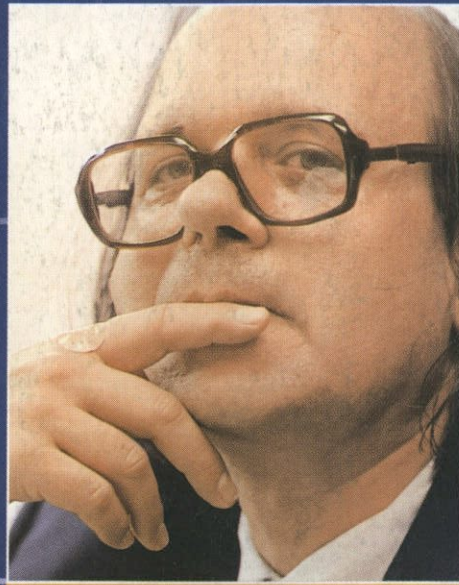


EL CULTURAL

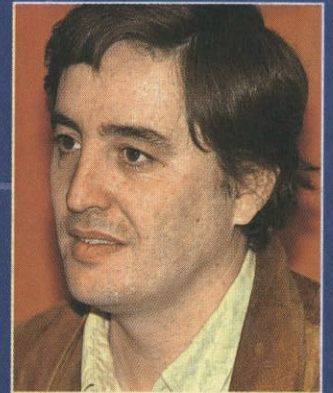
5-11 de abril 2000



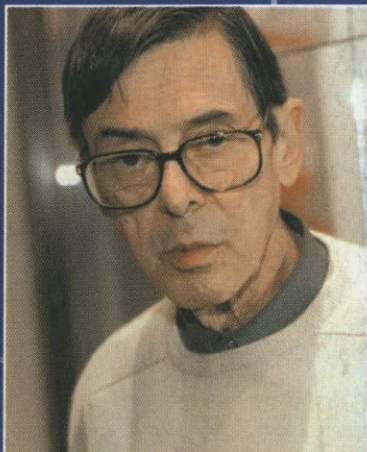
Jaime Siles



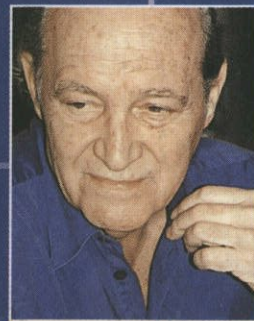
Pere Gimferrer



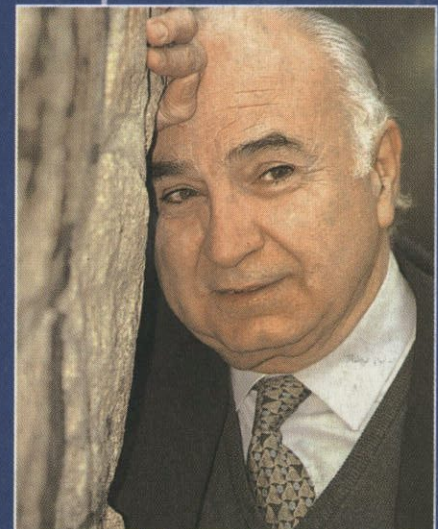
Luis García Montero



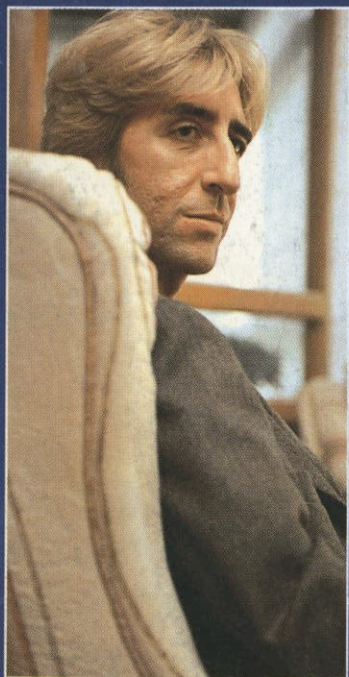
José Ángel Valente



Claudio Guillén



Francisco Brines

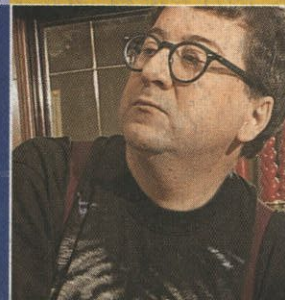


Benjamín Prado

POETAS Y CRÍTICOS
DEBATEN SOBRE LA CREACIÓN

¿VIDA O CULTURA?

Luis Antonio de Villena





Fundación Caja Madrid

Sala de las Alhajas

Plaza de San Martín, 1

28013 Madrid

Teléfono: 91 379 24 61

Del 28 de marzo al 14 de mayo de 2000

De martes a sábado, de 11 a 20 horas

Domingos y festivos, de 11 a 14 horas

Lunes cerrado. Entrada gratuita

Museo de Arte Contemporáneo

Esteban Vicente, Segovia

Plazuela de las Bellas Artes, s/n

40001 Segovia

Teléfono: 921 46 37 38

Del 31 de mayo al 17 de septiembre de 2000

De martes a sábado, de 11 a 14 y de 16 a 19 horas

Domingos y festivos, de 11 a 14 horas

Lunes cerrado

UN BOSQUE EN OBRAS
VANGUARDIAS
EN LA ESCULTURA ESPAÑOLA
EN MADERA

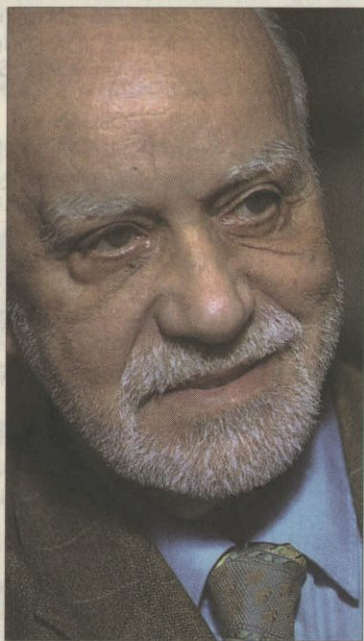


ARTE Y PODER

Cualquiera que tenga una mínima educación humanística, aunque no sepa griego ni latín, se decantará por una “cultura democrática”. La vieja Grecia nos condicionó y sembró en nosotros el escrúpulo de que nada, en el terreno del espíritu y las ideas, nos esclavice desde el poder. Distingamos: “que nos esclavice desde el poder, cuando éste no traduce los deseos y hasta los sueños de la mayoría”. En el terreno de la cultura el poder construye y destruye a tenor de cuáles sean los poderosos, Pericles o Tirano Banderas.

Fue Grecia la que nos otorgó el poder de juzgar a los poderosos, enjuiciar y discutir a los políticos, al tirano y al demagogo. Culturalmente el poder ha construido y demolido. Que toda cultura emane del poder es una monstruosidad que sólo pueden concebir los mitómanos del poder, entre los cuales hay muchos individuos “modernos” que lo creen. Ya dijeron los del PSOE hace unos años que la cultura española cambiaría bajo su mandato, hasta dejar el país de forma que no lo conociera “ni la madre que lo parió”. Y es natural que haya cambiado, pero por su cuenta, no por las imperecederas y monumentales obras del PSOE. Lo mismo se puede decir del presente partido en el poder. En verdad, yo soy un rey en mi terreno exclusivamente doméstico y en semejante terreno no me fío ni de mi sombra. Quizá más prudentemente, en secreto, este partido en el poder piensa lo mismo, que “nuestro buen juicio y ponderación imprimirán un ‘cachet’ –el inconfundible ‘cachet’ del PP– en la cultura española contemporánea”.

Por sus obras los conoceréis. Vengan, pues, las obras, pero la del Prado estaba por ver si se ceñía



M.P.

o no a lo ya enunciado respecto a lo que consideramos cultura democrática, aquello de que “no se nos esclavice desde el poder, cuando éste no traduce los deseos y hasta los sueños de la mayoría”.

No, señores, no basta que digan “que sí” unas cuantas autoridades intelectuales y profesionales adictas al poder. El consenso hubiera debido ser más amplio, más general. Esas autoridades tan seguras de si deben someterse a otra prospección, en la que la cultura urbanística, histórica y social se exprese con entera definición.

¿Qué sucede en realidad con el Prado y su entorno? Tan discutible puede ser su exterior como su interior, pero lo que a todas luces nos “encocora” –digámoslo con una palabreja bien pasada de moda, pero muy gráfica– es su exterior, su innecesaria –más bien indeseable– incursión en la perspectiva que sólo con el tiempo ha ganado algo así como una entrañable unidad. Unidad también relativa, porque nada tienen que ver el Museo del Ejército, el Casón y la Academia con el exterior gozizante de la iglesia de los Jerónimos y su antiguo claustro,

¿Qué sucede en realidad con el Prado y su entorno? Tan discutible puede ser su exterior como su interior, pero lo que a todas luces nos “encocora” es su exterior, su innecesaria –más bien indeseable– incursión en la perspectiva

todavía al aire. El proyecto propuesto por el Prado, en lugar de cerrar y concretar más esa unidad, introduce una nueva ruptura, que todavía desbarata más el aceptado y amable paisaje. Ese “claustro al aire” es precisamente la sombra de arcos palaciegos o conventuales que “historizan” más ese paisaje y lo dotan todavía de un énfasis especial. Tendría yo que ser Ramón Gómez de la Serna –mi admirado escritor e ilustre ciudadano de Madrid– para sintetizar en unas cuantas imágenes acertadas cuál es “la cosa” inapreciable que el zafio proyecto de esa fachada cúbica viene materialmente a molestar. Que el señor Moneo sea un acreditado y laureado arquitecto de fama internacional no evita que a juicio de los entendidos en arte no se le considere un arquitecto artista, sino un divulgador de determinadas formas canónicas que han venido a definirnos lo moderno desde los tiempos de Mondrian. Limitadísima originalidad para dotar esa perspectiva urbana del complemento que necesita para enriquecerse y brillar. O continuar brillando. Lo que menos necesitaba ese trozo de historia era ese acto

prepotente, que señala la escasa sensibilidad artística y social de todos los que “como un solo hombre”, han decidido aprobar –y como lo más “políticamente correcto”– ese “acto de modestia iconoclasta” que significa lo moderno radical. Esa especie de “urinario impuesto y que no se puede excusar, porque es servicio público” ¡qué demonios! Como si no fuera más “radicalmente moderno” una fachada literario-surrealista dibujada por José Hernández o por Underwasser, pongamos por caso. Esas locuras de encargarle fachadas a los artistas se le podían ocurrir a Ludovico el Moro o a Lorenzo el Magnífico, pero estamos en democracia, en una democracia “pluscuamperfecta”, es decir, tan compleja que puede abusar del poder y “mezclar churras con merinas”, hacer que nos aguantemos y hacernos exclamar la eterna frase: “Paciencia y barajar”.

En tiempos donde todos buscan tan “aguerridamente” su identidad, hay que zanzar de algún modo una polémica tan espinosa entre arte y poder.

Francisco NIEVA
de la Real Academia Española

LA FUNDACIÓN AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO

20 Aniversario

Agradece la colaboración de las empresas e instituciones que durante 1999 - 2000 han participado en la labor de apoyo y difusión del Museo del Prado.

AFINSA BIENES TANGIBLES, S.A.

AIAF MERCADO DE RENTA FIJA

ALDEASA

ANSORENA, S.A.

ANTENA 3

AON GIL Y CARVAJAL

ATISAE

BANCO BILBAO VIZCAYA

ARGENTARIA, S.A.

BANCO DE ESPAÑA

BANCO SANTANDER CENTRAL
HISPANO

BANCO URQUIJO GRUPO KBL

BARCLAYS BANK, S.A.

BP OIL ESPAÑA

CAJA DE AHORROS DE LA INMACULADA
DE ARAGON

CAJA DE AHORROS DEL MEDITERRÁNEO

CÁMERA DI COMMERCIO E INDUSTRIA
ITALIANA PER LA SPAGNA

CARLSON WAGONLIT TRAVEL

CASINO DE JUEGO GRAN MADRID, S.A.

CITIGROUP

CITROËN HISPANIA, S.A.

CLARKE, MODET & CO, S.L.

COMPAÑÍA LOGÍSTICA DE
HIDROCARBUROS.- C.L.H.

CHRISTIE 'S IBÉRICA, S.L.

DATAVAULT, AN IRON MOUNTAIN
COMPANY

DEUTSCHE BANK, SAE

DHL INTERNACIONAL ESPAÑA, S.A.

EDICIONES FOLIO, S.A.

EL CORTE INGLÉS, S.A.

ERICSSON INFOCOM ESPAÑA, S.A.

ERNST & YOUNG

ESSO ESPAÑOLA, S.A.

FADESA

FCB / TAPSA

FOMENTO DE CONSTRUCCIONES Y
CONTRATAS, S.A.

FUNDACIÓ PUIG

FUNDACIÓN "LA CAIXA"

FUNDACIÓN AGBAR

FUNDACIÓN AIRTEL MÓVIL

FUNDACIÓN ARTHUR ANDERSEN

FUNDACIÓN BANCAJA

FUNDACIÓN CAJA MADRID

FUNDACIÓN COCA-COLA ESPAÑA

FUNDACIÓN CULTURAL MAPFRE VIDA

FUNDACIÓN ENDESA

FUNDACIÓN HIDROELÉCTRICA DEL
CANTABRICO

FUNDACIÓN ICO

FUNDACIÓN INSTITUTO DE EMPRESA

FUNDACIÓN PEDRO BARRIÉ DE LA
MAZA, CONDE DE FENOSA

FUNDACIÓN PFIZER

FUNDACIÓN RETEVISIÓN

FUNDACIÓN TABACALERA

GALERÍA CAYLUS, MADRID

GAS NATURAL SDG

GLAXO WELLCOME

GODIVA CHOCOLATIER

GRUPO BRISTOL-MYERS SQUIBB

GRUPO DRAGADOS, S.A.

GRUPO FERROVIAL

GRUPO SANTILLANA DE
EDICIONES, S.A.GRUPO THYSSEN KRUPP
INDUSTRIAL

HOTEL RITZ, MADRID

IBERDROLA

INDRA

INMOBILIARIA URBIS, S.A.

INSTITUCIÓN EDUCATIVA SEK,
COLEGIOS SAN ESTANISLAO DE
KOSTKA

J.P. MORGAN

JT INTERNATIONAL IBERIA, S.L.

J. WALTER THOMPSON, S.A.

LOEWE, S.A.

LLOYDS TSB BANK PLC., SUCURSAL
EN ESPAÑA

MAHOU, S.A.

MUSEO ZULOAGA. CASTILLO
DE PEDRAZA

MUSEO ZULOAGA DE ZUMAIA

MUSINI, S.A.

OHL. OBRASCÓN HUARTE LAIN, S.A.

PALACE HOTEL MADRID

PARADORES DE TURISMO
DE ESPAÑA, S.A.

PASCUA ORTEGA

PHILIP MORRIS SPAIN, S.A.

PUBLICIDAD GARRA

RENFE

REPSOL YPF

SEGUROS GÉNESIS

SHELL ESPAÑA, S.A.

SISTEMA 4B, S.A.

SOTHEBY 'S ESPAÑA

TELEFÓNICA, S.A.

TNT

TRACTEBEL ESPAÑA

UNIÓN FENOSA

UPS, UNITED PARCEL SERVICE

VALLEHERMOSO, S.A.

WINTERTHUR SEGUROS

Reconoce también la constante participación de los siguientes medios de comunicación.

EL MUNDO

ABC • ACTUALIDAD ECONÓMICA • ARTE Y PARTE • CAMBIO 16 • CUENTA Y RAZÓN • DESCUBRIR EL ARTE
DIARIO MÉDICO • DIARIO 16 • DINERO • EL NUEVO LUNES • EL PAÍS • EL PERIÓDICO DEL ARTE
EL PUNTO DE LAS ARTES • EL SIGLO DE EUROPA • ÉPOCA • EXPANSIÓN • GRUPO CORREO DE COMUNICACIÓN
HERALDO DE ARAGÓN • INVERSIÓN • LA GACETA DE LOS NEGOCIOS • LA RAZÓN • LA VANGUARDIA
MADRID YM@S • PERIÓDICO COMUNIDAD MADRILEÑA • PYMES DE COMPRAS • RANKING
REVISTA DE MUSEOLOGÍA • REVISTA EL SEMANAL • REVISTA EL SEMANAL T.V. • TRIBUNA DE ACTUALIDAD
RADIO Y AGENCIAS DE NOTICIAS

Asimismo agradece la ayuda de todos los miembros particulares que contribuyen al desarrollo de los fines fundacionales.

Invitamos a nuevas instituciones y particulares a cooperar con nosotros.



**FUNDACIÓN
AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO**

Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes

MUSEO DEL PRADO. Ruiz de Alarcón, 21 bajo
28014 Madrid. Tel.: 91 420 20 46 Fax: 91 429 50 20

E-mail: famprado@canaldata.es

PORTADA: POETAS Y CRÍTICOS DEBATEN SOBRE LA CREACIÓN. PRIMERA PALABRA,
 POR FRANCISCO NIEVA³ LA PAPELERA, POR JUAN PALOMO⁶ **LETRAS**
 JORGE EDWARDS: EL SUEÑO DE LA HISTORIA⁹ LOS POETAS DEBATEN LA
 IMPORTANCIA DE LA CULTURA Y LA EXPERIENCIA EN LA CREACIÓN¹²⁻¹⁵ RAFAEL
 CHIRBES: LA CAÍDA DE MADRID¹⁶ ARTURO PÉREZ-REVERTE: LA CARTA
 ESFÉRICA¹⁷ ALEJANDRA MATUS: EL LIBRO NEGRO DE LA JUSTICIA CHILENA ²²
 EUGENIO TRÍAS: ÉTICA Y CONDICIÓN HUMANA²³ ÚLTIMA PALABRA: FERNANDO
 ARRABAL²⁴ **ARTE** HERNÁNDEZ PIJUAN, HACIA ORIENTE²⁶⁻²⁷
 QUETGLAS, FIGURACIÓN "ESCULTÓRICA"²⁸ MARÍA ZÁRRAGA, ESTRATEGIAS DE
 SEDUCCIÓN²⁹ EL MONSTRUO, MITO Y SÍMBOLO³⁰ PEP AGUT, EL ARTISTA FRENTE
 AL MUSEO³³ "AD PARNASSUM", DE PAUL KLEE, POR CHRISTIAN RÜMELIN³⁴⁻³⁵
 INFORME SOBRE LA AMPLIACIÓN DEL MUSEO DEL PRADO³⁶⁻⁴⁰
TEATRO PREPUBLICACIÓN DE "EL RAPTO DE TALÍA", DE ALBERT
 BOADELLA⁴²⁻⁴³ THE ROYAL SHAKESPEARE COMPANY⁴⁴⁻⁴⁵ ENTREVISTA CON
 VIDAL BOLAÑOS⁴⁶ **CINE** "TRABAJOS DE AMOR PERDIDOS", DE KENNETH
 BRANAGH⁴⁸⁻⁴⁹ XIII SEMANA DE CINE DE MEDINA DEL CAMPO. DE ESTRENOS Y
 PROYECTOS⁵⁰⁻⁵¹ CIEN AÑOS DE SPENCER TRACY. "EL TIERNO HOMBRE DURO",
 POR JORGE BERLANGA⁵² **MÚSICA** ENTREVISTA CON RAFAEL
 FRÜHBECK DE BRUGOS⁵³⁻⁵⁵ PLÁCIDO DOMINGO EN EL LICEO⁵⁶ ¡VIVA ITALIA!⁵⁷
 80 AÑOS DE RAVI SHANKAR⁵⁸ DISCOS⁵⁹ "NORMA" EN SEVILLA⁶⁰
CIENCIA EL TRASPLANTE DE MIEMBROS ABRE UN ESPERANZADOR
 E INQUIETANTE MUNDO DE EXPECTATIVAS. LOS ÚLTIMOS LOGROS EN CIRUGÍA DE
 IMPLANTES. ⁶²⁻⁶⁴ INVENTOS⁶⁵ LOS ALUCINADOS, POR FRANCISCO UMBRAL⁶⁶

EL CULTURAL

Patrocinado por

Telefonica

Fundador

Luis María Anson

Directora

Blanca Berasátegui

Jefes de Redacción: Gonzalo Alonso, Nuria Azancot, Javier López Rejas

Jefes de Sección: Rafael Banús, Liz Perales, Elena Vozmediano

Redacción: Paula Achiaga, Avelino Alcaraz, María Isabel Falagán, Natalia Gamero, Cristina Jaramillo, Carlos Reviriego

Ilustración

Julían Grau Santos

Críticos

J. Arnaldo, D. Barro, Á. Basanta, J. Berlanga, K. de Barañano,
 G. Carnero, D. Castro, P. Castro, J. L. Clemente, A. Colinas,
 C. Cuevas, D. Doncel, L. Fernández, J. Gállego, J. L. Gallero,
 J. L. García Martín, C. García-Osuna, D. Giralt-Miracle, Á.
 Guilbert, J. A. Gurpequi, B. Hernanz, F. Iwasaki, L. G. Iberni,

R. L. Blanco, J. Marco, J. Marín-Medina, J. L. Molinuevo, J.
 Muñoz, M. Navarro, B. Palomo, J. M. Pareño, J. L. Pérez de
 Arteaga, R. Piña, D. Plácido, A. Reverter, G. Robles, S. Sánchez,
 L. Santana, C. Santos, B. Sarabia, S. Sanz Villanueva, R.
 Senabre, J. Siles, L. Suffield, G. Solana, J. Vidal, D. Villanueva,

Edita Prensa Europea S.A. (Josefa Valcárcel, 42. 28027 Madrid)

EL CULTURAL se vende conjuntamente con el diario EL MUNDO

Imprime Rotedic. Dpto. legal: GU452-98



CALDERILLA, HONRAS Y VANIDAD

Sigue el culebrón De Prada. De calderilla, honras y vanidades sabe mucho el joven ex patito feo que escribía para ligar. Ahora, completamente cisne y feliz, la ha vuelto a emprender con Umbral. Que si le envidia porque no escribe libros como los suyos, que si es un escritor agotado que tiró su talento a la basura, que si... ¡Qué oportunidad para callar, a pesar de lo que dice sobre los enemigos grandes que dan la talla de un escritor, aunque no sea mortal y rosa!

Más bocazas: la historia se repite, aunque más chuscamente. No, no crean, lo de **Juan Manuel Bonet**, el concejal, doña **Ciscar** y el IVAM no es la excepción. El Ministerio de **Carmen Alborch**, con la ayuda inestimable de **José Guirao**, también le hizo la vida imposible a **María Corral**, por entonces directora del Reina Sofía, con mil denuncias sin base, infundios y malignidades. Menos rasgarse las vestiduras y más memoria, señores, que la libertad tiene estos riesgos.

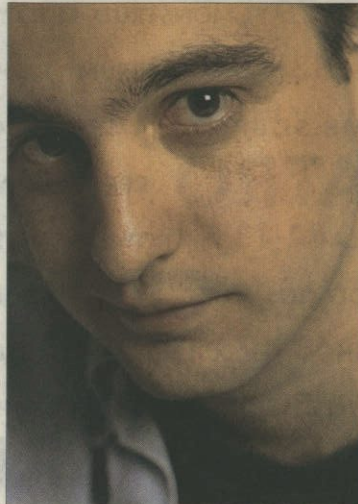
Dos divos de terrenos diferentes, maduritos y resabiados ambos, coincidieron en Madrid para tocar el *Tercer concierto para violín* de **Mozart**. Eran el israelita **Pinchas Zuckerman** y el japonés **Hirolyuko Iwaki**, violinista y director respectivamente. Solistas y directores muchas veces no se entienden. Recuerden el día en que **Bernstein** advirtió al público de que la interpretación que iban a escuchar era un desastre y que la culpa la tenía el pianista **Glenn Gould**. Hoy aquella grabación es de las piezas más cotizadas, pero mucho me temo que no pase lo mismo con este Mozart.

Claro que para enfado o, probablemente más que enfado, incredulidad y asombro, los de **Zubin Mehta**. El reciente fichaje

de **Zaplana** para la ópera de Valencia, **Helga Schmidt**, se llevó al director titular de la Ópera de Munich para convencerle de que aceptase algún tipo de dirección en el de Valencia cuando venza su contrato alemán, que será poco más tarde de estar disponible el nuevo teatro. Mehta, que la noche anterior de dirigir en el Auditorio Nacional de Madrid había cenado en Horcher con la Reina, se encontró con que no era recibido por el Presidente valenciano. Al final, tras muchos esfuerzos, un encuentro protocolario. Y Mehta dijo que hasta mañana.

Mientras el Nobel **Cela** sigue, lento pero seguro, su *Dry Cicutu*, **Caballero Bonald** ultima memorias. No tienen título todavía, cosa que le alarma, pero ha hincado el poeta su recuerdo de veinte años, del 55 al 75, Colombia, París, Mallorca, tela que cortar, que ya ha cortado. Su destino no será Anagrama.

Ya tiene fecha: en mayo **Alejandro Amenábar** comienza el rodaje de *The Others* (*Los otros*), con un presupuesto de 3.400 millones que financian Cruise Wagner (la productora de **Tom Cruise**), Sogetel, Producciones del Escorpión y Canal Plus Francia. A pesar de lo que se rumoreaba, se rodará íntegramente en España y



El culebrón De Prada sigue. Amenabar se enreda con *Los otros* en mayo. Lo de Vargas Llosa por estos pagos ha sido una verdadera fiesta de chivos, ovejas y cabras locas. Avignon gira este año al Este



en inglés, porque "la historia lo exige" casi tanto como los actores, encabezados por **Nicole Kidman**. ¿El argumento? Un guión de terror con asombrosas coincidencias con *El sexto sentido*: niños que ven muertos, vueltas de tuerca, identidades dudosas...

Quien no duda es **Vargas Llosa**. Lo suyo por estos pagos ha sido una verdadera fiesta de chivos, ovejas y cabras locas. El último domingo de marzo marchó a París, exhausto tras tanto jaleo, antes de saltar a Hispanoamérica, donde ya han circulado versiones piratas de su libro.

De ausencias y presencias están cuajados nuestros días. Ahora es el Cervantes **Edwards** quien se pasea por nuestras calles, también con un programa a prueba de aburrimiento. Que unos vienen y otros van: los próximos en recalcar por Madrid serán **Noah Gordon**, **Kadaré**, **Frank McCourt** y **Derek Walcott**, en abril los primeros y en julio los segundos.

Si el pasado año fueron los dramaturgos suramericanos los que aterrizaron en el Festival de Aviñón, este primero del milenio le toca el turno a los del Este. Siento curiosidad por ver cómo tratan los autores del Báltico y los Balcanes esa realidad que los medios han servido espectacularmente. Pero Aviñón no se quedará sólo en eso, los grandes nombres de la escena están asegurados: **Pina Bausch**, **Iouri Liubimov**, **Isabelle Hupert**, **Jacques Lassalle**.

La polémica que viene se llama, de nuevo, **Ortega y Gasset**. Al parecer, lo ocurrido con la biografía de **Gregorio Morán** puede repetirse ahora con la de **Abellán** que lanza Espasa. Tiene, dicen, elementos bastantes para irritar a familia y Fundación, que ya afila los cuchillos mientras redondea la edición crítica de las *Obras Completas* del pensador.

Juan PALOMO

FERNANDO ARRABAL
“NOVELAR ES SIEMPRE
ANTISOLEMNE”

EL MEJOR SUEÑO DE
JORGE EDWARDS

POETAS Y CRÍTICOS
DEBATEN QUÉ TIENE
MÁS PESO EN LA CREACIÓN

LETRAS

Jorge Edwards: El sueño de la historia⁹ César Moro: Viaje hacia la noche¹⁰ Los poetas reivindican la cultura frente a la experiencia¹²⁻¹⁵ Pérez-Reverte: La carta esférica¹⁷ Matus: El libro negro de la justicia chilena²² E. Trías: Ética y condición humana²³ Última palabra: Fernando Arrabal²⁴

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	La fiesta del chivo	Mario Vargas Llosa	Alfaguara	1	4
2	El amante lesbiano	José Luis Sampedro	Plaza & Janés	2	8
3	El alquimista impaciente	Lorenzo Silva	Destino	4	7
4	Veronika decide morir	Paulo Coelho	Planeta	5	6
5	La hermandad	John Grisham	Ediciones B	6	3
6	Rescate en el tiempo	Michael Crichton	Plaza & Janés	7	2
7	El último judío	Noah Gordon	Ediciones B	3	21
8	Las esquinas del aire	Juan Manuel de Prada	Planeta	8	2
9	Pecado	Alfonso Rojo	Plaza & Janés	-	1
10	La agonía del dragón	Juan Luis Cebrián	Alfaguara	9	5

NO FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	Curro Romero. La esencia	Antonio Burgos	Planeta	5	4
2	El negocio de la libertad	Jesús Cacho	Foca	1	12
3	Presidentes	Victoria Prego	Plaza & Janés	2	7
4	Carlos V, el Cesar y el Hombre	Manuel Fernández Álvarez	Espasa Calpe	6	14
5	Diga 33. Anecdotario médico	J. Ignacio Arana	Espasa Calpe	3	4
6	Desde el banquillo	Javier Gómez de Liaño	Temas de hoy	7	4
7	Lo es	Frank McCourt	Maeva	4	19
8	Diccionario de los sentimientos	J. A. Marina/M. López Penas	Anagrama	8	12
9	Los nuestros	Federico Jiménez Losantos	Planeta	9	24
10	Sabino Fernández Campo	Javier Fernández	Planeta	-	1

BOLSILLO	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	Hija de la fortuna	Isabel Allende	DeBolsillo	4	2
2	La tabla de Flandes	Arturo Pérez-Reverte	DeBolsillo	7	2
3	Las cenizas de Ángela	Frank McCourt	Maeva	1	27
4	Los pilares de la tierra	Ken Follet	Plaza & Janés	2	27
5	La Milla Verde	Stephen King	Plaza & Janés	6	5
6	La piel del tambor	Arturo Pérez-Reverte	DeBolsillo	5	2
7	Las perlas peregrinas	Manuel de Lope	DeBolsillo	-	1
8	La estrella robada	Mary Higgins Clark	DeBolsillo	-	1
9	El Club Dumas	Arturo Pérez-Reverte	Alfaguara	8	23
10	El ocho	Katherine Neville	Ediciones B	3	26

POESÍA	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	1	27
2	Rincón de haikus	Mario Benedetti	Visor	2	14
3	Las moras agraces	Carmen Jodra Davó	Hiperión	3	27
4	Vida	José Hierro	Aguilar	7	10
5	Antología de las mejores poesías...	Luis María Anson	Plaza & Janés	6	14
6	Borges por él mismo	Jorge Luis Borges	Visor	5	16
7	Un blanco deslumbramiento	Andrés Aberasturi	Sial	8	25
8	Escaparate de venenos	Felipe Benítez Reyes	Tusquets	9	2
9	Poesía amorosa	José Caballero Bonald	Renacimiento	10	16
10	Ancia	Blas de Otero	Visor	4	2

LIBROS DE CONSULTA, GUÍAS...	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	Ortografía de la lengua española	R.A.E.	Espasa Calpe	1	25
2	Guía Campsa 2000	VV.AA.	Campsa	7	2
3	Soluciones naturales en la edad...	T. Alfaro/T. Ramos	Plaza & Janés	4	13
4	Diccionario del español actual	Seco, Andrés y Ramos	Aguilar	2	22
5	Duérmete niño	Estivill/De Bejar	Plaza & Janés	5	24
6	1080 recetas de cocina	Simone Ortega	Alianza	8	17
7	El puchero de las monjas	Sor María Isabel	Martínez Roca	6	17
8	No comas el postre con cuchara	Carlos García Calvo	Planeta	-	1
9	Alojamiento en casas rurales 2000	Fundación Caja Rioja	El País/Aguilar	10	2
10	Comida amiga	M ^a José Roselló	Plaza & Janés	3	17

Librerías consultadas

Albacete: Herso. Alicante: Manantial. Almería: Cajal. Ávila: Senen. Badajoz: Universitat. Barcelona: Bosch, Castells, Francesa, Jaimes. Bilbao: Casa del Libro, Verdes. Burgos: Mainel. Cáceres: Cerezo. Cádiz: Manuel de Falla. Castellón: Plácido Gómez. Ceuta: González Gallardo. Ciudad Real: Manantial. Córdoba: Luque. La Coruña: Arenas. Cuenca: Juan Evangelio. Gerona: Pla Dalmau. Gijón: Paradiso. 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, El Galeón, La mar de letras, Manzano, Rubiños, Vips. Málaga: Rayuela. Melilla: Mateo. Murcia: González Palencia. Oviedo: La Palma. Palencia: Altar. Palma de Mallorca: Signo. Las Palmas: Canaima. Pamplona: Gómez, Universitaria. Pontevedra: Seoane. Salamanca: Cervantes, Plaza Universitaria. Santa Cruz de Tenerife: La Isla. Santander: Estudio. San Sebastián: Internacional, Zubieta. Segovia: Vallés. Sevilla: Lázaro, Repliso. Soria: Las Heras. Teruel: Senda. Toledo: Hojablanca. Valencia: París-Valencia, Soriano. Valladolid: Lara. Vitoria: Axular. Zamora: Semuret. Zaragoza: Central.

ALEMANIA

1	Das Verderben	Ruth Rendell (Blanvalet)
2	Mittsommernord	Henning Mankell (Zsolnay)
3	Liebesfluchten	Bernhard Schlink (Diogenes)
4	Die Kunst über Geld nachzudenken	André Kostolany (Econ)
5	Der Weg zur finanziellen Freiheit	Bodo Schäfer (Campus)

ARGENTINA

1	Alexandros	Valerio Massimo Manfredi (Grijalbo)
2	El alquimista	Paulo Coelho (Planeta)
3	La undécima revelación	James Redfield (Atlántida)
4	Del cabildo al shopping	Enrique Pinti (Sudamericana)
5	Mujeres de 50	D. Di Segni/H. Levy (Sudamericana)

ESTADOS UNIDOS

1	The Brethren	John Grisham (Doubleday)
2	Bridget Jones: The Edge of Reason	Helen Fielding (Viking Penguin)
3	Daughter of Fortune	Isabel Allende (HarperCollins)
4	Tuesdays with Morrie	Mitch Albom (Doubleday)
5	Relationship Rescue	Philip C. McGraw (Hyperion)

FRANCIA

1	La peur bleue	Guillaume Durand (Grasset et Fasquelle)
2	Et si c'était vrai	Marc Levy (Robert Laffont)
3	Balzac et la petite Tailleuse...	Dai Sijie (Gallimard)
4	Médecin chef a la prison...	Véronique Vasseur (Le Cherche Midi)
5	Conduite a gauche	Pierre Tourlier (Denoeil)

MÉXICO

1	Alexandros	Valerio Massimo Manfredi (Grijalbo)
2	Memorias de una geisha	Arthur Golden (Alfaguara)
3	La boda del poeta	Antonio Skármeta (Plaza & Janés)
4	Los escándalos: Un ensayo donde...	Rafael Loret de Mola (Grijalbo)
5	Democracia y sistemas de mercado	Charles E. Lindblom (FCE)

Medios consultados

FAZ (Alemania) La Nación (Argentina). The Washington Post (Estados Unidos). Le Figaro (Francia). Reforma (México).

EL SUEÑO DE LA HISTORIA

JORGE EDWARDS

Tusquets. Barcelona, 2000. 414 páginas

La última novela de Jorge Edwards (nacido en 1931), *El sueño de la Historia*, es la mejor de las seis publicadas hasta la fecha. Conjugua una triple ambición: la formal (en su estructura y lenguaje), la histórica y la crónica vivida por el propio autor durante los años precedentes al referendun que obligó al general Pinochet a abandonar el poder (su nombre, por cierto, es eludido a lo largo de todo el relato). Pero, además, Edwards intenta a través de las dos acciones paralelas, situadas en tiempos históricos tan diferentes como los finales del siglo XVIII y hasta la Independencia, descubrir los secretos hilos de la común idiosincrasia chilena. Así se explica cómo una de las protagonistas, Cristina, que es la mujer de Ignacio aunque ambos se han separado, "reaccionó [...] en virtud de uno de los misterios, una de las verdades no dichas en la sociedad chilena, que en los momentos de verdadera crisis, cuando la cosa va en serio, siempre se vuelve conservadora".

La ambición estructural permite alternar los tiempos a través de una intriga perfectamente dosificada. Se inicia con el regreso a Chile de Ignacio, que forma parte de una familia de rancia tradición: "Había vuelto después de nueve años, alrededor de diez, ahora no quería sacar la cuenta, y la impresión, aunque se había preparado bien (eso creía por lo menos), era mucho más fuerte de lo que se había imaginado, más difícil de tragar". Sugiere el inicio de una parte de la autobiografía del mismo Edwards, quien regresó en 1978. El alquiler de un apartamento en el centro de la ciudad, antes ocupado por un cronista o historiador local, le permite (a través del recurso del "manuscrito encontrado") relatarnos, al tiempo, la historia del arquitecto italiano Giocino Toesca y Ricci, encargado de finalizar los trabajos de la Catedral y constructor, asimismo, del Palacio de la Moneda.

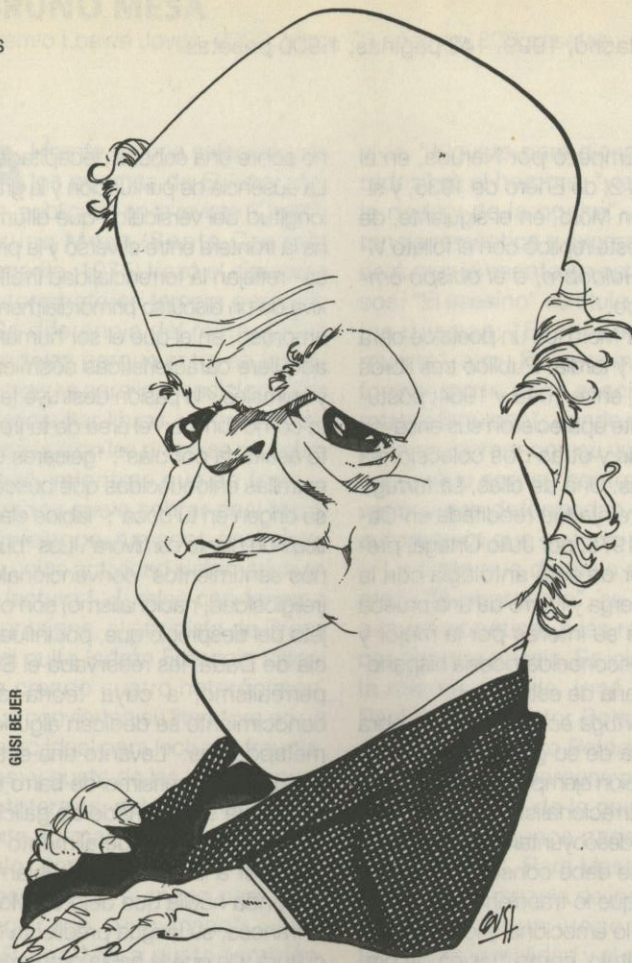
De este modo, trazará, no sin cierto sentido del humor, un pa-

norama abierto de la sociedad que, quien evitó el pinochetismo, desprecia; aunque su padre, un caballero a la antigua, golpeado en un intento de robo en su domicilio por alguno de quienes se ocupan de mantener el "orden", figurará como el antecedente de su nieto, detenido por "subversivo" y finalmente convertido en Brasil en un joven emprendedor, defensor a ultranza de la economía liberal y de los placeres de la vida. Tres generaciones de chilenos y sus mundos se alternan en el friso con sus tópicas mentalidades.

Más atractiva resulta, si cabe, la peripecia vital del arquitecto italiano emigrado e integrado al Chile colonial que se irá descifrando gracias a los viejos papeles. En un momento determinado del relato el Narrador, otro punto de vista

más, (así se menciona) entiende que Toesca "era hombre de orden" y aún más: "Y no actuaba así por convicción intelectual, o por una fe religiosa arraigada, sino porque sabía de memoria, de un modo innato, que no valía la pena darse de cabezazos contra los muros de su tiempo". Su cinismo histórico coincide con el posibilismo de nuestros días.

El matrimonio con Manuelita sufrirá toda clase de contratiempos; tal vez, por la combinación de sangre indígena y andaluza de la muchacha, apuntará más adelante. Pero ésta se convertirá en la piedra de escándalo de la provinciana ciudad. Su marido tolera (y hasta quizá tolere) sus primeros amores; pero no así las autoridades, que la encerrarán de un convento a otro hasta que vuelva con



El sueño de la historia contiene abundantes chilenismos y su lenguaje está cuidado al detalle. Ésta es la novela fundamental de un Jorge Edwards pleno de facultades

su marido, al que abandonará de nuevo. Fallecido ya el arquitecto, viuda, tendrá difíciles amores con Juan Antonio Díaz, hijo de un coronel que no tolerará (siendo el joven menor de edad) un matrimonio tan escandaloso. Acabará de nuevo mal casada con uno de los discípulos del que fuera su esposo, calificada por el Narrador como una "precursora".

La descripción de los mecanismos de la sociedad criolla, las primeras ideas enciclopedistas que circulan clandestinamente, la actitud tolerante, en ocasiones, de la Iglesia —de las más altas autoridades peruanas, de las que dependen—, los trabajos y los empeños del arquitecto, su amor por una mujer que le convierte en el hazmerreír de la comunidad y el conjunto de los personajes que desfilarán por cárceles, conventos y mercados constituye un friso convincente. La otra parte de la novela alcanza hasta los años noventa y el fracaso de cualquier idea revolucionaria queda simbolizada por la ya madura Cristina, la madre de Nacho, que acabará reconciliándose con su marido, cansado de su vida bohemia y vacía, entre bares y documentos. Los hechos recientes se presentan de forma velada, incluido el bombardeo del Palacio del Gobierno (página 414), al que se alude incidentalmente, con el que se cierra el pensamiento histórico de su primer constructor. Edwards pasa de la descripción objetivista a la narración en primera persona, se dirige directamente al lector con deliberados arcaísmos: "el desocupado lector", por ejemplo. Y, desde el comienzo, la justificación del retorno: "Para no vivir desconectado, como pieza suelta, o, para hablar en chileno, como bola huacha". La novela contiene abundantes chilenismos y su lenguaje está cuidado al detalle, así como el uso del amplio conjunto de instrumentos narrativos. Ésta es la novela fundamental de un Jorge Edwards pleno de facultades.

Joaquín MARCO

VIAJE HACIA LA NOCHE

CÉSAR MORO

Edición de Julio Ortega. Huerga y Fierro. Madrid, 1999. 143 páginas, 1.900 pesetas

OTRAS VOCES

En el capítulo 7 de la primera parte de *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa aparece un cierto profesor Fontana, despreciado por los cadetes debido a su homosexualidad y falta de patriotismo: "dicen que no es francés sino peruano, y que se hace pasar por francés". Tiene todas las trazas de ser una réplica del poeta conocido como César Moro, llamado en realidad Alfredo Quispez (1903-1956), que escribió en francés la mayor parte de su obra y fue el principal superrealista peruano, y uno de los más destacados de Hispanoamérica. Octavio Paz lo citaba como tal en *Los hijos del limo* e *Inmediaciones*, junto a Roberto Matta, Wilfredo Lam, Emilio Adolfo Westphalen y el grupo chileno de Gonzalo Rojas. Moro es, en efecto, uno de los hitos de la vanguardia en el Perú, tanto como José M^a Eguren, Alberto Hidalgo, César Vallejo o José Carlos Mariátegui. Estuvo en contacto con el círculo de André Breton y organizó, junto a Wolfgang Paalen, la Exposición Internacional del Superrealismo que tuvo lugar en México, 1940, y en la que pusieron la nota de color local Frida Kahlo, Diego Rivera, Matta, los objetos precolombinos y las calaveras de azúcar; presentó su catálogo con un texto fervoroso que auguraba que, gracias a "la palabra mágica del nuevo siglo", "el amor dejará para siempre sus muletas, y las heridas que cubren su cuerpo adorable serán como soles y estrellas", y denunciaba la traición de Louis Aragon al haberse adherido al realismo socialista. Esta edición ha tenido el acierto de reproducir como encarte un documento inencontrable: el catálogo de la exposición celebrada en Lima, Mayo de 1935. Junto a textos de Breton, Dalí, de Chirico o Eluard, contiene un "aviso" final de Moro contra Huidobro, llamándolo "nauseabundo fantoche literario", "mediocre copista" e "imitador de Pierre Reverdy". En uno de sus accesos de megalomanía, Huidobro había fundado en 1934 la revista *Ombigo/Vital*, para ajustar cuentas con "cadáveres, reptiles y micro-

bios". Empezó por Neruda, en el número 2, de Enero de 1935, y siguió con Moro, en el siguiente, de Junio; éste replicó con el folleto *Vicente Huidobro, o el obispo embotellado*.

César Moro fue un poeta de obra escasa y tardía. Publicó tres libros en vida, entre 1943 y 1954; póstumamente aparecieron sus ensayos y prosas y otras dos colecciones poéticas. Una de ellas, *La tortuga ecuestre*, ya fue reeditada en Caracas, 1976, por Julio Ortega, preparador de esta antología con la que Huerga y Fierro da una prueba más de su interés por la mejor y más desconocida poesía hispanoamericana de este siglo.

La tortuga ecuestre es una obra maestra de su género, y una demostración ejemplar de cómo la escritura irracionalista no ha de limitarse a descouyuntar el orden lógico, sino que debe conseguir un significado que lo trascienda en el ámbito de lo emocional y lo simbólico. Algún título, como "Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas", remite inequívocamente a la iconología de Dalí; las imágenes tienen, en su ostensible incoherencia, el enorme poder de su impacto visual: "una rosa fatigada soporta un cadáver de pájaro", "una sartén dorada con un retrato de mi madre", "mujeres dormidas sobre colchones de cáscaras de fruta", "una ma-

no sobre una cabeza decapitada". La ausencia de puntuación y la gran longitud del versículo —que difumina la frontera entre el verso y la prosa— reflejan la torrencialidad irreflexiva de un discurso primordialmente amoroso, en el que el ser humano adquiere características cósmicas y animales y la pasión destruye tanto como ilumina: "el área de tu frente asaltada por olas"; "géiseres de estrellas enloquecidas que buscan su origen en tu boca"; "labios elásticos de planta carnívora". Los "buenos sentimientos" convencionales (religiosidad, nacionalismo) son objeto del desprecio que, por influencia de Dadá, les reservaba el Superrealismo, a cuya teoría del conocimiento se dedican algunos metapoemas: "Levanto una estatua de fango purísimo/de barro de mi sangre". Un puñado de galicismos, como "faltar de alimento" o "golpear a la ventana", revelan la profunda huella que dejó en Moro el francés, su lengua predilecta de cultura y la que le había proporcionado sus principales modelos literarios.

El volumen recoge asimismo una selección de poemas diversos escritos entre 1927 y 1949, uno de ellos dedicado al juego superrealista del sí condicional, consistente en enlazar aleatoriamente con esta partícula dos cláusulas carentes de vínculo lógico; otra de poemas procedentes de los libros escritos en francés, presentados aquí en versión bilingüe; y una "Biografía peruana" en prosa, de 1944, en la que Moro evoca la cultura precolombina de Machupichu y Cuzco, el desastre de la conquista, la figura heroica y trágica de Atahualpa y el esplendor de la naturaleza y el mar, para concluir enfrentando el pasado mítico y la pureza de los elementos a la mediocridad degradada de la civilización contemporánea, el mundo de matronas enjoyadas, tristes funcionarios, obispos envarados, generales cargados de medallas y plutócratas panzudos, sordos a la llamada de la sangre y la selva.

Guillermo CARNERO

■ "Para amar hay que haber llorado/demasiadas veces", haber recorrido *Kilómetros de nostalgia* (Devenir). **Ricardo Ruiz** (Burgos, 1963) ha agrupado bajo este nombre un puñado de poemas galardonado con el I premio de la Academia Castellano-Leonesa de la Poesía, que refleja las congojas de un poeta para el que "es demasiado tarde/para todo", salvo para "vivir de los recuerdos". Tarde o no, el autor, tras diez años de silencio, se vuelve a refugiar en estos versos desesperanzados.

■ "Aún recuerdo aquel abrazo, aquel primero/que levantó en mi corazón un avispero,/y el ansia y el gozo de lo más humano". En *Invitado de verano, poesía 1978-1984* (Incipit editores), **Alfonso Manzanares Garvín** (San Carlos del Valle, 1962) hace un canto a la naturaleza, a la poesía y al amor, salpicado de escenas luminosas de tardes de toros, días de feria, crepúsculos inolvidables y rosas imposibles.

■ **José Enrique Coca** es autor de más de una treintena de libros. Sus *Poemas cortos* (Madrid, 1999), que él mismo edita, es una selección de poemitas que no exceden nunca los tres versos. El propio autor los introduce bajo una nota previa en la que anuncia que han sido "escritos como epitafios del viento". El resultado es un cuaderno de notas repleto de fugaces pensamientos compilados y encuadernados por el autor, he aquí una pequeña muestra: "Llegará el día en que sólo la Luna/iluminará al tiempo". "El único ángel sin tumba vela su soledad".

■ **Menene Gras** es profesora de estética y teoría del arte en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona y en la EATM de Southampton. Ha publicado varios libros de ensayo en torno al mundo del arte, campo en el que se mueve profesionalmente como crítica y comisaria de exposiciones, aunque también se atreve con la lírica. Su última aventura literaria, *Suma de lluvias* (Devenir, 1999), comienza "Con los ojos vendados": "Oscurece./Si tarde fuera más lenta,/el día más largo..." **N. C.**



ORLANDO O EL DESCONCIERTO..

CARMEN DÍAZ MARGARIT

Calima. Palma de Mallorca, 1999.
86 páginas, 1.600 pesetas

Decía Hebbel que "La vida es un asunto terrible, a aceptar de buena fe, pero que nadie comprende", y de esta tensión nace la fuerza dramática, porque las armas líricas ya están sobradamente demostradas en las anteriores entregas poéticas de Díaz Margarit, fuerza dramática que parte de presupuestos románticos en los elementos conceptuales que configuran sus versos, aderezados de una carga simbolista trufada de surrealismo integral y de la mejor tradición del 27 español. Margarit no tiene nada que envidiar a sus antepasados literarios, porque toda esta herencia está puesta al día por medio del pulso humanista que en Orlando hace a la realidad cotidiana de nuestro mundo.

Tras una primera incursión en la lírica, titulada *Las visiones azules de Isadora*, Díaz Margarit ha publicado *Gacelas de la selva alucinada*, finalista del Premio Adonais, y *Perfil de sirenas*, premio de poesía Barcarola de 1993. En *Orlando o el desconcierto de las alondras*, se remonta desde el Génesis hasta la última noticia del Telediario para conformar su material poético. Un recorrido que deja su impronta en una tensión dramática, en un juego de voces polifónicas que acerca los géneros de la lírica y de la dramática. Como en Schelling, lo trágico surge de la pugna de la libertad subjetiva contra la necesidad objetiva. Margarit contrapone elementos procedentes de lo dionisiaco, para descargarlos en un mundo con pretensiones apolíneas, pero lleno de dolor. Orlando se metamorfosea sucesivamente en hombre, en mujer, en ángel, para configurarse como un auténtico héroe trágico pues experimenta en sí los sufrimientos de la individuación. Los individuos en los que se manifiesta se despedazan a sí mismos para transformarse en un ser nuevo, después que experimentar con las fórmulas posibles del ser. El desvalimiento del ser humano queda de una manera tan hermosamente expuesta en este gran libro, que sobrecoge su lectura.

Beatriz HERNANZ

EL LABORATORIO

BRUNO MESA

Premio Loewe Joven, 2000. Visor. 76 páginas, 800 pesetas

A frente de una selección de los poemas de *El laboratorio*, publicada en la revista "Clarín", Bruno Mesa (Santa Cruz de Tenerife, 1975) trazó el siguiente autorretrato en tercera persona: "Se diferencia del resto de los mortales porque entra en las bibliotecas para leer enciclopedias y consultar libros, ya que considera que en las primeras no sobra nada, mientras que en los segundos suele sobrar casi todo. Misántropo, fumador, pesimista, su única actividad sistemática es la lectura [...]; relee con fervor a Montaigne, al oficinista de Praga y al culto ladrón François Villon; ha creado cuatro heterónimos, que convierten su literatura en un pasto ideal para lecturas freudianas; y gusta de las traducciones antiliterales, del chocolate inglés y de afirmar que la lucidez y el valor son las únicas armas que posee el ser humano para conseguir eso, ser humano".

Bruno Mesa gusta también, muy pessoano en eso, de las incasantes explicaciones sobre sí mismo, de convertirse él mismo -con algo de énfasis y quizá con alguna falta de sentido del humor- en literatura.

Los poemas de *El laboratorio* no quieren renunciar al patetismo ni a la desmesura, aspiran a ser una crónica del sinsentido de

vivir. "Juguete para dioses aburridos" es el hombre, "viajero de la nada y de la noche". La herencia romántica y expresionista está muy presente en estos versos. "El asesino" se titula uno de los poemas; "El condenado a muerte", otro. Son poemas que forman parte de la sección "El retablo fabuloso", donde el autor trata de recrear con su voz otras voces que son su contrafigura, variaciones deformadas de ese autorretrato que es todo el libro.

La parte que da título al volumen, "El laboratorio", se dedica a la metapoética, a las reflexiones sobre la poesía. Se inicia con la misma cita de José Emilio Pacheco que Víctor Botas puso al frente de su libro *Retórica*: "La perra infecta, la sarnosa poesía, / risible variedad de la neurosis, / precio que algunos pagan / por no saber vivir". Para Mesa la poesía es "una mezcla de instinto y de mentira, / un juego primitivo / entre la realidad y el sueño, / una estrategia para ganar tiempo, / un trago de agua y otro de ginebra"; lo que persigue inútilmente al combinar "las antiguas palabras" de la tribu es "la vacuna precisa" que le cure del mundo. "La ética del delincuente" y "Artificio para noctámbulos" se titulan las otras dos partes que completan el libro. En algunos




casos, el autor parece tratar de emular a autores más próximos que Kafka, Pessoa o Borges. "Jugador de póquer" puede ponerse en relación con algunos versos de Marzal, incluidos en *El último de la fiesta*, y "Teatro demente" con la visión entre guiñolesca y carnavalesca de la realidad -arlequines y suripantas- que Benítez Reyes muestra en sus versos y en el resto de su obra literaria.

Lo mejor y lo peor de *El laboratorio* es su ambición, su no temerle a las palabras rotundas, a los grandes temas, su renuncia a las fáciles victorias del ingenio. Lo mejor, porque nos muestra a un joven poeta, lector omnívoro, que aspira a lo más alto, a unir metafísica y poesía, a emular al creador de los heterónimos; lo peor, porque a veces, al tratar de elevar demasiado la voz, el poeta se queda sin voz, sin voz propia quiero decir, y recurre al tópico grandilocuente o al más manido simbolismo.

El laboratorio, aparte de un libro lleno de fuerza y pretensiones, es un aldabonazo en la puerta de la literatura. Un nuevo escritor entra en escena. No sabemos si continuará o no con estos ejercicios de laboratorio en el campo de la poesía o si preferirá otros géneros. Si sabemos que, a partir de ahora, el nombre de Bruno Mesa ha de resultar imprescindible en cualquier recuento de la nueva literatura.

José Luis GARCÍA MARTÍN



Premio
Ciudad de SALAMANCA
DE POESÍA
2000



Dotación: **2.000.000 pts.**
Extensión mínima: **600 versos.**
Plazo de presentación de originales
hasta el **12 de Junio de 2000.**
Solicitar bases al Departamento de
Cultura del Ayuntamiento de Salamanca.
Plaza Mayor 1.
37002 Salamanca. Fax 923-279114.



Excmo. Ayuntamiento de Salamanca
Concejalía de Cultura

LA POESÍA, A DEBATE

Guillermo Carnero avivó hace una semana, desde las páginas de EL CULTURAL, un debate viejo como el mundo y la escritura: ¿qué estímulo es hoy más importante para la creación poética, la experiencia cultural o la experiencia cotidiana? Se trata, escribía, de una cuestión trascendental que afecta a toda la poesía española posterior a 1939, “y que presupone el propósito inquisitorial de establecer un canon maniqueo a su respecto.” Porque, insistía Carnero, se ha designado “a la vida y la experiencia cotidianas como único estímulo legítimo de la creación poética, con la consiguiente desestimación de la cultura.” Se trata, insistía, de un problema nada desdeñable por cuanto “pretender convertir en criterio de un posible canon la renuncia a la experiencia cultural implica un grave peligro para la supervivencia de la poesía”. Ahora los aludidos se explican, rebaten, justifican o condenan ante la pregunta esencial: ¿qué le es primordial para la poesía, la vida o la cultura? Los poetas Felipe Benítez Reyes, Francisco Brines, Pablo García Casado, Luis García Montero, Pere Gimferrer, Antonio Lucas, Carlos Marzal, Benjamín Prado, Jaime Siles, José Ángel Valente y Luis Antonio de Villena, y los críticos Antonio García Berrio, José Luis García Martín, Claudio Guillén y José María Pozuelo toman la palabra

LOS POETAS DE LA EXPERIENCIA HAN TRIVIALIZADO EL LENGUAJE

Los poetas mal llamados de la experiencia han confundido el pronombre “yo” y las instancias de la primera persona gramatical con su propia persona, y no con el juego de máscaras que en la vida y en la literatura es. Al hacerlo, no sólo han ignorado la arbitrariedad del signo lingüístico, sino que han violentado la tradición de la literatura misma que, por error o ignorancia, dicen representar. Conviene recordarles que la palabra “agua” todavía no moja y que Cafavis, Cernuda, Pessoa, Borges y Jaime Gil –por citar cinco de los nombres a cuya autoridad se acogen y que con más frecuencia invocan– son poetas no cultos sino doctos que ven en la cultura un sistema de conocimiento y representación de la realidad. Para la gran tradición, la cultura es un alfabeto, y puede suceder y sucede que haya más riqueza gráfica que fonológica o, al revés, que haya más sonidos que signos con los que representarlos. Los mal llamados poetas de la experiencia han trivializado el lenguaje –y no sólo el poético– hasta tal grado que sus niveles ya no se distinguen y que, con el pre-

texto de lo falsamente comunicativo o comunicable, devalúan el acercamiento poético a lo real. La causa –y no quiero ser polémico sino socrático– reside, creo, en esto: en una lectura equivocada, en un error de interpretación. Han considerado poetas fáciles a algunos que nunca lo fueron, y han elevado a canon uno –y sólo uno– de los tres tonos, estilos y registros de la tradición: curiosamente, al que, en la escala, ocupa el nivel más bajo. Han olvidado que la lírica no era un género sino una forma que servía a muy distintos fines y que hasta Roma no llegó a constituirse como un género autónomo en sí. Un famoso texto de Plutarco lo explica. Uno de los máximos problemas del ser humano es que, para entenderse, ha de imaginarse; que, para conocerse, ha de interpretarse, y que, para ser, ha de representarse. El yo es un teatro y por ello el mundo también. La cultura ha sido y es no sólo un museo imaginario sino un gran desfile de disfraces. Devaluarlos o ignorarlos es retroceder.

Jaime SILES



Jaime Siles



L. García Montero

LA VIDA ENTRA A SACO EN LOS LIBROS

No me cabe en la cabeza que ningún escritor intente separar los libros y la vida, la cultura y la experiencia personal. Como poeta, he vivido en los libros, he leído en la vida, y muchas de las ideas que tengo sobre el amor, el odio, la dignidad, el miedo y la melancolía las he aprendido con un poema o con una novela en las manos, disfrutando o padeciendo esa oleada de vida intensa que provoca la buena literatura. Los libros son para los lectores una parte importante de su experiencia vital, y la vida entra a saco en los libros, provocando emociones, pensamientos, dudas, perplejidades, hasta fundir sus páginas en los pliegues más íntimos del recuerdo. Querer explicar los diversos estilos de la poesía europea separando libros y vida, versos que nazcan de la realidad y versos que nazcan de la cultura, me parece una ingenuidad, una simpleza. La poesía española abandonó hace tiempo este tipo de frivolidades y abordó la indiscutible intimidad, la compleja relación que hay entre cultura y vida al reflexionar sobre el yo biográfico, el personaje literario, el artificio lingüístico y la lírica como género de ficción.

Luis GARCÍA MONTERO

SIN VIDA Y CULTURA NADA VALE LA PENA

De esta pregunta parece deducirse que la experiencia cotidiana no puede ser cultural o que la experiencia cultural no puede ser cotidiana. En todo verdadero poeta, o por lo menos en todos los poetas que a mí me interesan (y casi me atrevería a decir que en todas las personas que me interesan), la experiencia cultural forma parte de su experiencia cotidiana. Otra cosa es el tema de los versos, el gusto por la difícil facilidad (Ángel González) o por la facilona dificultad (tantos abstrusos poetastros). Un poeta puede hablarnos de sus recuerdos de infancia o de los ángeles de Rilke, de las noches etílicas, de la noche oscura del alma, o del sótano "más negro que su reputación" al que llega, casi arras-trándose, tras una dilatada jornada de juerga, pero si no hay en sus versos cultura y vida, tradición asumida, recreada y personalizada, no habrá nada que valga la pena.

José Luis GARCÍA MARTÍN



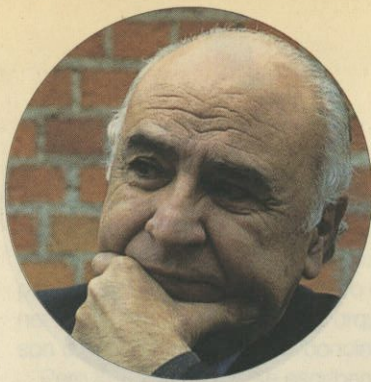
García Martín

USOS Y ABUSOS

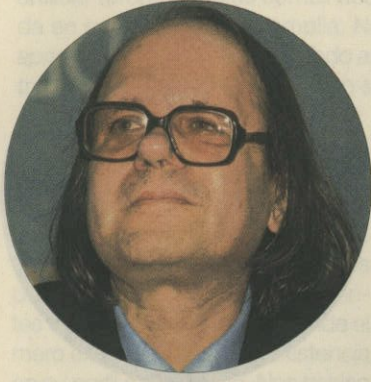
No hay vida pura y dura sin cultura. Aunque seamos ateos todos somos más o menos cristianos, y el esfuerzo que el poeta puede realizar él mismo para responder con frescura y lealtad a la vida es también una creación cultural y lo debe todo a los usos y a los abusos de sus predecesores.

Claudio GUILLÉN

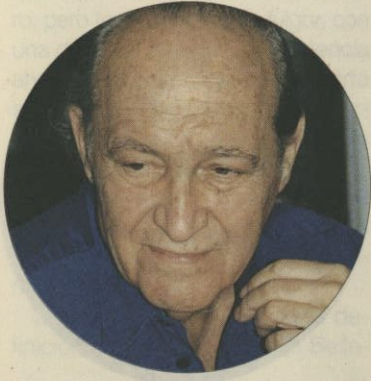
¿VIDA



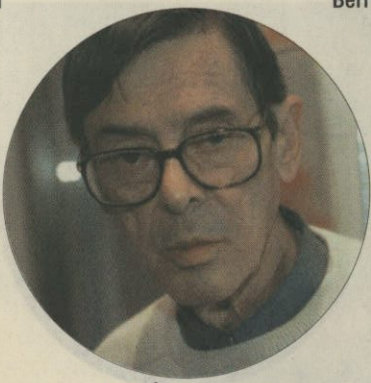
Francisco Brines



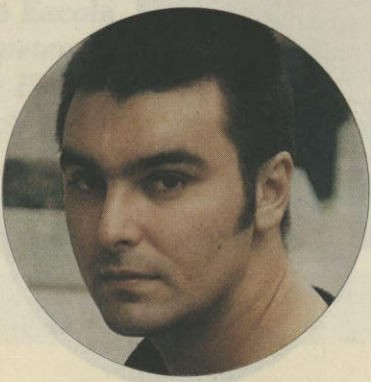
Pere Gimferrer



Claudio Guillén



José Ángel Valente

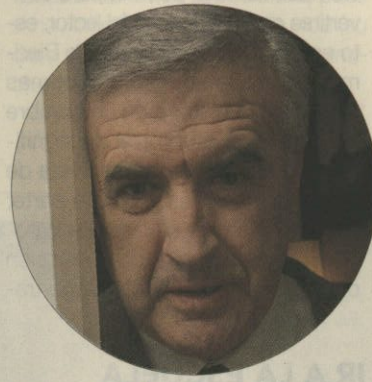


Pablo García Casado

LA EXPERIENCIA QUE IMPORTA

Las dos experiencias son igualmente imprescindibles. La creación poética es siempre un hecho de cultura, cuya incitación primera y el aprendizaje nos han llegado por la lectura. Se escribe desde la vida para darle a la misma, al trascenderla por medio de las palabras, una mayor intensidad o un nuevo conocimiento. Además, es en la vida cotidiana, donde tiene lugar ese necesario conocimiento de la cultura. Así, pues, la aparición mayor o menor en el texto de una u otra experiencia dependerá del poema concreto que se escriba. Ocurre también que hay poetas que sienten una mayor propensión temática a resaltar en sus textos la una o la otra. La calidad del texto es lo único que justifica la creación poética y es la única experiencia que importa al lector, aunque éste, al igual también que el poeta, pueda tener sus preferencias, pero no son éstas las que por sí mismas producen la emoción estética que buscan.

Francisco BRINES



ERRORES DE LECTOR INGENUO

¿A caso la experiencia cotidiana no incluye la experiencia cultural? ¿no es la experiencia cotidiana? Y, en otro sentido ¿hay alguna experiencia cotidiana que, cristalizada en poema, no sea experiencia cultural? A primera vista, el lector ingenuo o no profesional puede creer que un poe-

ma como "Luis de Baviera escucha Lohengrin", de Luis Cernuda, se refiere a una experiencia cultural y un poema como "Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma", de Gil de Biedma, se refiere a una experiencia cotidiana. En realidad, ambos poemas tratan de una experiencia cultural y ambos poemas tratan de una experiencia cotidiana, y para advertir esto basta con poner de los mismos poetas otros dos ejemplos de signo a primera vista diferente.

Un poema como "La familia" de Luis Cernuda parece tratar de experiencia cotidiana pero constituye una afirmación de la propia individualidad tan poderosa como la que aparecía implícitamente en "Luis de Baviera escucha Lohengrin", mientras que "Ruinas del III Reich", de Jaime Gil de Biedma, no constituye un poema histórico sino un poema sobre la educación sentimental de su autor. En la medida que un poema es tal pertenece por definición al ámbito de la experiencia cultural; y en la misma medida al de la experiencia cotidiana porque la cultura no es algo separable de nuestra propia vida; y el mito de la poesía espontaneísta es totalmente ajeno al funcionamiento del poema como artefacto literario.

Pere GIMFERRER

de la Real Academia Española

POEMAS SUBLIMES Y FRUSTRADOS

Los dos factores a que alude la pregunta son registros necesarios para la sistemática literaria de la creación poética, y pueden ser (de hecho lo han sido; por ejemplo: imaginación antropológica vs. imaginario cultural, renacentismo vs. manierismo, recientemente poesía de la experiencia vs. novísimos) opciones alternativas legítimas dentro de la historia de la temática literaria.

En términos de valor, en ambos registros del proceso poético son innumerables los pasos en los que cabe acertar o extraviarse, y bajo las dos opciones se han dado y se darán poemas sublimes, mediocres y frustrados.

O CULTURA?

POESÍA: ¿VIDA O CULTURA?

Lo que tradicionalmente se ha denominado "experiencia", alude a la asimilación (y respuesta) *estilizada* del "mundo" por el poeta. Lo que aquí se formula como "tradición cultural" o herencia poética, menciona el caudal histórico de experiencias depositado como saber poético. Genéticamente, dada la primera en términos de constructo psicológico en la *forma interior*, el poeta ha de acudir conscientemente a la segunda para dotarse de modelos dentro del largo itinerario creador que recorre de la forma interior a la forma terminal poemática. El inolvidable Claudio Rodríguez me solía traducir esos dos *momentos* como "palpitación" y "vigilancia".

Antonio GARCÍA BERRIO

MENOS CULTURA CON MAYÚSCULAS

Estoy de acuerdo con Guillermo Carnero en que es imposible dissociar la experiencia vital de la cultural, pero creo que la segunda tiene un peso decisivo. El origen de los poemas que escribo está en mis obsesiones, y éstas nacen a menudo de películas, de libros, de canciones o de anuncios de televisión. Yo no he llorado ante la Venus de Milo ni he gritado de placer leyendo traducciones de Petrarca, pero he mirado el mundo con los ojos de Kubrick. Más que una torre de marfil, la experiencia cultural ha construido una lente que me permite ver

otros perfiles de la realidad. Sin embargo, creo que esa experiencia cultural está cada vez menos constreñida a una Cultura con mayúsculas y se viene nutriendo de una serie de datos, imágenes y sonidos que, pudiendo incluso no perseguir un fin estético, alimentan el mapa de las obsesiones y estimulan el nacimiento de nuevos poemas.

Pablo GARCÍA CASADO

LA CULTURAL ES LA ÚNICA EXPERIENCIA

Ninguno de los elementos de la cotidianeidad que conocemos de la vida de Petrarca, de Pound, o de Jorge Guillén pueden explicar por ellos mismos el sentido de sus poemas. En los grandes libros de poesía hay tal salto de la imaginación, tal construcción de mundo, que reducirlos a una experiencia individual es negarles su capacidad de proyectarse hacia el futuro. El mecanismo de la lectura es el que invita a ese salto de la imaginación por encima de la experiencia que dio nacimiento al poema, para convertirse en experiencia del lector, esto es, en cultura propia. Gil de Biedma decía que un libro de poemas puede ser la historia de un hombre pero elevada a un nivel de significación que lo convierte en vida de todos los hombres. Por otra parte, todo lector sabe que los buenos poemas contienen en su construcción otros poemas, y el dibujo que tra-



José María Pozuelo



Antonio Lucas



Benjamín Prado



Luis Antonio de Villena



Felipe Benítez Reyes

zan debe mucho a los poetas anteriores leídos por su autor, que han supuesto un desafío para su imaginario. Detrás de todo escritor hay un lector. Eliot decía que la literatura era la concreción de una unidad cultural, una gran tradición que el talento de un escritor hace suya e incrementa, lo que el gran Borges corrobora una y otra vez. Puede añadirse que lo que llamamos "lo cotidiano" es un género de la cultura, una construcción mental y cultural ella misma. Cuando entramos en el lenguaje no hay otra experiencia que la cultural.

José María POZUELO

CALLE Y BIBLIOTECA

En el amplio conjunto de elementos que se aunán para la escritura de un poema, la emoción personal (que suele venir de la veveencia, de la experiencia) y los motivos culturales —dando a esta expresión su más amplio significado— suelen ir juntos. creo, incluso, que siempre van juntos y siempre existen ambos. Un poema no se puede fabricar sin lenguaje, sin técnica, sin lecturas anteriores, sin palabras que —en la memoria— resuenan cargadas del significado que otros poetas les dieron antes. Pero tampoco elaborarse sin algún tipo de emoción, de sentimientos, de vida. Un poema culturalista no es tan sólo el que exhibe citas concretas. Y no todo poema confesional o muy directo resulta eficaz. Personalmente prefiero los poemas que —incluso de modo explícito— mezclan vida y cultura, que suele ser un subrayado a esa vida. Quizás fue *Hymnica* (1979) el libro, entre los míos, en que me percaté por primera vez, de la voluntaria eficacia de esa mezcla: calles y biblioteca.

Luis Antonio de VILLENA

QUE EMPIECEN A IR A LA ESCUELA

El simple hecho de que esta cuestión pueda plantearse da idea del carácter retardatario o involutivo del medio del que surge.

Hace mucho tiempo que los fundadores de la modernidad poética dilucidaron el tema de una vez para siempre: "Es poesía la emoción recordada en la tranquilidad", había ya escrito Wordsworth hacia 1800. Es decir, es poesía la experiencia restaurada en el fino tamiz de la memoria.

Más de un siglo después, en el tercero de sus cuartetos, "The dry Savages", T. S. Eliot escribe:

"Tuvimos la experiencia pero perdimos el sentido.

Y acercarse al sentido restaura la experiencia".

Para Eliot, esa experiencia restaurada en el sentido no es la de una sola vida, sino la de muchas generaciones. Porque el sentido al que la memoria o el poema se aproxima pasa por muchos estratos de sentido de los que, en suma, la palabra poética es por naturaleza depositaria.

Sería, ciertamente, muy de agradecer que los poetas o grupos epigonales en quienes encuentra origen esta falsa cuestión empezasen a ir a la escuela.

José Ángel VALENTE

TANTOS POR CIENTO

No me parece que un poeta sensato pueda escoger una de esas opciones a costa de la otra, del mismo modo que, al respirar, uno no puede elegir entre el oxígeno y el dióxido de carbono. Más bien, me parece que se trata de una cuestión de tantos por ciento. Hay poemas que sólo vienen de otros poemas,

tienen un brillo de bisutería y saben a comida recalentada. Y hay poemas que no vienen de ninguna parte, no llegan a ninguna parte y le suelen dar grandes disgustos a sus autores: a menudo, creen haber descubierto el Mediterráneo y cuando llegan allí se encuentran con Homero y con un McDonalds. Los que escriben los primeros se llaman falsificadores, los que escriben los segundos se llaman ingenuos y ambos suelen durar muy poco. Eliot decía que un poeta honrado es el que cuando se pone a escribir intenta lograr un resumen de *toda* la poesía. Añadiría: resumirla y sumarle algo nuevo. Pero para llegar a ese algo, antes tienes que haber leído mucho y saber qué quieres cambiar. En cuanto a *cotidianidad*, yo la cambiaría por *realidad* y, para concluir, recordaría dos aforismos: uno, de Wallace Stevens, dice que "lo real es sólo la base pero es la base"; el otro, es de Paul Klee: "Lo visible es sólo un ejemplo de lo real". No se puede escribir un buen poema si se olvida cualquiera de esas dos cosas.

Benjamín PRADO

LA VIDA NO DA MUCHO MÁS DE SÍ

De alguna manera, siempre he creído que el escritor que nun-

CULPABLES DE CHARLATANERÍA

Creo que la pregunta encierra una tautología: experiencia biográfica y experiencia cultural son exactamente lo mismo. El suelo que pisamos y los árboles que vemos son tan reales (o tan fantasmagóricos) como los personajes de cualquier novela, o como esa voz que lamenta en un sueño la condición del mundo. Porque el propio mundo y cuanto hay en él son un artefacto de nuestra conciencia.

Pero los poemas no se escriben con preceptos, ni con buenas intenciones, aunque puedan contener esas dos cosas. La literatura supone un artificio verbal, palabras combinadas con destreza para representar la vida en su acepción más amplia. No hay ninguna materia que garantice *a priori* el interés de un texto. Todo autor es culpable de charlatanería mientras no demuestre lo contrario en sus obras.

Carlos MARZAL

ca mente no llega a decir la verdad, quizá por eso los grandes libros, los poemas que nos parecen excelentes encierran algo que trasciende el mero éxtasis peatonal, la existencia en su perfil más rasante. Nos hablan con las herramientas de la vida, claro, pero tocadas con otro fulgor, con una dosis de fantasía, de existencia ahondada en la que ya no importa si aquello sucedió o no, si fue cierto o no: arrebatada, y ese es su misterio. Por eso hacemos nuestros algunos versos, los bajamos hasta "la esfera de cada instante por la que se define la vida", para completarla.

La poesía es usurpadora por definición: de experiencias, de Belle-

za. Pero creo que no es posible escribir desde una de las dos márgenes exclusivamente. El acierto está en combinarlas, bracear de una a otra, sin descanso. Aunque también aburre vivir siempre del lado de esta vida, y leo más poesía (y mejor) en las páginas de un libro que en un bar. Al final, la poesía está en uno mismo: mezcla de muchos versos, y algo de aventura cotidiana que debe ser bien asimilada, pues será la única forma de ensancharla. Quizá un libro nos ayude a ello, pues si hay literatura es porque la vida (su día a día), en ocasiones, no da mucho más de sí.

Antonio LUCAS

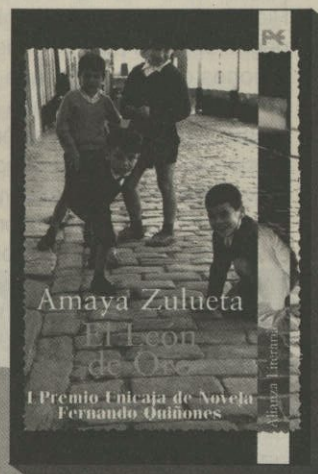
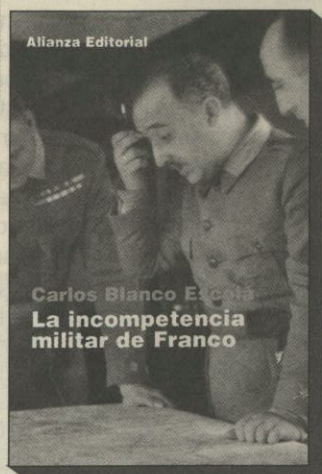
HÍGADO O TRAQUEA

Vida o cultura", se pregunta Guillermo Carnero, que no parece tenerle miedo a los conceptos un tanto indefinidos, pues de la vida apenas sabemos que es un frenesí y una ilusión, en tanto que la cultura no pasa de ser una hospitalaria entelequia que engloba los caligramas de Apollinaire y los bailes étnicos andaluces, pongamos por caso. Vida o cultura... Ante una disyuntiva de esa extraña índole, uno no tiene más remedio que encogerse de hombros, pues se siente como un antropólogo al que unos antropólogos le preguntasen "¿Prefiere que nos comamos su hígado o su tráquea?" Creo yo, y ojalá me equivoque, que ese pintoresco y jermiaco artículo está viciado desde su raíz: nadie puede saber con exactitud contra quién o quiénes está escrito —aunque todos nos tememos lo peor—, pero sí sabemos a favor de quién está escrito: del propio Carnero, fiscal estético en abstracto y autor del verso "raso amarillo a cambio de mi vida", endecasílabo que, ya puestos a la labor, podría promover un debate estético sin duda tan interesante como el de vida o cultura: ¿raso amarillo o vida? Sería cuestión de investigarlo.

Felipe BENÍTEZ REYES

N o v e d a d e s

Carlos Blanco Escolá
La incompetencia militar de Franco
Libros Singulares



Amaya Zulueta
El León de Oro
I Premio Unicaja de Novela
Fernando Quiñones
Alianza Literaria

Alianza Editorial

Juan Ignacio Luca de Tena, 15 • 28027 Madrid • Tlf.: 91 393 85 90 • Fax.: 91 742 64 14 • e-mail: edera@anaya.es

LA CAÍDA DE MADRID

RAFAEL CHIRBES

Anagrama. Barcelona, 2000. 318 páginas, 2.500 pesetas

Rafael Chirbes (Tabernes de Valldigna -Valencia-, 1949) es uno de los pocos autores de su generación que merecen, como escritores, respeto y crédito. Desde su primera novela, *Mimoun* (1988), se ha mostrado siempre como un excelente prosista, y jamás ha incurrido en desaciertos ni ha tenido hundimientos verticales. Se toma en serio su oficio y eso se nota en la progresión de la obra que está construyendo. *La caída de Madrid* se añade, por su marco narrativo y sus elementos temáticos, a las obras más recientes de Chirbes, como *Los disparos del cazador* y *La larga marcha*, en las que el autor indaga en la evolución de la sociedad española de la posguerra. Aquí parece haber aplicado un gigantesco microscopio a un espacio temporal bien acotado: el 19 de noviembre de 1975, pocas horas antes de conocerse públicamente la muerte del gene-

ral Franco. Y ha aplicado la lente de aumento a un retablo de personajes de análoga jerarquía textual, ninguno de los cuales destaca por encima de los demás en la atención del autor. Podría hablarse de un relato coral -aunque con un número de tipos relativamente limitado-, y lo es por el propósito mantenido de no otorgar protagonismo alguno a los sujetos individuales, subrayando de este modo su pertenencia a una colectividad. Pero, tal vez por tratarse de un conjunto heterogéneo -algo impredecible si se pretendía conferirle carácter representativo-, el autor ha querido preservar la unidad del conglomerado, y para ello ha recurrido a un procedimiento tan fácil como arriesgado: el establecimiento de relaciones, directas o indirectas, entre todos los personajes, hasta el extremo de forzar en algunos casos un principio de verosimilitud al que parecen someter-

mena- de enlaces casi puramente mecánicos y previsibles.

De todos modos, lo más interesante y valioso de *La caída de Madrid* no reside en sus resortes constructivos, sino en la intensidad de los retratos que desfilan por sus páginas. Cada uno de los veinte capítulos de la novela se organiza en torno a un personaje y, aunque la narración se sirve invariablemente de la tercera persona, existe en cada caso una evidente solidaridad entre la psicología y el modo de ser del personaje y los caracteres del estilo y del lenguaje que dominan en el capítulo. No nos hallamos, pues, ante un narrador omnisciente que sólo atiende a las diferencias entre los personajes cuando estos dialogan, sino ante un conjunto de narradores virtuales capaces de adoptar en cada situación narrativa la perspectiva, la visión del mundo y la peculiaridad expresiva del perso-

Y compárese todo esto, por ejemplo, con el capítulo noveno, o con el que cierra la novela, ambos dedicados a narrar la angustia creciente de un Lucio errante por las calles de Madrid, en los que la prosa se aleja de todo regodeo verbal, de todo placer enumerativo, para reducirse a enunciados secos y tajantes que van desgranando los recuerdos de una existencia marcada por la pobreza y los tropezos.

Es en estas incontables muestras de sutileza expresiva -en estas pruebas rotundas de excelente escritor-, que permiten ahondar en el interior de unos personajes y no dejarlos reducidos a siluetas, donde se halla el mérito mayor de *La caída de Madrid*. Menos acertado hay en la selección de los personajes, cercanos en muchos casos al arquetipo: el policía represor, el influyente hombre de negocios, el nieto rebelde y contestatario, con un hermano que, a diferencia de él, milita en un grupo radical de extrema derecha, el profesor "progre", el maestro exiliado... Mucho menos tópicos son los personajes femeninos: Olga, Sole, Lurditas, la anciana Amelia o la mujer de Maxi -que rememora con dolorida intensidad su vida- tienen mayor frescura, se configuran ante nosotros con agudísimos detalles -basta recordar las conversaciones entre Olga y Sole a propósito de alimentos y de hombres y mujeres- y dan lugar a páginas conmovedoras. Y es lástima que no haya recibido mayor desarrollo un personaje como Taboada, representante de cierta clase de conversos políticos que nunca pierde actualidad. En la prosa se desliza algún valencianismo -"hacerse el ánimo de", p. 50-, algún uso foráneo -"parada de monstruos", p. 197; "reclamarse de", p. 200; "jugar un papel", p. 224, 231- y alguna impropiedad hoy frecuente, como "a punta de fusil" (p. 316) o "las inclemencias de la climatología" (p. 299). *Quandoque bonus dormitat Homerus*.

Ricardo SENABRE

Lo más valioso de *La caída de Madrid* reside en la intensidad de los retratos que desfilan por sus páginas. Chirbes acredita una maestría de escritor que lo sitúa en un nivel artístico superior

se los demás ingredientes de la novela. Así, Lucio, el febril activista clandestino al que la policía sigue los pasos, pertenece a un sector social enteramente ajeno al de José Ricart, el acaudalado hombre de negocios; pero Lucio mantiene relaciones con Lurditas, que trabaja como sirvienta en casa de los Ricart. Es artificiosa también la inserción en el núcleo de Chacón -el viejo exiliado republicano vuelto a una España que ya no reconoce-, gracias a su trato con Bartos, profesor a su vez de un nieto de Ricart, y al hecho de que la nuera del prohombre le compre un cuadro a la pintora Ada Dutruel, casada precisamente con Bartos. Los hilos que enhebran a los personajes acaban por formar una tupida red -menos compleja que la de obras en que ya se aplicó el procedimiento conectivo, como *La col-*

naje cuyas acciones acompañan. En este sentido, Chirbes acredita una maestría de escritor y un instinto idiomático que lo sitúan en un nivel artístico superior. Léase con detenimiento, por ejemplo, el capítulo tercero, centrado en Olga, repleto de sensaciones placenteras ante los refinamientos de la inminente celebración familiar: "Vigilar la decoración de las bandejas: rodadas con huevo hilado y guindas confitadas las lonchas de jamón dulce y las galantinas; con una cenefa tejida con rodajas de limón, los canapés de ahumados; cortadas finísimas, transparentes, las lascas de ibérico" (pág. 33). O bien: "los buenos productos tienen cierto aire de joya. Oro, en una gota de aceite de oliva; nacar, en una cortadita de mojama o de hueva de atún vistas al trasluz, en la concha de una tellina" (pág. 36).



M.R.

LA CARTA ESFÉRICA

ARTURO PÉREZ-REVERTE

Alfaguara. Madrid, 2000. 590 páginas, 3.200 pesetas

Escribe Cervantes en el *Quijote* que un novelista debe procurar que su historia mueva a risa al melancólico, no enfade al simple, admire al discreto por su invención, la aprecie el grave y el prudente la alabe. Bajo este programa caben los mil objetivos de la invención. Se da, sin embargo, la tendencia a poner cercas, más que puertas, a ese inmenso campo y colocar en parcelas incomunicadas dos grandes maneras de narrar: una elitista que se deleita en el artificio formal y otra popular que busca conmover. La polémica entre una literatura ensimismada y otra comunicativa tiene plena vigencia y a ella no es ajeno Arturo Pérez-Reverte, que actúa a favor de la segunda con entusiasmo militante. Lo hace con artículos y declaraciones un tanto navajeros y, sobre todo, con el modo de concebir sus narraciones, sabia mezcla de ideas, emociones y acción. A este modelo responde *La carta esférica* con una pericia, casi con algo de ostentación de virtuoso, magistral: no se puede contar mejor. Pérez-Reverte está ungido con la gracia innata del narrador, la que se lleva en la sangre y no se aprende, apoyada, por si fuera poco esa virtud, en un trabajo minucioso y en un dominio absoluto del oficio.

Con estas cualidades, se puede presumir el resultado de *La carta esférica*: una novela arrebatadora que agarra desde la primera página y le tiene a uno en vilo durante las otras 600 restantes. Hay gentes para las que esto es cosa de nada, y allá cada uno con sus gustos, pero para mí constituye uno de los atributos básicos de toda narración, que remite al misterio

originario y casi sagrado de querer oír historias, en el cual está la raíz misma tanto de la fábula, la leyenda homérica o el relato épico como de la novela moderna.

La carta esférica es, en primera instancia, un relato basado en el placer de referir una historia amena, plagada de incidentes. La anécdota conjuga una novela de aventuras contemporáneas, otra de intriga criminal y una tercera de amor, todas bien soldadas. Unos pocos personajes andan a la búsqueda de un barco hundido con un tesoro en el siglo XVIII. Mediante una prosa cuidada, rica en léxico y eficaz, la narración avanza con un ritmo muy calculado, más bien rápido, casi en secuencias cinematográficas, pero con momentos descriptivos que añaden un oportuno contrapunto de morosidad. La trama discurre al hilo de calculados recursos, sustentados a veces en técnicas del folletín, y, teniendo su complejidad, resulta más convincente —por su mayor nitidez— que en otras obras del autor. En un par de ocasiones la anécdota parece desfallecer, pero se trata de una trampa para darle al relato un giro espectacular, incluido en él un brillante juego con el narrador, que aviva los rescoldos de la atención. Todo marcha por sus pasos contados hacia un desenlace inesperado y redondo, con su pizca de sugerente imprecisión.

Esta peripecia bascula sobre unos seres interesantes, que parten de una remota inspiración como tipos o modelos de comportamiento de corte maniqueo (buenos y malos), pero a los que el autor dota de suficiente individualidad.



M.R.

La carta esférica es una novela arrebatadora que agarra desde la primera página y le tiene a uno en vilo durante las seiscientas restantes

También en este campo se obtienen resultados muy buenos. Hay tres retratos un poco esquemáticos, aunque satisfactorios, más dos personajes de mucha talla; uno, un marino mercante en paro, parece el principal pero queda postergado por la aplastante envergadura de una mujer enigmática y fría. Así resulta que, en otra instancia, nos hallamos ante una novela de personaje y pasiones, más que de acción.

Todo esto no es simple literatura de entretenimiento —que ya tendría su mérito, hecho con tino y

solvencia semejantes—, sino soporte de un sentido de la vida que sale con toda naturalidad de esa anécdota y no resulta un agregado pegadizo. Un ramillete de cuestiones andan por esas páginas: el peso de la memoria infantil, amor y muerte, nobleza y traición, quimera y materialismo, y, ante todo, un ansia de idealidad más notable porque no ignora la prosa de la vida. Vuelve a aparecer aquí el típico héroe cansado del autor, añorante de tiempos y modos de conducta periclitados, que hace de la entrega a una causa su razón de ser. Aunque el vitalismo un tanto barojiano dé a la novela un sentido positivo, ésta antes entraña una melancolía y un escepticismo conmovedores. En resumidas cuentas, a base de una imaginación moral poderosa y plástica, Pérez-Reverte construye una elegía de nuestros sueños inalcanzables y una metáfora agrídulce del penoso oficio de vivir.

Santos SANZ VILLANUEVA



FÉLIX DE AZÚA

Momentos decisivos

Situada en la Barcelona de los primeros 60, la novela más madura y perfecta del autor: una auténtica obra maestra



ANAGRAMA



PEREGRINO EN INVIERNO

ALFREDO CONDE

Edhasa. Barcelona, 2000. 542 páginas, 2.800 pesetas

Hay en la historia de Galicia un asunto novelesco por excelencia en el mundo de la emigración. Algunos novelistas de estos últimos años se están ocupando de aquella aventura, épica para algunos, dramática para muchos más, de tantos emigrantes que se vieron obligados a rehacer sus vidas lejos de su tierra, primero en América, más tarde en Europa. De tan magna experiencia colec-

tereses económicos y afectivos cuyo centro es el matrimonio malavenido formado por el rico indiano Blas Carou y la ambiciosa Celia Pereira. Después de pasar unos años en Galicia y conseguir sacar adelante su gran hotel en Santiago, este emigrante nacido en una familia humilde y ahora encumbrado en el poder financiero de sus negocios vuelve a Venezuela, sesentón y melancó-

más altos cenáculos de la política gallega, desde el Presidente del Gobierno autonómico hasta los líderes nacionalistas, pasando por los encantos de una empresaria que sabe cómo conseguir favores del poder y por las grotescas maniobras de un grupo terrorista. Aquí se descubren las mejores cualidades de la novela por su visión deformante de la hoguera gallega de vanidades atizada por políticos e intelectuales bajo un enfoque caricaturesco y aun satírico sustentado en la parodia, la ironía y el humor.

Sin embargo, a pesar del esfuerzo empleado en una obra de grandes proporciones y del coraje empeñado en su testimonio crítico de la actualidad política, económica y social gallega, *Peregrino en invierno* dista mucho de ser una buena novela a causa de sus graves deficiencias formales. Pasemos por alto erratas, descuidos, grafías arcaizantes ya en desuso y hasta errores ortográficos que se han deslizado en el texto. No parece muy afortunada la comparación del estado de ánimo del protagonista con el de don Quijote a partir de la estancia de éste en la Ínsula Barataria (págs. 276-277), pues don Quijote nunca estuvo en Barataria, donde gobernó Sancho Panza mientras su amo permanecía en el castillo de los duques. Y aún resulta más difícil de aceptar el abuso de tópicos y lugares comunes en una prosa lastrada por el exceso de información irrelevante pues ya se conoce. Haría falta una profunda depuración estilística para dar al texto la necesaria tensión a fuerza de liberarlo de hinchazones retóricas y frases y expresiones engoladas o de simple relleno que llegan a referirse a los bolsillos como "departamentos indumentarios" (pág. 486). Tal vez el autor se dejó arrastrar por el vértigo de escribir la novela más extensa de la literatura gallega, olvidando que la literatura no es una cuestión de tamaño.

A pesar del coraje empeñado en su testimonio crítico de la actualidad política, económica y social gallega, *Peregrino en invierno* dista mucho de ser una buena novela

ANTONIO HERNÁNDEZ

tiva tratan en recientes novelas Xavier Alcalá en *Latitude austral* (1991), *Alén da desventura* (1998) y en *Código Morse* (1996, traducida al castellano en Valdemar, 1997) y Alfredo Conde (Allariz, Ourense, 1945), de quien estos días se recupera, también en Edhasa, la traducción castellana de *El Griffón*, novela por la cual recibió el Premio Nacional de Literatura en 1985, entre otros galardones españoles y extranjeros. Su trilogía de la emigración está compuesta, por el momento, por dos novelas de amplio tonelaje: *Sempre me matan* (1995) y *O fácil que é matar* (1998), traducida al castellano con el título de *Peregrino en invierno*.

Esta segunda parte continúa la historia de la anterior, con los mismos personajes principales que componen una tupida red de in-

lico, dejando al frente del hotel compostelano a su amante caraqueña y a su propia mujer. El título de la versión castellana me parece más acertado porque "Peregrino en invierno" es lo que se siente el maduro indiano en su melancolía y en su soledad, apenas remediadas por los efímeros amores que se van apagando sin otra huella que la del recuerdo. Por eso *Peregrino en invierno* es la novela del paso del tiempo en el alma de un emigrante enriquecido que entre Galicia y Venezuela se busca a sí mismo y se encuentra a solas con su agostamiento y su nostalgia. Pero también lleva a cabo una revisión crítica del panorama político y social de Galicia en los últimos tiempos. En este campo la novela aborda con valentía las intrigas y corrupciones desplegadas en los

LA TUMBA DEL IRLANDÉS

MARI PAU DOMÍNGUEZ

Planeta. Barcelona, 2000

185 páginas, 2.200 pesetas

En un tono mítico, intimista y poético cifra su atractivo esta primera novela de la periodista Mari Pau Domínguez (Sabadell, 1963), autora de otros libros -*La ex siempre llama dos veces* y *Aprendices de Divos*- y de otros trabajos de muy distinto signo y tono. Esta es su primera cita con la ficción narrativa y en ella rinde tratamiento literario a un relato de acción quieta y emociones intensas. Cuenta en él, a través de una trama que sigue el curso de una leyenda irlandesa salpicada de premoniciones, una historia de devastación amorosa, de rencor congelado en el tiempo, de espera obstinada... Porque lo que mueve este argumento es el ajuste de cuentas calculado por una mujer para reparar su "dolor intacto", inflado durante doce años de silencio. Un plan perverso, "frágil y enrevesado", la lleva a un lugar remoto de Irlanda, al hotel que regenta la víctima de sus maquinaciones, el segundo protagonista de un episodio trágico que tuvo lugar en Madrid y del que ella se empeña en conservar el recuerdo de un amigo muerto y un montón de cicatrices invisibles. Explicar ese tiempo largo es el objetivo de la novela, de ahí que la memoria se adueñe del relato, que llene de curvas el hilo argumental.

Lo cuenta un narrador omnisciente que apuntala su discurso con los efectos poéticos de un lenguaje sugerente, armado de recursos para rodear de atractivo la narración y ensanchar las dimensiones de la trama. Aunque en contra de ésta actúan episodios que intercalados, quizá con intención de poner énfasis en lo novelesco y de evitar el ensimismamiento de la historia en el territorio de la memoria, la leyenda y la literatura, difuminan su sentido, hacen renquear el ritmo de la acción interna y debilitan el conjunto argumental. Y es que lo sólido, lo que atrapa, es la realidad que gira alrededor de la historia de esos tres personajes. Que son tres formas de amar: tres vértices de una única pasión amorosa.

Ángel BASANTA

Pilar CASTRO

JÓVENES ESPOSAS

OLIVIA GOLDSMITH

Plaza & Janés. Barcelona, 2000
506 págs., 2.800 pesetas

Olivia Goldsmith obtuvo un fulminante éxito con su primera novela *El club de las primeras esposas*, llevada al cine con gran éxito e interpretada por Diane Keaton, Bette Midler y Goldie Hawn y traducida a treinta idiomas. El sentido del humor, acidez y feminismo ligero de su primera novela se trasladó a esta segunda, cortada por el mismo patrón. De nuevo, sus protagonistas son tres jóvenes esposas, que viven la pasión amorosa y el desgarramiento del engaño, hasta que deciden aunar esfuerzos y vengarse de sus ladinos príncipes azules. Kim Vivian cree que su matrimonio es idílico hasta que descubre la cara oculta de su esposa. Jada, casada con un holgazán, mantiene a toda la familia y un buen día es denunciada por su cónyuge por abandono del hogar. Tantas injusticias no pueden quedar impunes, así es que la venganza no hará esperar de forma tan cruel como divertida. Goldsmith posee la punzante mordacidad y descaro literario de triunfadores como Ivana Trump. **LL. F**

MOSAICO

GAYLE LYND

Planeta. Barcelona, 2000
555 páginas, 3.500 pesetas

Describe la autora que la curiosidad es su alegría y su perdición. Acaso por eso la protagonista de este best seller, Julia Austrian, es ciega aunque su ceguera no sea "congénita ni producida por un accidente" sino psicológica. Julia es pianista y le aterran los auditorios. Por si fuera poco, el día en el que va a debutar en el Royal Albert Hall de Londres, en un concierto que va a retransmitir en directo la BBC, es testigo del asesinato de su madre, que es su representante, sus ojos y su amiga. Con semejantes antecedentes no resulta extraño que además se enreden en esta intriga un agente de la CIA y los orígenes poco claros de una fortuna familiar forjada a partir de los bienes confiscados a los judíos por los nazis. **R. C.**

LOS MUROS DE JERICÓ

JORGE MOLIST

Plaza & Janés. 384 páginas, 2.600 pesetas

El bestseller a la americana comienza a tener verdaderos émulos en Europa. Escritores como Umberto Eco, Vázquez Figueroa, Christian Jacq, Patricia Chendi o el recién llegado Jorge Molist están demostrando algo obvio: que se pueden narrar historias que interesen y vendan millones de ejemplares fuera de las fronteras locales con tan sólo acogerse a las sencillas leyes de los géneros populares, convenientemente repristinizados. Todo es cuestión de factura y los efectos literarios pertinentes.

Una intriga bien urdida y dos acciones paralelas combinadas entre el presente despiadado de las grandes corporaciones americanas y un pasado remoto, exótico y romántico, es lo que plantea *Los muros de Jericó*, una novela de intriga terrorista que mezcla reencarnaciones historicistas del medioevo para apuntalar la clásica narración con toques "New Age". Una secta milenarista de cátaros enfrentada, en la actualidad, con otra secta ultraconservadora de cristianos fundamentalistas —"Los guardianes del Templo"— por el asalto al poder de una gran multinacional de medios de comunicación de masas radicada en el corazón de Hollywood.

Su autor, un español residente en Estados Unidos durante años, conoce bien el funcionamiento interno de este tipo de megaempresas de cine y televisión y las luchas intestinas por el control económico e ideológico de los resortes de poder. Pero lo que hace a esta novela singular en el panorama nacional es el tratamiento de la acción y su juego interno en dos planos históricos complementarios: el presente milenarista de las sectas y el pasado de las Cruzadas y los enfrentamientos religiosos entre los seguidores de la Iglesia de Roma y la resistencia cátara de los reinos aragoneses y occitanos. Los primeros representarían la intolerancia de las fuerzas integristas de la Iglesia constituida y los

Una intriga bien urdida y dos acciones paralelas combinadas entre el presente de las grandes corporaciones y un pasado remoto y exótico es lo que plantea *Los muros de Jericó*

segundos la revolución pacífica que se extendía desde el sur de Francia, el norte de España e Italia, propagando una cultura de la tolerancia.

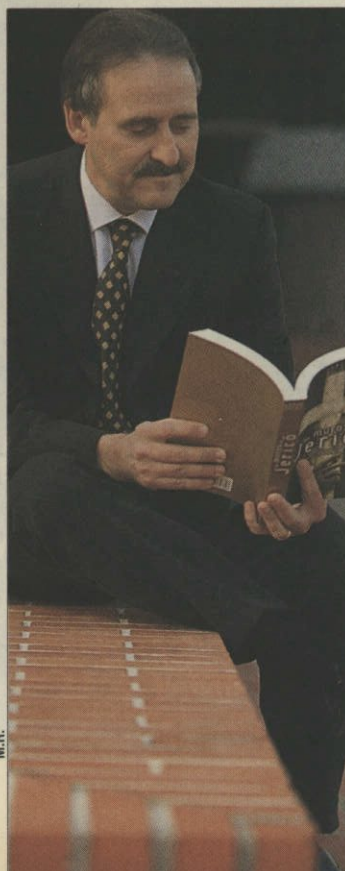
Ese juego narrativo utilizado por Molist consiste en proponer una vuelta al pasado remoto, el siglo XIII, mediante un rito de iniciación cátaro y un bebedizo que hace que los protagonistas reclutados por la secta resulten ser reencarnaciones de personajes históricos fundamentales de aquellas luchas religiosas y revivan la experiencia de esa reencarnación como complemento narrativo de

la intriga con una vuelta al pasado donde se encuentran las claves herméticas de las luchas por el poder en el presente.

El suspense se crea mediante la alternancia entre los sucesos cotidianos de los ejecutivos de esta empresa de comunicación y los saltos al pasado para recabar los datos que les faltan y completar así el intrincado puzzle. No pueden faltar los ingredientes amorosos, fundamentales en todo romance, entre el bueno pero ingenuo Pedro II de Aragón y la dama Corva de Tolosa, enamorados sin futuro que se reencarnan transhistóricamente en los verdaderos protagonistas de esta obra repleta de sociedades secretas, ritos ancestrales y misteriosos personajes agazapados en puestos claves de esta industria del espectáculo. Focalizando la acción, dos altos ejecutivos, una americana y un hispano, viven esta extraña pasión amorosa a través del tiempo con explícitas relaciones sexuales, que es lo que mandan los nuevos cánones de la novela romántica.

Reviviscencias y reencarnaciones. Juego de espejos a través de la historia. Luchas religiosas y sectas infiltradas en multinacionales. Asalto a castillos, batallas campales y su correspondencia actual en forma de terrorismo, toma del edificio central y heroicidades sin cuento conforman esta curiosa narración de amor y poder a través de los siglos, escrita con una prosa cuidada y conforme a las reglas que rigen el mercado de los libros de superventas. Incluidos los inevitables excesos que hacen reconocible para el gran público este tipo de novelas: multiplicidad de subtramas y acumulación de datos históricos divulgativos para conseguir las más de cuatrocientas páginas que hacen de todo bestseller un grueso libro encuadernado en pastas duras.

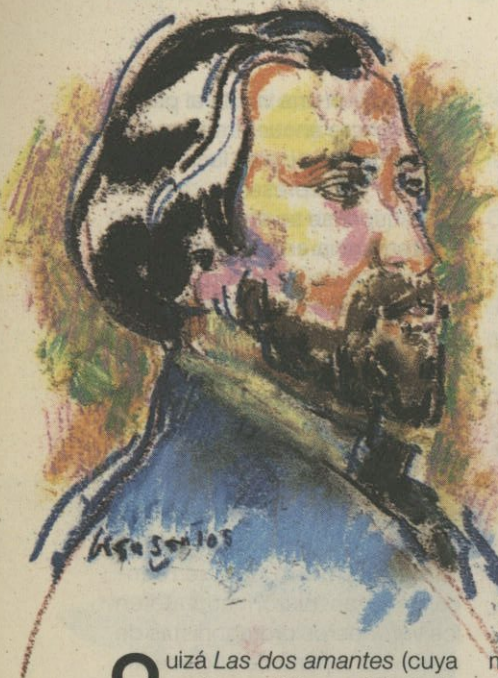
Lluís FERNÁNDEZ



LAS DOS AMANTES

ALFRED DE MUSSET

Traducción de Luis Fernández-Ardavín. Ediciones del Bronce. 91 páginas, 1.600 ptas.



El encanto del relato no está tanto en la trama cuanto en las razones que el protagonista se da para justificar que un hombre pueda amar a dos mujeres a la par sin engañar a ninguna

Quizá *Las dos amantes* (cuya acción se sitúa en el París de 1825) no fuera sino una agradable *nouvelle*, bien redondeada, si no tuviera tres motivos además que para mí la elevan por encima de ese evidente agrado. Es el primero que nos permite recordar a un olvidado, aunque muy famoso a rachas, Alfred de Musset (1810-1857), paradigma en Francia del poeta romántico. Aventurero, caprichoso, voluptuoso, inconstante, vividor del momento, Musset fue famoso —antes de acabar, destruido, con sólo 47 años— gracias, tanto a su hermosa poesía, como a algunas obras de teatro, *Lorenzaccio* entre ellas, o la novela *La confesión de un hijo del siglo*, donde narra su tormentosa relación de amor con George Sand, y su desenlace en Venecia. Cuando Musset muere, Stendhal dijo de él: “Un alma demasiado ardiente para contentarse con la vida real”. De algún modo tal sería el meollo de *Las dos amantes*, homenaje modesto pero eficaz a las sutilezas amorosas de *Las amistades peligrosas* de Choderlos de Laclos, uno de cuyos personajes —Valmont— es citado aquí por Musset. Un joven frívolo, algo dandy y poeta, Valentín (en el que podría verse un *alter ego* de Musset) se enamora, o cree enamorarse a la par, en su juventud parisién, de dos apuestas señoras, ambas bellas y de cierto parecido físico: La marquesa de Parnes y la viudita

madame Delaunay, más humilde, que sobrevive bordando.

Valentín se enamora de ambas (o eso cree) y es correspondido por las dos, aunque hasta el fin del relato procura ocultar a una de la otra rival. El encanto del relato no está tanto en la trama (en el aroma de un mundo pasado) cuanto en las razones que Valentín se da, por boca del narrador, para justificar que un hombre pueda amar a dos mujeres a la par, sin engañar a ninguna, porque su pluralidad psicológica le hace ser distinto cuando ama a la sofisticada y rica marquesa, que cuando se contenta con la viudita de clase media, sometida a las penalidades de lo cotidiano.

Aunque la editorial nada dice al respecto (una mala costumbre no informar al lector de estas cosas) tengo yo la sensación —por el pulido y algo arcaizante lenguaje de la traducción, muy bella— que estamos ante la reedición de algún texto hoy inencontrable. El traductor, Luis Fernández-Ardavín, supongo que es el dramaturgo que fue hermano de un famoso director de cine, Eusebio Fernández-Ardavín. Creo que cuando un editor rescata una antigua y buena traducción de un nombre que algo dice, es su obligación dejar constancia.

Y ya que estamos en racha de razonados reproches (nada que ver con el buen textito de Musset y la cuidada traducción) cumplámosla del todo. La cubierta de nuestra edición reproduce un bello cuadro postimpresionista de Frank W. Benson, de alrededor de 1911. Dos bellas damitas mirando al mar a comienzos de siglo. Pero si hay que seducir al lector hacia el texto ¿no hubiesen hallado, también, dos damitas, cuando menos, de 1850? Y si la relación portada-texto es prescindible o da igual, ¿por qué no poner un Picasso cubista? Las damitas de la portada sugieren *romanticismo*, aunque muy otro del que narra Musset, apasionado y vitalista, en otro tiempo distinto.

Luis Antonio de VILLENA

CLARÍN NÚMERO 25

600 pesetas


“La biblioteca ideal” de Luis García Montero se ordena en su imaginación. Así lo explica el poeta granadino en un artículo en el que arremete contra “los escritores pedantes y las conferencias sesudas” que roban a la cita literaria un prestigio que sólo le devuelve “la intimidad”. La relación entre el cineasta austriaco Josef Sternberg y la actriz alemana Marlene Dietrich están plagadas de enigmas que J. M. Benítez Ariza intenta descifrar en un texto que arranca de la primera y mítica película que hicieron juntos, *El ángel azul* (1930). A Daniel Heredia, habitual de los premios literarios, le llamó la atención un nombre que se repetía siempre entre los finalistas, el de Félix J. Palma. Éste, “de profesión cuentista”, deja de ser un fantasma para convertirse en un personaje real que contesta a una veintena de preguntas. Además, las poesías de Andrés Neuman (Buenos Aires, 1977), finalista del premio Herralde 1999.

TURIA NÚMERO 51-52

1.250 pesetas


La revista Turia dedica su último número al científico y pensador Ramón y Cajal. El escritor Pedro Laín Entralgo inaugura este pequeño homenaje bajo el título “Cajal, nuestro sabio por excelencia”, a sus palabras acompañan los textos de José-Carlos Mainer o José Manuel Sánchez Ron, entre otros. Además se rescata la voz guardada en “hemerotecas” de los que lo conocieron, como Carlota O’Neill, Ramón J. Sender o Gregorio Marañón, quien califica al que fue su maestro de “titán” en un artículo que publicó en “Estampa”, muerto ya don Santiago, en noviembre de 1934. Dos conversaciones, una con el director de la compañía Els Joglars, Albert Boadella, y otra con el escritor y académico Francisco Ayala, quien acusa la novela actual de “memorias disfrazadas”, completan esta entrega.

Premio
**CIUDAD DE
SALAMANCA**
DE NOVELA
2000



Dotación: **5.000.000 pts.**
Extensión mínima: **200 páginas.**
Plazo de presentación de originales
hasta el **24 de Julio** de 2000.

Solicitar bases al Departamento de Cultura
del Ayuntamiento de Salamanca.
Plaza Mayor 1. 37002 Salamanca.
Fax 923-279114.



Excmo. Ayuntamiento de Salamanca
Concejalía de Cultura

SEÑALES DE HUMO

LUIS ALBERTO DE CUENCA

Pre-Textos. Valencia, 1999
286 páginas, 2.850 pesetas

De diferentes maneras, la obra literaria de Luis Alberto de Cuenca señala un diálogo constante entre cultura y realidad. En sus "ficciones" poéticas, por ejemplo, cotidianidad y mito, bagaje artístico y vivencia sentimental se encuentran como elementos fundadores de ese personaje poético, irónico, teatralizado, erudito y canalla, que se va cambiando de disfraz en cada página, en cada estrofa. Un personaje que sabe vivir culturalmente la vida y que para expresarla lo mismo echa mano de una leyenda artúrica, del cine negro o del cómic. Neoclásico después de la modernidad, ilustrado y humanista, De Cuenca no se resiste a enseñarnos, sobre todo en esta reunión de artículos agrupados bajo el significativo título de *Señales de humo*, que un valor importante de la literatura reside en mostrarnos cuál es su papel dentro de la cultura de nuestro tiempo y de cómo se expresa. Hable de mitología o de cine, de historia o de literatura, lo que traza es el retrato de sus inquietudes intelectuales, derribando los límites entre el arte y la vida. Sus artículos por eso nunca son gratuitos.

Sin falsas erudiciones, con humor y hasta con un deje de sentimentalismo a veces, estas notas, volanderas en principio, consiguen que en su sencillez se transparente el mundo de De Cuenca, sus maneras estéticas y sus declaradas ideas políticas de liberal-conservador. Y aunque hay denuncia de la realidad más grosera, estos artículos son sobre todo un homenaje a la amistad y desde la saludable parcialidad de la amistad están escritos muchos. De Cuenca no pertenece a esa raza del articulista que hace de su columna algo vehemente, su vehemencia es caer del lado de la simpatía y su finalidad, hacer del encomio una pasión. Por eso al leer estas notas no se deja de tener la sensación de que alguien ha estado dibujando su silueta con los pinceles y el espíritu de "las mañanas triunfantes".

Diego DONCEL

FRENTE AL HOLOCAUSTO

DIEGO CARCEDO

Temas de Hoy. Madrid, 2000. 279 páginas, 2.700 pesetas


El 23 de marzo de 1943, el Dr. Korherr, inspector de estadísticas del Reichsführer de las SS, enviaba a Himmler un informe titulado "La solución final de la cuestión de los judíos europeos". Korherr señalaba la reducción dramática experimentada por la población judía en Europa: "cuando se produjo en 1933 la toma del poder, el número de judíos en Europa era superior a los diez millones. Esa cifra ha descendido a la mitad". Sin embargo, la labor de exterminio de los judíos iba a chocar con un obstáculo considerable que no era otro que la retirada de Alemania en todos los frentes. A partir de julio de 1943, el III Reich se vio sometido a un empuje incontenible de las tropas soviéticas y Hungría y Rumania, aliadas de Alemania, comenzaron a preparar su retirada del conflicto. La respuesta de Hitler fue fulminante y el 19 de marzo del 44 los alemanes ocuparon Hungría.

El objetivo fundamental no era otro que el de concluir el proceso de exterminio de los judíos europeos. Eichmann fue nombrado je-

fe de la policía de seguridad de Hungría y comenzó a detener y deportar a los judíos con destino a las cámaras de gas. A diferencia de otros episodios relacionados con las deportaciones, la realizada en Hungría sucedía ante los ojos de las legaciones diplomáticas de una manera innegable y las noticias sobre el exterminio de los judíos y la existencia de las cámaras de gas eran ya tan abundantes como irrefutables. En este contexto es donde tuvo lugar la acción humanitaria de Ángel Sanz Briz, encargado de la legación de negocios de la embajada de España en Hungría. A esas alturas de la guerra, el gobierno de Franco ya había decidido extender su protección diplomática a los judíos sefardíes alegando su histórica vinculación con España. Sanz Briz se encontró desempeñando sus funciones en un país donde los judíos no eran sefardíes sino askenazíes a pesar de lo cual se les brindó el apoyo español. No sólo eso. Si, originalmente, los documentos protectores dispensados por la legación española eran individuales, pronto

fueron incluyendo a los familiares y a no mucho tardar a otras personas con las que la única relación existente era la de ser judíos. El hecho de que Sanz Briz utilizara además edificios protegidos por la inmunidad diplomática permitió que unos cinco mil judíos salvaran la vida, una cifra muy sensiblemente superior a la conseguida por el cinematográfico Schindler. Cuando se produjo la cercanía de las tropas soviéticas a Budapest, Sanz Briz se vio obligado a abandonar la legación. En esos momentos fue Perlasca, un italiano que había combatido durante la guerra civil española, el que continuó la labor de salvamento alegando que era representante diplomático de España. La figura de Perlasca ha sido contrapuesta no pocas veces a la de Sanz Briz cuando los que salvaron la vida gracias a su acción recuerdan a ambos con honda gratitud. Fue esa una gratitud que tardó en ser manifestada por otros. Hasta 1991, Sanz Briz no recibió el título de Justo de la Humanidad conferido por el Estado de Israel. En su país se había tendido sobre él un manto de silencio posiblemente porque no se consideraba políticamente correcto hablar bien de alguien que había sido funcionario del régimen de Franco. No mejor fue la suerte de Perlasca. El presente libro constituye un magnífico tributo a la gesta de Sanz Briz y una aménisima narración sobre aquel episodio de valor en medio de una operación que costó la vida a unos doscientos mil judíos. Aunque escrito con impecable estilo periodístico, Carcedo ha utilizado prácticamente toda la bibliografía hispana sobre el tema del Holocausto y ha sabido combinarla con un trabajo de reconstrucción testimonial muy notable. El resultado es un libro que se lee bien y que merece la pena leer como acto de justicia histórica y como tributo al temple moral en una época en que la palabra solidaridad va camino de convertirse en la excusa para la existencia de organismos no siempre recomendables.

César VIDAL



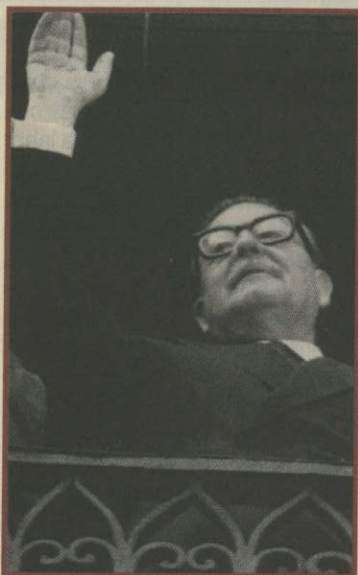
Jorge Edwards
Premio Cervantes 1999
su nueva novela
El Sueño de la Historia
TUSQUETS EDITORES

EL LIBRO NEGRO DE LA JUSTICIA CHILENA

ALEJANDRA MATUS

Planeta. Barcelona, 1999. 349 páginas, 2.600 pesetas

En *El libro negro sobre la justicia chilena*, Alejandra Matus analiza el comportamiento del poder judicial chileno durante las últimas décadas. El resultado es magnífico. El ágil estilo periodístico atrapa al lector llevándole por historias e intrincados vericuetos



El texto demuestra que en la historia de Chile no ha existido un Poder Judicial que se entienda y comporte como tal. En la imagen, el presidente Salvador Allende poco antes del golpe del general Augusto Pinochet

El 3 de marzo de 2000 Augusto Pinochet dejaba la ciudad de Londres tras quinientos tres días de arresto domiciliario. A su llegada a Santiago de Chile las cámaras de televisión de todo el mundo retransmitieron cómo el todavía senador vitalicio se levantaba de la silla de ruedas a la que había estado pegado en los últimos meses y con paso firme saludaba a los familiares y a la cúpula militar que en pleno le estaban esperando para darle la bienvenida.

Las notables ausencias del entonces presidente en funciones (Eduardo Frei) y del presidente electo (Ricardo Lagos) —el acto de investidura se realizó el sábado 11 de marzo— pusieron de manifiesto que Chile todavía sigue fracturado y que la memoria del pasado goza de buena salud. El alejamiento físico del dictador durante un largo período y la realización de las últimas elecciones en un clima de transparencia han permitido e impulsado importantes transformaciones en la sociedad chilena. Quizá una de las más importantes haya sido haberse comenzado a hablar con más libertad de muchos temas considerados tabú hasta ahora. No obstante, la Justicia todavía sigue siendo una asignatura pendiente.

Alejandra Matus —periodista chilena que ha trabajado para las revistas y diarios "Hoy", "Pluma y pincel", "La época" y colaborado en "Las últimas noticias" y "Radio Nuevo Mundo"— es una profesional residente actualmente en los Estados Unidos con un merecido prestigio dentro y fuera de las fronteras de Chile. Prueba de ello es que en 1996 recibió el premio Ortega y Gasset por su reportaje (escrito con Francisco Artaza) sobre el asesinato de Orlando Letelier.

El libro negro sobre la justicia chilena analiza el comportamien-

to del poder judicial durante las últimas décadas (en algunas ocasiones se retrotrae hasta la época colonial). Denuncia con precisión los numerosos casos de fraude, corrupción, sobornos y tráfico de influencias que se han venido cometiendo en Chile en los últimos años y en especial durante la dictadura de Pinochet. Se pone rostro a algunos de los más de cuatro mil casos de desaparecidos o asesinados por la DINA (policía política pinochetista) desde 1973.

Se defiende algo tan claro de enunciar, pero al parecer tan difícil de lograr, como es la libertad de expresión y la necesidad de que el periodismo investigue e informe para sacar a la luz la verdad, aunque ésta moleste a algunos de los protagonistas.

La autora declara que no fue su intención escribir "todo acerca de la justicia chilena", sino sólo narrar lo necesario para explicar y entender lo que ha sido su itinerario en el ejercicio de sus funciones en tanto que poder del

Estado. Algunos lectores especializados encontrarán que hay omisiones y los juristas detectarán algunas simplificaciones. La autora evita tratar aisladamente las historias de los grandes casos judiciales (cada uno constituirá un libro) y cuando se mencionan se hace sólo con la intención de iluminar el comportamiento de la Corte Suprema, hilo conductor del texto.

Otro tanto ocurre con todo aquello que podría relatarse de los abogados, la policía o el Servicio Médico legal. Hay que subrayar que al estar dirigido al gran público se han evitado conscientemente los tecnicismos que dificultaran su lectura, al mismo tiempo que rehuido que se convirtiera en un mero listado de casos. El resultado es magnífico. El ágil estilo periodístico atrapa al lector llevándole por historias e intrincados vericuetos.

El texto demuestra que en la historia de Chile no ha existido un Poder Judicial que se entienda y comporte como tal, sino que lo que ha habido es un servicio judicial que no ha sido diferente a cualquier otro de la administración pública. Ricardo Lagos se ha comprometido públicamente a que la justicia chilena funcione como un poder independiente. Para unos debería ser el comienzo del final de su impunidad; para otros sería el inicio de un despertar largamente esperado. La construcción de un estado de Derecho no se hace de la noche a la mañana, ni se alcanza por decreto presidencial. Chile tiene, como tantos países, que reformar el poder judicial, pero ha de hacerlo teniendo que evitar un posible involucionismo político y la fractura de su sociedad. El hecho de que la comercialización de un libro como éste se haya prohibido en Chile dice mucho de los retos pendientes.

Pedro PÉREZ HERRERO

Sobre el asunto Pinochet es esencial el texto de Antonio Remiro Brotons *El caso Pinochet. Los límites de la impunidad* (Biblioteca Nueva, Madrid, 1999). Una panorámica general sobre la justicia en América Latina puede verse en *Situación y políticas judiciales en América Latina*, de Jorge Correa Sutil (Universidad Diego Portales, Santiago, 1993). Sobre la justicia y la seguridad en Chile véase María Inés Horvitz, *Sistema penal y seguridad ciudadana* (Universidad Diego Portales, Santiago, 1992) y Juan Vargas Viancos y Jorge Correa Sutil, *Diagnóstico del sistema judicial chileno* (Corporación de Promoción Universitaria, Santiago)

ÉTICA Y CONDICIÓN HUMANA

EUGENIO TRÍAS

Península. Barcelona, 2000. 156 páginas, 1.900 pesetas

Trías pretende instalarse en el límite frente al proceder de una filosofía tradicional que o bien se ha pasado de la raya en su uso dogmático o en su uso

Desde hace tiempo se suceden las reediciones de los libros de Trías y su presencia es frecuente en foros de opinión y en la Prensa. Sin embargo, no es un filósofo de moda sino fiel a un proyecto que recorre una extensa obra y del que se hace eco en cada nueva entrega. El atractivo radica en esto: en no renunciar a una obra de gran complejidad intelectual y en mantener un compromiso con los problemas del hombre actual. Su éxito se debe no sólo a la filosofía que ha hecho sino a su forma de hacer filosofía. Mantiene una concepción unitaria de la misma, lejos de la fragmentación disciplinar o la fijación en una de sus partes. Lo que da como resultado una arquitectónica en la que todos sus nervios confluyen en la clave de bóveda que es la idea de límite.

Idea que constituye el centro de una onto-logía, pero siempre entendida como topo-logía. Lo que pretende Trías es instalarse en el límite frente al proceder de una filosofía tradicional que o bien se ha pasado de la raya en su uso dogmático o en su uso crítico ha retrocedido ante la frontera. La suya es una razón fronteriza, ilustrada, que dialoga con sus propias sombras y en la que ser es saber estar. Por ello advierte de los malentendidos sobre esa topo-logía: no es que la razón se tope con el límite, es que nace de él. La ética del límite no es sino un saber estar en el límite a través de hábitos que lo hacen habitable. La felicidad y la "buena vida" (en sentido aristotélico), que son sus objetivos, sólo se consiguen siendo, no tanto lo que "debemos" ser, sino lo que ya somos, seres fronterizos, coincidiendo ser con estar, es decir, con nosotros mismos. El límite, nos dice Trías, tiene un carácter reflexivo, y ya en la tradición clásica los imperativos délficos y pindáricos exigían el "conócete a tí mismo" para "llegar a ser el que eres" pero "nada con exceso". La ética del límite es una ética del punto justo en su justo punto.

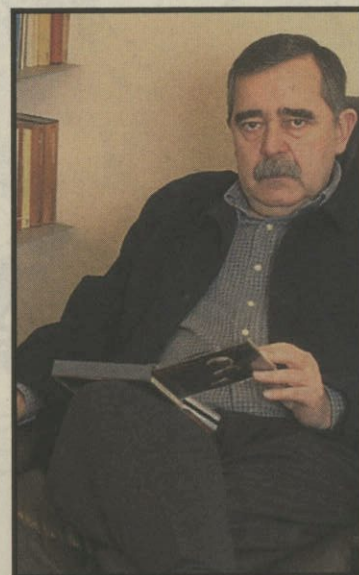
A lo largo del libro se analiza la proposición ética, pero se trata de una propuesta de más largo alcance: "Esta filosofía del límite, en su enlace intrínseco de reflexión sobre la humana conditio con la elaboración de una propuesta ética que encierra dentro de sí una nueva concepción ontológica (del ser del límite), constituye la base de un humanismo de nuevo cuño que se avanza aquí como reto reflexivo cara al próximo siglo y milenio". En este texto, al mismo tiempo que nos da la clave ya mencionada de su filosofía, nos avanza algo sobre su estilo: es un humanista e ilustrado de nuevo cuño. Lo ha precisado más: un humanista latino y un ilustrado crítico. El matiz resulta indispensable para entender el rasgo distintivo de su obra: es un análisis, pero también una propuesta. En el análisis dialoga con Platón, Aristóteles, Kant y Wittgenstein, pero no se queda en una labor exegética de "textos eminentes", sino que propone un humanismo latino en un momento de colonización cultural y lingüística. Este punto me parece de la máxima importancia en un momento en el que los que se dedican a historiar la filosofía española no saben lo que es y los que la hacen no se lo creen. Puntualiza que no se trata de un humanismo del "individuo", sino de la persona. Somos personas, es decir, una "máscara" a través de la cual resuena una voz, la del imperativo que nos conmina a asumir nuestra condición fronteriza. Se trata de un humanismo fuerte, sin la beatería platónica servida por intérpretes anglosajones. No re-

nuncia a la universalidad del imperativo, y en ese sentido se trata de una "ética trascendental", pero también es prudencial, es decir, se tiene que actualizar en cada persona y según las circunstancias. Hay una universalidad en la propuesta, pero singularidad en la respuesta y entre ambas existe un territorio de la decisión que garantiza la libertad.

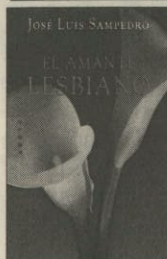
Ésta es la palabra clave de la obra junto con la de felicidad, y que le diferencia radicalmente de otras éticas, como las de la "autenticidad", palabra sintomáticamente ausente en el libro. Se extrae la conclusión de que en esta época nadie puede ser "auténtico", pero sí libre e independiente. La distinción no es baladí ya que la experiencia de las éticas de la autenticidad es que acaba saliendo malparada la libertad. Porque en este humanismo latino, no se trata de una libertad "trascendental", del ser, sino de la acción, ya que la proposición que expresa el imperativo es una propuesta y exige una respuesta en una acción que se argumenta con "juegos de lenguaje". Pero sin excesos. Es un tópico decir que los libros nos enseñan a ser libres. En este caso la conclusión es que todo acto ético es un acto de inteligencia, de saber leer a fondo nuestra condición humana. Y es verdad que hay un imperativo de presencia, a través de lo que debería ser, de lo que puede ser, y de denuncia de su ausencia, porque lo que es no es como debería ser. Pero no se confundan, no estamos ante una ética idealista.

José Luis MOLINUEVO

crítico ha retrocedido ante la frontera. La suya es una razón fronteriza, ilustrada, que dialoga con sus propias sombras



Trías no es un filósofo de moda sino fiel a un proyecto que recorre una extensa obra y del que se hace eco en cada nueva entrega. Su atractivo radica en mantener un compromiso con los problemas del hombre actual



JOSÉ LUIS SAMPEDRO - EL AMANTE LESBIANO

«Bienvenida sea una novela seria en tiempos de tanta cansina frivolidad.»

Ricardo Senabre, *El Cultural*

a r e t é LOS IMPRESCINDIBLES

FERNANDO ARRABAL

"LA IMPROVISACIÓN ES COMO EL MÚSCULO DEL PENE, NO HAY MANERA DE GOBERNARLO"



Irreverente, alucinado, locoide y genial, Fernando Arrabal acaba de publicar su última novela, *Levitación* (Seix Barral), al tiempo que presenta en una exposición en Madrid su obra pictórica, junto a las de su hermano Julio y de su padre. Otra manera de aproximarse a un dramaturgo para quien el amor es siempre "hijo de la frustración"

¿O el que se pasa en la cárcel? Aunque en prisión sentí a veces amor.

P: ¿Puede definir al personaje de *Levitación*?

R: Para mí es enigmático. Es un castísimo varón en el infierno de la felación, la sodomía. Se cree que está viviendo el último día de Gomorra. Mientras, la joven tentadora que provoca este espanto se imagina vivir en

el mundo más paradisiaco y moderno.

P: ¿*Levitación* es una improvisación?

R: Me gustó (y me hizo sufrir) escribir esta novela. Como pronunciar conferencias: nunca sé qué va a ocurrir. "¿Qué va a hacer este fanático de la pureza —me pregunto yo— al verse participar contra su voluntad "en la más diabólica de las orgías?" Novelar es una actividad antisolemne. La improvisación es como el músculo del pene, no hay manera de gobernarlo.

P: ¿Aprueba las arengas de su personaje contra la bisexualidad?

R: El novelista es como el lector: Cada novela tiene tantas interpretaciones como lectores... incluidas las diversas etapas del autor. Jodorowski un día se preguntó: "¿Por qué no soy homosexual?" Pidió a un amigo actor que lo sodomizara. Y lo pasó muy mal. Esto sería impensable para el devotísimo héroe de *Levitación*. Y el novelista (yo) se pregunta: ¿Qué sucedería a este religioso virgen si se

viera obligado a gozar ("de la forma más rastrera")? ¿Y si le gustara?

P: Muchos se preguntan por qué no ha vuelto a España.

R: Tras las crisis racista-patrióticas que hay en el mundo entero, pienso que mi elección de vivir fuera sólo puede molestar a patrioterrosos y chovinistas. España es un país renovador. Es lógico que un "español" inicie esta evolución. No soy un tiesto. En vez de raíces tengo piernas. Y es bueno que la gente no tenga por qué inscribirse en un equipo, en un clan. Lo único que me asemeja al puritano "asediado por pornógrafos" de *Levitación* es mi interrogación sobre la inteligencia artificial... que él mismo practicaba como informático de elite.

P: Tiene una colección de pinturas con usted como tema. ¿Una aspiración de inmortalidad... divina digna del héroe de *Levitación*?

R: Encargué estos cuadros en un momento en que me veía como un monstruo. Y me pintaba para ver lo horroroso que creía ser.

P: Se puede ver su nacimiento.

R: Es un cuadro sobre el que medito mucho, *Este nacimiento* ¿luego inspiró a *La vaca que ríe*?

P: ¿Y las vacas locas?

R: En el cuadro, de mi boca sale un ser desnudo que soy yo, y de su boca sale otro... hasta el infinito. Significa que en el principio es el Verbo. Esto, de una forma fervorosa y absorbente, lo tiene muy presente el héroe de *Levitación*.

P: ¿El personaje es Dios?

R: También usted lo es. Y yo

mismo. Todos somos Dios, si es que Dios existe.

P: ¿Usted no cree como su personaje?

P: Yo hago lo posible para que Dios... exista. Hago gestos simbólicamente amorosos. En los aviones o en los coches procuro que el cinturón de seguridad me enlace. Tengo la impresión de que es Dios el que me abraza con maravillosas manos femeninas. Imagino un Dios de amor.

P: ¿Quisiera creer como el castísimo de *Levitación*?

R: Vivo en la nostalgia de lo que me falta.

P: ¿Vivió la prisión como el héroe de *Levitación* la orgía?

P: Vi a mi padre. Fue un momento muy doloroso, pero muy rico desde el punto de vista espiritual. No creo que se den cuenta los verdugos de ese añadido que hay en la privación de la libertad.

P: Habla siempre de cuestiones universales y el héroe de *Levitación* se refiere siempre a la trascendencia.

R: Mundialización y nacionalización... cohabitan. Se tiene la impresión de ver en las teles de París, Moscú o Lima a la misma presentadora de *La rueda de la fortuna* que en Barcelona. Sin embargo, las preguntas son las del lugar (en todas partes, pueblerinas). Por ello vivir fuera no está mal. Además el turismo ¿no ha asesinado al errante y al vagabundo?

P: ¿Qué quiere decir el personaje de *Levitación* cuando habla de amor?

R: Me parece que no sabe que el amor es hijo de la frustración, de no ser el otro. Amar hace levitar: amar una partida de ajedrez, a una partícula de polvo, a una cucaracha, una nube que pasa...

P: ¿Se ama a sí mismo?

P: Pienso que se puede desconfiar del que no es vanidoso. Lo único que me une a mi personaje es que a mí también me gustaría ser santo.

Nuria AZANCOT

Pregunta: El personaje principal de *Levitación* denuncia que nunca hubo tanta inmoralidad, ni tantos desalmados, ni tanta impiedad. ¿Usted lo cree también?

Respuesta: *Levitación* es una novela, es decir, una aventura. Y no un panfleto. Narra la existencia de un puritano acosado "por la satánica pornografía".

P: ¿Cuál es su moral?

R: La del protagonista virgen es invasora. La de la propia novela es el conocimiento de la existencia. Es una interrogación.

P: ¿Es un relato alucinado?

R: El héroe de *Levitación* es un fanático de la castidad total rodeado, según él, de infamia. Más que alucinado se siente impotente en un laberinto sin fin de "abyecciones" y pecados.

P: ¿El siglo XXI será espiritual o no será?

R: En mi caso personal (tan diferente al del protagonista) sólo existo en mi espíritu. El espacio y el tiempo son indeterminados. ¿Cómo puedo juzgar el tiempo de amar?

Rafael Moneo muestra el interior del claustro que se convertirá en salón de lectura

EL PROYECTO DEL PRADO
SEGUIRÁ ABIERTO A CAMBIOS

**CADA VEZ MENOS CUBO
Y MENOS MONEO**

ARTE

Hernández Pijuan, hacia Oriente26-27 Quetglas28 M. Zárrega, estrategias de seducción29 El monstruo, mito y símbolo30 Pep Agut, el artista frente al museo33 "Ad Parnassum", de Klee, por Christian Rümelin34-35 Informe sobre la ampliación del Museo del Prado36-40

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

HACIA ORIENTE

Galería Soledad Lorenzo. Orfila, 5. Madrid. Hasta el 6 de mayo. De 550.000 a 5.250.000 pesetas

En el nuevo gusto de los artistas por la naturaleza, la búsqueda de las razones profundas del paisaje conducen, una vez más, a Oriente, siendo —como ha estudiado Agustín Berque, director del Centre de Recherches sur le Japon Contemporain— la poesía de Tao Yuanming y de Xie Lingyun, activos ambos en la China de entre los siglos IV y V de nuestra era, “el fondo común, la base moral sobre la que tomó forma una estética paisajista”. El ideal de morada que Tao Yuanming identifica en la vida en el campo —en la misma línea poética de Virgilio— es mucho más de orden moral que paisajista. Lo que Tao canta es “la naturaleza humana uniéndose a la naturaleza cósmica”. En cambio, Xie Lingyun es “el primer poeta paisajista propiamente dicho”, pues inventó el paisaje como “objeto de apreciación propiamente estética”, o sea, el paisaje como tal, expresando lúcidamente que lo que busca en su pasear por la naturaleza es un placer puramente estético, ya que la belleza del paisaje reside menos en la realidad misma que en “el sentimiento que, por medio del gusto, hace la belleza”.

Esta exposición extraordinaria y emocionada de la obra última (de 1999 y 2000) de Hernández Pijuan en Madrid, recorrida toda ella por el sentimiento-paisaje del pintor, nos reaviva el recordatorio de Xie Lingyun paseando por los montes Kuaiji, al experimentar de manera consciente y creativa territorios y parajes. El paralelo se refuerza, porque el propio Hernández Pijuan, en una noticia personal que incluye como introducción en el catálogo de esta muestra, nos habla de sus habituales paseos por el campo, a primera hora de la mañana, por caminos que “aunque tantas veces andados, siguen sin conducirme a parte alguna”, caminos por los que descubre “un paisaje que sien-



Camins, 1999. Óleo sobre tela, 38 x 46.
A la derecha, *Les flors del meu jardí 1*, 1999. Óleo sobre tela, 145 x 162

do el mismo se me aparece como nuevo, pues en él siempre hay detalles que van a distinguirlo del de los días anteriores: ese matiz en la luz, un rumor indefinido, una flor que amanece, otra huella del tractor o esa línea, hasta ahora no vista, en el horizonte... Son las vivencias que, acotadas en un cuadro, señaladas en un dibujo, han ido perfilando lentamente mi trabajo”.

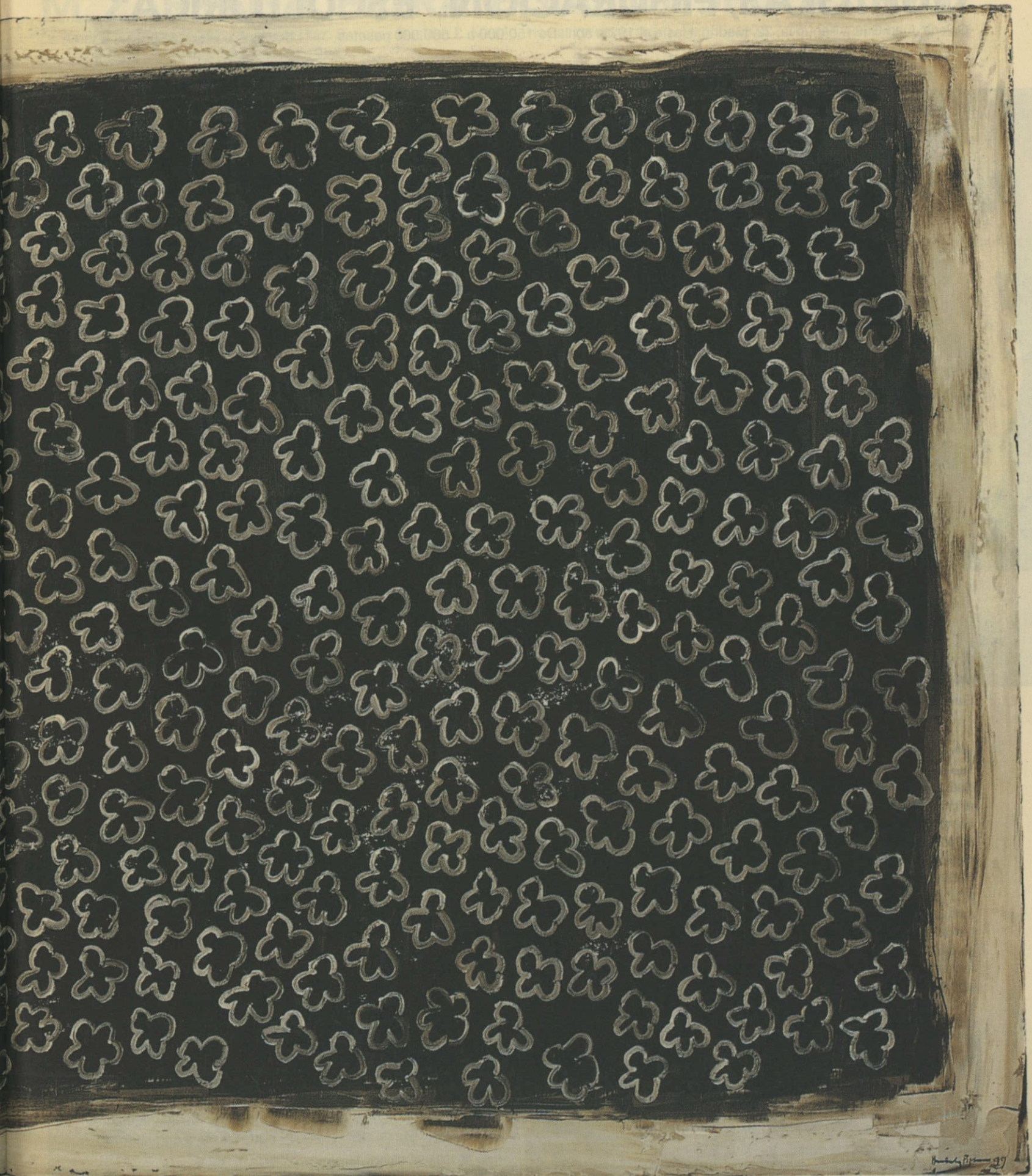
Los resultados de ese trabajo son, una vez más, magníficos, espléndidos, tanto por su congruencia pictórica como por su asombrosa capacidad de renovarse sobre la exigencia. Vuelve a imponerse en esta serie de óleos el gusto declarado de Hernández Pijuan por la “pintura pintada”, es decir, por la materia —en su caso, por la tradición de la pintura al óleo—, o sea, por la riqueza y sensualidad de los empastes, como elemento primordial de la pintura. Una materia magra, enfatizada en su pastosidad y en sus texturas. Una materia de la que depende aquí la misma forma, que se inscribe como un surco efectivo, dibujado y ahondado sobre la masa oleosa. Nacen, así, las formas leves y esenciales de estos cuadros (una flor, un lindero, unos surcos, un perfil de casa, un brote de cerezo, una zarza desnuda tendida como una red, huellas leves sobre el camino, nieves vistiendo el llano) del fondo mismo de la materia de la pintura. Eso sí, esas formas leves, primordiales,

paisajísticas, se hacen “significantes” cuando expresan la mirada (el mundo de la mirada) y el tacto-huella de su pintor (tocar es una manera de ver). Efectivamente Hernández Pijuan se reafirma, ante todo, como “pintor de la mirada”.

A ese gozo de comprobar su potencia en la eficacia de definir y de expresar su propio mundo, su propio paisaje, en trazos tan esenciales, tan ligeros, se suma el asombro de su exigencia infatigable. La depuración en la síntesis es ya tan fuerte que el laconismo y la grandiosidad de los resultados formales remite —como a un registro músico— a las reducciones más estrictas del arte minimal. Ascetismo y claridad. Valor del espacio como campo de batalla de la práctica del arte. Resolver las tensiones y acotar bien el espacio pictórico (no cabe mayor eficacia en la inclusión de franjas verticales y en las acotaciones lineales de los márgenes). Recurso, si conviene, a sistemas modulares (esta vez, algunas repeticiones basadas en permutaciones simples del elemento “flor”) y concepción globalizadora imponente: el cuadro, el paisaje, la pintura, se pinta como un todo. Control y silencio. Y un enorme poder de comunicación, inclusive de comunión: con la naturaleza y con el espectador, que “pasea” ante estos campos verdes y negros, sienas y, sobre todo, blancos esta vez, sintiendo, al igual que escribe Peter Handke en La doctrina del Sainte-Victoire, que “yo andaba despacio, conscientemente, dentro del blanco de la montaña. ¿Qué pasaba? No pasaba nada. Y no era necesario que pasara nada. Yo estaba liberado de toda espera y lejos de todo ruido. El paso regular era ya una danza”. Por eso el espectador sale de la exposición convencido, sabiendo que esto es pintar, que esto es, sin más, la pintura.

José MARÍN-MEDINA





QUETGLAS, FIGURACIÓN "ESCULTÓRICA"

Galería Juan Gris. Villanueva, 22. Madrid. Hasta el 19 de abril. De 150.000 a 3.500.000 pesetas



La salida del baño, 1999-2000

Conozco la pintura de Matías Quetglas (Ciudadela, Menorca, 1946) desde mediados de los setenta cuando estaba vinculada a un hiperrealismo minucioso en la que lo preponderante era la temática cotidiana de objetos domésticos. La década de los ochenta, y tras un viaje a Italia, le decanta por una expresividad de motivos clásicos en la que se concitan influencias renacentistas y pompeyanas, para desembocar en su última etapa en la representación de las relaciones personales, sobre todo los intercambios amorosos planteados desde la ambigüedad, con una mezcla de crueldad y sarcasmo que nos recuerda a las figuras que pinta Balthus.

Quetglas no busca ni la verdad ni la belleza, sino la representación plástica de la puesta en escena de los acontecimientos que signan la vida y la muerte, con el componente teatral reafirmando las composiciones pictóricas.

Quetglas no busca ni la verdad ni la belleza, sino la representación plástica de la puesta en escena de los acontecimientos que signan la vida y la muerte

La actual exposición, protagonizada por parejas de figuras desnudas, exhibe unas obras tratadas casi como esculturas, debido a la profundidad de los contornos de las siluetas, que se imponen en estos cuadros. Los seres humanos que viven en estas pinturas, parecen tallados con cincel, demostrando que el artista menorquín ha optado por las pul-

siones más humanas antes que reincidir en la destreza del oficio que tanto marco sus épocas iniciales, añadiendo la jocosidad, el humor, por momentos descarnado o leve, según lo exija el guión pictórico que se desarrolla en la tela, como es el caso de *Soneto amoroso* en el que un hombre escribe un poema al mismo tiempo que ama, o es que quizá ambas contorsiones sean la metáfora del único amor.

Una característica permanente de estos cuadros es la capacidad de provocar el movimiento incluso en los aparentemente más estáticos, aunque en algunos la solución de los escorzos nos resulte inquietante quedando, sin embargo, superada esta desazón por la proyección del friso escénico, porque Quetglas, al final, nos ofrece una representación del amor y sus desoladas circunstancias.

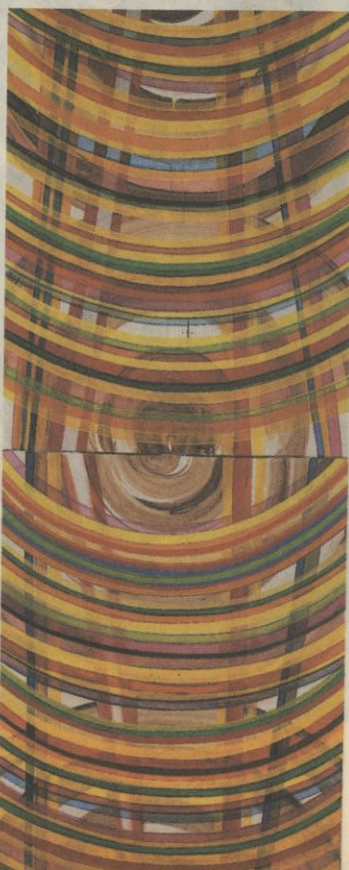
Carlos GARCÍA-OSUNA

LOS LABERINTOS DE CHARO PRADAS

Galería Masha Prieto. Belén, 2. Madrid. Hasta finales de abril. De 175.000 a 850.000 pesetas

Casi una década después de aquella última exposición individual de Charo Pradas en Madrid, la artista vuelve a colgar sus obras sin compañía de otras en una sala madrileña. De ella sabemos tanto que nació en un pueblo de Teruel en 1960 y que vive en Barcelona, como que allí trabaja entregada a una actividad pictórica para la que difícilmente puede encontrar ayuda. Y es que, contemplando estas obras recientes, la labor de Pradas se nos aparece como un esfuerzo titánico en busca de sí mismo. La espiral en que se mueve semejante labor es, de hecho, lo primero que salta a la vista, haciendo semejante la tarea emprendida en cada una de estas obras a la de aquel constructor del laberinto que para terminarlo tuvo que morir atrapado en su centro.

Los ocho dipticos de distinto tamaño que aquí pueden verse se



dejan conducir, sin duda, por varias guías, pero todas ellas conducen a la abstracción. Una abstracción en cuyo ejercicio la artista aragonesa ha saltado por encima de lo superfluo, aún corriendo el riesgo de quedarse en el salto.

Sí, lo que aquí tenemos son composiciones con arcos, con rombos, pseudo repeticiones de formas que parecen tender a la simetría y tener un remoto origen geométrico, ayudadas por la (también aparente) reiteración de las gamas cromáticas, por la variación y la combinación de ritmos y ejes contradictorios o, simplemente opuestos. Sin embargo, ni lo se-

rial ni la alteración son las verdaderas palancas que empujan su tarea creativa.

Charo Pradas trabaja tozuda, obstinadamente, con las tensiones originadas entre las formas, entre los colores, simplificando al máximo todo lo demás y, curada de cualquier atisbo de contagio de lo anecdótico, asume la responsabilidad por la que parece ser su propia obsesión: la coincidencia y la diferencia, o lo que es lo mismo: lo nuclear y lo periférico. Pero la fuerza visible de estas obras se concentra, sobre todo, en esa pasión que comunican por la pureza de lo pictórico y su cualidad como luz, en esa obstinación en el salto mortal, mucho más que en cualquier posible íntima reflexión que las haya originado.

Helix III, 1998-99. Diptico. Técnica mixta sobre tela, 232 x 89

Abel H. POZUELO

M. ZÁRRAGA, ESTRATEGIAS DE SEDUCCIÓN

De Amor e Incendios. Galería Salvador Díaz. Sanchez Bustillo, 7. Madrid. Hasta finales de mayo. De 150.000 a 2.200.000 pesetas

María Zárraga (Valencia, 1965) presenta la que es su primera exposición individual en la misma galería en la que ya participó en alguna colectiva, por lo que se ha podido seguir su evolución en el transcurso de los dos o tres últimos años, aquellos en los que, concretamente, ha dilucidado y dado solidez a su entendimiento de la práctica fotográfica. Ha habido en ella, y la hay hoy, una voluntad escenográfica y dramática que elude la toma o el disparo ante objetos o paisajes estáticos; del mismo modo que su objetivo se aleja de la claridad o concreción que perfila nítidamente las cosas, para abocarse a mezclas buscadas de sombras profundas y luces titilantes o rebajadas. Elige para sus imágenes, domésticos lugares inhóspitos. Así, rincones desolados de sus sucesivos estudios, o un punto de vista que se abre sobre un cuarto de baño desnudo. Deambulan por ellos personajes anónimos, las más de las veces una pareja -cuyos miembros, me apresuro a aclarar, generalmente, circulan por su espacio propio y solitario, sumidos en su avatar individual y ajenos al de su contrario o igual- sobre la que nada, salvo sus mínimas acciones ejecutadas y detenidas en el vacío, se nos da a ver o a saber.

Sostiene María Zárraga que "en el arte la ficción es un experimento sobre la realidad", que "la función del artista es transmutar lo visible y lo invisible" y que, entre sus intenciones, una principal es proporcionar al espectador "una imagen que 'posiblemente' es real" para, que de ese modo, titubee para distinguir "el límite no precisado entre realidad e irrealidad". A ambos lados de esa línea invisible, lo que se



Duda sobre fondo rosa, 1999. Díptico. Fotografía en color plastificada, 95 x 120

abre a nuestra comprensión son sensaciones, estados de ánimo, lugares en los que Zárraga "plasma el lugar donde se desarrollan los sentimientos". De hecho es así y si lo es se lo debe tanto a la precisión enigmática del desarrollo del "drama", le decía a la artista que me gustaría ver los *story board* que dibuja antes de proceder a la materialización fotográfica del trabajo, como, lo que no es menos importante, a la perfección de su resolución plástica. Contemple el visitante, por

ejemplo, la serie *Sobre fondo rosa*, que ocupa la sala interior. Al color dominante de los baldosines, citado en el título, se contraponen el rojo cálido y transparente del frasco sobre el baño, el rosa distinto de la ropa de la modelo y los tierras de otros objetos; los dípticos que la componen, mudan, por su parte, de color, según éste pertenezca al territorio de la mujer o al del hombre; por último, las imágenes se acuerdan siguiendo la línea del rodapié de lugares distintos de una misma

habitación que diríamos que son, sin embargo, uno solo.

No en vano María Zárraga dice que: "Soy consciente de que intento seducir a través de mi trabajo. Tal vez sigo ligada a la idea clásica de belleza en el arte. Aunque creo que todo artista intenta seducir de una manera o de otra (...) Hay formas y formas de seducir, de entender donde está la belleza, o el mecanismo que desencadena la seducción".

Mariano NAVARRO

De venta en: Madrid Vip's, Crisol, El Corte Inglés, Fnac, librerías de museos y quioscos; Barcelona Vip's, Crisol, El Corte Inglés, Fnac, librerías de museos y quioscos; Bilbao Librería Urretxindorra; Burgos Librería Hijos de Santiago Rodríguez, Luz y vida; Sevilla Librería Antonio Machado, Librería Giraldillo



EL PERIODICO DEL ARTE

Valencia Librería Museo BBAA San Pio V, Librería Rallowsky; Palma de Mallorca Librería Fundación La Caixa, Librería Casal Solleric; Santiago de Compostela Librería Abraxas; Salamanca Galería Artis, Librería Cervantes, Librería Sandoval; Zaragoza Librería General

La publicación imprescindible en el mundo del arte



Si quiere conocerlos, solicite un ejemplar gratuito: Zurbano 15, 28010 Madrid; Tél.: 91 700 49 40; Fax: 91 310 04 77

EL MONSTRUO, MITO Y SÍMBOLO

Monstruos y seres imaginarios en la Biblioteca Nacional. Paseo de Recoletos, 20. Madrid. Hasta el 14 de mayo

El retrato de *Brígida del Río, la Barbuda de Peñaranda*, de Juan Sánchez Cotán, y dos espejos deformantes de gran tamaño ocupan de forma muy significativa la sala en la que se inicia el recorrido de esta exposición. Digo que este emparejamiento es significativo porque ejemplifica lo mejor y lo peor de la misma: un conjunto extraordinario de obras acompañadas por un montaje que prácticamente las oculta, desviando continuamente la atención del espectador. Es una sucesión de reproducciones iluminadas de forma efectista, de vitrinas con fetos y curiosidades, de mirillas sin sentido, de proyecciones... con un fondo musical supuestamente amedrantador francamente insostenible. Estos montajes seguramente atraen un gran número de visitantes, pero privilegian el aparato audiovisual frente a la presencia de las obras reales, y dan por sentado que el espectador es incapaz de apreciar por sí mismo la belleza o el interés en los propios libros.

Antonio Lafuente, del Centro de Estudios Históricos del CSIC, y Javier Moscoso, profesor de la Universidad de Murcia, son los comisarios de la muestra, que se ocupa de los libros editados entre los siglos XV y XVIII que contienen ilustraciones relacionadas de una u otra manera con lo monstruoso. Han dividido la exposición en cinco secciones, que versan sobre "El cuerpo natural", "El cuerpo político", "El cuerpo sobrenatural", "El cuerpo femenino" y "El cuerpo imaginario". Como ellos mismos reconocen, cualquier intento de organización en este terreno está condenado al fracaso, ya que lo monstruoso es en esencia lo diferente y por lo tanto difícilmente clasificable. Así, la selección del numeroso material reunido se ha realizado con una amplitud de criterio en mi opinión excesiva que resta contundencia a la muestra, en especial en el capítulo de "El cuerpo político". En él se nos presentan por ejemplo como monstruosas algunas desviaciones de la conducta, sexuales o violentas, o seres humanos de otras razas. Y no creo que la "diferencia", vista desde el punto de vista masculino, de todo



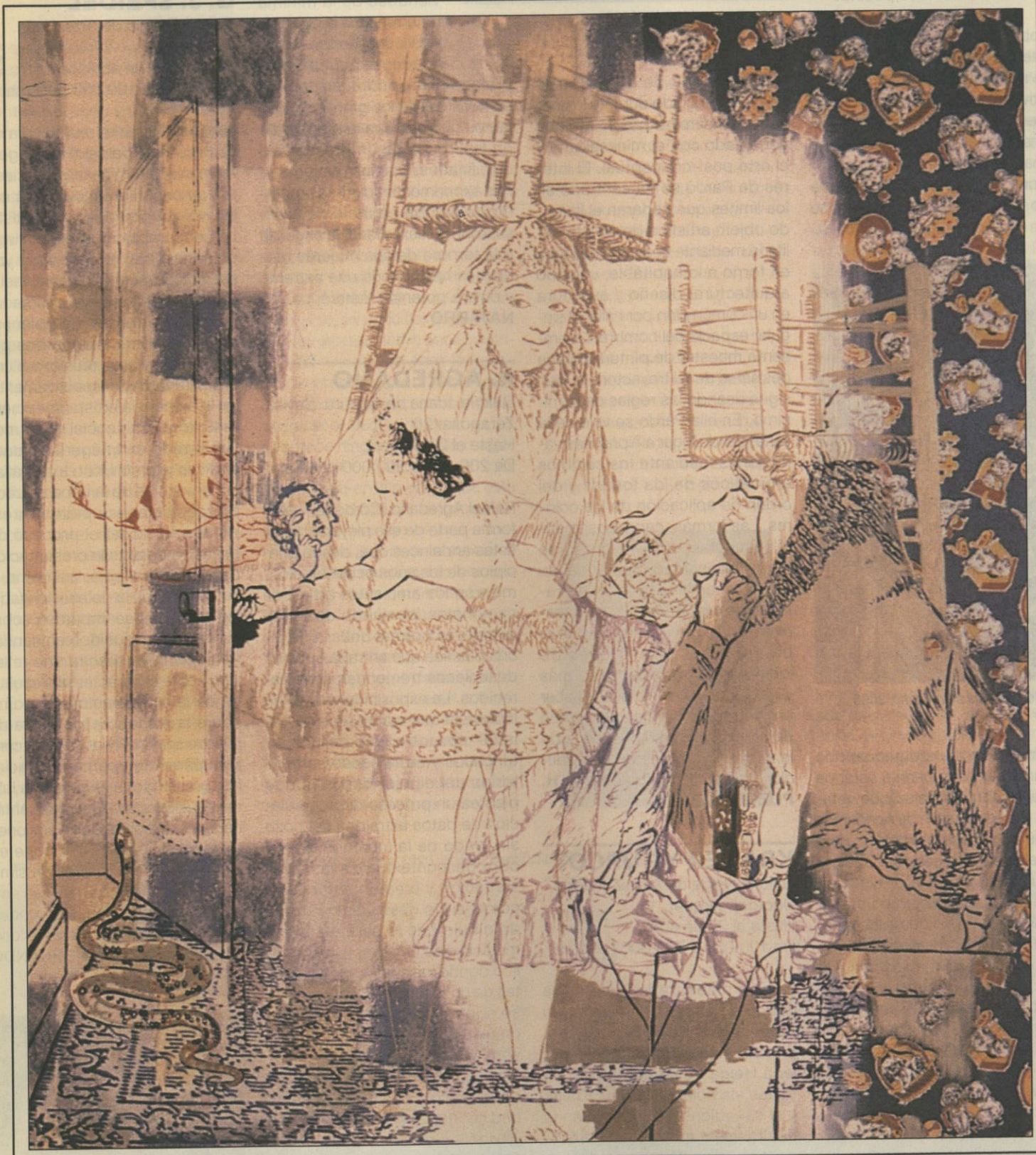
Arriba, *San Jorge lucha contra el dragón*, en Escuela de Tours: *Libro de horas*, h. 1450. Abajo a la izquierda, *Mono retórico*, en Ludwig Holberg: *Nicolai Klimii iter subterraneum*, 1741. Abajo a la derecha, Monogramista AA: *Tentaciones de San Antonio*, s. XVIII

lo que se refiere a la mujer justifique su consideración como monstruo.

Pero, al margen de estas pegadas, se trata de una propuesta sin duda novedosa, resultado de una larga y minuciosa labor de investigación, que nos da a conocer un gran número de imágenes fascinantes. Son libros científicos, sagrados, de viajes o de fabulación literaria, en los que se manifiestan las distintas percepciones de lo monstruoso que se han dado desde distintos ámbitos y en distintas épocas. El monstruo físico es todavía hoy, con todo nuestro positivismo, inquietante, que nos repele y al mismo tiempo nos atrae morbosamente. El monstruo fantástico mantiene su poder de seducción y es capaz de retrotraernos a otros tiempos, cuando la imaginación suplía al conocimiento, cuando a lo inmaterial se le atribuía una realidad incuestionable. Alegoría de lo maligno, encarnación de lo desconocido, personificación de fuerzas naturales o materialización de terrores, el poder mítico, simbólico, y la trascendencia cultural del monstruo son enormes, y esta es una buena ocasión para recordarlo.

Desde el punto de vista artístico, las obras más destacadas de la exposición se incluyen en el capítulo dedicado al "cuerpo sobrenatural", que engloba los maravillosos libros de horas de los siglos XV y XVI, como el de Carlos V, o un ejemplar de *La leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine, tan importante para la fijación de la iconografía cristiana. Vemos obras firmadas por grandes maestros, como Durero, Ribera, Gavarri, Hogarth o Caylus, pero la mayoría de las ilustraciones son anónimas, o de autor apenas conocido. Entre ellas encontramos ejemplos de gran calidad técnica; otros son muy toscos, pero incluso entre éstos hay imágenes de gran interés. Ante todos ellos se revela la importancia del grabado en la difusión de los avances científicos y, sobre todo, y de la mano de la pintura y la escultura en lugares públicos, de unas formas de la imaginación que lo mismo participan de lo culto que de lo popular.

E. VOZMEDIANO



SIGMAR POLKE

Así están bien sentadas (según Goya y Max Ernst), 1982. Acrílico sobre tela, 200 x 180. Obra de Sigmar Polke (Alemania, 1941) que se exhibe en la Fundación Joan Miró de Barcelona hasta el 1 de mayo. La muestra recoge las obras que bajo el título *Sobre Goya* ha realizado el artista.

MANUEL MOLDES

Galería Edurne. Madrid.

Justiniano, 3.

Hasta el 4 de mayo.

De 75.000 a 950.000 pesetas

La obra de Manuel Moldes se caracteriza por un dibujo riguroso que no siempre es la entraña del motivo representado, sino que, a veces, es la esencia, el meollo del mensaje plástico, como ocurre con la mayoría de los trabajos que protagonizan esta muestra, ya que bajo la apariencia de pinturas, se



Moldes: *Vieiros do moucho*, 2000

conforma un mundo geométrico —el artista gallego parece estar de acuerdo con el clásico que vetaba la entrada al jardín de Academias al que no supiese geometría—, pero lo cierto es que esas espirales o círculos aspiran a la proyección volumétrica de conjuntos plásticos abiertos en los que cabe tanto lo difuso como lo identificable como forma, o sea, la imaginación y lo concreto. En el fondo, los experimentos de Moldes se convierten en ondas que se expanden, en formas construidas a partir de unos dibujos de líneas a los que el color no fuerza a perder su primigenia identidad. **C. GARCÍA-OSUNA**

JORGE PARDO

Galería Marta Cervera. Madrid.

Plaza de las Salesas, 2.

Hasta el 20 de abril.

Precio único: 1.700.000 pesetas

Jorge Pardo: *1230 (1)*, 2000

La trayectoria de Jorge Pardo (1963) ha seguido durante los noventa un camino propio aunque conectado con el minimalismo y el arte post-conceptual. El interés de Pardo se ha centrado en los límites que separan el llamado objeto artístico del objeto utilitario mediante una serie de ideas en torno a lo habitable, uniendo arquitectura, diseño y escultura en un común afán por hallar el singular espacio del hombre. La presente muestra de pintura parece desviarse de tal trayectoria si bien sigue usando las reglas de lo mínimo. En ella Pardo se vale de la serie, dando lugar a hipnóticas variaciones mediante los cambios cromáticos de los fondos y del orden de aplicación de los colores. Las formas, caprichosamente abstractas, esquemáticas y de distinta densidad cromática, se superponen, creando un entramado de profundidades. Así, prescindiendo de lo constructivo, trabajando con esos peces de identidad borrada de las formas y los colores, el artista puede haber encontrado un excelente banco de pruebas para su búsqueda de lo singular a través de la repetición, la variación y lo doble. **A. H. POZUELO**

KRAIJER Y TURCOT

Galería Helga de Alvear. Madrid.

Doctor Fourquet, 12.

Hasta el 29 de abril.

De 100.000 a 750.000 pesetas

Recién clausurada la muestra *Cruce de caminos. Artistas en Berlín*, su comisario, Pablo Llorca, presenta, en el Estudio de la galería Helga de Alvear, a dos artistas —la holandesa Juul Kraijer y la canadiense, residente en la capital alemana, Susan Turcot— hasta ahora desconocidas en España y cuyo denominador común es su dedicación al dibujo. Susan Turcot, que concilia la práctica del dibujo con la escultura, se sirve del muro como soporte directo y, al menos por lo

que he podido ver aquí, se inclina por un trabajo en el que la limpieza de la línea conforma la ilusión del volumen sirviéndose de la mínima recurrencia a la expresividad. Juul Kraijer —sobre la que no ocultaré mis

preferencias— podría inscribirse en la estela de los grandes dibujantes perversos, a la manera de un Balthus o de un Klossowski dulcificados. Sus figuras femeninas experimentan distintas metamorfosis que enuncian la sensualidad, la sexualidad, la angustia o la ternura de sus mujeres mediante imágenes de una extrema y pulcra potencia metafórica. **M. NAVARRO**

R. AGREDANO

Galería Juana de Aizpuru. Sevilla. Zaragoza, 26.

Hasta el 24 de abril.

De 200.000 a 900.000 pesetas

Rafael Agredano (Córdoba, 1955) forma parte de esa pléyade de artistas andaluces que, desde principios de los años ochenta, dinamizaron los ambientes artísticos nacionales, poniendo una nota distinta al normal desarrollo de una plástica que entraba en unos desenlaces tremendamente parecidos. La exposición —segunda individual que realiza en esta galería— nos introduce por los intrincados y esclarecedores territorios del dibujo, desde donde plantea un proceso de acumulación de datos extraídos del pozo sin fondo de la memoria. En su obra descontextualiza la representación y crea un entramado compositivo desde las bases de un dibujo que le permite la formulación de un complejo simbólico donde los signos, provenientes de un contexto social cercano, se superponen a las imágenes creando una ambientación provocadora que cuestiona o mediatiza en gran parte la identidad del hecho representado. La realidad cotidiana, el entorno cultural y todo un extenso abanico de asuntos inmediatos a ese transcurrir urbano tan lleno de posibilidades, encuentran eco en una pintura donde lo irónico desempeña su más absoluta potestad artística y significativa. Rafael Agredano es, sin duda, uno de los

nombres con más interés de la plástica andaluza de los últimos años. **Bernardo PALOMO**

G. J. SPEIDEL

Galería Tráfico de Arte. León.

Serranos, 2.

Hasta el 15 de abril.

De 40.000 a 100.000 pesetas

Las instalaciones multimedia de G. Johanna Speidel (Reutlingen, Alemania, 1961) tienen casi siempre su origen en encuentros colectivos propiciados por la artista. Los dos trabajos que configuran esta muestra: *You are what you eat* y *Penetraciones*, son el resultado de las invitaciones cursadas a varios amigos para degustar sus platos favoritos, elaborados por ella misma, y de la reunión en una finca granadina, respectivamente. En la primera la artista documenta tanto el acto social de comer, sintetizado en imágenes videográficas y también en fotografías superpuestas de la boca de cada protagonista y su plato correspondiente, como el proceso digestivo mediante la presentación de una artroscopia, así como la acción final de la defecación (aquí las imágenes se imprimen sobre acetatos introducidos en sanitarios). Con ello suscita una reflexión sobre el carácter sociocultural de la alimentación así como sobre la evidencia biológica de nuestro ser. En *Penetraciones* conjuga pares de fragmentos faciales, presentados en cajas de luz, de aquellos que en el encuentro habían sido sometidos a sesiones de maquillaje, lo que impone en cierto modo una expresión similar; el resultado son imágenes ambiguas de las que se desprenden en todos los casos grandes dosis de serenidad. **Javier HERNANDO**



Speidel: *Deep brown*, 1999

PEP AGUT, EL ARTISTA FRENTE AL MUSEO

Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Plaza de los Ángeles, 1. Barcelona. Hasta el 28 de mayo

Esta exposición es una reflexión crítica sobre la institución museística, su relación con el artista contemporáneo y por extensión con el público. Ya sabemos que el museo es una entidad contradictoria: sacralización y monumentalización de valores intocables, petrificación y esterilización de significados, endogamia, mausoleo, etcétera. El artista posee una relación de amor u odio con el museo de arte contemporáneo, según esté integrado u ocupe un lugar marginal en su ansiedad de implicarse y de ser su protagonista. Las contradicciones del museo y la presión que ejerce sobre el artista, son, para mí, los temas centrales de la exposición. Puede que existan otras lecturas; precisamente el título de la muestra, *A los actores secundarios*, está dedicado al público: ante estas piezas herméticas, y por tanto abiertas a múltiples comentarios, el público, habitualmente pasivo, debe responsabilizarse y participar en el rol principal. A él le corresponde dar una interpretación según su sensibilidad.

En la muestra existen piezas muy representativas. En una de ellas Pep Agut ha tomado un pedestal que imita las columnas de Richard Meyer, el arquitecto que proyectó el MACBA; según el artista, Meyer

colocó innecesariamente columnas para hacer más obvia la arquitectura; esto es, potenció el efecto monumento-espectáculo-templo sagrado del arte. Sobre este pedestal-símbolo se exhibe un autorretrato del propio artista, disfrazado tiernamente de mimo, metáfora de la frágil posición del artista frente al museo. Pep Agut, el arquetipo del creador, se presenta en un equilibrio precario, gracias a un mecanismo que gira sin fin encima del pedestal. Igualmente es muy representativa aquella imagen del mismo Pep Agut disfrazado de prestidigitador; en el momento culminante, cuando debería aparecer el efecto sobrenatural, no acontece ningún golpe de magia, sino el vacío; un vacío cuanto más significativo en la medida que esta imagen del artista como mago frustrado es el reverso de una escenografía que bien pudiera asociarse a un museo, una arquitectura realizada con telas sin pintar. En fin, toda una lección sobre el significado del arte contemporáneo: detrás de la parafernalia, el vacío. Sin embargo una de las piezas más representativas consiste en una mirilla, de aquellas que se utilizan habitualmente en las puertas. Pues bien, a través de la mirilla de Pep Agut, dirigida hacia el exterior del museo y a través de la lente, uno

Pep Agut (*Tarrasa*, 1961) inició su trayectoria artística como pintor, una condición a la que no ha renunciado a pesar de su absorción del conceptualismo y minimalismo de los años sesenta. En los ochenta se centró la pintura abstracta autorreflexiva, retomando planteamientos materialistas del Support-Surface incorporando elementos de foto-collage. Agut avanzó en estas investigaciones mediante grandes instalaciones. Ahora ha retomado la fotografía, con superposiciones de textos y superficies reflectantes, que remiten a trabajos conceptuales de Dan Graham y M. Pistoletto.



observa el paisaje urbano completamente deformado: la realidad desde el museo de arte contemporáneo aparece distorsionada.

Muy interesante, muy interesante, pero ¿para qué esta reflexión? Ahora, una vez que se le ha organizado su primera gran exposición en un museo, el artista parece más conciliador o, por lo menos, se siente más integrado en el museo. Dice así, refiriéndose al MACBA: "me siento parte de un proyecto artístico con el que estoy de acuerdo". Y el museo, el MACBA, ha lavado su mala conciencia. Personalmente opino que estas reflexiones críticas sobre el museo, desde el mismo museo, demuestran la gran capacidad de la institución para absorberlas o destruirlas. El contexto condiciona el mensaje y finalmente no pasa nada.

Anteriormente he aludido a la visión deformada que se produce cuando se mira desde el museo hacia el exterior a través de una mirilla. Las miradas suelen ser recíprocas. Así, desde fuera, desde el exterior, quien se dirige al museo —o se dirige a quienes escribimos sobre arte— también lo observa y nos observa como algo distorsionado. Hay que aprender a convivir con las propias contradicciones.

Jaume VIDAL OLIVERAS

Imagen (fragmento) de la publicación *Habitaciones exactas*, 1990. Arriba, *L'artificialité du néant*, 1994-95



1932

KLEE Ad Parnassum

Con *Ad Parnassum*, terminado en 1932, Paul Klee creó una obra que puede comprenderse como la suma de su evolución y de sus ambiciones artísticas.

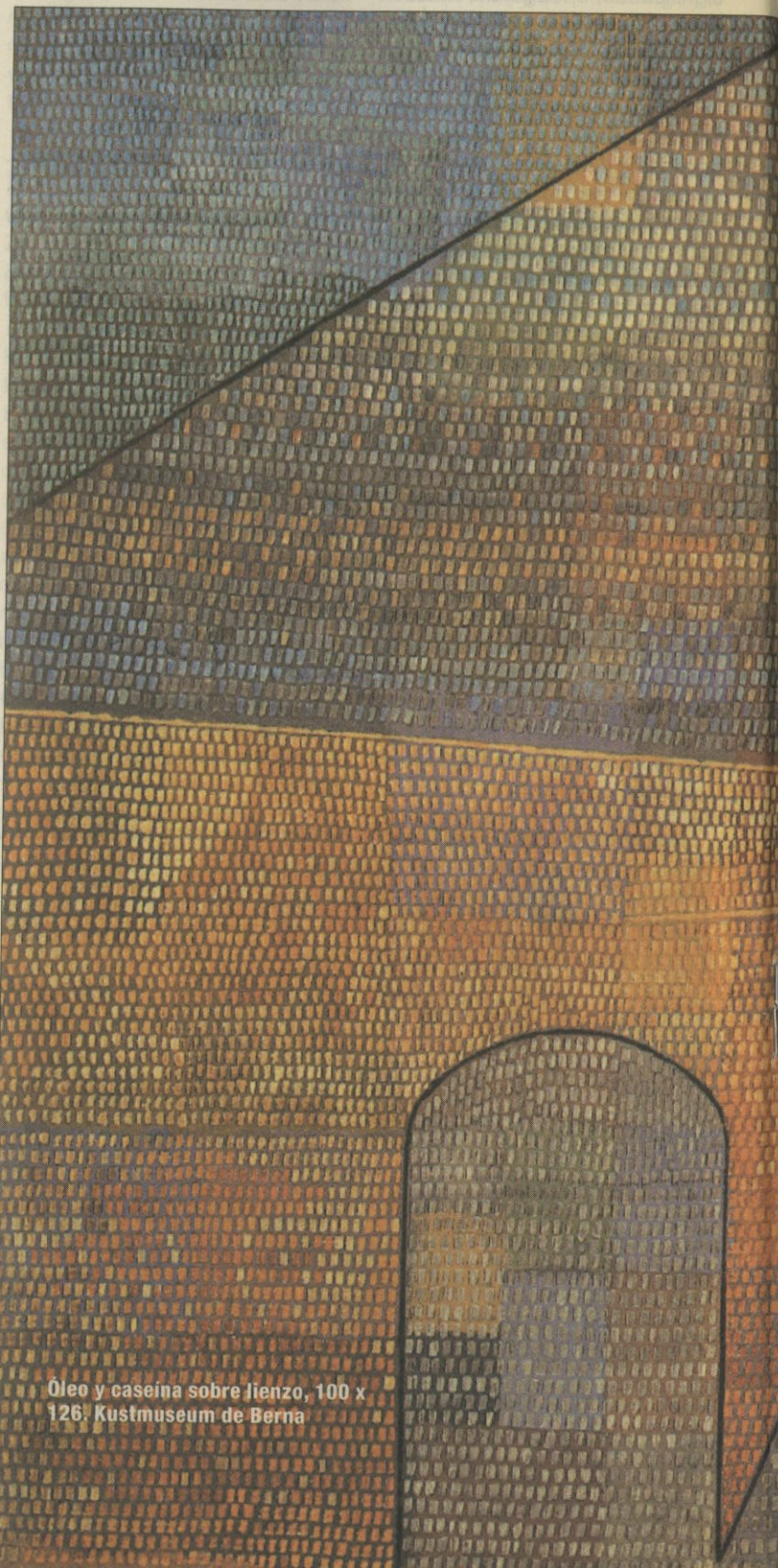
Es también una suma técnica en el sentido de que aquí Klee no sólo abandona el pequeño formato habitual en él y elabora por primera vez un gran lienzo, sino porque formula definitivamente sus particulares principios de composición y de configuración de los colores, hasta entonces sólo esbozados. Klee se basó para el tratamiento de los colores en las conocidas teorías de Goethe y Runge, pero también en las reflexiones de Robert Delaunay y Vasily Kandinsky. Desde su época en la Bauhaus, primero en Weimar y después en Dessau, cuando con el "curso preparatorio" impartió una especie de formación artística básica, es decir, después de 1921, se ocupó repetidamente de la cuestión de los colores y de sus efectos. *Ad Parnassum*, en gran parte reducido a azules, amarillos, rojos y marrones, señala en esta dirección, pero muestra también que Klee no quería limitarse a establecer una simple teoría de los colores. Así, utilizó tres estructuras, que a primera vista parecen independientes entre sí, pero que se determinan recíprocamente. En una primera fase dividió el lienzo en campos de color, sin seguir una regla fija sino ordenados según su principio de la "división armónica de las superficies", que también desarrolló durante su actividad docente en la Bauhaus. Un cuadro debería estar impregnado de armonía y equilibrio, y Klee se esforzaba por conseguir esta armonía a partir de un reducido número de colores y de formas (en su mayoría formas geométricas básicas, como rectángulos). Sobre esta estructura primaria de superficies de color, dispuso una segunda y una tercera capa. La segunda estructura se compone de líneas marcadas, es decir, líneas que Klee no sólo pintó sino que imprimió con unos pequeños sellos fabricados

por él mismo. Finalmente trazó las líneas del dibujo principal según el principio de la Sección Áurea: las segmentó de modo que mantuviesen sus ámbitos independientes en una armonía clásica y perfecta. Al mismo tiempo aplicó sobre las superficies primeras de color, y entre las líneas, pequeñas pinceladas a modo de puntos que, igualmente, primero eran marcadas con un sello y luego, en una segunda fase, cubiertas una a una de pintura. Estas dos estructuras están relacionadas entre sí porque ambas definen mutuamente sus espacios y se limitan cromáticamente. Se superponen a la estructura primaria pero al mismo tiempo la transparentan. Klee desarrolló este tipo de pintura sólo a partir de 1930, cuando abandonó la Bauhaus de Dessau y aceptó una invitación de la Academia de Düsseldorf.

La variedad formal y técnica de *Ad Parnassum* encuentra un eco en lo temático. En la antigua literatura sobre Klee se intentó identificar objetos concretos en el cuadro: la forma triangular era interpretada como una montaña, como una ruina o como una pirámide. Sin embargo, aunque para cada una de estas interpretaciones existen buenos argumentos, cada uno de ellos por separado se queda muy corto. Sólo la suma de estas explicaciones y la multiplicidad de los motivos dan cuenta de un conjunto de experiencias artísticas: Klee recuerda en este cuadro sus acuarelas paisajísticas del viaje a Túnez de 1914, las realizadas en el Oberland de Berna y en la Alta Baviera o las impresiones de viaje y las obras en relación con sus estancias en Italia y en Francia. Con todo, *Ad Parnassum* no puede explicarse como una simple imagen de la naturaleza, ya que lo que podría haber de mimético en la representación del paisaje y la arquitectura se ubica en un contexto abstracto. Klee va aquí mucho más allá de las aspiraciones de la pintura paisajística de finales del siglo

XIX, es decir, del impresionismo y del puntillismo, así como del paisaje cubista y expresionista, al intentar combinar la cercanía y la lejanía con diversos fenómenos de luz y sombra.

Partiendo de los escritos de Kandinsky y Delaunay, que investigaron los efectos de los colores independientes precisamente en la combinación con formas geométricas básicas, pero también



Óleo y caseína sobre lienzo, 100 x 126. Kustmuseum de Berna

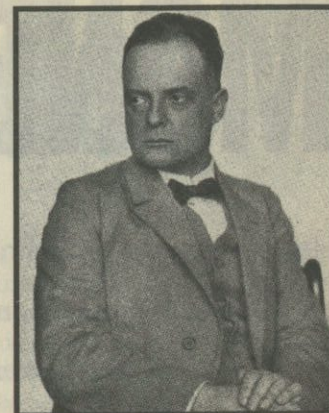
OBRAS FUNDAMENTALES DEL ARTE DEL SIGLO XX

del cubismo francés y de Picasso, Klee desarrolló una especial concepción de la armonía y la composición en la Bauhaus y posteriormente en la Academia de Düsseldorf. En muchas partes se refirió Klee a los principios musicales de la polifonía y el contrapunto, que fue cultivado básicamente en el siglo XVIII. La repetición de motivos independientes, que se aprecia en el cuadro en el tra-

tamiento de las superficies de colores y de los puntos, o de diferentes temas, así como la combinación de formas parecidas con diferentes colores o de motivos paisajísticos y arquitectónicos aislados, encuentran su referencia musical por ejemplo en las fugas de Johann Sebastian Bach y otros compositores que se enfrentaron con el principio del contrapunto. Esta referencia, que va más allá

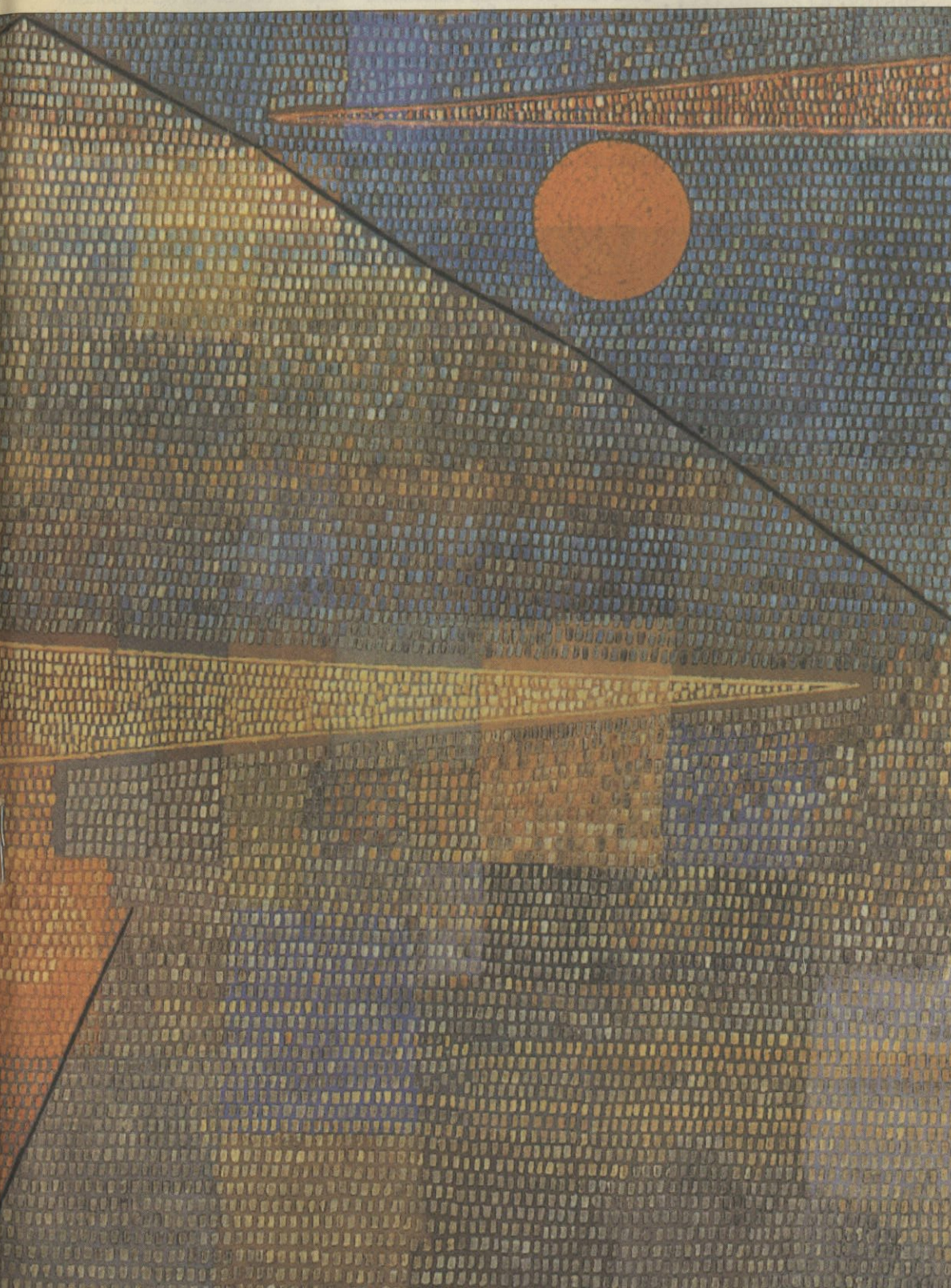
de la pura pintura, encuentra en el título de la pintura, *Ad Parnasum*, es decir, en su alusión a la sede griega de las musas, su elevación mitológica. Prácticamente, sólo en ese lugar es posible armonizar los diferentes planos de realidad y las diversas aspiraciones y unirlos en una formulación válida.

Christian RÜMELIN



Paul Klee (Münchenbuchsee, Berna-Locarno, Suiza, 1879-1940), de madre suiza y padre alemán (era profesor de música), se dedicó casi exclusivamente al dibujo durante quince años, hasta 1914. En 1911, año en que comenzó a compilar un catálogo en el que registraba todas sus obras, complementando los diarios que había comenzado en 1898, traba contacto con los miembros de *Der Blaue Reiter*, con los que expone en 1912, dando inicio a su proyección pública. En 1914 realizó un viaje a Túnez que provocó una "apertura al color". Tras la I Guerra Mundial se instala en Múnich y dos años más tarde empieza a dar clase en la Bauhaus de Weimar. Esta actividad docente le empujó a sistematizar sus experiencias y sus teorías plásticas. En 1926 se trasladó a la Bauhaus de Dessau, que dejó en 1931 para dar clases en la Academia de Düsseldorf. En 1932 los nazis atacaron su casa, y a finales del año siguiente regresó definitivamente a Suiza. Artista ya de fama internacional, en Berna se sintió aislado del mundo artístico. Tras superar una grave enfermedad en 1935, trabajó de nuevo intensivamente hasta su muerte.

Christian Rümelin dirige el proyecto de catalogación de la obra completa de Klee en la Fundación Paul Klee, dependiente del Kunstmuseum de Berna. Ha comisariado diversas exposiciones, fundamentalmente sobre la obra de Klee y sobre la obra gráfica de artistas antiguos alemanes.



LAS OBRAS DE AMPLIACIÓN DEL PRADO SE ADJUDICARÁN EN

MONEO "Me han situado

Hoy se inaugura en el Prado una pequeña exposición en la que se da a conocer el proyecto "definitivo" de Rafael Moneo para la ampliación del museo. Esta actuación lleva camino de convertirse en la segunda "obra de El Escorial". El proceso está siendo tremendamente lento, un camino sembrado de minas. Un primer concurso declarado desierto, una segunda convocatoria en la que el Patronato estableció unas bases férreas, unos evidentes intereses políticos, la Iglesia que tercia, un ganador anunciado, una desafortunada presentación en el Club Zayas y la muy reciente presentación de Moneo en el Círculo de Bellas Artes, con la oposición del Patronato, y un chaparrón de críticas, desde la prensa y desde la opinión pública, a la propuesta del arquitecto, que se siente en el centro de fuegos cruzados.

Moneo nos recibe, con Rodrigo Uría, presidente en funciones del Patronato del Museo del Prado, en su estudio madrileño, empanzanado de planos y maquetas, de claustros, cubos y críticas. Moneo está preocupado. La polémica en torno a su proyecto de ampliación le ha hecho cambiar varias veces sus propuestas y a partir de ahora va a defenderlo a capa y espada. Y el Patronato va a estar con él. Bajo ese aspecto humilde y monacal, Moneo esconde tozudez, rebeldía y orgullo en dosis notables. Y quiere hablar, se muestra ansioso por defender a toda costa su proyecto y necesitado de darlo a conocer en sus últimos detalles. El arquitecto considera que las críticas han arrojado antes de conocerse el proyecto en su totalidad y que los elementos más discutidos estaban impuestos en las bases del concurso.

"Si no se amplía, se muere"

Para empezar por el principio, tal vez hay que cuestionarse la necesidad de ampliación del museo, más que dudosa para muchos expertos. "Si no se amplía, el Prado se muere", dice rotundo Rodrigo Uría. Y añade: "Hay dos situaciones insostenibles hoy en el Prado: es el único museo del mundo que tiene que descolgar su colección permanente para poder hacer exposiciones temporales, no siendo un museo histórico. El Prado no es el Metro-

politan, que abarca desde los etruscos hasta el arte pop, por poner un ejemplo de museo histórico. No, en el edificio de Villanueva tenemos tres siglos y medio de pintura y todo es esencial. Todos los cuadros colgados, y trescientos más que no caben, son fundamentales. No hay nada menor. Y en el proyecto de Moneo el dichoso cubo soluciona esto perfectamente. La otra situación insostenible es la que se refiere al llamado "Prado oculto", que no es tan grande como se ha dicho, pero que es importante. Yo he trabajado en el Patronato al lado de cinco directores del museo y a todos les he preguntado lo mismo: ¿cuántas obras de nuestros almacenes merecen ser colgadas en Villanueva? El más tiquismiquis me ha dicho que noventa y, el menos, que trescientas. Bueno, pues ahora podremos incorporar trescientas a lo expuesto y el resto podrá estar también colgado para los investigadores. Igualmente son necesarios la cafetería, las tiendas, servicios, biblioteca... todo eso nos lo da el 'cubo'. Va a hacer posible un drenaje continuo de unas ochocientas personas".

—Señor Moneo, su proyecto ha recibido críticas que se dirigen fundamentalmente a tres aspectos: la ampliación por la parte de atrás del edificio de Villanueva, la ocultación del claustro y el aspecto exterior del llamado "cubo".

—La publicación en distintos medios



Tanto Rodrigo Uría, a la izquierda, como Rafael Moneo defenderán hasta el final el proyecto de ampliación

OTOÑO Y SUPERARÁN LOS DIEZ MIL MILLONES DE PESETAS

entre fuegos cruzados”

dél proyecto se ha hecho con mala fe, mostrando sólo el nuevo edificio. Pero la ampliación no es sólo eso, es todo lo que hay por debajo de él, de la calle y del edificio de Villanueva. De los 16.000 m² sólo hay 4.000 por encima de rasante. Uno de los mayores errores que se han cometido en los medios es presentarlo como un proyecto que llevaba la entrada del Prado a la parte de atrás. Al contrario, lo que he hecho es proponer la apertura de la

puerta de Velázquez, que ahora sólo se usa para el auditorio. Históricamente el museo ha crecido hacia el Este, hacia atrás. Así lo vieron la mayoría de los 700 estudios de arquitectura que concursaron en la primera fase. La continuidad es clave para que se mantenga la integridad del museo, y esos espacios posteriores no sólo enlazan los distintos edificios sino que asumen todas esas funciones que el museo ahora necesita: auditorio, bibliote-

La Iglesia ha cedido el claustro a cambio de un edificio de lujo, con 120 plazas de garaje, que tapa uno de sus lados. Naturalmente, los curas no han vuelto a poner inconvenientes

ca, restaurante, tienda, información, guardarropas, aseos. Y el paso a las salas de exposiciones temporales, que es una de las razones principales por las que se hace esta ampliación. En superficie probablemente habrá algún gesto en el pavimento que permita enlazar visualmente los dos edificios. Pero nuestros detractores, o no sé si llamarlos nuestros enemigos, dicen que el ingreso al museo se va a realizar por detrás del edificio de Villanueva. No es verdad. Por allí podrán entrar los grupos, por ejemplo, para no bloquear las entradas principales, o quienes van a ver las exposiciones temporales, o quienes quieren tomar simplemente un café, o pasar a la tienda.

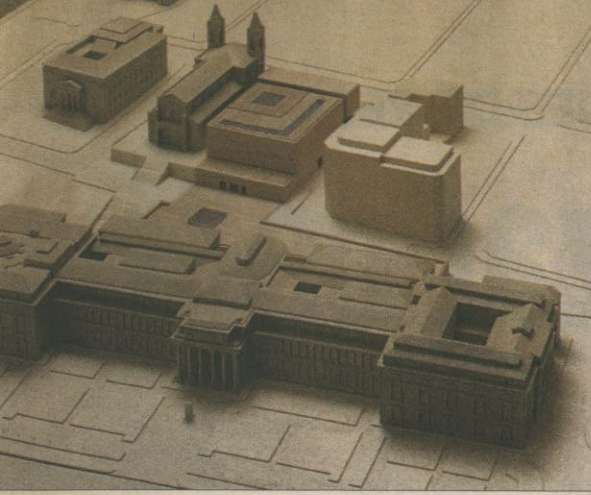
—¿Qué es lo que esta ampliación aportará al funcionamiento del museo?

—Lo que el Prado necesita con urgencia son salas de exposiciones temporales y poder atender correctamente a todos sus visitantes. Con la ampliación a los Jerónimos el Prado va a potenciar muchísimo su condición de “máquina académica”. El museo ha de ser también un centro de estudios, con una buena biblioteca, con almacenes visitables por los estudiosos. Pensemos por ejemplo en las colecciones de dibujos, que ahora están encerradas en “cajas fuertes”. Los dibujos de Goya, en concreto, constituyen un material artístico de primer orden que debe tener una mayor accesibilidad, y así, hemos dedicado uno de los ángulos del nuevo edificio en los Jerónimos a su exhibición.

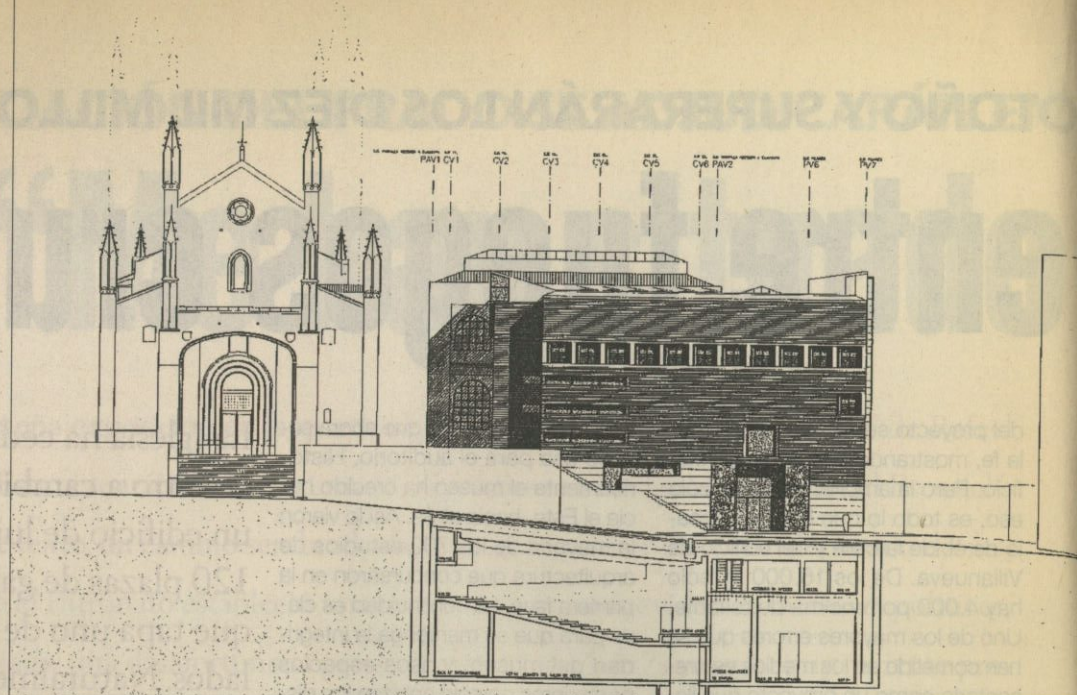
»Por otro lado, en este momento las tiendas están mal situadas, por no hablar de la cafetería. Y pensemos en problemas más prosaicos, como por dónde sacar las basuras, o dónde se cambia de ropa el personal. Con la reforma de la planta superior se desplazaron todos los servicios que se situaban allí. El taller de restauración está ahora en unas salas contiguas a la entrada de Goya que deberían estar dedi-



MERCEDES RODRIGUEZ



Arriba, maqueta de Fernández Alba a la que tuvieron que atenerse los participantes en el segundo concurso. En ella es evidente la imposición del "cubo". A la derecha, alzado de la fachada del nuevo edificio y sección de la zona que queda enterrada bajo él, con el auditorio



cadadas a mostrar la colección. Esto no tiene sentido.

—Hasta el momento, el aspecto que mayores críticas ha suscitado es el aspecto exterior del nuevo edificio, calificado de "cubo".

—Hablar del "cubo" de los Jerónimos me parece una simplificación desgraciada, un sambenito. Uno tiene espaldas más anchas de lo que creía. De no ser así habría entrado en una depresión profunda.

—Cuando, como participante en el segundo concurso, recibió la maqueta de Fernández Alba, que ya preveía el famoso "cubo", ¿tuvo que atenerse a ello?

—Absolutamente. Nadie puede decir que la solución que propongo se corresponda con una arquitectura personalista. Es lo menos personalizado que hay. Es un diseño urbano que verdaderamente incide sobre el área más degradada del museo.

Sala de lectura en el claustro

—Se ha hablado mucho sobre el ocultamiento del claustro.

—El claustro, hoy, apenas se ve desde la calle. Y, en realidad, un claustro nunca se muestra al exterior. El proyecto le devuelve el carácter de espacio interno, como maravillosa sala de lectura, cubierta por una cúpula apiramidada de cristal. Aunque fuera de su contexto religioso, nunca se habrá visto con mayor esplendor arquitectónico que cuando se realice la obra. Las arquerías del claustro quedarán libres por dos de sus lados, de forma que quien pasee por la calle podrá ver el claustro desde fuera. Ahora está pegado a la iglesia, con lo que se ganará esa

Moneo: "Están quienes no quieren trasladar el Museo del Ejército, está el párroco que no quiere dos años sin bodas, están los vecinos, están los colegas que no comparten mi estética, están las rencillas académicas"

perspectiva. La iglesia, por su parte, también ganará en visibilidad al liberarse de los edificios adyacentes. El conjunto va a mejorar la escena urbana notablemente. En este espacio ya he introducido cambios importantes desde septiembre. Se ha disminuido la altura y se ha marcado un retranqueo del edificio nuevo en el ángulo junto a la fachada de la iglesia. Y no se me caen los anillos por decirlo. En resumen, el nuevo edificio abraza y envuelve al claustro.

—Ahí está el riesgo. Puede ser un abrazo mortal. Desde dentro será fantástico, pero su exterior reconocerá usted que sea discutido.

—No hay que exagerar, no es un edificio tan grande como para tener un gran impacto en la zona. Me interesaba referir las medidas a las de la Real Academia Española. Como pabellones escoltando a los Jerónimos. Pido de nuevo confianza.

—¿Cómo ha sobrellevado las continuas imposiciones, injerencias y protestas?

—Este proyecto no añade mucho a mi carrera. Añade la satisfacción del profesional que se ve capaz de resolver un problema que muchos arquitectos quizá no podrían solucionar. El Gran Kursaal, por ejemplo, es más exuberante, en el sentido de que revela más la personalidad del arquitecto. Este proyecto sirve a ne-

cesidades muy precisas. Si éste fuera un proyecto al que yo me sintiera muy ligado personalmente, quizá no lo defendería con el interés con el que lo estoy haciendo. Me sorprende que hablen de divismo respecto a mí. No he tenido reparo en aceptar opiniones. En el año y medio transcurrido desde el concurso este proyecto ha sido prioritario para mí. Está muy pensado. Soy consciente de la importancia que tiene y del cuidado que merece.

—¿Cree que va a seguir atendiendo a sugerencias o a partir de hoy se va a cerrar esa etapa?

—Creo que, en líneas generales, está completamente definido. Todavía está en curso de ejecución. Habrá que darle vueltas a la fachada. Yo soy el primer interesado en que la fachada quede bien. Se supone que sé de estas cosas.

—Nadie duda de su categoría profesional, pero a veces uno se equivoca...

—Todos los proyectos que he mencionado han tenido dificultades "contextuales". Cuando he trabajado en lugares comprometidos, mis edificios han sido respetuosos y capaces de ajustarse a esas sugerencias del lugar, y espero que aquí lo consiga también. Hacer una fachada es difícil. La primera solución era, si quiere, más radical, más de-

cidida, y su radicalidad hacía más sencillo mi problema. Ahora estoy en una situación más comprometida. Contra la elementalidad del primer proyecto de fachada han reaccionado muchas personas, y yo he sido sensible a esa reacción dando apertura al claustro para eliminar esa sensación de que el edificio ocultaba su presencia. Aún así, espero salir airoso.

—¿La fachada es por tanto susceptible de cambios?

—Sí, alguno habrá. De volumen no. En el tratamiento del detalle. Tendré que ajustar los huecos. La fachada tiene ahora que estar más elaborada, con mayor sutileza en los elementos visuales. También he modificado los materiales: al principio iba a ser sólo ladrillo y ahora éste se combina con piedra, posiblemente de Colmenar, en las jambas y bronce en las puertas y en las carpinterías. El ladrillo que en principio vamos a utilizar es un ladrillo prensado, fabricado para la ocasión, que mantiene las proporciones de los del Prado. Es un poco más largo que el normal, con un color entre tostado y rosado. Más discreto que el de la Academia. Pero la fachada es un elemento que tiene un contexto. Hay que tener en cuenta que los espacios urbanos que se han ido generando en las distintas fases del proyecto son, estoy seguro de ello, satisfactorios. El entorno de la iglesia va a ser mucho más grato.

El otro cubo de los Jerónimos

—Conocido el proyecto, lo más chocante es la proximidad del edificio de viviendas y oficinas para los curas de los Jerónimos, obra del arquitecto Jurado, separado por un callejón muy estrecho, de sólo 4 me-

Rodrigo Uría: "La Academia de Bellas Artes tiene carácter consultivo. No sería de recibo que amparase a un jurado formado por los perdedores del anteproyecto para juzgar la obra de Moneo"

tros. Es un inconveniente grave y sobre el que no se ha llamado la atención. Es consecuencia del pacto del presidente Aznar con la Iglesia: los Jerónimos ceden el claustro a cambio de un hotel de lujo con, entre otras cosas, 120 plazas de aparcamiento. Naturalmente, la Iglesia no ha vuelto a poner inconvenientes, pero nos encontramos con este cerramiento brutal, que tapa el claustro por uno de sus lados. ¿No cree que esto perjudica enormemente el proyecto total del museo, teniendo en cuenta que, desde la calle Moreto, no se va a poder ver el claustro?

—No mucho. Es algo que obedece al pacto con la Iglesia que han mencionado y, además, no creo que sea tan importante. El callejón entre los dos edificios es el que se señalaba en las bases. Si al Ayuntamiento le parece bien no será yo quien le ponga pegasa.

—¿Cuáles van a ser los plazos para comenzar las obras?

—Si todo va bien, creo que el proyecto estará en disposición de salir en septiembre a subasta pública, que tomará dos o tres meses.

El claustro, piedra a piedra

—De manera que en el año 2001 empezarán los trabajos.

—En la más favorable de las hipótesis. Empezaremos por el traslado del claustro, que implica que se desmontará piedra a piedra, numerándolas para montarlas luego igual, y se trasladará a otro lugar. A continuación se excavará el solar.

—¿Se puede excavar el claustro sin problemas?

—Sin problemas no. Hará falta un muro de contención. Bajamos unos dieciocho metros. Será delicado. Y llevará mucho tiempo. Será una obra de por lo menos dos años y medio, pero lo más probable es que nos lleve unos cuatro años.

—Aún le queda, por tanto, mucho camino por andar, y muchos argumentos en contra que rebatir.

—Muchos de los argumentos que se esgrimen en contra deben entenderse en el contexto de una dinámica de fuegos cruzados: están quienes no quieren que se traslade el Museo del Ejército, está el párroco que no quiere estar dos años sin bodas, están los vecinos, están algunos colegas míos, como Fer-

nando Chueca, que no comparten mi estética, están las rencillas académicas dentro del propio museo, están los problemas políticos internos del ministerio. Y parece que todos esos fuegos cruzados inevitablemente acaban por fusilar al arquitecto, pasando a términos despectivos, por no decir insultos. —¿Ha pensado alguna vez en tirar la toalla?

—No, nunca. Éste, repito, no es un proyecto necesario para mí, pero me halaga y me alegra hacerlo.

—La ampliación ha sido un proceso desde el principio mal planteado.

—Sí, ha sido horrible. Pero finalmente se han llegado a establecer las condiciones únicas en que la ampliación podía llevarse a cabo.

El informe de Bellas Artes

Sin embargo, las críticas no han terminado. La Academia de Bellas Artes anuncia para el próximo día 10 un dictamen sobre el proyecto de Moneo y son muchos los académicos que ya se han manifestado en contra.

—¿Podría Bellas Artes echar abajo el proyecto? Es Rodrigo Uría quien contesta:

—Bajo ningún concepto. La Academia tiene sólo carácter consultivo. No sería de recibo que la Academia amparase a un jurado formado, por cierto, por los perdedores del anteproyecto del Prado para que juzgase la obra de Moneo. Que Chueca, Oriol y otros arquitectos que se presentaron al primer proyecto se vayan a constituir ahora en inquisidores de Moneo... en fin, hasta ahí podíamos llegar. Además, para emitir un dictamen, la Academia de Bellas Artes debería oír primero a Moneo.

—La Real Academia Española, vecina de los Jerónimos, también se ha manifestado en contra, ¿no es así?

—No. La Real Academia nos ha escrito una carta diciendo que quiere ser oída y solicita atención sobre la multitud de autobuses que llenan la zona. Dentro de unos días me reuniré con su director y no creo que haya ningún problema.

Blanca BERASÁTEGUI
Elena VOZMEDIANO

EL PRADO DE MONEO

LAS ESQUINAS DEL "CUBO"

El problema de espacio del Museo del Prado queda solucionado con la adición de 16.700 m², que suman una superficie total de 32.000 m². Se gana, por tanto, más de un 50% de superficie, con un impacto ambiental mínimo. El museo tendrá en total seis entradas, facilitando el tránsito.

El nuevo edificio de los Jerónimos, la parte más visible de la ampliación sólo supone, sin embargo, una cuarta parte de lo proyectado. Supone la dignificación del claustro y la creación de un edificio académico nobilísimo, y facilita al tiempo las entradas a las exposiciones temporales. Tiene la modestia y el acierto de no ponerse al mismo nivel de la iglesia. La altura del edificio, por otra parte se iguala con el claustro y con los muros exteriores de la iglesia.

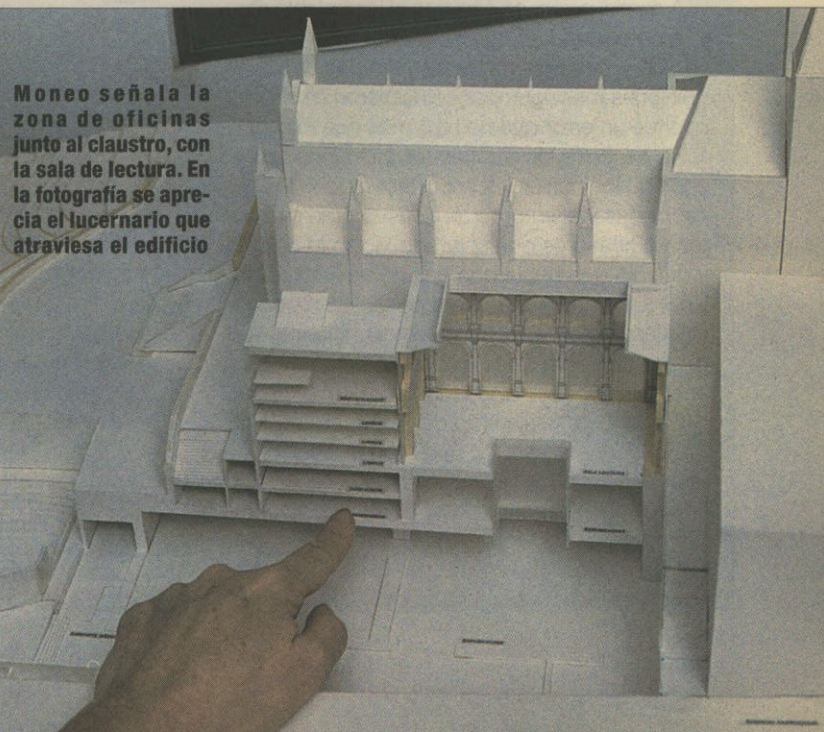
El claustro queda abierto al exterior en dos de sus crujías y da luz en las otras dos a las dependencias del edificio nuevo. Las salas de restauración y las destinadas al personal de la biblioteca y del centro de documentación se asoman a él. Al nivel del suelo, en el mismo claustro se situará la sala de lectura de la biblioteca, los despachos de los bibliotecarios y una sala de lectura para libros raros. En las distintas alturas del nuevo edificio quedarán el almacén de libros, el gabinete de dibujos, sala de seminarios, despachos, departamento de fotografía, un espacio para los Amigos del Museo del Pra-

do y el departamento de restauración. Todo el edificio nuevo queda atravesado por un lucernario que llega hasta el segundo sótano, con un hueco cuadrangular rodeado de cristal, alrededor del cual se sitúa, en el primer sótano, otra sala de exposiciones de 600 m².

En la zona adyacente al edificio de Villanueva, el Ayuntamiento quería que el edificio quedara exento. Eso me llevó a extender el parterre y dejar una hendidura junto al museo, por la que se realizan las entradas. El parterre alcanza los cinco metros de altura, e incluirá una puerta para los empleados, con sus vestuarios y su comedor, en contacto con la cafetería, también con una entrada independiente. En estos espacios se gana un gran patio en torno al ábside. Desde él, pero también desde la sala de acogida, se verá el ábside a través de una gran cristalera.

En este mismo nivel que es subterráneo y que comunica directamente con el museo, estarán el auditorio y una sala de exposiciones, de 1500 m², además de cafetería, información, taquillas, aseos, guardarropa, almacén para exposiciones temporales y acceso al edificio de Aldeasa. En planta inferior se dejan la sala de instalaciones, y ya, en el área del claustro, montacargas, área para carpintería, de embalajes y desembalajes, área de almacenaje, salas con peines y las salas para exhibición de fondos que defendió Pita Andrade.

M. R.



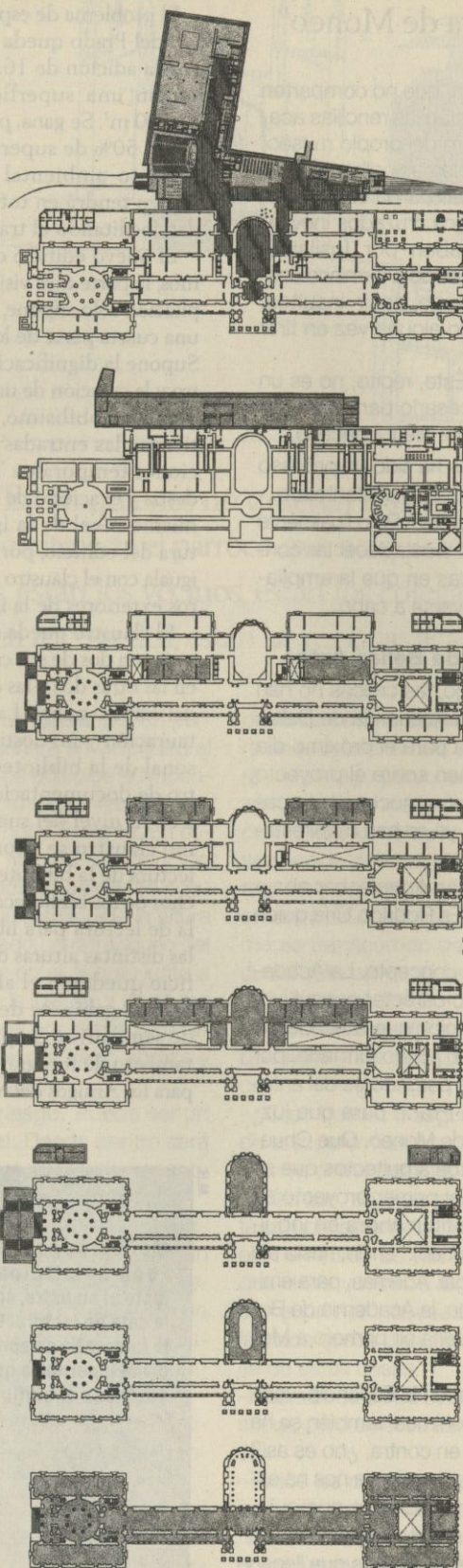
LA HISTORIA INTERMINABLE

La cronología de esta historia desgraciada comienza en 1985 siendo Javier Solana ministro de Cultura, pero no es hasta ocho años más tarde cuando un pacto parlamentario entre todos los partidos políticos decide la necesidad de ampliación del Museo del Prado. Se habla del Prado del siglo XXI, del proyecto 2000 para nuestro museo, y una proposición no de ley aprobada entonces por el PSOE, PP, catalanes, vascos y canarios, diseña las aplicaciones esenciales de esta ampliación: se haría hacia Los Jerónimos, para lo que habría que pactar con la Iglesia, hacia el Museo del Ejército y el Casón. Desde entonces, PSOE y PP alcanzaron numerosos acuerdos sin controversia política.

Cuando el PP llega al Gobierno y Fernando Checa a la dirección del museo se le encarga el plan museográfico del Prado, un plan ambicioso, necesario e histórico, que los anteriores directores no fueron capaces de hacer. Es, pues, un hito en la historia de la pinacoteca, y eso lo hace Checa, que se encierra en su despacho durante meses y meses y realiza un plan intachable, a juicio de los especialistas. A partir de ahí, el presidente Aznar se compromete decididamente con el proyecto de ampliación del Prado. Acudió al museo uno de los primeros días de su mandato, mientras su antecesor, Felipe González, lo visitó por primera vez después de nueve años en la presidencia.

Para empezar, Aznar logra dos cosas fundamentales: que el edificio de Aldeasa, que es del Patrimonio del Estado, pase a ser del museo del Prado, con lo que se resuelve todo el asunto de oficinas, secretarías y demás burocracias y, en segundo lugar, convencer al cardenal Rouco para que le ceda al museo el claustro de Los Jerónimos. A cambio, el Prado construiría una casa parroquial como un hotel de lujo con estancias, dormitorios y 120 plazas de aparcamiento.

A continuación, se convoca el lamentable concurso de ideas, al que se presentan 700 proyectos y que finalmente se deja desierto. Las opiniones más rigurosas coincidieron en señalar que fue un error que no hizo más que excitar la libido de todos los arquitectos del mundo, a muchos de los cuales les importaban poco las necesidades y el entorno de nuestra gran pinacoteca. El caso es que el jurado vio todo aquello y decidió que había que dejarlo desierto. Convino, sin embargo, que era necesario reconducir el asunto convocando a los diez finalistas para que presentaran un proyecto de ampliación sobre unas bases diseñadas por Fernández Alba, arquitecto y miembro del Patronato del Prado. El denostado cubo que tapa el claustro de Los Jerónimos ya aparece en la maqueta de esas bases. El jurado estaba compuesto por representantes del Ministerio de Cultura, de la Iglesia, del Ayuntamiento, de la Comunidad y del Museo del Prado. Ese jurado decide que el pro-



JUAN DE VILLANUEVA

La de Moneo es la séptima actuación realizada sobre el edificio de Villanueva, de 1785. De abajo a arriba, las incorporaciones de los arquitectos Pascual y Colomer (1847), Jareño (1880), Fernando Arbós (1893), Fernando Chueca (1953), Muguza (1964) y Francisco Partearroyo.

yecto es para Moneo. Es opinión generalizada que el jurado elige su nombre para dar cobertura y prestigio internacional al proyecto.

Rafael Moneo comienza a trabajar con el fallecido Juan Antonio Fernández Ordóñez, entonces presidente del Patronato del Prado. Simultáneamente, el director Fernando Checa continúa con su plan museográfico. El Ministerio de Cultura y el propio Aznar siguen de cerca el proyecto. Desde el primer momento, es decir, desde que se conocen los primeros planos de Moneo ya se oyen voces discrepantes. Fernando Chueca, Gonzalo Anes, Pérez Sánchez y el propio alcalde se manifiestan en contra. En esas reuniones iniciales se hablaba de la impresión "invasiva" del cubo de Los Jerónimos. El Patronato nombra una comisión formada por Pérez de Armiñán, José Luis Álvarez, Ana Pastor, Gonzalo Anes y Rodrigo Uría, que se reúne varias veces en el estudio de Moneo, y éste va poco a poco adecuando su proyecto a las sugerencias y peticiones de la comisión. Para empezar, baja y retranquea la fachada, reduce notablemente el volumen y deja un espacio libre entre el claustro y la iglesia. Después, la alarma del Patronato se centra en la cubierta de cristal que iba donde ahora va el parterre. Muchos patronos opinaron que se trataba de una cubierta industrial que daba al museo un aspecto fabril. Al alcalde no le gusta e insta al arquitecto a cambiarlo. Y Moneo lo cambia. El arquitecto ha variado una docena de elementos del proyecto inicial. Ahora son tres patronos, Chueca, Anes y Pérez Sánchez los que se oponen. Moneo, por último, realiza alguna mejora en las ventanas y sobre el parterre, y da por terminado el proyecto, "siempre abierto a sugerencias".

El pasado día 15, el Patronato somete a votación el proyecto y todos los votos son a favor excepto los de Anes y Chueca (no asiste Pérez Sánchez) y se instruye a los representantes en el jurado para que voten a favor del proyecto. El jurado se reúne el día 21 y Rodrigo Uría, como presidente en funciones del Patronato, lee el acuerdo. La votación fue por unanimidad y a mano alzada. Sólo dos breves sugerencias se anotaron en el acta, la de Monseñor Franco, que dice que se podría mejorar la fachada, y las de Fernández Alba y Uría que reclaman la máxima armonía entre los dos edificios contiguos, el de la vivienda de los curas, obra del arquitecto Jurado, y el del museo.

A partir de ahora, el calendario es el siguiente: en otoño se convocará el concurso de obras, mientras el estudio de Moneo sigue trabajando en el proyecto. Las obras no se van a llevar desde el museo sino desde el Ministerio de Cultura y tendrán una duración de entre 3 y 4 años. Se estima que el coste total de las obras se eleven por encima, muy por encima, de los diez mil millones de pesetas, sin contar la actuación sobre el Museo del Ejército. B.B./E.V.

La escenificación no es el invento de unos especialistas (los actores) ni exclusiva del lugar donde aparece generalmente (el teatro). La interpretación forma parte de un instinto latente en todo individuo, utilizado unas veces como defensa, otras veces como agresión e incluso como terapia. [...] Los que se especializaron en este instinto y lo evolucionaron hasta convertirlo en su modo de vida, lo hicieron tratando de sublimar esta acción funcional puramente zoológica en una sofisticada forma de comunicación para dominar también emotivamente a una masa de humanos. El éxito de la empresa dependía de cómo mejor y más intensamente dominara al auditorio, primero como brujos y después como sacerdotes y actores. Todo ello se concentraba en un tiempo y espacio determinado, produciéndose lo que viene a llamarse de forma común como espectáculo, o sea una especulación más refinada de los primitivos impulsos iniciales, que tiende a mostrar algo reconocible sin que necesariamente sea real.

No obstante, en las últimas décadas este concepto ha sufrido enormes mutaciones y en la actualidad el espectáculo propiamente dicho ya no se halla exclusivamente entre la embocadura escénica, sino que un delirio general se ha extendido por toda la ciudadanía produciendo espectáculos de toda clase completamente integrados en la vida cotidiana y apareciendo en los lugares más insólitos.

Guy Debord en su ensayo *La sociedad del espectáculo* describe a las naciones postindustriales como generadoras de obras de arte totales en su más baja calidad, es decir, unas obras de entretenimiento de un nivel absolutamente degradado que utilizan como materia prima la propia realidad. [...] A una sociedad en la que sólo existen las cosas si se habla de ellas, es decir, según la cantidad de espectáculo que se les dedique, habría que añadir que esta misma sociedad ha encontrado su gran caldo de cultivo en la excitación exhibicionista de las masas, aumentada hasta lo demencial a través de la explosión mediática.

El exhibicionismo ha penetrado en los lugares más recónditos de nuestras sociedades industrializadas e informatizadas y todo el

mundo se cree dotado para detallar públicamente incluso su propia intimidad, convirtiendo lo privado en público sin ninguna clase de pudor [...].

En mis cuarenta años de trayectoria profesional en el teatro, he tenido la oportunidad de experimentar un fenómeno muy curioso que avala la tesis sobre la nueva patología pública del exhibicionismo. Durante las representaciones que ofrecíamos los primeros años había en el público una escrupulosa reverencia hacia nuestra labor de especialistas, quiero decir con ello que podía gustar o no lo que presentábamos, pero no recuerdo que nadie se atreviera a expresarnos cómo debíamos resolver tal o cual situación. Existía todavía por parte del público la sensación de estar asistiendo a un ritual donde

los oficiantes formaban parte de la sacralización general del acto y al mismo tiempo se les reconocía dotados por la diosa Talía para pasearse por el altar-escenario en virtud de sus conocimientos cercanos a la magia. Ello no impedía los pataleos, silbidos o tomates si el invento no era del gusto del respetable, pero nadie osaba dictarle al comediante especialista cómo debía hacerlo, sólo el crítico oficial estaba autorizado para una labor tan arriesgada.

Pues bien, hoy el panorama es completamente distinto, han desaparecido de los teatros las broncas y los tomates, los asistentes se comportan con una correcta hipocresía capaz de aplaudir la peor bazofia, pero eso sí, una vez finalizada la representación, un

enjambre de espectadores espera en la salida de los camerinos para tomar al asalto a algún sufrido y agotado actuante al que se tortura con toda clase de consejos sobre lo que debía hacerse en tal o cual situación [...]. No es que tengan especial interés en la obra, en lo que realmente están interesados es en mostrar su dominio del drama, que es para ellos algo tan sencillo como la vida misma. Una confusión cada día más generalizada. Los profesionales del oficio teatral nos encontramos pues con que hoy todo ciudadano por el hecho de nacer, vivir, reproducirse y morir cree sinceramente que está realizando un espectáculo real, donde él ejerce de actor protagonista ante una gran masa de público (la sociedad) que asiste interesadísimo a la representación de su existencia [...]. Los efectos de esta patología exhibicionista han cambiado radicalmente la catarsis tradicional entre actantes y receptores, ya que hoy la identificación del público no se halla simplemente en los contenidos sino como persona. Son los recepto-

“En los conciertos, óperas o teatros, el público se aplaude fervorosamente a sí mismo por ser precisamente tan extraordinario como público, tan culto, tan sensible, tan inteligente”



BOADELLA PUBLICA "EL RAPTO DE TALÍA"

EL VIRUS EXHIBICIONISTA

La sociedad actual está contaminada por el virus del exhibicionismo, no tiene escrúpulos en hacer de la vida real una continua representación. Albert Boadella, director de la compañía de teatro Els Joglars, analiza esta "patología" en *El rapto de Talía*, (Plaza & Janés, Círculo Cuadrado), el primer ensayo que escribe y que verá la luz la próxima semana.

res los que se imaginan a sí mismos actuando en el escenario o pantalla y sintiendo en su propio cuerpo la admiración que provocan con su supuesta maestría de actores. [...] Por ello, en los conciertos, óperas o teatros, esas grandes ovaciones interminables no van destinadas esencialmente a los actuantes, el público se aplaude fervorosamente a sí mismo por ser precisamente tan extraordinario como público tan culto, tan sensible y, en suma, tan inteligente.

[...] La idea que el hombre de hoy tiene de la poesía y lo poético es casi nula [...]. En el teatro, durante la época de los decorados pintados, aunque se intentaba mostrar la realidad con apreciable fidelidad, como toda pintura no dejaba de significar cierta abstracción. Ni el material, ni el forllo simulando un palacio eran lógicamente auténticos, así nada transgredía pues el concepto poético destinado a provocar la excitación imaginativo-sensorial. [...] Si alguien asesinara de forma real a un actor sobre la escena, posi-

blemente encontraría en esta falta de manipulación una interpretación muy poco convincente. Así, podemos afirmar que es más muerte la muerte interpretada y más vida la vida sobre la escena. Lamentablemente la tendencia a presentar el hiperrealismo como materia artística es cada vez más generalizada. [...] Hace un tiempo hubo una agria polémica sobre la necesidad o no de matar un toro en la obra *Carmen* de Salvador Távora. No cabe duda de que el acto real era mucho más burdo que cualquier acción simulada, que además hubiera reflejado con mucha más amplitud y sugerencia los contenidos mitológicos que puede conllevar un acto de esta naturaleza [...]. Se puede detectar actualmente una invasión de acciones hiperreales en los terrenos

"Los actores de cinematográficos representan perfectamente la divinidad moderna, es decir, dioses de quita y pon muy acordes con las necesidades cambiantes del mercado"

de las artes, con la paradoja de que esta ingenua búsqueda en las realidades objetivas convierte su resultado en una insulsa ficción totalmente desoladora y estéril. [...] La arrogancia de un hombre que cree dominar la naturaleza exterior y también la interior porque controla algunos virus y bacterias genera como consecuencia directa el desprecio a cualquier forma de tradición o conocimiento de un pasado no superior a cinco años.

El mundo de la farándula significó en el pasado un refugio para toda clase de inadaptados que, con excepción de alguna figura de público reconocimiento, obtuvieron el prestigio de no ser enterrados en camposanto. Un prestigio sostenido durante muchos siglos con el pedigrí de pí-

caros y canallas como virtuosos adornos de un oficio practicado por sujetos de dudosa moral y vida errante. La súbita aparición del cine, encumbrado por las suculentas inversiones económicas, borró de un plumazo la aureola marginal y convirtió a sus actuantes en los nuevos iconos de la sociedad occidental.

La estimulante fama de personas poco fiables ha cambiado de tal manera que incluso algunas rancias empresas que restringían la entrada de actores en sus instalaciones hoy se desviven para tenerlos como clientes.

[...] La compulsiva iconoclastia del siglo XX ha relegado a los grandes dioses históricos a la condición decorativa en templos y museos, por lo que el nihilismo campando a sus anchas glorifica a un nuevo dios a su medida: el actor de cine [...]. En este sentido, los actores cinematográficos representan perfectamente la divinidad moderna, es decir, dioses de quita y pon muy acordes con las necesidades cambiantes del mercado, pero como el mercado no tiene forma visible, los actores ceden sus imágenes cautivadoras como reclamo para introducir los más variados consumos [...].

En estos reportajes (de los dominicales) los actores hablan de sus personajes en paralelismo siempre a sus propias vidas y, sin aparente transición, nos venden sus intimidades, sus amores, sus nimiedades como un acto de prostitución dirigido a una masa sedienta de trivialidad, interesada sólo en vivir también su propia existencia como actores cinematográficos de fama y éxito. Los personajes que interpretan los actores de cine tienen como único objetivo la consecución del triunfo para alcanzar el Olimpo de los envidiados y admirados dioses mediáticos. [...] Para conseguirlo se empeñan en practicar durante muchas horas un trabajo monótono y duro ante las cámaras, una especie de coitus interruptus frustrante sin la aclamación del público en directo. [...] Este proceder nos revelará cómo actualmente incluso los actores confieren mayor importancia a vivir la vida simulando que a simular la vida tal como se hacía en el antiguo arte de Talía.

Albert BOADELLA

MERCEDES RODRIGUEZ

THE ROYAL SHAKESPEARE COMPANY, EN EL TEATRO DE MADRID

UN CALMANTE LLAMADO

Que tan sólo el anuncio de su visita cree tanta expectación y sea tan celebrado dice mucho de una compañía de teatro. Así ocurre casi siempre con The Royal Shakespeare Company (RSC), quizá la más acreditada formación de teatro clásico del mundo que vuelve a Madrid después de ocho años. Presenta la comedia *La fierecilla domada*, de William Shakespeare, dirigida por Lindsay Posner y con un reparto de quince intérpretes. Actúan en el Teatro de Madrid y durante tres únicos días, del 7 al 9 de abril.

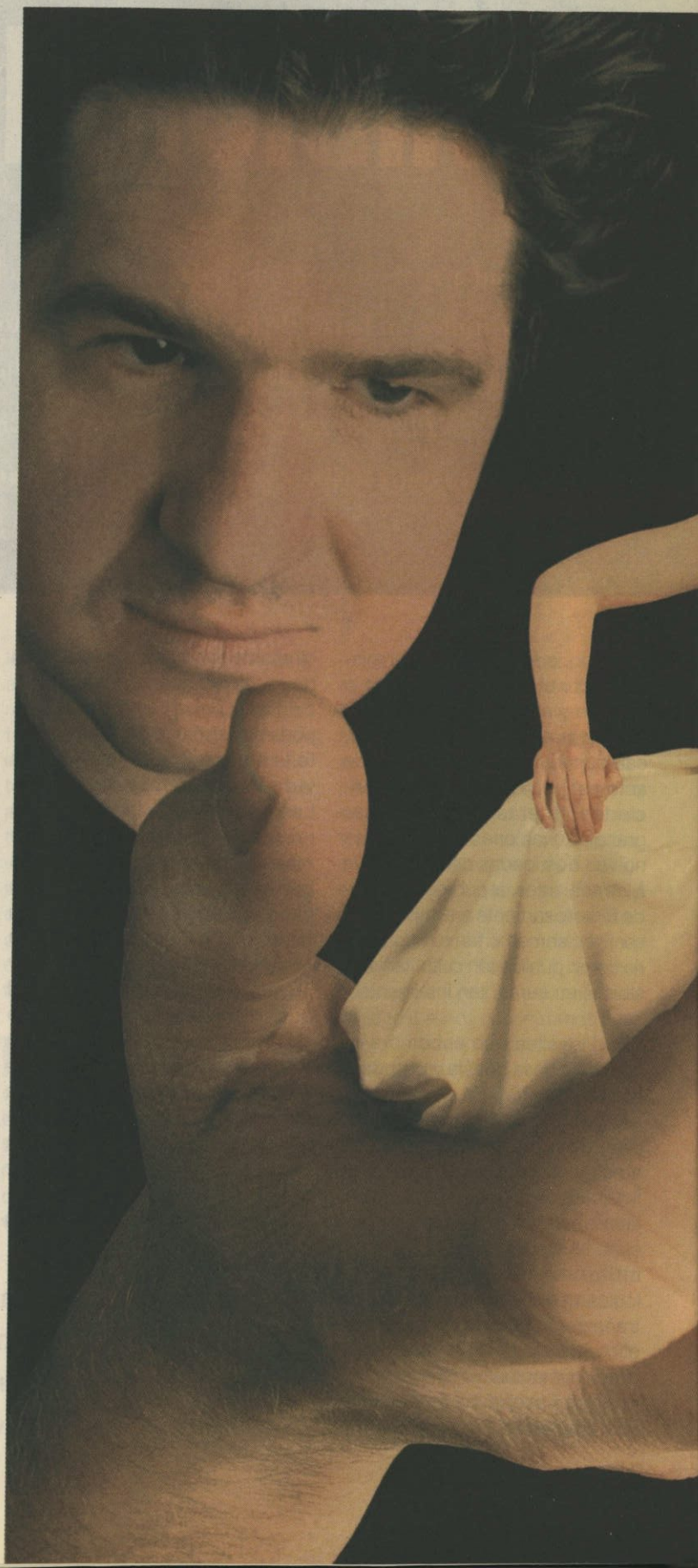
Aunque la compañía representó en 1997 seis obras cortas de Samuel Beckett en Barcelona, hacía ocho años que no actuaba en Madrid, cuando escenificó *La comedia de los errores*. La razón principal es que la Royal Shakespeare Company (RSC) comienza sus giras por el extranjero en la primavera y, como señala David Codling del British Council, "Madrid no tiene ni teatros que programen producciones internacionales ni organiza ningún festival en esta época que pudiera acogerlas". Además, la RSC es una de las más solicitadas, por lo que su contratación exige mucha antelación. De hecho, la idea de traerla a Madrid la barajó el exdirector de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), Rafael Pérez Sierra, que inició las negociaciones el pasado año para que actuara en el Teatro de la Comedia. También se pretendió llevarla a Barcelona, pero finalmente ofrecerá tres únicos días (7, 8 y 9 de abril) en el Teatro Madrid, con cuatro funciones (el sábado, día 8, hay una matiné a las 12.00 horas y una sesión de tarde, a las 20.30 horas).

La RSC es una de las escasas compañías internacionales que

mantiene un repertorio tradicional con actores capaces de interpretar distintos papeles en la misma temporada. El repertorio de la RSC se compone en la actualidad de 23 obras y no todas de Shakespeare, pues aunque él es el protagonista indudable, también contempla autores coetáneos suyos, además de obras del siglo XX y de nuestros días.

Repertorio contemporáneo

En esta temporada combina obras de Shakespeare (*Macbeth*, *Antonio y Cleopatra*, *Como gustéis*, *Enrique IV* y *Enrique V*, *Otelo*...) con otras como *Volpone*, de Ben Jonson, *Don Carlos*, de Schiller, *Oroonoko*, de la nigeriana Biyi Bandele o *Victoria*, de David Craig, que se estrena próximamente. Además, el pasado 15 de marzo inauguró en Stratford upon Avon el festival Summer 2000, que se prolonga hasta el 7 de octubre. La tradición es que la compañía estrene en Stratford las obras que luego llevará a Londres y a otras ciudades del país en la temporada de invierno. *La lupa*, del italiano Giovanni Verga (*Cavalleria rusticana*), *Back to Methuselah*, de George Bernard Shaw, y *The*



AMOR

Family Reunion, de T. S. Eliot, figuran entre los próximos estrenos.

Respecto a las giras internacionales, suele reservar una o dos obras de la temporada para girarlas. En esta ocasión, le ha correspondido a *La fierecilla domada*, estrenada el pasado 20 de octubre en el Barbican (la sede de la RSC en Londres), que después de Madrid viajará a Estambul, Taipei, Seúl y San Francisco.

Dirigida por Lindsay Posner, director adjunto del Royal Court Theatre (la institución dedicada al teatro actual), la obra fue bien recibida por la crítica cuando se estrenó: "Desdeñando las propuestas fáciles, Lindsay Posner nos muestra un cuento brutal sobre la crueldad psicológica" (The Guardian); "qué suerte encontrarse con una producción que presenta francamente *La fierecilla domada*, ofreciéndonos una experiencia compleja" (The Financial Times).

En palabras de David Codling, "la obra es una versión interesante porque trata de afrontar con mucho candor y franqueza un tema que puede ser polémico e incómodo en nuestros días. Posiblemente, no pueda considerarse como una obra políticamente correcta".

Como es sabido, el argumento gira en torno a la sumisión de la mujer, pero también a cómo el amor puede cambiar el carácter o temperamento de las personas. La trama presenta un personaje protagonista, Katherine, mujer malhumorada y brava a la que hay que casar, pues es la condición que su padre ha puesto para que su hermana Blanca pueda también desposarse. Historias paralelas que recuerdan la comedia de Calderón *No hay burlas con el amor*, pero que Shakespeare las envuelve con una tercera. Ésta sirve de prólogo a la obra y cuenta el sueño del calderero Sly, el gracioso que mientras duerme vivirá un experimento social.

El argumento es antiguo, aparece en textos clásicos y autos medievales y también está muy pre-



tellana de la comedia del bardo inglés. Uno de los antecedentes sería el *Conde Lucanor*, en el que se halla un ejemplo "De lo que contesció a un mancebo que casó con una mujer muy fuerte et muy brava". Otra inspiración española pudiera ser el códice de *Puñonrostro*, del infante Don Juan Manuel, que relata una historia parecida a la del gracioso Sly que prologa *La fierecilla*... y que también pudo servir a Calderón para *La vida es sueño*. Y finalmente Agustín de Rojas (nacido en 1572) escribió *El natural desdichado*, con un pasaje parecido también al del prólogo.

Humor inglés, genio italiano

Shakespeare debió conocer la comedia *Suppose*, muy popular en la época isabelina e inspirada en otra italiana de Ariosto. En definitiva, la obra se puede considerar una combinación del humor tradicional inglés y el ingenio italiano entonces en boga en Inglaterra.

La puesta en escena de Posner huye del aparato escenográfico (obra de Ashley Martin-Davis). El director situó las distintas historias que se cuentan en épocas distintas y las vincula con un efecto dramático sorpresa. Interpretada por quince actores, muchos de los cuales hacen tres y cuatro papeles, los protagonistas son Monica Dolan (en el personaje de Katherine), Stuart McQuarrie (en su pretendiente Petruchio pero también en el del calderero Sly), Charlotte Randle (en el de Blanca) y Jo Stone-Fewings (en el de Lucentio).

Como es tradicional en la compañía, durante los ensayos los actores cuentan con colaboradores de las distintas disciplinas para su formación. En esta ocasión, y como los distintos acentos eran importantes en la caracterización de los personajes, han tenido el asesoramiento de un director de diálogos en dialecto y un coordinador de voces. Además, la ficha técnica se completa, entre otros, con un maestro de armas y tres músicos de flauta, mandolina y guitarra.

LA HISTORIA SEGÚN EL TEATRO

La RSC celebra el siglo XXI con *This England-This Histories*, un programa que lleva a escena ocho obras de Shakespeare a través de las cuales se ilustran cien años de Historia de Inglaterra. El programa comienza con el reinado de Ricardo II y termina con Ricardo III. Las ocho obras serán representadas en orden cronológico, aunque Shakespeare las concibió en momentos distintos. El programa forma parte de Summer Festival 2000 de Stratford, donde se verán las cuatros primeras producciones: *Ricardo II*, dirigida por Steven Pimlott, *Enrique IV* (Parte I y II), por Michael Attenborough y *Enrique V*, por Edward Hall. Las otras cuatro obras restantes son *Enrique VI* (Parte I, II y III) y *Ricardo III*.

Cartel de *La fierecilla domada*, con Monica Dolan y Stuart McQuarrie, actores principales



VIDAL BOLAÑO ESTRENA "A BURLA DO GALO"

"NUNCA HUBO TANTOS AUTORES BUENOS"

Casi todo el teatro de Roberto Vidal Bolaño está íntimamente relacionado con Santiago de Compostela, la ciudad que le vio nacer en 1950. Ahí está el nombre de su compañía, Teatro do Aquí, para la que escribe sus textos, y de la que es director y actor. Entre sus éxitos más recientes destacan *Sen ir máis lonxe* (*Sin ir más lejos*), un monólogo de hora y media en el que habla de sí mismo, de sus filias y sus fobias, y *Doentes* (*Enfermos*), que supuso el regreso del autor al teatro histórico. En éste cuenta cómo el régimen franquista decidió convertir el Hostal de los Reyes Católicos, que era un hospital, en un hotel, y cómo los enfermos crónicos se quedaron desperdigados por Compostela. Desde hace tres años la compañía lleva representando *Rastros*, y ahora el Centro Dramático Galego lleva a escena *A burla do galo* (*La burla del gallo*), una obra en la que el portugués José Martíns —director del Teatro do Noroeste de Viana do Castelo— interpreta a ese Don Juan que Vidal Bolaño pergeñó mirando la narrativa de Álvaro Cunqueiro.

— ¿Por qué acercarse al mito de Don Juan desde la narrativa de Cunqueiro?

— Me encargaron un Don Juan, y de entre las orientaciones que podía escoger, me quedé con la que me parecía más coherente con mi universo. Me pareció fantástica la idea que había tenido Cunqueiro —está en el libro *Merlín y familia*— de que el castigo a Don Juan fuese convertirlo en gallo. Ese juego de mezclar lo real y lo imaginario me parecía muy buena idea. Además, Álvaro Cunqueiro es una de las referencias en mi obra.

— ¿Se ríe usted de Don Juan?

— No, este Don Juan es absolutamente fiel al mito. El mito tiene su origen en los romances populares y después hubo muchas versiones. *A burla do galo* tiene en común con ellas ese gusto por la teatralidad.

Dramaturgo, director, actor, Roberto Vidal Bolaño

—uno de los más premiados autores de la literatura gallega— acaba de retomar a Cunqueiro para llevar a Compostela a un Don Juan portugués: *A burla do galo* (*La burla del gallo*), un espectáculo que hoy estrena el Centro Dramático Galego. Además, uno

de sus últimos textos, *Criaturas*, ha sido una de las producciones de éxito de la VIII Feira do Teatro de Galicia, celebrada recientemente.



— El conocimiento que el público tiene de los mitos le da un cierto nivel de perversión. Llegan al teatro conociendo la historia. ¿Ha sido eso una dificultad?

— Para el escritor, esa perversión puede ser una gran ventaja. Porque lo que hace el autor es darle forma a algo que está ya presente en el subconsciente colectivo.

— Cunqueiro había decidido que su Don Juan fuese portugués. ¿Por qué lo ha mantenido así?

— El hecho de que sea portugués y de que viaje a España para pedir la ayuda del Apóstol le da a la historia una carga cómica y política atractiva. Aporta todo ese juego de relaciones que se da en los lugares fronterizos.

— Habitualmente critica la pérdida de peso que en el mundo de la escena ha tenido el autor dramático. ¿A qué cree que se debe?

— Ese peso se ha perdido en España, pero no en todas partes. Se habla de que no hay autores, o de que somos malos. Seguramente nunca hubo tantos autores tan malos, pero tampoco nunca hubo tantos tan buenos. Supongo que si pierden peso es

porque suelen hablar de la realidad en la que viven, tener opinión y defenderla en sus obras. Realmente, los autores resultamos incómodos. Pero el teatro español atraviesa un buen momento.

— Escribe literatura dramática, un género poco valorado en el mundo de las letras. Y lo hace desde una tierra que durante siglos se consideró el fin del mundo. ¿Siente que escribe desde la periferia?

— No me siento en la periferia, ¿periferia con respecto al centro que es Madrid? No creo que Madrid sea el centro. Estoy en mi centro, que es esta cultura y esta ciudad. Los demás me consideran periférico estúpidamente. Pero a mí me representaron en Brasil, en Portugal, van a hacerlo en Andalucía... Puedo escribir pensando en la realidad próxima, la que me sacude cada día, pero esa realidad no es muy distinta de la de cualquier occidental. Quiero que mi teatro interese en todo el mundo, pero no hago teatro universal. Mi teatro tiene que funcionar aquí, si no no podrá funcionar en ninguna parte.

— Quizá habría que saber qué es teatro universal, si existe.

— Eso es imposible. Lo que quiero decir es que cuando hago teatro político y hablo de la relación que se establece entre el poder y la gente, lo hago desde una nación sin Estado; pero es que el mundo está lleno de naciones sin Estado, con problemas parecidos.

— Habla de teatro político. ¿Sigue teniendo sentido este teatro?

— En la medida que exista el teatro, el teatro político no va a perder importancia. Otra cosa es el teatro hecho con intenciones didácticas, como pudo ser el que hacían aquí las Irmandades da Fala. Cualquier discurso debe ser consciente de que es político. Luego está el teatro de tema político, ¿por qué no? De la misma manera que se habla del amor, el hambre o la guerra...

Pancho TRISTÁN



Los favoritos del festival.
De izquierda a derecha:
los directores Juana
Macías, Rómulo
Aguillaume, Juan José
Castro y Zoe Berriatúa

35

CORTOS EN MEDINA DEL CAMPO

LA PUESTA DE LARGO

CINE

"Trabajos de amor perdidos", de Kenneth Branagh 48-49 XIII Semana de Cine Medina del Campo. De estrenos y proyectos 50-51 Cien años de Spencer Tracy. "El tierno hombre duro", por Jorge Berlanga 52

"TRABAJOS DE AMOR PERDIDOS", DE KENNETH BRANAGH

BUENOS TIEMPOS PARA

Si es verdad que, como decía Paul Valéry, la poesía es "un cierto acuerdo del sonido y el sentido", la última película de Kenneth Branagh es un excelente ejemplo de cine poético. En *Trabajos de amor perdidos*, el hombre que puede adaptar a Shakespeare mientras hace un triple salto mortal ha descubierto la sinonimia que existe entre el verso del bardo de Stratford y las canciones de Cole Porter, Irving Berlin y George e Ira Gershwin. Verso y canciones responden a un mismo objetivo: comunicar toda la amplitud emocional de la música del amor. Aquellos puristas que se escandalicen ante el atrevimiento de Branagh al recortar la obra de Shakespeare en favor de la inclusión de canciones frívolas de la era dorada del musical americano demuestran no haber entendido el versátil espíritu -la universalidad- del ilustre escritor británico: después de que Baz Luhrmann reconvirtiera *Romeo y Julieta* en un hermoso sampleado de amor y muerte, la fuerza literaria de Shakespeare puede aguantar todo lo que le echen.

Desafortunadamente, se asocia el musical con las inmejorables condiciones de producción que la Metro Goldwyn Mayer ponía al servicio de Gene Kelly, Stanley Donen o Vincente Minnelli, con un aroma de cine añejo que peca de "camp" o "kistch". Se tiende a despreciar la influencia del musical en el cine convencional, cuando muchos directores, desde Jean-Luc Godard a Nicholas Ray, absorbieron como esponjas muchos de los trucos de su puesta en escena. Es interesante hablar del "filmedanza", término acuñado por Gene Kelly al referirse a la perfecta integración de la coreografía y la música en las coordinadas argumentales de una película. Así las cosas, es tan musical la *Magnolia* de Paul Thomas Anderson como *Un día en Nueva York*. Branagh también ha

Shakespeare lo resiste todo. Es el mejor guionista de la historia del cine y los ecos de su obra resuenan en miles de filmes que han negado su remota autoría. Kenneth Branagh sabe que la mejor manera de serle fiel es reinventándolo, como en *Trabajos de amor perdidos*, una comedia musical que integra canciones de Gershwin y Porter en los pentámetros yámbicos shakesperianos.

realizado más de un filme musical: la ferocidad expresiva de *Enrique V*, las dinámicas *Morir todavía*, *Frankenstein* y *Hamlet*, y, sobre todo, la felicidad soleada de *Mucho ruido y pocas nueces*, con marcado acento toscano, prefiguraban el destino del cineasta británico. Su siguiente película después de *Hamlet* no podía ser otra que un musical de pura cepa.

Shakespeare, que ahora es sín-

nimo de alta cultura, escribía sus obras para uso y disfrute del pueblo llano. Esto no quiere decir que la intención de Branagh haya sido banalizar la obra shakesperiana -no hay nada más lejos de la banalidad que su *Enrique V* o su *Hamlet*-, sino desmitificarla y quitarle ese aura teatral que Laurence Olivier imprimió en sus adaptaciones. La puesta en escena se contagia del movimiento, la gracia y el gesto de la palabra de Sha-

kespeare, y entonces se convierte en puro divertimento. En *Trabajos de amor perdidos*, Branagh encontró la manera más apropiada de transmitir ese sentimiento de etérea felicidad gracias al musical: "Me pareció que la elegancia, estilo e ingenio de la obra encajaba bien en un contexto no muy diferente del mundo ficticio de los musicales del Hollywood de los años 30 y 40", dice. Así las cosas, Branagh se atreve a sustituir el texto de las cartas de amor que están escribiendo los cuatro hombres voluntariamente célibes (interpretados por el propio Branagh, Adrian Lester, Matthew Lillard y Alessandro Nivola) por *I've got a crush on you*, de George e Ira Gershwin. "Se puede corroborar que sus letras son tan ingeniosas en su ámbito como lo son los textos de Shakespeare en el suyo, y también que están llenas de vanidades y juegos verbales, como las obras del escritor", afirma con razón Branagh. Es entonces cuando la canción ligera del musical americano se transforma en una coherente prolongación de la energía del verso shakesperiano, que tiene un valor orgánico, que dice algo sobre "cómo se sienten los personajes en cada momento o sobre lo que va a ocurrir en la trama". En la bellísima escena-homenaje a *Sombrero de copa*, Berowne (Branagh) afirma: "Y cuando el amor habla, la voz de todos los dioses/hace que el cielo sea soporífero con tanta armonía", y acto seguido se pone a cantar *Cheek to cheek*, de Irving Berlin, que reza "Cielos, estoy en los cielos y mi corazón late/tan deprisa que apenas puedo hablar". El momento es tan mágico como el mejor de los musicales clásicos: los personajes vuelan (literalmente) en una hermosa sublimación del sentimiento romántico.

La decisión de trasladar la acción a 1939 tampoco es arbitraria. Estamos al final del interludio entre las dos grandes guerras, cuando el mundo está a punto de entrar en un caos donde el amor y la felicidad serán sustituidos por el horror y la muerte. Es en ese pasillo intercelular, en esa fantasía idílica, en ese uni-

SHAKESPEARE VERSIÓN BRANAGH

Kenneth Branagh nació en Belfast y se crió en Reading. A partir de su ingreso en la Royal Shakespeare Company en 1984, consiguió destacar en obras shakesperianas. En 1987 fundó, junto a David Partiff, la Renaissance Theatre Company, para la que montó varias obras de Shakespeare fichando a grandes actores ingleses -Judi Dench, Derek Jacobi- como directores. Es obvio que Shakespeare y Branagh estaban predestinados a encontrarse en la pantalla grande.

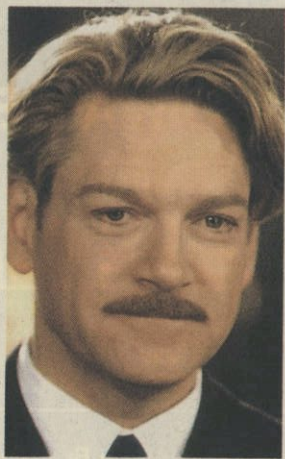
-*Enrique V* (1998). Emulando a Orson Welles, debutó como director con 27 años. Adaptó e interpretó *Enrique V*, ambiciosa y expresionista versión cuyo poder visual remitía al Kurosawa de *Ran*. Fue nominado, entre otros, al Oscar al mejor actor y director.

-*Mucho ruido y pocas nueces* (1993). Precedente de *Trabajos de amor perdidos*: un musical sin danza, un filme luminoso y juguetón sobre las confusiones amorosas.

-*Hamlet* (1996). Ópera magna que respetó a rajatabla el texto íntegro de Shakespeare convir-

tiendo la obra en un espectáculo grandioso, un regalo para la vista y para los oídos.

-*Otelo* (1996), de Oliver Parker. Branagh interpretaba a Yago. La adaptación de Parker era, por lo demás, bastante académica.



LA LÍRICA

verso paralelo de alegría y frivolidad llamado reino de Navarra, donde todo —lo musical, lo fantástico— puede ocurrir. El Rey de Navarra y sus tres amigos han decidido enclausrarse durante tres años para dedicarse al estudio y olvidarse de las veleidades del amor, decisión cuya inutilidad quedará manifestada al llegar la princesa de Francia (Alicia Silverstone) y sus tres damas de compañía. La torpeza de las relaciones sentimentales entre hombres y mujeres se corresponde con el amauterismo coreográfico de los intérpretes que ha escogido Branagh: como hizo Woody Allen en *Todos dicen I love you*, el director de *Los amigos de Peter* ha preferido contar con actores sin experiencia en el campo musical —exceptuando a Adrian Lester y al espléndido Nathan Lane— para “naturalizar” y aproximar los bailes y las canciones a la experiencia emocional del público. Si Branagh osó utilizar, a priori, a actores tan poco shakesperianos como Michael Keaton o Keaneu Reeves en *Mucho ruido y pocas nueces* o Robin Williams y Billy Cristal en *Hamlet* (siempre con excelentes resultados artísticos), ahora, en *Trabajos de amor perdidos*, no ha dudado en contratar a Alicia Silverstone (más conocida como la Batgirl de *Batman y Robin*) o a Matthew Lillard (uno de los asesinos “teenager” de *Scream*) para vulnerar, otra vez, los tópicos interpretativos que caen sobre las espaldas de la obra de Shakespeare.

La felicidad del reino de Navarra se ve truncada por la muerte del Rey de Francia y la explosión bélica. Branagh utiliza con inteligencia la figura retórica del noticiero de guerra para el epílogo del filme, que nos informa de la fugacidad del amor, de su naturaleza efímera y amarga, dominada por los caprichos del destino. El epílogo es el contrapunto agrídulce a esta fiesta de pentámetro yámbico reconvertido en música para el corazón, que cuenta con homenajes a Esther Williams,

a Busby Berkeley, a Bob Fosse, al humor de los hermanos Marx y los cómicos del cine mudo, y al color y movimiento de las películas de Kelly y Donen. Antes de que la amargura aparezca entre las grietas de la alegría, Nathan Lane canta la inmortal *There's no business like showbusiness*, de Irving Berlin. Branagh sabe, en efecto, que la vida no es más que un espectáculo, un hermoso musical cuya letra nos sabemos de memoria y nos gusta tararear en nuestros peores momentos.

Sergi SÁNCHEZ

Alicia Silverstone protagoniza junto a Kenneth Branagh la última adaptación de Shakespeare del cineasta irlandés



Asesino, asesino es el cortometraje de Juan José Castro. A la izquierda, una imagen de *The Raven*, el nuevo cortometraje de Tinieblas González. A la derecha, fotograma de *London calling*, el tercer trabajo de Gabriel Velázquez



XIII SEMANA DE CINE DE MEDINA DEL CAMPO

DE ESTRENOS Y PROYECTOS

Este viernes, 7 de abril, abre sus puertas uno de los festivales más importantes en el mundo del cortometraje español: la Semana de Cine de Medina del Campo, que este año celebra su decimotercera edición. Treinta y cinco cortos compiten, por primera vez en la historia de este certamen, en tres modalidades: ficción (veintinueve), animación (cuatro) y documental (dos). Hasta el próximo 15 de abril. Imprescindible.

En los últimos premios Goya ya asistimos a un florecer del género de la animación que va cobrando importancia poco a poco y que se va haciendo hueco en los festivales dedicados al cortometraje. Es el caso de la Semana de Cine de Medina del Campo, que por primera vez ha incluido a concurso una sección dedicada exclusivamente a los cortos animados. Han sido cuatro los seleccionados entre los siete recibidos por la organización: *Los girasoles*, de José y Manuel Lagares (ganador del Goya al mejor corto de animación), *Animal*, de Miguel Díez, *Luz*, de J. Javier Martínez, y *Smoke City*, de Eduardo Martín y Mario Tarradas. Lo mismo ha ocurrido con el género documental; de los ocho recibidos compiten por el Primer Premio y Roel de Plata (750.000 pesetas) *Laila*, de Silvia Munt (ganador del Goya al mejor corto documental), y *Positivo*, de Pilar García. "El documental y la ficción son géneros cada vez más independientes y así debíamos tratarlos. Esperamos que, aunque este año hemos recibido pocos en estas

dos modalidades, la cifra se vaya incrementando", asegura el director de la Semana Emiliano Allende. En idénticos apartados se ha dividido el concurso de vídeos. No hay que olvidar que Medina es lugar de encuentro para principiantes, para los que ruedan en vídeo.

Vídeos más experimentales

Y otra de las novedades de este año es que esta sección —limitada hasta ahora al ámbito provincial— se ha abierto a directores de vídeos de toda España. Allende, también miembro del comité de selección, asegura que "los vídeos tratan temáticas más atrevidas que los cortos. Son más creativos y experimentales".

Pero el grueso del Festival sigue siendo la ficción. Casi una treintena de películas se podrán visionar a lo largo de estos nueve días dedicados al corto. Unas películas que cada vez cuidan más la calidad. "Los directores son más profesionales, los filmes están mejor acabados, aunque hay un mayor asentamiento en cuanto a los temas tratados, casi siempre relativos a

problemas de la juventud. En esta edición sí se ha notado un mayor número de cintas que abordan abiertamente el tema de la homosexualidad", comenta Allende.

Aunque la mayoría de los cortos ya han estado en otros festivales este año, hay algunos que se estrenan en Medina. Así ocurre con *London Calling*, tercer trabajo de Gabriel Velázquez, "el último" según el director, que lo siguiente que quiere rodar es un largo. Pero mientras llega, Velázquez se vuelca en la promoción de esta película, de 4 millones de pesetas, que narra el amor desafortunado entre una profesora de inglés y su alumno.

Octavi Masià, que con su anterior corto, *Rufino*, logró una nominación a los Goya en 1999, presenta una historia muy distinta,



Aparentemente evidente. Si bien en la primera narra las aventuras de un hombre entre los marcianos, ahora Masià se centra en las relaciones de un personaje que vive sus propias situaciones imaginarias. "Siempre me han interesado los mundos irreales", dice Masià, que ya se siente preparado para afrontar un largo.

El trabajo de fin de carrera de la ESCAC (Escuela de Cine de Cataluña) de la debutante Ángeles Diemand-Hartz (Buenos Aires, 1973), *Mi rosita*, es otra de las películas de la muestra.

Asesino, asesino es el segundo corto de Juan José Castro (Valladolid, 1965) que en 1992 había rodado *Deseo oculto*, con Aitana Sánchez-Gijón y Toni Cantó. "Esta historia la he hecho

con mucho menos presupuesto, sin grandes estrellas y gracias al préstamo de todo el material", dice el realizador. 800.000 pesetas es el presupuesto de este filme.

Hens, director y productor

También Antonio Hens (Córdoba, 1969) estrena corto en Medina del Campo: *Malas compañías*. "Se terminó hace una semana y ha costado unos seis millones de pesetas", cuenta Hens, que además de director es también productor de otros dos cortos del certamen: *Bancos*, de A. Rodríguez y S. Amodeo, y *Moebio*, de la debutante Zoe Berriatúa.

Junto a estos directores, participan en el Festival nombres como los de Tinieblas González, Guillem Morales, Javier Rebollo, Aron

Benchetrit, Ramón Salazar o Rómulo Aguillaume.

Pero, además de los estrenos de cortos y los vídeos, la Semana de Medina del Campo tiene un reclamo mayor que otros festivales: el Premio al Proyecto Corto. Este año se dobla el premio y, además del millón y medio de pesetas que la Diputación de Valladolid entrega al mejor guión para su posterior realización, Canal + premiará un segundo texto con una cantidad similar. Y, como siempre, ciclos para toda la semana: Miguel Albaladejo protagoniza uno de ellos; tres etapas del cine alemán es el tema de otro; y, como ya es habitual, los clásicos de madrugada para cinéfilos insomnes.

Paula ACHIAGA

REVISTAS

IMÁGENES

NÚMERO 191

475 pesetas

Con una atractiva portada de Jude Law, "Imágenes" abre este número con un reportaje sobre el actor nominado a los Oscar, en el que se recorre su amplia trayectoria profesional y se destaca su carisma: "un ser lleno de energía y talento". Julia Roberts habla de su personaje en *Erin Brockovich* y Neve Campbell, -la aterrorizada joven de *Scream 3*- desvela su faceta más humana. No faltan las nuevas carteleras (*Casi perfecto*, *Trabajos de amor perdido* o *El hotel del millón de dólares*, entre otras), ni la crónica de las anécdotas de los Oscar.

FOTOGRAMAS

NÚMERO 1.878

450 pesetas

El último número de Fotogramas viene acompañado de un especial sobre la gala de los Oscar. En portada, la revista apuesta por Clooney, protagonista de *Tres reyes*, de quien se ofrece una entrevista, así como de Anette Benning, Kevin Spacey, Hilary Swank, Russel Crowe y Winona Ryder. Amplia cobertura reciben también la entrega de los Fotogramas de Plata y el pasado Festival de Berlín, además de un reportaje sobre el cine de gangsters. Las clásicas secciones de rodajes, críticas y preestrenos completan el número.

CINEMANÍA

NÚMERO 55

500 pesetas

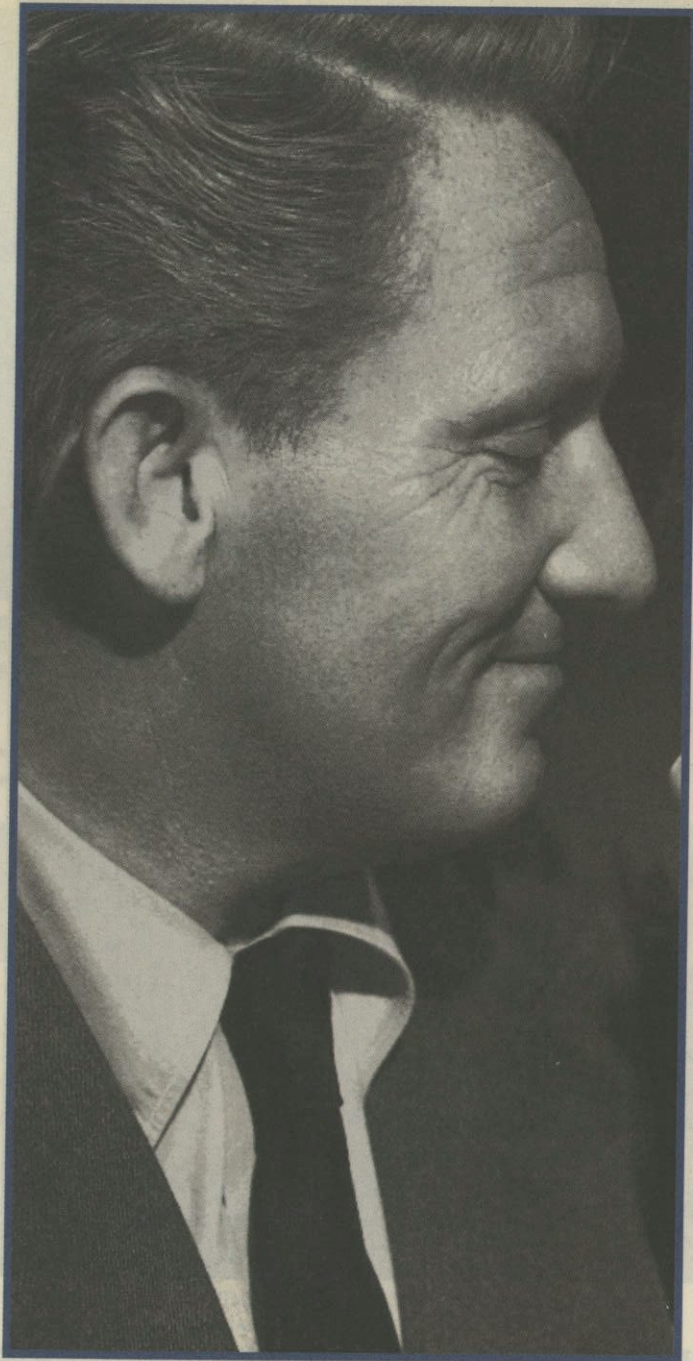
En portada, Al Pacino, fotografiado por Annie Leibovitz y entrevistado con ocasión de su última película, *Un domingo cualquiera*, de Oliver Stone, de la que se ofrece un reportaje que incluye algunas de las películas que han tratado el deporte como tema central. Además, se ofrece un estudio sobre el terrorismo y la guerra sucia en el cine español, un reportaje sobre cómo los actores de *Friends* se han incorporado al cine y un análisis del cine de animación japonés. Las entrevistas de este mes, Ana Fernández (*Solas*) y las protagonistas de *Colgadas*, Lisa Kudrow, Meg Ryan y Diane Keaton.

El océano subió de nivel gracias a todos los ríos de lágrimas que provocó su interpretación del portugués Manoel, despidiéndose de su pescadito, el insoportable Freddy Bartholomew, en *Capitanes intrépidos*. Spencer Tracy, por supuesto, ganó el Oscar, porque las películas de llorar gustan mucho y dan mucho prestigio. Como las de un sensible contenido social tirando a ñoño, tal es el caso de *Forja de hombres*, que le valió su segunda estatuilla por encarnar al padre Flanagan, metiendo en vereda a adolescentes discólos.

Ésa es la imagen que en definitiva nos ha quedado siempre de Tracy. El pescador, el cura, el hombre bueno que cuando hace falta se lía a mamporrazos. Aunque la dureza de sus facciones podría haber dado juego para aventuras más siniestras, el límite del mal sólo lo encontró a la hora de desdoblarse en *El extraño caso del doctor Jeckyll*, y aún así, cuando se convertía en Mr. Hyde seguía resultando simpático.

Algo más cabreado podía parecer en *Furia*, de Fritz Lang, después de que un pueblo intentara lincharle y quemarlo vivo, pero su bondad en el fondo era siempre incombustible, aunque su mayor virtud interpretativa consistía en su capacidad para enfadarse permanentemente conteniendo a la vez su ira. Tal vez todo le venía de su férrea educación jesuítica, que le hizo mantener un temperamento estrictamente católico toda su vida, o sea, poder ser violento, borrachín, juerguista y jugador con el bálsamo de la posterior contricción.

Como cura podía acabar boxeando con Clark Gable en *San Francisco*, de W. S. Van Dyke, y como carne de presidio luchar entre la escoria en *20.000 años en Sing-Sing*. Podía mostrar fuerza heroica en *El último hurra*, de



Hoy cumpliría 100 años. Spencer Tracy (1900-1967), cuyas memorables interpretaciones en filmes como *El viejo y el mar* y *La costilla de Adán* son todavía un ejemplo de maestría, ha pasado a la historia como uno de los más grandes actores que ha dado Hollywood.

El escritor Jorge Berlanga le rinde un especial tributo.

John Ford, pero como más nos gusta es como actor de comedia, como el hombre refunfuñón superado por las circunstancias, cuya muestra más representativa es el personaje que creó en *El padre de la novia*, de Vincente Minelli.

Como actor peso-pesado lo grado en los años treinta, el éxito se sublima cordialmente en el momento en que conoce a Katherine Hepburn y acaban siendo pareja artística y pareja sentimental. Aunque nunca se casaran, ya sea por sus convicciones católicas que le impedían divorciarse, ya sea por su pereza a volver a pasar otra vez por la vicaría y por los follones de una boda, o por el espíritu libre e independiente de la Hepburn, el acoplamiento de hecho les unió en el momento más triunfal de su carrera. Ella era la mujer activa, rebelde, con pantalones, y él el macho tosco que acababa rindiéndose ante la energía femenina. Desde *La mujer del año*, de George Stevens, sus mejores películas, entre las muchas que rodaron, fueron *El estado de la Unión*, de Frank Capra, y especialmente *La impostora* y *La costilla de Adán*, de George Cukor (compitiendo como fiscal y abogado en un juicio, todavía le estamos viendo llamar a su mujer "Pocholina").

Tracy envejeció bien, trabajando hasta el final de sus días, especialmente con Stanley Kramer, con dos éxitos como *Adivina quién viene esta noche* y *El mundo está loco, loco, loco*, o con John Sturges en *El viejo y el mar*. Pero en fin, siempre lo seguiremos viendo tocar la concertina en una barca cantando aquello de "Ay mi pescadito, no llores ya más", con la sonrisa melancólica de los hombres curtidos en mil batallas.

Jorge BERLANGA

CIEN AÑOS DE SPENCER TRACY

EL TIERNO HOMBRE DURO

FRÜHBECK DIRIGE A LA ONE EN MOZART Y BACH “LA CULTURA SIEMPRE PAGA EL PATO”

Es uno de nuestros directores de orquesta más activos e internacionales. Este viernes volverá a ponerse al frente de la Orquesta Nacional de España, de la que es Director Emérito, para ofrecer un programa formado por obras de Mozart. Y la próxima semana llegará su esperada interpretación de *La Pasión según San Mateo* de Bach. El maestro burgalés acaba de regresar de Berlín, de cuya Sinfónica de la Radio es titular, y comenta para EL CULTURAL la situación de crisis que atravesamos muchas orquestas de hoy.

Rafael Frühbeck de Burgos es una de las batutas españolas más presentes en el panorama internacional. Ha sido director titular, sucesivamente, de la Sinfónica de Bilbao, la Orquesta Nacional de España, las Sinfónicas de Düsseldorf, Montreal y Viena, principal invitado de la Sinfónica Nacional de Washinton y la Yomiuri Nippon de Tokio, así como director musical de la Ópera Alemana de Berlín, y como invitado ha subido al podio de los conjuntos más prestigiosos del mundo. Tiene en su haber algunos de los títulos y galardones más reconocidos a nivel nacional e internacional. Recientemente ha dirigido a la Filarmónica de Dresde en un programa muy primaveral (la obertura de *La*



MÚSICA

Entrevista a Rafael Frühbeck de Burgos **53-55** Plácido Domingo en el Liceo **56** 80 años de Ravi Shankar **58**
Discos **59** "Norma" en Sevilla **60**



MERCEDES RODRIGUEZ

“La ópera es muy bonita desde fuera, pero dirigir un teatro supone muchísimos problemas. No olvidemos que es el espectáculo más caro, y eso se nota especialmente en épocas de crisis”

consagración del hogar y la *Octava Sinfonía*, ambas de Beethoven, así como *La consagración de la primavera* de Stravinski), y a la Sinfónica de la Radio de Berlín, de la que es titular, en el *Concierto para violín y piano* de Mendelssohn y obras de Respighi y Debussy.

—Para que nos entendamos, dentro de la actual reconversión de orquestas berlinesas ¿a cuál corresponde ésta?

—Es la orquesta sinfónica de la radio de la antigua República Democrática Alemana, que estuvo dirigida durante 17 años por un excelente músico, Heinz Rögner.

—Parece que existe una cierta crisis en la vida musical berlinesa.

—Cierta, no, una crisis tremenda. Aquí existen tres teatros de ópera (la Ópera Alemana, la del Estado y la Cómica), que funcionan a diario, y cuatro orquestas, como la otra orquesta de la radio, que actualmente se llama Orquesta Sinfónica Alemana, la Sinfónica de Berlín y la Filarmónica de Berlín, y no hay dinero para mantenerlo todo. Frente a una ciudad como Munich, que es una ciudad rica, en Berlín no hay industria, y además nos enfrentamos al problema del federalismo. Berlín se ha quedado aislada, como una capital a medias, por miedo a restablecer el Estado prusiano, que ha quedado dividido entre Neubrandenburg y Mecklenburg. Y la cultura es siempre la que paga el pato.

Un ojo en el público

—Además, existe el problema de que tanto los teatros como las orquestas están subvencionados por el gobierno.

—En concreto, esta orquesta está financiada por la radio, pero a mí no me van a decir que la Radio de Alemania no tiene dinero.

—Usted se hizo cargo de la Sinfónica de la Radio en 1994.

—Sí, hasta entonces había estado en la Sinfónica de Viena, y acepté por un período de cuatro años, que se prorrogaron en 1998 por otros cuatro, hasta el año 2002. Sin embargo, si siguen con la idea de re-

ducir la plantilla a 92 músicos, haría con ella la gira a Japón y dejaría la titularidad en Navidades.

—¿Cuáles son las líneas de su programación?

—Se pueden ver en este concierto, con una obra como la de Mendelssohn, que es muy bonita pero se toca poco, y de la que recientemente ha aparecido la partitura para viento, y dos composiciones como *Las fuentes de Roma* y *La mer*, que no se interpretan con demasiada frecuencia en Alemania. Dentro de unas semanas tocaremos la *Missa in tempore belli* de Haydn, precedida del *Concierto para dos violines* de Bach y las *Bachianas brasileiras número 5* de Villa-Lobos. Hay que ser innovador, pero tener siempre un ojo puesto en el público. No olvidemos que aquí hay conciertos todos los días y hay que atraer a los espectadores. Nosotros podemos estar orgullosos de haber sido los únicos que hemos ampliado el número de abonados. Y esto no se consigue con programas vulgares ni tocando siempre a Beethoven o a Chaikovski.

—Recientemente ha obtenido un gran éxito en Madrid con la Orquesta de París, asimismo con un programa poco convencional.

—Así es. De *Dafnis y Cloe* se toca siempre la segunda suite, mucho menos la primera y ya no digamos el ballet completo. El problema es qué obra poner delante, así que pensé en *La muerte de Cleopatra* de Berlioz, que está escrita de una forma muy original y con una orquestación innovadora, de la que después bebería Ravel.

—¿Cómo nació la idea de traer la Orquesta de París al ciclo de la Nacional?

—Viene ya de hace unos años, cuando estaba Tomás Marco de director técnico, y nos propusimos como uno de los atractivos presentar en la temporada a dos grandes orquestas latinas. La otra orquesta que estaba prevista era la Scalà con Muti, pero al final no hubo presupuesto. Creo que estas dos orquestas, junto con la

Nacional de Francia, la de la Suisse Romande y la nueva orquesta de la RAI de Turín forman las grandes orquestas latinas, de las que aún no se ha dicho la última palabra, sobre todo en determinado repertorio. Nadie puede tocar a Falla mejor que la Nacional, ni a Respighi como la Scala.

—¿Va a ir la Nacional al ciclo de la Orquesta de París?

—Precisamente, ahora vuelvo a dirigir a la Orquesta de París en un monográfico Richard Strauss, con motivo del cincuentenario del compositor. Tengo muy buena relación con ella, y en principio está previsto que la Nacional vaya también a su ciclo.

Medicina mozartiana

—Esta semana dirige a la Nacional en un programa Mozart.

—Creo que Mozart y Haydn son autores que le hacen falta tanto a la Nacional como a cualquier orquesta, y como preparación para la *Pasión* creo que le vendrá muy bien. Sobre todo, después del movimiento historicista. Esta escuela ha dado grandes aciertos, tanto en la articulación como en la composición de la orquesta.

—¿Ha cambiado mucho su visión, precisamente, de una obra como la *Pasión según San Mateo*?

—Muchísimo. Si uno no es obtuso, y no se empeña en no ver lo que se hace hoy en día o se compone hoy en día, tiene que reconocer que el movimiento historicista ha aportado grandes cosas, y nosotros hemos adoptado las que nos parecían más interesantes. También los directores historicistas como Nikolaus Harnoncourt y Philippe Herreweghe han evolucionado. Antes eran mucho más radicales.

—Desde diciembre de 1998 es director emérito de la Orquesta Nacional. Mucha gente no sabe exactamente en qué consiste esta función.

—En efecto, mucha gente no lo sabe y otra no lo quiere saber. En la práctica y a todos los efectos soy titular de la Nacional —lo que supone dirigir mis conciertos dentro de la

temporada (en este curso nueve veces, dos de ellas con otras orquestas) además de todas las giras—, intervengo en la programación junto con el director técnico y presido las pruebas de admisión de nuevos músicos. Pero no he querido volver a ser su director titular porque ya lo había sido.

—¿Necesita la Nacional una mano firme?

—Todas las orquestas la necesitan. Lo peor es el vacío de poder. A mí me pidió la propia orquesta que volviese, son los músicos quienes me eligieron, como hace 40 años. Ellos querían un director con experiencia, y yo acepté con mucho gusto. Pero ya tengo 66 años, y si encontrásemos a otro titular le dejaría encantado mi puesto, viniendo a dirigir la orquesta dos o tres veces al año como invitado.

—¿Cómo ha encontrado la orquesta a su regreso?

—Ha habido un cambio sustancial. El público lo ha notado, y hemos aumentado el número de abonados a 7.000 personas, aunque no hay tanto lleno como en mi anterior época. Recientemente hemos realizado una gira por Suramérica con gran éxito, y ahora vamos a hacer otras por Alemania y Estados Unidos. Lo que ocurre es que hay mucha gente, incluidos algunos de sus colegas, a los que no les interesa que la Nacional toque bien. —Con usted la Orquesta Nacional ha vuelto también a los estudios de grabación.

—Sí, hemos registrado ya un disco Falla, otro Rodrigo y uno de Albéniz, con mi orquestación de la *Suite Iberia*. Pero el principal problema de la Nacional, lo que más falta le hace, es que el Ministerio de Cultura le dé una estructura administrativa. Yo no me meto en si debe ser un funcionariado o no, pero hay que darle una solución idónea que le permita tomar sus propias decisiones. Por ejemplo, la ONE llevaba diez años sin hacer audiciones, y hay también otros asuntos pendientes, todo lo cual exaspera bastante a los músicos.

“En Berlín hemos ampliado el número de nuestros abonados. Y esto no se consigue con programas vulgares, ni tocando siempre a Beethoven o a Chaikovski”

—Después de un excelente *Otello* en el Teatro de la Zarzuela no ha vuelto a dirigir ópera en España, aunque sí lo ha hecho en otras ciudades europeas. ¿Es que no le han vuelto a llamar? ¿Y qué pasa con el Teatro Real?

—Sí que me han llamado, pero no tenía fechas o las cosas que me ofrecían no me interesaban. Pero ya hay un proyecto bastante en firme con Juan Cambreng para el año 2002 en el Real.

—Desde que dejó la Ópera Alemana de Berlín en 1997, no ha vuelto a aceptar dirigir ningún teatro.

—No, ya tuve bastante. La ópera es muy bonita desde fuera, pero dirigir un teatro supone afrontar muchísimos problemas. No olvidemos que la ópera es el espectáculo más caro, y en épocas de crisis es donde más se aprecia la falta de dinero. Sin embargo, es algo que por nada del mundo hubiese dejado de hacer. Aunque también he de decir que en estos tres años en que he vuelto como invitado he disfrutado mucho más.

Cuestión de calidad

—¿Es difícil mantener la calidad en un teatro de repertorio como la Ópera Alemana de Berlín, con un título diferente todos los días?

—No, yo creo que se puede mantener tanto en un teatro de repertorio como en los que llamamos de *stagione*, y, como le decía antes a propósito de los conciertos sinfónicos, tampoco hay que acudir siempre a los títulos más manidos. Por otra parte, el repertorio tradicional también se puede hacer más atractivo, con puestas en escena innovadoras, etc. Y no podemos olvidarnos tampoco del ballet, que cuenta con alguna de la mejor música que se ha escrito en el siglo XX, como *Romeo y Julieta* de Prokofiev o la misma Consagración

de la primavera de Stravinski.

—¿Cómo es su calendario este año?

—Comencé el 2000 con una gira con mi antigua orquesta, la Sinfónica de Viena, por Austria y Alemania; luego estuve dos veces en la Scala, y he dirigido en Berlín, Bergen, Oslo, Lisboa y Dresde. Después regreso a Berlín y a la Ópera de Zurich para la reposición de *Sly* de Wolf-Ferrari con José Carreras. Más tarde dirigiré a la Sinfónica de Sevilla, y cerraré la temporada de la Nacional con la *Octava* de Mahler. De allí me iré a Berlín para continuar la grabación, con la Orquesta de la Radio, de todos los poemas sinfónicos de Franz Liszt. Luego dirigiré a la Orquesta de París y en la Expo de Hannover a la Radio de Berlín y a la ONE, a la que también llevaré a Atenas y a un nuevo festival que he organizado en Burgos, donde haremos una sinfonía de Olmeda y un estreno de Yagüe junto a la *Novena Sinfonía* de Beethoven. Luego vendrán la Filarmónica de Munich, Montecarlo y la Sinfónica de Boston en la clausura de Tanglewood, también con la *Novena*. Habrá después una posible gira con la ONE a México y Suramérica, conciertos con la Sinfónica y la Coral de Bilbao, la gira a Japón con la Radio de Berlín, Zagreb... Y el año próximo, Filadelfia, la Radio Bávara, la NDR de Hamburgo... Creía que cuando dejase la titularidad de la Ópera de Berlín iba a tener más tiempo, pero la verdad es que tengo más de cien actuaciones al año. Aunque antes eran ciento treinta, y la mitad de ellas óperas, algunas de las cuales, como *Los Maestros Cantores*, son como dirigir tres conciertos sinfónicos.

—Aparte de la Sinfónica de Sevilla y la de Bilbao, y, por supuesto, de la Nacional, no ha nombrado ninguna orquesta española en su calendario.

—Como ha visto, tengo una agenda bastante apretada y muchos compromisos. La Sinfónica de Sevilla la dirigí el año pasado y me gustó mucho. Suena muy bien. La de Bilbao es la primera orquesta de la que fui titular, y allí estrené en España *Carmina Burana* de Carl Orff con la Coral de Bilbao, de la que sigo siendo titular, al menos teóricamente. Este concierto será como un pequeño homenaje.

Rafael BANÚS

“Todas las orquestas necesitan una mano firme. Lo peor es el vacío de poder. A mí me pidió la Nacional que volviese, fueron los propios músicos quienes me eligieron, como hace 40 años”

SI YO FUERA AZNAR

Audí a Moncloa. Había sido llamado, no sé aún si a fin de tantear mi disponibilidad para asumir el Ministerio de Cultura o simplemente para sondear mi opinión sobre quién debería ir a tal puesto. Supongo que más bien para esto último, que Aznar sabe muy bien que yo soy como aquel democristiano que cuantas veces le ofrecían un ministerio –y él filtraba que eran muchas– contestaba que no. Y es que ésa es la única forma de hacerse un chalet, o más bien un hotel, en plena montaña sin un solo pino que te quite las vistas a la octava maravilla del mundo. Y eso sí que es lo que yo quiero, y no escoltas por doquier.

Pues Aznar me abrió su cuaderno; que, por cierto, es del mismo azul que el mío. De un azul más claro que aquél. ¡Centrados estamos! Lo primero fue decirme lo que no quería: volver a tener que presentar su programa cultural ante una audiencia como la de un día de infausto recuerdo. Ése es el mayor fracaso que puede darse en Cultura. Luego me empezó a contar ideas sucesivas. Que si en un principio sus pensamientos fueron a “mayores”, que si luego se le pasó por la cabeza ofrecer el puesto a un político muy culto del partido, el único capaz de mantener un bis a bis con Anson recitando poesías. En el primero buscaba mucha cultura y todavía más proyección internacional. En el segundo, la misma cultura y traerse a casa a alguien a quien controlar mejor. Mientras que esto sería jugar con fuego pero sin Barbieri de bombero, la primera propuesta no me pareció mala: con esa holgada mayoría colocar en la María de los ministerios toda una figura. Vamos, lo del PSOE con Semprún, pero procurando acertar. Y de él para abajo, un equipo que, por una vez, funcionase coordinado, supiese lo que hacer y, lo que es allí igual de importante, cómo publicitarlo.

Y luego pasamos a otra alternativa: la de una persona del mundo de la cultura que hubiese demostrado varias cosas. A saber. Que fuese conocida, respetada y con influencia en el medio. Que hubiese demostrado saber hacer cultura y cómo trasladarla al electorado. Que hubiese mantenido siempre una independencia exquisita, es decir, que estuviese igual, a partir un piñón o a la gresca, con los de derechas que con los de izquierdas, porque para ella lo importante fuesen calidades y no ideologías. Que no trabajase en solitario ni en soledad, sino que hubiera formado equipos que hubiesen funcionado. Y si además ocupaba ciertas cuotas de porcentaje obligado, pues mejor. Vamos, justo lo contrario que hasta ahora. Y el nombre le salió a él sin Oscars. Ya ve el señor Presidente lo exquisito que he sido en respetar la confidencialidad y no poner ni un nombre propio. **BECKMESSER.COM**



Elena Kelessidi (aquí en *El gallo de oro* en Londres) protagonizará la *Manon bilbaína*

BILL COOPER

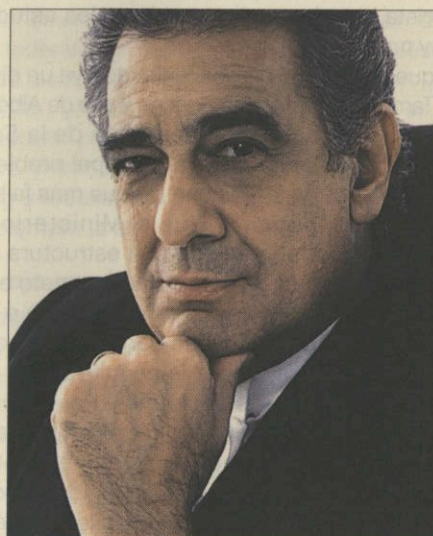
RETRATO DE MUJER

Llega al Palacio Euskalduna *Manon*, el título más famoso de Massenet junto con *Werther*. Las emociones un tanto ingenuas de esta versión plácida de la novela del abate Prévost, trasladada a la ópera por los libretistas Meilhac y Gille, son menos fuertes que las administradas por Puccini en su recreación de 1893, sólo nueve años posterior. La soltura del compositor francés para hacer un retrato femenino siempre ha estado fuera de toda duda: el don melódico, el control del color, plasmado a la acuarela, el intenso pero algo domesticado lirismo, la calidad de la orquestación consiguen una pintura encantadora, burguesa y agradable, sin especiales sobresaltos, únicamente avistados en el cuadro de San Sulpicio, donde Des Grieux es finalmente convencido por Manon para dejar

el convento. Siempre gusta escuchar otra vez las suaves melodías que entona la frágil jovencita descarriada y seguir ese dibujo maravilloso del célebre Sueño que canta su enamorado. Para la ocasión bilbaína, los días 8, 11 y 14 de abril, se cuenta con dos jóvenes y prometedoras voces, las de Roberto Aronica –Alfredo en una *Traviata* de muy reciente grabación– y la ascendente greco-rusa Elena Kelessidi. Un equipo muy profesional, con Bronikowski, Capuano, Gautier, Ramon y Davidova, rodea a la pareja. Todos estarán dirigidos musicalmente por Reynald Giovaninetti, un veterano de buen pulso y probado sentido teatral, al frente de la Orquesta Pablo Sarasate de Pamplona. Es una nueva producción de la ABAO dirigida escénicamente por Stefano Monti.

"TOUR DE FORCE" WAGNERIANO

Interpretar de seguido, con un solo descanso por medio, cuando uno entra en la sesentena, el acto I de *La walkiria* y el acto II de *Parsifal* no es ninguna tontería, y ello revela la resistencia, el empuje y las ganas de Plácido Domingo, convocado para este concierto en el Liceo barcelonés. Se trata de acometer sucesivamente las partes de Siegmund, un *Heldentenor* –no tan poderoso como Siegfried o Tristan, pero que requiere agallas–, y la de Parsifal, un lírico muy robusto. Domingo ha evidenciado una muy interesante compenetración con este simbólico e ingenuo personaje, que se mueve en una tesitura más bien central y que ha llevado con éxito a Bayreuth



Domingo será Siegmund y Parsifal en el Liceo

en varios años. Allí volverá este verano para ofrecer su recreación del welsungo, un papel que requiere consistencia y facilidad para irse con desahogo por arriba del sol natural, sobre todo en el final de la espada, y legato amplio para desarrollar las líricas frases del canto a la primavera.

El público liceísta podrá disfrutar de tales interpretaciones bajo la batuta de Bertrand de Billy, titular del Liceo, que gobierna en esta versión concertante a un reparto en el que fi-

guran importantes nombres dentro de este repertorio: la mezzo Reinhild Runkel, la soprano Nadine Secunde, el barítono David Pittman-Jennings y el bajo Matthias Hölle. La cita, el domingo día 9.

guran importantes nombres dentro de este repertorio: la mezzo Reinhild Runkel, la soprano Nadine Secunde, el barítono David Pittman-Jennings y el bajo Matthias Hölle. La cita, el domingo día 9.

¡VIVA ITALIA!

En el espacio de unos días se dan cita en dos de los principales teatros italianos sendas representaciones de dos óperas bien distintas. La Scala programa los días 8, 11, 12, 18, 20, 26, 28 y 30 una nueva producción de *Ariadna en Naxos* de Richard Strauss debida a Luca Ronconi, siempre con cosas que decir —aunque no acierte muchas veces—, con quien colaboran la escenógrafa Margherita Palli y el figurinista Carlo Diappi. Lo más interesante del reparto es la presencia de dos mezzos líricas que se alternan en el papel del Compositor (Prólogo): la alemana Iris Vermillion y, en particular, la francesa Sophie Koch, una recién llegada. La americana Laura Aikin y la germana Kirsten Blanck cantan Zerbinetta, mientras que Ariadna será Mariana Zvetkova y Baco, Jon Villars. La muy vigorosa y a veces acertada batuta de Giuseppe Sinopoli estará en el foso.

El Comunale de Bolonia, por su parte, da cabida, los días 11, 13, 15, 16, 18, 26, 28 y 30 y 2 de mayo, a unos *Payasos* de Leoncavallo. Christian Badea, tan apreciado en Sevilla, gobierna esta tremebunda historia de titiriteros, que tiene puesta en escena de la otrora festejada Liliانا Cavani y participación de voces hoy cotizadas —otra cosa es su real rendimiento—, como las de José Cura, que se alterna con el veteranísimo Giorgio Merighi, o Daniela Dessì.

La función se completa y se

El tenor argentino José Cura dará vida al personaje de Canio en *Pagliacci*

enriquece con la inclusión de una partitura perteneciente a otro universo expresivo: el monólogo *La voz humana* de Francis Poulenc. En esta ocasión es la veterana y siempre artista Raina Kabaivanska, que ya al final de su carrera se entrega a los tortuosos pensamientos que embargan a la protagonista, en permanente conversación telefónica con el amante que acaba de abandonarla. Las dotes histriónicas de la cantante búlgara, la relevancia dramática de su instrumento vocal, aún audible a pesar de ciertas destemplanzas y durezas, encajan excelentemente en la cuidada y sugerente música del compositor francés. Al menos, el público de Palermo, donde se ha representado ya este montaje de Giorgio Barberio Corsetti, ha dado su visto bueno. **Arturo REVERTER**



MERCEDES RODRÍGUEZ

LA MÚSICA DEL AIRE

■ **Miércoles 5.** A las 9'00, en Radio Clásica, recital del gran organista suizo Lionel Rogg en el instrumento de la Marienkirche de Angermünde. Tocarà a los clásicos: Buxtehude, Sweelinck, Frescobaldi, Grigny, Bach y los españoles Bruna y Cabanilles.

■ **Jueves 6.** A las 19'50 en Radio Clásica, transmisión en directo de la zarzuela *Jugar con fuego* de Barbieri, desde el Teatro de la Zarzuela en Madrid. A las 21'30, en Canal Clásico, clases magistrales de Rosalyn Tureck en la Escuela Superior de Música Reina Sofía. En esta tercera entrega, el alumno es el joven pianista ruso, Denis Losev.

■ **Viernes 7.** A las 9'00 en Radio Clásica, concierto grabado en septiembre en la Filarmónica berlinesa. Claudio Abbado dirige la *Novena Sinfonía* de Mahler a la Orquesta Filarmónica de Berlín, de la que aún es titular.

■ **Sábado 8.** A las 19'35 en Canal Clásico, recital Satie de la mezzo catalana Anna Ricci y el pianista Ángel Soler. Del incomparable Satie se programa a menudo su obra para piano, pero no tanto las canciones. A las 20.00 en Radio Clásica, el *Attila* de Verdi grabado en La Scala en mayo de 1975, con el bajo Ghiaurov haciendo de rey huno. A las 23'45 en La 2 de TVE, más ópera: transmisión desde el Teatro Real de Madrid de *El caballero de la rosa* de Richard Strauss, en versión escénica de Jonathan Miller y musical de García Navarro. Mariscal de lujo: Felicity Lott.

■ **Domingo 9.** A las 12'00 en Radio Clásica, concierto Mozart en la ONE. Frühbeck de Burgos dirige la *Sinfonía 39*, la obertura de *La flauta mágica* y el *Concierto para fagot* que tocará Abargues, el gran solista de la orquesta. A las 16'00, también en Radio Clásica, el legado Celibidache; hoy, la *Patética* de Chaikovski grabada en 1960 con la Orquesta de la RAI de Milán. A las 16'55 en la misma emisora, transmisión en directo desde el Liceo: primer acto de *La walkiria* y segundo de *Parsifal*.

■ **Lunes 10.** A las 20'25 en Radio Clásica, concierto de Euroradio en directo desde el Musikverein de Viena: la Sinfónica de dicha ciudad dirigida por Wolfgang Sawalisch toca *Macbeth* de Richard Strauss, *Folksongs* de Berio y *Cuarteto op. 25* de Brahms/Schönberg. Canta Marjana Lipovsek.

■ **Martes 11.** A las 19'55 en Radio Clásica, voces frescas en la final del Concurso Internacional de Canto de la Fundación Guerrero. En directo desde el Teatro de la Zarzuela.

Álvaro GUIBERT



El sitarista y compositor Ravi Shankar es la figura más reconocida de la música india. Su fama ha rebasado los límites de la cultura tradicional para convertirse en un puente entre el universo occidental y oriental, con su presencia en los grandes auditorios y su colaboración con músicos clásicos como Yehudi Menuhin, Jean-Pierre Rampal, André Previn o Zubin Mehta.

MAÑANA CUMPLE 80 AÑOS RAVI SHANKAR

EL MAESTRO DEL SITAR

Mañana jueves, el sitarista indio Ravi Shankar llega a la magnífica edad de 80 años. Considerado una figura nacional en su país, Ravi Shankar fue uno de los primeros en franquear el mundo occidental para dar a conocer una música ajena a su tradición. Y no se trataba de un divulgador del folklore, sino de un verdadero maestro (*pandit* en lengua *india*) de una tradición centenaria que no es considerada popular, sino verdadera Música Clásica. Es la música indostaní, del Norte de la India (la del Sur es conocida como *Karnatak*), de la que Ravi Shankar ha sido máximo divulgador en todo el planeta y primer ejecutante en su instrumento, el sitar.

Nacido en Benares (India) el 6 de abril de 1920, Ravi Shankar recorrió mundo cuando apenas había cumplido 10 años. A esa edad se incorpora como bailarín a la *troupe* de su hermano Uday Shankar, primera expedición musical india que en los años 30 recorre Europa y EE. UU. Y es entonces cuando conoce a Andrés Segovia y Pau Casals, a los violinistas Heifetz y Yehudi Menuhin.

Es joven y ha triunfado en todo el mundo pero oye la llamada del aprendizaje. Regresa a la India y opta por el largo camino de los años de aprendizaje en la *gharana* o escuela musical, en la que Alaudin Khan es su maestro musical y gurú espiritual. Pronto conoce a Alla Rakah, gran especialista de la *tabla*, percusión india, con el que forma un tándem imbatible.

A partir de 1956 Pandit -ya reconocido como maestro- Ravi Shankar da conciertos en todo el mundo, pero su popularidad estalla internacionalmente en los años 60. Continuator de una música ancestral, Shankar no teme ir al encuentro de otras músicas. Graba con Yehudi Menuhin, en convergencia de Oriente y

Occidente. Y un Beatle inquieto, George Harrison, acude a su magisterio, emplea él mismo el sitar en algunas grabaciones y consigue que el rostro de Shankar se sume a la iconografía del pop con su participación en algunos de los macrofestivales de la era dorada. Así, en el festival pop de Monterrey y en el concierto de solidaridad con Bangla Desh promovido por el ya ex-Beatle. Quedó su registro en disco, y en él constancia de la papanatería del público londinense del momento y el buen humor del maestro. Los tres músicos han llegado a escena y durante un minuto se aplican en sus instrumentos. Tras un breve silencio, un inmenso aplauso y la intervención de Shankar: "Si les ha gustado la afi-

nación, espero que disfruten del concierto".

Si alguien piensa que Ravi Shankar es una estrella para la exportación está ciertamente equivocado. En su instrumento sólo puede rivalizar con él Ustad (maestro, en lengua *urdu*) Vilayat Khan. Ha recibido las máximas condecoraciones oficiales (*Berarat Bhushan, Padma Bhushan*), y en 1986 fue nombrado miembro honorario de la Rajya Sabha, Cámara Alta del Parlamento indio. En las últimas décadas, Ravi Shankar ha seguido actuando en concierto en todo el mundo y ha compuesto también para el cine, como la banda sonora de *Ghandi*. Y llega a los 80 años con la certidumbre de que su estirpe musical continúa, pues dos de sus hijos, Shubho y Annoushka, son reconocidos sitaristas profesionales. Vale la pena siempre acudir a la música de Ravi Shankar, que nos revela un continente musical al que él mismo nos invita a acercarnos "con un cierto sentimiento de humildad y concentración".

Javier de CAMBRA





D'AMOURS LOIAL SERVANT. Alla Francesca. Brigitte Lesne. Virgin 5 45357 2 DDD

Una hermosa grabación que recoge motetes y canciones polifónicas de los siglos XIV y XV dedicados a glosar las penas y las alegrías que Amor depara a sus fieles servidores. La belleza de los textos, tanto italianos como franceses, se equipara a la de la música; y en esta selección encontramos a compositores ya tan familiares y atractivos como Machaut, Caserta, Senleches, Ciconia o Landini.

La interpretación corre a cargo del grupo Alla Francesca, liderado por Brigitte Lesne, quien cuenta esta vez con la colaboración inestimable de su hermano, el contratenor Gérard Lesne, una de las voces más bellas y personales de su cuerda. Las versiones que nos ofrecen son impecables en su factura; desde los cambios de medida a la superposición de ritmos, pasando por los complejos *hoquetus* de algunas de las obras, todo llega al oyente con gran claridad y le ayuda a sumirse en ese mundo de belleza sin igual que es el final de la Edad Media, la época del Ars Nova, del Ars Subtilior. Ese arte aún más sutil que nos llega en toda su elegancia gracias a este excelente grupo francés. **A. MATEO**

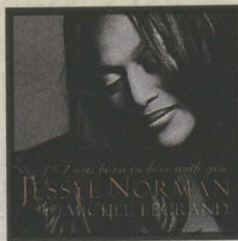


ISAAC ALBÉNIZ: Obras completas para piano, vol. 2. Miguel Baselga. BIS CD-1043 DDD

Este segundo compacto de la integral de la música pianística de Isaac Albéniz que viene realizando Miguel Baselga para la firma sueca BIS corrobora las excelentes virtudes del primer volumen de la serie. Este joven pianista, nacido en 1966 y alumno en Bélgica del gran Eduardo del Pueyo, combina una excelente técnica de digitación con una indiscutible personalidad interpretativa. Su visión del mundo albeniciano establece un perfecto equilibrio entre el perfume del impresionismo francés y los ritmos andaluces, y posee el suficiente colorido hispánico sin recurrir al menor exceso folclórico.

El disco presenta el libro II de *Iberia* (formado por *Triana*, *Almería* y *Rondeña*) y la segunda versión de *La Vega*, así como dos mazurkas de salón y *Siete estudios en los tonos naturales mayores*, bella colección de ejercicios clásicos escrita en 1887, cuando el autor barajaba la idea de enseñar en el Conservatorio madrileño, y que contienen ecos de Schumann y Chopin.

La toma de sonido, realizada en el Auditorio y Palacio de Congresos de Zaragoza en julio del pasado año, es de una claridad y calidez meridiana. En suma, una magnífica continuación de un ciclo llamado a convertirse en referencia. **R. BANÚS**



JESSYE NORMAN: Canciones de Michel Legrand. Philips 456 654-2 DDD

Nuevo disco de una mítica cantante que deslumbró a muchos hace años en los escenarios líricos alemanes, se labró una increíble fama y se dedicó a sus cosas. El presente disco es una de ellas. Lo dedica al músico francés Michel Legrand, autor de innumerables canciones de éxito que han sido registradas por muchas de las grandes personalidades de la música pop como Barbra Streisand o Dusty Springfield. *Los pájaros de Cherbourg* o *Los molinos de tu espíritu* son piezas magníficas, entre lo mejor de la música ligera.

Encontramos a la soprano con las características habituales en los últimos años. El instrumento posee aún un indudable atractivo en la morbidez de un timbre aterciopelado, pero el amaneramiento estropea en gran parte los resultados. Tras la tercera canción, uno, si no está atento, llega a creerse que se ha dejado puesta la tecla *repeat* en el aparato, y es que todo suena igual. Por ello se cae en el aburrimiento. Nada mejor que las voces de dos grandes cantantes del género llamado *entretenimiento* para la música de Legrand. **G. ALONSO**

BACH, ECLIPSADO POR MAISKY

JOHANN SEBASTIAN BACH: Las seis Suites para violonchelo solo. Mischa Maisky, violonchelo. 2 CD's Deutsche Grammophon 463 314-2 DDD

Mischa Maisky ha recibido con una grabación de las *Suites para violonchelo solo* los dos aniversarios bachianos de los últimos tiempos: este 2000 que recuerda los 250 de la muerte y aquel 1985 que celebraba los 300 del nacimiento. ¿En qué ha cambiado el violonchelista ruso durante los quince años transcurridos entre grabación y grabación? No hay cambio de dirección. La intención musical es la misma, aunque ahora se expresa con menos ambages. Ahora, Maisky hace el Bach que le da la gana, sin cortarse ni un pelo.

A Maisky, como a su maestro Rostropovich, le encanta el Bach de Pau Casals, con sus cumbres de tensión, sus curvas dramáticas, su sonido pleno y avasallador, pero, para llegar al de Casals, al Bach de Maisky le falta orden. Bach, como Stravinsky, lo aguanta todo menos el desorden y las *Suites* de Maisky están plagadas de pasiones desordenadas. Las alemanas, corrientes y gigas experimentan acelerones y frenazos inesperados e inexplicables, pero el mayor desorden emocional lo sufren los preludios y las sarabandas, sobre todo éstas y, más que ninguna, las dos en modo menor, la segunda y la quinta. Ahí, al oír lágrimas en almíbar, el oyente se impacienta y jura.

No hay en este disco un solo fallo técnico; en ningún momento deja de abrumarnos el sonidazo del violonchelo de Maisky; no hay un compás en el que Maisky no exhiba talento. Tras oír las seis *Suites*, el oyente se queda con ganas de decirle dos cosas al señor Maisky. Una: "Impresionante, oiga; me encanta su sonido, su arte y su musicalidad". Dos: "¿Le importaría apartarse un poquito, que andaba yo queriendo oír a Bach y me lo está usted tapando?" **Álvaro GUIBERT**





LA OBRA MAESTRA DE BELLINI LLEGA A SEVILLA

NORMA ENTRE VIDRIOS

Tras muchos años de ausencia en la capital andaluza, *Norma* llega el viernes a Sevilla arropada por un reparto de verdadero fuste, teniendo en cuenta los

tiempos que corren. La emblemática ópera, estrenada por Vincenzo Bellini en la Scala de Milán en 1831, es el título por el que el Teatro de la Maestranza ha optado para culminar el viernes su breve –cuatro óperas y una zarzuela– pero bien cuidada temporada lírica.

Maria Guleghina será la artífice de dar vida a la tan enamorada como desdichada sacerdotisa que da nombre a esta impresionante tragedia lírica en dos actos. La soprano ucraniana llega a Sevilla en un brillantísimo momento de su carrera: tras el resonante éxito escáliger interpretando *Tosca* y cuando aún está fresca su recién aparecida grabación de *Manon Lescaut* bajo la dirección de Riccardo Muti.

También del este europeo procede la no menos estupenda y cada día más aclamada mezzosoprano lituana Violeta Urmana, quien deslumbró al mundo wagneriano en su debú en Bayreuth en 1994. La seductora Kundry bayreuthiana asumirá en Sevilla el rol de la casta Adalgisa, mientras que el difuso papel de Pollione

La ópera *Norma* constituye el título más celebrado de su autor, el siciliano Vincenzo Bellini, y uno de los títulos más emblemáticos del bel canto italiano en su más puro estilo. Este viernes llegará al escenario del sevillano Teatro de la Maestranza, en un montaje que podrá verse también los días 10, 12 y 14 de abril y para el que se ha reunido un elenco excepcional.

–el invasor procónsul romano– será defendido por el veterano tenor canadiense Richard Margison, que el pasado octubre triunfaba en el Metropolitan neoyorquino interpretando el Manrico de *Il Trovatore*, dirigido por James Levine. Tan lujoso trío protagonista se complementará con las voces del famoso bajo florentino Giacomo Prestia en el papel de Oroveso, el tenor barcelonés Josep Ruiz en el de Flavio y la soprano madrileña María Rey-Joly como Clotilde.

El montaje, inequívocamente actual e innovador –se estrenó el pasado 31 de diciembre en el Teatro Massimo Bellini de Catania–, es fruto de una coproducción entre el citado

teatro siciliano y el Landestheater de Salzburgo. La dirección de escena corre a cargo del romano Renzo Giaccheri –actual sobreintendente de la Arena de Verona–, mientras que los decorados son obra de Michele Canzoneri. Éste alcanzó celebridad internacional merced a su fascinación por las transparencias y opacidades producidas por el fenómeno de la luz y sus consecuentes efectos ópticos, para los que recurre a polícromas y sutiles vidrieras y a sus sucesivas proyecciones lumínicas. Este atractivo y original juego de luces, tan característico de Canzoneri, configura la base escenográfica de la novedosa *Norma* hispalense.

Cantantes, Coro de la Asociación de Amigos del Teatro de la Maestranza y Sinfónica de Sevilla serán coordinados por la muy baquetada batuta de Maurizio Arena, un maestro de la vieja escuela (fue asistente de Tullio Serafin y Antonino Votto), nacido en Mesina en 1935 y que debuta con esta obra en el Teatro de la Maestranza.

Justo ROMERO

REVISTAS

CD COMPACT

Número 130. Marzo, 2000.
650 pesetas

“CD Compact” abre este número con una entrevista al director Josep Pons, que habla de la industria fonográfica en nuestro país y de la Orquesta de Granada, una agrupación de formación clásica que ocupa un lugar preciso dentro del organigrama cultural de la ciudad y apuesta por los repertorios modernos. En el 75 cumpleaños de Pierre Boulez, una mirada hacia su estética y su obra analiza quién ha dejado de ser y quién sigue siendo este controvertido autor, críptico y fascinante. También el director norteamericano Lorin Maazel cumple años, 70, por lo que se perfila su trayectoria en un conciso artículo. Y con motivo del año Bach se recuerdan sus últimos días en el reciente libro de Klaus Eidam, del que se extrae un fragmento que reafirma la imperecedera genialidad del compositor. Otro aniversario, esta vez el centenario del nacimiento de Kurt Weill, aporta las claves para entender su obra y su evolución dentro de un reportaje que analiza su estética a través de su trayectoria.

LA CAÑA

Número 27. Marzo 2000. 1.500 pesetas

Lo dijo el poeta Gerardo Diego: “La guitarra es un pozo/ con viento en vez de agua”, con canto sin palabras, que se hizo flamenca en un momento mágico. “La caña” rinde homenaje en este número a la guitarra flamenca como instrumento solista y a sus nuevos valores: Rafael Riqueni, Paco Cepero o Vicente Amigo, entre tantos. No falta el recuerdo hacia dos de las grandes figuras del baile, Rosario y Rosa Durán, y el arte de María Pagés, bailaora y coreógrafa que habla de *La Tirana*, un espectáculo en el que la danza va dejando el aire teñido de magia y sorpresa. Porque, ¿qué hacen los reyes, villanos y majas, caballos, pálidos niños goyescos, cuando las puertas de los museos se cierran para que las pinturas descansen de tantas miradas?

EL TRASPLANTE DE MIEMBROS
REVOLUCIONA LA MEDICINA

MILAGROS DE LA MICROCIRUGÍA



Imagen del resultado de una implantación
de la mano izquierda a un paciente

CIENCIA

El trasplante de miembros. Los
últimos avances en microcirugía de
implantes 62-64 Inventos 65

EL TRASPLANTE DE MIEMBROS ABRE UN ESPERANZADOR LOS ÚLTIMOS LOGROS EN

El pasado mes de marzo la localidad austriaca de Innsbruck ocupó buena parte de los informativos de todo el mundo. Y en esta ocasión no fue precisamente por los saltos de esquí sino porque un equipo de cirujanos realizó un doble trasplante de manos a un hombre de 45 años. Theo Kelz, un policía que hace seis años sufrió un atentado con bomba, recibió las manos de un donante anónimo fallecido. Tras una larga y complicada intervención, el paciente permaneció sedado y tratado con inmunosupresores para evitar el rechazo a ambos miembros por parte de su organismo.

El primer trasplante doble de manos se produjo en Lyon (Francia) en enero de este mismo año. Sin embargo, no era la primera vez que se llevaba a cabo con éxito este tipo de intervención en una

El trasplante de miembros ha dejado de ser ciencia-ficción para convertirse en una prometedora realidad. Sin embargo existen numerosos problemas que quedan aún por resolver, entre ellos el fuerte tratamiento con fármacos inmunosupresores necesario para evitar el rechazo, que puede llegar a poner en peligro la vida de los pacientes, y los problemas éticos y psicológicos que el propio receptor puede padecer al conocer que su mano procede de un cadáver. En cualquier caso esta técnica se perfila como una alternativa para todas aquellas personas que han perdido sus manos y que están dispuestas a someterse a este tipo de trasplante para recuperarlas.

sola mano. Fue el 25 de enero de 1999 cuando un equipo médico estadounidense, compuesto por 50 personas y dirigido por el microcirujano Warren Breidenbach, realizó el primer trasplante de mano en el Hospital Judío de Louisville (Kentucky). Esta operación, que duró 17 horas, culminaba tres años de investigación de un equipo médico compuesto por inmunólogos, patólogos, farmacólogos, psicólogos y microcirujanos. Matt Scott (el paciente trasplantado) ya ha vuelto a su trabajo y realiza una vida normal, aunque debe continuar con el tratamiento farmacológico para evitar el rechazo.

Precisamente Warren Breidenbach viajó a Zaragoza hace dos semanas, y durante el XIV Curso de Microcirugía que dirige el doctor Pedro Marquina expuso los resultados de esta intervención que



E INQUITANTE MUNDO DE EXPECTATIVAS

CIRUGÍA DE IMPLANTES

la comunidad científica internacional considera como una de las más serias y rigurosas realizadas hasta el momento. En la actualidad, este hospital norteamericano tiene una lista de espera de 200 pacientes que desean ser trasplantados. Pero no es tan sencillo como parece. "El éxito de Breidenbach ha residido en la elección del paciente, que presentaba un perfil psicológico idóneo para ello", afirma José Luis de Haro, microcirujano de la Mutua de Accidentes ASEPEYO.

Las manos resultan indispensables para el desenvolvimiento de un ser humano. Constan de 27 huesos, 28 músculos, 3 nervios y 2 arterias principales, tendones, venas y piel. "No nos damos cuenta de la importancia de nuestras manos hasta que nos faltan. De ahí la necesidad de avanzar en las

técnicas quirúrgicas y médicas para conseguir que todas aquellas personas que sufren accidentes y se amputan sus manos, puedan volver a tenerlas", afirma Pedro Marquina, microcirujano de la Mutua de Accidentes MAZ de Zaragoza y responsable del primer reimplante de mano que se hizo en España en 1981.

Un miembro esencial

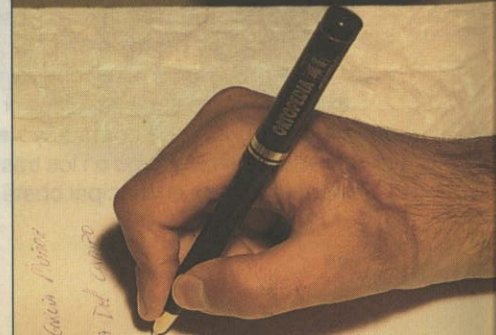
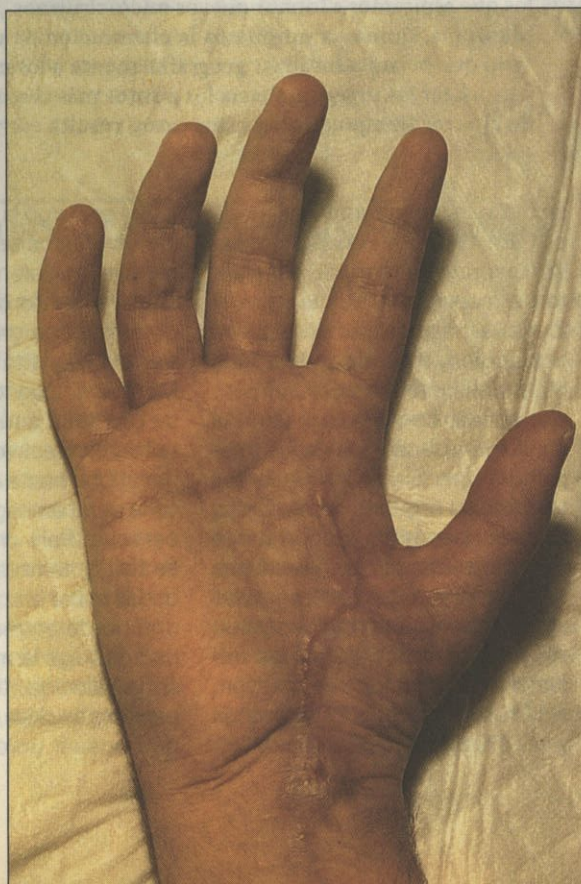
Desde entonces hasta hoy, el doctor Marquina ha efectuado más de 300 reimplantes de manos, dedos y pies a pacientes que habían sufrido amputaciones en accidentes laborales y de tráfico, y afirma encontrarse en condiciones de llevar a cabo un trasplante de las mismas características que el que se realizó en Estados Unidos y recientemente en Lyon e Innsbruck. No en vano, Marquina

es discípulo de Luis Scheker, considerado una autoridad mundial de la microcirugía, y compañero de Warren Breidenbach. Lo mismo le ocurre a José Luis de Haro, quien en la clínica de ASEPEYO en la localidad madrileña de Coslada, ha reimplantado más de 110 dedos, 11 manos y 7 antebrazos. José Luis de Haro explica que "realizar un trasplante es mucho más fácil que un reimplante puesto que en este último caso los miembros amputados no siempre llegan en buenas condiciones y algunas de las partes esenciales están completamente destrozadas. En un trasplante obtienes el miembro a medida y puedes cortar según las necesidades del paciente".

El tiempo es esencial tanto en reimplantes como trasplantes, puesto que, como cualquier parte del cuerpo, las manos resisten un

periodo máximo de 6 horas en isquemia, es decir, sin riego sanguíneo. "Los microcirujanos especializados en este tipo de intervención somos como los corredores de fondo, que nunca sabemos con exactitud cuándo se va a celebrar la prueba y por tanto debemos estar constantemente preparados para ella", afirma el doctor Marquina. "Y si el tiempo es importante, también lo es la forma en la que debe conservarse el miembro amputado. Todos debemos conservar la calma en una situación tan dramática como ésta y una vez atendido el paciente y haber evitado la hemorragia, debemos recoger el miembro amputado, envolverlo en una gasa estéril o en un paño limpio húmedo y trasladarlo dentro de una bolsa de plástico con agua y cubitos de hielo. En muchas oca-

De izquierda a derecha, y por orden cronológico, las cuatro fases de la amputación e implantación de un pulgar en la mano derecha de un paciente. En la última fase se puede comprobar cómo el paciente puede levantar pesos y escribir sin complicaciones con el nuevo pulgar.



AVANCES EN CIRUGÍA

siones no hemos podido reimplantar los miembros porque su conservación ha sido defectuosa o porque nadie se ha atrevido a recogerlos y trasladarlos al hospital en condiciones óptimas".

Las intervenciones microquirúrgicas son muy complicadas y requieren una precisión absoluta. "Basta poner como ejemplo el material que utilizamos: el hilo de sutura es tres veces inferior al grosor de un cabello humano y las agujas miden entre 50 y 70 micras. Obviamente, si no utilizáramos el microscopio no veríamos nada", asegura Pedro Marquina.

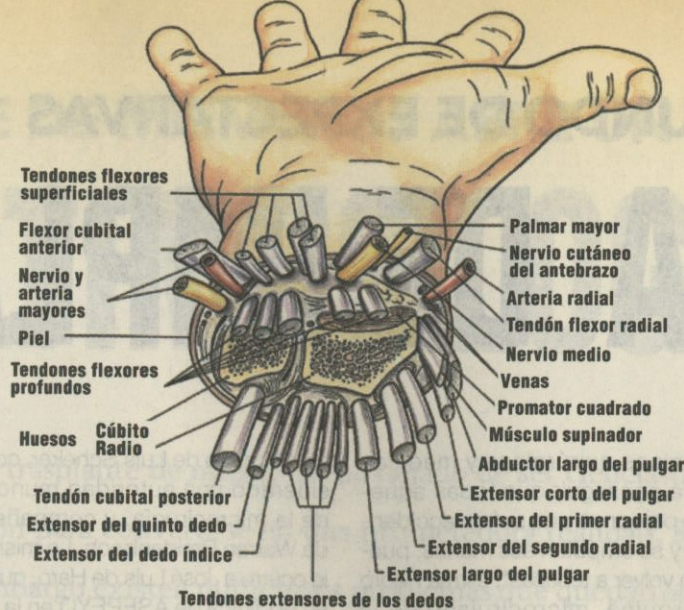
Hasta 24 horas puede permanecer el microcirujano trabajando sin descanso. "Realizamos un auténtico encaje de todas y cada una de las piezas por este orden: hueso, tendones, arterias, nervios, venas y piel. Y en muchos casos hemos de recurrir a extraer algunas de estas partes de la pierna del paciente, porque el accidente las ha dejado inservibles", explica el doctor Marquina.

Como un cable de luz

"La regeneración nerviosa es uno de los principales problemas puesto que su crecimiento depende de muchos factores, uno de los principales la edad del paciente. No es lo mismo reimplantar a niños que a personas mayores. Los primeros tienen una mayor capacidad de recuperación", explica José Luis de Haro. "El nervio funciona como un cable de la luz, si se corta, el interior se absorbe y sólo queda el tubo externo, por seguir utilizando el mismo simil. Los cirujanos lo único que podemos hacer es unir los conductos, sin poder influir en la regeneración nerviosa", concluye el doctor De Haro.

Todos los microcirujanos coinciden en señalar que la técnica del trasplante está perfectamente controlada, debido al gran número de reimplantes que en la actualidad se llevan a cabo en todo el mundo. Sin embargo, existe una considerable cautela ante este tipo de intervenciones, motivada por cuestiones éticas y psicológicas.

En el caso de los reimplantes no existen rechazos puesto que el organismo reconoce como suyo el miembro. Sin embargo en los trasplantes éste es el principal obstá-



PIONEROS DE IMPLANTES

En España, las mutuas patronales de accidentes se han convertido en pioneras a la hora de poner en práctica la microcirugía aplicada a reimplantes. Esta circunstancia resulta lógica para el doctor Marquina, quien ejerce su profesión en el hospital que la Mutua de Accidentes de Zaragoza (MAZ): "Como bien dice el refrán: zapatero a tus zapatos. En nuestro país el 33% de la siniestralidad laboral afecta a la mano. Desgraciadamente todos los días nos enfrentamos a accidentes laborales con amputación de dedos, manos o brazos. Obviamente nosotros somos los que debemos afrontar este problema y aportar soluciones quirúrgicas". José Luis de Haro coincide en señalar el importante papel de las Mutuas de Accidentes, "aunque en el caso de los trasplantes deberíamos trabajar en coordinación con los grandes hospitales puesto que ellos cuentan con departamentos de inmunología". En la actualidad, son muy pocos los microcirujanos en España que trabajan en este campo, aunque gracias a los cursos que éstos imparten, está comenzando a generalizarse. "Juan Pi en la Mutua de Sabadell, César Casado en el hospital General Yagüe, José Luis de Haro en Asepeyo y yo aquí en la MAZ impartimos cursos con los que aspiramos a formar nuevos microcirujanos", explica Pedro Marquina, quien ha propuesto la elaboración de un mapa sanitario que permita localizar geográficamente a los microcirujanos y canalizar las urgencias hacia los puntos más cercanos, con el fin de ahorrar tiempo que, en estos casos, resulta esencial.

culo al que se enfrentan los médicos. En 1964, en Ecuador se realizó un primer intento de trasplante de mano, que fracasó por el fuerte rechazo del paciente. La introducción, a partir de los años 80, de nuevos fármacos inmunosupresores como la ciclosporina revolucionó la técnica de los trasplantes y permitió a los pacientes aceptar los órganos procedentes de otras personas. Según datos de la Organización Norteamericana de Trasplantes, en 1996 y gracias al tratamiento con ciclosporina, sobrevivieron el 70% de los enfermos trasplantados de corazón; el 82% de pulmón; el 71% de riñón y el 74% de páncreas.

Sin embargo la ciclosporina tiene serios efectos secundarios: "Disminuye las defensas del paciente hasta el punto de que un simple catarro o una gripe pueden acabar con su vida", explica Pedro Marquina. Llegados a este punto se plantean serias dudas éticas entre el colectivo médico que se cuestiona hasta qué punto merece la pena arriesgar la vida de una persona. Pero el rechazo no sólo es físico, también existen serias dudas sobre la actitud del paciente que ha de enfrentarse a la realidad de llevar la mano de otra persona fallecida. "La selección del paciente es clave, puesto que tiene que poseer un equilibrio mental

que le permita hacer frente a esta situación. En el caso del norteamericano Matt Scott, éste había sido evaluado por numerosos psicólogos y psiquiatras que finalmente dieron el visto bueno a la intervención", señala Pedro Marquina.

El rechazo como enemigo

José Luis de Haro afirma que, dados estos condicionantes, el colectivo médico debe realizar un serio esfuerzo al plantearse la indicación de los trasplantes y los pacientes que deben ser sometidos a ellos. "El trasplante debería ser la opción idónea para aquellas personas que han perdido sus dos manos y que por lo tanto están totalmente incapacitadas para llevar una vida normal. Y también para aquellos pacientes que, por haber sido sometidos a otro tipo de trasplantes, reciben un tratamiento inmunosupresor y no corren el riesgo que ello conlleva".

Pero el rechazo no sólo reside en el paciente sino también en los familiares del donante fallecido. "Aunque ya existe una conciencia extendida a la hora de donar órganos, no es lo mismo que a un familiar fallecido le extraigan las vísceras para salvar la vida de otras personas a que le amputen sus manos para trasplantarlas", afirma Pedro Marquina, quien ve en esta circunstancia un importante obstáculo. No obstante, el doctor Marquina ya ha solicitado a la Coordinadora Nacional de Trasplantes la posibilidad de realizar esta intervención si surge la oportunidad.

La cirugía ha iniciado un camino cuyo final está por conocer. Tal y como el propio Luis Scheker ha afirmado, pueden realizarse trasplantes de hombros y de muchas de las partes del cuerpo que hasta ahora resultaban impensables, incluso caras. Un futuro prometedora aunque también cargado de una gran dosis de incertidumbre por lo que el colectivo médico decida hacer con los conocimientos técnicos que ya posee. Por lo pronto, la cautela con la que están llevando a cabo estas revolucionarias intervenciones permiten pensar que el mito de Frankenstein continuará siendo pura literatura.

Nuria MARTÍNEZ

ESCÁNER DE DOBLE FUNCIÓN



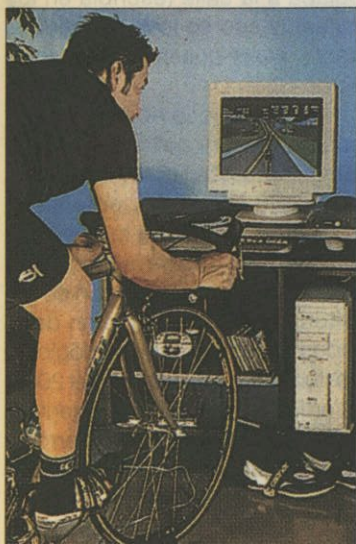
Se trata del primer escáner plano de doble función en ofrecer una profundidad de color de 42 bits genuinos y alta resolución de 1.000 x 2.000 ppp. Este modelo Artix Scan 1100, ha sido desarrollado por Microtek y permite colocar originales transparentes en unos soportes de película sin cristal que se fijan a una placa. El recorrido óptico carece de espejos para que la fuente de luz haga el barrido directamente a través del original transparente. Se incluye, además, el software ICC Profiler de Microtek.

RATÓN EMOCIONAL



IBM ha desarrollado un ratón capaz de detectar las emociones humanas. El objetivo de esta investigación, enmarcada dentro del proyecto BlueEyes de IBM, es facilitar la interacción de los humanos con los ordenadores. Funciona con un simple contacto con la mano. Mide el pulso, la temperatura del cuerpo, el sudor y la actividad somática general, es decir, las señales del estado emocional de la persona que toque el ratón. El ratón emocional puede utilizarse, por ejemplo, en programas de formación con ordenadores para detectar el nivel de estrés de los estudiantes o para incrementar la emoción de los videojuegos dependiendo de las reacciones del usuario.

EL TOUR EN CASA



El Cycle FX es el primer sistema interactivo que convierte el movimiento de una bicicleta en una carrera a tiempo real con otros competidores a través de Internet. Por medio de unos sensores la bicicleta queda conectada al software, que responde fielmente a la velocidad del pedaleo. Puede usarse tanto para entrenamiento como para alta competición, con la posibilidad de tres recorridos distintos de largo kilometraje. Su precio es de 160 dólares (unas 25.600 pesetas) y se puede adquirir en www.cyclefx.com.

TELÉFONO PROTECTOR

El Talk In es un sencillo y útil accesorio profiláctico cuyo objetivo es evitar el contagio de gérmenes, bacterias, hongos y virus en los usuarios de teléfonos públicos, que son utilizados por desconocidos cientos de veces al día. Creado por la empresa Bernstein Studios, formada por un grupo de diseñadores españoles, consiste en un trozo de papel o plástico que se adhiere en el auricular y el micrófono del aparato, lugares donde pueden quedar alojados los virus de la gripe, la tuberculosis, la difteria o la neumonía, todas ellas enfermedades comunes de transmisión aérea. Además, estos adhesivos pueden utilizarse por empresas como soportes publicitarios.



ETIQUETAR MARIPOSAS

Cada año miles de mariposas "Monarca" son estudiadas por científicos para analizar su ciclo migratorio. La empresa 3M ha desarrollado unos adhesivos que permitirán a los estudiosos obtener resultados más fehacientes. En un principio, los adhesivos utilizados para el etiquetado de estos insectos eran cuadrados y sus esquinas se dañaban fácilmente debido a los agentes externos, dificultando el movimiento de las alas; por ello 3M ha creado adhesivos redondos, de 0,89 centímetros de diámetro y mucho más resistentes. En estos soportes se imprime el nombre y la dirección del organismo o científico encargado del estudio.



"BOWLING" PERENNE

Cuando el aceite original con el que están barnizadas todas las bolas de "bowling" empieza a gastarse, su deslizamiento y precisión pierde efectividad –y consecuentemente los resultados–. El antidoto es el Matrix Trimax (TPS) elaborado por Ebonite. Se trata una bola cubierta de un barniz patentado que previene el desgaste del aceite y que por medio de unas burbujas microscópicas permite que la bola se adhiera al parqué y haga más fácil el empleo de fuertes efectos. Su precio es de 200 dólares (aproximadamente 32.000 pesetas).



CÉSAR, PERDIDO Y ENCONTRADO

Legaba por las mañanas a Teide, entre nueve y diez, en un taxi, dejaba sobre la mesita la pitillera de oro, firmada por Alfonso XIII, y las cerillas de cocina, tosía "lo reglamentario" y se sentaba a escribir, envuelto en franelas cálidas, "cesarísimo", como le viera Manolo.

Sotaniello de Teide, Recoletos, César escribía bajo una ventana, bajo los millones de pies de Madrid que le pasaban presurosos por encima, mientras él, con pausa, hacía el poema en prosa de esa prisa. En mesas contiguas, escritores nuevos, como Meliano Peraile o algún recental de provincias. Hacia mediodía, en las mesas de al lado, la tertulia de Sáinz de Robles y Tomás Borrás, más otros que no recuerdo, todos muy afines a César en generación y sentido de la literatura:

—He salido de casa con prisa, me he tirado de la cama como un bombero y, como no encontraba otra cosa, le he robado las cerillas a la cocinera.

Le daba vueltas al "Abc", o traía una página ya doblada, que era el tema del artículo. Traía los folios dentro del periódico. Era todo su aparato de escritor. Las gafas ligeras, la pluma fuente, clásica, el cigarrillo egipcio que un botones le traía del Casino, los puños fuera, desmesurados, las manos anilladas, las uñas lacadas, la letra bellísima, urgente, personal y clara. Es la imagen de escritor más completa que me ha dado la vida. Yo me sentaba a su mesa, enfrente. Le traía algún libro suyo, viejo, para que me lo firmase:

—¿Dónde ha encontrado usted esto, Umbral?

—Lo tengo hace mucho tiempo.

—¿Qué cosas ha hecho uno en

esta vida. Qué cosas ha tenido que hacer.

Y me firmaba generosamente el libro. Un poco de charla, otro café cargado y a por el segundo artículo del día. Una elegancia así como usada y una fe ciega en la literatura, fe o vocación, es lo mismo, disfrazada de necesidad económica. Mañanas de los sesenta, Umbral sin empleo y César tardío y sabiendo confusamente, poéticamente, que se iba a morir. Antes de los 65 años, Señor. Ya soy un poco más viejo que él. Me produce tanta ternura como un padre. Y él me dio la clave del artículo, que hoy dicen columna, el secreto de la literatura, lo que me ha permitido ganarme la vida toda la vida.

—En una columna sólo cabe una idea, Umbral. No se le ocurra mezclarla con otra, y menos si son de distintas familias. El artículo es una morcilla que tiene que estar bien atada por el principio y el final. Por en medio mete usted lo que quiera.

Acababa de sacar *Caliente Madrid*, uno de sus libros más bellos, en Afrodísio Aguado, y se lo llevé para que me lo firmara. Tenía una fe convencional en mí, porque no me había leído, pero era generoso, derrochador de amistad de-

trás de su bigote de maestro de esgrima.

César, Cesarísimo. Cuánto le hemos querido quienes le hemos querido. Después de muerto me dieron el premio con su nombre, claro. Y publiqué un libro sobre él, que no es fácil anécdota, sino sentido y buen sentido sobre lo que hacía: La escritura perpetua.

No ha vuelto a haber un periodismo tan literario, una literatura tan periodística, en la prensa de Madrid. Tenía millones de lectores en toda España. Enterramos juntos a Ramón Gómez de la Serna, en la Sacramental de San Justo, encima de Larra, con música inopinada de Agustín Lara, su *Madrid, Madrid, Madrid*. Yo salía de su amistad, de su tertulia, de su presencia, encendido de literatura, dispuesto a incendiar Madrid, cuando no tenía para pagar la pensión, los amigos no me conocían y las mujeres me engañaban clamorosamente. En César tenía un padre y un maestro y por eso madrugaba para bajar en tranvía hasta Teide y absorber mi necesaria dosis de Ruano. Y todavía hay quien me pregunta por qué le quiero. Estuve en su casa la noche que murió. Había mandado que le tendiesen en el suelo, como a los reyes antiguos. Era todo él de

plata blanda y falsa, pero muy acuñado. Recordaba yo sus cosas: "El artículo es el soneto del periodismo", "el artículo no puede ser la prosa desmedulada que denunciaba Unamuno, el artículo requiere un eje, un sentido que centre lo divagatorio". Me fui de la casa en un taxi con diez periodistas. Todos hacían bromas como en una boda. Ninguno estaba en la sensibilidad literaria de César y el cesarismo.

Aquellas mis primeras y hambrientas mañanas madrileñas, a la sombra cipresal de César, viéndole escribir sin duda. "Si el sol dudase un momento se apagaría", William Blake. Creo que aprendí a escribir sin dudar un momento, a no apagar me, gracias a él y gracias al hambre. No le interesaba nada la España franquista. Volvía siempre a la España del 98, la del 27 o su Madrid bohemio de *La novela del Sábado*, tan plagiado.

A la combinación de chaqueta y pantalón dispares, cogidos al azar en el armario, lo llamaba "el conjunto González-Ruano". Creía que su dandismo podría con todo, y tenía razón. Escribía entonces en "Abc" por la mañana e "Informaciones" por la tarde. No había entonces estas guerras cantonalistas de periódicos que disfrutamos ahora. Teníamos más democracia periodística en los sesenta. César vendía papel y todo empresario quería un artículo suyo. La clave está, estaba, en que él no hablaba de política, sino de la vida, bajaba a la calle (escribía en los cafés), y eso es lo que quería la gente, mejor que el último discurso de Girón.

Me enseñó que no hay que escribir de temas políticos ni literarios, sino utilizar el reclamo de lo popular (Lola Flores, entonces), para decir luego uno lo que le dé la gana. Una foto suya, penúltima y estilizada, ilustra mi rincón de escritor. Qué risa le hubieran dado todos los articulistas ideológicos, costumbristas o políticos del 2000. El artículo, ese género urgente e impar, murió con él. Al entierro fui con Gerardo Diego, en un taxi.

Francisco UMBRAL

César vendía papel y todo empresario quería un artículo suyo. La clave está, estaba, en que él no hablaba de política, sino de la vida, y eso es lo que quería la gente



VIII Liceo de Cámara

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
Sala de Cámara

Sábado, 1 de abril, 19.30 h.
MISCHA MAISKY, violonchelo
Obras de J.S. BACH

PRÓXIMOS CONCIERTOS

Miércoles 3 de mayo. 19.30 h.
CUARTETO ALBAN BERG
Obras de B. BARTÓK, Z. BARGIELSKI y
A. BERG

Viernes 5 de mayo. 19.30 h.
CUARTETO ALBAN BERG
Obras de F. MENDELSSOHN y
W. A. MOZART

Venta de localidades en las taquillas del Auditorio Nacional de Música, en la Red de teatros del INAEM y mediante el sistema de venta telefónica
Caja Madrid: 902 488 488

VI Ciclo de Lied

TEATRO DE LA ZARZUELA
Lunes, 24 de abril, 20.00 h.

Recital VI
THOMAS ALLEN, barítono
Jonathan Papp, piano
Obras de WOLF, SCHUBERT,
BEETHOVEN, RAVEL, DUPARC Y
SOMERVELL

Venta de localidades en las taquillas del Teatro de la Zarzuela, en la Red de teatros del INAEM y mediante el sistema de venta telefónica
Caja Madrid: 902 488 488

Nota: este recital sustituye al anterior programado de Olga Borodina. Serán válidas las mismas localidades.

V Ciclo Los Siglos de Oro

PALACIO DEL PARDO
Domingo, 2 de abril, 20.00 h.

ENSEMBLE ELYMA
GABRIEL GARRIDO, dirección
El amor, la muerte, el imperio

INTERCAMBIOS MUSICALES
ENTRE NÁPOLES Y SICILIA EN
LA ÉPOCA DE CARLOS V

HOSPITAL DE TAVERA (Toledo)
Domingo, 9 de abril, 19.00 h.
LA COLOMBINA
Villancicos, romances y ensaladas de
Carlos V a Felipe II
MÚSICA EN LAS ESPAÑAS
DEL SIGLO DE ORO

HOSPITAL DE TAVERA (Toledo)
Sábado, 15 de abril, 19.00 h.
JUAN CARLOS RIVERA, vihuela
UNA CANCIÓN PARA EL EMPERADOR

Las localidades que hayan quedado sin vender por el sistema de abono se podrán adquirir 5 días hábiles antes de cada concierto en horario de 8.00 a 18.00 h. Venta telefónica Caja Madrid: 902 488 488

VIII Ciclo Música Sacra en las Catedrales Españolas

CATEDRAL MAGISTRAL DE
ALCALÁ DE HENARES
Domingo, 2 de abril, 19.00 h.
NEW LONDON CONSORT
PHILIP PICKETT, director
J. S. BACH, Misa en si menor BWV 232

CATEDRAL DE VALLADOLID
Lunes, 3 de abril, 20.00 h.
NEW LONDON CONSORT
PHILIP PICKETT, director
J. S. BACH, Misa en si menor BWV 232

Entrada libre, aforo limitado

Ciclo de Órgano en la Catedral de La Almodena

INTEGRAL DE LA OBRA PARA
ÓRGANO DE JOHANN SABASTIAN BACH

Martes, 4 de abril, 20.00 h.
PAOLO CRIVELLARO BACH E ITALIA

Domingo, 16 de abril, 20.00 h.
PIERRE FARAGO PASIÓN

Viernes, 28 de abril, 20.00 h.
KRISTIAN OLESEN PASCUA

Entrada libre, aforo limitado

Música en la Universidad

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
Facultad de Medicina
Lunes, 3 de abril, 19.30 h.
CUARTETO ASSAI

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA
Salón de Actos del Rectorado
Martes, 4 de abril, 19.30 h.
CUARTETO ASSAI

COLEGIO MAYOR UNIVERSITARIO
"SAN PABLO"
Salón de Actos
Miércoles, 12 de abril, 20.00 h.
CUARTETO ASSAI

UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID
Aula Magna
Jueves, 13 de abril, 18.00 h.
CUARTETO ASSAI

Entrada libre, aforo limitado

abril 2000

MoviStar Plus

Mucho más que hablar

Vive
la telefonía móvil,
de otra
manera.

Si tienes un contrato MoviStar, ahora tienes **MoviStar Plus**.
Una nueva forma de vivir la telefonía móvil,

porque tendrás una **cuota mensual** desde sólo **500 pta.***
disfrutarás de **tarificación por segundos***
y podrás probar, cada mes, los últimos **servicios, gratis.***

Sólo **MoviStar Plus** podía darte tantos motivos para sentirte tan a gusto.

Infórmate en el 1439, www.movistar.com o en www.tu-tienda.movistar.com

Telefonica
MoviStar

*500 Pta./mes para clientes con antigüedad igual o superior a un año y 1.000 Pta. con antigüedad inferior, siempre que el consumo en esa factura mensual sea igual o superior a 1.000 Pta. En caso contrario, su factura será como mínimo de 1.500 y 2.000 Pta., respectivamente. Aplicable a contratos a particulares, excepto Planes. Para contratos de empresa consultar información detallada. *A partir del primer minuto. *Un número determinado de utilizaciones por periodo de facturación. Consultar disponibilidad.