Benito—aquí interpretado en estado de gracia por un formidable Sancho Gracia— ha sido reducido hasta ser el personaje al que se permite una cierta redención. Las razones de Carrera son claras: "Desde un punto de vista cinematográfico, resultaba imposible que un personaje llegara a semejantes niveles de cinismo, era necesario reducir esa carga y hacerle aceptable".

BEATRICE SARTORI

Octavia

El desencanto de Martín Patino

El autor de *Caudillo* regresa mañana a la pantalla grande con *Octavia*, intenso, lírico y personal ensayo sobre un universo en descomposición que, a partir de una metáfora de raigambre familiar, desentraña el reciente pasado histórico de España.

HAN tenido que pasar diecisiete años para que, tras su melancólica revisitación de *Los paraísos perdidos*, Basilio Martín Patino regrese al territorio del cine propiamente dicho con una historia concebida para la pantalla grande. Nadie podrá pensar, sin embargo, que el cineasta salmantino ha estado ocioso entre tanto: nueve importantes trabajos de embozada estirpe documental (astutas ficciones con engañosos ropajes) han ocupado su tiempo entre película y película. Así nacieron dos largometrajes (*Madrid* y *La seducción del caos*) y siete capítulos de una serie televisiva (*Andalucía, un siglo de fascinación*) compuesta por otros tantos apócrifos o, si se quiere, por siete falsos documentales que integran uno de los discursos más desafiantes y seductores entre cuantos ha ofrecido en los últimos años la creación audiovisual española.

La aparición de *Octavia* supone, a su vez, todo un acontecimiento en una filmografía que incluye también importantes y decisivos documentales (*Canciones para después de una guerra*, *Queridísimos verdugos*, *Caudillo*), y en la que el verdadero paréntesis es el que ocupa la ficción tradicional. Y esto, por mucho que tres de los cuatro largometrajes de Patino susceptibles de ser considerados como ficciones ofrezcan, en realidad, otras tantas y heterodoxas indagaciones en la recurrente escenografía emocional que alimenta su cine.

Esa escenografía no es otra que la de Salamanca, ese "archivo del tiempo, ese rompecabezas de siglos, toda ella memoria" que es, para el cineasta, mucho más que un ámbito urbano convencional. La Salamanca vital y cinematográfica es para Patino el territorio del clan y el humus que alimenta las raíces, la matriz de la memoria individual y colectiva: representación realista y entresonada de un universo en descomposición, hábitat histórico y metáfora de una España que arrastra todavía paralizantes herencias del pasado y que sólo puede ofrecer al futuro, representado aquí por la joven que da título al filme, un horizonte tan cerrado como decadente claustro familiar sobre el que Patino hunde el afilado bisturí de su cámara.

Memoria herida. Obra-memoria y ensayo lírico a la vez, *Octavia* no pertenece al campo de la narrativa. Nadie debería buscar en sus imágenes las pautas dramáticas, los códigos de verosimilitud o los esquemas propios de la representación naturalista, porque la verdadera naturaleza de la propuesta (más cercana a las reflexiones en voz alta insertas en algunas obras de Godard, en ciertos ensayos de Chris Marker, en algunas propuestas de Straub y Huillet) es otra muy diferente. Aquí se narra la historia de un regreso, del reencuentro con los restos del naufragio y con la memoria herida, engañosa y desen-



PATINO Y MARGARITA LOZANO EN EL RODAJE DE OCTAVIA

cantada del pretérito, pero sus cauces expresivos no son los del relato dramatizado, sino los de un oratorio-confesión, casi los de un auto sacramental irónico y, por supuesto, laico, conjugado en riguroso presente pero capaz de invocar los recuerdos del pasado sin llegar a formalizar ni un solo *flash-back*.

El itinerario está conducido por la mirada de Rodrigo, heredero inequívoco de Lorenzo (*Nueve cartas a Berta*) y de la propia Berta (*Los paraísos perdidos*), lazarillos ficcionales que guiaron a los espectadores por los anteriores retornos a la Salamanca germinal de Patino, pero la indagación entera converge sobre el personaje de Octavia. Producto de una aventura rocambolesca, atrapada entre un pasado oscurantista y un presente que contempla el derrumbe de todas las utopías, la descomposición de todas las mitologías de la modernidad, *Octavia* es el verdadero fin de raza, inocente y bastardo a la vez, para una genealogía vital y cul-

tural que atraviesa, en sentido metafórico, toda la segunda mitad del siglo XX español.

Reflexión en voz alta por persona interpuesta y exorcismo virulento de todo cuanto Salamanca supone para su autor, este lúcido ensayo toma la forma de un hermoso palimpsesto de voces y retornos, articulado sobre sucesivas capas narrativas (el off del personaje, las conversaciones de otras figuras en su segundo plano, el sonido-ambiente de la ciudad...) que se superponen unas sobre otras y que dan cuerpo a la verdadera textura de la película. Surge así una obra tan arriesgada como sincera, un trabajo de investigación y búsqueda personal que el jurado del reciente festival de San Sebastián no debería haber olvidado y que se integra, con pleno derecho, entre lo más estimulante, hondo y productivo que pueden ofrecer, hoy en día, las pantallas españolas.

CARLOS F. HEREDERO

Los monstruos de James Whale

POR JORGE BERLANGA

Podemos imaginarnos a James Whale en el exilio interior de su chalet californiano en el año 57, vestido como un dandy, como lo retratan en la excelente película *Dioses y monstruos* (1998), tras casi veinte años sin hacer una película, atenazada su carrera por el recuerdo de unas obras magistrales del pasado, sufriendo el bloqueo del genio y el vértigo del vacío, tratando de aliviarse con la carne fresca de jovencitos y la visita onírica de sus criaturas, antes de suicidarse en su piscina. La suya era la angustia del creador al que le desbordan sus experimentos, sufriendo la maldición del mortal que desafía a los poderes superiores.

Si Murnau revolucionó el género del terror desde las sombras del expresionismo con *Nosferatu*, y Tod Browning lo elevó a impredecibles territorios en *Drácula* o *Freaks*, Whale le supo dar una formidable condición dramática, cristalizándolo con la alquimia del arte en estado de escalofriante inspiración, sin evitar una ambición de clasicismo que emanaba de su británico sentido de la escenografía, tan elegante como perverso. *Frankenstein* superó el hecho cinematográfico para entrar en el universo de la mitología. Jamás pudo pensar Mary Shelley cuando escribió su novelita en unos días lluviosos de vacaciones en Suiza, que su personaje llegaría a convertirse en uno de los iconos de la civilización moderna.

Todo hay que decirlo, también gracias al talento fabuloso de un actor como Boris Karloff, que alcanzó la cima de su carrera en la encarnación del monstruo, construyendo esa imagen inolvidable, de frente descomunal, ojos oscuros, cuello atornillado, estatura gigantesca y andares torpes. Moviéndose entre la iracundia y la inocencia. Un personaje más tarde repetido cientos de veces en diferentes películas, sin que nadie haya podido igualarlo, ni Terence Fisher en los estudios Hammer, contando con los excelentes Christopher Lee y Peter Cushing, ni en las versiones heterodoxas como la warholiana *Sangre para Frankenstein*, con el siniestro Udo Kier, el hilarante Peter Boyle en *El jovencito Frankenstein*, o el mismísimo Robert de Niro en la visión clasicista del mito que Kenneth Brannagh hizo en *Frankenstein y Mary Shelley*.



EL MONSTRUO ACOSADO POR FRITZ EN *FRANKENSTEIN*

El doctor Frankenstein desafía las fuerzas divinas con el convencimiento de que puede insuflar la vida a unos cosidos despojos de cadáveres. Consigue su propósito, pero fracasa cuando su criatura imperfecta descubre en su simpleza el mal, provocando un desenlace trágico. El arte de Whale consiste en transformar una historia romántica con un sencillo fondo filosófico en una obra soberbia que se se clava como el hielo en los

temores del público. Una película que todavía sigue estremeciendo, para ver en noches frías y lluviosas.

Alguna secuela en ocasiones supera al original, como hizo Whale en *La novia de Frankenstein* resucitando al monstruo, en esta ocasión presa de todas las inseguridades y deseos de la condición humana, empezando por una furiosa necesidad sexual. Bajo la premisa de "No es bueno que el monstruo esté solo", el creador se esfuerza por fabricarle una compañera. Aunque el resultado no sea del todo satisfactorio, el personaje encarnado por la magnífica Elsa Lanchester también figura en el más brillante imaginario de los mitos de la Historia del cine.

Tanto como el otro símbolo de las obras inolvidables de Whale, aunque paradójicamente sólo se viese el rostro del actor durante un par de segundos. *El hombre invisible*, basado en la novela de H.G. Wells, es una nueva indagación sobre la capacidad humana para el mal en condiciones extremas. En este caso, la caída a los infiernos a través de la invisibilidad, en el camino que lleva de las pequeñas gamberradas a la locura y el crimen. Siendo difícil plasmar la transparencia, Whale, vendando a su protagonista, le confiere una personalidad inquietante y verosímil, que nos enfrenta al espejo de los más terribles fantasmas de nuestra propia naturaleza.

Whale, ante todo, supo utilizar el cine para introducir con exquisitez su bisturí en el corazón de nuestras pesadillas, sin necesidad de sustos, profundizando en el universo de los horrores que se esconden en el interior del público. Una facultad escalofriante que pocos han sabido igualar. ■

Factoría de mitos

UNIVERSAL CLASSIC MONSTERS COLLECTION

■ *Frankenstein* (1931) Extras: Los ficheros de Frankenstein / Película comentada por Rudy Behlmar / Archivo / Trailer de cine

■ *El hombre invisible* (1933) Extras: El hombre invisible al descubierto / Película comentada por Rudy Behlmar / Fotos de producción

■ *La novia de Frankenstein* (1935) Extras: Creando *The Bride...* / Película comentada por Scott MacQueen / Archivo / Trailer de cine

Precio recomendado: 24,01 euros cada una Full Screen 4:3. Dolby digital en versión original. Subtítulos en diversos idiomas Fecha de lanzamiento: 23 de octubre





Pierre Boulez

“Los arquitectos no saben hacer auditorios”

El compositor francés Pierre Boulez (Montbrison, 1925) ha grabado la versión definitiva y modificada de *Pli selon pli* para el sello Deutsche Grammophon. Considerada como una de sus obras maestras, es una de las grandes referencias de la historia de la música de la segunda mitad del siglo XX. Boulez está de plena actualidad. Este curso asumirá la dirección de la nueva Academia Musical en Lucerna, concebida con criterios rupturistas y ha anunciado su vuelta al Festival de Bayreuth en 2004. En entrevista exclusiva con El Cultural, habla sobre estos aspectos.

DESPUÉS de recorrer los intrincados recovecos del IRCAM, instituto musical pionero en Europa y motor de la creatividad de los últimos años, que fue fundado por el propio Boulez a la sombra del Centro Georges Pompidou de París, se llega a un despacho pequeño, de diseño rupturista. Comunicador nato, de trato muy cordial, la primera impresión que genera es que parece haber establecido un pacto diabólico que sustenta una vitalidad inusitada para su edad y su recorrido artístico.

Su último registro incluye la versión definitiva y ampliada de *Pli selon pli* (1957), considerada como una de las veinte piezas más importantes de la creación musical de la segunda mitad del siglo XX. Aunque ya hay dos versiones previas, Boulez justifica esta nueva (Deutsche Grammophon), que cuenta con la colaboración de la soprano Christine Schäffer. "Existe una razón directa", afirma a EL CULTURAL, "ya que dos partes han cambiado. Los efectivos de los cinco movimientos han ido *in crescendo*. La nueva *Improvisación I* no es sólo una orquestación sino una versión amplificada de la pieza de partida. Y, en cierta medida como consecuencia de ello, me he visto obligado a tratar de otro modo *Don*, que cierra la obra, de la misma manera. En realidad, formalmente, ha cambiado todo".

Ideas desarrolladas

—¿Qué le lleva a modificar una composición?

—Las ideas musicales se desarrollan desde un punto de partida determinado, que se pueden prolongar o no desde la primera escucha. A veces el desarrollo es más rápido y, conforme pasa el tiempo, surgen inevitables transformaciones.

—¿Toda su obra puede parecer inacabada a día de hoy?

—No. Hay algunas obras más muy concluidas como *Visage nuptial*, o *Notations*, que están totalmente cerradas. Otras sí pueden vi-



P. GONTIER

vir un cambio, un desarrollo, porque, de hecho, lo admite su propia estructura.

—¿Está satisfecho de sus obras?

—Sí, totalmente (mientras le brillan los ojos). Tanto en lo que se refiere a que me sigue gustando dirigirlas como que me parecen representar lo que yo pienso y puedo transmitir.

—*Pli selon pli*, como *Le marteau sans maître* (que acaba de regrabar ahora), son obras inmediatas a la guerra mundial, cuando se instalaba en los músicos de su generación (Berio, Stockhausen, Maderna...) un nuevo espíritu, más optimista. ¿Qué queda de él aplicado a una época tan dura como la nuestra?

—Al llegar a mi edad, las cosas adquieren una perspectiva un poco diferente. Cuando yo nací todavía había mucho del trauma de la primera guerra mundial. No creo que el mundo sea más caótico ahora que el que me ha tocado vivir antes. Los que hemos sufrido la segunda guerra, recordamos aquel tiempo tan salvaje en nuestras propias carnes. Es lógico que a su finalización, como después de cada guerra, las especulaciones ante una nueva era de libertad, fueran muchas. Después vivimos una confrontación importante (la guerra fría), pero si se me permite utilizar la palabra, resultaba menos severa, marcada por un extraño equilibrio. Caído el Muro de Berlín, los antagonismos son otros. Es posible que esta crisis de ahora tenga unas consecuencias auténti-

"Estoy satisfecho de mis obras. Tanto en lo que se refiere a que me sigue gustando dirigirlas como que me parecen representar lo que yo pienso y puedo transmitir"

camente mundiales. Pero respondiendo a su pregunta, no soy ni más ni menos optimista que antes. Las crisis no son nunca buenas. Pero, de un modo u otro, siempre las ha habido.

—Y ¿la globalización musical?

—No tiene mucho sentido hablar de globalización musical, al menos, yo no se lo veo. Las culturas locales siguen siendo, en este terreno, muy fuertes. Claro, se viaja mucho, los medios facilitan el acercamiento, pero a la vez, esa confusión, esa información abundante, provocan un miedo muy fuerte a perder la identidad personal o de una comunidad que reacciona acudiendo a aquellos símbolos que la identifican. Por lo demás, la Historia nos demuestra que estos fenómenos no son nuevos.

Miedo a ser absorbido

—Y tampoco en la música.

—Por ejemplo, en Francia ahora, hay un "miedo" a un cierto islamismo fruto de que hay gente que teme ser absorbida y perder su identidad. No es una actitud deseable, pero

se puede comprender que tenga lugar. Esto nos obliga a hacer un esfuerzo para poner en contacto al máximo las diferentes culturas. Porque en términos culturales me parece erróneo hablar de países buenos o malos. Estas valoraciones, además de no tener demasiado sentido, son siempre peligrosas. Tengo mucho miedo a que, a base de mentarla, se acabe provocando algún tipo de guerra "de religión". En Francia, en Inglaterra, en Alemania, sabemos de estas cosas. Fíjese qué consecuencias ha tenido en Irlanda.

—Pero no negará que Occidente ha impuesto su cultura.

—En alguna medida, sí. Pero yo creo que hay que establecer algunas diferencias. Si va por la calle de Tokio, verá a gente con su traje y su corbata al modo europeo. En Indonesia, la mayoría de la gente viste al modo occidental. Pero eso no es un modo de vida. Corresponde sólo a un estado de la civilización industrial resultado de unas determinadas líneas comerciales. Pero cada país guarda características muy propias. Ese japonés del que hablamos puede llegar a su casa y vestirse un kimono y practicar una música que aquí no apreciamos. Incluso hablar de una única cultura occidental resulta algo demasiado restringido.

—Si el mundo debe ser cada vez más abierto y receptivo, los auditorios que construimos sólo son útiles para una forma determinada de hacer música.

—En todo el mundo es un pro-

blema y ¿sabe cuál es la razón?, que a la mayoría de los arquitectos no les interesa la evolución de la música actual, no tienen ideas, ni aproximadas, de para qué sirve eso que construyen. Sólo les preocupa, con suerte, hacer más o menos bellas salas. Pero apenas tienen la experiencia necesaria para valorar su contenido potencial que, sin darse cuenta y con su cerrada manera de pensar, están limitando. Cuando se llevó a cabo el Auditorio de la Cité de la Musique de París tuvo ocasión de trabajar muy directamente con el arquitecto. Gracias a eso se ha construido una sala modulable donde la arquitectura ayuda a encontrar el lugar adecuado para la música de hoy. En muchos casos, los arquitectos se limitan a construir réplicas de los del XIX, para ubicar nuestras orquestas, con sus inevitables dosis de tradición y conservadurismo.

Falta de educación

—¿Por qué se ha llegado a eso?
—El mayor problema que tiene la sociedad contemporánea, en términos musicales, viene de la educación, mejor dicho de su falta. Apenas se ha hecho nada aquí en Francia —y desde luego, el resto del mundo no es muy distinto—, para que la música forme parte de la cultura básica, de la educación general. Cuando un sistema educativo se olvida del presente y, como mucho, acude sólo a la defensa del patrimonio, es que algo falla. ¿Cómo un estudiante va a comprender la realidad actual? El problema afecta en mayor medida a la música, pero en el arte contemporáneo las cosas no son muy diferentes.

—Sin duda se trabaja mejor en el mundo de la plástica.

—Los museos han cambiado y en ellos se ha hecho una labor más hábil porque, no vamos a engañarnos, también es mucho más fácil.

—Y ¿qué pasa con las orquestas?

En teoría se han convertido en motor de la vida musical.

—Hay que flexibilizarlas, abrirlas a todas las épocas. Pero es difícil hacerlo con los conjuntos actuales. Esas orquestas de cien personas se han convertido en entes escleróticos que apenas son útiles para un repertorio que va desde Beethoven a Strauss, casi asimilado a lo que es la orquesta decimonónica o muy de principios del XX. Basta echar un vistazo para constatar que eso que llamamos repertorio ya no va a ir mucho más lejos. Porque para la música barroca y clásica los grupos especializados con instrumentos de época se han comido esta parcela. Y para el siglo XX y el XXI es evidente que tampoco son válidas. Hay amplias épocas de la historia que están, como podríamos decir, vetadas para las orquestas en beneficio de otro tipo de grupos mejor articulados. No se olvide que un compositor del XX puede preferir expresarse con conjuntos más pequeños porque siempre resultará más fácil que su música se programe. En gran parte la situación viene de que sus directores tampoco hacen nada por cambiar las cosas, quizá para ahorrarse problemas.

—Usted ha aceptado hacerse cargo de la Academia de Lucerna. ¿En

de Michael Haefliger, director del Festival de Lucerna, que está muy interesado en el aspecto pedagógico.

—¿Lo lleva a cabo para paliar las limitaciones de los conservatorios?

—Es increíble pero la mayoría de los conservatorios se basan en un único servicio al repertorio del XIX. Hay una idea que fluye por ahí que señala que las obras del XX pueden deteriorar el modo de tocar romántico. Es posible que pueda afectarle, sobre todo a los cantantes. Pero si hay una técnica adecuada, que se puede aprender sin problemas, el espectro no sólo aumenta sino que resulta muy positivo porque facilita otro tipo de comprensión de la evolución de la música. El problema viene de los profesores. Hay excepciones, pero la mayoría no está por los cambios

—En 2004 también volverá a Bayreuth, a dirigir *Parsifal*. ¿Qué sentimientos le inspira este reencuentro?

—Voy a volver y parece que con cierta polémica. Cuando hace años decidí dirigir *Parsifal* en Bayreuth ya la idea sorprendió mucho. Porque ¿cómo se me ocurría a mí, a un francés, acudir a ese gran reducto de la germanidad? De entrada tenía algunas reticencias, pero me encontré con Wieland Wagner, un hombre excepcional, y unos medios sorpren-

ta, tiene más espacio vital. Cuando se llevó a cabo el proyecto del Teatro de la Bastilla yo aconsejé seguir el modelo de Bayreuth. Después dimití y optaron por el esquema tradicional que, a lo mejor, puede resultar útil para Mozart pero no para Strauss que sonaría siempre muchísimo mejor en un teatro del tipo de Bayreuth. En ese aspecto, todavía no hemos aprendido la lección de Wagner.

Reformas absurdas

—¿Cree que los teatros nuevos o las reformas que se llevan a cabo en ellos no están bien hechas?

—En la mayoría de las veces resultan absurdas. Porque las salas decimonónicas eran acordes a un determinado tipo de acústica. Pero después se han ido haciendo cada vez más grandes, con respuestas acústicas mucho más complicadas, cuyos emisores siguen siendo, sobre todo, las voces humanas. No se desenvuelve una orquesta con Berg, Schoenberg o Strauss en las mismas condiciones físicas que con Mozart, con el riesgo añadido de hacer daño a las voces, cosa que está sucediendo de un modo inmisericorde. Es horrible. Lo mismo pasa en esas salas de concierto de 3200 plazas que viven problemas muy similares.

—¿Para cuándo tendremos una ópera suya?

—He deseado mucho hacer una ópera pero he tenido la mala suerte de que los escritores con los que quería colaborar murieron demasiado pronto. Jean Genet murió antes de poder materializarlo. Si pudiera llevar a cabo un trabajo de configuración teatral me interesaría. El problema es que el teatro ha evolucionado mejor que la ópera. Ahí están los Chereau, Steinberg... Es difícil. No digo que no la vaya a hacer todavía, pero no es nada fácil, no.

“Cuando se hizo la Bastilla, aconsejé seguir el modelo de Bayreuth. Tras dimitir optaron por el esquema tradicional que puede resultar útil para Mozart pero no para el siglo XX. No hemos aprendido la lección de Wagner”

qué consiste ese proyecto?

—Se materializará en 2004 aunque comenzaremos el próximo año. Se trata de unir a aquellas gentes, intérpretes, directores, interesados en aprender el repertorio del XX, posterior a la segunda guerra mundial. Las obras se tocarán, dirigirán y rectificarán por los mismos estudiantes. Es un gran encuentro entre compositores, instrumentistas, directores y público. Y una gran idea

dentes, una caja acústica de una increíble modernidad, un teatro concebido de un modo genial. Bayreuth cuenta con un espléndido escenario teatral y una acústica excepcional. Una visión perfecta desde todas las localidades, un foso en el que no se ve a la orquesta, en lugar de esos fosos piscina que levantan un muro absurdo ante los cantantes en los teatros normales. En Bayreuth la orquesta está mejor repar-

Del creador al intérprete

PROBABLEMENTE ningún otro músico "clásico" contemporáneo tenga mayor presencia discográfica que la que actualmente disfruta Pierre Boulez, cuya doble faceta de compositor y director de orquesta multiplica tal abundancia fonográfica.

La enorme presencia de este autor se remonta a los primeros años cincuenta, cuando el sello Véga publicó en Francia un elepé (C30 A139) con una grabación de la *Sonatina para flauta y piano* (compuesta en 1946) procedente de un recital ofrecido por Severino Gazzelloni y David Tudor el 15 de diciembre de 1956 en Petit Théâtre Marigny, de París. La última maravilla de la monumental discografía del Boulez-compositor es la bellísima versión de *Pli selon pli* (*Portrait de Mallarmé*) para soprano y orquesta (1957-1989) registrada por el propio Boulez con la estupenda colaboración de la soprano Christine Schäfer y el Ensemble InterContemporain de París (Deutsche Grammophon, 471 344-2) a la que se hace referencia en la entrevista que se publica en estas páginas.

Referencias fundamentales. Entre estas dos fechas lejanas la obra de Boulez ha sido recogida en un total de 133 registros, con versiones de 34 obras diferentes. En este capítulo, hay que destacar referencias tan fundamentales como la impresionante grabación que Maurizio Pollini efectuó en Múnich de la difícilísima *Segunda Sonata* para piano y que constituye una de las cimas imprescindibles de la discografía para este instrumento del siglo XX (DG 419 202-2, 447 431-2).

También en el ámbito del teclado hay que subrayar dos versiones

imprescindibles de *Notations*: la de marzo de 1985 efectuada por el pianista Pi-Hsien Chen (CBS MK 42619) y, sobre todo, la debida al gran intérprete bouleziano Pierre Laurent Aimard (junio 1993; DG 445 833-2). Tanto Chen como Ai-

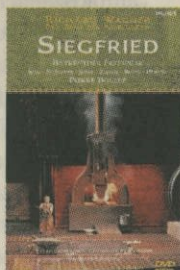
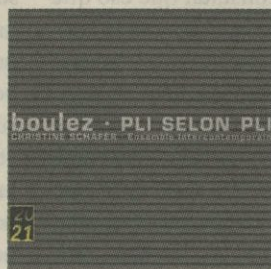
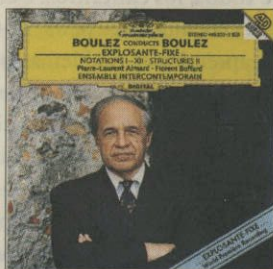
das a cabo por maestros como Claudio Abbado (1989; Filarmónica de Viena DG 429 260-2) y Daniel Barenboim (por partida doble; la primera, con la Orquesta de París, resulta más fresca: Erato 2292 45493-2, 4509 98495-2).

estilos. Desde la poco frecuentada música barroca y clásica —en 1964 grabó para Harmonia Mundi obras de Händel y Carl Philipp Bach (HMP390545)—, hasta las de sus más cercanos colegas (Berio, Carter, Kurtág, Ligeti, Messiaen, Nono, Stock-

hausen), el hacer de Boulez se ha mostrado siempre receptivo y abierto a todas las tendencias. De ahí que en sus grabaciones aparezcan músicas tan diversas como las de Manuel de Falla

(con un personalísimo *Sombrero de tres picos* y un áspero *Concerto para clave*, Sony SMK68333); un referencial *Peleas y Melisenda* de Debussy grabado en el Covent Garden en 1970 (Sony SM3K47265), o un curioso y poco difundido *Réquiem alemán* de Brahms de 1973, con Harper, Prey y la Sinfónica de la BBC (Memories HR4493-4). Tampoco pueden silenciarse sus incursiones en la música de Varèse, Castiglioni, Crumb, Donatoni. Pero hay ciertos compositores cuya presencia late de manera muy particular en su discografía. Los álbumes de Webern para Sony (SM3K45845) y Deutsche Grammophon (DG 447 765-2); las también duplicadas versiones de las *Sinfonías* de Mahler; sus cada día mejor apreciados wagneres de Bayreuth; sus ya históricas versiones de la *Lulu* (grabada en 1979; DG 415 489-2) y *Wozzek* (CBS M2K79251); los tres expresionistas *Pierrot Lunaire* (1964, 1977 y 1997), o, en fin, sus recientes realizaciones bartokianas del *Concierto para orquesta* y de *El mandarín maravilloso* constituyen documentos imprescindibles.

Otros compositores. Excitante es también la ingente labor de Boulez como intérprete de otros compositores. Un vasto catálogo que se extiende a los más diversos géneros y



mard son también artífices por separado de los dos registros más recomendables del segundo libro de las *Structures*, para dos pianos. Acompañados por Bernhard Wambach (CBS MK 42619) y Florent Boffard (DG 445 833-2), respectivamente.

Otras referencias para acercarse en buenas manos al Boulez/compositor son la grabación en vivo que el compositor dirigió el 31 de marzo de 1985, en Baden-Baden, de *Le marteau sans maître*, con la mezzo Elizabeth Laurence y seis instrumentistas del Ensemble InterContemporain (CBS MK 42619); el registro también debido a Boulez de la segunda versión de *...Explosante-fixe...* (1971-72), con Sophie Cherrier y el Ensemble InterContemporain (abril 1994; DG 445 833-2), o, en fin, las espectaculares realizaciones orquestales de *Notations I-IV* (1977-84) lleva-

La conmemoración del 150 aniversario del nacimiento de Gerónimo Giménez reivindica el talento de uno de nuestros mejores compositores de todos los tiempos. Pese a lo cual, presenta una vida llena de incógnitas.

Gerónimo Giménez el pobre músico

POR ANDRÉS RUIZ TARAZONA

Se cumple hoy el sesquicentenario del nacimiento de un músico de raza, si es que alguna vez lo hubo. Se llamó Gerónimo Giménez Bellido, así, con las dos "ges" con que gustaba firmar. Pero hay artistas a los cuales la vida trata con dureza y flagrante injusticia y uno de ellos fue este gran compositor, nacido en Sevilla el 10 de octubre de 1852.

Giménez ha tenido mala suerte en un país pródigo en casos como el suyo. Hasta ahora nadie ha investigado en serio su vida y su obra. Ni siquiera fue incluido por el Padre Villaba entre los *Últimos músicos españoles del siglo XIX* (Madrid, 1914). Y así, salvo rarísimas excepciones—entre ellas la de Antonio Martín Moreno en su *Historia de la Música Andaluza* (Granada, 1985)—, musicógrafos y diccionarios aseguran que el maestro sevillano nació en el año 1854, a pesar de lo que su partida de bautismo transmite.

Quizás su padre, como el de Beethoven o el mismo, quisieron añadir precocidad a la que se sabe tuvo (a los doce años era primer violín en la Orquesta del Teatro Principal de Cádiz). Pero ya se ha demostrado documentalmente que Giménez nació en 1852. Inició Giménez su formación en Cádiz con Salvador Viniegra, violonchelista que impulsó también los primeros pasos musicales de Manuel de Falla. En París amplió estudios con Delphin Alard, violinista y profesor que había sido de Sarasate, y estudió composición con Ambroise Thomas, el distinguido autor de *Mignon* y de *Hamlet*.

Además de brillar en el violín y el violonchelo, el sevillano fue un importante director de orquesta y un excelente orquestador, como puede apreciarse en sus preludios de zarzuela y poemas sinfónicos, o en piezas de la importancia de *Trafalgar* (1890) o de *La tempranica* (1898). Es un misterio su extraña decadencia creativa a partir del estreno de esta última, posiblemente su mejor partitura, ocurrido el

año 1900. Tal decaimiento llegó hasta el extremo de conducirlo, en sus últimos años, a la más penosa miseria.

Cuando falleció, el 19 de febrero de 1923, estaba olvidado de todos. Por cierto, vivía en Madrid en la calle de Ruiz núm 11, la misma en que vivió hasta su reciente desaparición, Carmelo Bernaola. Pesaba sobre Giménez un raro olvido si tenemos en cuenta que fue uno de los mejores directores de orquesta de su tiempo. Por otra parte, la crítica le reconoció sus muchos méritos de compositor, a la altura de los más valiosos de su generación, la de Caballero, Chueca, Chapí, Bretón... Triunfador como ellos en el teatro lírico con sainetes y operetas, Giménez degradó poco a poco su talento en el teatro más vulgar y grosero, el llamado género ínfimo. Pero aún en él se abría paso la gracia, el duende andaluz y el gran oficio de su arte. ¿Acaso se debió a dificultades económicas, a su mala salud, o fueron secuelas de una vida desordenada y bo-

hemia a la que agregó un trabajo agobiante? Arcanos indescifrables del artista.

Son numerosas las zarzuelas compuestas por Gerónimo Giménez. Además de *La tempranica*, obra maestra recientemente editada por el ICCMU, se han grabado las preciosas partituras de *El mundo de la comedia es o el baile de Luis Alonso* (1896), y de *La boda de Luis Alonso o la noche del encierro* (1897). Se grabó también *El barbero de Sevilla*, escrita en colaboración con Manuel Nieto, *El húsar de la guardia* y *La gatita blanca*, ambas en colaboración con Amadeo Vives. Y también han pasado al disco algunos fragmentos sinfónicos de *Los voluntarios* (¿quien no ha escuchado en algún desfile militar la célebre marcha entonada por el coro en el primer cuadro de esta pequeña opereta?), *Los borrachos*, *Cinematógrafo nacional*, *Enseñanza libre*, *Las mujeres*, *La torre del Oro*, *El patinillo* y *Soleares*.

También las más altas divas han cantado una y otra vez la polonesa de *El barbero de Sevilla* y todas las orquestas y compañías de baile españolas han dado la vuelta al mundo con los preludios de *El baile* y *La boda de Luis Alonso* desde hace más de un siglo.

Sin Giménez no habría sido tan brillante la eclosión del sinfonismo español en el siglo pasado, ni la escuela nacionalista hubiera tenido tan claro su objetivo. Albéniz y Falla le respetaron y admiraron. Moreno Torroba convirtió en ópera *La Tempranica* y Joaquín Rodrigo le rindió homenaje a esta magna zarzuela en una de sus obras orquestales. Amadeo Vives dijo con razón que Giménez era "el músico del garbo". Sin duda lo fue, pero además poseía un sentido dramático certero y el día en que su obra sea publicada y mejor conocida se le volverá a aplaudir cual merece uno de los más auténticos maestros de la lírica española. ■

CARTEL DE LAS MUJERES, 1896 (UME)



Entre verano y otoño

Los últimos días de verano y los primeros del otoño son dados a las rebajas y las noticias. También en música.

Los amigos de la ABAO se preguntaban por qué las críticas que reciben reflejan siempre la calidad de sus espectáculos de forma relativa y variada —como debe ser— mientras que la calidad de cuanto se ofrece en Santander o San Sebastián aparentemente anda siempre por las nubes. Recibieron la respuesta en la cena tras *Turandot*. El término “verano gratis total” no es ajeno a ello. Pero todo está por cambiar ya que cada vez hay más corresponsales y redacciones locales. Muchos lectores, malpensados obviamente, de cierta crítica a un popular *Nabucco* ofrecido en una plaza de toros madrileña se preguntaban con qué ungüentos habían untado al firmante para que dejara a un lado su “exquisitez” habitual. Y, no sólo para eso, sino para que incluso asistiera a los ensayos.

Los pensamientos se me van a los que se van del Real y de la Zarzuela. Cambreleng a Triste, a donde le acompaña Eric Vigié, coordinador artístico del Real. Al paro el hasta ahora jefe de relaciones públicas. Al gabinete de la ministra de Sanidad el responsable de relaciones externas. Esas son las bajas del Real. Menos mal que unos van y otros vienen. Entre los últimos, Sagi, dispuesto a calentar su silla una vez finiquitados los compromisos previos a su firma con el Real. En la Zarzuela, y sólo de momento, el segundo responsable y realmente primero —el titular lleva tiempo enfermo— se ha ido a otros quehaceres. ¿Le podrán sustituir dada la postura rácana del INAEM con el teatro? Para otras cosas sobra el dinero, por ejemplo para felicitar a toda página a la ABAO en sus bodas de oro. ¿O fue para aclarar que son los mayores patrocinadores de la temporada? Por cierto, que al señor Amorós se le ha ido el secretario técnico. Quien pueda, que le pregunte los motivos.

Se fueron para siempre los decorados que del *Sigfrido* habían realizado en la Ópera de Dresde y que habían de venir al Real. Fueron éstos los que se ahogaron y no los de la *Walkiria*. Menos mal, porque tiempo hay para reponerlos.

Y los novios se fueron a casa con la botella de Möt Chandon a la que habían sido invitados por una persona del mundo de la música en un restaurante de San Lorenzo del Escorial. Espero que, al menos, brindasen por el que la pagó. **BECKMESSER.COM**



BARBARA HENDRICKS ABRE EL CICLO DE LIED EN LA ZARZUELA

S. ROCK

Garganta fina

COMIENZA el ya tradicional ciclo de lied en el Teatro de la Zarzuela. El que hace el número IX se abre, el próximo lunes, con un recital de la soprano de Arkansas (1948) Barbara Hendricks, un nombre muy apreciado en Madrid. La cantante, que, de manera sorprendente, recibió hace un par de años el Premio Príncipe de Asturias de las Artes, posee una voz muy lírica, límpida, clara, extensa, bien modulada, de grato timbre. Un instrumento propio de una Despina, una Blonde o un Gilda. Hoy la Hendricks ha tirado por la calle de en medio y, aunque su voz, bien que algo más robusta y amplía que años atrás, sigue siendo la de una lírica más bien blanquecina, acomete partes de mayor fuste en los que su colorido y su entidad vocal de muestran un punto insuficientes.

Aquí va ofrecer un programa variado, que se mueve entre el romanticismo y la música popular de signo español. Las capacidades actuales de la soprano podrán apreciarse en su justo término a lo largo de la interpretación de cinco lieder schubertianos sobre textos de Goethe. Es posible que alguno pertenezca a la serie de *Mignon*, sobre poemas del Wilhelm Meister. Buena prueba para exprimir las cualidades dramáticas de la cantante. Es un reto para una intérprete que sue-

le quedarse, en su aseada línea expositiva, en la superficie, rozando en ocasiones lo decorativo.

El concierto, cuyo programa inicial ha sido cambiado por la soprano, se completa con algunas de las piezas más conocidas del noruego Edvard Grieg, como *En svane* o la *Canción de Solweig*, del menos popular músico sueco Ture Rangström, del francés François Poulenc, siempre grato y aligero, y del español Manuel de Falla. Será sin duda curioso escuchar en la grácil garganta de la norteamericana las *Siete canciones populares* del gaditano, que requieren a la vez gracejo, sentido del ritmo, una suerte de duende y clara pronunciación. Love Derwinger presta su colaboración desde el piano.

La serie de recitales que completarán el presente ciclo mantiene, en los nombres, el nivel de exigencia al que nos tienen acostumbrados. Tras la norteamericana le llegará el turno al barítono Matthias Goerne —12/XI—, para continuar con la soprano Felicity Lott —2/XII—, Juliane Banse, Ingeborg Danz, Christoph Prégardien y Olaf Baer —todos el 28/I—, la soprano Barbara Bonney —17/II—, el barítono Christian Gerhaher —10/III— además del también barítono Dietrich Henschel —23/IV—. El bajo Samuel Ramey cerrará, el 7 de mayo, el ciclo. **A. REVERTER**

Vida breve asturiana

ESTA tarde en Gijón y mañana en Oviedo, en lo que supone la apertura de la temporada de la Sinfónica asturiana, —y precedida por la *Primera* de Beethoven, como inicio del ciclo completo de sinfonías que articula la programación de la formación—, se incluye en versión concierto *La vida breve* de Falla, la única ópera del maestro andaluz que tiene el interés especial de contar con la soprano alicantina Ana María Sánchez como Salud. A su lado, el tenor Vicente Ombuena, bien rodeados por secundarios de lujo como Alicia Nafé, Manuel Cid, Alfonso Echevarría, Enrique Baquerizo y María José Suárez quien, por cierto, viene de triunfar en la nueva ópera de Tomás Marco. A la batuta, el maestro titular de la orquesta, Maximiano Valdés.

Nuevo Wozzeck

EL Covent Garden se viste de gala una vez más, ahora para recibir –los días 15, 18, 21, 23, 26 y 31 de octubre– una nueva producción de una de las más perfectas óperas del siglo XX, la sintética y resumidora *Wozzeck* de Alban Berg, obra que crece a medida que se la ve y escucha. Partitura que necesita de una batuta hábil y desentrañadora al tiempo que ecléctica para poner en orden y actualizar todo lo que lleva dentro de residuo bien trabado de drama lírico del XIX. Pappano, largos años unido a la Moneda de Bruselas, es un músico que ha dado pruebas de su saber hacer en este tipo de lides. Matthias Goerne es quien se pone en la piel del hombre cobarde. No es su voz precisamente grande ni, desde luego, dramática pese a su oscuridad, algo conveniente para expresar las inquietudes del atribulado suicida, pero es cantante muy inteligente y goza de una rara capacidad para matizar cualquier frase. Su expresividad puede otorgar toda la angustia que consume al personaje. Le rodean cantantes eficaces como la sueca Katraina Dalayman (Maria) o los ingleses Kim Begley (Tambor mayor) y Graham Clark (Capitán). La cosa escénica queda en las manos de otro inglés, Keith Warner, que a sus 46 años es ya toda una institución en esta parcela. Se prevé algo realmente interesante de su parte.

Penderecki dirige su Réquiem

GALARDONADO el pasado año con el Premio Príncipe de Asturias de las Artes, el polaco Krzysztof Penderecki se ha convertido en una figura habitual de nuestros escenarios, tanto como creador como director. En esta ocasión se pondrá al frente de la Sinfónica de Castilla y León en sendos conciertos que se llevarán a cabo el próximo lunes en Salamanca y el martes en el nuevo y recién inaugurado auditorio leonés. Como única pieza se incluye su *Réquiem Polaco*, considerada como una de sus piezas de mayor ambición. Intervendrá el Coro Filarmónico de Cracovia, buen conocedor de la pieza y un cuarteto solista que incluye la presencia de la estupenda contralto Jadwiga Rappé, entre otros nombres. El compositor volverá a España en enero para dirigir también un monográfico de su obra, en este caso a la Sinfónica del Principado de Asturias, que incluirá su *Concierto para cello* con Ivan Monighetti como solista. La tercera cita tendrá lugar en marzo en Barcelona, dentro del ciclo de la Nacional de Cataluña. Allí, además de la *Tercera* de Mendelssohn, presentará su *Concierto para tres cellos*, con el citado Monighetti, al que se sumarán Lluís Claret y Damián Martínez.

Imagen vienesa

EL ciclo Ibermúsica recibe este martes a Christian Zacharias (en la imagen), un pianista bastante popular en España que ha compuesto un programa muy bello en el que podrán apreciarse también sus cualidades como director. Su claridad de fraseo, su rigor estilístico y su comprensión de la música de Mozart podrán comprobarse en la interpretación del *Concierto n.º 22* del salzburgués. La vida que suele otorgar a estos pentagramas es ya proverbial. Su buena mano y disposición, sus dotes de animador para contagiar a los músicos de la orquesta que ahora gobierna, la discreta y cumplidora de Cámara de Lausana, podrán apreciarse asimismo con sus versiones de las *Danzas alemanas D 618* de Schubert, de las *D 820* en orquestación de Webern y de la repetitiva y rossiniana, pero encantadora, *Sinfonía n.º 6* del compositor vienes. Zacharias y sus músicos actuarán al día siguiente en la Sociedad Filarmónica de Bilbao.



M. VANAPPELGHEN



ORQUESTA
SINFÓNICA
CIUDAD
DE OVIEDO

Se convocan plazas de instrumentistas:

3 PLAZAS TUTTI VIOLÍN
1 PLAZA TUTTI VIOLA
1 PLAZA SOLISTA TROMPA

Las pruebas se realizarán los días *30 de noviembre* y *1 de diciembre* en el *Teatro Campoamor de Oviedo*.

Presentación de solicitudes hasta el:

15 de noviembre de 2002.

Toda la información y requisitos en: www.os-co.net

Ignacio Cirac

“Las redes cuánticas son una revolución”

Desde la Universidad de Innsbruck contribuyó a la creación de una red cuántica innovadora. Ahora, desde el Instituto Planck de Alemania Ignacio Cirac se ha consolidado como uno de los máximos expertos mundiales sobre información y comunicación cuántica. Estos días, participa en “Los desafíos de la física en el siglo XXI” en el Museo de la Ciencia CosmoCaixa de Madrid.

—¿Cuál es la importancia de la información cuántica en nuestros días?

—Tanto la información como la comunicación cuántica son dos nuevos campos de investigación en los que se pretende utilizar algunas de las propiedades extrañas de la Mecánica Cuántica para procesar y transmitir información de una manera muy eficaz. En particular, un ordenador cuántico sería capaz de realizar ciertos cálculos con una rapidez asombrosa; por ejemplo, sería capaz de descifrar la mayoría de los mensajes secretos que actualmente se envían por Internet. Por otro lado, sistemas criptográficos cuánticos son ya capaces de transmitir mensajes secretos con la seguridad de que no pueden ser descifrados, incluso con la ayuda de un ordenador cuántico.

—Entonces, en qué aspectos técnicos se diferencia un ordenador cuántico de los “clásicos”?

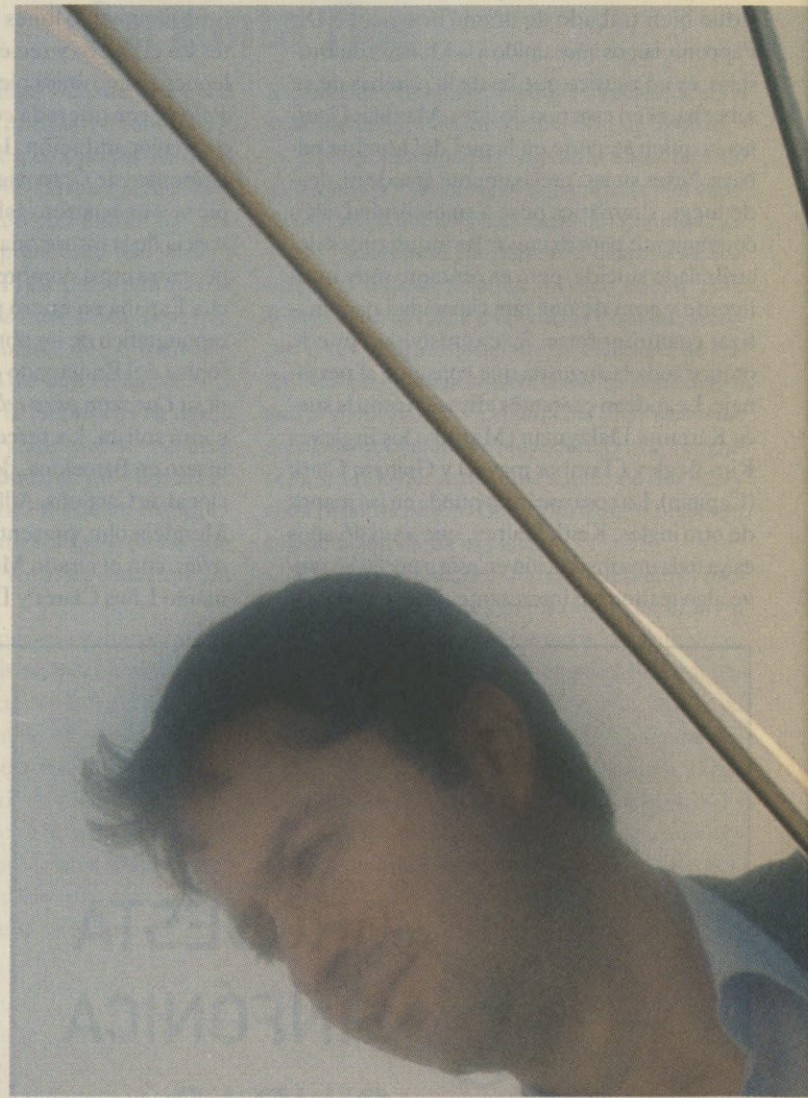
—Como le decía, el funcionamiento de un ordenador cuántico está basado en los principios de la Mecánica Cuántica. Eso permite que las operaciones que pueden realizar sean de naturaleza distinta a

las operaciones que se realizan hoy en día con ordenadores clásicos. La diferencia fundamental es que un ordenador cuántico puede utilizar las llamadas superposiciones cuánticas y los estados entrelazados. Estas superposiciones hacen que un solo ordenador cuántico pueda funcionar, en cierto sentido, como un montón de ordenadores clásicos trabajando en paralelo. Por ejemplo, si tuviésemos un ordenador cuántico compuesto por 1.000 qubits (los qubits, o bit cuánticos, juegan el papel de los bits en los ordenadores cuánticos) se podrían realizar tareas que necesitarían más ordenadores clásicos que átomos hay en el Universo.

Menos átomos

—¿Considera que estamos ante un caso de evolución técnica?

—El interés de los ordenadores cuánticos está también relacionado con el progreso que se está realizando en aumentar la capacidad de los ordenadores normales. Es bien conocido que los transistores con los que se construyen los procesadores de los ordenadores van dismi-



MERCEDES RODRÍGUEZ

nuyendo el tamaño con el tiempo. Se calcula que para dentro de unos años estos transistores serán tan pequeños que se tendrán que construir con unos pocos átomos. En ese momento, las reglas de la Mecánica Cuántica entran en juego, y los diseños tendrán, pues, que adaptar-

se a esas reglas. Lo que la información cuántica proporciona es no sólo un método de construir estos transistores pequeños sino también el poder construir otros aparatos que serán más potentes que éstos.

—¿Podrán llegar al gran público esta clase de ordenadores?

“Las agencias de seguridad de varios países están muy interesadas en el desarrollo de los ordenadores cuánticos y de la comunicación cuántica. En lo que se refiere a la comunicación secreta puede cambiar la idea de estrategia militar”

—Es muy difícil predecir cuándo podremos construir un ordenador cuántico con 1.000 qubits. Por el momento se han construido algunos con 4 ó 5 qubits, pero para poder hacer algo útil es necesario tener muchos más. Hasta que esto no ocurra, los ordenadores cuánticos serán útiles para estudiar problemas básicos de la mecánica cuántica y, tal vez, para resolver algunos problemas irrelevantes para el ciudadano

predecir cual será el estado de la tecnología dentro de 20 años. Pero estoy seguro de que en menos de 50 años o bien los ordenadores cuánticos o bien otra aplicación llegará al gran público.

—¿En este sentido, qué cree que falta por desarrollar?

—No existen problemas fundamentales, simplemente problemas técnicos. Falta por desarrollar mucho la tecnología, en particular en los

comunicación cuántica pueden jugar un papel en el futuro tan relevante como el láser o el transistor. Pero es bueno recordar lo que ocurrió con el láser desde que se descubrió para ver que lo más importante en el campo de la información cuántica es que es una investigación básica. Cuando se desarrolló el láser, en los años cincuenta, se hizo para tener una fuente de luz de un color bien definido (monocromática). Eso era útil para poder reconocer a los átomos y las moléculas pues estos reaccionan de manera muy distinta a los diversos colores. La gente pensó que esa aplicación del láser estaba bien, pero no era especialmente interesante. Por suerte, se siguieron investigando las propiedades de los láseres, y cómo hacerlos mejores. Pues bien, hoy en día los láseres se utilizan para un montón de cosas que jamás nadie hubiese pensado cuándo se descubrió (CD, operaciones, cortar materiales, medidas de precisión, etc). Creo que la moraleja es que hay que investigar cuestiones básicas, sin preocuparse mucho de las aplicaciones, pues éstas ya vendrán. En este sentido, creo que además de los ordenadores y la comunicación cuántica habrá otras aplicaciones interesantes de las superposiciones y los estados entrelazados.

—¿Se puede hablar de revolución en el cálculo?

—Sí, creo que se puede hablar de revolución. Se trabaja con nuevas leyes de la naturaleza, lo que hace que se puedan hacer cosas distintas a las que podemos hacer ahora. Por ahora se sabe que será más efectivo en cálculos relacionados con la simulación de sistemas, en la búsqueda en bases de datos o en algunos problemas de decriptación. Pero es probable que haya otros ámbitos en los que también sea más efectivo.

—¿Puede llegar a cambiar, por ejemplo, el concepto de estrategia militar?

—En lo que se refiere a la comunicación secreta sí. De hecho las

agencias de seguridad de varios países están muy interesadas en el desarrollo de los ordenadores cuánticos y de la comunicación cuántica.

—¿Qué aporta la red cuántica creada en Innsbruck?

—La comunicación cuántica, por ahora, está restringida a distancias menores de 50 kilómetros. Es decir, se puede utilizar para enviar mensajes secretos (de manera completamente segura) a distancias relativamente cortas. La red cuántica permitiría poder extender este tipo de comunicación a distancias arbitrarias. La idea es que la distancia no ponga límites a la comunicación. Por otro lado, uno de los rasgos principales de esta propuesta es que la temperatura no perjudica la transmisión de información, y por tanto el sistema es muy robusto.

Una fibra óptica

—¿Qué papel juega el “canal” físico de transporte?

—El canal físico de transporte es una fibra óptica por la que se transmiten fotones. Estos fotones se almacenan en átomos que luego son “teletransportados” de un lugar a otro, transmitiendo la información desde la localidad inicial al final.

—¿Qué falta para que lleguen a comercializarse este tipo de redes?

—Primero deben hacerse experimentos para demostrar que es posible que funcione. Espero que estos experimentos no tarden mucho. Luego, sería necesario mejorar la técnica y hacer las redes más baratas.

—¿Cómo ve la investigación en España?

—Hay algunos grupos que trabajan en teoría pero muy pocos hacen experimentos. Creo que comparado con otros países de nuestro entorno todavía estamos muy por detrás (no en calidad, pero sí en cantidad). La investigación en general funciona excelentemente en algunos temas concretos, pero en otros muchos también estamos muy por detrás de otros países.

JAVIER LÓPEZ REJAS



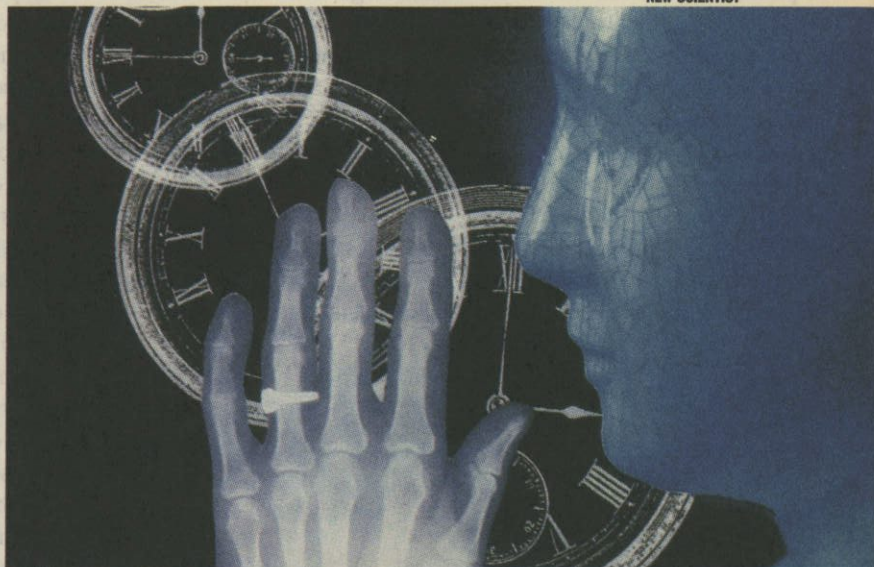
normal. Yo creo que, sinceramente, en los próximos 20 años o así no será posible tener un ordenador cuántico que compita con los clásicos. En comunicación cuántica creo que los avances se verán relativamente pronto (5 ó 10 años). En computación cuántica es muy difícil

campos de la física atómica y la física de los sólidos.

—¿Hasta qué punto forma parte de un peldaño más en los avances relacionados con la física nuclear, el láser o el transistor?

—La comparación es muy buena. Pienso que la computación y co-

Francisco Mora y José Antonio Marina coincidieron este verano en los cursos de la UIMP de Santander. Allí empezaron una conversación que hoy continúa el fisiólogo de la Universidad Complutense en forma de carta abierta al filósofo, recientemente galardonado con el premio de ensayo DMR Consulting. Mora recurre al diálogo para plantear a Marina cuestiones como la existencia del hombre, su relación con Dios y la respuesta que ofrecen a todos estos temas las Ciencias del Cerebro.



Carta abierta a José Antonio Marina

Inteligencia y verdad

POR FRANCISCO MORA

Querido profesor Marina:

Me he permitido aprovechar la invitación que he recibido de El Cultural para escribir un artículo en sus páginas y enviarle a través de ellas algunas de las reflexiones que me suscitó la referencia de su curso sobre la Inteligencia y Dios. Seguramente recordará que este verano en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo tuvimos la oportunidad de vernos, pero fue poca la oportunidad que tuvimos de intercambiar algunas ideas como a mí me hubiera gustado. Con todo, sin embargo, sí tuvimos la oportunidad, en el aula de mi propio curso que albergaba la Escuela de Neurociencia Ramón y Cajal, de inquirirle yo acerca de la necesidad de una nueva y fresca aproximación a la filosofía desde la perspectiva de las Ciencias del Cerebro. Pregunta claro es, al menos esa era mi intención, hecha en el contexto de su propio curso sobre la ética, la religión y Dios. Si recuerdo bien, usted me contestó algo así como que todavía no teníamos suficiente material sobre el cerebro que llegara al alcance de los no científicos y poder así elaborar nuevos conocimientos desde la filosofía. Aquello me hizo reflexionar y pensar que tendríamos que encontrar la oportunidad de intercambiar ideas acerca de lo que yo vengo en

llamar “los nuevos filósofos”, es decir, a las reflexiones de los científicos del cerebro que en los últimos años vienen aportando ideas desde presupuestos más contrastables, o al menos así me lo parece a mí, que la pura Reflexión humanística. Pensamientos que incluyen preguntas sobre nuestra propia naturaleza, los sentimientos, la mente y la conciencia y mas allá la ética, la religión y la misma concepción de Dios.

Señalaba yo hace algún tiempo que preguntas como ¿qué somos? ¿Cuál es nuestra naturaleza última? ¿Qué sentido tiene nuestro ser y estar en el mundo? ¿De dónde arranca la concepción que tenemos de nosotros mismos? ¿Cuál es el vínculo más íntimo de nuestros pensamientos para aquello que parece escapar a nuestros sentidos, la muerte? ¿Qué fundamenta sólidamente la ética? ¿La religión? ¿Dios? De alguna manera han dejado de ser tan interesantes así formuladas como lo eran tiempo atrás, porque desde la orilla del humanismo y a lo largo de la historia pensante del hombre ha habido respuestas a estas preguntas tan variadas de contenido como larga ha sido la historia de la filosofía y de las religiones. Y además ninguna de ellas ha satisfecho largamente. Pienso que han

dado lugar a una íntima desesperanza en el hombre inteligente y es por ello que creo que tal vez la principal fuente de pensamiento nuevo que nos queda y que puede arrojar cierta luz a esa intimidad inquisidora del hombre es la ciencia. Es decir, a elaborar reflexiones esta vez no nacidas de la pura especulación teórica y filosófica o por lo menos no sólo de ella, sino, en este caso, de los hallazgos de la investigación científica sobre el cerebro.

No me cabe ninguna duda de que la íntima desesperanza del hombre ante la angustia y la muerte nacen de su cerebro, producto éste de millones de años de avatares en este mundo biológico. Visto así, pienso que el hombre ya no aparece como una entidad reflexiva absoluta e incuestionable sino que con ello empieza cuestionándose a sí mismo como entidad que elabora esas reflexiones. Y nacen ahora estas otras preguntas: ¿Cómo funciona mi cerebro? ¿Somos yo y mi maquinaria neuronal una misma cosa? ¿Qué códigos se han impreso en mi cerebro producto de más de 500 millones de años de evolución que me hacen concebir la realidad que nos rodea? ¿De dónde nace la emoción y los sentimientos que encienden lo más básico de la así llamada naturaleza humana? ¿Ha aparecido

el cerebro humano con el fin de adquirir conocimiento o sólo a mantener la supervivencia? ¿Qué códigos hay en lo más profundo de nuestro cerebro que nos empujan, no sólo a seguir vivos, sino a “querer” trascender nuestra propia historia biológica? De todo ello, en la Neurociencia actual no parece haber duda alguna de que “todo” lo que es el mundo que nos rodea y en el que vivimos, lo que nos incluye a nosotros mismos, es filtrado y en muy buena medida “creado” por nuestro propio cerebro. Nada hay que pase por el cerebro de una forma pasiva, transmitida sin más, desde la percepción de nuestro mundo físico, de todos los días, hasta el mundo de nuestras propias ideas, lo que incluye los más excelsos pensamientos. El cerebro del hombre es pues el último “puchero” en el que se cocina cualquier aproximación a cualquier “verdad” de este mundo. Y con ello se llega a la conclusión de que no hay verdades reveladas que no hayan pasado “por” y se hayan elaborado “en” el cerebro del hombre. Sólo conociendo cómo funciona nuestro cerebro y los códigos anclados en él podremos llegar, tal vez algún día, a un conocimiento más sólido, quizá menos discutible, de quiénes somos los seres humanos y cuáles, además, los límites de nuestras percepciones y concepciones y con ello también reconocer tanto las miserias como las grandezas de nuestro cerebro y nuestra humanidad.

Profesor Marina, desde la orilla de la filosofía, ¿qué se espera de las Ciencias del Cerebro? ¿Acaso no serían éstas el último reducto y quizá nuestra última esperanza, de encontrar revolucionarias revelaciones más allá de la pura y sesuda especulación filosófica? A mí me preocupan sus manifestaciones acerca de que la aparición de desconfianza hacia la ciencia y la técnica han empujado al hombre actual a refugiarse en las creencias al no ofrecer la ciencia ningún tipo de salvación. Y esto es claramente paradójico para los hombres de Ciencia y pienso también que para los pensadores que, como Ud., son buenos conocedores de la ciencias biológicas. ¿Qué ha hecho que ello sea así? Para mí creo que la contestación reside en que no hemos sabido quizá aclarar y distinguir entre una ciencia creadora de “desconfianza” y la “ciencia esclarecedora” y proveedora de conocimientos, en particular de las ciencias que pueden proporcionar al ser humano un mayor conocimiento

acerca de sí mismo. E insisto, éstas son, decididamente, las Ciencias del Cerebro, las Neurociencias.

Yo querría creer que Ud. y yo podríamos compartir, al menos en parte y si me permite el símil, que el análisis de lo que son los árboles del bosque y el bosque mismo no se puede lograr sólo analizando la apariencia y naturaleza de sus copas (llamémosle sociología, psicología, filosofía, religión) sino que es necesario además e imprescindible conocer los troncos y desde luego las raíces en las que estos árboles están anclados en el suelo y se nutren del suelo en el que viven y qué mecanismos además hacen que, aun siendo todos de la misma especie, sean todos tan diferentes los unos de los otros. Y junto a ello cuál es su historia. No su historia escrita, sino su historia biológica, contada en moléculas, células y circuitos que les hace funcionar expresando los códigos anclados en los arcanos del tiempo. Sólo así, con una nueva luz, desterraremos algún día las sombras y tinieblas del conocimiento con el que todavía nos movemos los humanos.

Coincido plenamente con Ud. en que las religiones están bajo escrutinio de criterios que son más poderosos que los propios criterios religiosos. Y en este sentido me atrevo a proponer que la crítica más poderosa procederá desde las Ciencias del Cerebro, por que sólo desde el conocimiento de cómo funciona el cerebro y cómo éste construye el conocimiento se podrá proporcionar una nueva y fresca mirada al problema. Lo decía Cajal: “Mientras nuestro cerebro sea un arcano, el Universo (lo que incluye todo—añado yo—) reflejo de su estructura, será también un misterio”. Y es que una nueva fuente de luz que ilumine nuestra concepción del mundo y de nosotros mismos sólo puede venir esta vez de la raíz de lo que somos a través de la lectura de nuestra historia escrita no en los libros, sino escrita en la propia naturaleza y grabada y almacenada en los códigos profundos de nuestro cerebro. Porque es nuestro cerebro el que guarda los misterios de nuestra propia historia. Ningún otro libro “sagrado” es más sagrado que el que guarda los códigos, todavía ignorados, con los que hemos construido nues-

tra humanidad y su significado. Sólo un nuevo pensar sobre cómo los circuitos abiertos y siempre cambiantes de nuestro cerebro elaboran nuestras emociones, sentimientos y creencias y cómo estos circuitos, tras infinitos aciertos y errores de funcionamiento a través del proceso evolutivo han venido a “crear” el mundo sensorial que nos rodea y elaborar nuestro pensamiento, siempre individual, personal y sesgado nos permitirá algún día alcanzar la concepción de una nueva realidad sobre nosotros mismos.

Una de las preguntas últimas más desafiantes está alrededor de la idea de Dios. Y aquí, de nuevo, frente a la idea expresada por Ud de que “Dios ofrece respuestas a las cuestiones que no resuelve la ciencia” yo tengo por el contrario la esperanza de que sea la Ciencia la que provea contestaciones que hasta ahora no ha ofrecido el diálogo con Dios o las religiones. Pienso que sólo conociendo los límites de nuestra conciencia (como luz por la que adquirimos el conocimiento) podemos obtener nuevas respuestas y ello necesariamente pasa, una vez más, por conocer los mecanismos del funcionamiento de nuestro cerebro. Porque, acaso Dios, independientemente de su “realidad”, ¿no es quizá la expresión racional de un sentimiento y como tal elaborado en nuestro propio cerebro? Y si, como he venido señalando, todo sentimiento arranca de nuestra interacción con el mundo ¿Está Dios formando parte de esa realidad que nos rodea? ¿O es Dios una realidad sólo intrínseca al hombre y es sólo la respuesta con la que éste ha iluminado la parte más oscura de su existencia, aquella de sus miedos a la única y cierta verdad que es la finitud y la muerte? Porque no todo ser humano concibe a Dios. Incluso el ser humano con más profundo sentimiento religioso puede creer o no creer en Dios (budistas). Por eso pienso que la experiencia religiosa, como toda actividad o experiencia humana, sea ésta la creación de un nuevo teorema matemático, una nueva sinfonía o un excelso juicio moral, tiene su asiento en el cerebro. Y de nuevo hay que volver a poner de manifiesto que ello no elimina, reduce o desacredita el significado “espiritual” que yo llamaría hu-

mano, de todo lo relacionado con la religión, ni nos aleja de una concepción de Dios. Antes al contrario, todo ello nos puede y nos debe llevar a la búsqueda de nuevas respuestas. ■

Profesor Marina, ¿qué se espera de las Ciencias del Cerebro? ¿No serían éstas nuestra última esperanza de encontrar revelaciones más allá de la pura especulación filosófica?

Los esnobs Toulouse-Lautrec

ENTRE dos siglos, entre dos vidas, entre dos seres, Henri de Toulouse-Lautrec es el que primero saca el arte a la calle o mete el arte en la calle con sus *affiches* del Mouline-Rouge y con todo lo que, en consecuencia, va teniendo de *affiche* genial toda su pintura. Jean Cocteau diría que quienes pintaron la calle fueron los Delaunay, antes que nadie, olvidándose de Toulouse-Lautrec. Porque hay que tener en cuenta que la ambición primera o última de las vanguardias era abandonar el público burgués para ganar la calle.

Entre dos siglos, hemos escrito, porque el pintor aristócrata pinta todavía la última verbena del XIX y la última bailarina tísica de los impresionistas. Entre dos vidas por el citado aristocratismo y por su dúplice condición física. Entre dos seres por su temperatura romántica y por su calidad de algarada revolucionaria y alegre que nos hace temer lo peor o lo mejor.

Los biógrafos de Toulouse-Lautrec, el niño aristócrata, insisten mucho en que era enano, pero a casi todos se les olvida que no nació enano. Educado en la cultura del caballo, como buen aristócrata, tiene un gravísimo accidente mientras cabalga, se parte la columna vertebral y de ahí nace el enano que los eruditos citan casi con cachondeo. Pero estamos llenos de vidas interiores, de vidas vivideras, y si nuestro personaje alumbró un enano, el enano alumbraría un pintor, un gran pintor, un impresionista, mucho más que un impresionista. Porque el pobre Henri, asumida ya y decidida su condición de medio ser, principia a dibujar desde la cama de enfermo. A dibujar caballos, naturalmente, y lo hace con tanta maestría, con tanta osadía de pintor nuevo que es el

primero o el mejor en hacer caballos y bailarinas.

Sus amados caballos, sus amadas bailarinas, fueron su mundo diurno y nocturno respectivamente. Pero de esta segunda o tercera vida pictórica de Toulouse-Lautrec aún nace una sexta o séptima vida de gato, es decir, el esnob. Naturalmente, aquel enano lúcido necesita

Toulouse-Lautrec es un caso singular y revelador de cómo el esnobismo nace siempre de un fracaso y la necesidad de superarlo. El "sine nobilitate" de los latinistas confusos se transforma en una necesidad de nobleza estética, moral o sentimental

dar respuesta a su desgracia física no sólo con la violencia de los pinceles sino también con la altivez del esnob. Pudiera haber sido un aristócrata brillante, pero el parto de la yegua —porque era una yegua— alumbró mucho más: alumbró un pintor genial y un snob que fascinaba a hombres y mujeres, desde las bailarinas del Mouline-Rouge hasta las elegantes de la bohemia dorada.

Henri es el príncipe y la gárgola que cierra la *belle époque*. Se pasa las noches pintando el can-can en directo y recogiendo entresiluetas de bailarinas que nos recuerdan a Duffy, pero en realidad es el padre de Duffy y de todos ellos. Las mu-

jes caras de la noche parisina se le entregan por piedad, por amor o por un apunte de su silueta medio desnuda bajo la última farola loca del boulevard. A medida que disminuye su cuerpo, hecho de dos remiendos, aumenta su potencia mental y su memoria. Cómo le atormenta su vasta memoria de cabezón: "Es terrible, lo recuerdo todo, hasta el número de mi sastre". Con idéntica memoria visual, pudiera haber pintado en su estudio oscuro la reyerta de luces del Mouline-Rouge, pero necesita la respiración del cuadro y el perfume de las bailarinas cuando se descoyuntan a pocos metros de él. Es cariñoso, tierno y agrio con todo el mundo, pero sobre todo arrastra una altivez de enano, un esnobismo que le hace ser el más elegante midiendo metro y medio y le hace ser el pintor de París, de la noche y del mundo pintando *affiches* para anunciar a sus personajes del Mouline.

Toulouse-Lautrec es un caso singular y revelador de cómo el esnobismo nace siempre de un fracaso y la necesidad de superarlo. El *sine nobilitate* de los latinistas confusos se transforma en una necesidad de nobleza estética, moral o sentimental, y esto puede dar resultados gloriosos o resultados mediocres —el esnobismo vulgar—, según la calidad humana del personaje. Toulouse-Lautrec es uno de los maestros inaugurales de todas las vanguardias y su conquista de la calle. Y es un pintor que cobra estatura todos los días gracias a la pérdida de su dimensión humana. Su desgracia le hace esnob y su esnobismo le hace pintor maldito y callejero. De madrugada, patricorto, algunos amigos y amigas le llevaban hasta casa.



FRANCISCO UMBRAL

CONCIERTOS DE LA TRADICIÓN

OCTUBRE 2002 - FEBRERO 2003



1

22 de OCTUBRE de 2002, 19,30 h

FREIBURGER BAROCKORCHESTER RIAS-KAMMERCHOR

Director: **René Jacobs**
Solistas: **Marlis Petersen**
Werner Güra
Markus Wolpert

Programa:
J. HAYDN: "Las estaciones"



2

12 de DICIEMBRE de 2002, 22,30 h

THE ENGLISH CONCERT

Director: **Trevor Pinnock**
Solistas: **Lisa Milne**
Diana Moore
John Mark Ainsley
Christian Gerhaher

Programa:
J. S. BACH: "Oratorio de Navidad"
CANTATAS Nº 1, 2, 3 y 6



3

22 de ENERO de 2003, 19,30 h

COLLEGIUM VOCALE GENT

Director: **Philippe Herreweghe**
Solistas: **Dorothee Miels**, **Katharine Fuge**
Martin van der Zeijst
Mark Padmore, **Jan Kobow**
Furio Zanasi, **Dominik Wörner**

Programa:
C. MONTEVERDI: Vespro della Beata
Vergine



4

13 de FEBRERO de 2003, 19,30 h

ORCHESTRA OF THE AGE OF ENLIGHTENMENT

Director: **Frans Brüggen**
Solista: **David Blackadder**, trompeta
Programa:

J. HAYDN: Sinfonía nº 6 en re mayor
"Le Matin"
Sinfonía nº 26 en re menor
Concierto para trompeta
en mi bemol mayor
Sinfonía nº 102 en si
bemol mayor



5

20 de FEBRERO de 2003, 22,30 h

BALTHASAR NEUMANN ENSEMBLE

Director: **Detlef Bratsche**
Programa:
"CARNAVAL ITALIANO"

(VERSIÓN SEMIESCENIFICADA DE OBRAS
BARROCAS ITALIANAS)

Con la colaboración de



AUDITORIO NACIONAL. MADRID

PRECIO DE LOCALIDADES.

Zona	Localidades
A	42 €
B	36 €
C	30 €
D	24 €

VENTA DE LOCALIDADES.

En las taquillas del Auditorio Nacional de Música en el horario habitual, y a través del teléfono de **Serviticket 902 332211** de 8 a 24 horas, **Servicaixa** y **Servicajeros de la Caixa**

FORMA DE PAGO:

En efectivo o mediante tarjeta de crédito VISA, EUROCARD, MASTERCARD. AMERICAN EXPRESS, SERVIRED (VISA) Y DINNERS CLUB

TELÉFONO DE INFORMACIÓN: 915 522 061



Salamanca 2002

Ciudad Europea
de la Cultura

CÓNSORCIO SALAMANCA 2002

[Tenemos un sitio reservado para ti.]

Si eres usuario de la *Línea ADSL*™ de Telefónica,
podrás asistir como invitado* al concierto de
Josep Carreras y Lorenzo Bavaj.

Visita la página telefonicaonline.com/patrocini
del 8 al 14 de octubre y consigue tu invitación.

Centro de Artes Escénicas de Salamanca. Martes 15 de octubre a las 20:30 h.

Patrocinado por Telefónica.

telefonicaonline.com

Telefonica

* Invitaciones para 2 personas.