

EL CULTURAL

6-12 de marzo de 2003

www.elcultural.es



Orwell inédito
Todos somos Macbeth

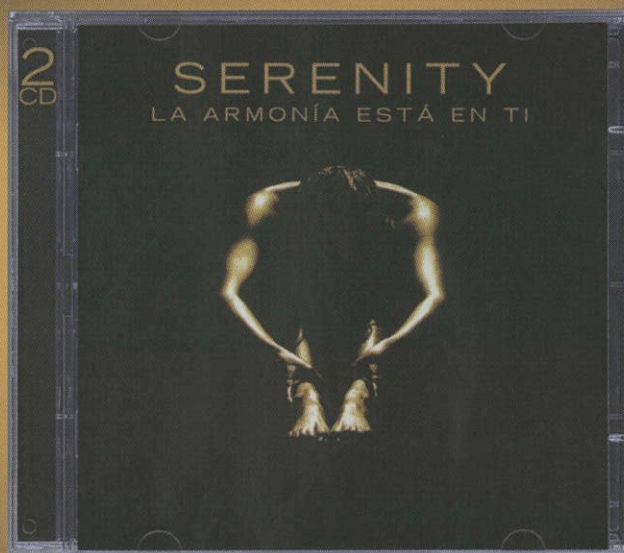
Conversación **Gimferrer-De Oliveira**

Víctor Erice escribe sobre la obra del director portugués

EL MUNDO

SERENITY

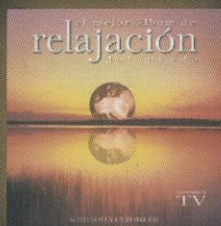
LA ARMONÍA ESTÁ EN TI



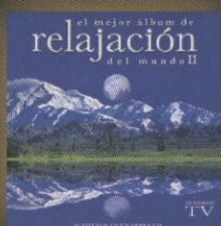
Un DOBLE CD
con las melodías más relajantes de la música clásica:
Mozart, Rodrigo, Chopin, Vivaldi, Schubert, Ravel, Mahler...

TÓMATE TU MOMENTO "SERENITY",
DESCUBRE LA ARMONÍA QUE HAY EN TI

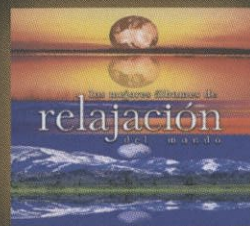
Y además consigue a un precio especial por tiempo limitado
la mejor música de relajación en tu tienda de discos



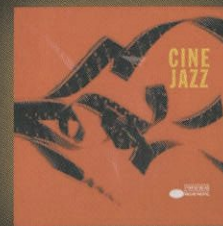
5 66685 2



5 67025 2



5 67793 2



5 34366 2



www.emispain.com

De la incierta naturaleza del cine



POR VÍCTOR ERICE

El estreno de una película de Manoel de Oliveira es siempre motivo de esperanza y celebración. Así sucede con El principio de la incertidumbre —que empieza a circular ahora a través de dos únicas copias, una cifra que lo dice todo—, en cuyas imágenes y sonidos está depositada toda la belleza que el cine es capaz de alcanzar, la expresión de sus grandes posibilidades ignoradas u olvidadas. Hay que dar las gracias a Oliveira, pero también a los responsables de que esta obra excepcional se haga presente entre nosotros.

Al comienzo de los años 50, Manoel de Oliveira solamente había dirigido unos cuantos documentales y un largometraje de ficción, *Aniki-Bobó*, rodado en 1942. Apartado de la industria del cine, se dedicaba por entonces, plenamente, a la agricultura. Sin embargo, en 1952, imaginó una película, *Angélica*, basada en una experiencia vivida a raíz de la muerte de una joven, prima de su mujer.

Antes del entierro, la familia pidió a Oliveira que hiciera una fotografía de la difunta. “La joven —ha contado él mismo—, muy bella, se hallaba tendida en un canapé azul, en el centro de un salón. Sus cabellos eran dorados y estaba vestida de blanco, como una novia. Yo llevaba conmigo una cámara Leica, que en el acto de enfocar producía un desdoblamiento de la imagen. Había que poner una atención especial, enfocando cuando las dos imágenes aparecían superpuestas. Como estaba fotografiando a una muerta de la que se desprendía una doble imagen, me asaltó la idea de que una de ellas correspondiera a la mujer viva, no muerta. Y que esta imagen no encerrara a la otra, y lo trastornara todo. El hecho me afectó profundamente, de la misma manera que al protagonista de *Angélica*, que revelando la fotografía de una mujer muerta la percibe viva”.

Esta experiencia (premonitoria de las ficciones de *Ordet*, *Viridiana* y *Vértigo*) despertó de nuevo en Oliveira el interés por el cine, por otro

tipo de cine: aquél que se revela, en primer lugar, como medio de fijar la vida, capaz incluso de hacer volver del más allá a los muertos. Desde entonces, Oliveira acostumbra a decir: “O cinema é sempre um fantasma da realidade”.

El tiempo. Un fantasma tiene siempre detrás un hecho puntual: el de la muerte o la desaparición de alguien o de algo. En la historia del cine, más allá de sus muertes episódicas —reales o simbólicas: la del cine clásico, la de la Modernidad—, existe un duelo primordial hoy prácticamente olvidado: el suscitado por la desaparición del cine mudo en el momento de su máximo esplendor, sacrificado en aras de la palabra hablada. Muerte sin duda prematura, de la que Manoel de Oliveira es el único cineasta en activo que puede ofrecer un testimonio encarnado, experimentada por él como pérdida esencial. Pérdida, sobre todo, de una cierta especificidad del cine elaborada al amparo de las teorías del montaje, donde la imagen obraba en general como una expresión sustitutiva de la palabra.

Con el sonoro entró en el cine, inevitablemente, la literatura, y con ella la escritura y la ley. Oliveira tardaría en asumir este cambio. En su deriva como cineasta, comenzó a hacerlo cuando, sirviéndose de la mirada de un pintor, se enfrentó al flujo del tiempo en *O pintor e a cidade* (1956), un documental sobre Oporto, auténtico reverso de *Douro, faina fluvial* (1931). Fue el eslabón primero en su reflexión sobre la incierta naturaleza del cine: arte del espacio, sí, pero también del tiempo; arte del montaje, sí, pero también de la duración.

La palabra. El segundo eslabón de este proceso fue el descubrimiento de la palabra: “Me di cuenta —declaró Oliveira— que era absolutamente inútil intentar traducir cinematográficamente una imagen verbal, una imagen literaria. Ni siquiera es necesario intentarlo, ya que la frase literaria puede ser registrada. Esta es la gran ven-

El cine responde —como la pintura, la escritura o la música— a un sueño primordial de la humanidad. La imagen que Oliveira elige para acercarse a su naturaleza cambiante y su intemporalidad es la del río Duero, que es y no es siempre el mismo

taja del sonoro”. Como testigo y actor del cine mudo, Oliveira se hallaba en condiciones de sentir esta evidencia: que la palabra no podía ser solamente un valor añadido, un aderezo naturalista de las imágenes, sino que debía convertirse en fundamento de la acción y el movimiento. Algo que poco tiene que ver con el realismo, y absolutamente nada con su estereotipo más degradado: ese coloquialismo, engendrado por el serial televisivo, que se desprende como un cacareo de las relaciones humanas, presente en la mayoría de las películas actuales.

Si el artificio humano por excelencia es el lenguaje, si esa es nuestra verdadera naturaleza, la palabra constituye entonces el tejido mismo de la existencia. Es más —afirma Oliveira—, ese teatro de la palabra es lo único que puede aprehenderse y mostrar porque la vida es pura fugacidad: “Vida que agora não é vida / instante logo perdido / ápice já acontecido”, como escribirá en uno de sus poemas.

Escena y vida. Oliveira ha sido considerado como el iniciador contemporáneo de un movimiento de ritualización de la cultura portuguesa. Para él, en cuanto espectadores todo lo que vemos se presenta como teatro. De tal modo que el cine, al asumir la idea de modernidad, se encuentra ante dos alternativas: filmar el espectáculo de la vida o bien filmar el espectáculo de la escena. Todas las representaciones artísticas conocidas se sitúan, en su opinión, del lado de la escena: “Cuando yo digo que el cine no existe, que lo que existe es el teatro, y que por ello el cine es un proceso

de fijación audiovisual del teatro, es porque en esa acción el cine resulta enriquecedor y duradero, verdaderamente distinto del teatro, que es rápido, que es efímero. Si afirmo que el cine no existe, lo hago de la misma manera que podría afirmar que la vida no existe. Porque la vida se nos escapa a cada instante, y por tanto lo que nos queda de ella es el teatro”.

La redención de la Realidad. La literatura dramática ha proporcionado a Oliveira no solamente la palabra necesaria, sino sobre todo un dispositivo a través del cual entran en juego las convenciones y los ritos sociales que él considera imprescindibles para revelarnos la trama de la Realidad. En sus películas la palabra procede mayormente del territorio de la novela o de la escena teatral (Camilo Castelo Branco, José Regio, Agustina Bessa-Luís...), forma parte del cuerpo de la historia, y aparece siempre filmada como un documento.

Semejante estrategia formal no pretende otra cosa que preservar el realismo ontológico de la imagen cinematográfica, buscando con frecuencia su eco expresivo en el cine de los primitivos. Su acta de nacimiento aparece firmada en 1963, en una película fundacional, *Acto de Primavera*, que ofrece al espectador una representación popular del *Misterio de la Pasión* en una aldea de la región de Trás-os-Montes, y donde el cine, por vez primera en la obra de Oliveira, se filma a sí mismo. Respetando lo esencial del rito original del siglo XVI, Oliveira llevó a cabo una significativa variación: no hacer coincidir el final de la representación—que se celebra siempre el Viernes Santo—con la muerte de Cristo, para introducir, a través de unas imágenes de la primavera, la idea de la Resurrección.

Fantasma y, a la vez, redentor de la realidad, capaz de resucitar a los muertos: en esa dialéctica se han movido, desde entonces, las películas de Oliveira. Lo vio, con gran lucidez, ese magnífico cineasta, recientemente fallecido, que fue João César Monteiro: “Manoel de Oliveira forma parte de un pequeño grupo de directores católicos portugueses para quienes el acto de filmar implica la conciencia de una trasgresión. Filmar supone una violencia del mirar, una profanación de lo real que tiene como objeto la restitución de una imagen de lo sagrado”.

El principio de incertidumbre. Ante las variadas y azarosas contingencias de su infancia el pequeño Manoel, allá por sus seis años, comenzó a

Que este grandísimo cineasta, con 94 años cumplidos, siga en activo, es una suerte de milagro. Y que además tenga la honestidad, la inteligencia y el coraje moral necesarios para seguir resistiendo es algo que no deja de conmovernos

mirar a su alrededor como un espectador asombrado y confuso: “Esta experiencia infantil me marcó para siempre. Con ella quedó en mí entañada esa visión de incertidumbre, de inestabilidad del mundo”. Tal desconfianza en las apariencias de la Realidad ha acompañado fielmente a Manoel de Oliveira hasta el día de hoy. Su última y extraordinaria película, *El principio de incertidumbre*, da buena fe de ello.

Para la Física, el “principio de incertidumbre” radica en que no puede observarse ni calcularse al mismo tiempo la “situación” y el “ímpetu” o *momentum* físico de la partícula elemental de cualquier ente o cosa. Lo que nos importa para el caso es la contradicción o imposibilidad de que se pueda hacer observación simultánea de ambos fenómenos. Si la llevamos al plano de la vida, al escenario de lo que llamamos Realidad, la dificultad se multiplica aún más, en razón de la fugacidad del acontecer.

Adaptando una novela de Agustina Bessa-Luís, con el contrapunto de la música de Paganini y la colaboración de unos intérpretes que alcanzan la perfección, Oliveira juega con este principio de incertidumbre, aplicándolo al destino de una serie de parejas de hombres y mujeres, y en el que cada sujeto posee aparentemente su contrario o su complementario. Dos doncellas: la virtuosa y angelical Camila, cara de estampa, y la mundana e intrigante Vanessa. Dos jóvenes: António Clara, “Clavel Rojo”, el legítimo heredero, y José Luciano, “Toro Azul”, el hijo de la sirvienta. Dos hermanos intelectuales que hacen el recuento y el arbitraje de la historia: Daniel y Torcato Roper... La maestría de Oliveira radica no sólo en su habilidad para mostrarnos los sucesivos desdoblamientos, sino también para dibujar la fragilidad de las fronteras personales y las distintas dicotomías (ángel/demonio, feminidad/masculinidad, legítimo/ilegítimo, virtud/pecado, fidelidad/traición/ predestinación/libertad, condena/salvación...) que no hacen otra cosa que evidenciar la imposibilidad de que estos seres y sus permutaciones sean objeto de comunicación.

Si las migraciones de las almas son incommunicables, si las posibles transgresiones resultan autistas, el “otro” no es más que un pretexto para

la queja o la razón, mientras la vida se escapa inexorablemente, fugaz como las aguas de ese río que discurre al otro lado de la ventanilla del tren que la película nos muestra una y otra vez. En definitiva, no podemos captar de todas esas existencias más que unas vanas explicaciones formuladas al aire, cuyo secreto parece guardar una suerte de pecado original de imposible redención, perdido en la oscuridad del tiempo.

Esa oscuridad es también la de la sala cinematográfica donde el espectador, sentado en su butaca, tiene suspendido el juicio en una especie de lógica difusa, que se sitúa entre unos escenarios verosímiles, históricos, familiares y unos razonamientos paradójicos, una palabras no encarnadas ni sometidas a la situación, teológicas, míticas, intemporales.


El cine y el río. En una extraordinaria carta dirigida, a modo homenaje póstumo, al crítico francés Serge Daney, Oliveira liberaba al cine de su dependencia temporal e histórica: “Cuando apareció el cine, éste ya existía desde siempre, no como máquina o invención de la técnica, sino como cinema. Por eso decimos que el cine escapa al tiempo, puesto que es el fruto del espíritu que anima a todas las artes... En una palabra, el cine no ha sido, más aún, ni siquiera ha comenzado. El cine es. Y es porque ya era, y era porque guardaba dentro de sí el espíritu de las cosas; y así, como siempre fue, siempre será”.

El cine responde—como la pintura, la escritura o la música—a un sueño primordial de la humanidad. La imagen que Oliveira elige para acercarse a su naturaleza cambiante y su intemporalidad es la del río Douro, “o rio da minha aldeia”, que es y no es siempre el mismo.


Se ha dicho, pero nunca lo suficiente—al menos entre nosotros—, que la obra de Manoel de Oliveira constituye un testimonio excepcional del camino recorrido por el lenguaje cinematográfico desde sus orígenes hasta nuestros días. Que este grandísimo cineasta, con 94 años cumplidos, siga en activo, es una suerte de milagro. Y que además, junto a esa lúcida perseverancia, tenga la honestidad, la inteligencia y el coraje moral necesarios para seguir resistiendo es algo que no deja de conmovernos. ■

PORTADA FOTOGRAFÍA DE ANTONIO MORENOI
PRIMERA PALABRA / POR VÍCTOR ERICE3

LETRAS

 George Orwell inédito: "Todos somos *Macbeth*"6
 Libros más vendidos 8
 Henry Kamen/ Imperio, POR LUIS RIBOT 9
 L. A. de Villena/ La lógica de Orfeo, POR F. DÍAZ DE CASTRO ..10
 Julia Uceda/ En el viento, hacia el mar, POR J. L. GARCÍA MARTÍN ..11
 Tomeo/ La mirada de la muñeca hinchable, POR SANTOS SANZ ..12
 Manuel Vicent/ Cuerpos sucesivos, POR RICARDO SENABRE ..13
 Un tranvía en SP/ POR UNAI ELORRIAGA14
 Denis Johnson/ El nombre del mundo, POR DIEGO DONCEL ..16
 Libros de cómic/ POR FELIPE HERNÁNDEZ CAVA17
 M^a Carmen Vaquero/ Garcilaso, POR CRISTÓBAL CUEVAS ..18
 Amando de Miguel/ El idioma español, POR J. R. LODARES ..19
 Fred Jerome/ El expediente Einstein, POR J. J. ETAYO19
 J. G. A. Pocock/ El momento maquiavélico, POR PATXI
 LANCEROS20
 Pío Moa/ Los mitos de la guerra civil, POR R. LÓPEZ BLANCO21
 La última palabra: Montero Glez, POR NURIA AZANCOT ..22

ARTE

 Hamilton/ La vida secreta de las imágenes, POR
 JAUME VIDAL OLIVERAS24
 María Gómez, POR JOSÉ MARÍN-MEDINA26
 El papel de los grandes nombres, POR G. SOLANA27
 Eva Bensasson, POR JAVIER HONTORIA28
 Toral/ Naturaleza soñada, POR CARLOS GARCÍA-OSUNA28
 Las piedades de Ribera, POR ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ ..30
 Francis Bacon/ Instinto animal, POR DAVID BARRO33

El vídeo transforma el taller del artista/ Artistas espa-
 ñoles analizan su trabajo en vídeo, POR PAULA ACHIAGA34
 La expansión de la imagen en movimiento, POR JOSÉ
 JIMÉNEZ35

TEATRO

Entrevista con César Oliva/ Acaba de publicar *Teatro es-
 pañol del siglo XX*, POR LIZ PERALES38
 Dos obras de Taxes y Vidal Bolaño,40
 Estreno de *Los justos*, de Camus, POR I. DE FRANCISCO ..41
 Correo intruso, POR ÍÑIGO RAMÍREZ DE HARO41



CINE

Conversación entre Pere Gimferrer y
 Manoel de Oliveira/ Sobre cine, literatura y *El prin-
 cipio de la incertidumbre*42
 De estreno: *Punch-Drunk Love*, POR CARLOS F. HEREDERO ..46
 DVD: *La dama de Shanghai*, POR RAFAEL ARGULLOL47

MÚSICA

Entrevista con Christophe Rousset, POR L. G. IBERNI48
Don Pascuale, risa y sentimiento, POR A. REVERTER ..50
 El Liceo estrena *Il viaggio a Reims*, POR C. FORTEZA ..52
 Discos,53

CIENCIA

Estado y poder de la investigación/ Ante los relevos en
 el CSIC y en el MCYT, POR JUAN MODELELL54
 Entrevista con Javier Sánchez Palencia, POR JAVIER
 LÓPEZ REJAS56

POR EL CAMINO DE UMBRAL58

www.elcultural.es

EL CULTURAL

Patrocinado por

Telefonica

Fundador
Luis María Anson
 Directora
Blanca Berasátégui

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

Críticos G. Alonso, 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. Giral-Miracle, Á. Guibert, José A. Gurpegui, Abel H. Pozuelo, J. Hernando, B. Hernanz, J. Hontoria, L. G. Iberni, José Jiménez, P. Lanceros, R. López

Blanco, J. Marco, M. Marias, J. Marín-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, Kevin Power, A. Reverter, Luis Ribot, 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@elmundo.es
 EL CULTURAL se vende conjuntamente con el diario EL MUNDO.

Imprime Rotedic. Dpto. legal: GU452-98

Orwell inédito

“Todos somos *Macbeth*”

¿Qué tiene en común *Macbeth* con Hitler y Napoleón? ¿Y con el hombre de la calle, con todos nosotros? Según George Orwell, del que este año se cumple el centenario, todo. Durante la II Guerra Mundial, el autor de *Rebelión en la granja* leyó por radio un texto inédito, que hoy publica El Cultural por cortesía de “El Corriere della Sera”, sobre la tragedia de Shakespeare. Para él, la obra es una alegoría sobre el totalitarismo y tenía un sentido especial en aquel momento de lucha contra el fascismo. También hacía una advertencia: hasta en el más gris empleado hay, oculto, un émulo del rey de Escocia, dispuesto a traicionar para obtener pequeños beneficios. Todos somos Macbeth.

Macbeth es probablemente el más perfecto de los dramas de Shakespeare. Quiero decir que la calidad del Shakespeare poeta y del Shakespeare dramaturgo se combinan más felizmente en esta tragedia que en cualquiera de sus otras obras. Especialmente hacia el final, la obra desborda poesía de la más alta calidad, pero está también perfectamente construida, hasta tal punto que seguiría siendo un drama perfecto aunque se lo tradujese torpemente a una lengua extranjera. No quiero hablar del verso shakesperiano en *Macbeth*. Me voy a ocupar de *Macbeth* sólo como tragedia, por lo tanto prefiero hacer ante todo un breve resumen de la trama.

Macbeth es un noble escocés de la Edad Media. Un día, mientras vuelve de una batalla en la que se ha distinguido y se ha ganado el favor del rey, encuentra a tres brujas que le profetizan que, a su vez, se convertirá en rey. Otras dos profecías formuladas por las brujas se realizan casi inmediatamente y es inevitable que Macbeth se pregunte cómo podrá cumplirse la tercera, ya que el rey, Duncan, está vivo y tiene dos hijos. Es claro que, casi desde el mismo momento en que escuchó la profecía, Macbeth imaginó el asesinato de Duncan, y aunque en un primer momento rechaza la idea, su mujer lo impulsa a hacerlo. Macbeth mata a Duncan y desvía las sospechas hacia los dos hijos del mismo rey. Estos abandonan el país y, como Macbeth es el heredero más próximo, es coronado.

Pero este primer delito arrastra inexorablemente consigo una cadena de otros delitos y lleva por último a Macbeth a la ruina y a la muerte. Las brujas le habían dicho que, aunque se convirtiera en rey, ninguno de sus hijos lo sucedería en el trono, que iría a parar a los descendientes de su amigo Banquo. Macbeth hace asesinar a Banquo, cuyo hijo sin embargo escapa. Las brujas han puesto en guardia a Macbeth contra Macduff, el señor de Fife, y Macbeth sabe, aunque de un modo semiinconsciente, que finalmente Macduff lo destruirá. Trata entonces de matar a Macduff, pero también éste logra huir, aunque su mujer y su familia son exterminados de una manera particularmente atroz.

Por medio de una cadena inexorable de acontecimientos, Macbeth, en principio un hombre valiente y de ningún modo malvado, termina por convertirse en la clásica figura del tirano presa del terror, odiado y temido por todos, rodeado de espías, asesinos y sicofantes, constantemente obsesionado por el miedo a la traición y a la rebelión.

Representa, en efecto, una especie de primitiva versión medieval del moderno dictador fascista. Su condición lo obliga a ser cada vez más cruel a medida que pasa el tiempo. Aunque al principio sea Macbeth el que retrocede ante el delito mientras Lady Macbeth se burla de sus melindres, por último él es quien mata mujeres y niños sin dudar un instante, mientras que Lady Macbeth pierde toda su frialdad y muere

parcialmente loca. Sin embargo, desde el comienzo al final de la obra —y éste es el mayor resultado psicológico del drama—, Macbeth es perfectamente reconocible como el mismo hombre y habla la misma lengua; es empujado de delito en delito no por su innata maldad, sino únicamente por lo que se le aparece como una necesidad ineluctable. Al final, estalla la rebelión y Macduff y Malcolm, hijo de Duncan, invaden Escocia al frente de un ejército inglés.

Las brujas habían hecho también otra profecía, que parecía garantizar la impunidad a Macbeth. De qué modo se cumple esa profecía y cómo, sin ser desmentida, desemboca después en la muerte de Macbeth, lo escucharán en las escenas que se recitarán a continuación. Al final, como él mismo sabía desde el comienzo, Macbeth es matado por Macduff. Cuando el verdadero significado de la profecía se le hace claro, abandona toda esperanza y muere combatiendo, sostenido por el puro instinto del guerrero que muere en pie y no se rinde nunca.

En todas las grandes tragedias shakesperianas, el tema presenta nexos reconocibles con la vida diaria. En *Antonio y Cleopatra*, por ejemplo, el tema es el poder que una mujer indigna puede llegar a tener sobre un hombre muy valiente y dotado. El tema de *Hamlet* es la disociación entre la inteligencia y la habilidad práctica. En el *Rey Lear* tenemos un tema muy sutil: la dificul-

“Macbeth es la historia de Hitler o de Napoleón. Pero es también la historia de cualquier ser humano, en realidad, que aproveche cualquier mezquina conveniencia para sentirse más importante y superar un poco a sus colegas”

tad de distinguir entre generosidad y debilidad (motivo que reparece en forma más cruda en Timón de Atenas).

En *Macbeth* el tema es, simplemente, la ambición.

Y aunque todas las tragedias de Shakespeare puedan ser transpuestas en términos de vida contemporánea cotidiana, la historia de Macbeth me parece entre todas la más próxima a la experiencia común. En pequeño y en modo relativamente inocuo, todos nos hemos comportado alguna vez, y con consecuencias semejantes, de un modo bastante análogo al de Macbeth.

Si quieren, *Macbeth* es la historia de Hitler o de Napoleón. Pero es también la historia de cualquier empleado de banco que falsifica un cheque, de un funcionario cualquiera que acepta una coima, de cualquier ser humano, en realidad, que aproveche cualquier mezquina conveniencia para sentirse más importante y superar un poco a sus colegas.

Esto se funda sobre la ilusoria convicción humana de que una acción pueda permanecer aislada, que uno pueda decirse a sí mismo: “Cometeré sólo este crimen para lograr mi fin e inmediatamente me haré respetable”. Pero en la práctica, como descubre Macbeth, de un crimen nace otro, aunque no crezca la maldad de quien lo comete. Su primer asesinato lo realizó para mejorar su status; los siguientes, mucho peores, los cometió en defensa propia.

A diferencia de la mayoría de las tragedias shakespeareanas, Macbeth se asemeja a las tragedias griegas en cuanto es posible prever el final. Desde el comienzo se sabe en términos generales lo que sucederá. Esto hace todavía más emocionante el último acto, aunque, en mi opinión, la mayor fascinación de la historia reside en su esencial banalidad. *Hamlet* es la tragedia de un hombre que no sabe cómo cometer un delito. *Macbeth* es la tragedia de un hombre que sabe cometerlo, y aunque la mayoría de nosotros no cometa, en realidad, delitos, la situación de Macbeth es la más cercana a la vida cotidiana.

Vale la pena hacer notar que la introducción de la magia y de la brujería no confiere a la obra un aire de irrealidad. En efecto, aunque el clímax, la emotiva culminación del último acto, depende de la exactitud con que se cumple la profecía de las brujas, éstas no son en absoluto indispensables en el drama. Podrían ser eliminadas

sin alterar la esencia de la historia. Probablemente fueron insertadas para atraer la atención del rey Jacobo I, que acababa de subir al trono y que creía firmemente en la brujería.

Hay una escena que fue casi seguramente insertada con la idea de adular al rey. Esa escena, o parte de escena, es el único punto débil de la obra y debería eliminarse de las representaciones. Pero, aun así como figuran en el drama, las brujas no ofenden la percepción general de plausibilidad. No cambian nada ni trastornan el curso de la naturaleza: se limitan a predecir el futuro, un futuro que el espectador puede, por otra parte, prever.

Se tiene la sensación de que en cierto sentido también Macbeth está en condiciones de prever lo que sucederá. Las brujas están presentes, en efecto, simplemente para hacer más intenso un sentido de predestinación negativa. Un escritor moderno que debiera narrar esta historia discurriría quizá sobre el inconsciente de Macbeth, en vez de hablar de brujería. Pero lo esencial es el modo gradual en que se desarrollan las conse-

cuencias de aquel primer delito, y la semiconciencia que Macbeth tiene, en el mismo momento de realizarlo, de que ese crimen lo llevará inevitablemente al desastre.

Macbeth es el único de los dramas shakespeareanos en el que el *vilain*, el malvado y el héroe coinciden. Casi siempre, en Shakespeare se está ante el espectáculo de un hombre bueno, como Otelo o como el Rey Lear, que sufre una desgracia; o de un hombre malo, como Iago, que hace el mal por pura maldad.

En *Macbeth* la culpa y la desgracia son una misma cosa; un hombre que no podemos considerar del todo malvado realiza acciones malvadas.

Es muy difícil no emocionarse por ese espectáculo. Dado que el drama está tan bien urdido que hasta la más incompetente de las puestas en escena no logra arruinarlo, y dado que, además, contiene algunos de los mejores versos que Shakespeare haya escrito jamás, creo tener razón cuando lo defino como lo hice al comienzo, el más perfecto de sus dramas. ■



GRAU SANTOS

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1	Los amigos del crimen perfecto	Andrés Trapiello	Destino	.3
2	El hombre duplicado	José Saramago	Alfaguara	.8
3	El afinador de pianos	Daniel Mason	Salamandra	.2
4	La ciudad de las Bestias	Isabel Allende	Areté	.24
5	La Reina del Sur	Arturo Pérez-Reverte	Alfaguara	.28
6	El huerto de mi amada	Alfredo Bryce Echenique	Planeta	.17
7	Cuerpos sucesivos	Manuel Vicent	Alfaguara	.3
8	La sombra del viento	Carlos Ruiz Zafón	Planeta	.32
9	La mirada inocente	Georges Simenon	Tusquets	.1
10	Telón de boca	Juan Goytisolo	Muchnik	.1

NO FICCIÓN

1	Vivir para contarla	Gabriel García Márquez	Mondadori	.2	.20
2	Los mitos de la guerra civil	Pío Moa	La Esfera de los Libros	.3	.4
3	Mi país inventado	Isabel Allende	Areté	.6	.2
4	El nuevo dardo en la palabra	Fernando Lázaro Carreter	Aguilar	.1	.6
5	ETA. El saqueo de Euskadi	J. Díaz Herrera/I. Durán	Planeta	.4	.15
6	Diario de un skin	Antonio Salas	Temas de hoy	.5	.3
7	A golpe de memoria	Jaime Peñafiel	La Esfera de los Libros	.8	.4
8	La cruzada del sur	Juan Antonio Cebrián	La Esfera de los Libros	.10	.4
9	Si la naturaleza es la respuesta...	Jorge Wagensberg	Tusquets	.7	.4
10	El rompecabezas de la sexualidad	José Antonio Marina	Anagrama	.9	.11

BOLSILLO

1	El señor de los anillos. Las dos torres	J. R. R. Tolkien	Minotauro	.3	.12
2	Baudolino	Umberto Eco	Debolsillo	.5	.2
3	La joven de la perla	Tracy Chevalier	Punto de lectura	.1	.22
4	Las horas	Michael Cunningham	Quinteto	.7	.3
5	Los pilares de la tierra	Ken Follet	DeBolsillo	.10	.122
6	Rabos de lagartija	Juan Marsé	Debolsillo	.7	.4
7	El último judío	Noah Gordon	Suma de letras	.7	.100
8	La fiesta del chivo	Mario Vargas Llosa	Punto de lectura	.4	.8
9	Duérmeme niño	Eduard Estivil	Debolsillo	.6	.15
10	Balzac y la joven costurera china	Dai Sijie	Quinteto	.2	.34

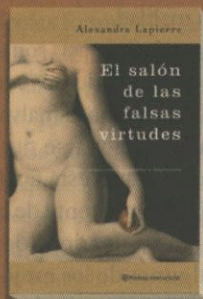
POESÍA

1	Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	.1	.172
2	La intimidad de la serpiente	Luis García Montero	Tusquets	.7	.1
3	Santa deriva	Vicente Gallego	Visor	.3	.41
4	Ciento volando de catorce	Joaquín Sabina	Visor	.2	.77
5	Insomnios y duermelvas	Mario Benedetti	Visor	.6	.34
6	Guardados en la sombra	José Hierro	Cátedra	.7	.18
7	Joana	Joan Margarit	Hiperión	.4	.37
8	Ocnos	Luis Cernuda	Diputación de Sevilla	.5	.23
9	Antología poética	Luis Cernuda	Espasa	.10	.39
10	Elegías menores	José Jiménez Lozano	Pre-Textos	.9	.9

Albacete: Herzo 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.

www.editorial.planeta.es

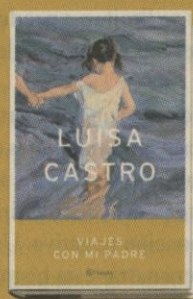
Secretas perversiones



EL SALÓN DE LAS FALSAS VIRTUDES
Alexandra Lapierre

Un grupo de mujeres se reúne para recrear historias de amor, sexo y perversión.

Galicia desde los ojos de una niña



VIAJES CON MI PADRE
Luisa Castro

Una mujer recuerda el primer viaje con su padre, un marinero con un don especial para contar historias.

Planeta

ARGENTINA

- 1 El hombre duplicado
José Saramago (Alfaguara)
- 2 La ciudad de las bestias
Isabel Allende (Sudamericana)
- 3 Asalto al paraíso
Marcos Aguinis (Planeta)
- 4 El secreto de los flamencos
Federico Andahazí (Planeta)
- 5 Vivir para contarla
Gabriel García Márquez (Sudamericana)

CHILE

- 1 El huerto de mi amada
Alfredo Bryce Echenique (Planeta)
- 2 Santa María de las Flores Negras
Hernán Rivera Letelier (Seix Barral)
- 3 Vivir para contarla
Gabriel García Márquez (Sudamericana)
- 4 Me enamoré de un hombre casado...
Clemencia Sarquis (Grijalbo)
- 5 El hombre duplicado
José Saramago (Alfaguara)

ESTADOS UNIDOS

- 1 The king of torts
John Grisham (Doubleday)
- 2 The Lovely Bones
Alice Sebold (Little, Brown & co.)
- 3 Crossroads of Twilight
Robert Jordan (Tor)
- 4 The Savage garden
Michael Savage (WND)
- 5 What should I do with my life?
Po Bronson (Random House)

FRANCIA

- 1 Sept jours pour une éternité
Marc Lévy (Robert Laffont)
- 2 L'empire des loups
Jean-Christophe Grangé (Albin Michel)
- 3 La face cachée du monde
P. Péan y Ph. Cohen (Mille et une nuits)
- 4 Le murmure des fantômes
Boris Cyrulnik (Odile Jacob)
- 5 La guerre des Bush
Enric Laurent (Plon)

PORTUGAL

- 1 O novo Kamasutra ilustrado
Alficia Galloiti (Dom Quixote)
- 2 Ferida de amor
Catarina F. de Almeida (Bertrand)
- 3 A cidade dos deuses selvagens
Isabel Allende (Difel)
- 4 Obsessão Antiamericana
Jean-François Revel (Bertrand)
- 5 Nós, as mulheres
Maitena (Presença)

Medios consultados:

La Nación (Argentina), El Mercurio (Chile), New York Times (E.E. UU.), Le Monde (Francia), Público (Portugal).

Imperio. La forja de España como potencia mundial

HENRY KAMEN. AGUILAR. MADRID, 2003. 711 PÁGINAS, 28 EUROS

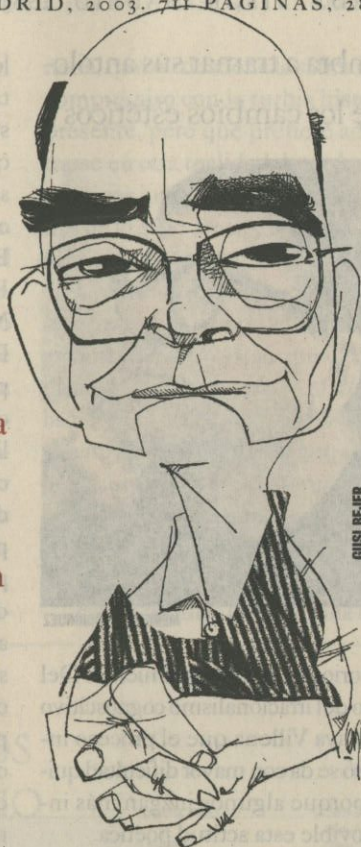
EN unos tiempos en los que, afortunadamente, la sociedad se vuelve cada vez más hacia la historia de España, para tratar de entender mejor nuestra complejidad actual, el trabajo de Henry Kamen sobre el imperio y el imperialismo español supone una aportación importante, que procede además de un historiador extranjero—alguien que nos ve desde fuera— aunque con un conocimiento profundo de la historia y la realidad española, fruto de su larga trayectoria como investigador y de los años que lleva viviendo en Barcelona. Kamen es sin duda uno de los hispanistas más conocidos y prestigiosos, autor de numerosos estudios sobre la España Moderna, entre los que podemos destacar su trabajo, ya clásico, acerca de *La Inquisición española* cuya primera edición española se remonta a 1967 y la última a 2002, *La guerra de Sucesión en España, 1700-1715* (1974), *La España de Carlos II* (1981), *Una sociedad conflictiva: España 1469-1714* (1984), *Felipe de España* (1997), *Cambio cultural en la sociedad del siglo de Oro: Cataluña y Castilla 1500-1700*, o *Felipe V: el rey que reinó dos veces* (2000).

El análisis del imperio español abarca desde los orígenes de éste, en tiempos de los Reyes Católicos, hasta la paz de París (1763), en la que—según señala el autor— si bien se confirmaron sus dominios, estaban ya presentes todos los factores que habrían de ocasionar su fragmentación posterior. No obstante, el estudio se centra especialmente en las fases de construcción y consolidación, hasta finales del siglo XVI. La política exterior tiene una especial relevancia a lo largo de todo el libro, aunque no se trate, obviamente, de un mero estudio de ésta. Explicar el imperio y su desarrollo exige tocar buen número de aspectos de la

El interés del libro se ve reforzado por la polémica que se deriva de los temas que trata—vinculados en muchas ocasiones a la leyenda negra— y de los propios puntos de vista del autor, como ocurre con el escaso papel y capacidad que atribuye a las estructuras de gobierno

historia de la España moderna, que se integran en el estudio de la mano de los profundos conocimientos y el acreditado oficio de Henry Kamen. Se echa en falta, no obstante, un índice más desarrollado y preciso, que facilitara la localización temática dentro de un libro tan voluminoso. Dada la gran cantidad de cuestiones a las que se hace referencia, la bibliografía hubiera podido ser exhaustiva, algo que el autor ha evitado intencionadamente; con todo, en la selección de obras y autores hay ausencias llamativas, así como una abundancia de trabajos editados en inglés, que contrasta por ejemplo con la menor utilización de la historiografía italiana o portuguesa.

La tesis central del libro es que la construcción y el mantenimiento del imperio español no fue obra exclusivamente de los españoles que, con una población escasa y una econo-



de un principio y en mayor medida que a los españoles, a buen número de extranjeros, creando la primera economía globalizada de la historia. Ello explica el que, a partir del siglo XVII, los propios enemigos o competidores de España (holandeses, ingleses o franceses) contribuyeran a mantener un imperio del que extraían un considerable provecho económico.

Con todo, y pese a sus debilidades, una de las conclusiones del estudio es que el imperio fue quien hizo a España, que no existía como realidad política a finales del siglo XV, pero que pudo forjarse gracias a la colaboración de gentes de procedencias diversas en un proyecto común. El imperio ayudó a conformar la identidad de los españoles, aunque también suscitó entre ellos fuertes críticas y controversias.

Entre los principales méritos de Kamen está el haber integrado en una explicación conjunta los múltiples espacios sobre los que se extendía el imperio español. La cantidad de aspectos a los que hace referencia implica el que no todos puedan analizarse con la misma profundidad y precisión. Pero el evidente interés del libro se ve reforzado por la polémica que se deriva de los temas que trata—vinculados en muchas ocasiones a la “leyenda negra”— y de los propios puntos de vista del autor, como ocurre, por ejemplo, con el escaso papel y capacidad que atribuye a las estructuras de gobierno, la insistencia—en el caso de Italia— en la fuerza del antiespañolismo, bastante menor en mi opinión que los factores internos de cohesión, o la escasa penetración en América de la lengua y la cultura españolas.

LUIS RIBOT

La lógica de Orfeo

LUIS ANTONIO DE VILLENA (ED.). VISOR. MADRID, 2003. 337 PÁGINAS. 14 EUROS

Luis Antonio de Villena acostumbra a tramar sus antologías en torno al rasgo que define los cambios estéticos a su entender más representativos de cada momento.

Si en *Postnovísimos* este era el eclecticismo, en *Fin de siglo* el “sesgo clásico” y en *10 menos 30* “la ruptura interior en la poesía de la experiencia”, en *La lógica de Orfeo* se trata de reflejar la tendencia a un acercamiento plural de las dos estéticas mayoritarias entre la diversidad de propuestas actuales: la poesía de la experiencia o del “realismo meditativo”, y la metafísica, abstracta o del “irracionalismo cognoscitivo”.

A partir de las siempre difíciles relaciones entre ambas concepciones de la poesía, señala Villena cómo ya los poetas de *10 menos 30* venían a expresar que ese enfrentamiento les quedaba algo lejos: en *La lógica de Orfeo* repiten seis de los diez poetas de aquella como testimonios relevantes, a juicio del antólogo, de un proceso creciente de ensanchamiento (de *ruptura interior* consolidada) de la opción realista-meditativa que se aprecia tanto entre los más jóvenes (Neuman, Fruela Fernández o Elena Medel ya partirían de esa simbiosis) como en los libros más recientes de García Montero, Marzal o Vicente Gallego, modelos



MERCEDES RODRÍGUEZ

notorios de ese deslizamiento. Del lado del irracionalismo cognoscitivo subraya Villena que el proceso inverso se da con mayor dificultad quizá porque algunos juzgan más inamovible esta actitud poética.

Los dieciocho poetas responden a cómo ve cada uno posible y creadora la unión o la mezcla de poesía de base realista o lógica con otra de signo irracionalista y metafísico. En lo esencial la respuesta es común en los poetas de base realista: para Luis Muñoz “cada poema resuelve su relación con la poesía y con la realidad en esa frontera [...] en la que funden sus territorios lo realista y

lo lógico con lo irracionalista y lo metafísico” y para Álvaro García “no se trata tanto de comprenderlo todo como de comprender un todo”. Algo semejante proponen Eduardo García, Lorenzo Oliván, Juan Antonio Bernier, Alberto Tesán, Josep M^a. Rodríguez, Carlos Pardo o Andrés Neuman. Más reticente, José Luis Piquero se declara expresionista y para Javier Rodríguez Marcos “la cuestión no se dirime entre el realismo y su opuesto, sino entre lo concreto y lo vago”. Desde territorios distintos otros expresan mayor repugnancia hacia una poesía de estirpe realista: así Pelayo Fueyo habla de “indagación en el territorio de la alteridad”, Ana Merino sitúa su poesía “encerrada en una habitación a oscuras”, Abraham Gragera declara partir de la extrañeza, Antonio Lucas afirma su interés “por la palabra como pulsión y la imagen irracionalista como cristalización del sentimiento y la idea”. “No entiendo una poesía lógica. Su único poema sería el de un adiós al mundo”, dice, en fin, Lorenzo Plana.

Efectivamente “algo se mueve”: *La lógica de Orfeo* es una buena muestra, parcial desde luego, de la eclosión de otros tiempos para la lírica. Algunos de los poetas incluidos (particularmente Álvaro García, Luis Muñoz, Eduardo García, José Luis Piquero, Lorenzo Oliván o Javier Rodríguez Marcos) ya tienen una voz propia, por más que sea difícil establecer nexos comunes entre ellos más allá de la tendencia general que Villena ha acotado aquí. Otros, los más en sus inicios, tal vez tendrán que distanciarse de sus propios compañeros en esta antología: ese es, por lo demás, el reto al que se enfrentan a partir de ahora.

FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO

Café con amazonas

ROMÁN PIÑA. LA BOLSA DE PIPAS. PALMA, 2002. 95 PÁGINAS

NARRATIVIDAD, desenfado, humor y erotismo caracterizan al primer libro poético de Román Piña, que no defraudará a quienes disfrutaron con sus incursiones en la narrativa, *Las ingles celestes* o *Un turista, un muerto*. No parece importarle demasiado el preciosismo estilístico a este poeta que busca ante todo la efectividad, que entremezcla intimismo costumbrista y graciosos disparates, cotidianidad y magia: “Una vez habité un pequeño piso/que cruzaban los pájaros en julio,/que en invierno poblaban osos blancos./Era como una urna transparente:/sus paredes pinté con mucho miedo/por si cedían bajo mis brochazos”. Los poemas más característicos de Román Piña nos cuentan una historia, por lo general de índole erótica y apariencia autobiográfica. Incluso los “Epigramas del agravio” suelen incurrir menos en el ingenio punzante característico del género que en la anécdota bienhumorada (“Sr. Director”) o en la viñeta que roza el absurdo (“Las ruedas”). Cuando el poeta se pone serio (o trascendente) el resultado suele ser menos afortunado. Del tópico del amante abandonado, grato a Borges y a Luis Alberto de Cuenca, trata “El buzón” (“Desde que me has dejado no comprendo/el ritmo de las horas,/el camino del sol, la inútil noche”); los versos finales, con su ambigüedad no sabemos si deliberada, convierten el poema en borrador del poema posible, algo frecuente en Román Piña, un poeta que combina lirismo y desparpajo en dosis no siempre bien equilibradas.

J. L. GARCÍA MARTÍN

VI CERTAMEN DE POESÍA “ALEGRÍA”

- Convoca: Ayuntamiento de Santander.
 Cantidad del premio: 4.500 euros y publicación Editorial Algaida.
 Tema y forma: Tema libre, mínimo 350 versos.
 Forma de presentación: Cuadruplicado y sistema de plica.
 Plazo de presentación: Hasta el 26 de abril de 2002.
 Lugar de presentación: Servicio de Cultura de Ayuntamiento Santander (C/ Los Escalantes, 3 - 39002 Santander).
 • Bases completas: Servicio de Cultura (Tfno.: 942 200 639) (Fax: 942 200 768) (e-mail: cultura@ayto-santander.es)

En el viento, hacia el mar

JULIA UCEDA. FUNDACIÓN JOSÉ MANUEL LARA. SEVILLA, 2002. 364 PÁGINAS, 19,23 EUROS



CONCHITINA

Por fin la poesía completa de Julia Uceda se encuentra al alcance de los lectores. Lo hace en una nueva y elegante colección, iniciada con los textos sevillanos de Juan Ramón.

EL prólogo de Sara Pujol, inteligente y bien informado, peca de un exceso de empatía que le resta efectividad. Uceda inicia su escritura en los 50, junto a poetas como Manuel Mantero o Mariano Roldán, y a la estética de esa época –intimismo y compromiso– se muestran fieles sus primeros libros: *Mariposa en cenizas* (1959), *Extraña juventud* (1962), *Sin mucha esperanza* (1966). En el primero encontramos un eco neorromántico que desaparecerá en los si-

guientes. Pero hay ya también un sentimiento de extrañeza ante el mundo que preludia la voz más personal de Uceda. Entre el 65 y el 76 reside fuera de España, y los años de exilio le darán otra amplitud y otra hondura a su poesía. Escribe sus libros mayores, los que la hacen destacar del coro generacional, *Poemas de Cherry Lane* (1968) y *Campanas en Sansueña* (1977). Poesía a la vez intelectual y onírica. Poesía áspera, nada confortable de ritmo e imagi-

nería, que no desdenna la sátira ni el compromiso con la turbia historia presente, pero que prefiere adentrarse en otra realidad, la de los arquetipos jungianos, la que está detrás de lo que vemos y oímos, la que sólo intuyen la metafísica y el sueño.

Los libros siguientes, *Viejas voces secretas de la noche* (1981) y *Del camino de humo* (1994), acentúan la radicalidad de esta poesía, su irracionalismo y su hermetismo. La memoria alucinada de esos libros, que siempre tienen presentes los arquetipos de la filosofía hermética, se encuentra en las antípodas de la poesía rehumanizada y cordial de los 50.

En los poemas de su última eta-

pa, en los inéditos que cierran esta obra completa, Uceda parece haberse dado cuenta de que se encontraba en un callejón sin salida e intenta otra manera de hacer que hurte menos sus claves al lector. Los mejores de estos poemas últimos nos muestran a la autora oyendo voces de otro tiempo, deseando comer la flor de loto del olvido, entreviendo entre sueños lo que hay al otro lado de la realidad. Arriesgada y solitaria aventura la de la Julia Uceda, que ahora por primera vez podemos contemplar –con sus errores y sus aciertos– en toda su amplitud.

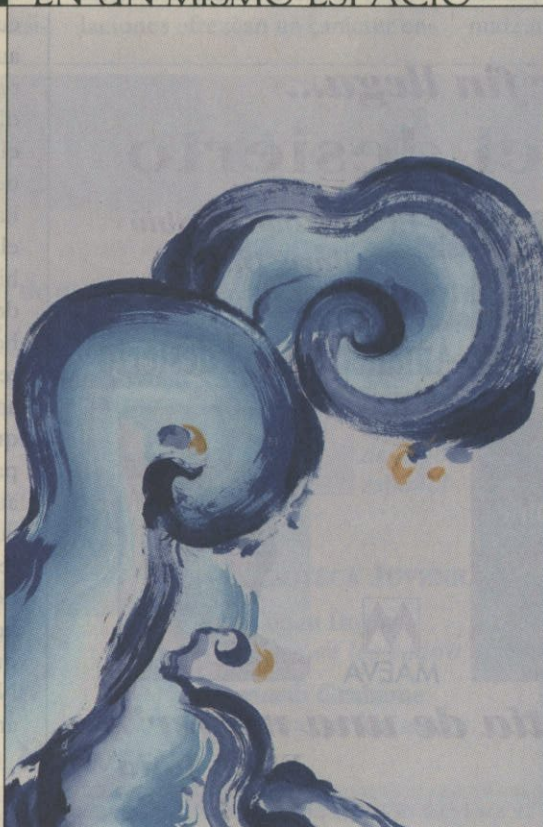
JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN

ESPACIO
PARA EL
ARTE
Y LA
CULTURA

TODOS LOS SENTIDOS EN UN MISMO ESPACIO

Disfrute del arte cara
a cara. Descubra toda
su grandeza. Sienta en
su propia piel el
hechizo de los mejores
artistas.

En Obra Social
CAJA MADRID,
pensamos que la
cultura es un bien
universal que todo el
mundo debe disfrutar.
Por eso, se la
acercamos hasta su
propia ciudad.



EXPOSICIONES

- ARANJUEZ**
 Del 22 de marzo al 23 de abril.
 Artesanía. "Hermanos de una puerta". Breve recorrido por las piezas tradicionales de forja aplicadas por el artesano en su taller durante siglos.
- BARCELONA**
 Del 13 de marzo al 26 de abril.
 Generación 2003. Premios y Becas de Arte Caja Madrid. Exposición de trabajos seleccionados en la cuarta convocatoria del proyecto "generaciones" para jóvenes creadores españoles.
- CEUTA**
 Hasta el 22 de marzo.
 Iconos rocos, cajas lacadas y huecos pintados. Muestra compuesta por 180 piezas, agrupadas en 51 cajas lacadas, 3 tablas lacadas, 41 huecos pintados, 24 iconos, 19 miniaturas y 2 matrices.
- Del 28 de marzo al 26 de abril.
 Álbum Familiar. Muestra donde se exhiben las fotografías seleccionadas en el certamen Fotos de familia, convocado para personas mayores de 60 años. Vistas concertadas previa petición de hora.
- MADRID**
 -Sala Nájera.
 Del 1 al 15 de marzo.
 Pintura: Obra de Ángel Pizano.
 Escultura: Obra de Pilar de la Vega.
 Pintura: Obras de diferentes artistas, donación desinteresada a favor de Súd-Cen.
- Del 20 de marzo al 2 de abril.
 Pintura - escultura: Alumnos de la Escuela de Bellas Artes de la UCM. -Sala Blasco de Garay.
 Del 8 al 19 de marzo.
 Pintura: Obra de Carmen Huertas.
 Del 22 de marzo al 2 de abril.
 Pintura: Obra de Pilar Huertas.
- MANZANARES (CIUDAD REAL)**
 Hasta el 19 de marzo.
 Artesanía. "Hermanos de una puerta". Breve recorrido por las piezas tradicionales de forja aplicadas por el artesano en su taller durante siglos.

PROGRAMACIÓN MARZO 2003

- Del 22 de marzo al 30 de abril.
 Medio Ambiente. "Árboles de nuestros bosques".
- PONTEVEDRA**
 Del 14 de marzo al 22 de abril.
 Pintura: Obra de Waldo Aguiar.
- ZARAGOZA**
 Hasta el 5 de marzo.
 Acuerda. Salón de la Agrupación de Acuerdistas Aragoneses.
 Del 8 de marzo al 2 de abril.
 Fotografía: Tívoli. Estación de Canfranc. Obra de Teresa Herrero.

MÚSICA Y TEATRO

- ALCALÁ DE HENARES**
 Día 4 de marzo.
 Concierto por el Chamber Ensemble Atrax.
 Programa: "Música en 35 mm" (La Historia del Cine a través de las mejores bandas sonoras musicales).
- ARANJUEZ**
 Día 12 de marzo.
 Actuación del Ballet Kora de Senegal.
- BARCELONA**
 Día 13 de marzo.
 Recital de jazz por Larry Martin Band: Doris Calos (voz), Moisés Sánchez (piano), Richie Ferrer (contrabajo), Enrique García (guitarra) y Larry Martin (batería).
 Día 18 de marzo.
 Música folk por el grupo Fmía Terna.
- CEUTA**
 Días 21 y 22 de marzo.
 Recital de música pop por el Grupo Malicia.
- CIUDAD REAL**
 Del 14 de marzo.
 Concierto de jazz por el Continental Latin Group.
 Programa: Silver, Rívera, Vidégoz, Serr, Moya, Golom.
- FUENLABRADA**
 Día 13 de marzo.
 Representación teatral por Liceo Teatro, interpretando la obra "Objetos perdidos" de Antonio Mañón Mesa.
 Dirección: Pedro Martínez.

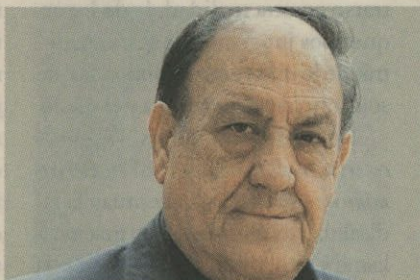


- ALCALÁ DE HENARES (MADRID)**
 Teatro Salón Cervantes
 C/ Cervantes, s/n
 28801 Alcalá de Henares (Madrid)
 Tfno.: (91) 882 24 97
- ARANJUEZ (MADRID)**
 Teatro Auditorio Joaquín Rodrigo
 del C.C. Isabel de Ferrniseo
 C/ Capitán, 39
 28300 Aranjuez (Madrid)
 Exposición:
 C/ San Antonio, 49
 28300 Aranjuez (Madrid)
 Tfno.: (91) 892 06 97
- BARCELONA**
 Plaza de Cataluña, 9
 08002 Barcelona
 Tfno.: (93) 301 44 94
- CEUTA**
 Espacio para la Cultura de Ceuta
 Plaza de los Reyes, s/n
 51001 Ceuta
 Tfno.: (956) 51 73 14
- CIUDAD REAL**
 C/ Calatraz, 7-9
 13004 Ciudad Real
 Tfno.: (926) 25 02 71
- FUENLABRADA (MADRID)**
 Sala Municipal de Teatro Nuria Espert
 Avda. Pablo Iglesias, s/n
 28942 Fuenlabrada (Madrid)
- MADRID**
 C/ Blasco de Garay, 38
 28015 Madrid
 Tfno.: (91) 593 38 81.
 Sala Nájera
 Plaza de la Independencia, 4
 28001 Madrid
 Tfno.: (91) 431 52 73
- MANZANARES (CIUDAD REAL)**
 C/ Tívoli, 9
 13200 Manzanares (Ciudad Real)
 Tfno.: (926) 61 31 85
- PONTEVEDRA**
 Plaza de Santa María, s/n
 36002 Pontevedra
- ZARAGOZA**
 Plaza de Aragón, 4
 50004 Zaragoza
 Tfno.: (976) 23 92 62

La mirada de la muñeca hinchable

JAVIER TOMELO. ANAGRAMA. BARCELONA, 2003. 162 PÁGINAS, 11 EUROS

Hace tiempo que Tomeo ha perfilado sus novelas con rasgos inconfundibles. Realismo expresionista peculiar, presencia relevante de animales u objetos, temática de la desesperanza, prosa de lacónica sencillez: tales notas se funden en *La mirada de la muñeca hinchable*.



QUIQUE GARCÍA

BASTARÍA, pues, para comentar la nueva obra de este infatigable maestro aragonés del absurdo con decir que se trata de un Tomeo cien por cien puro. Tenemos un personaje principal, un tal Juan P., con ese apellido en abreviatura que tantas veces ha utilizado el autor en la estela de Kafka. Vive solo, con la única compañía de una muñeca hinchable, destinataria de un diálogo imposible y a la que termina por lanzar por la ventana. Se cruza con unos cuantos seres, pero nada más cuenta con dos interlocutores, la madre y un amigo, Torcuato. La madre está muerta y Torcuato se suicida. Se abre la novela con Juan contando las chimeneas que se ven desde la ventana. Se cierra con Juan haciendo el payaso en homenaje al amigo desaparecido. Estas dos circunstancias sirven como signos de un paréntesis dentro del cual se contiene una ristra de acciones sin sentido. El imaginario paréntesis encierra la situación de desamparo del protagonista.

La sorprendente mezcla de verismo y de acciones absurdas; de datos testimoniales y de visiones oníricas; de humorismo disparatado y de tragedia da como resultado una ácida parábola de nuestra especie. Ni el párroco al que Torcuato pregunta puede darle "las respuestas que necesita", ni Juan logra nada de mirar

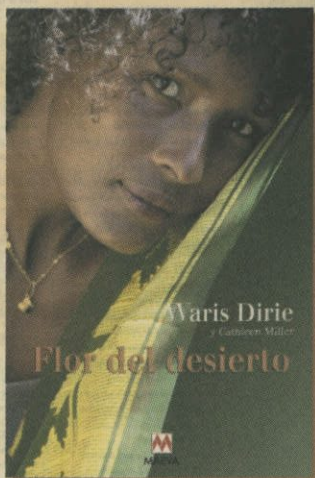
desde la ventana. A base de encadenar pequeños hechos como éstos, Tomeo crea un desolado retrato de la soledad y de la angustiosa búsqueda de comunicación. Su eficacia procede de una serie de recursos propios del escritor: personajes excéntricos, situaciones comunes distorsionadas, humorismo cáustico, alguna imagen ramoniana, confusión de realidad y fantasía... Y en primer

lugar la aparente impasibilidad del narrador. Con todo ello se consigue plasmar con verosimilitud y eficacia una visión de la vida radicalmente nihilista. Tan personal mundo se sostiene en una técnica ya bien acreditada. No desfallece en su intensidad, pero sí se echa en falta un estímulo renovador. Que hoy se lleven las novelitas cortas y las ocurrencias no ha de servir de coartada a un escritor como Tomeo, que lleva tiempo sin dar de sí lo que cabe esperar de él. No puede seguir fabricando novelas mediante una fórmula magistral porque desaparece la sorpresa. Este último Tomeo anda necesitado de una dosis de mayor ambición, aunque lo que escribe siempre tenga bastante interés.

SANTOS SANZ VILLANUEVA

Por fin llega...

Flor del desierto



El libro que escribió
Wari Dirie
antes del éxito de
Amanecer en el desierto



MAEVA

"La valentía de una mujer"

Elton John

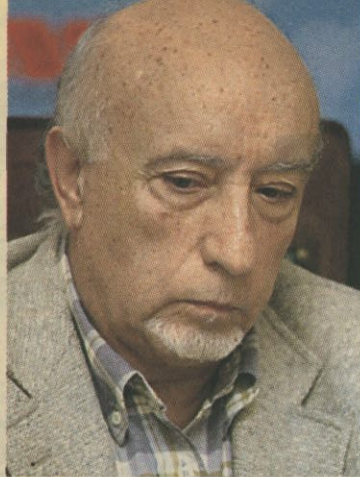
Paraguay no tiene mar

JAVIER MARTÍN. CALAMBUR. ZARAGOZA, 2003. 148 PP, 12 E.

Si contar un cuento es iluminar lo que se cuenta para dejar en penumbra lo importante—cito a Félix J. Palma— Javier Martín es un muy buen contador de cuentos. Lo secreto, la penumbra, cobra en sus relatos—diecinueve en total componen esta espléndida colección—, una relevancia crucial. Y es que casi todos ellos se cimientan sobre ese detalle desconocido pero esencial que se nos irá desvelando poco a poco, y del que se nos van desgranando pistas que nos impelen a seguir leyendo para llegar a descubrir el intríngulis al final. Esto, sumado a la preponderancia de la voz del yo, y a la predilección por las tramas basadas en lo maravilloso o lo paranormal, hacen de éste un conjunto de narraciones deliciosas.

Javier Martín (1965) es licenciado en Literatura Francesa, frecuentador de premios literarios, y autor de un libro de poemas, *La vuelta al mundo*. Poco más nos dice de él la ficha biográfica que el editor ha incluido en la solapa del libro. Sus cuentos, en cambio, hablan de alguien fascinado por el arte de contar historias y por las historias mismas; están repletos de situaciones extraordinarias, de hombres desesperados que intentan traer desde la muerte a la amante que perdieron, de amigos que recorren medio mundo sólo para tomar un té con alguien, a autores atropellados por las circunstancias de su creación o mujeres que desaparecen después de cometer un asesinato. Todos nos atrapan con sus secretos. Porque contar un cuento—según A. Neuman— acaso sea también el arte de saber guardar un secreto.

CARE SANTOS



M. R.

Manuel Vicent se ha labrado una bien acreditada fama de prosista, y es indudable que algunos libros suyos, sobre todo los de carácter memorialístico, tienen buena parte de su atractivo en su estilo, donde a veces resuenan ecos no enteramente diluidos de Gabriel Miró.

CUERPOS sucesivos—título procedente de un verso de Cernuda— se presenta como una novela de corte fundamentalmente psicológico, donde lo que importa es la plasmación de unas pasiones en el espíritu atormentado de sus personajes y no tanto la narración de hechos externos. David Soria, catedrático universi-

tario de Historia de la Literatura —denominación, por cierto, inexistente desde muchos años antes de la época en que transcurren los hechos—, ha visto cómo su matrimonio hacía crisis y comienza una nueva relación con otra mujer que, como él, arrastra, a su vez, una historia tortuosa de amantes a la que no son ajenos diversos componentes sado-masoquistas y vampíricos. Como escribe el narrador, con imagen un tanto desgastada: “Sus ríos venían de muy lejos, llegaban de varios cuerpos sucesivos y sus dos vertientes amorosas un día se juntaron en una sola corriente” (pág. 89). Esta circunstancia sirve de pretexto para evocar diversos episodios de la historia de ambos; de una historia entendida, eso sí, exclusivamente como encadenamiento de relaciones amorosas, lo que limita mucho su alcance, aunque la mayoría de esas relaciones ofrezcan un carácter en-

firmizo y decadente, como el que también aleteó en más de una ocasión sobre los relatos de Miró. Pero los personajes de *Cuerpos sucesivos* y sus acciones están en la novela tan desasidos de cualquier entorno reconocible—por mucho que se mencionen lugares concretos de Madrid—, son tan improbables, sobre todo en el caso de David, que se asemejan más a entes de razón que a personajes de carne y hueso.

Y el hecho es que la prosa de Vicent no hace en esta ocasión más que subrayar ese distanciamiento, gracias a la tendencia del autor a deslizarse hacia construcciones retóricas que pueden resultar impropias en boca, por ejemplo, del enamorado: “Sin conocerte te he soñado en el fondo de todos los valles, te he vislumbrado en la oscuridad de todos los aljibes, te he esperado en todos los atrios y por fin te veo llegar desnuda ante mí. Necesito verte” (pág.

29). La deriva hacia la oquedad se advierte igualmente en ciertas frases lapidarias y solemnes que de vez en cuando se insertan en la narración y la sobrecargan de énfasis: “Ningún placer está exento de mal. Y hasta la más excelsa voluptuosidad se llena a veces con quejidos de muerte” (pág. 165). Por este camino se cae en la frase vacía. Sería difícil, por ejemplo, averiguar qué significa “le acaricié [...] con una ternura que ya no tenía retorno” (pág. 198).

Es indudable la calidad general de la prosa de Vicent, pero cierta tendencia a la solemnidad entorpece un tanto el relato, ya lindante por su misma naturaleza con el énfasis y la truculencia. La inveterada tentación de cierto “malditismo” que parece perseguir con frecuencia al escritor levantino no se encuentra aquí debidamente contrarrestada.

RICARDO SENABRE

Cuerpos sucesivos

MANUEL VICENT. ALFAGUARA. MADRID, 2003. 207 PÁGINAS, 17,50 EUROS

El libro de bolsillo

Bibliotecas de autor BIBLIOTECA WOOLF

Virginia Woolf

La señora Dalloway

Un cuarto propio

Orlando

Al faro



Bibliotecas temáticas



BIBLIOTECA DE CONSULTA

Jose M.^a Iglesias
Diccionario de argot español

BIBLIOTECA JUVENIL

A. Conan Doyle
El signo de los cuatro

Kenneth Grahame
El viento en los sauces

Áreas de conocimiento LITERATURA



Alfredo Bryce Echenique
Cuentos completos, 1964-1974

Yukio Mishima

El marino que perdió la gracia del mar

Edmund Burke
Reflexiones sobre la Revolución en Francia
Edición de Carlos Mellizo



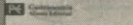
CIENCIAS SOCIALES

Inmanuel Kant
El conflicto de las Facultades
Edición de Roberto R. Aramayo

Carlos Delgado
LIBRO PRÁCTICO Y AFICIONES

365+
cócteles

Carlos Delgado
365+1 cócteles



Alianza Editorial

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

Hace unos meses, el Ministerio de Cultura concedió el premio Nacional de Narrativa a la primera novela de un autor desconocido, Unai Elorriaga, por *SPrako Tranbia*, una novela que sólo se había editado en euskera. Estalló la polémica, ya que muchos sospecharon que algunos miembros del jurado no habían podido leerla, a pesar de que parte del libro, traducido apresuradamente al castellano, les había sido entregado. Y, naturalmente los miembros del jurado defendieron la calidad de la obra. El Cultural ofrece hoy, en traducción del propio autor, un adelanto de *Un tranvía en SP* (Alfaguara), que es, por estas y otras razones, una de las novelas más esperadas de la temporada.



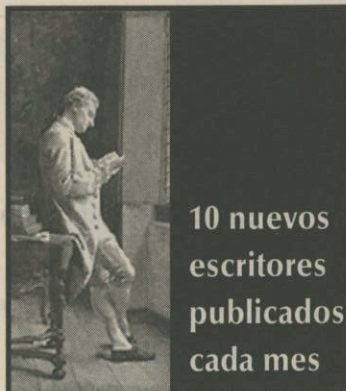
Un tranvía en SP

POR UNAI ELORRIAGA

Empiezas a mirar hacia atrás, ¿no? Y encuentras una barbaridad de recuerdos. Algunos bonitos. Pero luego piensas en tu edad y sólo treinta y cuatro años, en abril. Aun así, recuerdos tienes muchos, pequeños y bonitos algunos. Recuerdas, por ejemplo, cómo viste, desde abajo, desde muy abajo, cogida de la mano de tu padre por primera vez, aquella noria gigante, y qué grande y qué brillante y sus hierros, unos oxidados y otros no, y qué grande era sobre todo.

A mí eso me pasa en el cuarto de baño. Cierro la puerta y tengo recuerdos. Normalmente recuerdos buenos. A veces me echan en cara que estoy demasiadas horas en el baño y que al salir no doy explicaciones. Lo que pasa es que los recuerdos no se pueden explicar. Eso es lo que pasa. Y, claro, mi madre se enfada. Seguramente porque está mayor ya, pero no hay que tenerlo en cuenta, no muy en cuenta por lo menos. Mi padre no. Mi padre no escucha nada, o ésa es la impresión que da, como si tuviera una abeja en cada oído, y parece más sosegado que mi madre. Caza polillas y las clava en un corcho. Luego pone el nombre debajo, casi siempre en latín. También escribe mucho. De ahí mi afición,

creo yo. Pero él escribe mucho mejor que yo, y pienso copiar algo suyo aquí, en estos apuntes míos, si consigo coger su cuaderno, para demostrar que escribe mejor que yo y que gracias a él tengo yo esta afición. La cuestión es que suelo entrar mucho al baño, para no tener que escuchar a mi madre y para recordar cosas. [...]



10 nuevos escritores publicados cada mes

Manden 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 0099
 e-mail: info@nuevosautores.info

(Contrato participativo)

Pilar me dijo que probara. Me decía que me metiera en el baño, a recordar cosas, sin más. Y que si se me acababan las cosas que tenía para recordar —en apariencia, claro—, que me inventara nuevas, que, total, lo mismo da recordar que imaginar, que la cuestión es hacer cosas; si es posible bien y disfrutando. Pero si no, un poco mal y disfrutando.

Desde entonces me paso horas en el baño y lo que recuerdo es algunas veces verdad y otras no. A veces se me olvida que la mentira es mentira. Lo de ayer por la tarde, por ejemplo. Me acordé de cuando estuve con Alberto. De cómo me abrió la puerta de su casa y de cómo me quitó el abrigo y del gesto que hizo al encender las velas de la cena y de que luego estuvimos.

Pero ése es un recuerdo bastante reciente, y me marea un poco y me da algo de calor también. Cuando salí del baño mi madre me preguntó “¿Qué?” y yo le contesté “¿Qué?”, como si no hubiese hecho nada malo, y me fui a la cama. Pero se conoce que me faltaba todavía algún recuerdo porque en la cama seguía viendo a Alberto. Olía los olores también.

Por eso me gustan más los recuerdos antiguos, de cuando era

niña. Era entonces cuando más escribía mi padre. Ahora también escribe algo, y yo le suelo quitar los cuadernos de vez en cuando. A decir verdad los deja encima de la mesa, a la vista; pero yo los cojo con miedo. Es más, los abro con los ojos cerrados. Mi padre escribe muchísimo mejor que yo:

“A excepción de alguna nimiedad y, claro está, siempre dentro de nuestros límites —que, aunque insustanciales, eran límites—, llegamos a dar, en la década de los sesenta, indiscutible explicación a todo aquello que preocupaba a lo que de humano tiene el mundo. Reunimos toda ideología, lo aclaramos todo, dejando al futuro sin opción a contestar, ridiculizando a todo aquel que hoy quiera ser escritor, enterrando sus ganas.

Podría suceder, sin embargo, que nuestra propia explicación careciese de fundamento, de esencia. Entonces, pero sólo entonces, allí donde hicimos de nuestra explicación baluarte, sin que llegue el terror a paralizarnos, emplazaríamos el objetivo personal, en forma, en cualquier caso, de búsqueda especiali-





GRAUSANTOS

zada. Pero todo esto, no cabe la menor duda, también quedó definido por nosotros, en la década de los sesenta”.

Ahí está. ¿No lo decía yo? Lo bien que escribe mi padre. Por eso suelo traer a veces los cuadernos al baño. Quiero aprender. Pero no sé yo.

Una vez se me mojaron tres hojas del cuaderno. [...]

Hace una semana hoy. No lloré. Por eso estoy así. No lloré nada en el entierro. Mis primas sí lloraron. Pilar, Ana. También algún primo. Lloraron menos los primos, pero les vi llorar. Yo no lloré. Aunque la caja estaba abierta y se veía perfectamente la cara de mi padre, y la nariz de mi padre sobre todo. Yo tengo igual que mi padre la nariz, pero más pequeña.

Desde entonces paso más tiempo en el baño. Y, claro, mi madre “¿Qué?” y yo “¿Qué?”. La verdad es que paso demasiado tiempo en el

baño. Recordando cosas. Muchas cosas de mi padre. También otras. Son recuerdos corrientes por lo general. Bonitos sí, pero corrientes.

No como ayer. Ayer recordé dos cosas al mismo tiempo. Y es raro. Porque todo el mundo sabe que no se pueden tener dos recuerdos al mismo tiempo. Los dos son recuerdos de trenes, eso sí. Quiero decir que los dos son recuerdos de cosas que me pasaron en un tren. En dos trenes mejor dicho. Y lo más importante es que en los dos, por un momento, sentí una especie de impresión. La impresión era que se me llenaban totalmente los pulmones, de forma extraña, y que veía algo parecido a zepelines por la ventana del tren. Muchos y en el cielo. Todo como soñando. A decir verdad no sé bien si la impresión la sentí entonces o la he sentido ahora, al recordarlo. Pero es igual. La cuestión es que iba en tren y que sentí la impresión (los pulmones llenos y los zepelines). Es posible que sea por eso. Es posible

que sea eso lo que me haya hecho recordar las dos cosas al mismo tiempo.

Un recuerdo es de invierno. Con nueve años. En el tren. Olía a tren (es muy importante el olor, el olor a tren). Le pregunté a mi madre cuántas íbamos a comprar. Me dijo que tres o cuatro. Íbamos a comprar figuras de Navidad. Mi madre, mi hermano y yo (mi hermano está muerto). Estaba oscuro ya, a las seis de la tarde. Enfrente

de nosotros había dos chicos cambiando cromos. Pero no tuvimos envidia de ellos. Porque nosotros íbamos a comprar figuras de Navidad.

Entonces fue la impresión (con los pulmones llenos y con los zepelines aquí y los zepelines allí). No veía ni cromos, ni chicos cambiando cromos, ni a mi hermano, ni olores de trenes. En todo estaba la impresión (zepelines sobre todo, y los pulmones llenos de aire y llenos de algo más también, diría yo, llenos de algo así como chocolate, por ejemplo).

El otro recuerdo es de primavera. Era una mañana y lluvia. Ahora iba con mi padre, a ver fútbol, en tren. Tenía doce años, o trece. Mi hermano estaba muerto ya. El olor era *aftershave*, de mi padre. El vagón iba vacío. Sólo una pareja de personas mayores. Iban todo el rato mirando hacia delante, hasta que en una parada el hombre giró la cabeza y miró la cara de la mujer. Des-

pués siguieron mirando hacia delante todo el viaje. Y entonces me volvió aquella impresión, la de los zepelines y la de los pulmones. Todavía sigo pensando que esos dos recuerdos que me llegaron al mismo tiempo son lo mejor que he tenido nunca. Quiero decir que desde entonces no me ha vuelto a pasar nada igual. Pero que si me ha pasado dos veces, por qué no me va a pasar otra. Por eso he decidido hacer la prueba. Por eso he decidido montar en todos los trenes que pueda. En todos los trenes. [...]

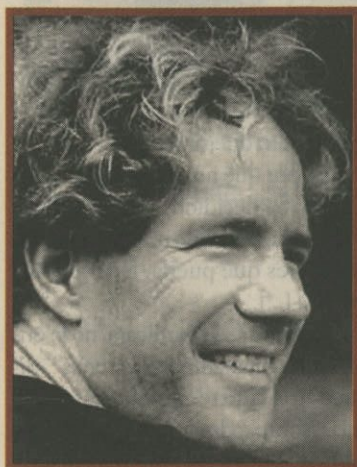
Aunque se lo explicara, no lo entendería mi madre. “Tonterías”, diría. Diría que tengo que estar con ella, “sobre todo ahora”, diría. Me diría que ahora se ha muerto mi padre. Y volvería a decir “tonterías”. No lo entendería. Mi madre.

Y yo le seguiría diciendo eso, que tengo que andar en tren, que tengo que probar todos los trenes que pueda. Y para eso, le diría, tengo que salir muy pronto de casa. Hasta tarde. Y que muchos días no vendré ni a comer. Y mi madre no lo entendería, y me diría sólo las gallinas andan así, todo el día fuera de casa. Le tendría que volver a explicar que una vez tuve una especie de impresión en un tren y que tengo que buscar en los trenes. “Porquerías”, diría ella, y entonces me arrepentiría de haber empezado a hablar con mi madre, porque es ridículo decir que tuve “una especie de impresión” y porque, aunque lo hubiera dicho mejor, no lo entendería mi madre, y diría “tonterías”, o diría “porquerías”. Por eso me he ido hoy de casa. Sin avisar. Ya sé que cuando vuelva vamos a tener fiesta en casa. Me he ido así y todo.

Primero he cogido el tren del pueblo. Pero es demasiado conocido, y moderno. Yo creo que si tengo que encontrar algo lo voy a encontrar en algún sitio raro, pero el tren del pueblo lo conozco mucho y es muy normal. ■

El nombre del mundo

DENIS JOHNSON. TRAD. R. FRESÁN. MONDADORI. 143 PP. 14,50 €. HIJO DE JESÚS. DEBOLSILLO. 168 PP. 6 €.



ARCHIVO

Es una suerte leer en nuestro idioma a Johnson por medio de estas traducciones de Fresán, que no sólo ha sabido verter ese estilo obscenamente violento y directo que impresionara a escritores de la talla de Philip Roth, sino que ha sabido transmitirnos ese temperamento irritante y desconsolado que sustenta la psicología de sus personajes.

CARGADA de urgencia y de tensión, la prosa de Denis Johnson es la que mejor ha sabido reflejar no sólo la cara enferma del sueño americano, sino la experiencia del brutal desarraigo interior del hombre de nuestros días, y lo ha hecho mediante fabulaciones donde la potencia psicótica de sus personajes se alía a una lente distanciadora.

Entre otras cosas es lo que podemos leer en estos dos libros. La aventura de Michael Reed (el profesor de *El nombre del mundo*) es la de un duelo psicológico por la muerte de su mujer y de su hija en un accidente. Un duelo que lo ha convertido en un nómada de su tristeza, y que lo llevará a una ambigua recuperación de su hija cuando conoce a Flower Cannon, una enigmática alumna que deambula por los límites salvajes de la vida. Johnson crea con ello una ficción introspectiva y de una potencia emocional que gusta de acercarse, como Gogol, a los límites de la locura.

Más Genet que Bukowski, y con drogas, alcoholismo, violencia e incursiones voyeuristas, esa novela fragmentada que es *Hijo de Jesús* nos vuelve a sumergir en unos comportamientos que parecen haber visitado el abismo y regresan para relatárnoslo. Su belleza es-

carpada y alucinante, sus panoramas destructivos, hacen aparecer unos relatos que están entre los mejores de la última década en la literatura norteamericana. Más allá de su minimalismo, esta galería de ficciones autobiográficas nos sumerge en unas historias hipnóticas, oscuras y reveladoras. El *beatnik* con piel de oveja que nos las cuenta lo hace para desplegar una experiencia real cargada de humor negro y fría desesperación. Su credo es la falta de horizonte, su fuerza es el humorismo letal y la experiencia de la vida como una pesadilla reincidente, su resultado es un libro genial.

Es una suerte que este insolente y políticamente incorrecto Johnson vuelva a estar entre nosotros y más con esta excelente traducción. Con Johnson estamos ante un auténtico encuentro, ante una especie de milagro, ante una revolución íntima. Desgarrador siempre, y siempre imprevisible e irónico, incómodo y fuertemente poético (porque la poesía para él es una mutación trágica), Johnson es ese tipo de escritor que puede contener y expresar esas heridas que nunca se convierten en cicatrices, esas heridas que crecen muy hondas en nosotros.

DIEGO DONCEL

El último verano

RICARDA HUCH
EDICIONES B
126 PÁGINAS, 12,50 EUROS

“NINGÚN entendido en arte dejaría de admirar las formas de la pintura bizantina; pero nadie querría que se retrocediera a aquella época”. Estas palabras de Velia, hijo del Gobernador de San Petersburgo, a su primo Peter, nos introducen de lleno en la trama de *El último verano* (1910), la novela epistolar de la alemana Ricarda Huch (1864-1947).

La acción se sitúa en los albores de las revoluciones rusas de principios del XX. En medio de tensiones sociales crecientes, la Universidad de San Petersburgo ha sido clausurada y los líderes de la revuelta quedan a la espera de juicio. Amenazado de muerte por los anarquistas, el Gobernador se dispone a pasar el verano con su mujer y sus hijos. Contratado ingenuamente por su esposa, Liu —encarnación del superhombre que trabaja para aniquilar toda noción ética individual— se infiltra en la casa y se dispone a asesinar al Gobernador.

A través de un centenar de cartas cruzadas nos adentramos en la intimidad de unos personajes magistralmente trazados. Resistente interior al nazismo en su país, Huch muestra en *El último verano*, con una sutileza profética la contradicción, que significa sostener a un tiempo la destrucción de la moral y la exigencia de someter a todos a un credo político que pretende abarcar todos los aspectos de la vida y que acaba por imponerse de forma cruenta.

ÁLVARO DE LA RICA

Dos estrellas de la narrativa europea actual



AMÉLIE NOTHOMB

Cosmética del enemigo

La nueva novela de la autora de “El sabotaje amoroso”, “Metafísica de los tubos” y “Estupor y temblores”

SARAH WATERS

Falsa identidad

Una espléndida novela de la muy premiada Sarah Waters, la mayor revelación de la literatura británica de los últimos años



ANAGRAMA

EDICIONES
SIGUEME

www.sigueme.es

El rumor de la escaracha

MATTOTTI Y ZENTNER. PLANETA DEAGOSTINI. 118 PÁGS., 10,95 €. MATTOTTI Y KRAMSKY: DOCTOR JEKYLL Y MISTER HIDE. GLENAT. 64 PÁGS., 15 €.

LORENZO Mattotti fue un eslabón capital en el salto cualitativo hacia una historieta más artística y poética que se vivió durante los 80. Dos títulos muy diferentes coinciden ahora en nuestro mercado para explicarnos esa condición de referente, donde priman a partes iguales la rotundidad expresionista de sus dibujos y el fuerte componente decorativo que albergan. Y es tal vez por el apego a esa fórmula por lo que, frente a los que reivindicaban sus álbumes *Fuego* o *El cosmógrafo Sebastián Caboto*, junto a estos que ahora aparecen, como lo mejor de Mattotti, yo prefiero otros títulos suyos, como *Estigmas* (edición española en InRevés), en los que hallo una mayor desnudez y un más interesante riesgo.

Su versión del clásico de Stevenson, junto a su habitual compañero Kramsky, es tan brillante y seductora como de costumbre, y abunda en una de las más correctas lecturas que pueden hacerse de él: la de que no estamos tanto ante el desdoblamiento de un hombre como ante el descubrimiento



de que dos hombres son en realidad uno solo. Pero me parece de mayor calado lo que encierra el texto de Zentner. La historia de Samuel, zarandeado por demasiados miedos, comienza un auténtico naufragio en el instante en que se niega a tener un hijo con su compañera. A partir de ese momento, necesitará de un largo viaje en el que se irá encontrando con la tozudez de una vida que no cesa de salirle al paso. Y en la que el autoanálisis de su cobardía será el único medio de conquistar la serenidad de la que carece. **F. H. C.**



4 botas

KEKO. EDICIONES DE PONENT. ONIL, ALICANTE, 2002. 54 PÁGS., 16 EUROS

Hubo que esperar a que el 2002 estuviese a punto de finalizar para que llegara a las librerías el que es el mejor álbum español aparecido durante ese año, un libro que ha servido también para recuperar la voz de uno de los mejores historietistas españoles, acogida al silencio durante un largo tiempo.

KEKO se dio a conocer a mediados de los ochenta en las páginas de la revista *Madrid*, y desde el principio fue evidente que estábamos ante uno de esos pocos autores que surgen de tarde en tarde dotados de una suerte de capacidad innata para narrar torrencialmente al tiempo que ponen en pie un universo propio. El suyo se caracterizaba ya en aquel momento por algunos de los factores que hacen de este *4 botas* una auténtica joya: una buena asimilación de la iconografía de la cultura popular, un rotundo empleo discursivo del claroscuro y una armonía orgánica entre la planificación y el relato. Obras como *La isla de los perros*, *Livingston contra Fuma-*

ke (sobre guión de Mique Beltrán), *Todo al negro*, *¡Voraz!*, o *Perros y pistolas* fueron prodigiosos peldaños que le permitieron llegar hasta el título actual, que tiene mucho de cancelación de toda una etapa.

El protagonista, empleado en una editorial que dedica especial atención a la cultura popular, está especializado en el material relacionado con los años cincuenta, un período que Keko ha venido sometiendo a continua revisión desde sus inicios. Sin que sepamos a ciencia cierta cuál es el grado de realidad sobre lo que cuenta y cuál el de fantasía desequilibrada y lúcida por igual (con referencias explícitas al Ingenioso Hidalgo Don Qui-

jote), este hombre que vive entre libros y tebeos de ese período cree descubrir una de esas teorías conspirativas tan propias de los medios de masas estadounidenses. En este caso, el indicio para desenmascarar una cara oculta de la terrible caza de brujas del senador McCarthy. La alucinación de esa víctima, que no cesa de viajar continuamente entre los dos lados del espejo, le sirve a Keko para hacer un irónico ajuste de cuentas consigo mismo y con una forma de leer esas imágenes que, descafeinadas de todo sentido, llevan unos cuantos años enseñoreadas de la moda gráfica.

FELIPE HERNÁNDEZ CAVA

Nace un nuevo concepto de Editorial

Verbigracia net

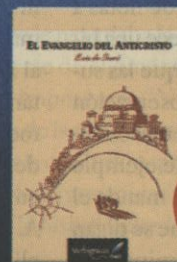
www.verbigracia.net
Email: editorial@verbigracia.net



LA TUMBA DE LUNETE



LA CONQUISTA DE AQUITANIA



EL EVANGELIO DEL ANTICRISTO

Colección Novela Histórica

OFERTA:
Llévate 3 al comprar 2 mencionando este anuncio. Sólo en Marzo

Aptdo. 549
48080 BILBAO

Garcilaso, poeta del amor, caballero de la guerra

M^a CARMEN VAQUERO SERRANO. ESPASA. MADRID, 2002. 355 PÁGINAS, 21 EUROS

La figura de Garcilaso es, sin duda, uno de los mitos fundamentales de nuestra historia literaria. Su perfil, cubierto de adherencias fantásticas, ha llegado a ser un estereotipo de rasgos ampliamente cuestionables, aunque, paradójicamente, incuestionados.

TENÍAMOS, desde luego, a su respecto estudios más o menos relevantes: E. Fernández de Navarrete (1850), Marqués de Laurencín (1915), H. Keniston (1922), A. Gallego Morell (1976), M. Calvo (1992), amén de otros trabajos parciales. Últimamente, sin embargo, la diligencia de M^a Carmen Vaquero ha sometido el tema a una severa revisión histórica, ofreciéndonos un retrato del poeta creíble y humanizado. Fruto de sus esfuerzos y compendio de sus investigaciones parciales (1996, 1998, 1999, 2001...) es el libro que hoy reseñamos, que puede considerarse la biografía más completa, sistemática, y renovadora de cuantas conocemos.

Sus páginas abarcan la totalidad de la vida del toledano: rasgos biográficos, perfil moral e intelectual, actividades políticas, humanísticas y bélicas. Aprovechando materiales ya conocidos, y añadiendo otros utilizados por primera vez por ella misma, sobre todo los archivos de J. L. Pérez de Ayala, Conde de Cedillo, el libro es un modelo de biografía científica. La sólida documentación en que se basa está subsumida en el propio texto, que carece de notas a pie de página, aunque ofrece una bibliografía y unos índices que las suplen. La capacidad de observación de la biógrafa tiene en cuenta los detalles más nimios: sirva de ejemplo la explicación de por qué manda el poeta en su testamento que se digan en sufragio de su alma treinta misas a San Jerónimo. Creo, sin em-



bargo —y es un reparo mínimo— que no acierta al iniciar el libro con un breve diálogo casi novelístico, lo que parece impropio de un estudio tan riguroso como éste.

Lo que podríamos llamar “material objetivo sobre Garcilaso” aparece exhaustivamente en esta biografía. Desde el nacimiento a la muerte del poeta, se puntualizan sus travesuras juveniles, servicios al Emperador, amistades, entrega a la milicia y personalidad. Sabemos que no alcanzó el magisterio de J. Marín Sículo, P. Mártir de Anghiera ni A. Giraldi, sino que tuvo por maestros a un dominico ilustrado, al Led, Pedro de la Peña y a J. Gaitán. Se formó en el círculo noble que rodeaba a Carlos V, quien lo colmó de distinciones. Hacia 1533 trató en Nápoles a A. Telesio, L. Tansillo, A. S. Minturno, B. Tasso, etc. Todo ello completa una figura de exquisita preparación intelectual e ideas

abiertas, modernas y transigentes. Con sensibilidad muy femenina, la biógrafa dice que Garcilaso, a sus 25 años, era “galante, buen músico, con don de palabra y, ¿por qué no? guapo”. En resumen, la encarnación del ideal del *Cortesano* publicado por B. Castiglione en 1528, y traducido por J. Boscán en 1534.

Pero la parte más renovadora del libro de la profesora Vaquero es la referente a la peripecia erótica del poeta. Ésta se inicia con sus relaciones casi adolescentes con D^a Guiomar Carrillo. En una escritura de donación de 1537, ya muerto el poeta (archivo del Conde de Cedillo), la dama afirma: “Yo tuve amistad del muy magnífico caballero Garcilaso de la Vega... Entre mí y el dicho Garcilaso hubo

amistad y cópula carnal mucho tiempo, de la cual cópula yo me empreñé del dicho señor Garcilaso, y parí a don Lorenzo Suárez de Figueroa, hijo del dicho señor Garcilaso y mío, siendo asimismo el dicho señor Garcilaso hombre mancebo y suelto, sin ser desposado ni casado al dicho tiempo y sazón”. A partir de este momento, el vate inicia una cadena de amores que hace añicos su perfil de fiel enamorado de una dama única.

Nadie como M^a Carmen Vaquero ha puntualizado esta cadena erótica. D^a Guiomar, a la que Garcilaso había dado palabra de matrimonio, acaba siendo abandonada. Y es que, al volver a España D^a Leonor de Austria (1522), el poeta había entablado relaciones con una dama de su séquito, D^a Elena de Zúñiga, que dos años más tarde sería su esposa. Ello no le impide en 1524 vivir una aventura erótica con una lugareña llamada Elbira, sentirse sub-

yugado desde 1530 por el amor de su cuñada Beatriz de Sa, o abracarse en Nápoles en 1533 en una pasión turbulenta. Todo acaba en 1536, cuando el poeta es muerto en la campaña de Provenza, junto a la torre de Le Muy. Con buen criterio, la investigadora refiere el hecho según lo relata M. García Cereceda. Es posible que le asistiera, en sus últimos momentos, el Marqués de Lombay (S. Francisco de Borja). Para el detalle de este final, recomiendo el relato de J. E. Nieremberg en su biografía del santo (1644).

En el séquito de D^a Leonor de Austria llegó a España una tal Isabel Freire, esposa de Antonio de Fonseca. Según la investigadora, sólo un cúmulo de errores explica que ésta haya sido erigida en la musa del vate toledano. En 1537, F. Sa de Miranda identifica a Nemoroso con Garcilaso. En 1574, el Brocense, el Brocense dice que aquél es Boscán —y Elisa, Isabel Freire—. F. de Herrera, en 1580, lo reafirma, pero añade que el pastor que la amó no fue Boscán, sino el esposo de la dama, D. Antonio de Fonseca. Por último, ya a mediados del XVII, M. Faría y Sousa reitera que Isabel Freire es Elisa, pero que Salicio y Nemoroso personifican a la vez a Garcilaso y Boscán. Para la investigadora, hay que borrar a la Freire de la biografía humana y poética del toledano, sustituyéndola por doña Beatriz de Sa, segundo mujer de su hermano D. Pedro. “Creo —concluye Vaquero— que fue ella la dama portuguesa de quien realmente, con un amor prohibido e imposible, se enamoró el poeta Garcilaso”. “No nos engañemos —resume—, las poesías de nuestro protagonista reflejan un profundo fracaso sentimental”.

CRISTÓBAL CUEVAS

El idioma español

AMANDO DE MIGUEL. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE. MADRID, 2002. 145 PÁGINAS, 15 EUROS

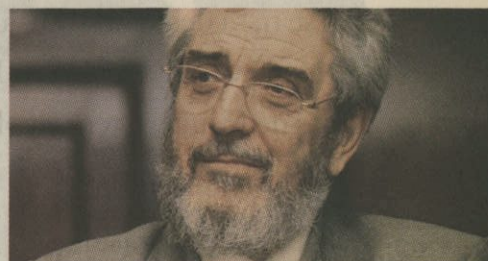
El interés de Amando de Miguel por las cosas del idioma viene de atrás, o mejor, nunca lo ha abandonado. Le dedicó al español hace años una amenísima colección de artículos titulada *La perversión del lenguaje*.

AHORA nos brinda un libro de mayor densidad que, no en vano, ha recibido el Premio Consejo Social que concede la Universidad Complutense. El idioma español es un verdadero prontuario de la lengua, por la diversidad de asuntos tratados, la concisión con que se presentan y la claridad con la que se explican. El lector, ya sea hablante nato de español ya sea estudiante del idioma (y es un libro muy recomendable, por cierto, si está ud. en este caso) encontrará prácticamente todo lo que

puede interesar, lo que es relevante, lo que en pocas horas de grata lectura nos puede informar de lo que es nuestra lengua y dónde está.

Por el libro desfilan comentarios relativos a ortografía, pronunciación, gramática, vocabulario, diccionarios, adaptación de extranjerismos, topónimia y nombres comerciales, gentilicios, la oportunidad y la impertinencia de los tacos, con un recuento de errores, abusos y perversiones que cada día cometemos con la lengua. Sin embargo, el libro de Amando de Miguel es algo más que una mera exposición, por brillante y entretenida que resulte, del español correcto y, a mi juicio, guarda lo mejor en los capítulos dedicados a aspectos más comprometidos, donde las ortografías, gramáticas y diccionarios no ayudan, pero aspectos que están en la médula de la lengua: el proceso de formación histórica y expansión del idioma (donde esgrime argumentos, tan políticamente incorrectos como históricamente

ciertos, de un idioma que se extiende, esencialmente, porque resulta muy beneficioso a los nuevos sectores dominantes en todas y cada una de las viejas coronas del Imperio); su presencia internacional y su realidad americana (recuerden que de cada diez hablantes de español solo uno vive en España); su uso entre los universitarios (al que le dedica un capítulo que sería para reír si no fuera para llorar, ¿es posible que un universitario pueda aprobar curso tras curso con exámenes orales porque... no sabe escribir?, en fin, no es que cometa faltas de ortografía sino que literalmente no-sabe-escribir. Respuesta: sí, es posible); asimismo las propuestas hechas para el fomento del español en un capítulo dedicado a ellas tienen una rara virtud: todas son razonables y posibles, y especialmente reveladoras son las páginas que dedica al conflicto lingüístico generado en España por los usos y abusos del nacionalismo, donde el sociólogo habla



M. R.

con autoridad y con claridad meridiana, refiriéndose a tesis –M. Jardón, J. Royo, J.R. Parada– donde las políticas “normalizadoras” aparecen como meros instrumentos de ventajismo social y clientela política, eso sí, revestidos con coloristas ropajes culturales.

La mezcla de cuestiones normativas, históricas y sociológicas, así como el hecho de que no se aplace ninguna cuestión –ni opinión– por comprometida que resulte, hacen de *El idioma español* un libro singular en su género, que va más allá de la mera información sobre el buen hablar.

JUAN RAMÓN LODARES

El expediente Einstein

FRED JEROME. TRAD. J. M. MADARIAGA. PLANETA. BARCELONA, 2002. 502 PÁGINAS, 19,50 EUROS

ENTRE tantos escritos sobre Einstein, este ocupa un lugar singular. En él se toca un tema muy poco conocido: su actividad política y los recelos despertados en el FBI, que le abrió un expediente.

En 1933 había llegado Einstein a EE. UU. y tomado después esa nacionalidad. Procedía de una Alemania cuyos brotes antijudíos le habían sensibilizado contra cualquier política persecutoria de personas o de ideas, lo mismo contra el fascismo como luego contra el macartismo. Con su prestigio ayudó a los que consideraba injustamente perseguidos y apoyó a gran número de organizaciones radicales. Se hizo así sospechoso de filocomunismo como también de intentar pasar secretos atómicos a la URSS, cuan-

do él no compartía compormiso alguno hacia ella y había estado apartado del proyecto Manhattan. Fue ese seguimiento de cualquier traza de espionaje que justificase el propósito de deportarlo, privándole de la nacionalidad, lo que movió a Hoover a levantar toda la trama. Einstein entre tanto parecía moverse con independencia, prestando su nombre a cuantas causas entendiera legítimas. Pero no eran suficientes para proceder contra una persona de tal popularidad y fama universal: sólo una imputación probada de espionaje servía y eso no se consiguió en cinco años de dura campaña. Ya en el 54 se desinflaba el macartismo y al año siguiente moría Einstein.

Para el autor ha habido otra campaña: ya que no se pudo destruir el buen nombre de Ein-

stein acusándole de espía, se ha buscado borrar su imagen política presentándolo como un sabio despistado, sin contacto con la realidad. La exhumación de este expediente permitiría recuperar algunas de las facetas menos conocidas del científico. Cala hondo la tristeza que en los 50, en plena represión de las actividades antiamericanas, que le recordaba la de los nazis, le lleva a desprenderse de algunas de sus cartas al verse aislado e impotente: “Nunca me he sentido tan alejado de la gente como ahora... Lo más triste de todo es la desilusión que uno siente sobre la conducta de la humanidad en general”. ¡Cuántas veces en la historia este lamento!

JOSÉ JAVIER ETAYO

El momento maquiavélico la guerra

J. G. A. POCOCK. TRAD. MARTA VÁZQUEZ-PIMENTEL Y ELOY GARCÍA. TECNOS. MADRID, 2002. 668 PÁGS., 45'50 E.

No se trata de un libro cualquiera. No es un comentario a Maquiavelo. Este libro de Pocock es una de las grandes obras de historia y teoría política del siglo XX.

PUBLICADO por vez primera en 1975, *El momento maquiavélico* es un libro excepcional, un texto que reconstruye la tradición del republicanismo cívico haciendo un exhaustivo repaso de fuentes remotas (Grecia, Roma) y próximas (Edad Media) hasta llegar a ese momento, estelar para la teoría política, que es el Renacimiento italiano. Momento en el que se definen nuevas categorías, en el que se asientan nuevos conceptos. Y continúa el recorrido del republicanismo, hasta verlo crecer en otras costas, enfrentar otros problemas. Nacido en el Mediterráneo, el republicanismo cívico atraviesa el Atlántico; del Reino Unido a los EE. UU.: para dar lugar –y tiempo– a una de las tradiciones más poderosas de la teoría y de la práctica políticas.

John G. A. Pocock, neozelandés, es uno de esos raros eruditos que asumen su trabajo con honestidad, con extrema meticulosidad. Convertido a los presupuestos epistemológicos de la denominada Escuela de Cambridge, ha regalado a los aficionados a la ciencia política es-

tudios soberbios, imprescindibles, que ahora comienzan a traducirse al castellano. Sin restar mérito a sus otros trabajos, me arriesgo a afirmar que *El momento maquiavélico* es su obra más feliz. El título del libro alude a Maquiavelo –del que se acaba de editar una excelente antología a cargo de Miguel Ángel Granada–. Y es que Maquiavelo es el eje sobre el que gira el republicanismo. El libro de Pocock supera, sin embargo, a Maquiavelo (si es que el florentino es superable) para convertirse en un estudio de las más sutiles variaciones semánticas e institucionales de lo político en la historia moderna.

Es un estudio de recepción. Allí están Platón y Aristóteles, Polibio y Boecio, allí aparecen Tucídides y Tito Livio: para estudiar cómo son acogidos, integrados y traducidos en el momento proteico del Renacimiento. Y en el Renacimiento –o en su premonición–, girando alrededor de Maquiavelo, de su ocasión y de su momento, de su virtud y de su fortuna, se pasa revista a las aportaciones de Bruni o de Alamanni, de



ARCHIVO

Dante o de Savonarola, de Cavalcanti o de Guicciardini. Es un estudio de influencia: a través de Harrington –de su *Oceana*– de su compromiso, de su genialidad, el *momento* maquiavélico hecha raíces en el Nuevo Mundo.

¿Qué se puede decir? El título es correcto; el título engaña. Puede creer el lector que se halla ante el estudio de un momento. Enésima visita al territorio de Maquiavelo, de su ambigüedad y de su presunta amoralidad, de su proverbial –y como todo lo proverbial, equivocado– oportunismo. El lector se halla, no obstante, ante el estudio de *el mo-*

mento. Porque tal vez haya sido Maquiavelo el autor que más rigurosamente, ha tratado esa división mínima del tiempo –el momento– en la que lo político de decide. Y, sin tal vez, ha sido Pocock el autor que con fina sensibilidad y extraordinarios conocimientos, ha hecho del momento una historia y una teoría.

Hay muchas historias de la Teoría política moderna. El momento maquiavélico, que no se anuncia como tal historia, que se anuncia parcial y limitada, es la más penetrante, la más estimulante de cuantas conozco. Apenas se le encuentra principio y no tiene fin: no lo tiene porque los conceptos que en esas densas páginas se elaboran, los problemas que en ellas se destacan, han sido los conceptos y problemas de nuestra cansada modernidad. Y en estos tiempos de decisiones apresuradas y de indecisión generalizada, en esta indefinida posmodernidad, la cuestión del momento vuelve a erigirse en momento de la cuestión Maquiavelo y los demás, y Pocock con ellos tienen la palabra. (La omisión de cualquier referencia al largo “estudio preliminar” es absolutamente deliberada).

PATXI LANGEROS

R E V I S T A S

Clarín

DIRECTOR: J. L. GARCÍA MARTÍN. N° 43 EL mundo de Juan Bonilla, con su minifundio y su Academia Zaratrusta, con su holandesa errante y su belvedere, es uno de los protagonistas del último *Clarín*, abundante como siempre. También el paso de Azorín por Asturias, Joseph Joubert e Imre Kertész y Sarajevo por partida doble, en un número que incluye las firmas de Eduardo Jordá, Ricardo Defarges, José Manuel Benítez Ariza y Manuel Neila, entre otros, además de los *Paliques* más fiables.

Ábaco

COOR.: V. GARCÍA GUERRERO. N° 32/33 ¿QUÉ es, en qué se está convirtiendo, qué debería ser la globalización? A esa pregunta que, de una forma u otra, todos nos hemos planteado trata de responder, o de encaminar una respuesta, este número de *Ábaco* en el que colaboran Emir Sader (“El mundo y las elecciones presidenciales en Brasil”), Gerardo Catano, Héctor Mondragón o José María Laso y se entrevista a Manuel Vázquez Montalbán. ¿A dónde vamos? He ahí la cuestión.

Turia

DIR: R. C. MAICAS, A. M. NAVALES. N° 62 TURIA es un río que nos hace entendernos mejor. En esta orilla Claudio Magris reflexiona sobre la muerte y Manuel Arranz sobre los ensayos políticos de Hannah Arendt. El reciente Nadal Andrés Trapiello escribe sobre Agustín de Foxá, y J. R. Trujillo sobre Alberti en 1934. Y hay además cuentos de J. M. Merino o Julián Rodríguez, poemas de Javier Lostalé, Jordi Doce o Elena Medel, y cosas de Pierre Michon, y... un río que no acaba.

Los mitos de la guerra civil

PÍO MOA. LA ESFERA. MADRID, 2003. 605 PÁGINAS, 26 EUROS

Una vuelta al calceín, eso es lo que proporciona Pío Moa cuando formula una interpretación de la historia contemporánea de España que constituye una profunda revisión de la misma, de la Guerra Civil, de sus antecedentes, el XIX, la Restauración, el franquismo y la Transición.

PARA los acostumbrados a las explicaciones más ortodoxas, esta lectura es un viaje vertiginoso, incómodo pero sugestivo e incitador.

El libro se divide en dos grandes apartados en los que realiza un examen profundamente crítico de la II República y la guerra, junto a un epílogo que explica su visión de la historia española de los dos últimos siglos. La primera parte está destinada a perfilar el comportamiento de los protagonistas y a delimitar la responsabilidad de cada uno. En la segunda, centrada en la Guerra Civil, pasa revista a los episodios más destacados.

De las numerosas apreciaciones del autor, que refutan a las más que consagradas conclusiones admitidas por la historiografía, cabe destacar las de alcance más amplio, siempre debidamente argumentadas. Así pues, entre lo más sobresaliente se pueden incluir tres tesis. Primera, la responsabilidad de la Guerra Civil corresponde a la izquierda (jacobinos, nacionalistas y obreristas), que siempre pretendió monopolizar el sistema político a cualquier precio y cuya mejor concreción es la revolución de 1934, verdadero inicio de la guerra; la derecha católica y republicana, representadas por Gil Robles y Lerroux, fue la última para atajar la conflagración.

Segunda, la rebelión del 36 no se alzó contra un régimen democrático, sino que fue fruto de una reacción legítima al enfrentarse con un movi-

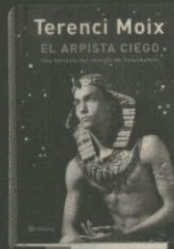
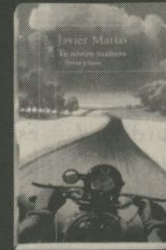
miento revolucionario que había ido destruyendo cualquier vestigio de legalidad democrática; en términos generales, la acción de los sublevados resultó, por lo tanto, positiva para el devenir histórico de España al impedir la instalación de un régimen totalitario de carácter comunista.

Tercera, el resultado de la contienda, la etapa franquista, supuso una auténtica novedad histórica, pues creó una nueva sociedad sustentada sobre un dinámico desarrollo económico que puso las bases materiales de la actual democracia.

Estas tres aseveraciones bastan para que el lector se pueda hacer una idea de la auténtica veta de novedades interpretativas que contiene un libro que representa un desafío para los contemporaneístas. Es cierto que abundan juicios parciales y lecturas excesivamente simplistas, como la percepción de las causas de la inestabilidad del siglo XIX, pero el autor busca la veracidad y expone los argumentos y conclusiones sin rebozo, persigue el rigor a través del argumento y el dato y va tras el debate abierto y sin complejos, aunque, frente a la ideologización que critica en los demás colegas, mantenga por su parte una orientación ideológica muy definida, conservadora (la identificación histórica de España con el catolicismo) y radicalmente antiizquierdista. Sea bienvenido ese debate.

ROGELIO LÓPEZ BLANCO

PREMIO DE NOVELA FUNDACIÓN JOSÉ MANUEL LARA HERNÁNDEZ



En realidad son muy parecidas.
Las cinco son las Mejores
Novelas de 2002

La Fundación José Manuel Lara y once prestigiosas editoriales se han reunido por segundo año consecutivo para premiar la mejor novela escrita en castellano y publicada en cualquier editorial y cualquier país durante 2002.

Éstas son las cinco novelas finalistas, y dentro de poco elegirán la mejor. ¿Será capaz de esperar hasta entonces para empezar a leerlas?

f)L Fundación José Manuel Lara

Comité Organizador del Premio de Novela Fundación José Manuel Lara Hernández

ANAGRAMA

DESTINO

ESPASA

LENGUA DE TRAPO

MONDADORI

Editorial Planeta

PLAZA JANÉS

Editorial PRE-TEXTOS

SEIX BARRAL

Editorial Síntesis

TUSQUETS EDITORES



MONTERO GLEZ

“De Pérez-Reverte envidio su cuenta corriente y su velero”

PREGUNTA: Tras el éxito de *Sed de champán*, ¿por qué ha tardado tanto en publicar su segunda novela?

RESPUESTA: Lo asombroso es que haya conseguido publicarla. Ésta se la debo a Toni Iturbe y a Gabi Martínez. Con dos *collons*.
P: Sin embargo, pocos pueden presumir de contar entre sus admiradores a Pérez-Reverte o Raúl del Pozo.

R: Uno no elige a sus lectores.

P: La envidia que Pérez-Reverte siente por su estilo ¿es correspondida?

P: Pon que sí en letras bien grandes. Pon que envidio su cuenta corriente, su velero y esa rara mezcla de intelectual y hombre de acción que a todas pone cachondas.

P: ¿Y a quién más envidia de sus contemporáneos?

R: A Raúl del Pozo cuando gana en el casino. A Javier Reverte cuando pesca un tiburón. A Mario Muchnik bailando el tango. A Fernando Marías recibiendo el Nadal y pon que también envidio al Dragó y a su próstata, ésa que le permite pasarse hasta cinco horas sin eyacular.

P: ¿Por qué cree que el mundo literario español está agusanado?

R: Porque se alimenta de desechos.

P: ¿Y quiénes somos más culpables, los editores, los críticos, los medios, los autores?

R: Entre todos la matamos y ella sola se murió. Lo cierto

es que la industria editorial en España es refugio secular de los inútiles. Claros ejemplos son Amaya Elezcano, Carlitos Pujol o Daniel Fernández, sin olvidarnos de ese otro con demasiada cabeza para tan poco contenido que responde al nombre de Jordi Herralde.
P: ¿Cuánto hay de Bukowski o de Henry Miller en su última novela?

R: La misma cantidad de Faulkner que de Hemingway. Igual medida de Borges que de Eduardo Galeano, de Corín Tellado que de Marcial Lafuente, de Umbral que de Pérez-Reverte, de Valle-Inclán que de Baroja, de Cela que de Muñoz Molina. Dentro de mí conviven todos y todos se matan a cada rato.

P: ¿Y de la novela picaresca?

R: Tanto como de la mística. Te recuerdo que nací el día de Santa Teresa y que quiero aprovechar estas líneas para reclamar a la familia Lara mi regalito de cumpleaños.

P: ¿Qué importancia tienen en la trama *Tarifa*, la vida de frontera y el viento?

R: *Tarifa* sin viento es como Venecia sin ti, muñeca.

P: ¿Le han dado muchos balazos en la piel de la memoria?

R: Si te refieres a lo que estoy pensando, puedes poner que tengo demasiado respeto al dolor para que me duelan los escobazos de esa vieja bruja que se llama Raquel de la Concha.

P: ¿Cuánto tiene el Luisardo de Montero Glez co-



Montero Glez (Madrid, 1965) suma a un cinismo a lo Hammet el valor de un Espartaco (el esclavo, no el torero) a la hora de defender su libertad, y una ambición literaria descomunal. Por su independencia se ha peleado con editores y agentes y ha pasado casi tres años viviendo en un garaje en Tarifa. ¿Que no había que comer? Se iba a pescar. Maneja el castellano como una navaja, como demuestra su segunda novela, *Cuando la noche obliga* (El Cobre), un tiro, pura acción, novela negra y de amor y muerte sórdida y desesperada.

mo contador de historias?

P: Cuarto y mitad menos de lo que tiene Montero Glez del propio Luisardo.

P: ¿Y en la propensión de meterse en embrollos?

R: El Luisardo merece una historia para después contarla. Yo le envidio y por lo mismo le imito.

P: Hablando de parecidos razonables, ¿qué le debe “El Faisán” a Raúl del Pozo?

R: Una copa en D’Angelo.

P: ¿Y piensa, como él, “que la vida es una bombilla cagada de moscas que unas veces se ilumina”?

R: En efecto, pero también pienso

como Juanito Marés que si a esta vida hemos venido a sufrir, pues que me sirvan otra copa.

P: ¿Y qué le cortaría la corriente?

R: Que cierren el D’Angelo. Que quemen el cielo de Bagdad.

P: ¿Qué importancia tiene el humor, aún el más negro, en la novela?

R: En la novela, como en la vida, el humor espanta fantasmas y disipa los efectos especiales. Da seguridad.

P: ¿Y en los retratos de personajes reales como Felipe González?

R: Le concedo toda la gracia de la que él carece.

También saco a ese tal Álvarez del Manzano. Los políticos merecen la

posteridad.

P: ¿Cuánto hay de novela negra y cuánto de aventura y de amor en el libro?

R: 69% de amor. Lo demás es aventura y salto de cama con una negra de novela.

P: Dice Del Pozo que es usted un navajero de la literatura. ¿Tiene muchas muescas en su faca?

R: Es una Parker de imitación, *made in Taiwan*. Todos los meses le sumo una muesca desde El Rabiadero, artículos de opinión en la red. Sólo tienes que pinchar en monteroglez.com.

P: El título de la novela procede de Neruda. ¿No encontró una frase de Dashiell Hammet apropiada o es que en el fondo es un sentimental?

R: Y en las formas, muñeca. Además de sentimental soy de una flacura teatral y distinguidísima y de una combustión espiritual cercana a la de los personajes del Greco, pintor del hombre delgado.

P: Creo que ha pasado años viviendo en un garaje...

¿Compensa tanta libertad?

R: Hablando en plata, no hay polla que joda mi culo.

P: ¿Qué estaría dispuesto a sacrificar por el éxito?

R: La rúbrica que dejo en el inodoro cuando hago mis necesidades. Sigo hablando en plata, escobilla en mano.

P: ¿Y por formar parte de una “cuadra literaria” de postín?

R: La escobilla.

NURIA AZANGOT

GALERÍAS DE ARTE • SUBASTAS

DURÁN
Exposiciones de Arte

JOSÉ L. CHECA

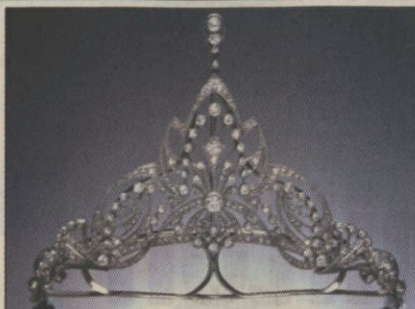


Hasta el 22 de marzo

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

BARCENA

joyas - antigüedades



Tiara-collar c. 1900.

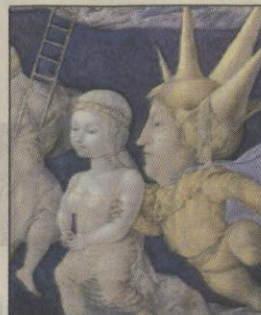
EXPERTIZACIÓN Y COMPRA
DE JOYAS ANTIGUAS

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



GALERIA ESPALTER

PEPI SÁNCHEZ



Hasta el 1 de abril

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

AA ANSORENA
1845 GALERÍA DE ARTE

FRANÇOIS LEGRAND



Hasta el 15 de marzo

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

FERNANDO DURAN

SUBASTAS DE ARTE,
LIBROS Y MANUSCRITOS



HOY SUBASTA A LAS 18.00 HORAS

Lagasca, 7, 1.º inda. - 28001 MADRID
Tels.: 91 577 85 42 - Fax: 91 431 21 10
E-mail: fduran.libros@terra.com

CAPA
ESCULTURAS

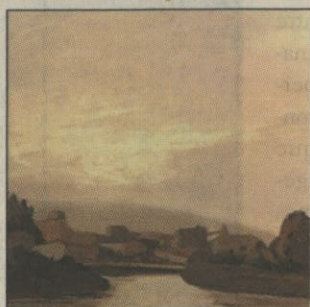


La escultura al alcance
de expertos y profanos

Claudio Coello, 19 - 28001 MADRID
Tel.: 91 431 03 65
www.capaesculturas.com

VICTORIA HIDALGO
galería de arte

Nieto ANTON



Hasta el 15 de marzo

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



galería de arte
castelló 120



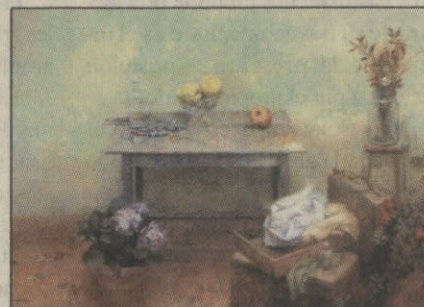
Rodríguez Lobo

Hasta el 17 de marzo

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

Sokoia
GALERIA DE ARTE

PALOMO REINA



Hasta el 27 de marzo

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

Hamilton

La vida secreta de las imágenes

INTROSPECTIVA. MACBA. PLAZA DE LOS ÁNGELES, 1. BARCELONA. HASTA EL 1 DE JUNIO

RICHARD Hamilton (Londres, 1922) ha utilizado y se ha servido de aquella etiqueta de “patriarca del pop” con la que se le identifica en los manuales. Pero también esta calificación reduce el alcance de su obra; tiende a convencionalizarla. Hamilton es mucho más que el pop. En las entrevistas, él insiste en que sus referencias son Dieter Roth, Marcel Broodthaers y Joseph Beuys, es decir remite a un arte crítico, un arte como pensamiento, un arte profun-

das series de *People* (1965-66), *Swinging London 67* (1968-69), *I'm dreaming of a white Christmas* (1967-68), etc., que son sus obras más conocidas. Estas piezas consisten originalmente en una fotografía que posteriormente el artista manipula y traslada al óleo o a cualquier otra técnica. El resultado final son una especie de variaciones musicales o traducciones sobre la fotografía original.

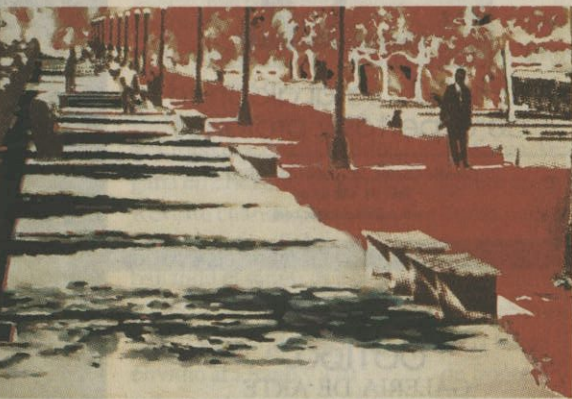
¿Pero, por qué este procedimiento? He apuntado en alguna ocasión que responde a una manera de apropiarse emocionalmente de la imagen. Dicho de otra manera, se trata de un trabajo de exploración para saber cómo es la imagen por dentro. Quien repite una y otra vez la misma fotografía es como aquel que copia palabra por palabra *El Quijote* para aprender cómo está escrito. Es también como la película *Blowup* de Antonioni: un fotógrafo que descubre un secreto en unas fotografías banales gracias al trabajo de laboratorio de ampliar una y otra vez las copias.

El procedimiento de variaciones de Hamilton es una labor de análisis; es un cuestionarse qué hay detrás de la imagen. Y así Warhol recurre a una estrategia similar porque también posee la misma preocupación. Pero existe una gran diferencia entre ambos. En Warhol es casi un procedimiento mecánico

de repeticiones. El de Hamilton resulta un método casi artesanal. Tan sólo basta comparar las versiones que tanto Warhol como Hamilton realizaron sobre Marilyn Monroe. Entre otras connotaciones Marilyn expresa el misterio de la fascinación de la imagen. Para mí, la respuesta de Warhol es como una oración que se repite hasta el infinito: la única respuesta que admite el mito. El procedimiento de Hamilton (*My Marilyn*, 1965) es diferente: intenta escrutar y rehacer la imagen.... No basta con una copia fría, por eso repinta, selecciona... Hamilton posee una profundidad ajena a Warhol

¿Cuál es el resultado de esta investigación? ¿Qué pasa después de repetir y ampliar esas imágenes? Yo creo que en estas variaciones Hamilton descubre un secreto como en el caso del fotógrafo de Antonioni: el fantasma que existe detrás de la superficie visible y que escapa a la percepción habitual del espectador. En algunas de las ampliaciones de Hamilton aparece una suerte de doble imagen, un elemento extraño. Se trata de una imagen ambigua entre lo abstracto y lo figurativo, pero imagen al fin y al cabo. Diferentes percepciones dentro de una misma configuración, o imagen dada que explica la vida secreta de las imágenes. Ésta es una de las aportaciones de Hamilton, que no agota el contenido de esta exposición.

JAUME VIDAL OLIVERAS



CHICAGO PROJECT I, 1969

do... El artista nos propone otra lectura de su trayectoria. Éste es el interés de la presente exposición diseñada por el propio creador.

Me resulta difícil resumir la complejidad y la diversidad del itinerario de Hamilton. Pero, entre otros aspectos, merece especial atención una manera de trabajar que el artista utiliza recurrentemente. Hamilton repite con ligeras modificaciones la misma imagen una y otra vez: así

RICHARD

RICHARD

RICHARD

SING (1975), CARAFE (1978)
Y ASHTRAY (1979)



María Gómez

ANTONIO MACHÓN. CONDE DE XIQUENA, 8.
MADRID. HASTA EL 5 DE ABRIL. DE 2.400 A 15.000 EUROS

MARÍA Gómez (Salamanca, 1953) es uno de nuestros "raros" más seductores e inclasificables, y su pintura resulta tan extraordinariamente singular que no puede ser dicha, que no tiene sentido referirla sobre su dominio de elementos plásticos ni re-

sonajes matizados por esa peculiar luminosidad interior que tienen los nocturnos y también las luces de escena, por ese esplendor aureolado con que brillan las constelaciones en sí mismas o en diálogo con el paisaje terrenal. (Las estrellas son asimismo "personajes" principales de cuadros tan bellos y llenos de misterio como los titulados *Sierra de Madrid*, *Puertas* y *Constelación del corazón*).

Al mismo tiempo es un arte que expresa indicios de su áurea tradición primigenia: el carácter táctil—de mural—de la materia, así como la elegancia del movimiento detenido y de las actitudes calculadas y noblemente hieráticas de las composiciones de los primitivos italianos. Es un arte que, además y repetidamente, enlaza con la rareza distinguida de los interiores penumbrosos—de colores fríos y neutros—de Balthus, con sus figuras absortas o marcadas por la impronta de un particular desarraigo, que las deja ajenas a cuanto ocurre en su entorno. Se trata de un arte

decididamente poético, literario, que comulga con la mística, gustándose tanto en las luces cegadoras de nuestros escritores sufíes—en Ibn al'Arabí y su "sabiduría de lo invisible"—, cuanto en las pasiones nocturnales más impenetrables y oscuras—como las de las noches del alma de San Juan de la Cruz. Pero aquí no vale decir, sino ver, contemplar y gustar estas temperaturas emocionadas y situaciones imprevisibles hechas pintura, en tanto que superior representación de espacio, colorido y luz.

JOSÉ MARÍN-MEDINA

lacionarla fuera de su propio universo. Es verdad que se trata de un arte que, por afinidad, remite al simbolismo: esa concepción moderna—y posmoderna—de pintura de sueños que busca no sólo unas formas inéditas, sino asimismo un contenido nuevo y una nueva síntesis estética. Todo ello, puesto al servicio de una narrativa que se gusta en lo teatral, cuya representación protagonizan composiciones de figura, emblemas orientales y personajes "únicos"—por más que se enfrenten a la inmediatez de viajes en patera o de mareas negras, como en el cuadro *Representación de tragedia*—, per-

ECHADORA DE CARTAS, 2002

E. SCHIELE: AUTORRETRATO CON BRAZOS HACIA ATRÁS, 1915

El papel de los

OBRA SOBRE PAPEL DE LA COLECCIÓN KORNFELD. FUNDACIÓN

COMO Ernst Beyeler y Jan Krugier, con quienes forma la *troika* de los grandes galeristas suizos, Eberhard W. Kornfeld ha sido al mismo tiempo un astuto *marchand* y un coleccionista apasionado. Hace algunos años, en una entrevista, el propio Kornfeld contaba cómo, poco antes de la subasta de los *Lirios* de Van Gogh en Sotheby's de Nueva York, un anciano coleccionista le confió que estaba dispuesto a liquidar toda su cartera de valores para pujar por aquel cuadro y poder gozar de él lo que le quedara de vida. Kornfeld veía en aquella confesión el signo de una actitud religiosa, para la cual una pintura se convierte en icono, en imagen simbólica de toda la existencia de una persona. La vocación de Kornfeld no ha sido ajena a esa devoción ferviente, extremada, por ciertas obras de arte.

Lo que se presenta ahora en la Fundación Juan March, con el pretexto de la presencia de Suiza en ARCO, es una amplia muestra de la colección Kornfeld: más de ochenta

piezas sobre papel (más algunas esculturas de Giacometti) donde brillan los grandes nombres de la modernidad. Hay dos maneras de ver una exposición así. Para una minoría de espectadores, es una ocasión para apreciar alguna pieza rara, exquisita, en un formato sólo en apariencia menor. Para la mayoría, la exposición puede funcionar como una maqueta de la historia del arte moderno, de sus grandes corrientes y figuras (y ese carácter de iniciación se refuerza gracias a la atención y el cuidado que la Fundación Juan March pone en los materiales didácticos que acompañan a sus exposiciones).

Aparte de dos dibujos de Goya, el itinerario comienza con los impresionistas y nos lleva hasta Giacometti. Hay, en primer lugar, un espléndido grupo de dibujos de Degas, un Pissarro, dos deliciosos Seurat, algunos Odilon Redon. Un puñado de papeles de Picasso, de todas las épocas, entre los cuales destaca un bello retrato tardío de Aniou-ta Pitoëff. Dibujos de Léger de los



grandes nombres

JUAN MARCH. CASTELLÓ, 77. MADRID. HASTA EL 8 DE JUNIO

años veinte, donde los miembros humanos se convierten en objetos de una naturaleza muerta. Hay también dibujos y guaches de Chagall (de su mejor época) y una amplia muestra de Paul Klee, desde sus figuras y paisajes tempranos hasta las caligrafías y retículas casi abstractas de los años 20.

Gustav Klimt y Egon Schiele han sido desde siempre una de las debilidades de Kornfeld como *marchand* y como coleccionista. (En 1997, el nombre de Kornfeld se vio implicado en la controversia sobre la propiedad de unas pinturas de Schiele de la colección Leopold). Klimt y Schiele, que aparecen aquí como un pintor de dos cabezas, como dos momentos distintos en la vida de un solo artista.

GIACOMETTI:
FIGURA DE PIE



Schiele y Klimt, para quienes la construcción decorativa del plano pictórico y la destrucción de la anatomía humana constituyen una sola empresa. El recorrido concluye con dos grandes artistas vinculados a Suiza, dos pasiones simétricas de Kornfeld: Kirchner (para quien Kornfeld creó, en el viejo edificio alpino donde vivió el artista, un museo dedicado a su legado) y Giacometti (que fue amigo de Kornfeld y le hizo algún retrato). Así vamos del trazo tosco y anguloso de Kirchner en sus desnudos salvajes y sus escenas callejeras a las líneas delgadas y obsesivas de Giacometti, esa fina malla con que envuelve a sus figuras y les presta un aura de lejanía.

GUILLERMO SOLANA

PINTURA Y ESCULTURA

ESPACIO Y VOLUMEN

LA MIRADA REALISTA

AÑOS 80

Pablo Picasso
Jorge Oteiza
Manuel Martínez Hugué
Pablo Gargallo
Julio González
Pablo Serrano
Eduardo Chillida
José Luis Sánchez
Miguel Berrocal
José M^a Subirachs
Francisco Leiro
Salvador Dalí
Eugenio Granell
Eduardo Arroyo
Eduardo Urculo
Equipo Crónica
Pedro Txillida
Carlos Lizarrurru
Julio López Hernández
Miguel Navarro
Carmen Laffón
Eva Lootz
José M^a Navascués
Enrique Broglio
Fausto Blázquez
Roberto Díez
Antonio de Felipe
Cristina Almodóbar
Charo Horcajada
José Hernández
Igor Mitoraj
Juan Carlos Albaladejo
Feliciano Hernández

Alfonso Galván Domínguez
Eduardo Naranjo
Guillermo Pérez Villalta
Jesús Ibáñez
Clara Gangutía
Matías Quetglas
Antonio López García
Xavier Valls
Cristóbal Toral
José M.ª González Cuasante
Roberto González
Álvaro Toledo
Carlos Díez Bustos
Carmen Laffón
José Manuel Ballester
Gerardo Pita
José Hernández
Antonio Maya
Claudio Bravo
José María Mezquita
César Luengo
Eduardo Verdasco
Florencio Galindo
Sebastián Nicolau
José Mosquera

Alfonso Albacete
Carlos Alcolea
Frederic Amat
Miguel Barceló
José Manuel Broto
Miguel Ángel Campano
Carlos Franco
Ferrán García Sevilla
Víctor Mira
Manolo Quejido
José María Sicilia

HORARIO

Lunes a sábado
de 19:30 a 21:30
domingos y festivos
de 12 a 14
y de 19:30 a 21:30

Plaza de Italia, 1
05001 Avila

Tel. 920 212 223
www.cajadeavila.es
www.obrasocialcajadeavila.es



Hasta el 23 de marzo



SIN TÍTULO, 2002

Bensasson

MORIARTY. ALMIRANTE, 5.
MADRID. HASTA EL 18 DE
MARZO. DE 1.000 A 3.600 €

LA galería Moriarty presenta por vez primera en España la obra de la artista londinense Eva Bensasson (1973). Tras pasar por Chelsea School of Art y St. Martin's College, dos de los centros de enseñanza más importantes de la capital inglesa, la joven creadora se apoya en una estética que gira en torno a los sistemas de percepción. Utilizando fotografía y plexiglás o actuando directamente sobre el muro, la artista representa paisajes en los que nos niega unas veces a las personas y otras el entorno. Bensasson recurre a imágenes de aglomeraciones de gente, macroconciertos, festivales, manifestaciones, etc., para borrar al público, sustituyéndolo por siluetas negras o eliminando el emplazamiento en el que se encuentra, dejando a la gente en aparente situación de flotar. Mediante la negación del sujeto, propone realidades distintas bajo un nuevo prisma perceptivo, al tiempo que nos sumerge en una sensación de desinformación. Sensación que se desprende de la cantidad ingente de imágenes que recibimos diariamente de los *media*. Lugares llenos de gente sin gente, y gente en lugares inexistentes. El gran público convertido en una sucesión de sombras.

JAVIER HONTORIA

Toral, naturaleza soñada

JUAN GRIS. VILLANUEVA, 22. MADRID. HASTA EL 12 DE ABRIL. DE 12.000 A 110.000 EUROS

TODAVÍA recuerdo la última exposición comercial de Cristóbal Toral (Antequera, 1940) en Madrid, el verano de 1974. Aquella celebración de la galería Biosca nos presentó una treintena de pinturas protagonizadas por sus tristes mujeres desnudas y unas frutas en sazón o podridas que habían abandonado los árboles en busca de la Vía Láctea, ya que transitaban volanderas, en un extraño ejercicio que parecía refutar a Newton, hacia el espacio se-lenita que tanto le conmovía.

En esta nueva cita, casi tres décadas después de la exposición de Biosca, Toral sigue combinando sus sueños con la realidad en una dicotomía en la que lo pictórico se impone por encima de la capacidad de representación de bodegones y figuras que incorporan, en esta oportunidad, el paisaje y el color como elementos diferenciales de las pinturas de esta etapa —no se exhiben los dibujos y esculturas a los que también se ha dedicado—.

Uno de los cuadros más significativos de la exposición es el *Ho-*

menaje a La Isla de los Muertos, la obra emblemática del pintor suizo del siglo XIX Arnold Böcklin, de la que llegó a plasmar diferentes versiones a partir de 1880, quizá la más espectacular es la que posee el Metropolitan de Nueva York. En el trabajo de Toral se mantiene la belleza neorromántica del paisaje, acompañado de un desnudo de mujer en el que la figura y todo lo que le rodea tiene un aire gótico, enigmático. El atardecer y los cipreses también son elementos que ayudan a configurar un mal presagio del fin del día, sustituyéndose el lago del original por unos húmedos caminos que parecen conducir indefectiblemente a la melancolía o a la muerte.

Interior de hotel, La mudanza, Mujer subiendo escaleras y *La noche* son pinturas marcadas por la utilización de diferentes gamas del gris, como si el pintor, que no renuncia a la plasmación de las desnudas formas femeninas, quisiera comunicar su apuesta por este color que simboliza el alma de las cosas, la espiritualidad de una pincelada en la

que renace el lirismo de antaño, sustanciado en el empleo de la atmósfera, las perspectivas, la luz y la semipenumbra, conceptos netamente plásticos, al margen de la representación formal. *La noche* incorpora un conjunto de equipajes llenos de color, en contraste con esa delicada mujer que combina en su pequeñez todos los síntomas del desamparo.

El nexo de la muestra con la dicción anterior de Toral la hallaremos en sus cuadros de tema frutal, con el manzano, el peral y las ramas de cerezo construidas con manchas muy sueltas, en las que el espacio está tramado de color. Pero es en la serie de *Equipajes* donde encontramos su más significativa proyección de futuro, al lindar con la abstracción, sustituyéndose la antigua querencia magrittiana por una cierta influencia constructiva que le aproxima más a Torres-García, además de expresarse en estos cuadros de manera más fresca, lúdica y etérea que en el pasado.

CARLOS GARCÍA-OSUNA

MALETAS Y MUEBLES, 2000



Libros RUSOS

ORGANIZADA por el MoMA de Nueva York, acaba de aterrizar en Madrid, en el Museo Reina Sofía, la exposición *El libro ruso de vanguardia*. Son aproximadamente 350 libros rusos futuristas y constructivistas de entre 1910 y 1934, seleccionados a partir de las más de mil piezas que la Judith Rothschild Foundation ha donado al centro neoyorquino. Entre ellos se incluyen los hectografiados (la mayor colección del mundo), libros infantiles, libros en yidish, libros de artista, publicaciones gráficas, literarias, especializadas o propagandísticas. Algunos de ellos son extremadamente raros debido sobre todo a las circunstancias en las que se crearon (revolución rusa y guerra civil) y a la persecución de la vanguardia por el estalinismo. La selección que, hasta el 5 de mayo, podemos contemplar en el MNCARS está basada en el interés visual de las obras, aunque también hay manifiestos y libros fundacionales del cubofuturismo, constructivismo y suprematismo. Las piezas están ordenadas por períodos cronológico-temáticos: "Una bofetada al gusto público" (1910-1924); "Transformar el mundo!" (1916-1933) y "Construyendo el socialismo" (1924-1934). Goncharova, Maiakovski, Lissitzky, Rodchenko se unen en esta exposición a Telingater, Rozanova o Mariia Siniakova, de quien reproducimos la litografía realizada para la cubierta del libro *Saltan, vuelan*, de L. Sinitsyna (Moscú, 1931).



Las Piedades de Ribera

POR ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ

LA figura de Ribera, ilustre y popular entre los artistas, no sólo españoles sino europeos, del siglo XVII, es todavía enigmática en muchos aspectos de su personalidad y de su producción. El Museo Thyssen-Bornemisza, presenta una excelente y breve exposición que invita a ver una vez más la obra de este sorprendente maestro, creador de imágenes de estremecedora crudeza y del más luminoso y vibrante lirismo. La pintura que da ocasión a la exposición es una conmovedora *Piedad* o *Llanto por Cristo muerto*, de 1633, que pertenece a la colección. Este asunto piadoso, denominado de modo muy diverso según el gusto de quienes lo reseñan en el siglo XVII (*Piedad*,

Entierro, *Llanto*, *Lamentación* e incluso *Descendimiento*) fue muy repetido por el pintor. La exposición pretende hacer presente la evolución del tema en los pinceles y en la imaginación visual del artista. El motivo central de toda la reflexión es la figura de la Virgen, dolorida al ver el cuerpo de su hijo. La expresión del dolor la logra el artista a través de diversas actitudes de igual intensidad, a veces con el rostro inclinado, contemplando el cadáver de Jesús, otras con la cabeza alzada, como pidiendo al cielo explicación a su sufrimiento.

Desde 1620-25, en que se puede fechar la primera versión del tema conocida, la de la National Gallery de Londres, hasta la de colección particular francesa, de 1650 (que no está presente en la exposición, pero se reproduce en el catálogo), Ribera ofrece una serie de composiciones, siempre variadas con sutileza. En ellas, la expresión del dolor despliega un amplio repertorio de expresiones y gestos ante el yerto cuerpo de Cristo, hermoso y viril, en abandono sobre un sudario que se extiende paralelo a la superficie del lienzo. Tanto la Virgen, de noble belleza y contenida expresión, como José de Arimatea, anciano barbado, hermano de los filósofos y apóstoles que Ribera encuentra entre las gentes de la calle, San Juan, joven de belleza serena y varonil, o la Magdalena de dorados cabellos y apasionado gesto,


enlazan con actitudes de dolor en una sabia composición bajo la luz intensa de un "tenebrismo" que se hace más sutil y penumbroso con los años.

En el cuadro del Thyssen, Cristo yace ligeramente oblicuo dotando a la composición de un cierto sentido barroco frente al severo clasicismo de las versiones más antiguas.

En realidad, el discurso sobre las *Piedades* sólo puede seguirse en el catálogo, muy bien concebido, en el que, al texto y fichas de Gabriele Finaldi (reciente director adjunto del Museo del Prado), se añaden estudios de la estructura física y química de las obras. El estudio comparativo de la *Piedad* Thyssen y de un *Entierro de Cristo*, depositado por la Academia de San Fernando en el Museo de Oviedo, parece demostrar la condición de autógrafo de éste último, a pesar de su penosa conservación.

La exposición incluye algunas obras que constituyen el "contexto" de lo expuesto. Pueden admirarse unas soberbias Magdalenas penitentes, hermanas de las que aparecen en los lienzos de más compleja composición. Y la magnífica *Trinidad* del Prado, cuyo hermoso cuerpo desnudo de Cristo enlaza con el de la *Piedad* Thyssen, quizá de las mismas fechas y de idéntica maestría





anatómica. También se exponen dos dibujos preparatorios para dos de las *Piedades* más famosas del artista (la de la Cartuja napolitana y la del convento salmantino de Monterrey) que permiten conocer la increíble ligereza de su pluma que, con trazos abreviadísimos, consigue definir de modo preciso lo que en sus pinceles adquirirá peso y volumen rotundo que la luz modela.

En suma, una sustanciosa exposición que permite asomarse a algo de lo que el gran artista hispano-italiano sentía más profundamente y elaboró a lo largo de su vida con infinita complacencia, logrando imágenes de intenso efecto piadoso, pero a la vez impregnadas de profunda emoción humana, que es lo que a nuestros ojos le otorga la condición de gran maestro. ■

LAMENTACIÓN SOBRE EL CUERPO DE CRISTO MUERTO, H. 1620. ÓLEO SOBRE LIENZO, 131,7 X 182,3. NATIONAL GALLERY, LONDRES



DEMOLICIÓN, 2003

Lara Almárcegui

MARTA CERVERA. PLAZA DE LAS SALESAS, 2. MADRID. HASTA EL 30 DE MARZO. DE 800 A 8.000 EUROS

LEí una vez a Lara Almárcegui decir que la historia de una ciudad en transformación se puede contar a través de sus espacios construidos y, también, sin duda, de sus espacios vacíos. En su tercera exposición en esta galería la artista zaragozana (1972) continúa una línea de investigación basada en la condición cambiante del urbanismo y la arquitectura, en la capacidad de los espacios urbanos para regenerarse y cambiar su imagen. A Almárcegui le gusta desenvolverse en ese momento intermedio que es la construcción o demolición del edificio. Es entonces cuando interviene para conceptualizar ese tránsito, de lo "lleno" a lo vacío y viceversa. En esta ocasión, la primera sala muestra dos proyecciones con imágenes de un edificio de la ciudad francesa de Metz en proceso de demolición. En la otra sala vemos un descampado, lugar predilecto de la artista, donde se han depositado los escombros. Se apoya, pues, la reflexión en la aparición de una nueva "construcción" (el edificio convertido en un gigantesco bloque de escombros) en un lugar que antes estaba vacío y el vacío dejado por ésta tras su desaparición del centro de la ciudad. En la transformación del paisaje con la inclusión sobre el solar de una no-construcción (un solar que a buen seguro cambiará su aspecto en poco tiempo) y, sobre todo, en una actitud crítica que incita a una toma de conciencia ante este escenario vital y dinámico que es la ciudad. **J. HONTORIA**

A. Görnemann

ARNÉS Y ROPKE. CONDE DE XIQUENA, 14. MADRID. HASTA EL 15 DE MARZO. DE 2.200 A 5.500 EUROS

LA pintura de Alejandro Görnemann (Madrid, 1964) ha cambiado desde que pudiera verse su última exposición madrileña, en 1999. En este tiempo, el artista ha ajustado sus fuerzas en pos de la pura expresión pictórica y del manejo del recurso únicamente formal y plástico del acrílico, a formatos más pequeños y estructuras visuales aún complicadas pero más esqueléticas y ceñidas al trazo. El color también se ha ralentizado, estabilizándose en cierta pastosidad opaca que sigue admitiendo las veladuras, los pliegues y las masas que fluyen lentamente, pero cuyo brillo se ajusta mejor a la dimensión interior del cuadro: al



SIN TÍTULO, 2002

mundo en él guardado. Estamos ante una pintura que explora las profundidades de volcán del interior de la tela. Sus formas beben de un expresionismo de trazado medido y, con la apariencia caótica de torbellinos, provocan sensación de caída y un vértigo de espacios sin volumen detrás del cristal. Todo en un juego habilidoso con las posibilidades del contraste. Pintura escurridiza que captura la mirada desde su franca mentira. Abstracciones que experimentan con las posibilidades del artificio pictórico y luego se pierden y se vuelven pulsación irracional, devoción por la curva: arruga viva congelada. **ABEL H. POZUELO**

Ángel Borrego

MUSEO ARTIUM. FRANCIA, 24. VITORIA. HASTA EL 18 DE MARZO

ES una cuestión de situación. Y de voluntad de colocarse en ese espacio desde el que todo se ve de una forma diferente. Es elegir entre ser un mero espectador, que ve pasar el mundo, o colocarse en el lugar de alguien. Alguien cuya identidad queda oculta, de quien sólo conocemos el espacio a él asignado. Ocuparlo, ponernos en su sitio, supone ver el mundo de otra manera. El "espacio del otro" está, en la instalación que presenta Ángel Borrego en Artium marcado por un rectángulo de moqueta oscura. Una vez en su interior, lo que desde fuera son dos proyecciones paralelas, adquiere todo su sentido: el de la moqueta es un espacio protegido, o más bien, como su título indica, vigilado. Por las figuras de las dos personas que, al frente y a espaldas de quien allí se sitúa, caminan figuradamente con él, en un recorrido que lleva desde un hotel vitoriano hasta el propio museo. Con *Exposición vigilada*, Ángel Borrego ha pretendido hacer ver y comprender la vida de las personas cuya vida en el País Vasco depende de la protección que les prestan otros y de cómo esa protección, al tiempo que garantiza la vida, la transforma y trastorna radicalmente. Su vida se desarrolla en un ámbito aparentemente no delimitado; de bordes lo suficientemente borrosos como para que alguien pueda decir "no es para tanto". Incluso para poder ver esa especie de cárcel ambulante como un signo de posición social. Pero, como en la videoinstalación, hay que ponerse en su lugar. **RAMÓN ESPARZA**

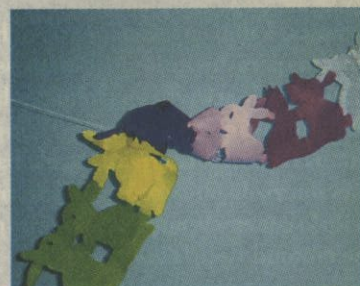


PEACE O' MIND 1, 2003

Hernández-Díez

AD HOC. GARCÍA BARBÓN, 71. VIGO. HASTA EL 15 DE MARZO. DE 2.320 A 9.860 EUROS

CADA exposición de José Antonio Hernández-Díez (Caracas, 1964) resulta un acontecimiento imprevisible, donde no intuimos de antemano lo que podremos encontrar. Sí sabemos que habrá una referencia a lo cotidiano, que acabará por mani-



SERENDIPIA 1, 2003

festarse descontextualizado y alterado hasta el punto de disociar objeto y referente con particular ironía. Por eso, a la hora de valorar su proceso de trabajo, entiendo que éste es, en cierto modo, producto de la "serendipia" o, lo que es lo mismo, resultado de una búsqueda casi inconsciente de algo que sólo se nos revela cuando logramos encontrarlo. Así, titula *Serendipia* a una instalación que parte de la mirada atenta a las acciones realizadas por su hijo. Recoge, de este modo, lo cotidiano, diría que de modo fetichista, con afán casi de archivo coleccionista; todo ello resulta muy claro en *Favoritos*, piezas donde combina a modo de pinturas una serie de archivos musicales en formato mp3 que él mismo baja de internet. Hernández-Díez se burla de la desmaterialización del arte, de la funcionalidad del objeto... y lo hace con su característico sentido del humor, partiendo de una idea nunca rígida que deja lugar al azar y al encuentro, en definitiva, a la experiencia de lo cotidiano. **D. B.**

Francis Bacon

Instinto animal

M. SERRALVES. J. DE CASTRO, 210. OPORTO. HASTA EL 20 DE ABRIL

ENTIENDO que basta un solo cuadro de Francis Bacon para resumir su postura, para concentrar todas sus inquietudes, sus creencias, sus problemas. También entiendo que, para Bacon, cada cuadro era el reflejo de un conflicto, de una continua lucha del pintor, del individuo ante su misma condición. Bacon reuerce toda razón para explorar la más primitiva energía creativa, para desnudar la piel que envuelve las emociones, que emergen así descarnadas, violentas y viscosas como el rastro de caracol que tanto deseaba como barniz de sus pinturas.

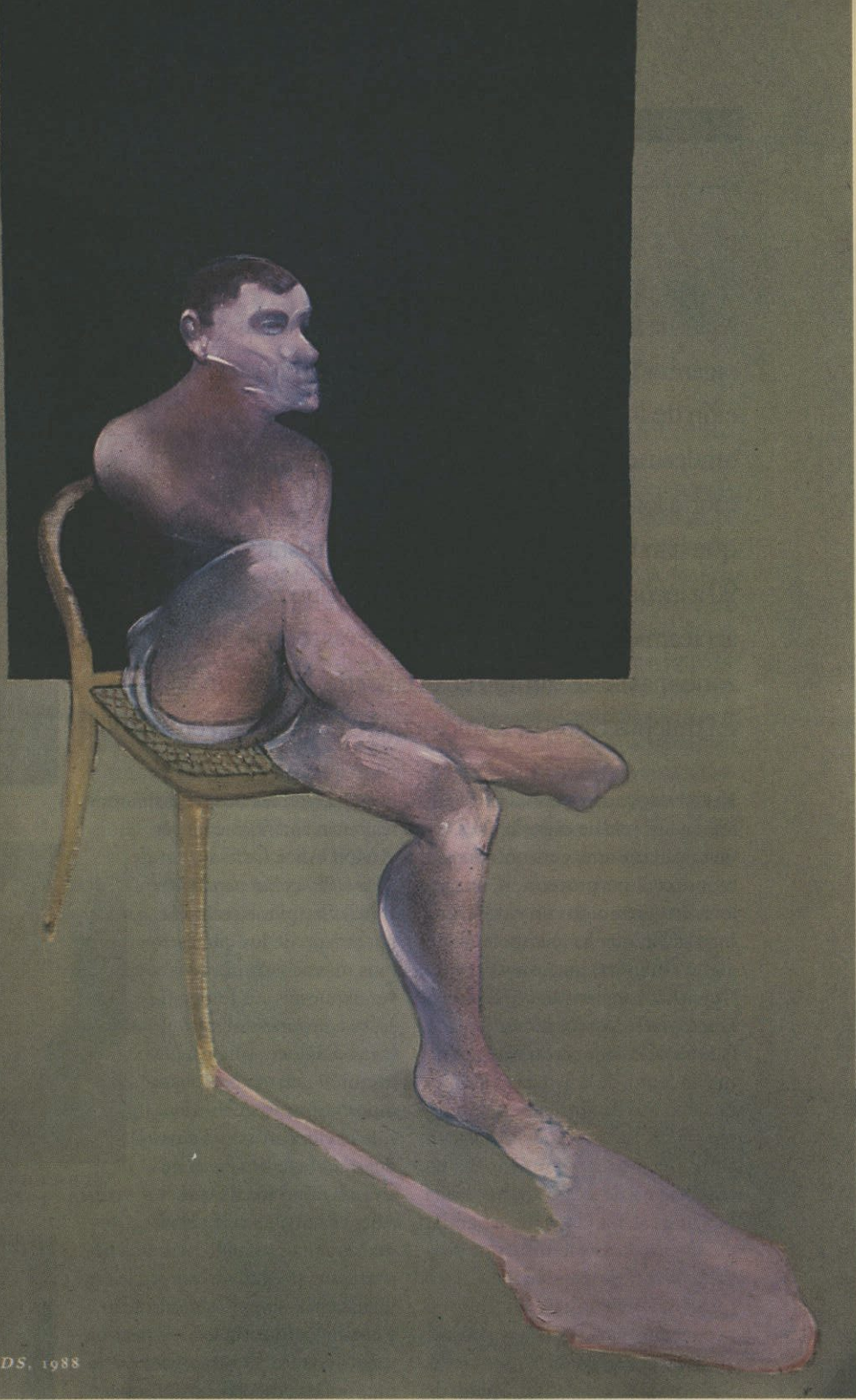
En cada una de sus figuras se advierte un sentir tenso; figuras que se ofrecen densas y claustrofóbicas. Si pensamos en *Study from de Human Body*, de 1949, topamos con ese sensible velo que nace de la pincelada larga para proteger a esa figura que semeja frágil y quebradiza como el devenir vital del propio artista. Bacon reconoció su tentativa de liberar el elemento animal de lo humano, valorando lo instintivo. El hombre trata de escaparse, de expandirse mediante el movimiento. En este sentido, advertimos una pintura un tanto convulsa y agitada, vinculada a las dificultades con las que tuvo que enfrentarse Bacon: su dependencia del alcohol, su condición homosexual, sus problemas de asma, su extravagancia, su inclinación por el juego... Resulta fácil intuir esa capacidad para transgredir contextos, como cuando *Two Figures in the Grass* levantara un escándalo por su virtual indecencia, en lo que significaba su primera exposición oficial en Londres, en el Institute of Contemporary Arts.

Hablamos de una pintura que respira, que trata de existir, de sobrevivir. Por eso, a la hora de organizar una muestra exclusiva para el Museo Serralves, su comisario Vicente Todolí, huyó de la más convencional exposición retrospectiva para rescatar esa suerte de confrontación del artista con la pintura y con la vida, del orden con el desorden, de lo libre y lo preso. Así, el título *Caged-Uncaged (encarcelado-desencarcelado)* se hace eco de estas premisas para ilustrar estas ideas vitales en

el conjunto de su trayectoria. Por otro lado, hay que destacar una segunda parte más propiamente arqueológica donde se pueden contemplar una serie de objetos y documentos fotográficos personales, rescatados del taller del artista después de su muerte; un universo de fragmentos que se conectan con textos y frases del propio Bacon y fotografías de su tantas veces reproducido taller.

En definitiva, lo propuesto es un rítmico paseo por la obra de Fran-

cis Bacon, buscando la reflexión visual a partir de una serie de bloques: la problemática relación del cuerpo humano con un espacio interior —el desorden frente a lo ordenado—, el dramatismo de sus denominadas jaulas que albergan estas figuras, el poder de las sombras y los reflejos, los paisajes... Cerca de cincuenta obras entre las que se encuentran algunas de las más significativas de su producción.



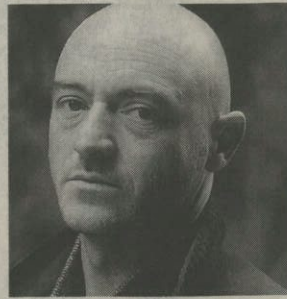
PORTRAIT OF J. EDWARDS, 1988

DAVID BARRO



FRANCISCO RUIZ DE INFANTE

Mañana se inaugura *Momocanal*, una exposición que, organizada por el Reina Sofía, revisa la última creación de los artistas españoles en vídeo. Para entender mejor el arte en este formato nos hemos acercado a los creadores que lo trabajan y a los motivos que han llevado a la mayoría de los artistas de los 90 a incorporar el vídeo a su obra. La noción de tiempo, el acercamiento a la realidad y las nuevas tecnologías son las razones para este cambio en el taller del artista, un taller que, en muchos casos, se reduce a una cámara y a un ordenador.



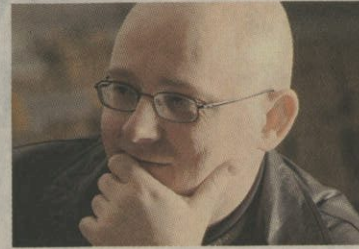
JOAN PUEYO



ALICIA MARTÍN

no está normalizado. Pero no hay que olvidar que la cámara de vídeo como herramienta de trabajo existe desde los años 70, aunque es en los 90, con la tecnología digital, cuando empieza el auge". Lo dice

Berta Sichel, responsable del Departamento de Audiovisuales del Reina Sofía, y lo corroboran los artistas que más tiempo llevan en esto, como **Txomin Badiola** (Bilbao, 1957): "A pesar de que utilizo el vídeo desde 1983, entonces todavía no me sentía demasiado cómodo en el formato. Era una tecnología complicada, para editar



TXOMIN BADIOLA

tenía que acudir a un estudio profesional y eso ralentizaba mucho el trabajo. En mi caso, el vídeo aparece como posibilidad real en los 90, cuando la cámara y los aparatos de edición entran en el apartado de pequeño electrodoméstico. Yo no soy un videoartista y para mí es necesario que pueda utilizar la cámara con la misma naturalidad que utilizo un papel o una sierra. Ahora se ha convertido en una de las herramientas más prácticas en mi trabajo: el producto sale terminado de mi casa".

No hay duda de que la accesibilidad, la simplificación de las tecnologías y la aparición de métodos digitales son algunos de los motivos que han llevado a los creadores españoles a mezclar los formatos, a unir fotografía y vídeo, instalación y vídeo, escultura y vídeo. Porque lo que parece claro es que muy pocos se limitan al vídeo, ni siquiera los pioneros, los que provienen del mundo del cine. Es el caso de **Joan Pueyo** (Barcelona, 1956), que co-

EMPEZAMOS a acostumbrarnos a entrar en una sala de exposiciones, en una galería de arte, y encontrarnos al menos con una proyección, una televisión que muestra un vídeo o una instalación que ha incorporado, de alguna manera, imagen y sonido. Como hace algunos años pasara con la fotografía, parece haber llegado la hora del vídeo, de la imagen en movimiento, de la narración temporal: las obras de arte ya tienen principio y fin; lo estático de una escultura, una pintura o una fotografía ha desaparecido y los artistas (cada vez más) se han lanzado a ocupar el espacio con este formato que gana adeptos entre los responsables de los museos, los galeristas, el público, y poco a poco, entre los coleccionistas.

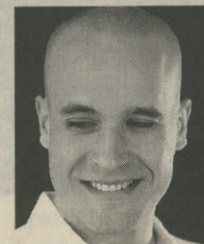
Sin ir más lejos, el Museo Reina Sofía muestra en Madrid, a partir de mañana, 43 películas de la última década (la misma exposición se inaugura, al tiempo, en el CGAC de Santiago de Compostela, el Museo Patio Herreriano de Valladolid y la Sala Díaz Cassou de Murcia). Se trata de una revisión de la última creación en vídeo, una muestra que enlaza, si pensamos en un recorrido cronológico por las obras en este formato en

España, con las dos exposiciones realizadas anteriormente por el MNCARS: *La imagen sublime* (1987) y *Señales de vídeo* (1995). Son piezas realizadas por artistas de los que estamos más acostumbrados a ver expuestas sus fotografías, sus pinturas o sus esculturas. Es decir, que queda también claro con esta muestra, que ya no funciona sólo el videoartista, el creador que se dedica en exclusiva a la filmación de vídeos. Ahora el artista utiliza el vídeo como un método más, una herramienta de trabajo que, en la era digital, se ha simplificado al máximo y ha convertido el taller del artista en un ordenador y una cámara de dimensiones ridículas.

Uso no normalizado. Pero el vídeo no es un soporte nuevo, aunque es ahora cuando vive uno de sus mejores momentos, desde principios de los 80 los artistas españoles vienen incorporado la imagen y el sonido a sus obras. "En España el uso del vídeo todavía



ELBA BENÍTEZ, A LA DCHA., JORDI COLOMER



SEBER UGARTE

JAVIER PÉREZ, DEBAJO, BERTA SICHEL



El vídeo transforma el taller

menzó su trabajo realizando cortometrajes en 1975: "Aunque vengo del cine, en cuanto aparece el vídeo en la calle, en los años 80, me intereso por el nuevo formato. Creo que se trata del medio más democrático y más independiente. Cualquiera puede acceder a él. Desde el 85 me dedico al videoarte, abandonando quizá la narración para acercarme al universo plástico, a un medio más artístico, entrando a formar parte de mi mundo las piezas de hierro, las videoesculturas. Y esto llega probablemente de la necesidad de enmarcar el vídeo en algún sitio, en otro soporte que no sea el aparato de televisión. Yo vengo de la imagen, por lo que el dedicar-

Txomin Badiola: "Yo no soy un videoartista y para mí es necesario que pueda utilizar la cámara con la misma naturalidad que utilizo un papel o una sierra"

me al vídeo en mi faceta plástica supongo que era casi inevitable".

La aparición del tiempo como elemento narrativo en la obra de arte es otra de las razones que esgrimen la mayoría de los artistas con los que hemos hablado, como **Francisco Ruiz de Infante** (Vitoria, 1966), por ejemplo, para quien las posibilidades de la utilización del tiempo son diversas; su taller es un efervescente laboratorio de ideas. "Me lancé al super 8 para hacer cine experimental. En mi trabajo plástico la noción de espacio era fundamental, mientras que en el cine o en el vídeo lo importante es el tiempo. Después de 20 años trabajando en vídeo monocanal, empecé a integrar el tiempo en

mi trabajo plástico realizando videoinstalaciones, pero entonces el tiempo varía, ya no hay un principio y un final claro, porque para cada espectador la obra empieza cuando se acerca a ella. Es un bucle. Además, hace unos años que he comenzado a experimentar con otra idea: la imagen que se genera en el propio lugar de exhibición, por lo que el sentido del tiempo aquí es radicalmente distinto". La sala La Gallera de Valencia prepara una gran instalación que ocupará, en abril, todo el espacio.

El tiempo y el sonido. Para **Jordi Colomer** (Barcelona, 1962), cuyo último trabajo ha presentado Carles Taché en ARCO, en la sección *Art Unknown*, el tiempo se une a la desmaterialización de los objetos. "En mis vídeos no he abandonado los objetos y los personajes del resto de mi trabajo, pero

ahora intervienen nuevos elementos: el tiempo y la desmaterialización de estos objetos. El vídeo permite contar historias, posibilita una concepción más amplia que la escultura. La participación del sonido, de los actores y del tiempo sólo se consigue con el vídeo".

Por otra parte, no es de extrañar que el vídeo haya cobrado protagonismo en los últimos años, cuando la imagen lo invade absolutamente todo en nuestra sociedad: la televisión, los videojuegos, el ordenador, el cine, son referencias al alcance de cualquiera. "La imagen es el tipo de comunicación que domina nuestro imaginario -sigue Colomer-,

La expansión de la imagen en movimiento

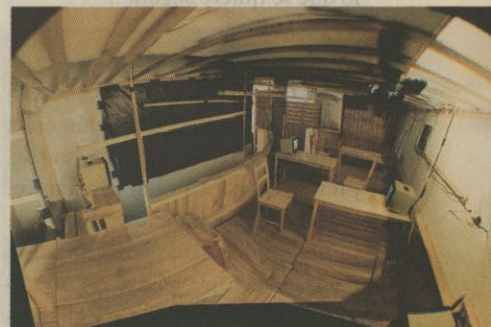
El hecho de que cada vez más artistas plásticos utilicen el vídeo como soporte, como medio de expresión, sigue todavía causando una cierta sorpresa entre algunos públicos. A pesar de que la cuestión se remonta nada menos que a las primeras décadas del siglo veinte, cuando las vanguardias artísticas descubrieron con fascinación el cine, e intentaron encontrar en él una vía para la expresión del espíritu de lo nuevo. ¿No estamos todos de acuerdo, en efecto, en que el siglo pasado es el siglo del cine? Pues, lógicamente, el carácter expansivo de la imagen en movimiento ha acabado por invadir y contaminar todos los aspectos de la vida y la experiencia, y también el universo de las artes plásticas.

Desde los años sesenta en adelante, la utilización del vídeo como soporte ha alterado en profundidad el horizonte de las artes plásticas, dando lugar a nuevas formas de expresión: vídeo monocanal (cuando se utiliza una única pantalla de proyección), vídeo-escultura, vídeo-instalación... Hasta llegar al momento actual de mezcla y mestizaje de los soportes y procedimientos expresivos, y en el que la utilización del vídeo se hace cada vez más frecuente, dando a las obras el carácter multimedia, de integración de lenguaje, visión y sonido, con el que el arte responde a la presencia envolvente, también multimedia, de la imagen masiva. El desarrollo de los soportes digitales ha hecho, además, posible que el vídeo alcance unos registros de calidad de imagen y de ductilidad expresiva progresivamente más altos, lo que lleva a pensar que en el futuro su utilización artística será aún más intensa.

¿Con qué consecuencias nos encontramos...? Ante todo, con el desbordamiento de uno de los as-

pectos centrales del núcleo estético tradicional de las artes plásticas, de lo que la tradición llamaba el momento pregnante, esa fijación estática de una secuencia temporal en la instantaneidad de la imagen. El vídeo pone a la imagen en movimiento y restituye la duración temporal a la obra, que se convierte así en algo dinámico. No creo que esto resulte demasiado perturbador, justamente cuando más acostumbrados estamos al dinamismo y al carácter multimedia de las imágenes masivas. Lo que sí implica es que la intención artística de la obra se desplaza, experimenta una deriva, precisamente hacia el contraste y la confrontación con la imagen masiva.

Consecuencias de otro tipo tienen que ver con las modificaciones de los hábitos de recepción de las



RUIZ DE INFANTE: TREMBLING

obras y del coleccionismo artístico, que en lugar de centrarse en la acumulación de objetos presenta de forma creciente una tendencia a convertirse en archivo y registro de información. Y esto nos afecta a todos, no sólo a los museos e instituciones. Eso sí, lo que se dibuja es un futuro en el que las obras de arte difícilmente serán piezas estáticas y ornamentales, fácilmente acomodables en los salones burgueses.

JOSÉ JIMÉNEZ

del artista

por lo que llegar al vídeo es casi un proceso natural". "La cultura hoy es visual y eso explica el auge del formato en estos años", añade Txomin Badiola.

Alicia Martín (Madrid, 1964), con dos vídeos nuevos en su última muestra en Oliva Arauna, también necesitaba ver el paso del tiempo en sus famosas imágenes de libros: "La evolución de mi trabajo pedía el movimiento, ha sido un paso natural, nada forzado, la obra me lo pedía. También la incorporación del sonido era necesaria en el vídeo del *Laberinto*, por ejemplo. En mi caso había varios impedimentos porque yo no conozco la técnica, el 3D, el manejo de los programas de ordenador necesarios... Pero lo he solucionado de un modo muy sencillo: tengo a mi lado a la persona que lo conoce, me siento a su lado y le voy diciendo lo que quiero, en realidad, tampoco soy yo la que revelo mis fotografías. Creo que lo importante no es el soporte sino la idea, lo que se quiere sugerir".

Documentar acciones. El vídeo de **Javier Pérez** (Bilbao, 1968), presentado en su última exposición en la madrileña Salvador Díaz, ha sorprendido a crítica y público. Para el artista, que siempre ha trabajado la tridimensionalidad a pesar de haber realizado la especialidad de Audiovisuales en la Facultad de Bellas Artes, lo importante no es el lenguaje cinematográfico sino el poder documentar una acción. "El lenguaje del vídeo y del cine tiene sus características: es algo que se desarrolla en el tiempo, no se puede alargar. Lo que me interesa es poder recoger, de forma casi documental, acciones (que no *performances*, porque no están pensadas para que haya público),

puestas en escena en las cuales casi siempre yo soy el protagonista, aunque también he trabajado con actores". Y aquí entra otro matiz, porque los métodos de realización son muchos. "Cada vídeo me permite tener una relación diferente con el medio audiovisual. No es lo mismo trabajar en equipo, con grúa, con un guión prefijado donde tiene que estar todo pensado, que trabajar en tu estudio, con dibujos o maquetas, sin tener que responder ante nadie", asegura Javier Pérez. "Yo sigo construyendo objetos para los vídeos —dice Colomer— de modo que estos se convierten en obras de arte efímeras. Mi concepción de la es-



JOAN PUEYO: ANORMALS, 2001

cultura ha cambiado, se ha acentuado la fragilidad. Lo que hago en mis vídeos está en las antípodas de la creencia tradicional de la obra de arte para la eternidad. Mis objetos tienen horas de duración. Nacen para una ficción y la cámara es lo que les permite existir". Txomin Badiola reconoce que él no ha dejado nada en el camino, "yo sólo he ido amplian-

Javier Pérez: "Lo que me interesa del vídeo es poder recoger, de forma casi documental, acciones, puestas en escena en las que casi siempre yo soy el protagonista"

do mi campo de acción. Desde mi formación de pintor he ido incorporando luego la escultura, la fotografía, la instalación y, por último, el vídeo. Nunca me he sentido a gusto en un sólo medio".

Recuperar la narración. Recuperar la idea de lo narrativo es un motivo más para la utilización de este formato. "Lo narrativo —continúa Badiola— ha sido maltratado en las últimas décadas en el arte contem-

no hable sólo de arte, que deje de mirarse el ombligo". El hecho es que el arte ha cambiado, se mueve, otros parámetros son ahora los importantes y es primordial que, no sólo el público, sino también los "mecenas del arte", instituciones y coleccionistas, sean conscientes de ello. De ahí la importancia, como dice Sichel, de un departamento como el del Reina Sofía, dedicado al audiovisual, no sólo al vídeo, sino también al cine. "En el MoMA de Nueva York hay dos departamentos, uno para vídeo, con cuatro personas, y otro para cine, con seis. Es igual de importante que un departamento de pintura o de escultura".

Y es que los problemas aún por solucionar son muchos. No basta el interés de los artistas para que se normalice una situación. Conceptos como los de unicidad u originalidad se han quebrado con la llegada del vídeo (la fotografía ya abrió la brecha). "Las galerías se encuentran cada día con problemas a la hora, por ejemplo, de fijar los precios de un vídeo", reconoce la galerista **Elba Benítez**, que trabaja desde su nacimiento, a principios de los 90, con artistas que realizan vídeos. "En la asociación de galerías ArteMadrid —continúa— hemos planteado precisamente en la última reunión que hay que adoptar unos criterios comunes a los que todos nos acojamos, si no estas cosas dan pie a pensar que hay fraude y conlleva que no haya coleccionismo". Y peticiones no faltan. Para Berta Sichel lo verdaderamente necesario es una videoteca en el MNCARS, "una colección de vídeos españoles. Me llama mucha gente, investigadores, que quieren hacer un trabajo sobre el vídeo de los 70, por ejemplo, y no hay nada".

Jordi Colomer: "Yo sigo construyendo objetos para los vídeos, de modo que estos se convierten en obras de arte efímeras. Mi concepción de la escultura ha cambiado, se ha acentuado la fragilidad"

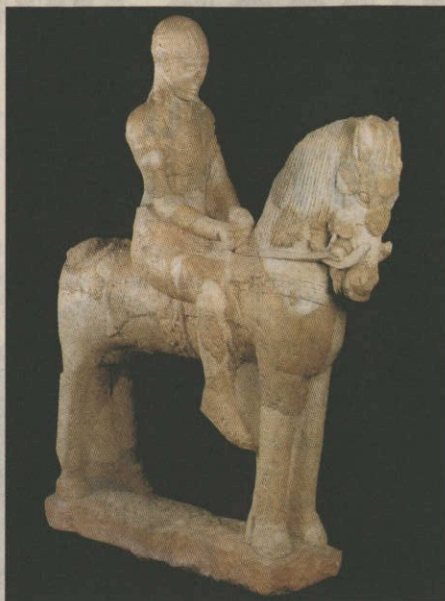
poráneo. Sólo a partir de los 90 la narración ha cobrado protagonismo, primero con la fotografía (al fin y al cabo, una foto es una narración instantánea) y ahora con el vídeo". Las razones, en cualquier caso, son muchas, para Alicia Martín "el vídeo abre muchas posibilidades espaciales según se quiera la imagen en una televisión o una proyección sobre la pared del espacio expeditivo"; y para Ruiz de Infante "el vídeo ha hecho que nos acerquemos a la realidad, ha logrado que el arte

PAULA ACHIAGA

La lección del tiempo

EL Museo de Santa Cruz de Toledo nos ofrece un apasionante recorrido por el Arte y la Cultura en Castilla-La Mancha, desde los albores de la Humanidad hasta nuestros días. Las obras provienen de las cinco provincias de la Comunidad Autónoma. Entre las 160 piezas seleccionadas se encuentran las más importantes piezas arqueológicas halladas en Castilla-La Mancha: tres de las mejores obras de El Greco, el catafalco de la Princesa de Éboli, piezas de platería y eboraria, las más relevantes ediciones de El Quijote y otras obras hasta ahora desconocidas.

La exposición, organizada por la Junta de Comunidades y la Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha y patrocinada por Telefónica Móviles y Fundación Tele-



fónica, se estructurado en cuatro apartados: "Las imágenes del poder", "El Hombre y el universo de las creencias", "La cultura y el pensamiento" y "El arte", que muestran la evolución de la región a lo largo de su historia. Estas cuatro lecciones buscan una reflexión del visitante y el acercamiento a obras que nunca habían sido expuestas.

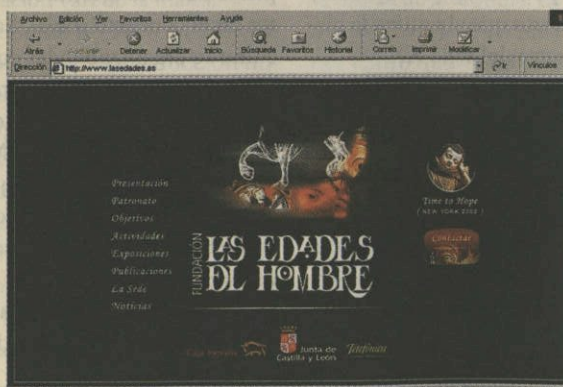
Junto a *La lección del tiempo* se desarrolla un amplio programa de conciertos de música antigua y conferencias en colaboración con la Asociación de Amigos del Museo de Santa Cruz. Dentro de este ciclo, hoy, 6 de marzo, los músicos del Buen Retiro y la soprano María Luz Álvares interpretarán temas del siglo XVIII en *Tiempo de lamento*.

Las edades.es

HACE unos días la Fundación Las Edades del Hombre presentó en el Monasterio de Santa María de Valbuena, en Valladolid, su portal www.lasedades.es a los medios de comunicación. Esta Fundación, a pesar de su carácter religioso o eclesiástico, tiene como finalidad la promoción de la cultura, mediante la difusión del extraordinario patrimonio histórico-artístico de la iglesia en la región castellano-leonesa.

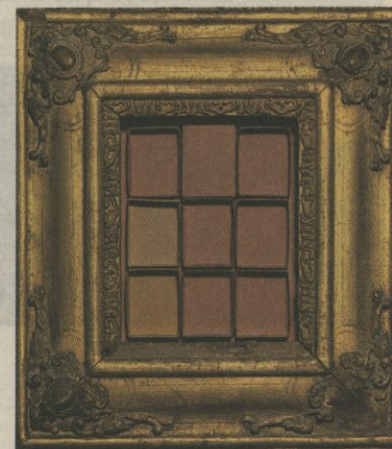
Desde el *site*, que está patrocinado por Telefónica, se puede hacer un repaso de la historia, objetivos, las diferentes actividades que desarrolla o conocer su ubicación permanente en el restaurado Monasterio Santa María de Valbuena. También se pueden ver las diferentes exposiciones realizadas hasta ahora, con especial tratamiento la acontecida en último lugar en Nueva York y titulada *Time to Hope*.

El sistema está diseñado no sólo para su consulta por parte de los investigadores, sino también para el acceso del público en general. La arquitectura del sistema está concebida de tal manera que permita todo tipo de gestión e interactividad (búsqueda, noticias, suscripciones, etc.).



La vida es arte y el arte es la vida

EL pasado mes se ha presentado *La vida es arte y el arte es la vida*, la primera biografía del artista Gerardo Rueda, maestro contemporáneo que ha dejado una importante producción de obras artísticas en los principales museos de arte del mundo. La realización de esta obra, que está patrocinada por Telefónica, ha sido llevada a cabo por Bárbara Rose, catedrática de las universidades de Yale, Turín y California, quien estudia y sitúa al artista en su contexto, acompañando los trayectos paralelos de una obra y una vida.



Gerardo Rueda es uno de los fundadores del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Su obra se puede ver en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (70 obras), en el Museo Thyssen, en el MOMA de San Francisco y en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París, entre otros. Se compone de pinturas, dibujos, esculturas y *collages*, realizados durante cinco décadas de experimentación, desde los inicios cubistas y la influencia de la pintura metafísica italiana a la incorporación de elementos de deshecho industrial. El estudio de Rose constituye una obra de referencia dentro del arte español de la segunda mitad del siglo XX.

En el primer tercio del siglo XX el teatro español vivió su época dorada; había compañías con un centenar de obras en su repertorio, autores para todos los géneros que no paraban de estrenar y una enorme afición que mantenía el negocio de la escena. En los últimos 25 años el panorama no puede ser más dispar: el Estado ha sustituido al público y al empresario privado y el teatro lleva camino de convertirse en un artículo de lujo. Cómo ha sido esta evolución lo cuenta César Oliva en *Teatro español del siglo XX* (Ed. Síntesis), una didáctica y amena historia del periodo en el que no sólo analiza la literatura dramática producida, sino también los otros oficios escénicos que la han conformado.

César Oliva

“En el teatro el peor parado ha sido el autor”



EX-DIRECTOR del Festival de Teatro Clásico de Almagro (1983-85), Oliva alterna desde su cátedra de Teoría y Práctica del Teatro de la Universidad de Murcia su labor de pedagogo con la de director de teatro universitario y la de investigador. En 1989 ya publicó *El teatro desde 1936* (Ed. Alhambra), que consideraba incompleto.

— ¿Por qué una nueva historia sobre el teatro español del siglo XX?

— Estaba interesado en ofrecer una visión global y más completa del

teatro del siglo XX, que tuviera en cuenta el primer tercio de siglo, y además, que me permitiera detenerme en cada periodo. No quería dar una mera relación de nombres, sino intentar explicar al lector que el teatro, y no la literatura dramática, es algo que contamina, que en él tiene tanta importancia el productor que decide montar una obra como el actor o el autor; que el texto es lo que permanece pero el teatro no es algo ingenuo o vírgen, sino proclive a la contaminación porque en él se in-

tegran muchos oficios.

— Valbuena Prat, Francisco Ruíz Ramón, y pocos más. ¿Por qué hay tan pocos libros que abarquen la historia del teatro del siglo XX?

— Porque es muy difícil y esos que menciona, que por supuesto admiro y son una referencia ineludible, han escrito historia pero de la literatura dramática. Yo tengo a mi favor que he sido cocinero antes que fraile, he hecho teatro, empecé en el teatro universitario como actor y sé como eran los empresarios de antaño y los

de ahora. Y no tendría esta visión si no hubiera pasado por ello. Cada capítulo del libro intenta situar al lector en el contexto social, hablar de cómo se organizaban las compañías, quiénes eran los empresarios, los locales, el público, para destacar finalmente a los autores. Mi libro ofrece la perspectiva del que contempla el teatro no sólo desde el patio de butacas, también desde el escenario.

— En su opinión, cuál fue el periodo de mayor esplendor de nues-

“El fenómeno más sorprendente en la historia del teatro de este siglo es cómo el Estado ha sustituido al empresario privado. Hoy no hay nadie que produzca sin subvención o gira que no cuente con ella o producción que confie sólo en la taquilla”



JAVIER ADÁN

días. Era un panorama increíble que no se ha vuelto a repetir. Quizá ocurrió algo parecido con el teatro independiente de los años 70, que también fue muy rico, pero no tuvo esa conexión con el teatro comercial.

Valle, Lorca y Buero

—¿Y qué tres autores destacaría de este siglo?

—Hay que diferenciar entre los autores más representados y aquellos que apenas tuvieron presencia en los escenarios pero sí se valora su literatura dramática. La comparación entre Benavente y Valle Inclán ilustra estas dos posturas. Valle-Inclán es hoy uno de los más grandes y, sin embargo, fracasó con el público mientras lo contrario le ocurrió a Benavente. Luego señalaría a Lorca porque fue capaz de conciliar el teatro comercial y las vanguardias y, finalmente, el gran baluarte del teatro comercial que no olvida el teatro experimental, Buero Vallejo, de gran entidad ética y de enorme valía.

—Usted señala en su libro que a partir de los años 80 se ha producido en el teatro una inversión de funciones, de forma que el Estado ha relevado al empresario de teatro y a la taquilla. ¿Eso es malo?

—Es el síntoma del mal, o mejor dicho, el síntoma de la realidad. Este fenómeno, que arranca desde la transición política a nuestros días, es sorprendente en la historia del teatro, pues nunca se había dado un cambio organizativo tan brutal. Hoy no hay empresario que no produzca sin subvención, o gira que no cuente con ella, o producción que piense sólo en la fuerza de la taquilla. El fenómeno es tan novedoso en toda la historia del teatro que ya preparo otro libro dirigido a analizarlo.

—Siempre ha habido un teatro de corte.

—Sí, pero no es comparable. Calderón o Lope se benefician de un teatro cortesano pero no es comparable con el teatro popular, el de los corrales, del que viven los actores y las compañías y al que el público

acude con pasión.

—Es crítico con la gestión del PP, dice que si el PSOE fracasó en su política porque no la llevó a la práctica, el PP ha continuado con ella.

—Han caído en los mismos errores pero con un agravante: el PP pudo comprobar la experiencia, analizar que el error fue primar a unos grupos en detrimento de otros, olvidarse de la creación autóctona, gastarse tantísimo dinero en producciones sin rentabilidad... y sin embargo, no han cambiado nada. Hoy los males se han acentuado. Los sistemas de producción tradicionales están agotados y se recurre a fórmulas de Broadway, que son antiguas.

—¿El proteccionismo ha convertido el teatro en un artículo de lujo dirigido a una clase media culta?

—Sí, por desgracia, es un artículo de lujo. Ya presenciamos la pérdida de funciones entre semana, la gente va al teatro como algo especial.

—Quizá esta perspectiva propicie que el público sienta la tentación de disfrutar del teatro como algo exclusivo, como ocurre en la ópera.

—Esa es una visión pesimista porque considero que la ópera es el género más muerto y más antiguo de todos, me sugiere un teatro de museo. No, yo creo que los artistas se van a rebelar contra esta situación.

Generación olvidada

—Dice también que el peor parado del teatro del siglo XX ha sido el autor.

—El autor ha sido quién ha pagado el pato, ha dejado de ser motor en la producción de obras. Narros sigue dirigiendo, Cornejo sigue produciendo, incluso veteranos escenógrafos trabajan más que antes, pero de los autores contemporáneos suyos nadie se acuerda.

—¿Es en este sentido por lo que señala que la generación de los 70

(López Mozo, Domingo Miras, Alberto Miralles...) fue injustamente olvidada cuando llegó la democracia?

—Sí. A partir de 1980 estos autores no cubrían las expectativas de oropeles y grandes espectáculos que exigía el poder y se prefería representar a Shakespeare o García Lorca que arriesgarse con ellos.

—¿Es la juventud un requisito para ser dramaturgo? Parece que hay más posibilidades de estrenar, porque luego dejan de interesar al teatro público y a las salas alternativas.

—Mire, en su época, la generación realista estrenaba en algunos teatros comerciales. Hoy, los nuevos autores lo hacen en unos guetos, las salas alternativas, y menos mal que existen. Si Ernesto Caballero o Ignacio del Moral, a los que ya no podemos llamar jóvenes, estrenan hoy en teatros comerciales, es una rarísima excepción, porque lo habitual es que estrenen a Terence Rattigan, que

“El autor ha sido el peor parado en la historia del teatro. Narros sigue dirigiendo, Cornejo sigue produciendo, pero de los autores contemporáneos suyos nadie se acuerda”

nada tiene que ver con nuestra realidad. Y esto va a más.

—¿Es pesimista sobre el futuro del teatro?

—Lo veo muy difícil pero intento analizarlo con cierta perspectiva histórica. No creo que el teatro se vaya a morir, sino que llegará un momento de cansancio de “grandes hermanos” y otras fórmulas televisivas zafias y abusivas que harán volver al público.

—Ahora en Madrid triunfa la comedia y el musical.

—La comedia es el género del teatro español por excelencia. Lo importante es que el público vuelva y por el camino que sea porque yo soy de los que creen que el público llama al público.

LIZ PERALES



UN ENSAYO DE O VELORIO

El Centro Dramático Gallego conmemora el 25 aniversario del nacimiento del teatro profesional gallego con dos obras de Roberto Vidal Bolaño y Francisco Taxes unificadas en *Daquel Abrente*. Antonio Simón dirige este montaje mañana en el Salón Teatro de Santiago de Compostela.

Lo mejor de Taxes y Bolaño en *Daquel Abrente* 25 años de **esperpento**

ANTONIO Simón es el director de este proyecto conmemorativo que bajo el título *Daquel Abrente* reúne dos textos contemporáneos que son ya clásicos de las letras dramáticas gallegas: *Laudamuco, señor de ningures* de Roberto Vidal Bolaño y *O velorio* de Francisco Taxes. Este doble espectáculo también es un homenaje a estos autores y a las compañías Antroido y Troula, formaciones históricas del teatro gallego. El primer grupo representó *Laudamuco* en 1973, fecha que supuso el nacimiento de la Mostra de Teatro Galego Abrente de Ribadavia —certamen pionero en esas tierras—. Troula, fundada por Simón en 1978, escenificó hace 25 años *O velorio*, que marcó la puesta de largo del teatro profesional gallego.

Ahora Simón, que encabeza la formación Galería, se enfrenta a este montaje que es “una do-

ble sesión teatral” a partir de dos textos con notables parecidos y algunas diferencias. Las dos piezas tienen en común su temática: “Las consecuencias del abuso de poder y la presencia de la muerte como rebeldía y forma de hacer justicia”. En ambas propuestas el pueblo se rebela al dominio de un amo abusivo. Además de la temática les une un estilo “muy gallego, en el que aparece la Galicia ruralista, valleinclanesca y esperpéntica”, que el director define como “expresionista, tanto en el tratamiento escénico como en el interpretativo”.

Simón asegura que esta nueva puesta en escena de *O velorio* “es más expresionista e incorpora nuevas tecnologías”. Y como 25 años no es nada para un texto bien escrito, el director sigue confiando en los golpes de efecto de sus parlamentos “rápidos y modernos”. **I. F.**

COMPAÑÍA NACIONAL DE *TEATRO CLÁSICO*

Director: José Luis Alonso de Santos

EL Burlador DE Sevilla

Versión: JOSÉ HIERRO

Dirección: MIGUEL NARROS

TEATRO PAVÓN

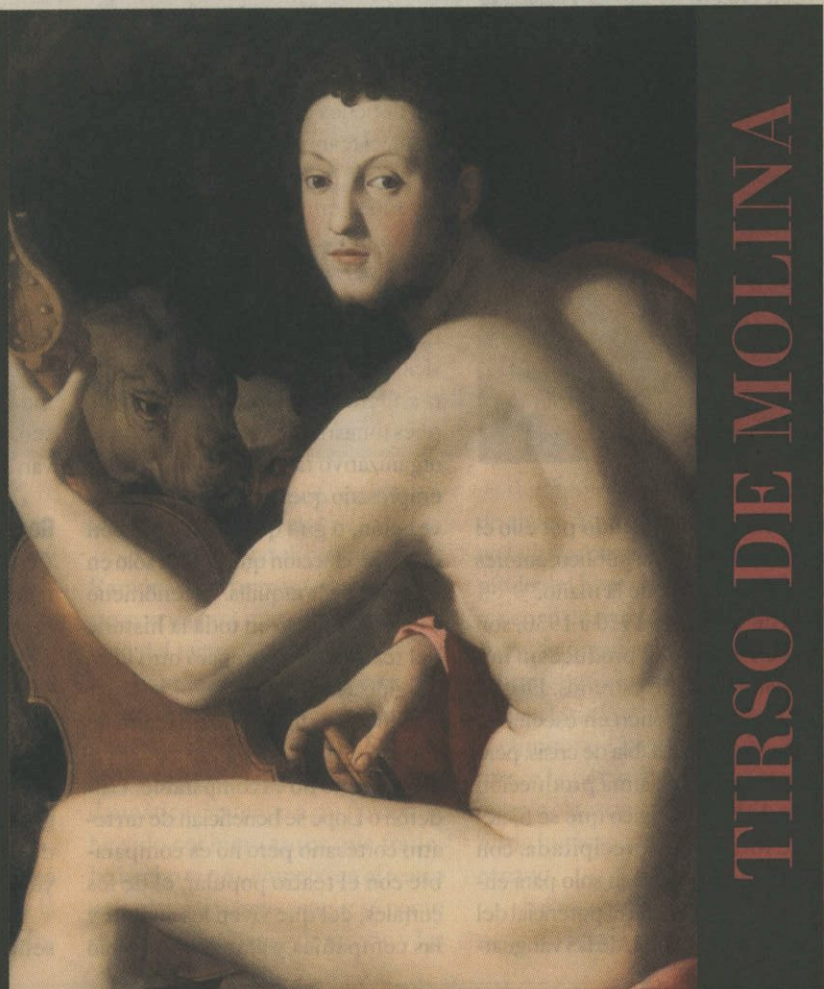
Embajadores, 9 (Plaza de Cascorro)

DEL 28 DE FEBRERO
AL 20 DE ABRIL DE 2003



Colabora:

EL MUNDO



TIRSO DE MOLINA

Hoy se estrena *Los justos* en el Espai Lliure dirigido por Silvia Ferrando

El terrorismo visto por Camus

¿Es lícita la muerte de un culpable si su precio es la vida de un inocente? Esta es la pregunta que recorre el texto de *Los justos*, de Albert Camus y que ahora recupera el Espai Lliure. Hoy se estrena dirigida por Silvia Ferrando, quien se ha basado en el trabajo actoral y en un texto comprometido que es, además, de las escasas obras que abordan el terrorismo, sus razones y consecuencias.



ESCRITOR rebelde y comprometido, Albert Camus (Argelia, 1913-Francia, 1960) es autor de una prolífica producción en la que destacan, entre novelas, ensayos y crónicas periodísticas, sus obras de teatro. El absurdo, el compromiso y la rebeldía recorren las páginas de piezas escénicas como *El malentendido* (1942), *Calígula* (1944), *Estado de sitio* (1948), *Los justos* (1949) e incluso *La rebelión de Asturias*, que relata la revuelta de los mineros asturianos en 1934 y que representó con su compañía teatral L'Equipe, de la que era director y actor.

Obra recuperada. El pensamiento estético y literario presente en ensayos como *El mito de Sísifo* o novelas como *La peste* adquiere un mayor pulso vital en el teatro, al que Camus contribuyó con su visión existencialista y que le ha valido la adscripción al llamado "teatro del absurdo". Dentro de su producción escénica —en la que no hay que olvidar las adaptaciones de *La devoción de la Cruz* de Calderón y *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega— *Los justos* es una de sus obras menos re-

presentadas, frente al éxito de *Calígula* y *El malentendido*. Su recuperación para esta nueva producción de Lliure que dirige Silvia Ferrando (de 29 años) es también una de las escasas oportunidades para plantear desde un escenario el problema del terrorismo. La joven directora Silvia Ferrando —que ha trabajado con Sergi Belbel en dos ocasiones— decidió montar esta obra "por la vigencia de su discurso". *Los justos* relata las acciones de un grupo de jóvenes terroristas miembros del partido socialista revolucionario, que organizan un atentado contra el Gran Duque Sergio, en la Rusia zarista de 1905.

Camus se inspiró en hechos reales —al igual que en otras obras suyas— para abordar el tema de la violencia y la licitud de la muerte de un tirano si el precio a pagar es una vida inocente. "El autor intenta comprender a los personajes y encontrarles una salida, pero no los defiende ni los justifica porque para el autor francés el asesinato no es

inocuo, sino que conlleva la muerte interior del asesino", dice la directora, que asegura que ésta "recupera algunas sombras del pasado" aunque no se trata de una obra histórica. Para Ferrando el texto está lleno de lucidez y de compromiso. "En el fondo Camus viene a decir que uno nunca sabe cuál es el bien del otro. Además estoy segura de que para él no era lo mismo el terrorismo contra una dictadura que el terrorismo contra una democracia".

Con aire de thriller. *Los justos* fue representada por primera vez en Francia, el 15 de diciembre de 1949 en el Teatro Hébertot con dirección de Paul Ceatty. Esta es la primera vez que se muestra la obra en catalán.

La propuesta de Ferrando, de pequeño formato, con actores jóvenes y basada en la palabra y el trabajo actoral, también acentúa el lado más "oscuro y con tintes de thriller" del texto y recrea la Rusia zarista con cierta estética chejoviana.

Casi todas las temporadas la cartelera teatral nos sorprende con algún montaje del autor francés, lo que demuestra su vigencia cuarenta años después de su muerte. Además de esta producción del Lliure, actualmente está de gira por nuestro país *La caída*, un monólogo interpretado por Francesc Orella y dirigido por Carles Alfaro, una obra que, como casi todos los textos de Camus, sitúa al hombre en una época convulsa. **ITZIAR DE FRANCISCO**

De: Íñigo Ramírez de Haro
Para: Rodrigo García
Asunto: En memoria de R.G.

Correo intruso

¿Qué le pasa a tu memoria, Rodrigo? Leo el titular de tu entrevista en El Cultural del 20.2.03 donde dices "Aquí no se me apoya, fuera lo tengo todo". Tal vez el accidente te ha dejado amnésico. Y lo siento. Sólo en la Casa de América durante el tiempo en que yo he dirigido su programación, cuando no eras conocido internacionalmente y apenas en España, has dirigido cuatro obras de teatro, dos de tu autoría; has dado un taller de teatro con un espectáculo final con público; te hemos encargado un texto, *Borges*, que formó parte del *Cabaré Borges* y que lo publicó por primera vez la Casa de América (por cierto, podríamos denunciarte porque los derechos de ese texto son de Casa de América y en ninguna publicación posterior ni en su estreno en París tu amnesia ha recordado mencionar este pequeño detalle); has estado en mesas redondas; te hemos promocionado por todo Iberoamérica incluso consiguiendo meterte en el Festival de Buenos Aires a pesar de múltiples reticencias de sus organizadores... Por eso, si en realidad lo que quieres es quejarte de que no te den un teatro público en España, te ruego que reformules mejor tus afirmaciones y no insultes a los que te hemos apoyado. Incluso, apreciado.

C I N E

Conversación en torno a *El principio de la incertidumbre*

Gimferrer

Lluvioso martes de febrero en Barcelona. El cineasta luso Manoel de Oliveira, a sus 94 años, viene de ofrecer una rueda de prensa sobre su última película, *El principio de la incertidumbre*. El Cultural aprovecha el momento para propiciar un encuentro con el poeta Pere Gimferrer, profundo conocedor y admirador de su obra. La cita es en el restaurante Botafumeiro. El académico entra en el comedor con desmedida impaciencia y dos libros en la mano: su obra *Cine y literatura* y *Conversaciones con Manoel de Oliveira*, de Antonie de Baecqe y Jacques Parsi. Después de dedicarse sendos ejemplares, hablan quedamente sobre el cine y sus alrededores.

De Oliveira

“La palabra hace la imagen”

PERE Gimferrer: Es para mí muy emocionante conocerle. Usted es uno de los directores de cine que más admiro de los que hoy están activos, al nivel de Mizoguchi, por ejemplo. Y no lo digo para halagarle. Por eso han pensado que podíamos mantener esta conversación.

Y ante todo hay que hablar de su última película, *El principio de la incertidumbre*. Esta película, como espectador, me recuerda en cierto modo a *El valle Abraham*. Hay una familia, hay momentos en los que la cámara se mueve porque está en un tren. Y luego está la presencia de un personaje femenino, francés histórico, pero, en este caso, también literario, Juana de Arco, al igual que en *El valle Abraham* aparecía Madame Bovary. Madame Bovary es un personaje imaginario, Juana de Arco es histórico, pero son unos personajes literarios franceses. No sé si para usted el parentesco relativo con *El valle Abraham* existe o si sólo es una impresión mía.

Manoel de Oliveira: Creo que es su impresión como espectador. Ambas películas están unidas por el mismo lugar y el mismo río. Sobre



De Oliveira: "En mis películas los encuadres no son fruto del azar. Uno de los momentos más angustiosos es escoger el emplazamiento de la cámara. Pero cuando la coloco, estoy seguro de que ése es el lugar. ¿Por qué ahí? No lo sé, pero sé que es ahí"

todo por el río que es el mismo en las dos películas. Pero se muestran diferentes vistas y partes de ese río. En las dos películas, el esquema o la fórmula puede parecerse entre sí, en parte por el lugar, y, en cierta medida, por el comportamiento de los personajes que en realidad son bien diferentes de los de *El valle Abraham*. En *El principio de la incertidumbre* cada personaje tiene una personalidad bien diferenciada de la otra, mucho más diferente que en *El valle Abraham*. Por eso digo que una analogía aparente sería engañosa.

PG: Sí, sin duda.

MO: Sin duda en lo que se refiere a los tránsitos de un lado a otro en el tren, pero con una excepción, la dirección Oporto-Régua, que son los tránsitos que se repiten unas veces de día, otras de noche en *El Principio de la Incertidumbre*. En *El valle Abra-*

ham hay escenas de tren que transcurren en otros lugares, más hacia el este, donde el paisaje es muy diferente al de *El Principio de la incertidumbre*. De este modo, nuestro cuándo se está en Oporto y cuándo se está en Régua, justo para que el espectador sepa siempre dónde está y no pueda llegar a otras conclusiones. Respecto a Juana de Arco, creo que no tiene nada que ver con la personalidad de Madame Bovary, que no tiene nada de santa, ni de mística, ni de patriótica. Madame Bovary es una víctima de la sociedad y de ella misma, algo que no ocurre con Camila (heroína de *El principio de la Incertidumbre*). La referencia a Juana de Arco podría tener, muy en el fondo, un carácter no mutante y con una disponibilidad al sacrificio. Camila parece una chica compleja, humana en un doble sentido; por ejemplo, no

se ve, se sospechan sus sentimientos, su pensamiento, no puede saber lo que pasa en la cabeza de los otros, incluso de un amigo, de aquel en el que más confiamos, qué decir de lo que nos dice una mujer desde el punto de vista sentimental. No se trata de una pura divagación, es por esto por lo que me gusta la novela de Agustina [Bessa-Luís. La película fue adaptada de su novela *Joiã de Família*] y creo que la he hecho transparente en mi película, es el hecho de que vivimos en la incertidumbre, con la ilusión contraria a la cual yo daría el nombre de fe. Entonces, si el paisaje aparece como el mismo, de igual manera las mentalidades se nos escapan, porque no hay certeza alguna.

PG: La función del tren en el paisaje.

MO: Me gusta mucho el tren, el tren es...

PG: Si no me equivoco, la única vez que la cámara se mueve es en el tren.

MO: Es un movimiento, debía pasar de un lado a otro. Es algo interesante.

PG: Sí, es el tren como en *El valle Abraham* y también el coche en *O dia do desespero*, o más bien una carroza con ese plano muy largo de la rueda. La idea de movimiento con el tren o...

MO: Es la rueda de la vida, es una representación. Pero, al mismo tiempo, es la calle en la que se mueve ese coche. Para mí, desde el punto de vista cinematográfico, el movimiento no tiene sentido en sí mismo, el gesto sí, el movimiento en sí, no, es sólo una distracción, pero esta idea abstracta ha quedado como algo específico del cine. Para mí el cine es una expresión de la vida, y

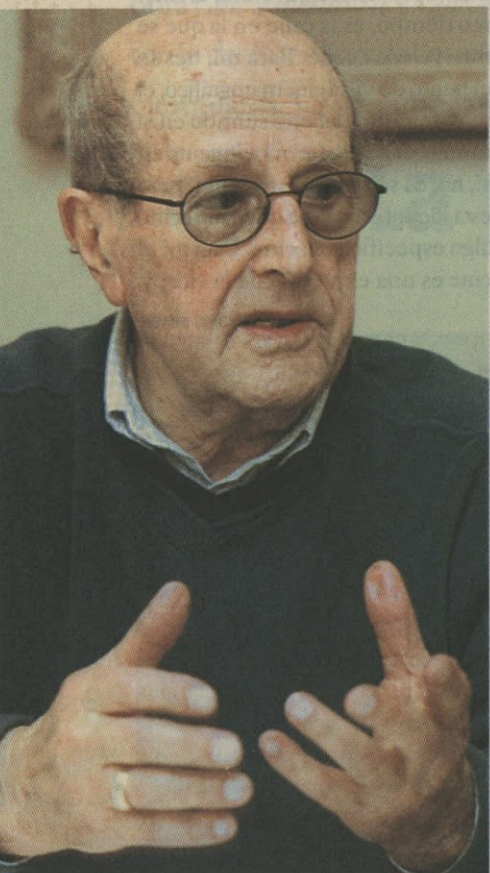
ANTONIO MORENO



cine es una expresión de la vida, y, por tanto, la que mejor alude al lado vital en el arte.

PG: Sí, he leído su texto sobre el cine y la palabra, en "Cahiers".

MO: Sí, pero también he escrito otras cosas sobre el cine y la palabra. Recuerdo que Gille Deleuze ha escrito dos libros sobre el cine. El primero lo tituló *La imagen-movimiento*, y el segundo, lo corrigió



A. M.

titulándolo *La imagen-tiempo*. Creo que se ha dado cuenta de que el tiempo es ya movimiento, al mismo tiempo que, y todavía por eso, no ha cambiado la imagen, pues la palabra, el sonido y la música se reducen, todos ellos, a la idea de imagen.

PG: Sí, opino igual que usted. El cine mudo es otra cosa.

MO: Yo no sabía, antes de leer a Deleuze, que después de todo yo pensaba como él y él tampoco sa-

bía que yo pienso como él. No he tenido tiempo de saber que en este punto pensamos de la misma forma. Pero no estoy seguro (incertidumbre) de si la interpretación que hago de su pensamiento es lo que él pensaba verdaderamente o si yo atraía su pensamiento para el mío (el principio de la incertidumbre). Pero como decía, el movimiento de uno mismo no es una expresión, no es expresivo. El gesto sí, pero no el movi-

De Oliveira: "Lo que me interesa es la esencia de las cosas. Por eso mis películas pueden ser menos apreciadas por el público en general. Requieren atención y un mayor esfuerzo"

miento. Sin embargo, el cine deriva de la fotografía, que no tiene movimiento. Por eso los Lumière estaban cansados de ver fotos de gentes que pasaban y que no se meneaban, y mudos por este impacto se interesaron por la forma de dar movimiento a la fotografía; y de ahí viene la idea de que el cine es movimiento. Una idea que condujo a los Lumière a declarar que esta invención de ellos no era más que una curiosidad pasajera.

PG: Y el movimiento también es el diálogo, es la palabra. Es la palabra lo que separa al cine de la fotografía. La fotografía encuentra el movimiento en la palabra.

MO: Creo que la palabra hace la imagen. Sea en el sentido simbólico o sea en el sentido concreto...

PG: Por ejemplo, en Dreyer es evidente que *Ordet* es el cine de la palabra, o *Gertrud*.

MO: Es evidente, sí. La palabra. Cuando digo la palabra "mesa" doy una imagen, del concepto de mesa.

PG: Cuando vi *Palabra y utopía* pensé, por la plástica y por el diálogo, en una especie de Dreyer mediterráneo, si puede decirse con el rigor plástico y la exigencia, la madurez de las películas de Dreyer, pero realizados por un cineasta muy diferente, del mundo medite-

rráneo, dos cineastas de horizontes muy distintos, pero muy parecidos a nivel plástico, el papel de la palabra es muy importante también...

MO: Sí, la palabra en la última película de Dreyer *Gertrud* es formidable. Y es curioso que la película acabe justamente con un gesto, un adiós final con un gesto de mano. Ella cierra la puerta y ya no es el reloj lo que suena. Lo que suena ahora es la campana que nos anuncia

su muerte, el fin del tiempo. Antes la película estaba pausada por tiempos diferentes; nos hacía escuchar un reloj que no se veía nunca, y nos mostraba la imagen de un reloj porque el tiempo no tiene imagen. Otro punto interesante de esta película es el cambio de lugar de los personajes; cambian siempre de lugar cuando el objeto de la conversación también cambia. Es una película extraordinaria.

PG: Por ejemplo, si Murnau hubiese vivido más tiempo y hubiera realizado películas sonoras... no sabemos qué hubiese hecho con sonido, pero pienso que hubiese hecho como Dreyer o...

MO: Creo que tienen en común la vida que ocurre aquí mismo y Murnau tiene una visión de la vida muy ligada a lo sobrenatural y lo fantasmagórico, mientras que Dreyer tiene una visión metafísica.

PG: En definitiva, conocemos la obra sonora de Dreyer pero no la de Murnau. Usted realiza una especie de evocación de Juana de Arco muy indirecta. En esta película, Juana de Arco es evocada de una forma muy elíptica, por ejemplo, como Raskolnikov en la *Divina Comedia*, son unas figuras que están en un segundo plano evocadas de una forma elíptica. Pero, ¿es *El principio...*

también una película indirectamente sobre Juana de Arco?

MO: No, Juana de Arco no tiene nada que ver, es la gente la que tiene que ver con Juana de Arco y ese espíritu, esta duda es algo central del punto de vista de Vanessa sobre los seres mutantes, donde se plantea si Juana de Arco era o no una mutante. O incluso si ella sería un hombre. Hipótesis típicamente agustiniana (de Agustina Bessa-Luís, la escritora), que no se corresponde con la descripción de un cronista, sino con una visión como una hipótesis en la que la incertidumbre se mantiene de una forma perfecta. Pero la hipótesis de si Juana de Arco era una mutante es desmontada por Camila en el cementerio, cerca de la tumba del fallecido Roper, cuando ella se declara, como hizo Juana de Arco, una no mutante.

PG: Sorprende el gran rigor, la gran economía de expresión, en sus películas. El desarrollo de las escenas está muy comprimido, con mucho rigor.

MO: Lo hago tres, cuatro, cinco, seis, ocho veces...

PG: Sí, en cada nueva película el desarrollo de las escenas está cada vez más comprimido...

MO: Una película debe tener sólo lo necesario. Me resulta más difícil realizar una película con menos planos que con muchos planos. Hay que quedarse con lo fundamental y retirar todo aquello que es secundario.

PG: El cine es lo que queda tras eliminar todo lo que no es cine. Usted hace cine tras haber quitado todo lo que no es cine.

MO: Sí, pero el cine es sólo un medio, lo que cuenta es la mente. La mente de cada uno; como en un escritor, no es el libro lo que cuenta, no es la impresión, es lo que ha pensado. Es sólo un medio, como la máquina de escribir o el ordenador...

PG: O la pluma y el papel.

MO: Sí, es lo mismo. El trabajo lo hace la mente... Porque el cine

es algo muy concreto. Porque un escritor puede decir "entró en su habitación, se sentó a una mesa, tomó una hoja y empezó a escribir". En cine no puede hacerse eso. Porque "él entró", ¿cómo?, ¿un hombre?, ¿cómo va vestido?, ¿cómo es la mesa?

PG: Es la gran cuestión entre la literatura y el cine. Es lo que decía Godard, hablo de esto en mi libro, Godard decía: «Yo escribía "el tren entra en la estación" y me pasaba una hora preguntándome por qué no escribía "el tren entra en la estación, hace buen tiempo"». El cine debe mostrarlo todo. Un escritor puede mostrar una parte, pero el cine debe mostrarlo todo: el tren, la estación, la habitación, todo. Es la gran cuestión.

MO: Hay que conocer la época, la forma de ser, porque cuando digo "una mesa", no muestro una mesa, sino el concepto de la mesa. Pero si digo "el Museo del Louvre", sólo puede ser el Louvre, si digo la "Torre Eiffel", sólo puede ser la Torre Eiffel. Pero si digo "una torre", se puede mostrar de una forma o de otra, de piedra, de cristal..., es una visión abstracta.

PG: Y está el lado plástico del color que es realmente impresionante.

MO: El lado plástico procede de dos cosas, procede de la personalidad y de la educación, de la experiencia de uno, no de la educación de la escuela, sino de la educación que se adquiere en la vida, lo que cada uno (el realizador, el artista, etc.) conoce. Y su personalidad y su cultura es lo que cada uno aplica a través de lo que ha visto, querido, sentido, experimentado, o percibido, para crear las imágenes de acuerdo con su propia visión.

PG: Su última película combina un gran rigor con una gran belleza plástica.

MO: En mis películas los encuadres no son fruto del azar. Uno de los momentos más angustiosos es la selección de los personajes, mejor dicho, de los actores que interpre-

tarán a los personajes, y del emplazamiento de la cámara cuando estoy en un nuevo decorado. Porque el actor se convierte en el personaje, es él quien va a ser el personaje: es su cuerpo, su voz, su gesto. E incluso el encuadre es muy importante a la hora de interpretar. Cuando estoy ahí estoy seguro que ése es el lugar. ¿Por qué ahí? No lo sé, pero sé que es ahí.

PG: ¿Ensaya mucho con los actores?

MO: No, no me gusta mucho ensayar...

PG: Pero los encuadres están siempre muy cuidados...

MO: Hay que hacerlo sin preocuparse de la presencia de la cámara.

PG: Pero el encuadre es siempre la decisión fundamental en sus películas, sin duda. Es la elección del encuadre lo que permite...

MO: Pero en el encuadre no hay libertad para el azar. Depende del actor, de la iluminación, del fondo, depende de muchas cosas.

PG: ¿Dibuja usted el encuadre antes de rodar, o lo decide allí mismo?

MO: No, en el estudio realizo algunos dibujos, por ejemplo para *Le solier de satin* dibujé todos los decorados y luego, en el lugar concreto de esos decorados...

PG: Así pues, ¿el encuadre lo decide justo al rodar?

MO: Sí.

PG: ¿No hay dibujos como Eisenstein o Hitchcock que dibujaban los encuadres previamente?

MO: Los encuadres previos los realizo para hacer el decorado. Tenemos una idea y hacemos el decorado partiendo de una sugerencia del encuadre. Pero luego, ante el decorado concreto, el encuadre será diferente... o igual.

PG: ¿Esto permite realizar montajes o travellings? Porque en sus películas hay muy pocos travellings, apenas hay efectos de montaje, de encuadre, que sean



A. M.

Gimferrer: "Cuado vi *Palabra y utopía* pensé, por la plástica y por el diálogo, en una especie de Dreyer mediterráneo. Con el rigor plástico y la exigencia, la madurez de las películas de Dreyer, pero realizados por un cineasta muy diferente, muy mediterráneo"

el hilo conductor de la historia.

MO: Sabe, se puede realizar una película sin historia, simplemente con unos raccords se puede hacer una película abstracta. Si no tengo los raccords no tengo la secuencia... Porque en el cine estadounidense se pasa mucho tiempo con el coche que cruza la calle y luego se para delante de la casa, y luego se abre la puerta del coche, la persona sale, abre la otra puerta, sube la escalera, enciende la luz y entonces aparece la secretaria y dice algo... Todo eso no es nada. En un documental es interesante, para la historia de la forma de vestir y de ser, pero en una película de ficción como las que yo realizo, es la dimensión interior del individuo lo que me interesa. Me limito a lo fundamental, es lo que busco. Lo que me interesa es la esencia de las cosas. Por eso mis pe-

lículas pueden ser menos apreciadas por el público en general, porque requieren mucha mayor atención, requieren un esfuerzo y hay mucha menos distracción.

PG: ¿Cuánto tiempo ha tardado en rodar esta película?

MO: Muy rápido. Rapidísimo. Llego, señalo la posición de la cámara, la posición de los actores y la iluminación. Y luego rodamos. El primer ensayo ya es la película prácticamente entera. Porque me gusta mucho la espontaneidad de los actores. Yo les explico su papel y entonces actúan de un modo más natural. A los actores sólo les digo, "por favor, no representéis".

PG: ¿Cómo trabaja con el director de fotografía?

MO: Yo he hecho de todo en el cine. He hecho de capitalista, he hecho de productor, director, incluso el maquillaje, el sonido, la imagen, la cámara...

PG: Como Von Sternberg que a veces se encargaba de la fotografía y del montaje.

MO: Pero luego es necesario un equipo, actores. Durante el rodaje, yo no me ocupo más que del trabajo de realizador, dirijo el montaje y selecciono siempre la música, que a veces me sugieren otras personas. Pero me gusta mucho trabajar en equipo. Lo más difícil, cuando se hace una película, es después verse obligado a describirla. ■

PUNCH-DRUNK LOVE

Director: P. T. ANDERSON Intérpretes: ADAM SANDLER, EMILY WATSON Guionista: P. T. ANDERSON
7 DE MARZO/ COLUMBIA

POR si acaso la fulgurante lluvia de ranas que caía, cual plaga laica de brusca irrupción y contundentes efectos, sobre los incrédulos personajes de *Magnolia* no hubiera sido suficiente para avisar ya —a quienes por entonces desconocieran todavía la poderosa dramaturgia y el potente arrastre visual de *Boogie Nights*— de que Paul Thomas Anderson es, decididamente, un cineasta fuera de norma, ahora su nueva película tendrá la virtud de desconcertar, incluso, a sus más acérrimos seguidores. Pues hay pocas películas, en la actualidad, capaces de sorprender tanto desde su mismo punto de partida y muchas menos, todavía, de mantener a lo largo de todo su metraje una capacidad de inventiva equivalente a la que muestra el discurrir aparentemente errático propuesto por la historia y las imágenes de este inteligente juguete lúdico titulado *Punch-Drunk Love*.

La propuesta supone un giro de ciento ochenta grados en la obra de su director. Tras la intensa y sombría radiografía coral organizada por Anderson en su película anterior —crisol trágico y analítico, disección feroz de una América oscura, enferma de dolor y de traiciones morales— este cineasta imprevisible, heredero aquí del Scorsese más juvenil y juguetón (el que oscila entre *El rey de la comedia* y *After Hours*, para entendernos) se descuelga con la historia de un espíritu simple, un joven tímido y apocado que vive una existencia anónima y oscura, dominado por la presión familiar de sus siete hermanas y de su trabajo rutinario hasta que, de pronto, un coche vuela estrepitosamente delante de la nave industrial en la que trabaja y

Comedia romántica



ADAM SANDLER Y EMILY WATSON EN PUNCH-DRUNK LOVE, DE PAUL THOMAS ANDERSON

fuera de catálogo

deja sobre la acera —a modo de misteriosa misiva o de mensaje jergológico— un pequeño harmonium, tras lo que una atractiva mujer se le acerca para pedirle que custodie su coche hasta que abra el garaje contigo.

Estas dos situaciones, presentadas la primera como un suceso de índole casi fantástica (susceptible de evocar la famosa lluvia de ranas) y la segunda como un encuentro fortuito y sin aparente relevancia, provocan un vuelco fundamental en la vida de Barry Egan, inesperado pariente lejano de aquel *Mr. Chan-æ* de Hal Ashby, renacido ahora bajo la apariencia de un ingenuo y acomplexado individuo que parece vivir en otro mundo sin apenas concien-

cia de las convenciones que organizan la sociedad real: un personaje escrito y filmado por Anderson a partir de una figura real, un tal David Phillips, famoso por haber acumulado cupones de 12.150 potitos de pudding para conseguir —en virtud de una oferta promocional que el susodicho se tomó en serio— billetes de avión suficientes para recorrer dos millones de kilómetros.

Con estos mimbres, ya de por sí bastante insólitos, Anderson acaba por fraguar un insólito retrato conductista de una figura incatalogable (creación genial de un sobrio, casi desconocido Adam Sandler), un individuo que vive dentro de una extraña burbuja —de cierto parentesco con el universo misterioso y

atrabiliario de David Lynch— hasta que la irrupción de la normalidad (personificada por el personaje de Emily Watson) sacude con fuerza su vida y le da energías para reaccionar frente a todas las trampas de las que se encuentra prisionero: la de su propia familia y las de la intriga que le muestra, inicialmente, como víctima propiciatoria.

Una banda sonora estridente y heterodoxa donde las haya, unos sorprendivos interludios cromáticos con forma de fundidos y una planificación empeñada en capturar la relación del personaje con el espacio en el que se mueve (la sombra de Jacques Tati se proyecta a través de esta rendija sobre numerosas secuencias de la película) acaban por dar forma a un itinerario lleno de sorpresas, conducido por una criatura de otro planeta que es el principal activo de la propuesta. Su mirada ensimismada, su manera de andar y de moverse, su estilo de vestir y su forma de estar en el mundo —impermeable a cuantos códigos de comunicación conforman su sociedad y su tiempo— organizan así una fábula de inesperado sustrato revulsivo y de suave pátina fantástica sobre la capacidad transgresora de la inocencia.

El precio a pagar por semejante audacia equivale al desafío que supone colocar sobre la pantalla una obra que, desde el primero hasta el último de sus fotogramas, respira una iconoclasta y saludable libertad para jugar —de forma desprejuiciada— con las convenciones tradicionales del género aparente al que parece acercarse la película: algo así como una comedia romántica filmada desde una mirada impasible, un juguete cómico preñado de inexplicable misterio y habitado por figuras que parecen sacadas de una versión paródica de *Terciopelo azul*. Un estimulante ejercicio de libertad.

CARLOS F. HEREDERO

La dama de Shanghai

POR RAFAEL ARGULLOL

En la célebre secuencia final de *La dama de Shanghai* (1948), el laberinto de los espejos impide saber con certeza quién va a morir puesto que las figuras, multiplicadas por el reflejo, se escinden ilimitadamente en su huida hacia el vacío. Pero el laberinto atrapa a los personajes de la película desde la primera escena: una presunción agobiante de muerte acota las vidas de quienes se devoran ávidamente mientras penetran sin remedio en falsos caminos y senderos prohibidos. Viven como si ya hubieran nacido en el laberinto o como si no quisieran salir de él o como si, simplemente, hubieran olvidado dónde estaba la salida.

Maestro único en este tipo de paisajes, Orson Welles consigue en *La dama de Shanghai* una atmósfera de amenaza tanto más asfixiante cuanto más indeterminada es en su origen y en su despliegue. El espectador tiene pronto la convicción de que está asistiendo a la representación de un destino funesto, si bien ignora las causas profundas que hacen inevitable la tragedia. Es cierto que el remolino está infectado de tiburones sedientos de poder y de sangre, y que la ambición desborda nítidamente los cauces del cinismo, pero al mismo tiempo esos tiburones, que se arrancan la carne a dentelladas unos a otros, aparecen tan frágiles y desesperados que el espectador llega a tener fácilmente piedad de los depredadores.

En el centro del remolino rojo, brillando con una luz distinta a cualquier otra, Rita Hayworth en el papel de Elsa Bannister, la dama de Shanghai: ella es la más ambiciosa aunque asimismo la más frágil y desesperada. Sus palabras son lejanas y ausentes, perdidas ya en el horizonte de una imposible supervivencia. Le basta su mirada, tan triste como el fin de las ilusiones, tan ardiente también como la brasa que todavía resiste bajo el efecto de un hielo mortal. En sus ojos está concentrado con una dignidad especial el dolor de la vida y el miedo a reconocer ese dolor.

Le acompaña alguien, su marido Arthur Ban-



ORSON WELLES EN LA DAMA DE SHANGHAI

Habla Bogdanovich

COLUMBIA

La dama de Shanghai (*The Lady From Shanghai*, 1948), de Orson Welles.

■ Formato 1:33 / Blanco y negro

■ Dolby digital mono en español, inglés, francés, alemán e italiano

■ Subtítulos: en 21 idiomas incluyendo español, inglés y alemán.

■ Precio recomendado: 23,99 euros

■ Extras: Tráiler de cine / Documental

“Conversando con Peter Bogdanovich” / Película comentada por P. Bogdanovich



nister —interpretado por uno de esos imprescindibles actores secundarios, Everell Sloane—, que ya ha atravesado la última frontera moral: sufre, humilla y mata con la misma elegante facilidad mientras se desliza por el tobogán de la propia destrucción. El tercer vértice del triángulo, el marinero Michael O'Hara, encarnado por Orson Welles mismo, es empujado por la corriente hasta el fondo del remolino pero, como los buenos marineros de las viejas leyendas, emerge al fin de las profundidades para volver al punto de partida de hombre errante, impulsivo, inclinado a pasiones que le invitan a hundirse.

O'Hara, narrador de la historia, percibe el cercano olor a sangre, observa con temor las furiosas embestidas de los tiburones, pero no puede escapar. Cada intento de huida es un nuevo fracaso. Le paraliza el espectáculo, repulsivo y fascinante, de los escualos destrozándose. Por encima de todo queda hipnotizado por la mirada de Elsa, un fulgor húmedo que lo desconcierta, le promete el paraíso, lo aprisiona en el purgatorio y lo arrastra, quizá sin saberlo, hasta las puertas del infierno.

Una danza a tres cuyo ritmo está magistralmente controlado por Welles. A veces lento y majestuoso como esas aguas de la costa de Acapulco en las que el marinero va olvidando el antiguo poder del mar; y, a veces, frenético como los ojos de los bailarines que acechan el porvenir desde su teatro de Chinatown. En cualquier caso los tiburones, deseosos de océano, están encerrados en una gigantesca pecera, similar a las del acuario de San Francisco donde transcurre el mejor momento del amor.

Cuando finalmente el disparo rasga los espejos del laberinto ya es demasiado tarde para escapar. Menos para el que ha vivido la pesadilla como si, en efecto, fuera un sueño del que, después de todo, es posible despertar. ■

Christophe Rousset

“Martín y Soler es una gloria nacional para España”

Mañana se estrena en el Teatro de la Zarzuela *La capricciosa corretta* del compositor valenciano Vicente Martín y Soler, cuya recuperación fue llevada a cabo en la Ópera de Lausanne con gran éxito, que se volvió a repetir en enero en Burdeos. Con dirección escénica de Rita de Letteris, cuenta con la colaboración de Les Talens Lyriques, cuyo titular, Christophe Rousset, presenta a El Cultural las claves del nuevo montaje.

ROUSSET, un hombre en apariencia tímido, parece emocionarse con los resultados de sus descubrimientos. Su popularidad es notable, incrementada desde que abordó la banda sonora de la película *Farinelli*. Perteneció a esa curiosa raza de buscadores de tesoros, en la línea de René Jacobs o Marc Minkowski, que ha ido surgiendo en los últimos tiempos. Su devoción por Martín y Soler viene de lejos. El proyecto que se presenta mañana en el Teatro de la Zarzuela surgió de la colaboración de este coliseo con la Opera de Lausanne y la de Burdeos. “En un principio, yo quería una obra en español y habíamos pensado en *La madrileña*” comenta a EL CULTURAL. “Conocía algunos fragmentos de este autor y siempre consideré que eran muy valiosos. Luego pensamos que, a lo mejor, no era imprescindible que la obra estuviera en español. Por eso, cuando tuve en mis manos el manuscrito de *La capricciosa corretta* convencí, para lo que no fue necesario demasiado esfuerzo, tanto a Madrid como a Lausanne y Burdeos del cambio de título. La verdad es que fue toda una sorpresa encontrarla en la Biblioteca Chigiana de Siena”.

—Tras las representaciones habidas podrá valorarla.

—La obra es extraordinaria. Y que conste que no lo pienso yo solo. El Instituto Complutense ha aceptado publicar la edición, que corre a mi cargo, mientras que la firma Naïve la llevará al disco. Hay otro detalle revelador: el montaje de Lausanne se grabó para la Suisse Romande y nada menos que diecinueve emisoras han pedido permiso para difundirla. Se

ha generado una excitación colectiva muy confortante. El público reaccionó de modo increíble tanto en Lausanne como en Burdeos. Espero que suceda algo similar en Madrid, ya que creo que Martín y Soler es una gloria nacional española.

Marcado por el XVIII

—Si la música de Martín y Soler tiene esa calidad, ¿por qué no ha quedado como Haydn o Mozart?

—Si estos autores han permanecido en el repertorio no ha sido precisamente por la ópera, sino por su música de cámara y la pianística que han servido para mantener sus nombres vivos. Y la de Martín y Soler no. No olvidemos, también, que sus obras dramáticas están marcadas por el siglo XVIII. Creo que *La capricciosa corretta* está muy próxima al *Matrimonio secreto* de Cimarosa y por ello me cuesta comprender por qué una queda en el repertorio y la otra no. Desde un punto de vista de calidad son comparables, y en muchos aspectos Martín resulta superior. Su orquestación es más delicada, mucho más moderna. El tratamiento dramático es formidable.

—Y ¿en relación con Mozart?

Un compositor de moda

CUANDO el pasado 8 de diciembre se presentaba *La capricciosa corretta* de Martín y Soler en Lausanne, el éxito de la apuesta sorprendía a todo el mundo. Doscientos años después de su estreno en Londres, la puesta en escena de Rita de Letteris, sencilla e imaginativa, que contaba con la presencia de algunos intérpretes españoles en el reparto, fascinaba tanto a los medios especializados como al público por su calidad. Pocas semanas más tarde, volvía a suceder lo mismo en Burdeos con prácticamente el mismo equipo con el que se presentará en el Teatro de la Zarzuela.

Aunque Martín y Soler no es del todo desconocido, ya que algunas de sus óperas se han hecho y de *Una cosa rara*—inmortalizada por Mozart en el final del segundo acto de *Don Giovanni*— existe una grabación, no

ha merecido el interés que su obra requiere, teniendo en cuenta su nacimiento en Valencia.

Sin embargo, su nombre parece ponerse de moda. Así, a la vez que se hace *La capricciosa* en Madrid, Valencia monta el sábado en el Palau su creación más famosa, *Una cosa rara*, dirigida por Juan Luis Martínez al grupo Estil Concertant con un joven reparto. En la misma línea, John Eliot Gardiner ha mostrado también su interés por grabar próximamente *El árbol de Diana*. Aunque falta mucho por hacer, el proceso, a tenor de la realidad actual, resulta imparable.

LA CAPRICCIOSA CORRETTA EN LAUSANNE

M. V



“Si Così fan tutte se hace mal, nadie le va a echar la culpa a la obra. Cuando una pieza es nueva o lleva muchos años en los cajones, su difusión siempre es más arriesgada”

—Aunque todo el mundo palidece ante Mozart, y eso hay que dejarlo claro, *La capricciosa* es comparable a las piezas de Paisiello, Cimarosa y, por qué no, Haydn. En cuanto al espíritu, es similar al que inunda el *Così* o *Las bodas de Fígaro*. Porque el libretista es el mismo, Lorenzo Da Ponte. Si se analiza la idea básica, corregir a la dama a través “del sueño de oriente”, no está muy lejos del *Così*.

Autores menospreciados

—Los compositores de esta época han sido menospreciados después.

—Sí, de Martín y Soler se ha dicho que su música es agradable, con cierto sentido peyorativo, en la idea de que resulta un poco débil. Vista con las claves de su momento, se constata que su estreno en el XVIII en Londres satisfizo al público y que fue muy bien acogida en todo el mundo. Se tocó mucho por Europa durante veinticinco años, lo que es bastante raro para la época y no deja de sorprender por su éxito. En ella encontramos un genio melódico indudable, un gran instrumentista con un color muy particular y personal, donde siempre las emociones parecen transmitirse a través del color orquestal. Era un hábil instrumentador. En algunos momentos hay una línea que, sin duda, prefigura *La Cenerentola*.

—Su interés por él continuará.

—Sin duda. Como no existe una grabación de *El árbol de Diana* creo que es necesario hacerla. Me interesa mucho incidir en su importancia. Comparativamente, pienso que *El árbol* y *Don Giovanni* cuentan con un libreto al mismo nivel y quizá podamos apreciarlo mejor ahora, en el siglo XXI. La diferencia mayor es que *Don Giovanni* se aproxima al romanticismo de Weber, mientras que *El árbol de Diana* podría estar más cerca de Rossini.

—¿Se pueden encontrar otras cosas de interés en los archivos o es difícil hallar algo nuevo genial?

—Posiblemente. Hay bibliotecas en las que, seguramente, debe haber maravillas, caso de la de San Petersburgo. Pero hasta en los sitios más controlados aparecen cosas de interés. Como ejemplo, en la Biblioteca Nacional de París encontramos un manuscrito de Martín y Soler que ha pasado desapercibido a los profesionales de la musicología.

—¿Qué responsabilidad tienen los intérpretes en las recuperaciones?

—Si una ópera como *Così fan tutte* se hace mal, nadie le echará la culpa a la obra. Cuando una pieza es nueva o lleva muchos años en los cajones, su difusión siempre es, de entrada, más arriesgada. De ahí que, en mi opinión, sea fundamental una adecuada selección de los intérpretes porque el público, ante este tipo de aventuras muestra una actitud, cuando menos, distante. Al principio, los intérpretes —y con ellos los responsables de la escena— debemos ser bastante cuidados. Pero, estoy seguro de que en el futuro una obra como *La capricciosa* podrá defenderse por sí misma.

Ámbitos inexplorados

—¿Qué ámbitos va a seguir explorando?

—Me interesan particularmente aquellas obra que hizo Da Ponte con Salieri que, posiblemente, nos van a producir grandes sorpresas. En los próximos años voy a abordar *La grotta di Trofonio* que considero una obra magnífica. Creo que la historia ha sido especialmente injusta con Salieri, en parte por la mala fama generada por el romanticismo y la película *Amadeus*. Pero no es el único. Hay que abrir el repertorio porque tenemos en los archivos composiciones fabulosas que dormitan. ¡El público no se puede imaginar la cantidad de músicas estupendas y desconocidas que hay escondidas! Es obvio que no todo resulta de primera calidad, pero con que un treinta por ciento que sea excelente, lo cual no es mucho pedir, ya sería bas-



tante. Y nosotros, los intérpretes, tenemos la máxima responsabilidad en dar todo ese repertorio a conocer.

—¿Por qué hay un interés creciente en la ópera del siglo XVIII?

—Porque cuenta con muchos elementos comunes al hombre actual. El final del XX y el comienzo del XXI es un momento de huida. Se hace un tipo de ópera que divierte, que te hace escapar, que quiere evitar enfrentarte a la realidad. Es lo mismo en el cine, de ahí el peso de la magia. ¿Por qué el éxito de películas como *Harry Potter* o *El señor de los anillos*? En parte es porque, como en el XVIII, el público demanda un mundo de cuento de hadas que le haga olvidar la realidad.

—¿Cuáles van a ser sus próximos proyectos?

—Voy a hacer *L'empio punito* de Melani, el primer *Don Giovanni* de la historia de la ópera, realizado en 1660 en Roma que dirigiré en Leipzig. También voy a llevar a cabo con María Bayo, la *Antígona* de Traetta, así como una serie de arias barrocas de Rodríguez de Hita y Boccherini para el disco y que, a lo mejor, también podemos traerlo en gira.

LUIS G. IBERNÍ

ERIC LARRAYADIEU

Perdón crítico

ESCRIBO esta columna tras escuchar detenidamente la grabación de la ópera de Ruperto Chapí, *Margarita, la tornera*, que acaba de publicar el sello RTVE en colaboración con el Teatro Real. Se trata de una edición muy digna que refleja bien las calidades —a pesar de algún que otro corte y alguno de cierta consideración— de una de las grandes óperas de nuestro repertorio. Cosechó un gran éxito cuando se estrenó en el propio Real en 1909. A los pocos meses fallecería el compositor.

La recuperación de la obra supuso un gran esfuerzo en trabajo y dinero para el Instituto de Ciencias Musicales de la Complutense que dirige Emilio Casares y para el mismo teatro. Contó con una puesta de escena de Emilio Sagi, un excelente reparto encabezado por Plácido Domingo, Elisabete Matos y Ángeles Blancas y la dirección musical de Luis Antonio García Navarro. Es precisamente en él en quien se centran y a quien se dedican estas líneas.

Al escuchar la grabación se percibe de inmediato que hay alguien muy serio en el foso, alguien que se ha estudiado la partitura y que es un magnífico director de orquesta. Sabe mantener la tensión y se halla atento a los detalles sin perder la visión global de la obra. La Orquesta Sinfónica de Madrid y los cantantes rinden bajo su batuta. Contra García Navarro existió una confabulación que le amargaron los últimos años de vida, unos años que dedicó en cuerpo y alma al Teatro Real. Ese gran director de orquesta, porque sin duda lo era y esta *Margarita* se encarga de recordárnoslo, recibió un trato absolutamente injusto. Responsable de él fue un reducido núcleo de aficionados cuyas razones últimas desconozco, pero también una parte de la crítica. Hubo quien se dedicó a machacarle primera tras primera. Tampoco conozco las intenciones últimas de éstos, aunque sospecho las de alguno de ellos. Sinceramente, como crítico siento auténtica vergüenza de que puedan producirse comportamientos semejantes. Que por una fobia personal o por intereses inconfesables se masacre la carrera, la salud y finalmente la vida de una persona entregada de corazón a una labor. Ellos tendrán que vivir con sus conciencias pero yo quiero pedir perdón al público en nombre de la profesión por actitudes que no deberían existir.

GONZALO ALONSO



PRODUCCIÓN DE DON PASQUALE DEL COMUNALE DE FLORENCIA

Don Pasquale, risa y sentimiento

NO cabe duda de que *Don Pasquale* es una de las más afortunadas creaciones de Donizetti. Ópera de estuche pequeño, casi camerística, de muy pocos personajes, posee una lograda ligazón entre números, una fluida vena melódica y una aguda caracterización de comportamientos. El músico bergamasco supo afinar los procedimientos armónicos y rítmicos a la hora de establecer psicologías y de resolver los conflictos humanos, mostrando unas capacidades que muchas veces la crítica posterior —y la costumbre de denigrar por principio a los operistas románticos, para los que la voz venía a ser lo fundamental, criterio que, después de todo, era consecuencia de la llamada *seconda pratica* monteverdiana— discutió. Todo es suavidad, discreto humor, sentimentalismo de brocha fina en esta sorprendente comedia burguesa, ligeramente *larmoyant*, estrenada en París el 3 de enero de 1843. Inauguraba Donizetti el género cómico-sentimental, que tenía en realidad sus orígenes en algunas obras de Cherubini (*Les deux journées* sobre todo) o de Rossini (*Cenerentola*) y que el mismo Donizetti había tratado en cierto modo en *L'Elisir d'amore*, de 1832.

Don Pasquale, con libreto de Ruffini —que pidió que su nombre no figurara, al oponerse a algunas de las modificaciones practicadas por el compositor—, ofrece al cuadro de voces abundantes oportunidades para un lucimiento que no exige cosas extraordinarias, pero que precisa de un consumado arte de canto; como el que debieron de desplegar la noche del estreno aquellos magníficos intérpretes llamados Giulia Grisi, Mario Tamburini, Antonio Tamburini y Luigi Lablache. Es una ópera siempre bien recibida por el público. Se presenta ahora, los días 10, 12, 14 y 16,

la oportunidad de tomar contacto con la obra en el Teatro de la Maestranza de Sevilla, que lleva a escena una producción del Comunale de Florencia firmada por el competente Jonathan Miller —el creador del célebre *Rigoletto* mafioso—, con escenografía y vestuario de Isabella Bywater.

Cantata escénica. El elenco vocal, totalmente español, parece de recibo. Cada uno de sus componentes encaja con su correspondiente parte. Carlos Chausson es sin duda uno de los grandes bajo-barítonos bufos de la actualidad; tiene gracia por arrobos y, además, canta con sentido, técnica y finura, con voz timbrada e igual, lo que no suele ser tan frecuente en los caricatos que a veces han maltratado a un personaje tan cómico pero también tan tierno y, en ocasiones, tan patético. Norina será Milagros Poblador, soprano ligera que ha triunfado en la Ópera de Viena; posee timbre y agilidad. Ernesto estará incorporado por el jerezano Ismael Jordi, como aquélla, antiguo alumno de la cátedra de Kraus en la Escuela Reina Sofia. Es una voz muy lírica, de buena pasta, que dice con elegancia y frasea con gusto. Su talón de Aquiles está en el agudo.

Juan Jesús Rodríguez, también andaluz, encarna a Malatesta. Importante voz baritonal en ascenso, que ha de aprender aún a modularse y a utilizarse con un mayor número de matices. En el corto papel de notario figura otro cantante de la tierra, el tenor granadino José Manuel Zapata, un artista a seguir, que ya ha dado pruebas de su valía en cometidos de más enjundia. La responsabilidad musical corresponde al italiano Paolo Arribaveni que dirigirá a la Orquesta Sinfónica de Sevilla. **A. REVERTER**

El elenco vocal de este Don Pasquale sevillano, totalmente español, parece de recibo. Cada uno de sus componentes encaja en su correspondiente parte

Dos liederistas

COINCIDEN en las mismas fechas, el domingo en Barcelona y el lunes en Madrid, dos de los mejores liederistas de la actualidad, aun sin llegar quizá a las cimas que están imponiendo Quasthoff o Goerne: el danés Bo Skovhus y el alemán Christian Gerhaher. El primero es un hombretón de muy sólida presencia, dotado de una voz baritonal lírica y consistente, con timbre, con anchura. Tres autores en su atril: Schumann, Schönberg y Mahler en compañía del pianista Stefan Vladar. El segundo, que actúa en el ciclo de Lied del Teatro de la Zarzuela, es artista más fino y refinado, más elocuente en el manejo de las medias voces. Lo corroborará, suponemos, en este recital, en el que sólo va a cantar Schubert: *lieder* sobre poemas múltiples. Lo apoya al teclado Gerold Huber.

El infierno de Orfeo

CONTINÚA el Festival Orfeo en la temporada de la Orquesta de Granada. Mañana mismo se interpreta en versión concertante la jocosa partitura de Offenbach, *Orphée aux enfers*, estrenada en 1858 y revisada en 1874; una sátira implacable, una opereta o, como quería el compositor, una *opéra-féerie*, que se toma bastante a chacota las costumbres más acendradas. Es múltiple protagonista de esta versión el tenor catalán Francesc Garrigosa, que canta los papeles de Orfeo, Aristeo y Plutón. Steve Cole es Júpiter y Styx, Sandra Pastrana, Euridice y Sara Fulgoni, La opinión pública. Josep Pons, titular del conjunto granadino, se situará en el hipotético foso y contará, además, con el Coro de Cámara del Palau de Barcelona que dirige el solvente Jordi Casas.

Dresde y Bremen

EN los próximos días las temporadas hispanas reciben dos formaciones orquestales alemanas. La Filarmónica de Dresde, dirigida por su titular, Marek Janowski, que acaba de heredar el cetro de Plasson, visita el martes Oviedo y el miércoles el Auditorio Nacional, con un programa que incluye la *Segunda* de Brahms y una selección de creaciones populares de Wagner, del que Janowski siempre ha sido un buen traductor y que van de la obertura de *Tannhäuser* al *Idilio de Sigfrido*. Por su parte también recorre los diferentes ciclos la Deutsche Kammerphilharmonie de Bremen, dirigida por un reconocido Jukka Pekka Saraste y que viene acompañando a la nueva estrella del teclado (ha firmado en exclusiva con DG), la francesa Hélène Grimaud. En el programa se alterna, según las ciudades que visita, el *Cuarto* de Beethoven con el *Concierto en sol* de Ravel. Saraste ha ubicado en la segunda mitad la *Sinfonía n.º 39* de Mozart. La gira comienza mañana en Bilbao, y seguir por Oviedo (sábado), Madrid (lunes), Valencia (martes) y Zaragoza (miércoles).

Nuevo valor del teclado

SE presenta esta semana —el viernes en el ciclo de Ibermúsica, después de actuar en Zaragoza el martes— uno de esos jóvenes talentos que nos vienen de oriente: el chino Mei-Ting Sun (Shangai, 1981). Calificado ya en 1999 como “impresionante promesa”, fue elegido uno de los Músicos del año en 1996 por su interpretación en Nueva York de los *Estudios op. 10* de Chopin; precisamente un ciclo que toca ahora en Madrid. Desde luego son partituras que ponen a prueba la técnica y madurez de cualquier pianista. Sun coloca a su lado los *Estudios* de la opus 25 y los *Tres Nuevos Estudios*, con lo que nos dará la visión completa de la serie.

Lección exquisita

SIEMPRE hemos manifestado en estas páginas nuestra aprobación general al diseño de la programación de las temporadas de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid; sobre todo desde que está a su frente José Ramón Encinar. Se busca permanentemente la novedad y se estrenan y dan a conocer títulos. En el día de hoy tenemos una nueva oportunidad para comprobar la justeza de este aserto. En el Auditorio Nacional de Madrid se repone esta tarde la obra del santanderino Arturo Dúo Vital *Molinos isleños*, una impresión sinfónica de 1932 (el músico tenía 31 años y residía en la isla de la Palma). El programa se completa con dos obras oriundas de París, donde estudió Dúo: las animadas y melodiosas *Variaciones sinfónicas* de Cesar Franck, que contará con la exquisita pianista madrileña Cristina Bruno, que actúa mucho menos de lo que deseáramos, y la infrecuente *Sinfonía en Do* de Paul Dukas, de 1896, célebre autor de *El aprendiz de brujo*. En el podio se sitúa Miguel Roa, a quien de inmediato conectamos con el mundo de la zarzuela, en el que es una de las mayores autoridades, pero que nunca ha descuidado las labores sinfónicas.

Mundos exóticos

EN muchos aspectos el ciclo de conciertos de la Universidad Complutense de Madrid es similar a otros: programas más bien de repertorio, con orquestas y solistas de cierto prestigio. Sin embargo, esta serie viene salpimentada por algunas actuaciones y selección de obras que se apartan de la rutina más acendrada. Se incluyen partituras raras —la ópera de Spontini, *Fernand Cortez*—, se llama a conjuntos especializados para títulos barrocos, se destilan algunas gotas de obras hispanas recuperadas —*Escenas andaluzas* y obertura *Guzmán el Bueno* de Bretón—, se hace un homenaje a Corselli... O se plantea un programa tan divertido, incluyendo derviches danzantes, como el que hoy se hace en el Auditorio Nacional (y se repite mañana en Sevilla), que atiende al título, un tanto pretencioso, de “Oriente y Occidente en la música del siglo XVIII”. Incluye la obertura de *El califa de Bagdad* de Gar-



J. V. ZOEST

cía, la *Sinfonía Turca* de Süssmayr, o la obertura de *El rapto en serrallo* de Mozart. El estupendo *Concierto Köln* (en la imagen), está dirigido por Werner Ehrhardt, que se ve complementado en esta ocasión por el conjunto turco Sarband.



LOS INTEGRANTES DE LA NUEVA PRODUCCIÓN DE *IL VIAGGIO* DURANTE LOS ENSAYOS EN EL LICEO

ANTONI BOFILL

El Teatro catalán estrena una nueva producción de *Il viaggio a Reims* **Fiesta rossiniana en el Liceo**

El próximo lunes el Liceo estrena *Il viaggio a Reims* de Rossini, en una nueva producción firmada por Sergi Belbel. En lo musical, será Jesús López Cobos, junto a un sólido elenco español, el encargado de dar salida a la inclasificable partitura del compositor italiano.

POCAS creaciones rossinianas han tenido una vida tan azarosa como *Il viaggio a Reims*, que en una nueva producción se estrena el lunes en el Liceo de Barcelona. Lo hace de la mano del reconocido director y dramaturgo Sergi Belbel y bajo la experta batuta de Jesús López Cobos, quien guiará a un prometedor elenco en el que figuran las jóvenes pero consolidadas voces de Elena de la Merced, María José Moreno, Mariola Cantarero, María Bayo o Josep Bros, junto a nombres veteranos como el *basso-buffo* Enzo Dara.

La obra, compuesta con motivo de la coronación de Carlos X de Francia, supuso la presentación del compositor en el Teatro Italiano de París, donde se estrenó el 19 de junio de 1825. Más tarde, Rossini

adaptó buena parte de la música para *Le comte Ory*, por lo que los manuscritos originales de *Il viaggio* permanecieron olvidados y desperdigados durante más de un siglo y medio hasta que fueron exhumados para el Festival de Pésaro de 1984, de la mano de Abbado y Ronconi, en pleno “renacimiento rossiniano”. El éxito fue tal que pasó a figurar en los *cartellone* de los primeros teatros, compitiendo con obras ya asentadas del propio autor. Prueba de ello es el sorprendente recibimiento que acaba de tener *Il viaggio* en el montaje que para la Finish National Opera ha diseñado Dario Fo.

Las razones de esta acogida, semejante a la que tuvo su estreno en España, dentro del Festival Mozart de La Coruña del año 2000, las asocia López Cobos, “a la tremenda calidad musical que presenta la obra. Pertenece a la última etapa de Rossini, en la que ya poseía una maestría absoluta. Contaba con la experiencia de toda su anterior creación lírica, lo que se nota en la sabiduría con la que utiliza tanto la línea de canto como la orquestación”. Destaca el director la particularidad de *Il viag-*

gio dentro del corpus rossiniano: “no está estructurada en actos como una ópera, se trata más bien de una cantata escénica. Lo que la hace especial es que, pese a que en el fondo está escribiendo una comedia, él emplea el vocalismo de la ópera seria, propio de una *Semiramide* o de *Mosè in Egitto*, a la que se parece mucho”. Para López Cobos, que se enfrenta por primera vez a la partitura, “su atractivo reside en que está concebida como una obra coral, en la que priman los dúos, sextetos o el célebre *Gran pezzo*, a catorce voces. Eso le otorga una inmensa diversidad y riqueza musical”.

Trama cómica. Para el responsable escénico, el catalán Sergi Belbel, esta nueva producción supone, tras una dilatada experiencia teatral, su primera incursión en la ópera: “un mundo que por su seriedad se me hacía grande. Pero la música y, sobre todo, el humor que empapa a *Il viaggio* me sedujo al momento”. El hilarante argumento concebido por el libretista Luigi Balochi —la reunión en un balneario de un grupo de aristócratas venidos de toda Euro-

pa que, camino a Reims, no pueden llegar a tiempo a la coronación real y acaban celebrándola por su cuenta— es para Belbel, “tan sencillo como extravagante. El libreto no da muchas pistas, por lo que he desarrollado mi trabajo alrededor del hotel de aguas termales, que sirve a la perfección como metáfora de un espacio festivo y a la vez decadente. Un lugar de lujo, de diversión pero también de decadencia, metáfora de una Europa que se desintegra. Un espacio que parece sacado de la *Montaña mágica* de Thomas Mann”.

Belbel ha trasladado la acción algo más adelante del tiempo en el que transcurre la trama, 1825, trayéndolo a finales del XIX. Un momento que al director le es útil “para dibujar las manías, obsesiones y envidias de este grupo de nobles que, entre baños de vapor, piscinas y masajes, asisten al desmoronamiento de la vieja Europa”. Este mosaico de personajes, señala Belbel, “permite un juego escénico a través del choque de nacionalidades. La obra está plagada de ironías sobre falsa concordia europea, hoy más que nunca de tanta actualidad. De hecho, los cantantes querían acabar mostrando un ‘no a la guerra’, pero el mensaje está tan implícito en *Il viaggio* que no lo creí necesario”.

CARLOS FORTEZA

“Il viaggio permite un juego escénico a través del choque de nacionalidades. Está plagado de ironías sobre falsa concordia europea, hoy más que nunca de tanta actualidad”, dice Belbel

DISCOS



H. I. F. BIBER

REQUIEM A 15 / BATTALIA A 10
JORDI SAVALL
Av 9825

EL compositor bohemio Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704) es conocido por sus prodigiosas *Sonatas del Rosario*, una de las cimas de la música de cámara de todos los tiempos. Después de la espectacular *Missa Bruxellensis*, este *Requiem* es la segunda obra de Biber que Jordi Savall lleva al disco, en una nueva colaboración con el Festival de Salzburgo. Al igual que aquella, fue grabada en vivo en el solemne marco de la Catedral de esta ciudad, aprovechando las características espaciales del monumental edificio y con toda la pompa y esplendor que requiere la partitura, escrita en 1687 para los funerales del arzobispo Maximilian Gandolph. Se completa el compacto con la estupenda *Battalia a 10*. **R. BANÚS**



BEETHOVEN

SONATAS PARA VIOLÍN Y PIANO
DUMAY/PIRES
DG 471 495 2

PARA tocar estas piezas, en las que late toda la energía, a veces convulsa, de Beethoven, son necesarios dos intérpretes que se acoplen, que mantengan un diálogo constructivo, que se fundan en el desarrollo de una música que pide ante todo complicidad. Han sido las grandes parejas de músicos bien avenidos las que han llevado a la cima la interpretación de estas sonatas. Esa química natural no hay duda de que se establece también entre Agustín Dumay y María Joao Pires, que además son o han sido pareja sentimental. El juego de matices, el fraseo firme y delicado al tiempo de la pianista marcan el discurrir de la música, en la que se embebe sin problemas el violinista. Hay canto y respiración. **A. REVERTER**



JUAN MOJAMA

ESENCIA FLAMENCA
R. MONTOYA, GUITARRA
SONIFOLK 20171

DESCONOCIDO para gran parte de los aficionados actuales, Juan Mojama es una figura fundamental de la historia del cante. Nacido en 1892 en pleno barrio de San Miguel, uno de los reductos jondos de Jerez, incorporó a la herencia musical más genuinamente gitana la musicalidad y las hechuras cantoras que su paisano Antonio Chacón imprimió a numerosos estilos. Fue un gitano raro, que rehuyó los grandes escenarios. Grabó muy poco. La mayor parte del trabajo que realizó en estudio se recoge en este volumen de la colección *Cantaos Históricos*, que nos devuelve su voz en buenas condiciones técnicas. Es una fuente básica que, por fortuna, recupera su vigencia. **A. GRIMALDOS**

Nuestro mayor operista

RUPERTO CHAPÍ

MARGARITA LA TORNERA: ELISABETE MATOS, PLÁCIDO DOMINGO, ÁNGELES BLANCAS, STEFANO PALATCHI. ORQUESTA Y CORO DE LA SINFÓNICA DE MADRID. DIRECTOR: GARCÍA NAVARRO.
RTVE 65169

LLEVABA esperando en el horno desde que se grabó en el Teatro Real en diciembre de 1999 y por diversas razones no acababa de editarse en compacto. Afortunadamente ha visto por fin la luz una ópera española estrenada en el mismo coliseo en 1909 con gran éxito. Posiblemente las circunstancias que se vivían en el teatro por aquellas fechas no permitieron al gran público valorar con justicia una obra excepcional en la que Ruperto Chapí se muestra como quizá el más grande de nuestros operistas. Chapí asimila las influencias de Puccini, Wagner y Strauss para concebir una obra personal de enormes dificultades vocales para los intérpretes, razón en parte de su ausencia en las carteleras durante décadas. Incluso encontramos en ella el germen del Falla a punto de llegar. El acto segundo lo debió de conocer bien el gaditano y se deja sentir tanto en *La vida breve* como en *El amor brujo*.

La grabación está cuidada y posiblemente pasen muchos años hasta que pueda ser superada, si es que alguna vez se intenta. Por ello se convierte en disco imprescindible para los coleccionistas y para los aficionados a la ópera. El desaparecido García Navarro realiza una lectura soberbia, quedando clara una gran autoridad como director que le fue injusta y vilmente denegada por algunos. Elisabete Matos, Plácido Domingo y Ángeles Blancas responden con mucha dignidad a los desafíos de la partitura que, en grabación, presenta los mismos cortes que en las representaciones en vivo. Una ópera que cuanto más se escucha más se valora. **GONZALO ALONSO**

Discos más vendidos

TÍTULO	AUTORES	INTÉRPRETES	DISCOGRÁFICA
1 <i>Ninna Nanna 1450-2002</i>	Varios	Figueras/Savall	Alia Vox
2 <i>Coloratura. Manual de voces</i>	Varios	Varios	Decca
3 <i>Callas forever (B.S.O)</i>	Varios	M. Callas	Emi
4 <i>Sentimento</i>	Varios	A. Bocelli	Emi
5 <i>Margarita la Tornera</i>	Chapí	García Navarro	RTVE
6 <i>Variaciones Goldberg</i>	Bach	G. Gould	Emi
7 <i>Clásicos Populares Sentimentales</i>	Varios	Varios	RTVE
8 <i>Lucie de Lammermoor</i>	Donizetti	N. Dessay	Virgin
9 <i>The art of Cecilia Bartoli</i>	Varios	C. Bartoli	Decca
10 <i>Concierto de Año Nuevo</i>	Varios	N. Harnoncourt	Universal

Barcelona: Castelló, FNAC Bilbao: Vellido La Coruña: Discos Breogán Madrid: El Corte Inglés, FNAC, Madrid Rock, Real Musical Oviedo: Real Musical Palma de Mallorca: Tot Clàssic Sevilla: Allegro Zaragoza: Discos Linacero Valencia: FNAC





Ante los relevos en el CSIC y en el Ministerio de Ciencia y Tecnología Estado y poder de la **investigación**

Las dimisiones en el Ministerio de Ciencia y Tecnología y en el CSIC ponen de relieve la profunda crisis administrativa que vive nuestra ciencia. ¿Buenos investigadores pero mala gestión? ¿Rígidas estructuras? ¿Funcionarización? ¿Falta de competitividad? Juan Modolell, premio Jaime I de Investigación y profesor de Investigación del Centro de Biología Molecular Severo Ochoa (CSIC-UAM), analiza para El Cultural las causas de esta situación.

La ciencia, como un árbol de crecimiento lento, requiere cuidados continuos y no puede regarse durante un tiempo y abandonarse después si queremos que fructifique. Se necesita un trabajo de seguimiento constante y una inversión en capital humano y en infraestructuras a largo plazo. Cuando esto no es así, como parece que ocurre en estos momentos, dadas las dimisiones de altos cargos en la cúpula de la política científica estatal, se corre el peligro de quebrar el crecimiento y malograr parte de lo conseguido. Las expectativas optimistas con las que los científicos contemplamos la creación del Ministerio de Ciencia y

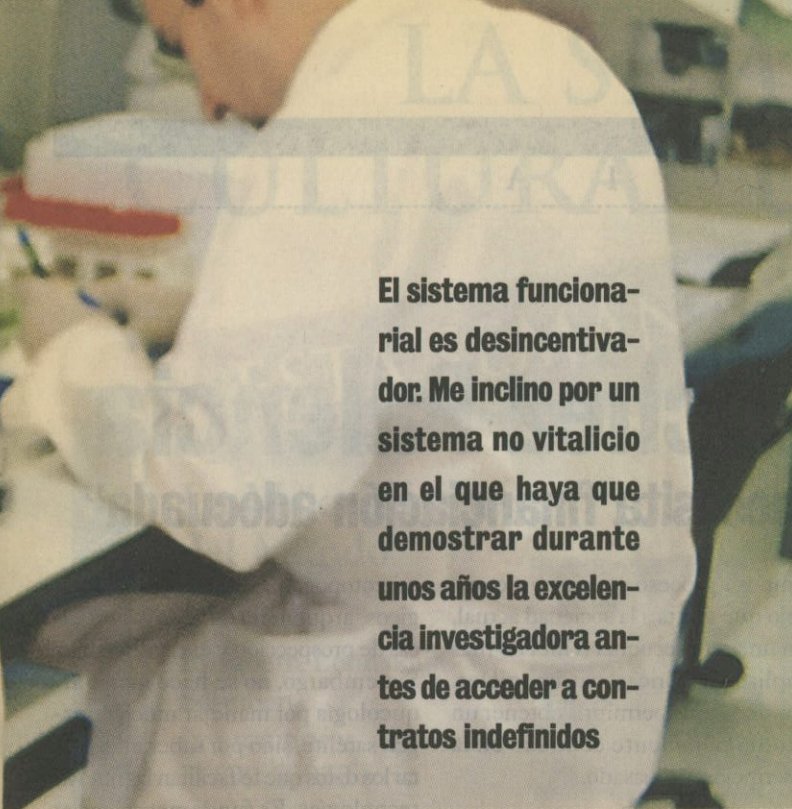
Tecnología en gran medida no se han cumplido. Así, en los últimos años se ha producido un notable abandono en lo que respecta a la política científica, habiéndose hecho mucho menos de lo que se preveía. Las inversiones para I+D prácticamente no han aumentado, puesto que seguimos dedicándoles el 0,9% del producto interior bruto, mientras que en países de nuestro entorno la inversión está alrededor del 2%. Hay que tener en cuenta, además, que en ese 0,9% están incluidos los gastos de investigación para defensa, los cuales normalmente no se contabilizan en este capítulo. Ello se traduce en carencias en tres aspectos

importantes para la I+D: infraestructuras deficientes, puestos de investigación insuficientes y subvenciones para la investigación escasas. Describiremos cada uno de estos aspectos por separado.

Medios obsoletos. Nuestros centros de investigación son en general pocos, están sobrecargados, y en muchos casos disponen de equipos y medios tecnológicos obsoletos. Los investigadores trabajamos en laboratorios muy pequeños, lo que limita el número de personas que podemos formar y hace que la productividad disminuya. También carecemos de suficiente personal de apoyo a la investigación, por lo que tenemos que perder el tiempo en actividades que hacen desviarnos de nuestro cometido. El moderno equipamiento para la investigación, escaso por otra parte, suele requerir personal especializado para su uso efectivo y este personal es insuficiente y en muchos casos trabaja en condiciones contractuales precarias. Si bien es verdad que últimamente se han creado algunos nuevos centros importantes, como el Centro

Nacional de Investigaciones Oncológicas, ello se ha debido más al laudable empeño personal de alguien como Mariano Barbacid, que al reflejo de una política científica que apoya este tipo de iniciativas, las propulsa, y mejora las condiciones para que estos proyectos se generalicen y puedan llevarse a cabo con rapidez y sin trabas económicas y burocráticas.

Seguramente, la mejor iniciativa que en los últimos años ha realizado el Ministerio de Ciencia y Tecnología ha sido el Programa Ramón y Cajal para el contrato de unos 2.000 científicos, tras su formación como becarios postdoctorales con experiencia en el extranjero. Esto ha sido un paso importante en la dirección adecuada. Pero, como en otras cosas, sólo será óptimo si tiene una continuidad. Los contratos son para cinco años y no está previsto lo que ocurrirá a su término. Es más, el programa acaba con la convocatoria actual y no parece prevista su continuidad. Creo que esta iniciativa, que ha sido excelente para absorber la "bolsa" de científicos jóvenes sin puesto de trabajo, debe continuarse indefinidamente ajus-



El sistema funcional es desincentivador. Me inclino por un sistema no vitalicio en el que haya que demostrar durante unos años la excelencia investigadora antes de acceder a contratos indefinidos

tando el número de plazas a la disponibilidad de científicos preparados que, desgraciadamente, tampoco son tantos.

El Programa Ramón y Cajal, junto con la iniciativa del Institut Català de la Recerca (ICREA), que contrata anualmente y de forma indefinida a unos 30 científicos de probada excelencia para reforzar las instituciones de I+D y las universidades catalanas, son además "experimentos" muy interesantes por abrir una vía para acceder a la investigación y/o docencia distinta de la funcional. Creo que es muy importante cambiar la mentalidad de los investigadores en organismos públicos, incluidas las universidades, y aceptar, a largo plazo, la desfuncionalización total de nuestras instituciones. Ello les permitirá hacer una política científica real y competir por los mejores científicos y docentes, a la par que esta competencia deberá ser un estímulo para los mismos. Actualmente, en España, cada profesor universitario es un funcionario de su universidad y no puede trasladarse a otra que le ofrezca un mejor ambiente en el que desarrollar su actividad docente e investigadora. En este sentido, cabe reclamar una Universidad más abierta, que pudiese competir por los mejores profesores. Una manera de hacer esto es implementar gradualmente el sistema de *tenure track* existente en otros países a las nuevas incorporaciones.

Mi experiencia de más de 32 años de funcionario del CSIC me indica que hay una proporción demasiado elevada de funcionarios investigadores y docentes que no deberían ocupar estos puestos. El sistema funcional es irreversible, desincentivador, y permite que ocupen plazas vitalicias personas inadecuadas. Yo me inclino por un sistema no vitalicio en el que haya que demostrar durante unos años la excelencia docente e investigadora antes de acceder a contratos indefinidos y siempre sujetos a evaluaciones del buen hacer profesional. Pero también quiero señalar que para trabajar bien es necesaria una seguridad y una estabilidad en la profesión, y por tanto una liberalización absoluta tampoco es buena. Creo que hay que buscar un sistema intermedio entre el funcionariado vitalicio y el riesgo de la inestabilidad liberalizadora.

Retrasos y ralentización. En estos últimos años hemos visto como convocatorias de proyectos, becas, etc. se retrasaban injustificadamente, los fondos llegaban meses después del inicio de los proyectos, las becas predoctorales de cuatro años de duración prevista quedaban reducidas a algo más de tres debido al retraso en su concesión. La gestión de los

fondos en ciertos aspectos también se ha complicado y así un contrato para un ayudante de laboratorio debe ahora hacerse por concurso público, lo que en el CSIC demora unos tres meses la contratación. Esto unido al retraso en la disponibilidad de las subvenciones ha hecho que contratos que en principio deberían haber sido de tres años, la duración normal de los proyectos, han quedado reducidos a algo más de dos años. Esta forma de actuar ralentiza el funcionamiento de los equipos. Por otro lado, al haber aumentado el número de peticiones de proyectos, en parte debido al Programa Ramón y Cajal, las concesiones han sido más escasas. Por ejemplo, se quiso lanzar con gran prisa la Acción Estratégica de Genómica y Proteómica que con un fuerte presupuesto debería haber subsanado el retraso en infraestructura, medios y proyectos que llevamos en esta área novísima de la biología y que se tradujo en la casi nula participación de España en los grandes proyectos de

La mejora de nuestro nivel científico pasa por flexibilizar las instituciones, por abrir el sistema de contratación, por apoyar a la gente joven y por aumentar los presupuestos

secuenciación de genomas y explotación de los conocimientos derivados de los mismos. Finalmente, la Acción Estratégica apareció con mucho retraso y con un presupuesto muchas veces inferior al inicialmente previsto y, aunque útil, no va a subsanar nuestras deficiencias en esta área de investigación.

Todos estos condicionantes hacen que nuestras instituciones no tengan la excelencia científica que corresponde a un país de nuestro nivel de desarrollo y esto hace que cada vez sea más difícil competir con los países de nuestro entorno. Es cierto que tenemos grupos de investigación sobresalientes, pero en su conjunto, en excelencia científica todavía somos un país de segunda división. Lo sabe muy bien la mayoría de los científicos que están tra-

bajando en nuestro país y también lo saben la mayoría de las empresas, hoy día multinacionales, que establecen su investigación cerca de las instituciones de gran prestigio científico en otros países, como Francia, Inglaterra o Alemania. Para llegar a la altura de estos países es necesario tiempo, dinero y una voluntad política constante y a prueba de avatares puntuales.

Alejamiento de los jóvenes. Hay que empezar a cambiar el panorama con iniciativas que extiendan programas como el Ramón y Cajal y el ICREA y los complementen creando las infraestructuras donde estos investigadores puedan realizar su labor de forma ágil y eficiente. Ello es además importante porque hemos observado en estos últimos años un alejamiento progresivo de nuestros mejores jóvenes de las tareas científicas. Cunde la impresión, completamente real, de que la investigación es una profesión muy bonita, pero de la cual desgraciada-

mente no se puede vivir, ya que supone largos años de esfuerzos sólo compensados

con becas sin seguridad de continuidad, largos periodos en el extranjero sin seguridad de retorno, y la posibilidad real de tener que dedicarse al final a otras tareas, pues no hay "plaza" para ellos en nuestras instituciones encorsetadas. Esto es muy grave pues el capital humano es lo más precioso que tiene un país y ninguno puede permitirse el lujo de despreciarlo. Como alguien dijo muy acertadamente: "Si crees que la educación es cara, prueba la ignorancia". La mejora de nuestro nivel científico pasa, pues, por flexibilizar las instituciones, abrir el sistema de contratación, apoyar a la gente joven y aumentar los presupuestos para centros de investigación, infraestructuras y proyectos.

JUAN MODOLELL

Javier Sánchez Palencia coordina desde el Instituto de Historia del CSIC un equipo de investigación arqueológica puntero y lo ha demostrado en sus estudios sobre el Paisaje Cultural de Las Médulas. Ha dirigido la exposición, organizada por la Junta de Castilla y León, que puede verse estos días en el Real Jardín Botánico de Madrid.

Javier Sánchez Palencia

“La arqueología necesita financiación adecuada”

—¿Qué hay de cierto en la mítica imagen de la arqueología?

—Muy poco, aunque muchos tienen la imagen de Indiana Jones a la búsqueda de tesoros. La arqueología nace en los siglos XVIII y XIX a partir de las Ciencias de la Tierra, como la Geología, de la Filología y de la Historia del Arte. En los años 60 se introdujeron nuevas concepciones que cimentaron definitivamente la Arqueología como ciencia moderna. Hasta hace poco, la cultura material se consideraba un objetivo en sí mismo. Hoy se han potenciado sobre todo los aspectos sociales y lo territorial frente a la mera cronología.

—¿Sigue siendo importante el hallazgo de nuevos restos?

—Sí, pero el objetivo principal de la arqueología es interpretar el desarrollo de las sociedades a partir de toda la cultura material existente o que se descubra. Ya no prima la “arqueología del descubrimiento”, que tenía el riesgo de limitar el estudio a los grupos dominantes. Por ejemplo, en relación con Las Médulas, nos interesa conocer qué ocurría en Astorga, una capital romana de la época, pero también necesitamos comprender lo que pasa en todo el territorio del entorno. En la actualidad, existe una tendencia mayoritaria a considerar la Historia

como un proceso continuo y complejo que afecta a la sociedad actual, con unas consecuencias mucho más amplias —históricas, patrimoniales, etc.— de las que permitiría obtener un estudio puramente centrado en la descripción del pasado.

Renovación de conceptos

—¿Se considera en desventaja con respecto a otras disciplinas?

—Siempre ha habido una mayor preeminencia de las ciencias aplicadas. Es lógico que la sociedad muestre un mayor interés por aquellas ramas de la ciencia especialmente relacionadas con la salud o con la mejora de calidad de vida. Dentro de esa calidad de vida cada vez se valora más la adquisición de nuevos conocimientos. Y la arqueología se va adaptando cada vez más a esta exigencia de “aplicación”, con la renovación del concepto de patrimonio.

—¿Pero cree que cuentan con financiación suficiente?

—Creo que la financiación no debe medirse tanto en función del dinero real que se otorga a cada equipo cuanto en la adecuación de los medios que cada uno de ellos precisa. Disciplinas científicas como la biotecnología necesitan instrumentos mucho más caros que nosotros. De todos modos, la falta de financiación adecuada para la investigación es un problema general hoy en día.

—¿Cuáles son las técnicas arqueológicas más habituales?

—Desde la teledetección mediante fotografía aérea y satélite, hasta la cartointerpretación, pasando por la

microtopografía, análisis paleoecológicos, arqueometría, nuevas técnicas de prospección y excavación, etc. Sin embargo, no se hace mejor arqueología por manejar mucha imagen satélite, sino por saber interpretar los datos que te facilitan las nuevas tecnologías. Es fundamental tener claro para qué y por qué se utilizan esas técnicas.

—¿Y cómo aplican estas nuevas tecnologías al estudio del pasado?

—Todos los datos que obtenemos mediante teledetección, por ejemplo, los convertimos en registros digitalizados y en información arqueológica. Elaboramos una nueva cartografía histórica que nos permite trazar mapas de funcionalidades de asentamientos, de riesgos arqueológicos, etc. Hacemos nuestra propia microcartografía, con curvas de nivel incluso de 25 en 25 centímetros. Pero lo fundamental es saber combinar todas esas técnicas para la consecución de nuestros objetivos, teniendo en cuenta, además, que el recurso a la excavación ya no es imprescindible.

—Finalmente, ¿qué papel juegan las fuentes documentales?

—Hasta hace muy poco las fuentes escritas se utilizaban de manera subordinada respecto a los restos arqueológicos. Pero desde el momento en el que nos planteamos la investigación como la búsqueda de respuestas a problemas históricos, la integración de estas fuentes y la arqueología resulta imprescindible. Los textos escritos por los gobernantes; la información facilitada, por ejemplo, por Estrabón sobre la geografía del Imperio; las inscripciones latinas, nos dan una gran información.

“No se hace mejor arqueología por manejar mucha imagen de satélite sino por saber interpretar los datos que te facilitan las nuevas tecnologías”

JAVIER LÓPEZ REJAS



MERCEDES RODRÍGUEZ

LA SEMANA MAS CULTURAL DE EL MUNDO

ESTA SEMANA

VIERNES 7

La Mejor Música del Mundo

Elisabeth Leonskaja
Schubert
Impromptus
D 899 & 935



MARTES 11

La Mejor Música del Mundo

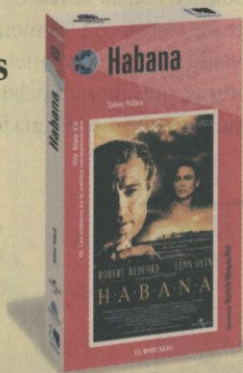
María-João Pires
Chopin
Conciertos para piano 1 y 2



SABADO 8

Las Películas más Emblemáticas de Nuestra Epoca

Habana
de Sydney Pollack
con Robert Redford,
Lena Olin.



MIERCOLES 12

Las Mejores Novelas de la Literatura Universal Contemporánea

Scott Turow
Demanda infalible Vol. II



DOMINGO 9

La Mejor Oferta del Domingo

Crónica
Magazine
Ariadna
Motor
Expansión & Empleo



JUEVES 13

La Mejor Revista

Todos los jueves,
gratis*, El Cultural

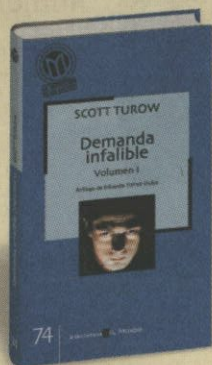
* Excepto Galicia cuyo precio de venta es de 0,30 euros



LUNES 10

Las Mejores Novelas de la Literatura Universal Contemporánea

Scott Turow
Demanda infalible Vol. I



EL MUNDO

www.elmundo.es

Teléfono de atención al cliente
e información al suscriptor 902 99 99 46



Los esnobs Aznar

NO tratamos de meter al señor Aznar a la fuerza, a tenazón, en esta millenta de esnobs, ni sabemos si le gustaría o no. Por el contrario, lo traemos a nuestra página como ejemplo máximo de un español no esnob, de un señor corriente, de un político que va siempre muy aseado, pero no se permite licencias ni gárgolas con el nudo de la corbata. El presidente Aznar, en la calle como en el trabajo, es un hombre que prefiere la línea recta no sólo como la distancia más corta entre dos puntos, sino como la distancia más limpia.

Hemos de convenir en que la política es un arte barroco y un político sin barroquismo pierde mucho figoneo para las masas y no digamos para la prensa de los detalles pícaros. Como la otra noche, que salía un noble o grande de España o algo, por televisión, haciendo como que se limpiaba los labios con un pañuelo impecable, cuando en realidad se sujetaba la dentadura propicia a marcharse. Aznar lleva los dientes en su sitio y no necesita colocárselos ante la tele, porque es un señor que, entre la limpieza sencillez y el barroquismo de anarquistas y aristocratizantes, ha elegido la sencillez, que es más cómoda, presta mejor imagen, y da más votos, y si no que se lo pregunten a él.

Uno, personalmente, debe confesar que prefiere el hombre y la mujer barroquizados con excesos de buen o mal gusto, algo que distraiga la mirada y no nos deje frente a frente con la mirada del otro, de la otra. La gente se pone adornos, pendientes y collares para que miremos toda esa bisutería, evitando la mirada policíaca u obscena, que por la calle todos somos agentes de la CIA o procuramos parecerlo. Uno va

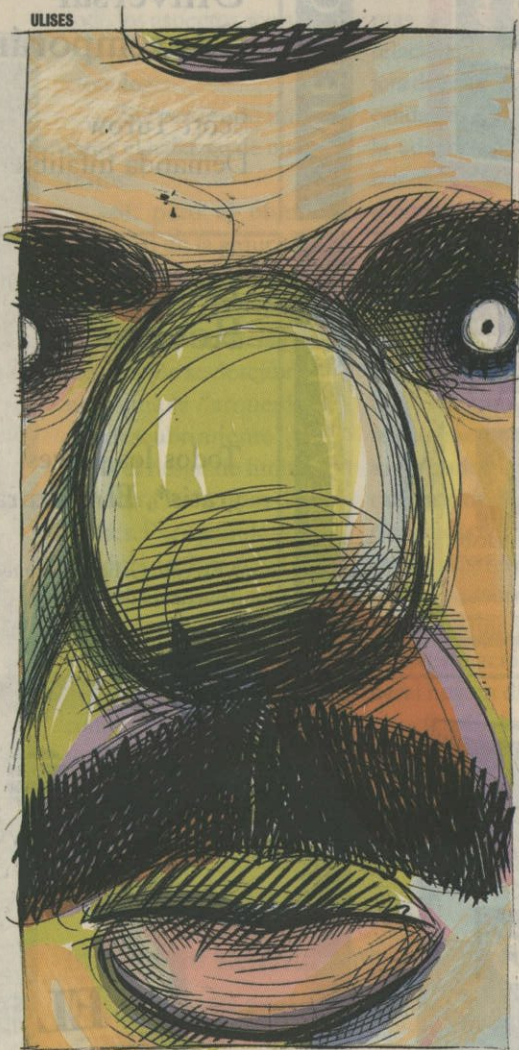
más defendido con su corbata vagamente española y una va más defendida con su wonderbra. Los hombres que conservan la corbata gris, el traje azul y el pelo a raya, como Aznar, son tímidos sin imaginación para autodecorarse. Pero ya hemos dicho que esta actitud es cómoda, evita perder los gemelos o preguntarle al mayordomo qué traje me debo poner hoy y qué tal día hace. Lo directo es abrir el armario ropero por la izquierda, cuando no hay peligro de que salga ningún inquilino del armario, y ponerse lo del día anterior, pidiendo un poco de

kánfor para los zapatos y fijativos para el pelo. Esto de renunciar a la elegancia o al esnobismo es algo que les duele más a las mujeres que a los hombres. Ellas no saben que como mejor están es con un vestido recto, de escote redondo, hasta las rodillas, dejando que los caprichos de la anatomía femenina marquen lo que haga falta.

El señor Aznar es coherente en su política con su armario. Explica las cosas claras, con las menos líneas posibles y usando mucho de los números, que ahorran palabras. No negaremos que esto es una forma de

elegancia muy española y hasta de derechas, pero la encontramos un poco sosa y aburrida a la hora de seducir una chai diplomática o a un Jefe de Gobierno extranjero, que todo va en aficiones y necesidad de petróleo. Del señor Aznar decían que tenía poca imagen porque no cambiaba mucho de corbata, pero los españoles le dieron diez millones de votos. Toma ya. Nunca se sabe si salir a la plaza de corinto y oro o de tabaco y luto. Yo a Aznar no le cambiaría ni un pelo del bigote, porque él es así y su política le ha ido bien hasta que ha empezado a barroquizarse en los congresos europeos y en sus relaciones peligrosas con el señor Bush, otro que no tiene nada de esnob, o que en todo caso salva la imagen como esnob country, con las manos bamboleantes cerca de los revólveres que no lleva, pero siempre dispuesto a sacar y acertar en el rabito de la boina cuando ve una boina iraquí. La buena amistad que une a estos dos hombres llanos no es ningún pacto debajo de la alfombra, como querría la CIA, y tampoco es un asunto becaria en plan Mónica Lewinsky.

El esnobismo político inglés lo marcó para siempre sir Winston Churchill. El estilo político francés lo marcó algún alabardero incógnito que cabalgaba con Josefina. El estilo esnob político español lo marca Godoy con su caballo caedizo, sus patillas de chulo de la Puerta del Sol y su afrancesamiento pegadizo y tardío. Aznar ha decidido no tener estilo porque en Valladolid eso del esnobismo es una mariconada que sólo ejercían un par de cómicos y un sastre que llamábamos la Lirio.



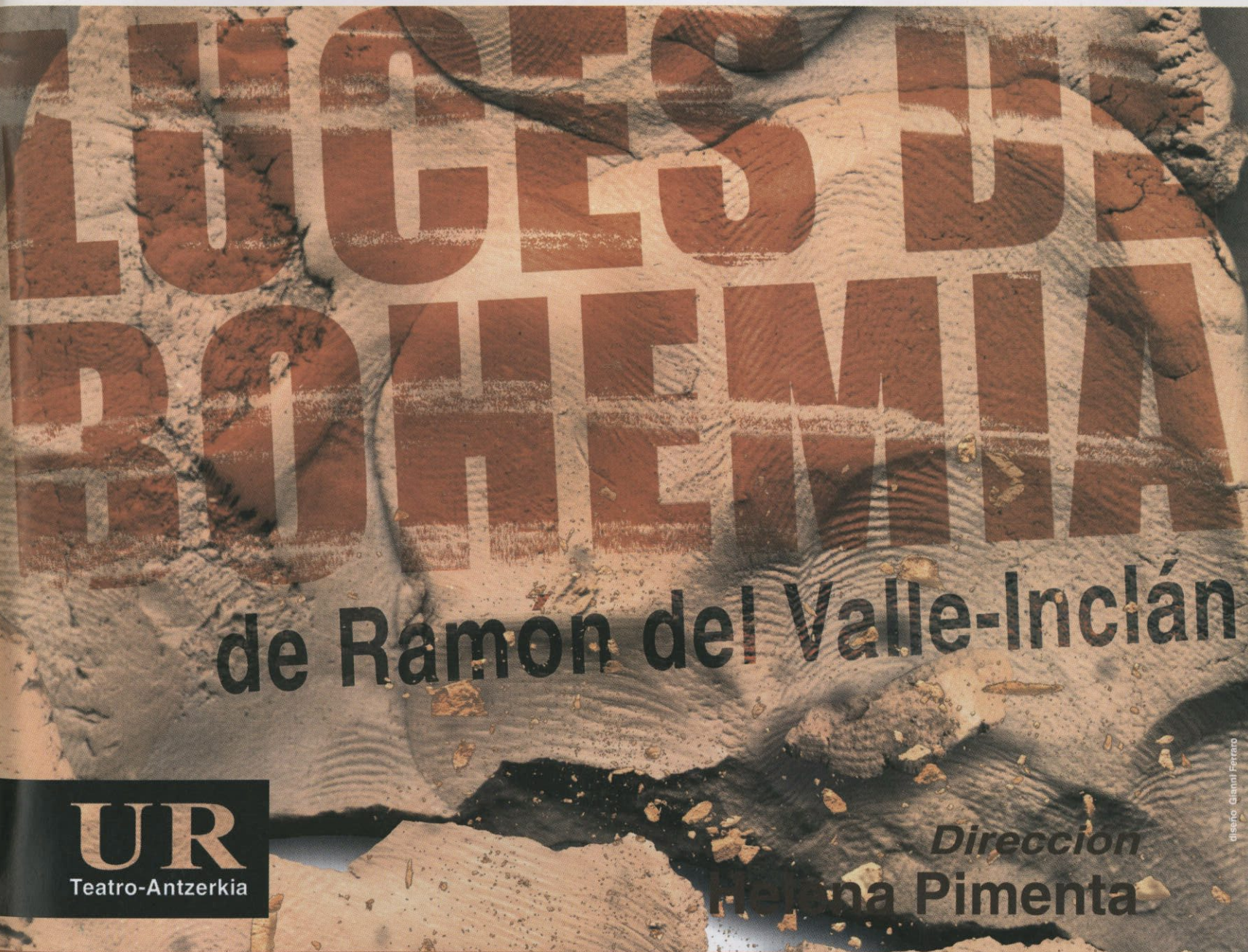
El señor Aznar es coherente en su política con su armario. Explica las cosas claras, con las menos líneas posibles y usando mucho de los números, que ahorran palabras

FRANCISCO UMBRAL

Teatro  Albéniz
de la Comunidad de Madrid

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

del 27 de febrero al 30 de marzo de 2003
5 únicas semanas



UR
Teatro-Antzerkia

Dirección
Melina Pimenta

diésgo Gianni Ferraro

Patrocinan:

EL MUNDO



Coproduce:



Salamanca 2002
Ciudad Europea
de la Cultura

Organiza:



Comunidad de Madrid

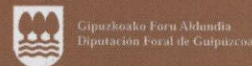
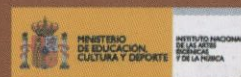
CONSEJERÍA DE LAS ARTES

Dirección General de Promoción Cultural

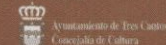
INFO 012 / 91 580 42 60 / 91 720 82 24
www.madrid.org

 Entradas.com 902 22 16 22

Subvencionan:



Colabora:



Distribuye:



Vermeer

y EL INTERIOR HOLANDÉS



... 19 febrero - 18 mayo 2003 ...

Reserva anticipada para visitas los lunes en el tel: 902 150 025 y <http://museoprado.mcu.es>

MUSEO NACIONAL
DEL PRADO



Exposición patrocinada por:

BBVA