

Bit recomienda

V I N O S

Sumilleres

La palabra suena aún un tanto rara. Se trata, desde hace algunos años, de una adaptación a las lenguas ibéricas (con fonética más bien catalana, bienvenida sea) de la francesa *sommelier* que, si nos atenemos a la definición de la *Association de la Sommelierie Internationale* (ASI), designa a los profesionales del “arte de armonizar los platos con las bebidas apropiadas (vinos, espirituosos, pero también aguas, cervezas, té y cafés), así como el de servir los puros”.

Esta profesión, que en España es todavía relativamente nueva, nació en Francia dentro de los grandes restaurantes que en el siglo XIX pusieron al alcance de la triunfante burguesía los banquetes antes reservados a los nobles. Aquí su empleo, aunque creciente, se restringe, por obvias razones económicas, a restaurantes con suficiente nivel como para permitirse especializar a una persona para estas funciones.

¿Está justificada esta especialización? Desde luego no lo estaría en un entorno en que la alimentación sea una cuestión dominada por la pura necesidad de subsistencia. Pero el progreso significa precisamente superar ese estadio, y ojalá que el avance de las sociedades se vaya midiendo más por el acceso generalizado a los placeres de la vida que por el simple aumento de los productos internos brutos que, como brutos que son, lo mismo se aplican a la construcción especulativa que a los aviones de combate.

Un sumiller es una especie de consejero que debe guiar al comensal por el laberinto de una carta de bebedizos (y según la ASI, también puros) que él mismo ha debido elaborar, buscando esa buena armonización entre los gustos y los afectos que se integran en una buena mesa. Luis Miguel Martín, patrón de un restaurante madrileño llamado precisamente “El Sumiller”, nos lo cuenta hermosamente así:

“Yo definiendo el vino según el momento, la compañía, las circunstancias, los sentimientos. El mismo plato merece diferente vino en un día de calor que en otro de frío, en una compañía de negocios que en una compañía romántica: no creo en maridajes de libro. Pero sí en los rituales: una botella debe desnudarse como se desnuda a la persona amada, lentamente, cariñosamente, ansiando y retrasando el esplendor final”. Mala cosa pues la de los maridajes (horrible pala-

breja) de libro. No hay que pasar por ninguna sacristía para conjuntar los amores de vinos y manjares. No bastan las simplezas tradicionales (carne-tinto, pescado-blanco), pero tampoco hay que pasar por místicas *new age* de gurús que pretendan imponer originalidades arbitrarias. Un buen sumiller debe ayudarnos, pero nunca sustituirnos, en el ejercicio de nuestro propio gusto responsable. Pocas normas resultan aquí imprescindibles, y todas bastante abiertas: buenas materias básicas, combinaciones que no ahoguen unas cualidades en otras, y una preparación que las potencie. Esto último significa para el vino conservación correcta, temperatura adecuada de servicio, y cristalería transparente y estimulante para apreciarlo.

En su empeño, los sumilleres españoles van creando una comunidad cada vez mejor estructurada, que cuenta ya con una buena base de asociaciones regionales (articuladas nacional e internacionalmente), reuniones, cursos formativos (también la sumillería va encontrando hueco en los currículos de las escuelas de hostelería), concursos y publicaciones.


Como muestra, veamos qué dice la revista de la Unión de Asociaciones Españolas de Sumilleres de la cata de un vino que conozco: Allozo gran reserva 1994 de Tomelloso (La Mancha):

VISUAL: Rubí intenso con matiz ámbar y ribete aladrillado. Brillante.

OLFATIVO: Aromas de media intensidad que recuerdan al tabaco, cuero, vainilla, pimienta y coco.

GUSTATIVO: Seco, ligero, con taninos rugosos y final amargo y cálido. Beber (aclaración: beberlo ya, sin guardarlo más, no lo vayamos a estropear).

MARIDAJE: Filete ruso con un buqué de verduras (aquí quedo un tanto perplejo ante tanta precisión. Yo no recuerdo haberlo “maridado” así. Quizás fue con una carne con tomate, y seguro que resultó felizmente casado).

Mi natural relativismo científico me lleva a comparar esta ficha con la de la Guía de los Vinos de España. En ésta, el crítico Peñín aprecia en el aroma rasgos de fruta muy agradables, y un carácter corpóreo en el gusto. Moraleja para sumilleres (y para Peñín): precaución en el juicio, no trabajáis con una ciencia exacta. 

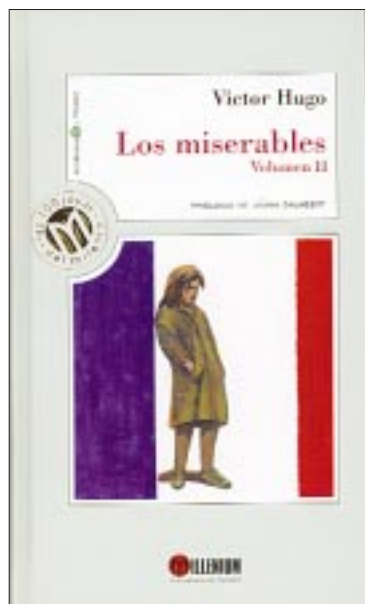


• Manuel Gamella



Bit recomienda

L i b r o s



EL LIBRO DE BIT

Hugo, V. *Los miserables*. Colección Millenium 16 y 17. Unidad Editorial S.A. ISBN 84-8130-130-2. Madrid 1999.

Hugo, V. *Notre-Dame de París*. GF-Flammarion 441. ISBN 2-08-070441-9. París 1995.

Leíamos recientemente al escritor mexicano Carlos Fuentes: "...sucede con Víctor Hugo lo que con nuestros padres. A los catorce años, uno cree que su padre es un imbécil. A los cuarenta, uno se dice: ¡ Pero como ha aprendido el viejo!." No vamos a dejar pasar el bicentenario del nacimiento del pintor, poeta, dramaturgo y novelista francés sin intentar provocar la lectura de alguna de las obras del viejo para comprobar si ha seguido aprendiendo.

Victor-Marie Hugo, tercer hijo del general napoleónico Léopold Hugo, conde de Sigüenza, y Sophie Trébuchet nació en Besancon en 1802. Su infancia estuvo marcada por constantes viajes acompañando a su padre en los numerosos episodios en los que el ejército napoleónico estaba implicado: París, Elba, Nápoles, Madrid... Realizó estudios de leyes en París, pero de ellos solo obtuvo inspiración para crear el Mario de los Miserables. A partir de 1816, Hugo puso como destino de sus desvelos la literatura: versos, traducciones de Virgilio, la revista *Le Conservateur Littéraire* (1819-21)...

En 1821 se casó con su amiga de niñez Adèle Foucher, con la que tuvo cinco hijos. Su primera novela la publica en 1823, *Han d'Islande*, con veintidós años, comenzando una frenética labor poética (*Nouvelles Odes, Odes et ballades*), dramática (*Cromwell*), en su prefacio expone la doctrina del movimiento romántico, *Le Roi s'amuse* utilizada por Giuseppe Verdi como libreto de su ópera *Rigoletto*) y novelística (*Notre-Dame de París*). Aparecida en 1831, esta novela histórica describe minuciosamente la vida del París medieval durante el siglo XV y con una visión idealizada de los personajes principales. Quasimodo, el jorobado, posee un alma buena y generosa; el arcediano Frollo su antítesis: el Mal omnipresente, retorcido, fanático y movido por la envidia; y la gitana Esmeralda: el paradigma de la pureza, libertad e ingenuidad. Su grandeza literaria fue reconocida en 1841 al ser

elegido miembro de la Academia Francesa, forzándole a una intensa vida pública que provocó un paro casi total de su creatividad literaria.

Con la revolución de 1848, Hugo fue elegido diputado por París en la Asamblea Constituyente y posteriormente en la Asamblea Legislativa, donde paso de un apoyo incondicional al príncipe Luis-Napoleón a verse obligado a exiliarse después del golpe de estado que supuso el comienzo del segundo imperio de Napoleon III.

Durante veinte años de exilio, principalmente en la isla de Guernsey, Hugo genero la parte más extensa y original de su producción. Su novela *Los Miserables* (1862) representa su obra más conocida y valorada; planteando los problemas sociales de la humanidad en el ámbito universal.

Narra la historia de preso Jean Valjean, encarcelado durante 19 años por robar un pan. La cárcel le convierte en un criminal que sólo se reforma cuando recupera su libertad, alcanzando una vida exitosa como industrial y alcalde de su ciudad. Perseguido obsesivamente por el detective Javert a causa de un antiguo crimen, Valjean se sacrifica en favor su hija Cosette y su marido Marius. En *Los Miserables* encontramos una amplia panorámica de la sociedad parisina y su vida oculta, con numerosos capítulos magníficos y ampliamente conocidos: el dedicado a la Batalla de Waterloo o la descripción del rescate de Valjean por Marius en las alcantarillas de París. En palabras de Alain Verjat: "La idea motriz de los Miserables es que la humanidad no está irremisiblemente encarrilada hacia tal o cual dirección, sino que puede cambiar y mejorar o empeorar; el hombre malo es capaz de hacer el bien, del mismo modo que el bueno puede convertirse en un canalla".

La derrota de Francia en la guerra franco-alemana y la proclamación de la Tercera República en 1871, significó el regreso de Hugo a París, y el retiro progresivo de la vida pública hasta su muerte en 1885.

Su producción literaria conforma una de las cumbres de la literatura francesa y mundial. Se dice que escribía cada mañana cien líneas en verso y veinte páginas en prosa, y el viejo sabía perfectamente cómo escribir con simplicidad y grandeza de las alegrías y preocupaciones cotidianas.



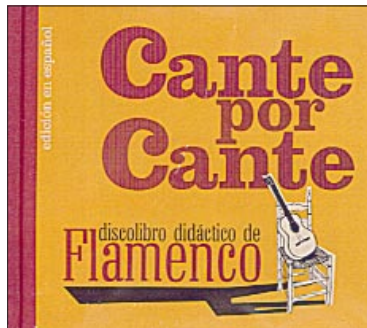
• Bernardo
González Palacios



Bit recomienda

J a z z y m á s

Ornette Coleman Edward Grieg y Flamenco



• Juan José
González



Ornette Coleman, es un músico de jazz que toca el saxo alto –a veces de plástico– el saxo tenor, la trompeta y el violín, aparte de ser un importantísimo compositor de vanguardia desde hace más de 40 años. Nació en Fort-Worth (Texas, 19 marzo de 1930). Con 14 años comenzó a recibir cales de saxofón y empezó a tocar en bandas de carnaval y de “rhythm and blues”. Debido a su personalidad innovadora y creativa tuvo problemas de entendimiento con músicos de grupos de jazz. Establecido en Los Ángeles trabajó de ascensorista y dedicó el tiempo libre a seguir estudiando, llegando a desarrollar un estilo nuevo, atonal, dando una gran importancia a los desarrollos melódicos y rítmicos en detrimento de la armonía: estaba fraguando una enorme revolución dentro del jazz, la creación del **free-jazz**, dos palabras que utilizó en 1960 como título de un disco rompedor, que grabó con una formación estructurada como doble cuarteto: por un lado el propio Ornette (saxo alto), Don Cherry (trompeta corta, Scott La Faro (contrabajo) y Billy Higgins (batería), y por otro lado: Eric Dolphy (saxo alto), Freddie Hubbard (trompeta), Charlie Haden (contrabajo) y Ed Blackwell (batería), todos tocando en plan colectivo y libre. El disco fue precedente del famoso “Ascensión” (1965) de John Coltrane.

Del mismo año 1960 es el disco (ahora en CD cuya portada se ilustra) titulado “**This is our music**” (sello Atlantic) en el que intervienen, en cuarteto, **Coleman, Cherry, Haden y Blackwell**.


El primer disco de Ornette data de 1958 y desde entonces ha grabado muchos discos hasta la fecha en que ha cumplido 72 años. Es de señalar que es un músico que ha estado bastante alejado de circuitos comerciales (a los negociantes del jazz lo que les interesa es llenar salas y suelen contratar a músicos que ofrezcan más inmediatez al público, lo que –todo hay que decirlo– a veces, tampoco está reñido con la calidad).

Unas grabaciones muy interesantes y que se pueden encontrar actualmente en CD las hizo Ornette en Estocolmo en 1965 en trío, con David Izenzon al contrabajo y Charles Moffett a la batería. Son dos discos sueltos (volumen I y volumen II) titulados “**At the Golden Circle**” (sello Blue Note) y se puede encontrar una crítica de los mismos en la revista “**Cuadernos de jazz**” (tel. 91 308 03 02) de mayo-junio de 2002, escrita por el gran crítico **José María García Martínez**, autor del libro “**El jazz en España**” (Alianza Editorial). García da puntuación máxima a los CD’s. Con el precedente del

extraordinario saxo alto, y clarinete bajo, Eric Dolphy, que marcó la transición entre el jazz moderno y el free jazz considero a Ornette Coleman y al pianista Cecil Taylor –los grandes creadores del free– como dos de los diez mejores músicos de la historia del jazz. No obstante es de señalar que el free jazz es una música muy difícil para oídos no acostumbrados y hay que tener mucha afición y escucharla muchas veces para que sea, al menos, parcialmente asimilable. No obstante, hay que decir que hay críticos y músicos que no aceptaron ni aceptan el free-jazz, como los hubo que no aceptaron el jazz moderno cuando se creó en los años cuarenta. Uno de los pocos críticos que aceptaron el free-jazz en los años 60 fue el director de cine Julio Coll, ya fallecido, y a cuya memoria dedico este artículo.

Termino este apartado con una cita de Goethe: “La mayor muestra de respeto que un autor puede darle a su público es no ofrecerle nunca lo que éste espera, sino lo que él mismo, en las diversas etapas de la formación propia y ajena, considera justo y provechoso”.

Edward Grieg. Un compositor fundamental para aficionarse a la música clásica fue el romántico noruego Edward Grieg (1843-1907). Son obras muy famosas su “Concierto para piano y orquesta” y la **suite “Peer Gynt”** que compuso para ilustrar la obra de Henrik Ibsen del mismo nombre. Recomendando esta obra y otras del mismo autor contenidas en un CD que dura 75 minutos (sello Naxos, 8.554.050). Interpreta la “**BBC Scottish Symphony Orchestra**” dirigida por **Jerzy Maksymiuk**. El CD contiene también la “**Holberg Suite**” interpretada por la “**Bournemouth Sinfonietta**”, dirigida por **Richard Studt**.

Flamenco. Acaba de salir un disco-libro interesantísimo titulado “**Cante por cante**” (sello Alía-discos) que contiene un CD con 16 estilos de cante flamenco y con un extraordinario texto didáctico de 80 páginas explicativo de los estilos de cante flamenco, preparado por **José Manuel Gamboa**, uno de los mejores críticos actuales de flamenco. Entre los intérpretes del CD se encuentra “**Talegón de Córdoba**”, “**Chaquetón**” y su hermano “**El flecha**” hijos estos dos del famoso cantaor “El Flecha de Cádiz” y sobrinos del sin par “Antonio El Chaqueta”, uno de los mejores cantaores del siglo XX. Precisamente un nieto de El Chaqueta: **Salva de María** (hace unos veinte años que no sabía de él) es un excelente guitarrista que interviene también en el CD. 

Bit recomienda

C i n e

VA SAVOIR de Jacques Rivette



Jacques Rivette junto con *Jean-Luc Godard*, *Eric Rohmer*, *Claude Chabrol*, *François Truffaut*, *Alain Resnais* y *Jacques Rozier* constituyen lo que podríamos considerar como el núcleo básico de un movimiento cinematográfico: la “nouvelle vague” que, junto con el “neorrealismo italiano”, abre el camino para la circulación del “cine clásico” al “cine moderno” al mismo tiempo que ofrece algunas de las principales manifestaciones que definirían este tránsito tales como: la sustitución del ‘encadenamiento por la acción’ por el ‘encadenamiento por la situación y el pensamiento’, el paso de las imágenes de significado a las imágenes de significante, el cambio de la racionalidad del relato por la irracionalidad narrativa, la separación entre pantalla y mundo exterior, la sustitución de la representación exterior por la representación interior. Proceden, aquellos, en su mayoría, de la crítica cinematográfica en la revista *Cahiers du Cinéma*, fundada por *André Bazin* y *Jacques Doniol-Valcroze* en 1951, a la que se van incorporando en la década de los cincuenta y de la que *Eric Rohmer* llegaría a ser redactor-jefe.

Jacques Rivette rueda su primer cortometraje: *AUX QUATRE COINS* en 1949 y su primer largometraje: *PARIS NOUS APPARTIENT* entre 1958 y 1960. Desde entonces hasta *VA SAVOIR (Vete a saber, 2001)*, ha realizado un total de dieciséis películas entre las que destacan: *L'AMOUR FOU (1968)*, *CELINE Y JULIE VAN EN BATEAU (1974)*, *LA BANDE DES QUATRE (1988)*, *LA BELLE NOISEUSE (1991)*,...

¿Cuáles son los territorios sobre los que se asentó la transición al cine moderno? Uno de ellos es el montaje, entendido como la operación que permite al cineasta, a partir de unidades filmicas previamente elaboradas como el cuadro, el encuadre, el plano, la escena, ¿la secuencia?, en las que los tiempos físicos -de la sala y de la pantalla- coinciden o al menos se articulan coherentemente, reducir la entropía asociada a todo proceso creativo y devenir otra cosa: una nueva totalidad expresiva: la película, en la que el tiempo deja de ser físico, en la que la sensación y el transcurso del tiempo están definidos y creados a partir del propio imaginario filmico. Desde luego que en estas unidades ya existe en potencia el montaje y, en el caso del cine clásico, ya se encuentran allí los nexos de unión entre ellas, entre el antes y el después. Sin embargo, si en algo se caracteriza el cine moderno es en la sensación de corte o de fractura que se produce entre una imagen y la siguiente, entre una unidad informativa y la siguiente. Los nexos de unión entre ellas hay que buscarlos en territorios diferentes a los cartografiados por las percepciones-aficciones-acciones-reacciones que conducen y justifican en el cine clásico las imágenes que nos son mostradas. Así, por ejemplo, con *Resnais* estaríamos en los territorios del pensamiento y el cerebro, con *Godard* en los de la semiosfera y la política, con *Rohmer* en los del espíritu y la ética, con *Truffaut* en los del sentimiento

y la estética, y con *Rivette* en los de la representación y el relato (que no la narración). En cualquiera de los casos una conciencia-cámara trata de que el tiempo se defina y se haga sensible desde esos espacios en un principio extraños a la propia literalidad de la acción que vemos en la pantalla. Tiempo, por lo tanto, que se establece más desde la interioridad que desde la física, más desde la existencia que desde el reloj.

En *VA SAVOIR* los títulos de crédito nos sitúan a *Jacques Rivette* como co-guionista y responsable de la “mise en scène”. ¿Por qué esta última expresión en vez de “réalisation” para identificar el vértice de la pirámide productiva responsable del artilugio? Lo que hay detrás de la elección planteada, relativa al reparto y denominación de algunas actividades específicamente cinematográficas del proceso de producción signifiante de un film, no es otra cosa que la manifestación de otra elección, esta vez relativa a la cuestión del autor y, como diría *Gilles Deleuze*, del devenir del autor, de su devenir-otro. Como “mettre en scène” el autor elige conscientemente no esconderse detrás de las imágenes, detrás de la dinámica que establece entre las posiciones del espectador de la sala y de los personajes de la escena (tanto los sujetos como los objetos de la fabulación). Posiciones, desde luego, no sólo espaciales o euclidianas sino también sentimentales, emocionales, ideológicas, espirituales,...

Realidad (intérprete) / ficción (personaje), escena (representación) / mundo exterior (espectáculo), imágenes del mundo / imágenes del teatro, presente / pasado, son algunos de los ejes dialécticos sobre los que crece una circularidad con centro en el “metteur en scène”: *Jacques Rivette* acompañado, en esta ocasión, como responsable de los diálogos y co-guionista, por *Pascal Bonitzer*, crítico también de los *Cahiers du Cinéma* en la década de los setenta cuando esta revista estaba marcada por los pensamientos de *Marx-Althusser*, *Freud-Lacan*. La película acaba donde comienza: en el escenario de una sala teatral de París, ciudad cuya presencia, en este caso más presentida e imaginada que mostrada en pantalla, tanta importancia tiene en el cine de *Rivette*. Una compañía italiana representa la obra: *COME TU ME VUOI* de *Luigi Pirandello*. Los personajes principales de la misma (=el director-actor, en busca de un manuscrito de *Goldoni*, y la actriz, su mujer, de regreso a París) y los actores de la vida (=el profesor de filosofía, ex-amante de la actriz y experto en *Heidegger*, la estudiante de arte, colaboradora ocasional del director en su búsqueda, y su turbio hermanastro, ladrón de una ex-ladrona profesora, en la actualidad, de ballet y esposa del profesor de filosofía) coinciden allí donde la vida comienza y el espectáculo termina: la escena. Todos ellos cruzados en sus relaciones -de fidelidad e infidelidad- por esa circularidad de la que hablábamos en la que el hoy se interpreta a partir del ayer y en la que resulta difícil separar: realidad de ficción, sala de calle. 

• Fernando Jiménez Molina