

EL CULTURAL



12-18 de abril 2000

LETRAS

MARINA REVISA
A SARTRE

ARTE

EL LEGADO DE
CARLOS V

MÚSICA

LAS GRANDES ÓPERAS
SE HACEN AMERICANAS

CIENCIA

EL FINAL DE
LA POLIO

ÚLTIMOS DÍAS DE SU DIARIO INÉDITO

SYLVIA PLATH

EL MUNDO

Agotada la primera edición
La segunda está ya a la venta

PLAZA  JANÉS

LUIS MARÍA ANSON

ANTOLOGÍA
de las
MEJORES POESÍAS
de
Amor
en
LENGUA ESPAÑOLA

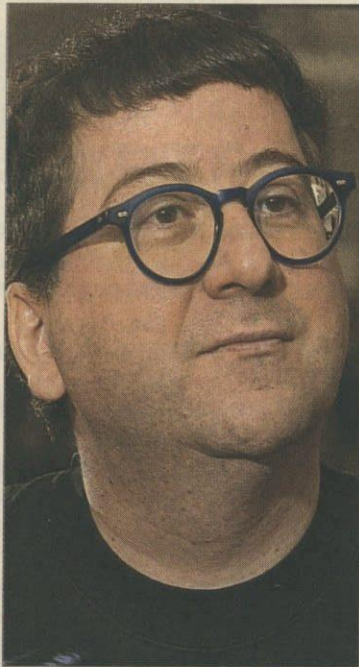
PLAZA  JANÉS

El amor es
como el fuego,
que si no se comunica
se apaga.

PROVERBIO

LIBRO
DEL MES
1800 ptas
PRECIO
ESPECIAL

EL CORAZÓN DE SYLVIA



En 1982 (en Estados Unidos y no en Inglaterra) Frances McCollough, con asesoramiento y permiso de Ted Hughes, publicó fragmentos de los diarios de Sylvia Plath. En ese libro Hughes reconocía haber destruido la parte final –seis meses– de los diarios de su ex mujer, por la muy puritana razón (relativamente ajena al carácter de Hughes) de que no quería que sus hijos –los hijos de ambos– leyeran aquello. Ted Hughes fue enormemente criticado por eso, así como por no haber aclarado bastante lo que dejaba sin publicar, qué cortaba o por qué cortaba... Quizás involuntariamente Hughes aumentó ese año el mito victimario de Plath.

Ahora los diarios aparecen enteros –salvo lo destruido, naturalmente– y el texto vuelve a reavivar las razones del mito Plath, construido por el feminismo, para convertir a la escritora en víctima del machismo (de su padre primero, de su marido después) hasta llegar a ser además, como dice su biógrafa Wagner-Martin, la americana en el exilio. La norteamericana a la que no entendieron...

El caso es que si el detonante del suicidio de Plath, al poco de cumplir 30 años, pudo ser la ruptura con Hughes, la consiguiente soledad en el duro invierno inglés, y quizás la íntima intelección de que no consiguió la aprobación de su marido/poeta, la tragedia de Sylvia Plath tanto tendría que ver con el feminismo (que Plath sintió menos que sus admiradoras, desando ser a veces

una esposa ideal a la antigua) cuanto con el relativo malditismo de quien luchaba con un demonio interior adverso. Como vieron algunos psiquiatras y el propio Hughes en los poemas de *Cartas de cumpleaños*, la sombra del alemán Otto Plath –el padre de Sylvia– planeó toda su vida sobre ella de una manera dañina, pues llevó a la fragilidad de su hija a convulsiones y depresiones y finalmente al suicidio. La sombra del padre era para Sylvia la inexorable necesidad de la perfección. Ser la mejor a toda costa. Abolir su lado humano débil, para ser solo rigor, luz absoluta. Sylvia sintió esa inquietud como un demonio al que, dentro de sí misma, no lograba controlar. Y esa lucha típicamente nietzscheana es la real tragedia de la poetisa Plath, que escribe en su diario: “El demonio” –ese daimon suyo– “quiere humillarme”. De ahí nacería la vindicación feminista.

El demonio de Sylvia –lo que torturaba su corazón, más frágil

Quizá Sylvia –como otros malditos, digamos el mismo Rimbaud– no debió luchar contra su demonio, sino amarlo y entregarse a él. No pudo hacerlo. Tenía miedo. Siempre tembló. Los mitos se suelen sustentar en la tragedia.

que el rigor– no era sino el machismo que le exigía un yo diferente, un yo a la imagen de unos hombres castradores. Dice en otro momento: “Yo tengo un yo que ama el cielo, las colinas, las ideas, los alimentos sabrosos, los colores brillantes...”

Es el lado de Plath es el que Hughes –en el último poema de *Cartas de cumpleaños*– llama su lado azul. El azul que Sylvia debió perseguir y que no encontró (o no tanto como necesitaba) porque su otro yo, el dominante según Hughes, era rojo. Ese color de sangre, púrpura y sacrificios aztecas, es el que Sylvia apodó su demonio (el que la hacía caer, temblar, odiarse, sentirse insegura, porque no lograba domarlo) y contra el que luchó creando, cuando quizás debió fusionarlo con el azul. Ese demonio rojo en el pálpito de un corazón azul, es el mismo que en las últimas páginas conservadas de su diario, lleva a Sylvia Plath a describir la

enfermedad y la muerte de un vecino, Percy Key, en 1962, con la rara atracción de quien ve en lo oscuro y en lo trágico, su reflejo.

Plath puede ser obviamente reivindicada por el feminismo, porque aspiró a la libertad y a la independencia de su ser frágil. Pero ella –algunas páginas del diario lo demuestran muy bien– no siempre tuvo conciencia de luchar contra los hombres, sino que creyó que debía luchar contra una parte incontrolada y oscura de sí misma. ¿Eran los hombres ese demonio? Quizá Sylvia –como otros malditos, digamos el mismo Rimbaud– no debió luchar contra su demonio, sino amarlo y entregarse a él. Entonces, probablemente, hubiera superado a Otto y a Ted. No pudo hacerlo. Tenía miedo. Siempre tembló. Los mitos se suelen sustentar en la tragedia. La de Sylvia Plath fue más compleja que el mero feminismo irredento. Que, por supuesto, también existió.

Luis Antonio de VILLENA

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 MEDITERRANEO
CÁMERA DI COMMERCIO E INDUSTRIA
ITALIANA PER LA SPAGNA
CARLSON WAGONLIT TRAVEL
CASINO DE JUEGO GRAN MADRID, S.A.
CITIGROUP
CITROËN HISPANIA, S.A.
CLARKÉ, 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 DE MADRID
FUNDACIÓN COCA-COLA ESPAÑA
FUNDACIÓN CULTURAL MAPFRE VIDA
FUNDACIÓN ENDESA
FUNDACIÓN HIDROELÉCTRICA DEL
CANTABRICO
FUNDACIÓN ICO
FUNDACIÓN INSTITUTO DE EMPRESA
FUNDACIÓN PEDRO BARRÍE 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 THYSSSEN 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 ARTEDIARIO
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: RETRATO DE SYLVIA PLATH, POR ÁLVARO DELGADO. PRIMERA PALABRA, POR LUIS ANTONIO DE VILLENA **3** LA PAPELERA, POR JUAN PALOMO **6**

LETRAS MILAN KUNDERA: LA IGNORANCIA **9** LUIS GARCÍA-MONTERO: EL SEXTO DÍA **11** MIGUEL SÁNCHEZ-OSTIZ: LA FLECHA DEL MIEDO **13**

ÚLTIMAS PÁGINAS DE LOS DIARIOS INÉDITOS DE SYLVIA PLATH **16-19** EL CLUB DE LOS POETAS SUICIDAS **20-21** VARIOS AUTORES: LA HISTORIA DE ETA **22**

ABRASHA ROTENBERG: LA OPINIÓN AMORDAZADA **23** JEAN-PAUL SARTRE, VEINTE AÑOS DESPUÉS, POR JOSÉ ANTONIO MARINA **24-25** ÚLTIMA PALABRA: CARMEN RIGALT **26**

ARTE LA FUNDACIÓN DE LA CIUDAD **28-29** JAVIER BALDEÓN **30** ENRIQUE MARTY **31** EL LEGADO ARTÍSTICO DE CARLOS V, POR FERNANDO MARÍAS **34-36** SEAN SCULLY **38** PER BARCLAY, INUNDAR EL ESPACIO **39** "LOS SIETE PECADOS CAPITALES", DE OTTO DIX, POR LINDA MCGREEVY **40-41** RICARDO BAROJA **42**

TEATRO HEINER MÜLLER, POR DOS COMPAÑÍAS ALTERNATIVAS **43-45** LA NOCHE DE MAX ESTRELLA **46**

CINE EL CINE Y EL BOXEO. "LA ATRACCIÓN POR EL CUADRILÁTERO", POR MIGUEL MARÍAS **48-50** LOS MEJORES GOLPES. FILMOGRAFÍA SELECCIONADA **51** FILMOTECAS **52**

MÚSICA EL AUGE DE LA ÓPERA AMERICANA **53-55** "LA ÚLTIMA CENA" DE BIRTWIS-TLE EN BERLÍN **56** MÚSICAS DE PASIÓN **57** ENTREVISTA CON RICHARD BONYNGE **58-59** DISCOS **60**

CIENCIA LOS ÚLTIMOS COLETAZOS DE LA POLIO **62-63** "NUEVAS VACUNAS", POR CARLOS MARINA LÓPEZ **64** INVENTOS **65** LOS ALUCINADOS, POR FRANCISCO UMBRAL **66**

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

Julián 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. Guibert, J. A. Gurpegui, Abel H. Pozuelo, J. Hernando, B. Hernanz, G. Iberní,

R. L. Blanco, J. Marco, J. Marín-Medina, J. L. Molinuevo, J. Muñoz, M. Navarro, B. Palomo, J. M. Parreño, 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, y L. A. de Villena

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

EL CULTURAL se vende conjuntamente con el diario EL MUNDO

Impreme Rotedic. Dpto. legal: GU452-98

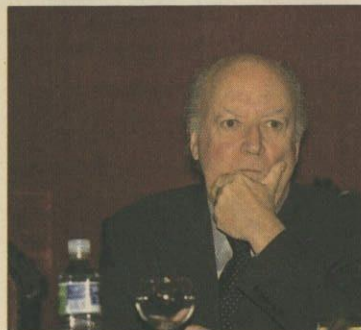


DAMAS EN PIE DE GUERRA

Oh Capitán, mi Capitán, qué triunfo. Lo de Arturo Pérez-Reverte mueve al asombro. Doscientos cincuenta mil ejemplares en la primera edición, doscientos cincuenta mil vendidos. Vamos, que han comprobado la buena letra de *La carta esférica*. Además, tres títulos suyos figuran entre los diez más vendidos de bolsillo, en dos editoriales diferentes, y Punto de Bolsillo, la nueva editorial de Santillana y Ediciones B, también arrancará con él. Y que rabien.



Avuelta con la literatura, la autobiografía y la nostalgia, **Jorge Edwards** recibe el lunes 24 en el Paraninfo de la Universidad de Alcalá, "su" premio Cervantes. Un no parar: hoy comienza la lectura del Quijote en el Círculo de Bellas Artes, una fiesta adelantada por eso de las vacaciones de Semana Santa, que no respetan a nadie...



Nuestras letras están cada día más enredadas en la web. En apenas doscientos cincuenta días, la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ha recibido más de quince millones de peticiones de información procedentes de ciento quince países. Para el arranque de la Biblioteca (www.cervantesvirtual.com), el 27 de julio de 1999, el Banco de Santander y la Fundación Marcelino Botín aportaron 500 millones de pesetas, aunque la cuantía total del proyecto está aún por determinarse.



Sexo y ciudad son los ingredientes de la próxima película de **Julio Medem**, *Lucía y el sexo*, que contará además con su musa **Emma Suárez** como pro-

Pérez-Reverte ya ha vendido 250.000 ejemplares. Las fiestas no respetan ni a Edwards. El Liceo le hizo un roto a Gruberova. Millones de navegantes en la biblioteca virtual Cervantes. Emma Suárez será la reina de la próxima de Medem

tagonista. Medem, que ha tardado dos años en redondear el guión, permanecía desaparecido en combate desde *Los amantes del Círculo Polar*, tiempo que ha aprovechado para cuajar una historia "mucho más sexual que el resto de mis películas".

Otro director desaparecido, **Quentin Tarantino**, acaba de asomar de nuevo la patita. Resulta que el autor de *Pulp Fiction* estaba preparando una nueva edición de la música de **Johnny Cash**, y ha pasado varios meses escuchando discos del cantante. El estuche, compuesto de tres discos compactos y titulado *Love, God, Murder* (Amor, Dios, Asesinato), sale a la venta el 23 de mayo.

¿Qué buscan esas alianzas editoriales para sacar al mercado libros de bolsillo? ¿Libro barato o lector barato? Buscan, en primer lugar, que cuadre su bolsillo. Les cuento: DeBolsillo (Bertelsmann/Planeta) tenía una inversión inicial de 400 millones de pesetas. Bueno, pues en menos de un mes han superando todas las previsiones y han vendido 800.000 ejemplares, con una facturación total de 780 millones de pesetas. Y Punto de lectura (Santillana, Ediciones B), presentado con todo lujo a finales del mes pasado, arranca el próximo 22 de mayo con idéntica ambición de copar el mercado.

Con la misma impunidad, **John Updike** planea recuperar este otoño a "su" personaje emblemático, Harry Conejo Angstrom, muerto en *Conejo en paz*. Ahora serán

su viuda, hijo y amigos los que desvelen aspectos del difunto en *Rabbit remebered*, una apuesta segura teniendo en cuenta que dos de las cuatro novelas de la serie han obtenido el premio Pulitzer.

Mucho jaleo ha traído el *Lohengrin* en el Liceo barcelonés. Los oyentes de Radio Clásica han podido escuchar vítores y abucheos. De lo que pocos se han enterado es de la sustitución del tenor protagonista en una de las representaciones a causa de una indisposición de **Niskanen**. El que vino en el último momento no se pudo aprender un papel tan difícil en lo escénico, así que cantó *Lohengrin* desde un palco mientras en escena se movía otro. La ópera es ya de por sí complicada en lo vocal y cuando se añade la complejidad escénica sin haber covers la cosa se complica...

Y ya que estamos en Barcelona, me gustaría saber si finalmente el Liceo tuvo que indemnizar a **Edita Gruberova** y con cuánto por el traje que se rompió durante los conciertos de *Beatrice di Tenda*.

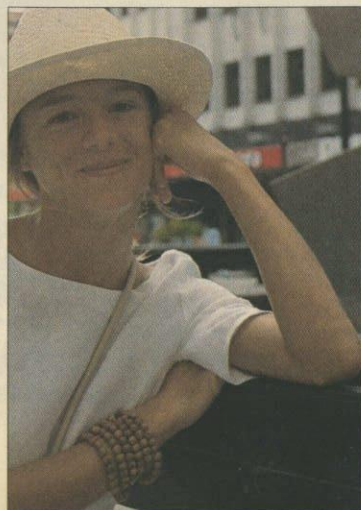
Sé que la DAMA podría tener un remedo de teatro y hacer mutis por el foro, que hay cabreo entre los dramaturgos por cómo se lo montan, y se lo gastan, los de la SGAE. Para que luego nadie se queje, vayamos por partes: primero fueron los cineastas los que abandonaron la Sociedad General de Autores y Editores porque no les defendía y así nació la ofendida DAMA. Ahora son los del teatro los que piensan escapar. La cosa tendría bemoles, porque la sociedad de gestión perdería a sus fundadores. Así que ojo.

Vengo de Nueva York y compruebo que allí cuecen también muchísimas habas. Por lo pronto, el MOMA está inabordable. Una banda de posmodernos ha tomado el mando, y del canon del arte del siglo XX no quedan ni las rasas.

Juan PALOMO

BIBLIOTECA VIRTUAL

MIGUEL DE CERVANTES





PORTADA

**ÚLTIMAS PÁGINAS DE LOS
DIARIOS DE SYLVIA PLATH**

EL CLUB DE LOS POETAS SUICIDAS

SARTRE, VEINTE AÑOS DESPUÉS
POR JOSÉ ANTONIO MARINA

LETRAS

Milan Kundera: La ignorancia⁹ Luis García-Montero: El sexto día¹¹ Miguel Sánchez-Ostiz: La flecha del miedo¹³ Los diarios de Sylvia Plath: últimas páginas¹⁶⁻¹⁹ El club de los poetas suicidas²⁰⁻²¹ Sartre, la leyenda veinte años después²⁴⁻²⁵ Última palabra: Carmen Rigalt²⁶

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 La carta esférica	Arturo Pérez-Reverte	Alfaguara	-	1
2 La fiesta del chivo	Mario Vargas Llosa	Alfaguara	1	5
3 El amante lesbiano	José Luis Sampedro	Plaza & Janés	2	9
4 Veronika decide morir	Paulo Coelho	Planeta	4	7
5 El alquimista impaciente	Lorenzo Silva	Destino	3	8
6 El último judío	Noah Gordon	Ediciones B	7	22
7 La hermandad	John Grisham	Ediciones B	5	4
8 Rescate en el tiempo	Michael Crichton	Plaza & Janés	6	3
9 Las esquinas del aire	Juan Manuel de Prada	Planeta	8	3
10 Carajicomedia	Juan Goytisolo	Seix Barral	-	1

NO FICCIÓN

1 El negocio de la libertad	Jesús Cacho	Foca	2	13
2 Diga 33. Anecdotario médico	J. Ignacio Arana	Espasa Calpe	5	5
3 Curro Romero. La esencia	Antonio Burgos	Planeta	1	5
4 Presidentes	Victoria Prego	Plaza & Janés	3	8
5 Ahora hablaré de mí	Antonio Gala	Planeta	-	1
6 Carlos V, el César y el Hombre	Manuel Fernández Álvarez	Espasa Calpe	4	15
7 Lo es	Frank McCourt	Maeva	7	20
8 Desde el banquillo	Javier Gómez de Liaño	Temas de hoy	6	5
9 El sexto día	Luis García Montero	Debate	-	1
10 Diccionario de los sentimientos	J. A. Marina/M. López Penas	Anagrama	8	13

BOLSILLO

1 La piel del tambor	Arturo Pérez-Reverte	DeBolsillo	6	3
2 Las cenizas de Ángela	Frank McCourt	Maeva	3	28
3 El ocho	Katherine Neville	Ediciones B	10	27
4 Los pilares de la tierra	Ken Follet	Plaza & Janés	4	28
5 Hija de la fortuna	Isabel Allende	DeBolsillo	1	3
6 La Milla Verde	Stephen King	Plaza & Janés	5	6
7 El Club Dumas	Arturo Pérez-Reverte	Alfaguara	9	24
8 La tabla de Flandes	Arturo Pérez-Reverte	DeBolsillo	2	3
9 El tambor de hojalata	Günter Grass	Alfaguara	-	23
10 La especie elegida	Juan Luis Arsuaga	DeBolsillo	-	1

POESÍA

1 Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	1	28
2 Rincón de haikus	Mario Benedetti	Visor	2	15
3 Las moras agraces	Carmen Jodra Davó	Hiperión	3	28
4 Antología de las mejores poesías...	Luis María Anson	Plaza & Janés	5	15
5 Anicia	Blas de Otero	Visor	10	3
6 Vida	José Hierro	Aguilar	4	11
7 Escaparate de venenos	Felipe Benítez Reyes	Tusquets	8	3
8 Un blanco deslumbramiento	Andrés Aberasturi	Sial	7	26
9 Borges por él mismo	Jorge Luis Borges	Visor	6	17
10 Poesía amatoria	José Caballero Bonald	Renacimiento	9	17

LIBROS DE CONSULTA, GUÍAS...

1 Ortografía de la lengua española	R. A. E.	Espasa Calpe	1	26
2 Soluciones naturales en la edad...	T. Alfaro/T. Ramos	Plaza & Janés	3	14
3 No comas el postre con cuchara	Carlos García Calvo	Planeta	8	2
4 Diccionario del español actual	Seco, Andrés y Ramos	Aguilar	4	23
5 Comida amiga	Mª José Roselló	Plaza & Janés	10	18
6 Duérmete niño	Estivill/De Béjar	Plaza & Janés	5	25
7 Guía Campsa 2000	VV.AA.	Campsa	2	3
8 El puchero de las monjas	Sor María Isabel	Martínez Roca	7	18
9 1080 recetas de cocina	Simone Ortega	Alianza	6	18
10 Alojamiento en casas rurales 2000	Fundación Caja Rioja	El País/Aguilar	9	2

Librerías consultadas

Albacete: Herzo. Alicante: Manantial. Almería: Cajal. Ávila: Senen. Badajoz: Universitat. Barcelona: Bosch, Castells, Francesa, Jaimés. 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: Paraciso. 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, Rubinos, Vips. Málaga: Rayuela. Melilla: Mateo. Murcia: González Palencia. Oviedo: La Palma. Palencia: Alfár. Palma de Mallorca: Signo. Las Palmas: Canaima. Pamplona: Gómez, Universitaria. Pontevedra: Secane. Salamanca: Cervantes, Plaza Universitaria. Santa Cruz de Tenerife: La Isla. Santander: Estudio. San Sebastián: Internacional, Zubieta. Segovia: Vallés. Sevilla: Lázaro, Repiso. Soria: Las Heras. Teruel: Senda. Toledo: Hojablanca. Valencia: París-Valencia, Soriano. Valladolid: Lara. Vitoria: Axular. Zamora: Semuret. Zaragoza: Central.

ARGENTINA

- Alexandros**
Valerio Manfredi (Grijalbo)
- El alquimista**
Paulo Coelho (Planeta)
- La undécima revelación**
James Redfield (Atlántida)
- Del cabildo al shopping**
Enrique pinti (Sudamericana)
- Manual del guerrero de la luz**
Paulo Coelho (Planeta)

ESTADOS UNIDOS

- The Brethren**
John Grisham (Doubleday)
- Carolina Moon**
Nora Roberts (Putnam)
- The Edge of Reason**
Bridget Jones (Viking Penguin)
- Who Moved My Cheese**
Spencer Johnson (Putnam)
- Body for Life**
B. Phillips, M. D'Orso (HarperCollins)

FRANCIA

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

MÉXICO

- La fiesta del chivo**
Mario Vargas Llosa (Alfaguara)
- Tombuctú**
Paul Auster (Anagrama)
- Pasiones**
Rosa Montero (Aguilar)
- El Vaticano contra Dios**
Los milenarios (Ediciones B)
- Mexicanos eminentes**
Enrique Krauze (Ediciones B)

REINO UNIDO

- Kate Hannigan's Girl**
Catherine Cookson (Bantam)
- The Brethren**
John Grisham (Century)
- Bridget Jones: The Edge of Reason**
Helen Fielding (Picador)
- Angela's Ashes (Film Tie-In)**
Frank McCourt (Flamingo)
- Delia's How to Cook Book**
Delia Smith (BBC)

Medios consultados

La Nación (Argentina). The Washington Post (Estados Unidos). Le Figaro (Francia). Reforma (México). The Times (Reino Unido)

LA IGNORANCIA

MILAN KUNDERA

Traducción de Beatriz de Moura. Tusquets. Barcelona, 2000. 199 páginas, 2.000 pesetas

Esta cuidada traducción del original francés de Milan Kundera se presenta enfáticamente como la primera edición mundial de la novela, pero ello me parece menos importante para los lectores españoles que la aportación del castellano y del catalán al significado que su propio título encierra.

La ignorancia trata en realidad del exilio, del tiempo y de la imposibilidad del retorno. De ahí la relevancia que el referente homérico tiene a lo largo de sus páginas, tanto para el narrador como para los protagonistas. Si, etimológicamente, "nostalgia" significa en términos griegos "el sufrimiento causado por el deseo incumplido de regresar", el narrador de Milan Kundera repasa en que el castellano "añoranza" procede del verbo catalán "enyorar", de modo que "la nostalgia se nos revela como el dolor de la ignorancia. Estás lejos, y no sé qué es de ti. Mi país queda lejos, y no sé qué ocurre en él" (pág. 12)

Milan Kundera aborda, por lo tanto, un tema de dolorosa pugnacidad para miles de personas, en Europa y fuera de ella, a lo largo del siglo XX, pero no oculta la perspectiva checa de su planteamiento. Checos son la pareja de los protagonistas, Irena y Josef, que debieron abandonar su país tras la "primavera de Praga" y que regresan veinte años después como Ulises lo hiciera. "¿Pertenece aún a nuestra época la epopeya del regreso?", se pregunta el narrador en la página 59, y la respuesta implícita que su relato nos da es negativa. Tan desoladora resulta la experiencia para Irena y Josef que ambos coinciden, cuando su decepcionante encuentro en un hotel de Praga con el que Irena intentaba consumir un idilio insinuado en plena juventud antes del exilio, en que nada les retiene ya en su patria. No aparece lo que buscaban en él, ni se realiza ninguno de sus "sueños de la emigración". Incluso la propia lengua checa tiene a sus oídos acentos desconcertantes, salvo cuando Irena utiliza términos obscenos en la cama con Josef.



Lo más admirable de *La ignorancia* reside en la contención con que el tema es desarrollado, pese a las poderosas implicaciones sentimentales que sin duda tenía para su autor

Lo más admirable de *La ignorancia* reside en la contención con que el tema es desarrollado, pese a las poderosas implicaciones sentimentales que sin duda tenía para su autor. Sólo en contadas ocasiones esa ecuanimidad se altera, por caso cuando se define el patriotismo checo como "una inmensa compasión por su país" (pág. 145). Y para ello el escritor utiliza magistralmente una técnica de distanciamiento casi brechtiano, pese a aparecer representado en el texto a través de la primera persona. En *La ignorancia* no faltan páginas de fuerte impronta lírica, pero lo que predomina es un tono entre ensayístico y propiamente narrativo, que en el capítulo 21, casi mediada ya la novela, adquiere matices casi diría-

mos que forenses, como si el narrador examinase la conducta de los dos exiliados de regreso en Bohemia para concluir con un diagnóstico que explicará su definitivo alejamiento de la tierra natal. Su enfermedad viene a ser, así, "la insuficiencia de añoranza", doblada en "una deformación masoquista de la memoria" por la que, al retornar, se recuerda más lo amargo del tiempo pasado que los momentos felices, definitivamente perdidos.

Añádanse, como otros efectos de ese extrañamiento, las digresiones filológicas e históricas que el narrador nos hace. Algo hay también de ello en la estructura de la trama, con esas dos líneas paralelas aportadas por Irena y Josef que convergen para ilustrarnos por

doble partida acerca de la imposibilidad del retorno, y es mucho también lo que a la impasibilidad y el distanciamiento de esta novela aporta el estilo sentencioso que la caracteriza desde su mismo título, tan sustantivo y conceptual como el otros libros previos del autor, y pienso sobre todo en *La inmortalidad*, *La lentitud* y *La identidad*. Por su parte, *La ignorancia* está empedrada de concisas reflexiones que, al hilo de la acción, el narrador nos hace acerca de sus temas centrales, y singularmente acerca del tiempo. Casi todo es visto aquí en función del tiempo: la vida, la patria, el exilio, el amor. No falta, sin embargo, algo tan concreto e inevitable como la política y la ideología, y de nuevo aquí esa estructura como de clepsidra —por recurrir al símil tan caro a E. M. Foster— que *La ignorancia* ostenta pone a los dos protagonistas ante la misma experiencia de encontrarse en Praga con sendos amigos comunistas, a los que Kundera presenta en clave humana como nuevos derrotados de la Historia.

Tengo para mí que el novelista checo ha recurrido, sin embargo, a un artificio más para salvar el difícil escollo del distanciamiento hacia una historia y unas experiencias que pertenecen dolorosamente a su propia biografía. Se me figura, a este respecto, que hay mucho en *La ignorancia* de ese juego que en la tradición psicoanalista que va de Freud a Lacan, y sobre todo en su empleo por parte de la crítica literaria, se ha dado por conocer como el *doppelgänger*, ese doble que en el espejo del texto disfraza y a la vez refleja al autor.

Independientemente de esa identificación espontánea del narrador con el escritor, que es aquí tan plausible como en cualquier otra novela, las cuentas de Kundera con su propio pasado afloran sobre todo en la línea trazada por el diario adolescente que Josef recupera al regresar a Praga.

Darío VILLANUEVA

LOS DONES INSUFICIENTES

JOSÉ LUIS PARRA

Pre-Textos. Valencia, 2000. 89 páginas, 1.850 pesetas

"Qué error este comienzo tan tardío", escribe José Luis Parra en uno de sus poemas. Y ciertamente sus inicios como poeta no fueron demasiado precoces. Nacido en Madrid en 1944, su libro inicial, *Más lisonjero me vi*, no aparece hasta 1989. Ello, sin duda, dificultará en un primer momento su consideración como poeta (el crédito que tan fácilmente se

El lenguaje de Parra es seco, escueto, sin alardes metafóricos, ni rebuscada pedrería léxica. Basta, sin embargo, leer tres o cuatro poemas para darnos cuenta de que es exactamente el que necesita esta poesía elegíaca, esta meditación sobre el tiempo de una intensidad y una verdad poco comunes.

En uno de los poemas, "Ajuste de cuentas", define Parra sus ver-

de presentida felicidad, la única felicidad verdadera, según leemos en el poema "Mediodía".

También hay literatura, mucha literatura, propia y ajena, en este libro desengañado y confidencial. El poema "La metamorfosis" vuelve del revés el relato de Kafka. Ahora es un insecto "en nupcias con la luz y vida breve" el que despierta "una mañana gris, lluviosa,/ de pronto convertido en anodino,/ anonadado oficinista/ en una compañía de seguros". No desentonan estos textos más culturalistas en el conjunto; no son adorno, ni mero homenaje, sino otra manera de decir el absurdo de la vida.

El riesgo de la monotonía acecha a toda poesía que quiera reducirse a lo esencial, que nos hable del paso del tiempo, que consista en repetidos ensayos de una despedida, en juegos para aplazar (o anticipar imaginativamente) la muerte. Y es cierto que varios de los poemas de Parra parecen variaciones de un mismo poema, pero en todo el libro un mismo tema —el único que importa— se dice de muchas maneras, con una enorme sabiduría literaria, tanto más eficaz cuanto menos exhibida. Si hubiera que señalar los dos extremos del volumen, un poema como "El auténtico problema" representa el tono más prescindible, por lo directo y despojadamente conceptual de la enunciación: "Quiero vivir, quiero morir. / No; no quiero vivir, ni tampoco morir. / No puedo renunciar ni al Todo ni a la Nada".

El logro más alto, a mi entender, lo representan poemas como "Navidad", lleno de magia y emoción, de memoria y misterio. Ese poema, y tantos otros de *Los dones suficientes*, acreditan que José Luis Parra, además de un poeta tardío, no tenido por ello demasiado en cuenta en los recuentos, es un poeta de verdad. Me imagino que serán muchos los lectores que no habrán oído pronunciar su nombre; después de leído este libro, les será difícil olvidarlo.

José Luis GARCÍA MARTÍN

M. HERNÁNDEZ

<http://members.es.tripod.de/mhernandez>

La voz de Pablo Neruda abre la puerta a esta página dedicada al poeta levantino Miguel Hernández. Está bien confeccionada e ilustrada, y lo que es más importante, sus contenidos son de fácil acceso y manejo. Una biografía, sus obras completas, todos los poemas..., la correspondencia que el autor mantuvo con ilustres como Juan Ramón Jiménez, Neruda o Federico García Lorca, entre muchos otros. Una completa documentación sobre el poeta con la que podrán disfrutar todos los aficionados a la poesía.

SIGLO DE ORO

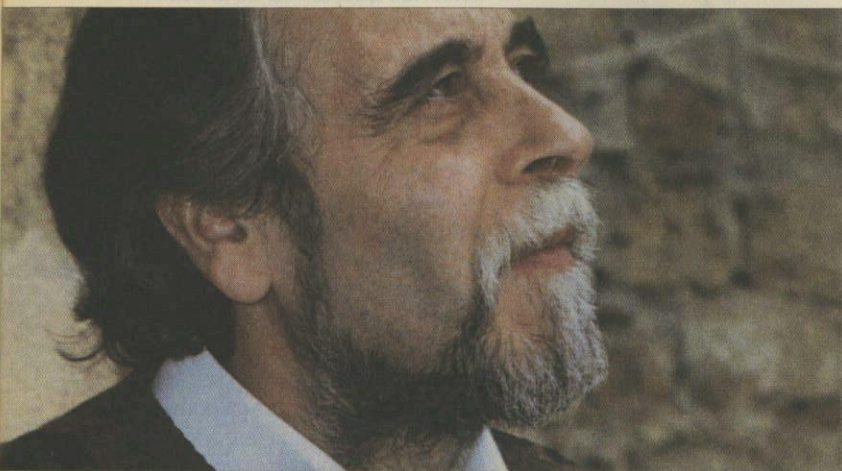
<http://ingberg.spanish.sbc.edu/SonetTexts/sonnets.html>

Aunque da la bienvenida en inglés toda la poesía de esta página se puede leer también en castellano. Dedicada exclusivamente a la poesía española del Siglo de Oro, 101 sonetos de dieciocho grandes poetas se dan cita en esta página que consta de dos índices (por poemas y por poetas) para agilizar su consulta. Boscán, Cervantes, Garcilaso, Góngora, Quevedo o Lope de Vega prestan sus versos a esta web que, para los más inquietos, ofrece links con cada uno de los autores.

SONETOS

www.angelfire.com/in/alga/alfamagma.html

Se trata de una web sencilla y de una selección "de los sonetos de la vida" de un particular. En ella aparecen más de 150 poetas españoles y latinoamericanos, aunque se echa de menos a otros tantos. Un índice de primeros versos y otros dos de autores por orden alfabético y cronológico, hacen fácil y rápida la consulta de sus páginas. Un curioso recorrido por la poesía española desde el marqués de Santillana, Juan Boscán o Garcilaso, hasta Antonio Carvajal o Rafael de Penagos pasando por Bécquer, el 98 o el 27. C. J.



otorga a los jóvenes no suele concederse a los noveles de más de 40 años), pero no es el reconocimiento lo que le preocupa: "No queda tiempo, no me queda/tiempo. Escribir es una sombra,/un silencio/de todo lo que quedará/por escribir".

Los dones suficientes es un libro escrito desde la conciencia de que ya se ha vivido lo fundamental y lo único que nos queda es hacer balance y ensayar un gesto digno para la despedida. Una lectura apresurada puede dar una idea errónea de la poesía de Parra. Abrimos al azar el volumen y nos encontramos con este comienzo de poema: "Me dormí por la tarde, deprimido/ por el paso tan rápido del tiempo./ Me pusiste una manta por encima/ y te marchaste". Inmediatamente pensaríamos que nos encontramos ante una poesía cotidiana y obvia, coloquial y tópica. Pero las cosas no son lo que parecen (el propio final de ese poema, "En el sofá", le da un sentido distinto a tan banal comienzo).

sos como "falsa autobiografía, deformada,/ que a la verdad más honda/de los mitos aspira". La apariencia de directa confidencia que tienen estos poemas no es más que un recurso literario; el poeta no se confiesa en verso: construye una obra de arte a la vez muy personal y muy impersonal, una confesión que es menos suya que de cualquiera de nosotros, sus lectores.

De las cinco partes que componen el libro, muy estructurado, la segunda y la cuarta constituyen a modo de intermedios formados por un único poema extenso. "Meditación en un aniversario" es el más inolvidable de esos dos poemas, una conmovedora elegía sobre los muertos que siguen muriendo en la memoria: "Todavía esta casa es más tuya que nuestra".

La muerte, que a veces parece menos muerta que la vida, está presente en muchos de los poemas del libro; la muerte, que no siempre parece menos deseable que la vida. Y junto a ella insistentes resquicios de precaria felicidad, o

EL SEXTO DÍA

LUIS GARCÍA MONTERO

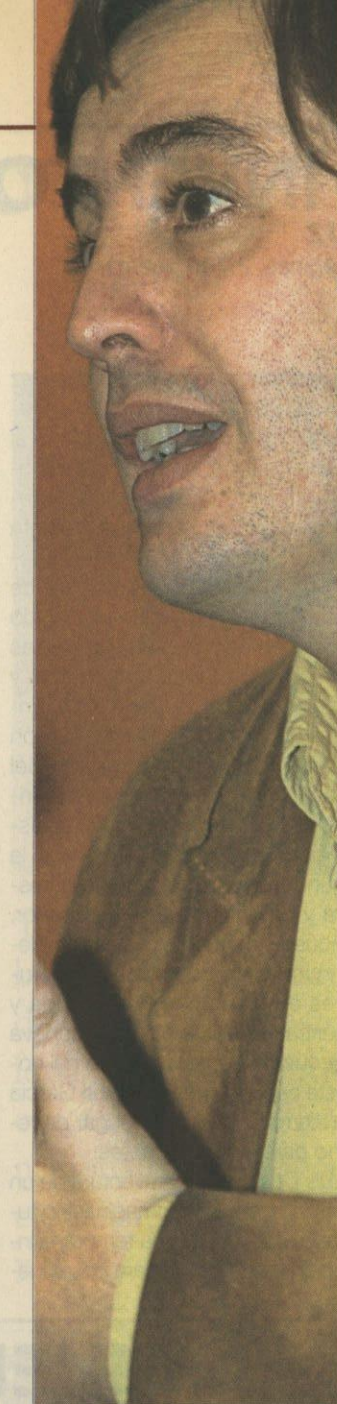
Debate. Madrid, 2000. 285 páginas, 2.400 pesetas

Según su título, esta colección de ensayos se ofrece como el itinerario de la creación del yo poético contemporáneo en la tradición española. Pero el subtítulo de "historia íntima" nos indica, desde la cubierta, lo que luego se confirma en el prólogo y el índice: no se trata de una indagación objetiva o neutra, sino de algo más limitado y por eso más personal: la definición de una genealogía de la que el autor se siente heredero, y por la que ha querido navegar como ejercicio de autoconocimiento. Nos dice que la polémica le parece mísera y que esta cansado de ella; en ambas apreciaciones le doy la razón, sin la menor reserva. Hay que huir del egocentrismo que nubla el juicio, y de la manipulación que convierte en armas la realidad y las ideas; pero no necesariamente del debate objetivo y respetuoso. Quiero creer que este no pretende ser un libro polémico, pero Yahvé, aunque se disponga a descansar tras el sexto día de la Creación, no puede ser inocente de la naturaleza de sus criaturas, si éstas llevan en su entraña la semilla de la discordia. Hay muchas formas de polemizar, y es sensato y noble abstenerse de las menos divinas; pero no basta. Conviene revisar el contenido del arca de Noé, porque si en ella no están todas las especies se habrá malogrado un designio que hubiera podido ser digno de Dios. Y conste que me parece de perlas que no quiera serlo García Montero; más significativa es su actitud de "lector apasionado" que nos da las claves de su educación sentimental, que afirma "el orgullo de la apropiación" y el derecho de la relectura personal de la tradición; que reconoce que "nuestra ideología vampiriza cualquier realidad" y es "una máquina de definiciones oportunas"; que su placer de lector requiere una "falsificación verdadera" de esa tradición. Verdadera como opción personal, acaso legítima en el poeta, nunca en el profesor. *El sexto día* es así una biblioteca ideal formada desde el indiscutible criterio del gusto personal, pero discuti-

ble al margen de él; es el equipaje abierto que muestra lo que su propietario se llevaría a una isla desierta, dispuesto a ser un Robinson bien acompañado pero al que, a mi modo de ver, le faltan aún muchos Viernes para estarlo del todo. No se me oculta que mi opinión podrá ser tachada de profesoral si creo preferible un acercamiento imparcial, objetivo e integrador a la Historia Literaria. Pero todo queda, al fin y al cabo, entre poetas profesores, que están por fuerza de acuerdo en más cosas de las que pueda parecer: por ejemplo, en la exigencia de una Teoría Literaria necesariamente unida a la Historia de la Literatura, siempre, claro está —aunque García Montero no lo diga— que esta última no sea íntima.

Los Viernes que tienen capítulo en esta aventura insular son Berceo, Jorge Manrique, Garcilaso, Quevedo, Meléndez Valdés, Espronceda, Bécquer, Antonio Machado y los poetas del 50. En mi opinión, y limitándome a lo de mayor calibre, faltan el arcepreste de Hita, Góngora, Villamediana, Rubén Darío, Manuel Machado, Valle, Juan Ramón, Aleixandre, Lorca o Guillén. Asumiendo el gusto de García Montero, creo que también San Juan, Lope, Campoamor, Salinas y acaso el Jovellanos intimista, el que mereció, en *Habitaciones separadas* (1993), un poema en la mejor tradición novísima del yo delegado en un personaje histórico.

En las páginas divulgativas de *El sexto día* conviven lugares comunes de la crítica académica, inteligentes observaciones personales, equilibradas visiones de



M. R.

conjunto e interpretaciones ostensiblemente parciales. Excesivamente angelical resulta la imagen de Berceo, el pillo sórdido y mezquino que se atrevió a presentar a media España, y con amenaza de excomunión, el expediente fiscal que es la *Vida de San Millán*, amparándose en dos falsificaciones perpetradas en su monaste-

rio: el privilegio de Fernán González y la bula del papa Inocencio III. Parcial la de Quevedo, a quien se asigna "el tono descarnado de la confesión", el propósito de "escribir como humano" y la defensa del estilo llano, cuando fue tan sutil artífice del pensamiento y la palabra como Góngora, y cuando Góngora fue tan carnal como él en el *Polifemo*, para quien sepa leer su canto a la belleza adolescente de Galatea. Poco sensata y en exceso apasionada la asunción, a propósito de Antonio Machado, de los peores tópicos sobre el Modernismo; más cuando se ilustra la conciencia revolucionaria de don Antonio con la canción de 1919 sobre el káiser Guillermo y el zar Nicolás, no más aguda que el denuesto del zar Alejandro III en las décimas juveniles de Rubén a Máximo Jerez. Muy reductora la lectura de Cernuda y Gil de Biedma, si su legado se reduce a "contar la perplejidad sentimental, la insuñición y los deseos de los ciudadanos reales".

García Montero es un poeta de calidad, imitado y respetado, y por ello tiene una ineludible responsabilidad como ensayista. La afrontó el 27 al sacar a Góngora del Purgatorio, y Eliot en el caso análogo de los metafísicos ingleses. La afrontaron Salinas, Guillén y Cernuda, ayudando a sus contemporáneos, con amplitud de miras y horizontes, a mantener viva la riqueza de nuestros clásicos. Mal se cumple esa misión apostando sólo por la facilidad, por medio de la exclusión de unos y la lectura incompleta de otros.

Guillermo CARNERO



MELISSA BANK

Manual de caza y pesca para chicas

Entre Woody Allen y Chéjov, la gran revelación norteamericana

PAULA IZQUIERDO

El hueco de tu cuerpo

Una novela arriesgada, ambiciosa, que hipnotiza al lector

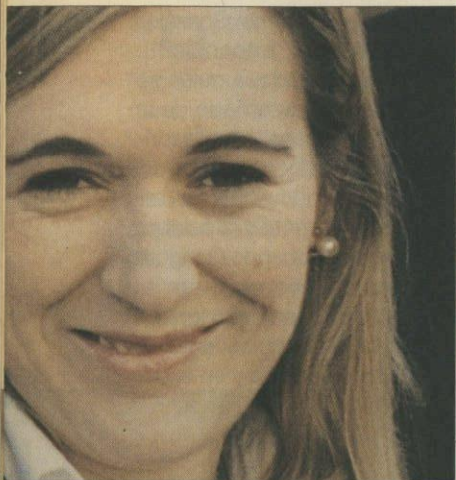


ANAGRAMA

LINUS DAFF, INVENTOR DE HISTORIAS

MARTA RIVERA DE LA CRUZ

Plaza & Janés. Barcelona, 2000. 318 páginas, 2.700 pesetas



Esta es la segunda novela de Marta Rivera de la Cruz (Lugo, 1970). Con la primera, *Que veinte años no es nada* (1998), ganadora del premio Ateneo Joven de Sevilla, la autora funda el espacio literario de Ribanova a partir de su Lugo natal. En su territorio se levanta un universo provinciano que para alguno es lugar de refugio y soledad mientras que otros han de superar entre sus murallas los primeros obstáculos en su apertura al mundo. Su entramado de historias incluye la del relato

La segunda vida de Antonio Benítez Reino (1997), que vuelve a ser recordado en *Linus Daff...*, donde el mundo de Ribanova reaparece como un ámbito de referencia representado por un generoso cronista local que ha hecho amigos por todo el mundo. Así las narraciones de Rivera van construyendo un mundo propio con personajes y peripecias que tienen su centro en una obra y reaparecen en el tejido de otras. Entre las dos novelas hay una relación complementaria en su visión del mundo. De manera que en la primera el mundo se ve desde el aislamiento de Ribanova. En cambio la segunda, que pierde algo de la frescura y autenticidad de la anterior, aunque es más ambiciosa, completa un itinerario cosmopolita por lugares emblemáticos de Europa y América desde los cuales Ribanova se recuerda como un rincón del noroeste español, por más que Galicia sea siempre el añorado lugar de retorno para sus emigrantes.

Luis Daff cuenta la aventura de un bastardo galés cuya imaginación tuvo que emplearse en la temprana invención de un padre para pasar lue-

go de mentir por necesidad o por afán de diversión a montar un próspero negocio de la mentira en la invención de engaños y simulaciones con que ayudad a salir del apuro a tantos clientes necesitados de ocultar conductas inapropiadas. Lo cual convierte a Linus en un entendido en el comportamiento humano a la vez que su fábrica de mentiras constituye un ataque indirecto a la sociedad, dominada por una doble moral de oscuros intereses, prejuicios y convencionalismos. Como falsificador de biografías que necesitan blanquear su pasado, Linus Daff cumple la función de catalizador de diversas historias que se desarrollan entre Londres, Nueva York y La Habana en el primer tercio del siglo XX. Los varios casos de vida real y su ingeniosa falsificación dan a la novela una extraordinaria variedad de episodios que atestiguan la sorprendente capacidad de fabulación de la autora, desde un cabrero irlandés beneficiado por una inmensa herencia ganada por sus servicios amorosos hasta el egoísmo filantrópico de un indiano gallego que quiere lavar su pasado de estafador y

emplear su fortuna en la construcción de un avanzado centro de enseñanza en su pueblo natal de la Costa de la Muerte galaica.

Lo mejor de la novela está en su hábil integración de múltiples historias que, en su conjunto, componen una reflexión sobre el amor y la soledad, sobre la simulación y la verdad, sobre la función pública de la mentira en una sociedad hipócrita regida por el dinero y la impostura. Ficción y realidad caminan de la mano en esta cadena de suplantaciones contadas con buen pulso narrativo y fecundo empleo de las técnicas del relato oral. Quizá se haya ido de la mano en la excesiva acumulación de datos que desvían la atención del eje vertebrador del relato. Y el desenlace no escapa del todo a la impresión de cierto escamoteo y efectismo. Pero no son graves estos reparos en una narración caudalosa de indudable interés que mantiene hasta el final el potencial novelesco de las múltiples historias integradas y que por ello hará las delicias de muchos lectores.

Ángel BASANTA

UN TURISTA, UN MUERTO

ROMÁN PIÑA VALLS

Calima. Palma de Mallorca, 1999. 205 páginas, 1.900 pesetas

Quiénes descubrieron a Piña en su primera novela *Las Ingles Celestes* (1997)– destacaron la expresividad de un estilo hilarante, atrevido y mordaz, la agilidad de una prosa capciosa, llena de insinuaciones y montada sobre una ingeniosa sintaxis de agudezas encadenadas.

Pues bien, ese tono, lúdico y lúcido, es el que domina su segunda novela, *Un turista, un muerto*. Para empezar, más que novela, este libro es una especie de "diario sin fechas", algo así como las memorias de un tipo cuya singularidad evidencian sus escritos. Y más que novelar un suceso su misión consiste en testimoniar unos hechos, unas costumbres... Porque de todo dan cuenta esas "prosas insomnes", a veces "delirios

poéticos" –así las califica–, a los que se entrega durante un año, tras verse condenado a abandonar la sección de necrológicas del periódico para el que lleva diez años trabajando. No es que en el hecho de "retratar muertos" cifrara todas sus aspiraciones, pero la tendencia a "echarle imaginación" a las noticias que cubre, con intención –defiende él– de "purgar de mediocridad el epitafio" encargado, o de inventar algún que otro suceso, y más de un aberrante personaje, en busca de lograr mayor protagonismo entre las páginas del periódico, acabaron por quitarle la palabra.

Y él lo asume, confunde "la realidad con la ficción", y sin esa "catarsis de escritor" que le ha proporcio-

nado "su columna" no habría sobrevivido a la sordidez de su oficio. Mitómano y romántico, ha optado por interpretarse como el personaje que en realidad se nos presenta: censor implacable de costumbres sociales y defensor de ideales en desuso. De ahí que al descubrir la existencia de un "grupo seudoterrorista organizado" –URO–, una organización que atenta "en nombre de lo rústico", encuentre una excusa en la que cifrar su batalla personal. Esa causa se concreta, durante el verano del 94, en un lema: "un turista, un muerto", en respuesta al eslogan oficial para llamar al turismo: "un turista, un amigo". No es uno más de sus titulares, sino el detonante para la acción de quienes deciden ejercer

el acto de "defender la tierra de nuestros antepasados".

Todo este revoltijo de motivos tiene su mejor aliado, no en la trama, débil y de escaso interés en su resolución, sino en el divertido alarde de ingenio al hacerlas discurrir con las claves de una comedia cinematográfica. Una comedia con aires clásicos, de las que no se sirven de la acción para determinar la gravedad de su carácter testimonial, pero sí del punto de vista adoptado. En él, en la comicidad de las palabras, en la intención de conducir hasta el absurdo lo que en ella se representa, reside el atractivo de esta disparatada novela.

Pilar CASTRO

LA FLECHA DEL MIEDO

MIGUEL SÁNCHEZ-OSTIZ

Anagrama. Barcelona, 2000. 591 páginas, 3.400 pesetas

Hace cerca de un decenio que el escritor navarro Miguel Sánchez-Ostiz comenzó un ciclo novelesco presidido por la invectiva rotunda y furiosa contra la vida provinciana contemporánea. La ciudad qué, desde un profundo amor, despierta el odio incendiario y purificador del novelista no tiene nombre en el primer título de la serie, *Las pirañas* (1992), pero abundantes datos permiten identificarla con Pamplona. En los volúmenes siguientes ya recibe una denominación simbólica, Umbria. Las mil formas que nutren la barbarie local se diseminan por *Un infierno en el jardín* (1995), *La caja china* (1996) y *No existe tal lugar* (1997). Se aprecia en esta cronología la escritura sostenida de Sánchez-Ostiz, obsesionada por alcanzar un retrato colectivo abarcador y a la vez puntillista. Y en ello sigue con una nueva entrega del ciclo, *La flecha del miedo*.

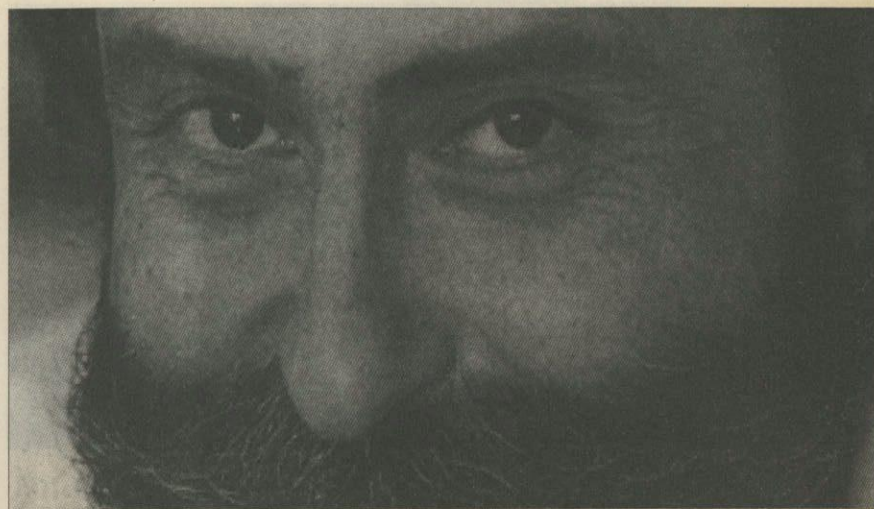
También aquí el escenario es Umbria, cuya configuración material y social revisa, tras una ausencia, el narrador y protagonista. Al igual que en los libros anteriores, el relato se sostiene en un esquema básico: la confrontación de una voz con un entorno. Ahora la novedad consiste en adoptar una perspectiva original y eficaz: el narrador se desdobra con naturalidad gracias a su condición de ventríloquo. La voz cantante la lleva el ventríloquo, Juan Fernández Lurgabe, de ocupación "Paradas circenses", según dice su tarjeta, pero se multiplica con el recurso de darles la palabra a sus muñecos, la Wendy, el Doctor Mabuze y Robin Hood.

Así, el narrador viene a ser como un juglar que, mediante las historias representadas por sus personajes, hace el cantar de gesta esperpéntico de su tierra: los antiheroes de Umbria se merecen la antiépica del guiñol. De eso, en suma, se trata, de bajar a los falsos héroes locales del pedestal y ponerlos en su sitio, no ya a ras de tierra, sino mezclados en el fango. La novela afronta, en parte, la otra cara de los triunfadores,

los héroes de hoy, y refiere los mecanismos envilecidos que conducen al poder económico y político. En este sentido es la crónica implacable y vehemente de las múltiples caras del delito impune, la desvergüenza y el matonismo.

Todo el mundo cae, bajo la censura afilada del autor, en el mismo lodazal: curas, políticos, constructores, creadores, abogados, policía, nacionalistas, antinacionalistas, la cultura y el negocio, la izquierda y la derecha... Desde las inmisericordes catilinarias de Baroja, no hemos tenido en las letras españolas otro narrador con un impulso devastador tan acendrado como este navarro radical. Por ello, y por otra parte, la novela reconstruye el ambiente de degradación moral, de corrupción absoluta de una sociedad donde no se salva ni el apuntador. No, claro, de la sociedad entera, sino del sector de ella que Sánchez-Ostiz selecciona, las clases medias urbanas de nuestro tiempo.

Este impulso de construir una literatura de denuncia, más ética que política, tiene su verdadera



Todo el mundo cae, bajo la censura afilada del autor, en el mismo lodazal: curas, políticos, abogados, policía, nacionalistas, antinacionalistas, la cultura y el negocio

singularidad no tanto en los contenidos —aunque no hay que negarle al autor ni arrojo ni inventiva en los pequeños sucesos cotidianos— como en la formulación. Y me refiero lo mismo a la técnica hiperbólica y al gusto por lo grotesco, es decir, a la construcción global de una parábola casi visionaria, como al empleo del lenguaje. A tono con el estado anímico del narrador, y cumpliendo los objetivos destructivos del autor, la prosa se arrebatada, encadena calificativos, repite voces, se deja llevar por lo oratorio. Tiene Sánchez-Ostiz una gran fuerza idiomática, capaz de crear términos, de retorcer la sintaxis, de lograr, en suma, una especie de masa verbal imprecatoria y torrencial muy coherente con el propósito último del texto.

Todos estos rasgos confirman las dotes y aciertos de ese escritor vigoroso e importante que es Sánchez-Ostiz. Pero todo ello está ya en las mencionadas obras anteriores de su saga de Umbria. Indica la cubierta del libro que *La flecha del miedo* cierra el ciclo. Me alegro porque la rabia del autor sigue intacta pero su conversión en literatura empieza a resultar manierista. Esa riqueza lingüística y ese coraje moral tienen que buscar ya otros ámbitos en los que desplegarse.

Santos SANZ VILLANUEVA

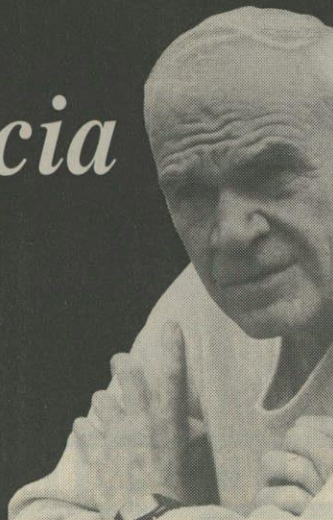
Milan Kundera

su nueva novela

La ignorancia

¡1.ª edición mundial!

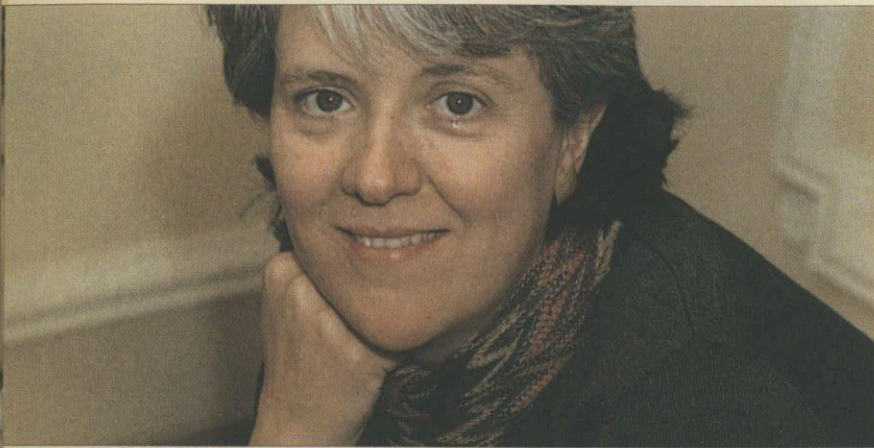
TUSQUETS EDITORES



DELITOS DE AMOR

MARIA MERCÈ ROCA

Premio Ramón Llull. Planeta. Barcelona, 2000. 243 páginas, 2.200 pesetas



Con más de media docena de narraciones en su haber, Maria Mercè Roca (Portbou –Gerona–, 1948) ha obtenido recientemente el premio “Ramón Llull” por esta novela (*Delictes d’amor*), traducida ahora por Raimon Artís; afortunadamente, porque la versión castellana permitirá que *Delitos de amor* tenga de este modo más lectores y alcance la difusión que merece. La autora ha escogido en este caso un tema vidrioso –la pafidofilia–, procurando sortear o no hacer hincapié en sus ribetes más escabrosos y cargando el acento, por el contrario, en el retrato psicológico del personaje central, Narcís, que es también el narrador de la historia. Individuo culto, refinado y exquisito, Narcís Besora es propietario de una lujosa zapatería con varias tiendas en Gerona. Está separado y tiene dos hijos a los que ve cada quince días. Con su madre no ha llegado nunca a mantener una relación satisfactoria –en cuanto al padre, ya fallecido las cosas fueron aún peores–, y la amistad con Francina, que por sus características podría desembocar en un lógico matrimonio, parece también limitada por alguna invisible barrera, una “línea de seguridad” a la que Francina se refiere (p. 237) y en la que Narcís se encierra siempre para no salir del todo de su círculo estrictamente personal y abrirse a los demás. Lo que sucede es que Narcís oculta celosamente, sabedor de las consecuencias que

podría acarrearle ser descubierto, su secreto más íntimo: la atracción enfermiza, avasalladora e irrefrenable que siente por las niñas. Consciente de que esa condición es la circunstancia que hace fracasar sus relaciones adultas, Narcís estudia el modo de satisfacer en secreto sus impulsos espontáneos y poder así hacer frente a una vida aparentemente normal y tal vez a un nuevo matrimonio.

La caracterización psicológica de Narcís es sin duda sobresaliente.

Delitos de amor era en su planteamiento una novela arriesgada. Maria Mercè Roca ha tratado el asunto con delicadeza y con eficacia en la construcción y en el lenguaje.

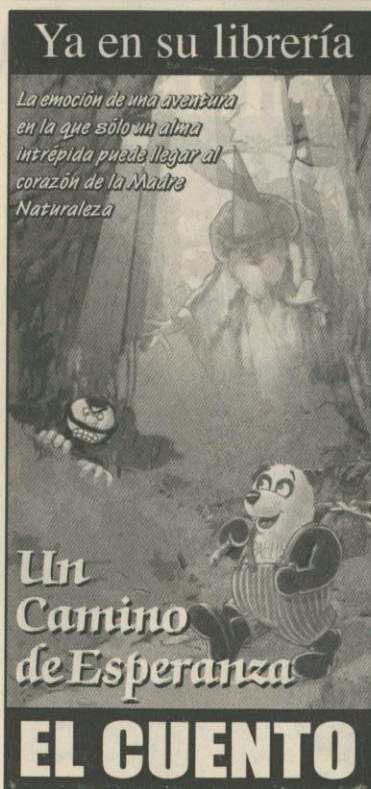
Con un ritmo narrativo impecable, la autora va acumulando informaciones que si, por una parte, proporcionan los datos acerca de la vida pasada del personaje y de sus antecedentes familiares, por otro anotan gestos, pensamientos, sensaciones, ideas –sobre el ser humano, sobre la sociedad, sobre libros, zapatos, objetos decorativos, comidas– y detalles de observación que sitúan al lector, en el mismo punto de vista que preside el discurso y le ayudan a seguir de cerca su trayectoria, a contemplar al personaje desde una atalaya privilegiada. En este implacable seguimiento de los vaivenes, las zozobras y las inquietudes que agitan el espíritu de Narcís Besora, en la mostración del esfuerzo de su pensamiento para dignificar y aun ennoblecer su inclinación, radica lo más valioso de *Delitos de amor*. La hondura del análisis psicológico se extiende también, aunque con menor riqueza dado el carácter forzosamente secundario del personaje, a Francina, cuyo discurso de rechazo, perplejo y firme al mismo tiempo, constituye por sí solo una soberana pieza argumentativa, un extraordinario resumen –planteado desde una nítida perspectiva femenina– de las ofrendas y las exigencias del amor. También la historia de la madre de Narcís, con su truculencia final, algo excesiva, encaja entre las causas que han producido la insegura educación sentimental del protagonista. No diría lo mismo de su relación infantil con el tío, hecho al que

la autora parece atribuir una importancia determinante en la evolución de Narcís y que me parece una adición innecesaria, buscada más como elemento de equilibrio estructural del relato que por razones psicológicas. Y acaso, si aplicamos un criterio estricto de verosimilitud, resulta difícil entender cómo el pulcro y refinado Narcís sea capaz de pernoctar en el infecto hotel Lis de Bangkok –adonde ha acudido a remediar sus impulsos–, incluso si el hecho se interpreta –lo que sería muy legítimo– como imagen del hundimiento del personaje en el fango de la degradación física y moral. (Lo cierto es que Maria Mercè Roca es aficionada a estos toques simbólicos: la coincidencia entre el momento de la muerte de la madre y las sórdidas acciones del hotel Lis constituye otra muestra patente de estas transferencias significativas).

Delitos de amor era en su planteamiento una novela arriesgada, llena de trampas posibles y de múltiples invitaciones a caer en las soluciones más fáciles. Es justo decir que Maria Mercè Roca ha tratado el asunto con delicadeza y, sobre todo –lo que importa más–, con eficacia en la construcción y en el lenguaje, esto es, en lo que forma parte de los recursos específicamente literarios. Así, la inclinación del personaje importa menos que su soledad, y si su “delito de amor” provoca nuestra repulsión, su radical incapacidad –de la que no es culpable– para ser feliz nos lo acerca como ser humano. Todo esto es resultado del tratamiento de la historia, es decir, de su configuración artística.

Delitos de amor es, además, una novela bien escrita. No dispongo de la versión catalana y no puedo, por tanto, juzgar la fidelidad de la traducción, aunque sí anotar algunos lunares o usos que disuenan sin llegar a empañar, a pesar de todo, la calidad general del trabajo, como “sostenedores” (p. 66) por “sostenes, sujetadores” o catalanismos del tipo de “hacen una representación de teatro” (p. 113) o “me ha cogido mucho dolor de cabeza” (p. 221).

Ricardo SENABRE



EL SECRETO DE JOE GOULD

JOSEPH MITCHELL

Traducción de Marcelo Cohen. Anagrama. Barcelona, 2000. 178 páginas, 1.900 pesetas

En noviembre del año pasado se puso a la venta el libro *Invierno en Grand Central* de Lee Stringer, un sin techo neoyorquino que cuenta su vida en las calles de la urbe. El volumen pasó desgraciadamente desapercibido para la crítica, aunque sin duda bien hubiera merecido alguna que otra reseña.

Ahora acaba de aparecer otro libro de temática ciertamente similar, *El secreto de Joe Gould*. Las diferencias entre uno y otro tienen que ver con la autoría, el primero es autobiográfico, en tanto que el segundo resulta ser la recopilación de dos artículos salidos de la pluma del reconocido periodista del "New York Times" Joseph Mitchell, fallecido hace cuatro años; también existen diferencias en cuanto al sujeto, pues Lee Stringer, un hombre de color, no tuvo educación alguna, en tanto que Joe Gould era licenciado por la Universidad de Harvard.

Tal y como el propio autor de *El secreto de Joe Gould* explica, el primero de los artículos se publicó en "The New Yorker", con el título de "El profesor gaviota", el 12 de diciembre de 1942 y el segundo apareció en dos entregas, en la misma publicación, con el título de "El secreto de Joe Gould", el 19 y 26 de septiembre de 1964. A lo largo de su carrera periodística Joseph Mitchell se especializó en un tipo de periodismo literario de corte eminentemente social.

Su pluma retrató a todo un amplio elenco de singulares y variopintos "personajes" neoyorquinos cuya riqueza humana meritaba y posibilitaba la narración literaria. Uno de estos fue Joe Gould, culto, universitario, descendiente de una de las familias con más rancio abolengo de Nueva Inglaterra, "Los Gould ya eran los Gould cuando los Cabot y los Lowell aún recogían almejas";... y ahora es un "sin techo" viviendo de la caridad en el Village neoyorquino, usando ropa de otros demasiado grande, comiendo mal y durmiendo donde buenamente puede y raramente

con más de un dólar en el bolsillo. Pero en el caso de Joe Gould no han sido exclusivamente las circunstancias o los vaivenes de la vida los responsables de su actual situación, sino que se trata de una decisión concienzudamente tomada, pues Joe quiere ser un bohemio y vivir como tal.

A lo que Joe no ha renunciado es a su formación intelectual. Viviendo en el Village neoyorquino conoció a numerosos autores, como E.E. Cummings y se dedicará a escribir la que será su magna obra póstuma, "la obra literaria inédita más larga en curso, aún lejos de ser acabada", su *Historia oral de nuestro tiempo*, donde recoge diálogos, acontecimientos y anécdotas a priori intrascendentes pero que "Tal vez... un día se leerá la *Historia oral* para saber que nos pasó a nosotros"; a fin de cuentas como ya había manifestado antes "lo que antes considerábamos historia -reyes y reinas, tratados, inventos, batallas...- es mera historia formal y en gran medida falsa. Por mi parte, o pongo por escrito la historia informal de los de a pie -lo que la gente tiene que decir sobre sus trabajos, amores, juergas...- o me muero en el intento".

Su historia no es una entelequia, pues algunos capítulos ya han sido publicados en revistas de prestigio, ni más ni menos que el *Dial* lo que constituye "el mayor triunfo de mi vida."

El secreto de Joe Gould es una de esas obras que nos atrapa de tal forma que abandonar la lectu-

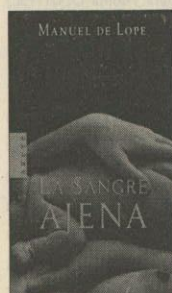
Mitchell nos atrapa de tal forma que abandonar la lectura es imposible. No recuerdo en la historia de la literatura americana ningún anti-héroe que alcance la dimensión heroica de Gould

ra resulta totalmente imposible. No recuerdo en toda la historia de la literatura norteamericana ningún antihéroe que logre alcanzar la dimensión heroica de Joe Gould. En ninguna de sus acciones pierde la dignidad, ni tan siquiera cuando es expulsado de alguna de las fiestas, a las que es muy aficionado, en las que se cuele; su dimensión ética y su compromiso consigo mismo -huiría desparado si el presidente de la casa Chrysler le regalara su gran imperio- resulta en ocasiones envidiable para quienes nos encontramos amarrados por toda una serie de convencionalismos sociales.

Para el común de los mortales Joe Gould puede resultar un "rara avis", pero conforme lo vamos conociendo vemos que se trata de un filósofo, de un buen conocedor del alma humana. Joe Gould representa la antítesis del ideal americano, aún más, deja al descubierto las grandes carencias del sistema.

Eso sí, cuando conocemos el secreto de Joe Gould uno se pregunta, ¿no será el mismo secreto de Joseph Mitchell? A fin de cuentas en la obra vamos a encontrar el humor más genuino y desternillante que uno pueda imaginar.

José Antonio GURPEGUI



MANUEL DE LOPE - LA SANGRE AJENA

«Una espléndida novela, audaz en su indagación del conocimiento de la verdad.»

Ángel Basanta, *El Cultural*

a R E T É LOS IMPRESCINDIBLES

SYLVIA PLATH ÚLTIMOS

“Debería haber un ritual para nacer dos veces: remendada, reparada y con el visto bueno para volver a la carretera”.

Ella no volvió. Se llamaba Sylvia Plath y era poeta. El 11 de febrero de 1963 preparó el desayuno para sus dos hijos, de uno y tres años, abrió la llave del gas y metió la cabeza en el horno. Así nació una de las leyendas del siglo, acrecentada por el carisma del marido que la había abandonado, el poeta Ted Hughes. Plath escribía desde los 11 años un diario cuya publicación Hughes censuró. Destruyó las anotaciones de los últimos meses e impidió que la mitad de los escritos aparecieran. Ahora la editorial Faber & Faber acaba de publicar en Inglaterra la versión íntegra, de la que ofrecemos varios fragmentos. EL CULTURAL también recoge la historia de algunos poetas suicidas

1951

7.30 p.m. Miércoles, 17 de octubre

No sé por qué habría de estar tan horriblemente triste, pero tengo ese lamentable sentimiento de “nadie-me-quiere”. Llevo aquí arriba, en la enfermería, un día y medio, y tengo la cabeza mucho mejor, ya no está tan abotargada y todo eso. Pero aún me siento muy inestable, especialmente cuando me levanto, supongo que a causa de todas las pastillas que me han dado. Mañana me levantaré para retomar mi primer examen escrito, cuyo estudio he pospuesto estúpidamente leyendo viejos números de la revista *New Yorker*. También he contraído un compromiso para comer con alguien de *Mademoiselle*, que está realizando entrevistas a los millares de chicas que quieren participar en el concurso del Consejo del Colegio. No puedo pensar en qué me pondré. Toda mi ropa es ma-

rrón, azul marino o de terciopelo. Y ningún accesorio que combine bien. Demonios, cómo he despilarrado el dinero, penique a penique, en prendas incombustibles. ¿Cómo voy a criticar la más importante revista de moda del país si ni siquiera puedo vestirme correctamente? Para rematarlo, acabo de hablar con madre por teléfono y la he entristecido, he entristecido a Dick, me he entristecido yo misma. En vez de salir zumbando a una fiesta de fin de semana el viernes, con Carol, por Dick, clínica, fiesta en HMS, etcétera, languidezco. Ni siquiera realmente enferma aquí arriba, lo cual sería soportable. No. Podría irme a casa si quisiera. Pero sería una presión para mi salud y para mi trabajo académico. Es así, estoy temblorosa. Tengo que ponerme al día con dos semanas de trabajo atrasado. Es “lo mejor”, si atendemos al sentido común, acostarse pronto el sábado por la noche, para trabajar todo el fin de semana. Pero, demonios, sigo

pensando en mí misma bailando con Dick con mi vestido de terciopelo, y encontrándome con sus fascinantes amigos... ah, bien. Cobra ánimos. Reconstruye tu cuerpo y prepárate para la próxima fiesta, para el próximo tipo, para el próximo fin de semana con fuerzas renovadas. Tal y como están las cosas, me siento demasiado bien para estar verdaderamente enferma, y mimada, demasiado inestable para que merezca la pena levantarme. La sinusitis me sume en una depresión maniaca. Pero, al menos, cuanto más abajo voy, más pronto llegaré al fondo y comenzaré a remontar la pendiente otra vez.

12 h. Viernes

Ahora todo este dolor podría ser normal, dado que acabo de salir de la enfermería y aún tengo la cabeza repleta de mocos, lo que me tiene inestable y temblorosa. Pero de repente todas mis clases se me han ido de las manos —he perdido demasiado y me he retrasado por lo menos una semana en todas ellas. No sólo es eso, no sé si estaré o no en el Consejo de Prensa, o si puedo vender medias en mi tiempo libre, del que carezco. Y, por otra parte, ¿cómo voy a encontrar tiempo para trabajar en el hospital mental? Me desgarran el deseo de llegar a conocer de verdad a las niñas de mi casa —y charlar y jugar al bridge alguna vez. Pero lo peor es que tengo esta terrible responsabilidad de ser una estudiante de sobresaliente (todo el mundo me etiqueta así, ¡qué vana broma!) y no veo cómo puedo mantener esa fachada. El año pasado, por lo menos, tuve dos cursos fáciles. Este año el consejo directivo me ha fastidiado completamente —los alumnos de primer año han sido distribuidos en secciones de una manera brillante. La religión exige mucho —llevo una semana de retraso, atascado mi primer

“Me siento demasiado bien para estar verdaderamente enferma. Pero, al menos, cuanto más abajo voy, más pronto llegaré al fondo y comenzaré a remontar la pendiente”

examen. En arte, he perdido unas buenas diez horas de trabajo. No importa cuánto tiempo invierta en ello, nunca superaré el notable —mi nota más optimista. Mi curso de literatura inglesa está sencillamente por encima de mis posibilidades a no ser que vaya a seminarios y lea montones de cosas adicionales. Mi curso de escritura creativa exige lo que más me gusta —trabajo y tiempo. Pero ¿cómo combinar los fines de semana con Dick, el trabajo intenso, la sociabilidad y, sobre todo, la salud? Dios sabe. Ahora sé por qué se fue Ann. ¿Cómo puedo pensar con esta carga de mucosa endurecida en mi cabeza? ¿De dónde me vienen las fuerzas?

Jueves, 1 de octubre de 1957

Carta a un demonio:

La pasada noche experimenté la sensación que mientras lo leía no encontré del todo en James: la enfermedad, el alma aniquilada en un flujo de miedo dentro de mi sangre agitando su corriente para una insolente lucha. No pude dormir, aunque estaba cansada, y me tendí sintiendo mis nervios apurados por el dolor y el quejido de una voz interior: oh, no puedes dar clase, no puedes hacer nada. No puedes escribir, no puedes pensar. Y yo yacía bajo el glacial negativo de la sangre denegadora, pensando que la voz era mía, una

DÍAS

"No puedo ignorar este yo criminal: está ahí. Lo huelo y lo siento, pero no quiero darle mi nombre. Me avergonzaría. Cuando dice: no debes dormir, no puedes dar clase, yo voy a pesar de todo, queriendo partirla la nariz"

parte de mí, y que debe de alguna manera conquistarme y dejarme con mis peores visiones: teniendo que batallar con ella y ganar día por día, pero quedar acabada.

No puedo ignorar este yo criminal: está ahí. Lo huelo y lo siento, pero no quiero darle mi nombre. Me avergonzaría. Cuando dice: no debes dormir, no puedes dar clase, yo voy a pesar de todo, queriendo partirla la nariz. Su arma más grande es tener y haber te-

nido la imagen de mí misma en el éxito perfecto: escribiendo, enseñando o viviendo. Tan pronto como inhalo la falta de éxito en forma de rechazos, rostros problemáticos en clase cuando me vuelvo un punto borrosa, o como frío horror en las relaciones personales, acuso a mi yo de ser un hipócrita, que se presenta mejor de lo que soy, sólo un culo asqueroso.

Soy medianamente buena. Y debo vivir siendo medianamente

buená. No tengo títulos superiores, no he publicado libros, no tengo experiencia docente [...]. No puedo pedirme seriamente ser mejor profesora que cuantos enseñan a mi alrededor con títulos, libros publicados y experiencia. Tan sólo puedo, día tras día, luchar por ser mejor profesora que el día anterior. Si, al fin de un año de duro trabajo, con parciales caídas, obstinada y parcial explicación de un poema o un relato, puedo decir que soy más suelta

y más segura y mejor profesora de lo que era el primer día, habré conseguido bastante. He de hacer frente a esa imagen mía como algo bueno para mí, y no asustarme como gelatina estremecida porque no soy el señor Fisher o la señora Dunn ni ninguno de los otros.

Yo tengo un yo bueno, que ama el cielo, las colinas, las ideas, los alimentos sabrosos, los colores brillantes. Mi demonio quiere asesinar a ese yo poniéndolo en comparación y diciéndole que debe

“No sé por qué estoy tan triste. Tengo ese horrible sentimiento de ‘nadie-me-quiere’”

huir si es menos que los otros [...]

Jueves noche, 5 de noviembre de 1957.

Notá breve: a mi yo. Es el momento de tomar mi yo entre las manos. Resulta pasmoso en lo lúgubre, negro, desolador, enfermo. Ahora debo construir en mi yo, darle una espina dorsal, aunque mucho me falte. Si pudiera conseguirlo este año, aunque fuera torpemente, sería la mayor victoria que podría alcanzar. [...]

¿Lo primero de todo? Mantenerme tranquila con Ted ante las preocupaciones. Con él cerca, me siento desastrosamente tentada a quejarme, a compartir miedos y miserias. La miseria ama la compañía. Pero mis miedos sólo se magnifican cuando se reflejan en él. [...]

Después de esta semana, disfruto leyendo: preparo modos de presentar símbolos, estilo. Conferencias como confidencia. No mirar al año: de ahora a mañana. De entonces al día siguiente. De entonces a la siguiente semana. De entonces a la siguiente semana. Luego, el Día de Acción de Gracias, y la posibilidad real de rehabilitarme y trabajar. Caminaré penosamente hasta entonces.

Quiero disfrutar esto tanto como pueda. Lo que quiere decir que debo trabajar para preparar y no dilatarme en el miedo y enseñar con la enfermedad del miedo. Confidencia. Empieza en casa. Protegiendo a Ted del conocimiento de lo peor. Pues yo misma no quiero conocerlo. Y debo vivir con ello. Descansa, tranquila. Nada me ayudará estar nerviosa, angustiada y preocupada. Salva la culpa sentir que “al menos estoy enferma y angustiada”, lo que resulta un pago por ser mala profesora. [...]

Tengo una lucha interior que no quiere ser derrotada por un lema o la resolución de una noche. Mi demonio de la negación quiere tentarme día a día, y tengo que luchar con él, como algo distinto a mi yo esencial, que lucho por salvar: cada

día debo tener algo que recomendarle: el honesto deleite de mirar el rápido y peludo cuerpo de una ardilla o sentir profundamente, el clima y el color, o leer y pensar en algo a una luz distinta: una buena explicación o 5 minutos en clase para redimir 45 malos. Minuto tras minuto luchando hacia arriba. Fuera de la sombra de esa nube negra que quiere aniquilar mi ser entero con su demanda de perfección y medida, no de lo que yo soy, sino

“Yo tengo un yo bueno, que ama el cielo, las colinas, las ideas, los colores brillantes. Mi demonio quiere asesinar a ese yo poniéndolo en comparación y diciéndole que debe huir si es menos que los otros”

de lo que no soy. Yo soy como soy y escribo, vivo y viajo: He tenido el valor que he ganado, pero debo trabajar para tener más valor. No quiero hacerme más ilusiones.

7 de junio de 1962

Bueno, Percy Key [un vecino] se está muriendo. Ése es el veredicto. Pobre viejo Perce, dice todo el mundo. Rosa sube casi todos los días. “Te-ed”, llama con su voz histérica y vibrante. Y Ted viene, desde el estudio, desde la pista de tenis, desde el patio, desde donde sea, para llevar al moribundo desde su sillón a su cama. Después de todo, está muy tranquilo. Es un saco de huesos, dice Ted. Le vi en un “date la vuelta” o “haz”, tumbado boca arriba en la cama, sin dientes, con nariz y barbilla picudos, los ojos hundidos como si no tuviera, estremeciéndose y parpa-

deando de una manera aterradora. Y todo sobre la tierra es dorado y verde, chorreante de laburno y ranúnculos y el dulce hedor de junio. En la casa la chimenea está encendida y tenemos un oscuro crepúsculo. La enfermera ha dicho que Percy podría entrar en coma este fin de semana y que entonces “podría pasar cualquier cosa”. Rose dice que las pastillas para dormir que el doctor le da no le sirven para nada. Le llama toda la noche: Rose, Rose, Rose. Ha ocurrido tan rápidamente. Primero, cuando di a luz, Rose hizo que el doctor se parara a examinar el derrame en el ojo de Percy y a evaluar su pérdida de peso. Después fue al hospital para que le hicieran una radiografía de los pulmones. Después volvió a ingresar para una operación importante de “algo en el pulmón”. ¿Le encontraron tan consumido por el cáncer que le cosieron sin más? Luego de vuelta a casa, paseando, mejorando, pero extrañamente apagado en su brillantez y en sus canciones. Ayer encontré en el coche una bolsa arrugada de papel blanco con polvorientas gominolas de Rose. Luego sus cinco ataques. Ahora su disminución.

Todo el mundo le ha abandonado tan fácilmente. Rose parece más y más joven. Sylvia Crawford se arrojó el pelo ayer. Se sentía rastrera por ello, dejó a la pequeña Paula conmigo y llegó rodeada de reflejos con su falda de volantes, con el pelo oscuro, con la piel blanca, con su voz infantil, alta y dulce. Percy tenía un aspecto terrible desde que le vio por última vez, dijo. Ella creía que el cáncer se disparaba cuando se exponía al aire. El sentimiento generalizado de la gente de pueblo: lo único

que hacen los médicos es experimentar con uno en el hospital. Una vez estás dentro, si eres viejo, estás en las últimas.

9 de junio

Me encontré al rector cuando salía de su edificio al otro lado de la calle. Subió la avenida hacia Court Green conmigo. Pude percibir su seriedad profesional recayendo sobre él. Leyó la noticia en la puerta de Rose mientras yo subía, y después descendí de regreso. “¡Sylvia!” Escuché a Rose detrás de mí, y me di la vuelta. Estaba haciendo aspavientos por la llegada del rector, torciendo muecas y vomitando ademanes con una mano, muy jovial.

2 de julio

Percy Key ha muerto. Murió justo a medianoche, el lunes 25 de junio, y le enterraron el viernes 29 de junio a las dos y media. Lo encuentro difícil de creer. Todo comenzó por un ojo lloroso y Rose llamando al médico, justo después del nacimiento de Nicholas. He escrito un largo poema “Berck-Plage” sobre ello. Muy conmovido. Varias terribles visiones.

Ted había interrumpido durante varios días el traslado de Percy desde la cama. No podía ingerir sus pastillas para dormir, ni tragar. El doctor había empezado a ponerle inyecciones. ¿Morfina? Cuando estaba consciente tenía dolores. La enfermera contó 45 segundos entre una inspiración y otra. Decidí verle, debía verle, así que fui con Ted y Frieda. Rose y la sonriente mujer católica se habían echado en las tumbonas del jardín. El pálido rostro de Rose se contrajo cuando intentó hablar. “La enfermera nos dijo que nos sentáramos fuera. Ya no hay nada que podamos hacer. ¿No es horrible verle así?” Ve a verlo si quieres, me dijo. Entré por la silenciosa co-

“¿Lo primero de todo? Mantenerme tranquila con Ted ante las preocupaciones. Con él cerca, me siento desastrosamente tentada a quejarme, a compartir miedos y miserias. Pero mis miedos sólo se magnifican cuando se reflejan en él”

“Minuto tras minuto luchando hacia arriba. Fuera de la sombra de esa nube negra que quiere aniquilar mi ser entero con su demanda de perfección y medida que no soy”

cina con Ted. El salón estaba atestado, callado, caldeado por una terrible traslación que estaba teniendo lugar. Percy yacía sobre un montón de almohadas con su pijama de rayas, su cara ya lejos de la humanidad, la nariz un pico descarnado y encorvado en el aire delgado, la barbilla caída en un punto apartado, como un polo opuesto, y la boca como un corazón negro invertido estampado sobre la carne amarilla que la rodeaba, una respiración ronca pasando por ella con gran esfuerzo, como un pájaro horrible, atrapado, pero listo para partir. Sus ojos se mostraban entre los párpados entreabiertos como jabones disueltos o como un pus coagulado. Me sentí muy mareada y tuve una migraña espantosa sobre el ojo izquierdo todo el resto del día. El final, incluso de un hombre tan marginal, un horror.

Cuando la mañana siguiente Ted y yo fuimos en coche a Exeter para coger el tren a Londres, la casa de piedra estaba tranquila, pacífica y cubierta por el rocío, las cortinas agitándose con el aire del amanecer. Está muerto, dije. O estará muerto cuando regresemos. Había muerto esa noche, me dijo madre por teléfono cuando le llamé por la tarde.

Volvimos después de su muerte, al día siguiente, el 26. Ted había estado allí por la mañana, dijo que Percy estaba todavía en la cama, muy amarillo, con la mandíbula atada y con un libro, un gran libro marrón, apuntalándola hasta que adquiriera rigidez. Cuando llegué acababan de traer el ataúd y le habían metido en él. El salón en el que había permanecido estaba patas arriba... la cama apartada de la pared, los colchones sobre la hierba, las sábanas y las almohadas lavadas y secándose al aire. Yacía en la habitación de costura, o la sala de estar, en un largo ataúd de roble anaranjado con agarra-deros de plata, la tapa apoyada contra la pared, junto a su cabeza, con una inscripción en plata: Percy Key, fallecido el 25 de junio de 1962. La cruda fecha, un shock. Una sábana cubría el ataúd. Rose la levantó. Un palidísimo rostro picudo, como de papel, se erguía

bajo el velo que cubría el agujero cortado en una tela almidonada. La boca parecía engomada, la cara empolvada. Rápidamente bajó la sábana. La abracé. Me besó y rompió a llorar. La oronda y oscura hermana de Londres con ojeras aviolatadas deploró: No tienen coche fúnebre, sólo tienen un carro.

El viernes, el día del funeral, cálido y azul, con teatrales nubes blancas atravesando el cielo. Ted y yo, vestidos de negro asfixiante, pasamos la iglesia, vimos a los hombres con sombrero de hongo saliendo por la verja junto a un carro negro, con ruedas de grandes radios como arañas. Van a por el cadáver, dijimos; dejamos un encargo en la carnicería. El terrible sentimiento de grandes sonrisas abriéndose en la

bolso, Rose, tres hermanas incluyendo a la marmólea y hermosa modelo, un marido, la señora Crawford y la católica sonriente, sólo que no sonreía, la sonrisa en suspenso. Apenas escuché una sola palabra del servicio, el señor Lane por una vez aplacado por la grandeza de la ceremonia, un navío, como debe ser.

Luego seguimos al cortejo fúnebre, detrás del ataúd, desde la puerta lateral a la calle, subiendo por la colina hasta el cementerio. Tras el gran carro negro, el cura, balanceándose en blanco y negro a un paso decoroso..., un coche, un taxi, después Jack Crawford, con semblante verde y asustado, en su gran coche rojo nuevo. Subimos con él. “Bueno, el viejo Perce siempre quiso que le enterrasen en Devon”. Podías percibir que intuía que él sería el próximo. Sentí la llegada de las lágrimas. Ted me giró para que pudiera ver, en el patio de la escuela, las caras de los niños que se alzaban levemente hacia nosotros, todos sentados en alfombras, sorprendentemente sin dolor en sus rostros, tan sólo simple cu-

también, pero se me antojó indecente apresurar a Percy en el olvido. Dejamos la tumba abierta. Un sentimiento incompleto. ¿Se va a quedar ahí descubierta, sólo? Caminamos de vuelta a casa por la colina de atrás, recogiendo inmensos tallos de dedaleras fuxias y balanceando nuestras chaquetas en el calor.

4 de julio [última anotación]

Me encontré a Rose, con un sombrero prestado de terciopelo y la invité a entrar en casa. Se marcha a Londres, pero volverá en una semana. Ha ido a arreglar el pelo, con remordimiento, una ola de rizos tirantes. “Tenía tan mal aspecto”. Ha traído dos libros (estoy segura que uno de ellos era el que sujetaba la barbilla de Percy), un montón de capullos, con los que hacer tarjetas para vender, una estampa del Court Green, también para el negocio familiar, y unos pocos cuadernos: lastimosas reliquias. He pasado una vez y he visto a dos mujeres, su pelo protegido del polvo con pañuelos, de rodillas en la sala,

“Este es el alojamiento de la muerte, estamos a salvo de momento”

cara, insoportable. Un alivio; este es el alojamiento de la muerte, estamos a salvo por el momento. Paseamos alrededor de la iglesia con el luminoso calor, los tilos verdes podados como bolas verdes, las colinas lejanas rojas, recién aradas, y una de ellas con gavillas de reluciente trigo nuevo. Debatimos si esperar fuera o entrar. Elsie, con su paso renqueante, estaba entrando. Luego Grace, la mujer de Jim. Entramos. Oímos al sacerdote yendo al encuentro del cadáver en la puerta, conjurando, acercándose. Pelos de punta. Nos detuvimos. El floreado ataúd, bamboleándose y agitando sus pétalos, encabezaba la nave de la iglesia. Los guapos plañideros de negro, de los guantes al

rioidad. Atravesamos la puerta del cementerio, el día resplandeciendo. Seguimos las espaldas negras de las mujeres. Seis sombreros de hongo de los mozos descansaban en los primeros arbustos. El ataúd sobre los hombros, las palabras dichas, las cenizas a las cenizas...eso es lo que permaneció, ni la gloria, ni el cielo. El sorprendentemente estrecho cajón deslizado por la estrecha apertura de tierra roja, abandonado. Las mujeres alrededor, en una especie de círculo de despedida, Rose absorta y hermosa y congelada, católica, arrojando un puñado de tierra que resonó sobre la madera. Un gran impulso me empujaba a fundirme con la tierra

esquivando variados objetos y cercadas por colchones y ropas de cama de motivos florales brillantes.

Rose dijo que había escuchado a una pareja fuera de nuestra casa “Oh, pero tiene el techo de paja y es demasiado grande para nosotros”. Ella salió. ¿Estarían buscando una casa? Sí, se iban a retirar de Londres y querían una casita de campo. Habían venido a North Tawton, en lugar de a South Tawton, por error. Qué extraño, dice Rose, estoy intentando vender esta casa. Oh, es justo lo que queremos, exclaman. Ahora me pregunto, ¿regresarán?

Sylvia PLATH

LOS POETAS SUICIDAS: MAIAKOSVKI, PAVESE, CELAN, FERRATER

“VENDRÁ LA MUERTE Y TENDRÁ

GÉRARD DE NERVAL (1808-1855)

Gérard Labrunie inicia en 1827 la traducción del *Fausto*, que entusiasma a Goethe hasta el punto de preferirla al original alemán. A los veintiséis años hereda 30.000 francos en oro. Para entonces ha adoptado el seudónimo de Nerval. Por indicación de Balzac funda una revista que le arruina en un año. A los 31 años, es detenido cuando persigue medio desnudo a una estrella. Carece de domicilio, de objetos personales, de dinero. En 1855 un borracho descubre su cuerpo en un callejón, cubierto de nieve. Se había ahorcado, pero tenía el sombrero puesto, por lo que sus amigos siempre negaron que fuese un suicidio.

JOSÉ A. SILVA (1865-1896)

Precursor del modernismo, José Asunción Silva había conocido en Europa a Oscar Wilde y a Mallarmé, y adquirido costumbres de dandi. La guerra civil arruinó a su familia, y, tras la muerte de su

Albert Camus planteó en *El mito de Sísifo* una cuestión vital: lo importante, escribió, no es descubrir las razones que empujan al suicidio, sino si existe alguna para seguir viviendo. A lo largo de la historia, numerosos poetas han respondido que no. EL CULTURAL evoca hoy a algunas de estas figuras y sus circunstancias, estudiadas por José Luis Gallero en su *Antología de poetas suicidas 1770-1989* (Árdora)

padre, asumió la administración de un negocio de objetos de arte. En 1895 todos sus escritos desaparecen en un naufragio. A los treinta años visita a un médico para que le dibuje sobre el pecho el lugar exacto del corazón. La noche siguiente reúne en su casa a varios invitados y al finalizar la velada y antes de apretar el gatillo, coloca una esponja junto al costado del frac, para evitar que la sangre manche la pechera. La primera edición de sus poesías aparece doce años después.

ÁNGEL GANIVET (1865-1898)

“Para decir tonterías en verso, es mejor escribir en prosa o no escribir en prosa ni en verso, que es lo que hago yo”. Licenciado en Filosofía y Letras y en Derecho, en 1892 conoció a Amelia Roldán, con quien tuvo dos hijos en una tormentosa relación amorosa nunca legalizada. Destinado en el consulado de Riga (Rusia), estudió ruso, apenas come, fuma veinticinco puros diarios y comienza a padecer insomnio y manías persecutorias. Poco antes de cumplir los 33 salta del vapor que toma todos los días para acudir al consulado. Los pasajeros le recogen, pero vuelve a saltar sin que en esta ocasión logren salvarle.

GEORG TRAKL (1887-1914)

Hijo de un comerciante en hierro, crece al cuidado de una gobernanta que le lee a los poetas simbolistas. Desde joven, sus aficiones favoritas son el alcohol y las caminatas por los bosques. Como aprendiz de farmacia, descubre las cualidades introspectivas del cloroformo. Siguen la cocaína, el opio, el veronal. Las drogas, que consume masivamente, le ocasionan violentas intoxicaciones. Movilizado durante la I guerra mundial, intenta suicidarse ante el espectáculo de la batalla de Grodek. Apenas duerme, obsesionado con la idea de que van a fusilarle. Se administra una sobredosis de cocaína que le produce un paro cardíaco.

ALFONSINA STORNI (1892-1938)

Los Storni, emigrantes argentinos, abandonan Suiza y regresan a su país junto con su hija de cuatro años, Alfonsina. Tras la muerte del padre, alcohólico, Alfonsina se ve obligada a trabajar como costurera y en una fábrica. Sin embargo, a partir de 1916, año en que publica su primer libro de poemas, Alfonsina Storni se convierte en una mujer conocida

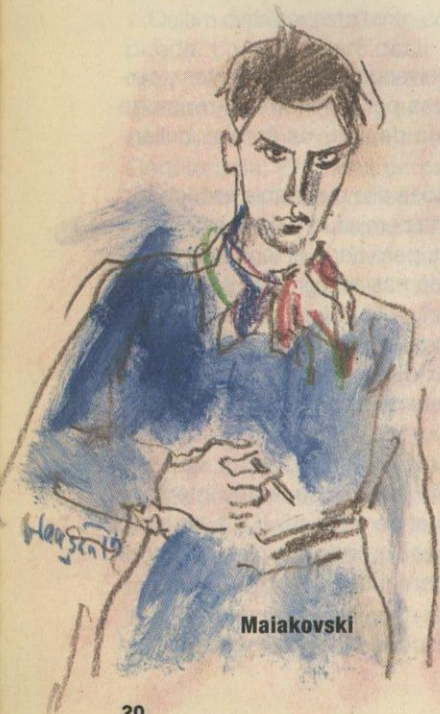


Gérard de Nerval

que da recitales por los barrios humildes, dicta conferencias y ocupa una cátedra creada ex profeso para ella en la Escuela de Lenguas Vivas. En 1935, al regreso de su segundo viaje a Europa, los médicos le descubren un tumor cancerígeno. Una tarde de octubre deja su pensión y se pierde en las aguas del Atlántico. Detrás deja una nota en tinta roja sobre papel azul: “Me arrojé al mar”.

M. TSVETAEVA (1892-1941)

No son pocos los que piensan que Marina Tsvetaeva fue una víctima de su época. La vida de esta escritora es una sucesión de desgracias que la llevan al suicidio antes de cumplir los cuarenta y nueve años. Perteneciente a una familia de la alta burguesía, la Revolución Rusa le hace un daño irreparable: su fortuna es confiscada; su marido, oficial del ejército ruso, desaparece temporalmente; y su hija pequeña fallece por falta de alimentos. En 1922, reunida con su marido, parte hacia Praga y de allí a París, donde residirá durante catorce años. Un texto de Maiakovski la convence de que su sitio está en Rusia adon-



Maiakovski

TUS OJOS”

de su familia se traslada en 1937 a la espera de poder reunirse con ella. Dos años más tarde, a su llegada, Tsvetaeva descubre que su hija está internada en un campo de concentración y que su marido ha sido fusilado. Desterrada a la aldea de Eláburga se ahorca.

V. MAIAKOVSKI (1893-1930)

Tras la muerte de su padre, Maiakovski se traslada a Moscú, donde pasa un año en prisión por hacer propaganda del partido bolchevique. Cuando recupera la libertad, ingresa en la Escuela de Bellas Artes. Sus encuentros con Burliuk, creador del futurismo ruso, le persuaden de que es un poeta genial. En 1915 conoce a Lilli Brik, esposa de un amigo suyo, con la que mantendrá una relación ambigua a lo largo de años. A partir de 1917 escribe y pinta centenares de slogans y carteles propagandísticos, da conferencias y lee sus poemas en las fábricas. Pese a haberse convertido en insignia de la Revolución, le reprochan que sus poemas son incomprensibles para los obreros. El alejamiento de sus amigos, el sentimiento de abandono y un desengaño amoroso aceleran algo que, según sus conocidos, era inevitable. Una mañana de primavera Maiakovski se mata de un tiro.

CESARE PAVESE (1908-1950)

“Vendrá la muerte y tendrá tus ojos”, escribiría Pavese. A él la muerte no le llegó, la buscó un 26 de agosto en dieciséis envases de somníferos. Nacido en un pueblecito de Piamonte, queda huérfano de padre a los seis años. A los diecinueve ya se declara cansado —“se me escapan las ganas cada día más”— y se define a sí mismo como “Maestro en el arte de no gozar”. Tras doctorarse en Turín, se vincula a la editorial Einaudi. En 1935 es condenado

a tres años de confinamiento por actuar como intermediario entre Tina —el amor de su vida— y su novio, un dirigente del partido comunista encarcelado en Roma. Al salir de prisión se entera de que la mujer de “la voz ronca y dulce” acaba de casarse. Ni siquiera el éxito —a partir de 1941 publica novela tras novela— alivia su desamparo. Se suicida en una habitación de hotel: “Uno no se mata por el amor de una mujer. Uno se mata porque [...] cualquier amor, nos desvela nuestra desnudez, nuestra miseria, nuestro desamparo, la nada”.

PAUL CELAN (1920-1970)

Con Rumania, su país natal, ocupado por rusos y alemanes, los padres de Paul Celan, judíos de lengua alemana, son deportados y asesinados en Auschwitz y él mismo cumple trabajos forzados bajo vigilancia policial. En 1945 consigue un puesto como lector y traductor que le permite trasladarse a Bucarest. Dos años más tarde publica en Viena *Amapola* y *Memoria* con un reconocimiento inmediato. En 1952 se casa con Gisèle de LeStrange con quien tiene dos hijos, uno de los cuales muere. Tras recibir las máximas distinciones de la lengua alemana, Celan emprende un viaje a Palestina en 1969. En 1970 envía a su amigo Gadamer *Luz a la Fuerza*, quien, al leerlo, viaja a París alarmado. Horas más tarde de su encuentro Paul Celan se arroja al Sena.



Cesare Pavese

GABRIEL FERRATER (1922-1972)

Miembro de la generación de los 50 y considerado uno de los mayores poetas catalanes contemporáneos, Gil de Biedma lo retrató como “intelligentísimo, poco dinero, pocas posibilidades establecidas de progreso [...] Con los mismos defectos pero con menos cualidades hubiera funcionado mucho mejor”. Ensayista, crítico y traductor de Hemingway y Pavese, había fijado como límite de su vida los cincuenta años. Tres semanas antes de cumplirse el plazo, ingirió barbitúricos y se ató una bolsa de plástico alrededor de la cabeza.

ANNE SEXTON (1928-1974)

Unos días antes de cumplir cuarenta y seis años, Anne Sexton se encierra en el garaje de su casa, enciende el motor del coche y se provoca la muerte. Atrás deja dos hijos; un premio Pulitzer (lo obtiene en 1960, tres años antes de que se le concediese a su amiga Sylvia Plath a título póstumo); una sucesión de depresiones, curas psico-

lógicas y tentativas de suicidio; y un puñado de maravillosos poemas que comienza a escribir por casualidad mientras se encuentra internada en un hospital psiquiátrico.

A. COSTAFREDA (1926-1974)

Huérfano de padre desde los nueve años, una insuficiencia cardiaca paralizó el brazo de Alfonso Costafreda y le obligó a pasar temporadas hospitalizado. Se habituó a los tranquilizantes para dormir, para trabajar, para viajar. Según Alexandre, “sólo tenía cerca siempre a su soledad y su abismo a los pies”. Poco después de su segundo matrimonio se mató. Su amigo Carlos Barral escribió cómo “el suicidio se había ido convirtiendo en los últimos años en una aspiración cada vez más abstracta que ya no necesitaba de motivos y circunstancias”.

P. CASARIEGO (1955-1993)

Escribía Pedro Casariego (Pe Ca Cor) que si una calle llevara su nombre sería “una calle fría”. Sus versos no lo son. Son característicos de su obra los libros formados por poemas encadenados argumentalmente, de tal modo que constituyen una narración. En *La risa de Dios*, *La vida puede ser una lata* o sus *Cuadernos Amarillo, Rojo, Verde y Azul*, entre otras obras, se vislumbra un estilo inusual y personalísimo. A partir de 1989 comienza a producir su obra pictórica que supera el centenar de lienzos. En 1993 nace su única hija, Julieta, a la que dedica un cuento ilustrado. Dos días después de su publicación Pedro Casariego pone fin a su vida. Nunca escribió una novela, su vida lo fue.



MIGUEL SÁNCHEZ-OSTIZ

La flecha del miedo

La obra cumbre del imprescindible autor de “No existe tal lugar” (Premio de la Crítica)

RAFAEL CHIRBES

La caída de Madrid

Mientras Franco agoniza: una relectura magistral y necesaria de nuestro pasado reciente



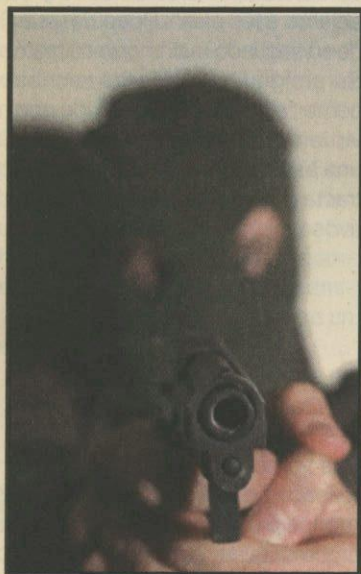
ANAGRAMA

LA HISTORIA DE ETA

J.M^a.GARMENDIA, G. JAÚREGUI, F. DOMÍNGUEZ, A. ELORZA

Coord. por Antonio Elorza. Epílogo de P. Unzueta. Temas de hoy. 447 páginas, 3.500 pesetas

En esta obra se analiza la historia de ETA, sus orígenes históricos e ideológicos y las condiciones de su nacimiento. Asimismo se estudia su evolución ideológica y política, las crisis, la relación con el PNV y, finalmente, su enfrentamiento con la democracia



Para alguien tan significado como Patxo Unzueta, el balance de cuarenta años de ETA, su principal "logro", es el de "una sociedad envilecida por el miedo y cada vez más desvertebrada"

En esta importante obra se describe y analiza la historia de ETA, sus orígenes históricos e ideológicos, las condiciones de su nacimiento, la coyuntura nacional e internacional en la que una generación de jóvenes decidió lanzarse por el camino de la violencia. Asimismo se estudia su evolución ideológica y política, las profundas crisis y la relación con el PNV. Finalmente, se aborda la etapa del enfrentamiento con la democracia y los últimos movimientos de la banda tras los diversos intentos de diálogo y negociación que culminan en la tregua rota a finales del pasado año y la continuación de los asesinatos.

Antonio Elorza engarza el tema de ETA con sus precedentes históricos en una amplia introducción. Empieza rastreando los elementos que integran el corpus nacionalista del que beberá la organización terrorista, incidiendo en las raíces que enlazan con la lucha armada. Desde la aparición de la conciencia de superioridad que sentó las bases del racismo (hidalguía universal, limpieza de sangre y conciencia de pueblo elegido), pasando por la invención y mitificación de la historia, particularmente de los episodios carlistas, hasta llegar a la síntesis sabiniana, "matriz de una religión política de la violencia antiespañola".

José María Garmendia se encarga de la etapa que cubre el franquismo, entre 1959 y 1978. Explica cómo un grupo de jóvenes nacionalistas fundó una organización que al final de la dictadura se había convertido en el principal referente del antifranquismo en el País Vasco, en España y en el plano internacional. La opción violenta siempre estuvo gravitando, pero pudo frustrarse como ocurrió con las corrientes más radicales que asoman en la historia del PNV. Hubo pasos adelante que fueron claves, primero la ruptura con los mayores, la práctica de algunas acciones violentas combinadas con una represión indiscriminada del ré-

gimen franquista y el punto de no retorno, asesinatos de Pardines y Manzanos y muerte de Echebarrieta en un enfrentamiento. En las crisis de ETA se constata que son los más ultranacionalistas y partidarios del uso de la fuerza los que acaban patrimonializando la organización. Hacia 1971 "ETA, que había sido una organización política, con armas, pero política, a partir de ahora será militar, estrictamente militar", su principal seña de identidad.

Jaúregui aborda la evolución ideológica y política de la organización terrorista, en cuyo origen coinciden dos elementos, el nacionalismo sabiniano (visión de Euskadi como país ocupado) y el franquismo (cuya victoria hace efectiva esa virtualidad). El nacionalismo sabiniano después de la guerra civil y hasta nuestros días se apoya en dos pilares. El centripetismo, tendencia a encerrarse en sí mismo y a sostener la reivindicación nacionalista sobre la negación del "otro", que da validez a la expulsión del "ocupante". Y el etnocentrismo, que supera el impresentable racismo de Arana, sustituyéndolo por la comunidad de lengua, considerada como un arma política que establece la diferencia entre los verdaderos vascos, los nacionalistas, aquellos que reivindican la lengua, y los que no lo son. En la creación de un nuevo nacionalismo destaca la fundamentación de la reivindicación nacional en la lengua y en la etnia, obra de Kurtwig; la adaptación a las nuevas realidades socioeconómicas, prestando atención a la clase obrera; y la influencia de las tesis anticolonialistas y del marxismo para la puesta en marcha de una estrategia política de la liberación nacional, en la que tuvieron mucho que ver las aportaciones de Kurtwig y Zabalbide, particularmente su filosofía de la espiral. De la contribución de Jaúregui es particularmente interesante su intento de explicar la permanencia de ETA y las condiciones que cree necesarias para el fin de la violencia.

Por último, Florencio Domínguez trata del enfrentamiento de ETA con la democracia. Las bases del mismo, centralmente la consideración de que se mantenía el franquismo y de que, en el fondo, oponía a las urnas la "legitimidad" de la fuerza. La cruenta ofensiva inicial. La función del santuario francés y los arduos esfuerzos diplomáticos para ponerle fin. El papel de las iniciales violencias policiales, las estrategias de seguridad y el fenómeno del terrorismo de Estado (GAL) como elementos nutrientes del discurso terrorista. Episodios significados para el mantenimiento de la actividad criminal como la victoria en la cuestión de Lemóniz. Los pactos para buscar el aislamiento de los terroristas y su entorno, el gran golpe recibido en Bidart, el secuestro de Ortega Lara, el asesinato de Miguel Angel Blanco, la tregua recientemente rota y la continuación de la entente entre EH y PNV-EA.

A efectos del análisis es lógica la división entre la etapa franquista y la democrática, aunque, salvando cortes y crisis, hay una cierta continuidad de fondo. Para alguien tan significado como Patxo Unzueta, el balance de cuarenta años de ETA, su principal "logro", es el de "una sociedad envilecida por el miedo y cada vez más desvertebrada". Sin embargo, es justo reconocer que de esa misma sociedad están saliendo adelante las mejores pruebas de heroísmo civil, como la de los organizaciones pacifistas y de los cargos políticos, y sus familias, que arriesgan su vida y su tranquilidad por el mantenimiento de la democracia. También es preciso subrayar que es de la sociedad vasca de donde a surgido un riquísimo filón de intelectuales y profesores que a través del análisis históricos, los argumentos de la razón y la civilidad han sabido desmitificar y combatir las manipulaciones que fundamentan el nacionalismo excluyente.

Rogelio LÓPEZ BLANCO

LA OPINIÓN AMORDAZADA

ABRASHA ROTENBERG

Taller de Mario Muchnik. 380 páginas, 2.700 pesetas

La opinión amordazada, el libro en que se describe la vivencia del gran periódico argentino que se enfrentó con la dictadura no es un mero con-

Pocas veces unas memorias personales reúnen además de un interés histórico específico las características de la novela de acción policíaca o la capacidad de convertirse en accesibles para todos. Ése es precisamente el caso de *La Opinión amordazada*, el libro en que Abrasha Rotenberg describe la vivencia del gran periódico argentino que se enfrentó con la dictadura militar. Contra lo que podría pensarse a primera vista lo que emana de sus bien escritas páginas no es un mero conjunto de recuerdos sobre una realidad distinta y distante sino el relato bien trabado de una terrible experiencia que podría repetirse en cualquier país, la de una sociedad fragmentada por la ambición y el miedo y que acabó desembocando en una terrible dictadura militar.

A varias décadas de su desaparición —nunca mejor empleado el término— resulta difícil decir dónde se fraguó el diario “La Opinión”. Para muchos su origen se hallaría en la mente de Jacobo Timerman. Para otros, sin embargo, habría que retroceder al abigarrado mundo de la calle Corrientes de Buenos Aires, un punto de encuentro de inquietos judíos procedentes en buen número del este de Europa y hervidero de ideas, de cultura e incluso de genialidad. A ambos factores se unieron además la existencia de un banquero judío llamado David Graiver que estaba dispuesto a financiar un periódico independiente sin inmiscuirse en su funcionamiento con tal de que la dirección la ejerciera Timerman; así como la vida convulsa de una Argentina que desde 1930 no conocía la democracia.

Cuando salió a la calle “La Opinión” regía Argentina el general Lanusse que, supuestamente, pretendía encauzar el país hacia una transición democrática. Durante los primeros meses,

Timerman lo sometió a un acoso no por valiente y audaz menos arriesgado y “La Opinión” estuvo a punto de verse estrangulada económicamente por el poder político. Si el diario no se hundió entonces se debió a un cúmulo de circunstancias entre las que destacó la asunción de la dirección por Abrasha Rotenberg, un economista de profesión que aceptó por amistad salvar la empresa del naufragio. A partir de ese momento, “La Opinión” se transformó en un gran diario que despertaría la admiración del mundo periodístico. Para esas fechas, el peronismo se estaba desdoblado en una línea tradicional, histórica y fascista, y en otra juvenil, nueva, utópica y de carácter izquierdista y revolucionario.

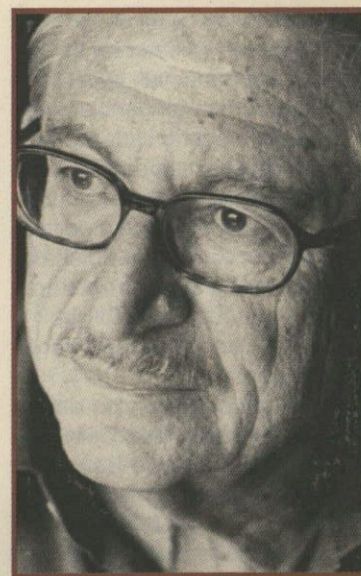
Antes de que se produjera la transición a la democracia, había decidido ya apoderarse de la nación y repartirla entre sus prohombres. En marzo de 1973, Timerman regresó a Argentina y desplazó sin ninguna elegancia a Rothenberg dando inicio el último período de vida de “La Opinión”. El 25 de mayo de 1973, el peronista Cámpora se convirtió en presidente de Argentina con el respaldo de la mayoría de la población. Pasando por encima de la legalidad, aquella misma noche los presos políticos peronistas (sin excluir a los miembros de los tristemente célebres montoneros) fueron puestos en libertad. El 18 de junio de 1973, el propio Perón regresó a Argentina y tres meses después sustituyó a Cámpora en la presidencia. Al poco tiempo, se desató una guerra civil ni declarada ni reconocida pero en cualquier caso innegable. El 1 de mayo de 1974, Perón rompió con unos jóvenes a los que había agitado demagógicamente durante años. A partir de entonces la Triple A mató y secuestró sin rebozo. El 1 de julio, Perón falleció y su mujer asumió la presidencia.

A esas alturas “La Opinión” lleva-

ba vividos dos años en los que los atentados habían resultado una constante. Cuando el 24 de marzo de 1976 se produjo un golpe militar millones de argentinos lo recibieron con alivio. Creían —sincera y equivocadamente— que aquello significaría el final del temor a salir de casa, la conclusión de los agobios económicos... Sin embargo, el nuevo gobierno militar se entregó a una práctica indiscriminada del terror. “La Opinión” intentó entonces dar cuenta a la población del infierno en que se estaba convirtiendo el país. Para burlar la censura y mostrar las listas de los desaparecidos recurrió al subterfugio de publicar sus nombres en las páginas de sucesos. Cuando la treta fue descubierta, se persistió en la defensa de la libertad y la condena de la salvaje represión. Se trató de una lucha casi en solitario. Abrasha Rotenberg —que figuraba en las listas de futuros objetivos de la dictadura— se exilió a España con su familia, una familia cuyos hijos eran Cecilia Roth, la futura actriz, y Ariel Rot, el original músico. Mientras tanto en Argentina se había desatado la caza del judío.

Alegando unos supuestos vínculos financieros entre los montoneros y Graiver, la dictadura militar embistió contra “La Opinión” y contra los supuestos resortes del poder judío en Argentina. Timerman fue encarcelado y torturado, mientras “La Opinión” era clausurada. Salvo en el extranjero, buena parte de los colegas de profesión presenciaron en silencio aquel atropello. Como escribiría años después Abrasha Rotenberg, “el mundo se había convertido en una enorme fosa donde descansaban los sueños que habíamos concebido y sepultado”. Pero no era el final. En realidad, se trataba tan sólo del principio de algo diferente, una existencia nueva en la que no podía ser lícito el olvido. inspiración.

junto de recuedos sino el relato bien trabado de una terrible experiencia que podría repetirse en cualquier país



Si el diario no se hundió se debió a un cúmulo de circunstancias entre las que destacó la asunción de la dirección por Abrasha Rotenberg, un economista que aceptó por amistad salvar la empresa del naufragio

César VIDAL

SARTRE

EL HOMBRE QUE SE INVENTÓ A SÍ MISMO

Desde hace años guardo dos proyectos en el cajón de los proyectos dormidos: las biografías de Nietzsche y de Sartre. Son dos personajes desaforados que me conmueven. Ambos buscaron en la filosofía una terapéutica. Se esforzaron por sobreponerse a sí mismos. "Siempre he pensado en contra mía", escribió Sartre. En un momento de fáciles claudicaciones, conviene recordar su lucha por no claudicar.

Sartre detestaba su carácter. Siendo adolescente escribió a una muchacha: "No he nacido con un carácter afortunado, salvo la inteligencia. Hay en mí un carácter de solterona: locamente, estúpidamente sentimental, asustadizo y blando. Estas tendencias tienden a reaparecer a cada instante y al suprimirlas mantengo una actitud artificial. Nunca soy auténtico pues siempre busco modificar, recrear: nunca tendré la dicha de actuar con espontaneidad". Resulta patético oírsele decir al gran defensor de la espontaneidad absoluta.

Sus relaciones con los demás nunca fueron sencillas. Como comentó a Simone de Beauvoir: "Creo que la gente me es hostil. No les soy agradable físicamente. Jamás me he sentido cómodo con los demás". El malestar procede, entre otras cosas, de saber que está en el fondo de la mirada del prójimo que le mira. Inerme, porque el otro conoce el secreto de lo que es. El protagonista de *Huis Clos* lo dice con angustia: "¡Sabe Dios en qué me convertiré en el fondo de tus pupilas!". Esta preocupación por la opinión ajena resulta chocante en una persona tan rompedora e independiente. Pero nos ayuda a comprender la intimidad de Sartre. Acostumbraba, por ejemplo, a dar propinas fastuosas. Cuando en una ocasión Simone de Beauvoir le preguntó por qué lo hacía, respondió: "Necesito que me miren bien".

En esta preocupación por lo exterior, por el gesto, por el juicio ajeno resuena el eco de su infancia, de la que quiso siempre distanciarse. La consideraba una minuciosa historia de impostura. "Yo no poseía ninguna verdad. Actuaba siempre. Representaba cuidado-

Ha sido el intelectual más influyente, contradictorio, amado y denostado de este siglo. Su figura y su obra ha bajado del cielo al infierno en unos años. Ahora lleva veinte en el purgatorio, los años que el próximo sábado se cumplen de su muerte. El filósofo José Antonio Marina nos acerca hoy a este personaje desaforado

samete el papel que mi familia esperaba de mí. Estaba condenado a gustar". "A los doce años ya sabes si te resignarás", escribió. Él no se resignó. Su vida osciló por ello entre la rebeldía, la actuación y la impostura. Tenía que conseguir no ser lo que era. Su autenticidad consistía en negar su autenticidad. Convertirse en actor fue su gran tentación, a la que muchas veces sucumbió.

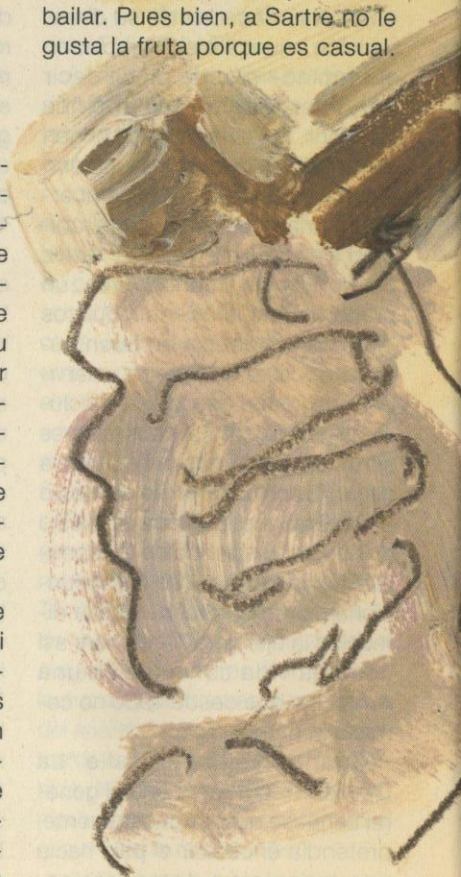
Sólo tuvo un antídoto para luchar contra estos venenos que le intoxicaban: el orgullo. ¿Su carácter era detestable? Lo cambiaría. ¿Se sentía sometido a los demás? Acabaría sometiéndolos con su seducción. ¿Estaba decepcionado por su fealdad? No sería feo ni un día más. Todo se resumía en una palabra: *crearse*. Profesó siempre un cartesianismo de la invención. Creo, luego existo. No podía contar con nadie ni

con nada. Tenía que ser su propia causa. A esto se refería al hablar de la espontaneidad absoluta de la conciencia. Sabiendo que el prójimo le llevaba siempre la delantera y que no podía librarse de caer en el viscoso campo de su mirada, escribió: "Prefiero reducir al mínimo el contacto con la subjetividad ajena, pues de lo contrario me parece que me hago dependiente. No quiero que me hagan favores. Me resulta insostenible que me ayuden. No he pedido ayuda en mi vida".

Cuando tenía veintiún años se lo escribió a Simone Jolivet: "Mi tendencia primordial es la ambición de crear. He trabajado en dos cosas: en adquirir voluntad, y en reprimir mi debilidad y el sentimentalismo generalizado que me avergonzaba. Para adquirir voluntad utilicé el método de los gratuitos: hacer sin ninguna razón algo que me resultara muy desa-

gradable. Por darle un ejemplo, mi primer acto gratuito fue arrojar a las ruedas del tranvía de La Rochelle un sombrero que deseaba desde hacía quince días y que mi madre acababa por fin de comprarme. Fue una idiotez, pero tenía catorce años. En aquella ocasión recibí incluso el último par de bofetadas que mi madre me haya propinado. Para domar mi carácter me esforcé en disimularlo".

Desde muy joven, Sartre quiso ser Spinoza y Stendhal al tiempo. Unir el sistema metafísico y la descripción literaria. Lo consiguió. A veces hasta extremos sospechosamente precisos. En una conversación recogida por Simone de Beauvoir en *La ceremonia del adiós*, Sartre confiesa que no le gusta la fruta, y añade: "la fruta tiene un sabor casual". Es una afirmación arbitraria y rara. Se trata de uno de esos guiños que aparecen en las biografías y que resulta apasionante analizar. Como, por ejemplo, cuando Suetonio nos sorprende con una nota marginal sobre Calígula: "No sabía nadar". O cuando nos enteramos de que Beethoven no pudo aprender a bailar. Pues bien, a Sartre no le gusta la fruta porque es casual.





Desde muy joven, Sartre quiso ser Spinoza y Stendhal al tiempo. Unir el sistema metafísico a la descripción literaria. Lo consiguió. A veces hasta extremos sospechosamente precisos

¿Qué esquema sentimental estaba dirigiendo tan extravagante juicio de gusto? En primer lugar, la idea que Sartre tenía de la naturaleza. Lo natural es obscuro, aleatorio, proliferante, injustificado. Es casual. No tiene necesidad alguna, por eso es superfluo. Frente a la contingencia, que es la náusea, lo viscoso, sólo se alza la creación. La noción de contingencia se le ocurrió, precisamente, al comparar la realidad con el arte.

Todavía era un adolescente cuando se dio cuenta de que en las películas había una necesidad, de la que carecía la realidad. Sus argumentos son cerrados y perfectos, mientras que las historias reales se desflecan, titubean, se confunden, se desvanecen. La única manera de salvarse de lo casual, de la naturaleza, era crearse a sí mismo, alcanzar la acera y pura necesidad que tiene una hermosa música. "Me saqué de la nada", afirma Sartre en *Las palabras*. Lo dado es repulsivo. Él era feo. Hasta su muerte recordó que una niña le había dicho en el colegio: "Feo, ceporro, con gafas y con gorro". Esto explica su juicio contra la fruta: "Cuando quiero comer algo dulce, prefiero comer algo hecho por el hombre, un pastel, una tarta, porque su aspecto, su conjunto, su sabor, han sido deseados y pensados por el hombre. Mientras que la fruta tiene un sabor casual; está en el árbol, o en el suelo, o entre las hierbas. No es para mí, no proviene de mí".

Sartre no quería someterse a su naturaleza. Nietzsche tampoco. No quisieron ser casuales. Cada uno se libró a su modo. Sus filosofías son las conmovedoras y violentas autobiografías de unos náufragos.

Sólo tuvo un antídoto para luchar contra los venenos que le intoxicaban: el orgullo. ¿Su carácter era detestable? Lo cambiaría. ¿Se sentía sometido a los demás? Acabaría sometiéndolos con su seducción

José Antonio MARINA

CARMEN RIGALT

"MUCHOS PERSONAJES DE LA POLÍTICA SON TAN SÓRDIDOS COMO LOS DEL CORAZÓN"

Pregunta: Se define como vividora que pone adjetivos a sus vivencias. ¿Los de *La mujer de agua* reflejan las tuyas?

Respuesta: No. *La mujer de agua* hace algunas reflexiones que son realmente mías, pero sus vivencias no me pertenecen.

P: A Mágina, "la mujer de agua", se le atribuye ese nombre de tanto llorar tras ser abandonada. ¿Qué o quién ha abandonado a Carmen Rigalt?

R: Yo no me siento abandonada, pero todos los temores tienen una lectura freudiana. A veces mis sueños van en esa dirección.

P: Y usted, ¿cuántas lágrimas ha derramado por *La mujer de agua*?

R: Lágrimas, ninguna. Alguna rabieta seca, sí.

P: ¿Qué ha heredado su novela de autores como García Márquez, Ángeles Mastretta o Laura Esquivel?

R: La pregunta me halaga y divierte, pero no hace falta ir tan lejos. Seguramente es más fácil encontrarle herencias de Rosa Montero o Almudena Grandes.

P: Quedó finalista del Planeta en 1997 con *Mi corazón que baila con espigas*. ¿De qué manera ha condicionado este premio su segunda novela?

R: Un premio conduce a un contrato, y un contrato conduce a otro contrato. Supongo que en todos los casos es así.

P: ¿Está satisfecha con el resultado?

R: Prefiero decir que estoy aliviada. Me ha costado esfuerzo echarla al mundo.

P: ¿Cuántas veces leyó usted *La mujer de agua* y cuántas personas tuvieron que hacerlo antes de darla por terminada?

R: No la leyó nadie de mi entorno, aunque no hay que interpretar por ello exceso de confianza sino más bien lo contrario. La creación es una experiencia íntima y está cuajada de inseguridades.

P: Usted dejó la prensa política por la del corazón. ¿En qué se diferen-

La cara ingeniosa, mordaz y cotidiana que muestra Carmen Rigalt como periodista no se corresponde con la sensibilidad que transmite cuando se viste de narradora. La delató su primera novela y lo corrobora la segunda. *La mujer de agua* (Planeta) es la historia de Mágina y de la leyenda que crean sus lágrimas tras ser abandonada

cian estos dos mundillos?

R: Nunca me he dedicado al periodismo político. Ni falta que me hace.

P: ¿En qué se parecen?

R: Muchos personajes de la política son tan sórdidos como los del corazón o del hígado.

P: ¿Por qué quiere olvidar su etapa como periodista *verité*?

R: Yo no quiero olvidar nada. Fue una boutade. A veces digo tonterías y luego tengo que cargar con ellas.

P: ¿Qué le presta la periodista a la escritora?

R: Todo. En realidad la escritora vive de prestado. Yo soy principalmente periodista. O escritora de periódicos, llámelo como quiera.

P: ¿Qué le roba, además de tiempo?

R: Nada, que yo sepa.

P: Defina brevemente a los siguientes personajes: "Moby Gil"...

R: Es la ballena que alimenta mis veranos profesionales.

P: La baronesa Thyssen...

R: Es tan rica, tan rica, que no necesita ser pija.

P: Antonio Gala...

R: Yo formo parte de sus "pastoretas" (guiño cómplice que él conoce: léase fans).

P: Jordi Pujol...

R: En lugar de acercarme a

Catalunya, Pujol me ha alejado de ella.

P: "Los duques de lujo"...

R: El duque también entretiene mis veranos. Siempre estaré agradecida a sus famosos pantalones de paramécios: qué gozada.

P: El tío de Froilan...

R: Tiene una moto náutica que mete mucha bulla. Me encanta no conocerlo porque la lejanía favorece el despropósito.

P: Ana Obregón...

R: Creo que su niño mordió a un perro. ¿O fue al revés?

P: Francisco Umbral...

R: El mejor prosista del XX. Profeso

hacia él un amor no siempre correspondido. Qué le vamos a hacer.

P: Álvarez Cascos...

R: Creo que pesca salmones en el Norte, como Franco. Su chica se llama Gema, con una eme, y es rubia de mechas.

P: La duquesa de Alba...

R: Me cae bien. Es heterodoxa, va vergonzosamente mal vestida y hace lo que le sale de la peineta. Lástima de marido.

P: Manuel Chaves...

R: Alguien dijo que tenía la cara como el escudo del Barça. Todavía me estoy riendo.

P: Boris Izaguirre...

R: Es un hombre de gran talento, ingenioso, loco, desternillante. Les ha enseñado a muchos la fórmula para salir del armario.

P: Además de la olla express, ¿qué otro invento del Siglo XX le ha salvado la vida?

R: La vida me la han salvado los psicofármacos, no la olla exprés.

P: ¿Cuál se la ha complicado?

R: No se utilizar el vídeo ni programar la lavadora. Incluso soy torpé con la radio-despertador.

P: ¿A qué teme usted?

R: Conscientemente, a los pájaros. Hasta las palomas me dan miedo.

P: ¿Cómo combate su "miedo a volar"?

R: Con pastillas. Me meto entre pecho y espalda unas tortillas de lorazepam capaces de tumbar a un caballo.

P: ¿A qué ha renunciado Carmen Rigalt y por qué?

R: He renunciado a muy pocas cosas. Normalmente hago lo que me apetece. Tengo la suerte de vivir con personas que aceptan mis huidas y mis caprichos.

P: Dicen que usted "espera dejar de escribir algún día para dedicarse a contemplar los propios sueños". ¿A qué espera?

R: Estoy en ello... Aunque eso de contemplar los propios sueños es un rodeo literario para no decir que soy perezosa y que me encanta el deporte del sofá.



LAS EXPOSICIONES DEL CENTENARIO DE CARLOS V

EL ARTE IMPERIAL

OTTO DIX
LOS SIETE
PECADOS
CAPITALES

**RITOS Y MITOS
DE LA CIUDAD ANTIGUA**

Retrato de Carlos V
en el *Libro de la
Orden del Toisón de
Oro*, Gante, h. 1519

ARTE

La fundación de la ciudad 28-29 Javier Baldeón 30 Enrique Marty 31
El legado artístico de Carlos V, por Fernando Marías 34-36 Sean
Scully 38 Per Barclay, inundar el espacio 39 "Los siete pecados capi-
tales", de Otto Dix, por Linda McGreevy 40-41 Ricardo Baroja 42

LA FUNDACIÓN DE LA CIUDAD

MISTERIO

Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.

Y METAF

Montalegre, 5. Barcelona. Hasta el 23 de julio

La exposición versa sobre los mitos y los ritos vinculados a la fundación y a la construcción de las ciudades de las antiguas civilizaciones: Mesopotamia, Grecia y Roma. Visto fríamente, el mito y el rito son un orden mágico-sagrado-religioso que responde a la necesidad de explicar el destino del hombre; a través del mito y el rito existe una voluntad de dominar y de apropiarse de lo desconocido. También poseen una dimensión social y están relacionados con la aparición de las primeras comunidades; las fabulaciones míticas, las ceremonias rituales y religiosas son indisolubles de la ciudad como crisol de sociedad y cultura: procuran elementos de cohesión social y memoria colectiva, en otras palabras, articulan una identidad y una autoconciencia cívica.

Los testimonios de los ritos de construcción de ciudades mesopotámicas consisten en amuletos, tablillas con inscripciones o clavos sepultados originalmente al lado de edificios, murallas o templos: son una especie de plegaria destinada a proteger a las ciudades y a sus habitantes del infortunio o de los malos espíritus. Otro capítulo, también muy importante, es el dedicado a ilustrar los mitos fundacionales de Grecia y Roma, por cierto de una gran belleza narrativa; en la mayoría de estos casos, los objetos arqueológicos ilustran alguno de los episodios del itinerario-relato del héroe, el fundador de la ciudad, en su búsqueda de una tierra donde instalarse.

Habitualmente este tipo de material arqueológico se presenta como un documento o como instrumental científico. Ciertamente que el dispositivo expositivo permite di-

ferentes aproximaciones según el interés y el conocimiento del espectador; pero la aportación de la exposición es que facilita una lectura estética en el sentido más amplio del término; esto es la contemplación como diálogo íntimo entre sujeto y objeto. La sobriedad del montaje, el trayecto de la muestra como laberinto, las vitrinas que potencian el aura del objeto, las

Los objetos que se exhiben no son objetos convencionales, son objetos mágicos que nos hablan de la muerte y de los enigmas de la vida

proyecciones del texto que surgen al transeúnte en el relato mítico son aspectos que contribuyen a esta relación íntima entre el espectador y lo expuesto.

Los objetos milenarios, a pesar de su lejanía, son una manifestación viva, lo que pasa es que ahora somos nosotros quienes tenemos que hacerles hablar. No se trata de identificarse con ellos, ni de adaptarlos a nuestra visión del mundo, sino más bien de dialogar con ellos, de preguntarse "lo que el pasado puede decir todavía al presente, y

qué respuestas podemos dar nosotros a sus misterios". Por esta razón Rubert de Ventós afirma con B. de Sahloezer que "el conocimiento científico del pasado es el conocimiento del pasado en tanto que pasado, el estético es el conocimiento del pasado en tanto que presente".

Ahora bien, ¿qué es lo que el pasado puede decir al presente? Antoni Tàpies en su último libro alude a los "objetos de poder", unos objetos que independientemente de las creencias que expresan, poseen una fuerza extraña; simplemente con mirarlos parece que nos lancen sacudidas de energía. "Es como el arte del talismán, del amuleto (piedra, madera, metal, verbo, sonido, etcétera) que, en los casos más profundos, parecen iluminarnos y acercarnos al centro del Universo, (...) a la idea de Absoluto". Para Tàpies, un Cristo románico no es una simple escultura: es una forma de espiritualidad. Este para mí es el tema de la exposición. Los objetos que se exhiben no son objetos convencionales, son objetos mágicos que nos hablan de la muerte y de los enigmas de la vida; son objetos de la divinidad. En este sentido encuentro muy significativo el gesto de Jean Genet cuando se dirige a las vitrinas de arte antiguo y explica que tiene miedo; tiene miedo porque recupera o quiere recuperar con afán didácti-

co aquella espiritualidad, aquella magia original que poseen los ídolos y que queda esterilizada por las limitaciones científicas y/o formalistas. En la actitud de Genet o de Tàpies existe un mensaje, no es sólo una lección sobre cómo mirar, es también una sensibilidad y una manera de dialogar con las cosas.

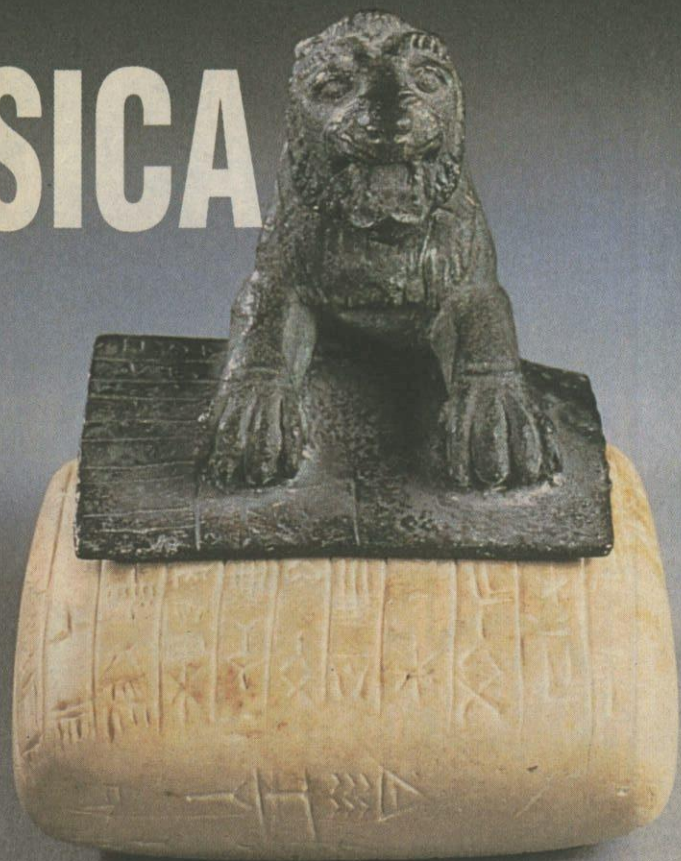
¿Por qué calificamos como artísticos estos objetos que inicialmente eran ajenos a cualquier noción de estética? Es difícil de contestar, pero para mí existe una noción fundamental en el arte contemporáneo: lo que los románticos denominaban imaginación y, por extensión, la subjetividad o la sensibilidad. La imaginación y la sensibilidad son como una linterna que proyecta sentido en la oscuridad. Los relatos míticos o los objetos rituales no tienen contenido por sí mismos: son mudos, sólo responden a quien se dirige a ellos con su propia imaginación, con preguntas. Siempre se ha dicho que el arte exótico, arcaico o tribal ha influido en el arte contemporáneo. Mi generación ha seguido el proceso inverso; es el arte contemporáneo el que nos aproxima a este otro tipo de manifestaciones. El arte contemporáneo ha ampliado nuestra percepción, nos ha enseñado a observar, ha intensificado nuestro sentido de la realidad, nos ha hecho tomar conciencia de una dimensión metafísica en las cosas.

Jaume VIDAL OLIVERAS



Heracles niño y dos serpientes. Roma, s. III-I a.C. Museo Británico, Londres

ÍSICA



Depósito de fundación con el león de Urkesh (Mesopotamia), s. XXI a.C. Museo del Louvre, París



Lugal-kisal-si, soberano de Uruk y Ur, s. XXIV a. C. Museo de Oriente Próximo, Berlín



Demonio grifo, período neosirio. Librería de la Universidad de Yale, EE.UU.

Mosaico de Teseo y el Minotauro (Grecia), s. II-I d. C. Depósito Arqueológico de Aix-en-Provence, Francia



JAVIER BALDEÓN

Galería Fúcares. Conde de Xiquena, 12. Madrid. Hasta el 29 de abril. De 800.000 a 1.200.000 pesetas

Para quienes hayan seguido la trayectoria artística de Javier Baldeón (1960) no constituirá sorpresa alguna la comprobación de su fidelidad a la dispersión de los modos de hacer y a compaginar en un mismo período de tiempo soportes diferentes —por más que sus preferencias sean la pintura y la fotografía—. De este modo, las últimas piezas que había visto de él, expuestas en la muestra con la que Norberto Dotor celebraba

nerosas dimensiones, que son, dicho sea con sus propias palabras: "obra cosida exclusivamente con patrones repetidamente estampados sobre distintas telas, algunas a modo de colgaduras, y se vale del deslizamiento del patrón para llegar al corrimiento del sentido, que acaso es más bien desprendimiento, como si de tierras se tratara". Realizadas, en su mayoría, sobre tela de yute y colgadas directamente de la pared, muchas

de ellas sin bastidor que acentúe su condición de cuadro, sino a modo de tapices de basta apariencia, el artista plantea una primera paradoja con la elección de un soporte "pobre", esa tela con la que se hacen o hacían los sacos, sobre la que ha impreso fragmentos de imágenes emblemáticas del poder o de la riqueza; así, un enrejado hecho con fustes de columnas, un engranaje mecánico con cuartos de una corona real, eslabones de cadena que conforman una superficie tupida, cierto universo en el que flotan los dibujos geométricos de los billetes de banco o una superficie densificada con la palabra *Banco* cientos de veces repetida. El resultado final

de un proceso que, creo, se quiere voluntariamente "frío" es igualmente impasible y reservado, merced al cual las imágenes se imponen tanto por sus dimensiones, que tienden a ocupar el espacio que se abre a la mirada del espectador, como por lo reconocible de su "deslizamiento o corrimiento" metafórico. Al hacer de cada uno de esos símbolos elementos de una mecánica perversa que les obliga a pronunciar la verdad de sus términos reales mediante el fingimiento de unas utilidades que les son absolutamente impropias.

Mariano NAVARRO



Poleas, 2000. Acrílico sobre lino, 200 x 160

los 25 años de existencia de Fúcares, *Inside-Outside*, son tomas de interiores de frigoríficos que constituyen una inmaculada serie irónicamente titulada *Serie blanca*. Del mismo modo, tampoco hay extrañeza alguna al reconocer esa misma fidelidad en el mantenimiento de sus principios conceptuales, tanto en aquellos ideológicos como en los que hacen referencia a su posición estética.

Bajo el título *Plus Ultra (Más y Más)* reúne las primeras pinturas de una serie que se quiere más larga, de las que expone ahora, si no recuerdo mal, siete piezas de ge-



Comida ciclópea, 1999-2000. Óleo sobre tela, 180 x 180

SOMBRAS CHINESCAS

Galería Buades. Gran Vía, 16. Madrid. Hasta finales de mayo. De 100.000

En 1918, Marcel Duchamp pintó su último cuadro, titulado enigmáticamente *Tu m'*, una tela apaisada de más de tres metros de ancho donde, entre otros elementos, se pueden reconocer las sombras proyectadas de dos objetos, una rueda de bicicleta y una percha para sombreros, que el propio Duchamp había entronizado como *readymades* en años anteriores. De este modo, al despedirse de la pintura, Duchamp aludía a los orígenes míticos del arte, a la leyenda, narrada por Plinio el Viejo en su *Historia natural*, según la cual el dibujo nació cuando la hija del alfarero Butades de Corinto trazó sobre un muro

la sombra de la cabeza de su amado, que iba a partir lejos de ella. La presencia recurrente de las sombras en la imagen artística interesa hoy a los historiadores del arte, como lo prueban los ensayos de Ernst Gombrich, Michael Baxandall y Victor Stoichita aparecidos en los últimos años.

Las sombras son el motivo principal de esta exposición de Jaime Lorente (Madrid, 1956), pintor de larga trayectoria y profesor en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Sus cuadros toman como pretexto a ciertos maestros de la pintura abstracta de los años sesenta, como Jasper Johns, Frank



ENRIQUE MARTY

Espacio Uno. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Santa Isabel, 52. Madrid. Hasta el 14 de mayo

Atención a Enrique Marty (Salamanca, 1969). Este joven pintor, si el mundo artístico se comporta con justicia, gozará de alta consideración. Esta exposición, su primera individual en Madrid, muestra con contundencia su originalidad, su habilidad y su talento. Se han tapizado literalmente de cuadros las paredes de la segunda sala del Espacio Uno. Ordenadas en "secuencias", de una manera muy cinematográfica, y a la vez muy cercana a los gabinetes de pintura del siglo XVII. En la sala previa, se ha dispuesto una instalación de esculturas hechas a partir de vaciados y pintadas al óleo.

Marty desarrolla un proyecto. Desde hace unos años fotografía con una Polaroid a distintos miembros de su familia en su propia casa, unas veces de forma sorpresiva, otras haciéndoles posar; en otras ocasiones la fuente de las imágenes son vídeos familiares. Partiendo de esas polaroids, que por lo general forman secuencias, pinta en sesiones muy rápidas cuadros bastante fieles a las fotografías. Son escenas cotidianas y a la vez terribles, en las que estos per-

sonajes tan "normales" exhiben su cara más oculta, sus instintos más animales o sus fantasías más violentas. Pero estas imágenes, aun en su tremendismo, tienen un carácter de teatro doméstico, de juego (especialmente las protagonizadas por los niños). Teatro en un sentido clásico, de catarsis. El monstruo conocido no puede causar terror. Las escenas tienen incluso algunas veces un punto de humor muy saludable.

Los méritos de Marty no se limitan a su propuesta argumental. Es también un pintor muy notable, de esos capaces de injertar nueva vida a un medio injustamente sentenciado, aunque merecedor en parte del cansancio que ha suscitado por la repetición de fórmulas o por la escasa calidad o fuerza de un buen número de sus cultivadores. Sin alaracas técnicas y sin pretensiones de estar realizando "gran pintura", con una enorme naturalidad, construye imágenes de verismo convincente y capacidad a la vez expresiva y narrativa. Una pintura "con garra".

Elena VOZMEDIANO

Obras de la serie *Juego de niños*, 1999-2000. Óleo sobre cartón



DE JAIME LORENTE

a 1.500.000 pesetas

Stella, o Bridget Riley. Y los patrones repetitivos de sus obras se adoptan aquí, con ironía, como si fueran manteles: como fondos sobre los cuales se proyectan las sombras de jarras, vasos, platos y cubiertos o incluso de las manos de los comensales. Para plasmar este juego de fantasmagorías hubiera hecho falta una técnica o más decidida o más sutil; quizá la fotografía habría sido el medio ideal.

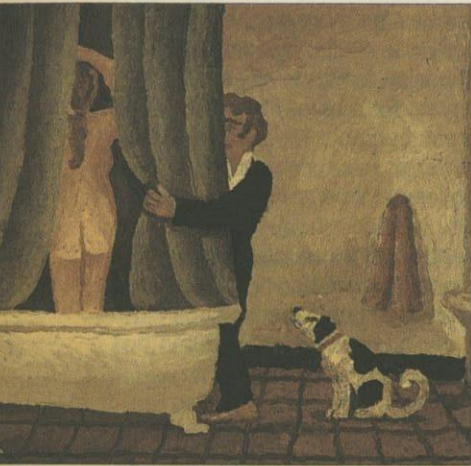
Los cuadros resultan confusos sin ser pictóricamente interesantes, descoloridos sin llegar a ser espectrales. Más sugerentes, aunque no siempre bien

resueltos, son los dibujos donde el artista plasma con grafito, sobre manteles de papel de diversos colores, las sombras proyectadas de diversos objetos: un jarrón con flores o unos bibelots sobre una mesa. Lo mejor de la exposición, a mi juicio, son los dibujos de la serie *Constelaciones*, donde las siluetas en grafito de los objetos (de nuevo de vasos y platos y cubiertos) se combinan con otras más delicadas, trazadas con gotas de purpurina, que evocan las cartas astronómicas del cielo nocturno.

Guillermo SOLANA

FERNÁNDEZ SAUS

Galería Estampa. Madrid.
Justiniano, 6.
Hasta el 6 de mayo.
De 30.000 a 1.200.000 pesetas



Fernández Saus: *El jardinero*, 1999

La pintura de Ramiro Fernández Saus (Sabadell, 1961) se integró en la figuración de carácter expresionista en sus comienzos para incorporarse con posterioridad a la corriente de la figuración literaria en la que el componente narrativo resulta fundamental, porque el artista catalán no se avergüenza de contarnos historias a través de sus cuadros. En esta ocasión se ha centrado en un personaje inventado, un jardinero de Argenton, y, como en los exvotos, en los romances de ciegos, va desarrollando, desde la improvisación, en imágenes secuenciales, una jornada laboral y amorosa del dual matrimonio con las formas vegetales y su esposa, dentro de la tradición del arte popular. En otras exposiciones, Fernández Saus se ha dedicado a la plasmación de animales (siente especial predilección por los gatos) y las plantas que colman una estética del exceso de las formas y la materia, siempre mostrando su mundo con un hálito de inocencia. **Carlos GARCÍA-OSUNA**

Á. DE LA ROSA

Galería Egam. Madrid.
Villanueva, 29.
Hasta el 29 de abril.
De 45.000 a 725.000 pesetas

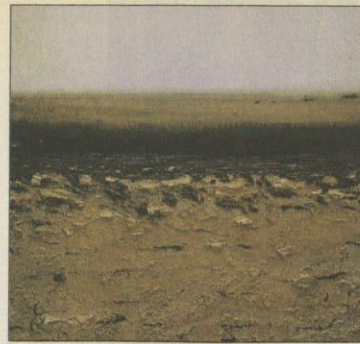
Varias esculturas y algo de obra gráfica componen esta exposición

de Álvaro de la Rosa (Palma de Mallorca, 1956) donde demuestra conocer bien los materiales de origen vegetal y mineral en sus distintos grados de maleabilidad y brillo. Mediante ejercicios de edificación, ensamblaje o entrelazado insiste en la reconstrucción ideal de la naturaleza. Una de las obras permite ver perfectamente cuál es el proceso seguido. En ella, una serie de finas tiras de madera flexible se han entretreído y ensamblado dejando pasar el aire. Esta delicada trama da lugar a una forma casi flotante que se sostiene sobre algo que puede ser el esquema de un tronco. Bajo esta estructura, en la zona central e inferior, aparece un tocón que haría las veces de raíz. El resultado, a nuestros ojos, es la reconstrucción ideal de un árbol; sin embargo el artista ha llamado al conjunto *Raíz y nube*. Las obras de Álvaro de la Rosa persiguen, así, la evocación poética de una idea mediante la generación esencial (con los mismos materiales que la conforman originariamente) de formas preexistentes en la naturaleza. **Abel H. POZUELO**

AMAYA BOZAL

Galería Sen. Madrid.
Barquillo, 43.
Hasta el 5 de mayo.
De 50.000 a 600.000 pesetas

Bajo el título *Paisajes minerales* Amaya Bozal (Madrid, 1972) presenta su última individual con ciertos rasgos que le distancian de la línea expresiva que mostró en su anterior muestra. El principal no es otro que la introducción de campos de materia a veces extensos y otras más leves en oposición a los colores diluidos de anteriores pinturas, evocadoras de sueños y recuerdos. Los paisajes ahora representados ofrecen al espectador ventanas abiertas a vistas que parecen vacíos en el tiempo. Paisajes en los que la artista descubre riquezas geológicas de distinta índole, terrenos volcánicos y superficies saladas, fruto del examen atento de las diferentes zonas que visita. Las estructuras de Amaya Bozal se presentan en registros, cargados de materia en primer término desvaneciéndose progresivamente en la lejanía. Es interesante la rugo-



Bozal: *Campos de lava II*, 114 x 114

sidad de las superficies. La inclusión sobre el soporte, ya de por sí áspero de la arpillera, de diferentes materiales a modo de collage, otorga a la composición una extraordinaria consistencia de raigambre informalista. **Javier HONTORIA**

SJOERD BUISMAN

Galería Aele/Evelyn Botella. Madrid.
Puigcerdá, 2.
Hasta el 29 de abril.
De 275.000 a 1.850.000 pesetas

Pionero del land art, el holandés Sjoerd Buisman, ha basado su trabajo creador en una minuciosa observación de las propiedades, características, formas de crecimiento y comportamiento fototóxico de las plantas. Ya en 1967 se sirvió de tubérculos, de patatas en crecimiento, en la que ha sido considerada, a juicio de la crítica de su país, la primera performance vegetal de la historia del arte. "Estaría muy bien -afirmaba el escultor en una entrevista- que mi trabajo pudiese cambiar las normas de mirar, y también que consiguiese realmente una transformación del cómo se mira y del cómo se aprende, no solamente respecto a la naturaleza, sino también en todo lo referente a las artes plásticas". Expositor desde hace más de una década en Aele-Evelyn Botella, muestra ahora esculturas en bronce y dibujos al carbón. Las primeras proceden del vaciado de ramas trenzadas hasta configurar lo que podríamos considerar marcos de pinturas inexistentes, también de la composición mediante

troncos de diferentes grosores y, por último, del de cucurbitáceas y otros frutos a los que se ha forzado, o mejor dicho estrangulado, durante el proceso de crecimiento. Los dibujos remiten a dos de sus principales preocupaciones formales: la espiral y la phyllotaxis, término con el que se denomina la forma de fijación de las hojas en el tallo de las plantas. **M. NAVARRO**

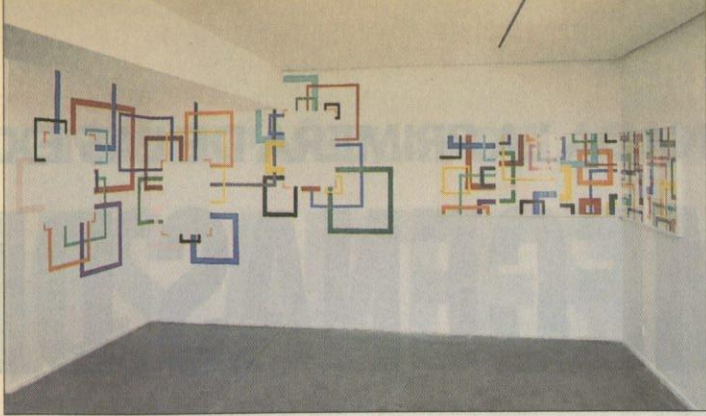
RONNIE CUTRONE

Galería Cotthem. Barcelona.
Doctor Dou, 15.
Hasta el 29 de abril.
De 800.000 a 6.000.000 pesetas

El cómic, el fetichismo, la sexualidad, las canciones de Lou Reed y la música de Velvet Underground son las principales fuentes de inspiración del artista norteamericano Ronnie Cutrone. Este *enfant terrible* del underground neoyorquino, que en los años 80 fue asistente de Andy Warhol, es autor de una curiosa serie de cuadros titulados *Archangels*, en los que ironiza sobre algunos emblemas de la jungla urbana. Realizadas con fragmentos de cuero, telas cosidas e imágenes serigrafadas, estas obras, influenciadas por el pop art, tienen más que ver con el *assemblage* que con la pintura propiamente dicha. Ronnie Cutrone mezcla sin jerarquía diversos símbolos como la bandera norteamericana, con la representación de populares héroes de ficción como Mickey Mouse. Pero no nos engañemos, el mundo que refleja el artista no está poblado por amables criaturas como sugiere el título, sino por ángeles ne-

Cutrone: *Uriel*, 1993





Vista de la instalación de Beat Zoderer

gros y maléficos. La presencia recurrente de calaveras en sus telas está allí para recordar su funesta influencia. **M.-C. UBER-QUOI**

BEAT ZODERER

Galería Espai Lucas. Valencia. Jofrens, 6.
Hasta el 13 de mayo.
De 150.000 a 1.000.000 ptas.

Sirviéndose de una industriosa capacidad apropiadora, Beat Zoderer echa mano de todo tipo de materiales dotándolos de una nueva dimensión constructiva. Un variopinto catálogo formado por etiquetas, archivadores, cuadernos, azucarillos, gomaespuma y rollos de cinta de precinto, ha pasado por sus manos para ser empleado con una finalidad artística. Beat Zoderer (Zurich, 1955) atiende a materiales de genealogía pobre, pero poseedores de una prefabricada cualidad funcional, extrayendo sus versátiles posibilidades plásticas. Con este fin, el artista los yuxtapone y ensambla, los descompone y los acopla de nuevo, dando lugar a construcciones

de gran atractivo visual. Sin perder de vista sus aplicaciones domésticas, como irreverente alumno de la Bauhaus, Beat Zoderer potencia las cualidades funcionales de los materiales, mientras, en un alarde de mañoso bricolaje, pone en entredicho su empleo, una vez manipulados. En el trabajo de Beat Zoderer, del cual en esta exposición se da excelente muestra, el distanciamiento irónico y el desenfado con el que aplica su pericia manual constituyen las ingeniosas estrategias con las que acomete tanto la manera de Mondrian o como la de Pollock. De esta forma, el op art, el movimiento abstracto, el minimalismo o el arte conceptual son reconstruidos a partir de un tacto rebelde que osa profanar hasta los más sagrados vocablos. Con este recurso manierista, aporta otras formas de concebir y representar, alejadas definitivamente de los presupuestos artísticos anteriores. Como alentado por Duchamp, este artista hace alarde de militancias ecologistas, reciclando para el arte contemporáneo los conceptos modernos. Del mismo modo que no hay material que se le resista, tampoco hay artista, por grande que sea su consideración, cuya obra no acabe siendo presa de su reparación y mejoramiento, sometida a los arreglos constructivos o deconstructivos de última hora. Buen conocedor de las artimañas de la simulación, en las pinturas y esculturas de Beat Zoderer nada acaba pareciendo lo que es o todo es lo que parece, según se miren sus siempre embelesadores juegos perceptivos, aquí acomodados al espacio de la galería en un *work in progress* para el que no hay principio ni fin conocido.

José Luis CLEMENTE



Convocatoria

Pintura
&
Escultura



XXVII Premio Bancaixa

La Caja de Ahorros de Valencia, Castellón y Alicante, Bancaja, convoca el XXVII Premio Bancaixa de Pintura y Escultura, dotado con dos millones de pesetas para el primer premio de cada modalidad y un millón de pesetas para cada uno de los accésits. El plazo de presentación será del 2 al 16 de mayo de 2000.

Para solicitar las bases y el boletín de inscripción dirigirse a la Fundació Bancaixa, Pl. Tetuán 23, 46003 de Valencia, o al telf. 96 387 58 64.

BANCAJA

www.bancaja.es

EL VIERNES SE INAUGURA EN GRANADA LA PRIMERA DE LAS EXPO

CARLOS V ¿MECENAS DE

Algunas de las ciudades más importantes en la vida cultural y política del reinado de Carlos V acogerán a lo largo del año exposiciones que abarcan todas las manifestaciones artísticas, de la arquitectura a la orfebrería. Fernando Marías se enfrenta a los mitos historiográficos sobre el activismo cultural del emperador, sujeto en el ámbito de las artes más a los deseos ajenos que a los propios.

Con la exposición *Carlos V, las armas y las letras*, que se inaugura el viernes en el Hospital Real de Granada, se inicia la serie de muestras que la Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V ha preparado en nuestro país, pues ya se abrió hace pocos días en Bolonia la titulada *La imagen triunfal del emperador*. A éstas dos seguirán las que se dedican a *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V* (La Coruña), *La fiesta en la Europa de Carlos V* (Sevilla), *Carlos V, la náutica y la navegación* (Pontevedra), *El linaje del emperador* (Cáceres), *Carolus* (Toledo) —como versión propia de las celebradas con el mismo título en Gante, Bonn y Viena— y, por último, *Cataluña y las Coronas Hispanas cuando Carlos V sólo era Carlos I* (Barcelona). Como es bien sabido, casi huelga señalarlo, el que había de ser el rey de España en 1517 y el emperador Carlos V en 1519 nació en Gante en 1500; quinientos años más tarde nos disponemos a conmemorar su nacimiento, mientras que hace dos recordábamos, en cambio, la muerte de su hijo Felipe II.

Mitos historiográficos

Conmemorar el pasado no supone rememorar colectivamente unos hechos en los que tengamos que reconocernos por completo,

sino ser conscientes de que, a pesar de los cambios que desde entonces han tenido lugar, todavía encontramos ámbitos en los que nos podemos complacer, con los que nos podemos congratular, especialmente en una época como la nuestra en la que hemos aceptado que no tiene por qué gustarnos toda nuestra historia. A comienzos del siglo XXI parece ridículo contemplar de forma acrítica, por complaciente, un período de la historia cuyos triunfos y glorias se basaban en una hegemonía política que se sustentaba sobre el uso de las armas y el ejercicio de la guerra; el usual aislamiento de los aspectos más amables y hoy políticamente correctos —olvidándonos de sus facetas oscuras, aunque pudieran también ser fascinantes a pesar de su incorrección— aboca a un ejercicio de autocomplacencia y desvirtuación con respecto al pasado, que no sólo parece ingenuo sino incluso banal; la realidad, siempre terca, particularmente la histórica, termina alzándose por encima de cualquier tipo de mixtificaciones; y desde luego no contribuimos a combatir los nuevos mitos historiográficos que actualmente se están construyendo en nuestro país con la renovación/adequación de los viejos.

No se debiera, por lo tanto, hacer presente del pasado, convertir en seres contemporáneos a los personajes pretéritos, suponiéndoles



Hans Schaufelein: *Carro triunfal*. Xilografía de la serie *El triunfo de Carlos V, 1537*. Albertina, Viena

SICIONES ESPAÑOLAS DEL CENTENARIO DEL EMPERADOR

LAS ARTES Y LAS LETRAS?



CARLOS V

adelantados de comportamientos o intenciones actuales. Nada más lejos de la realidad que un Carlos V como abanderado *avant la lettre* de una unidad europea que no pudo existir sin Napoleón, el romanticismo y la eclosión de los estados nacionales y la II Guerra Mundial, que nada tiene que ver con la que recorrió incansable –de occidente a oriente y de norte a sur– Carlos de Habsburgo. Tampoco debiéramos convertir nuevamente, en este caso al padre, en un héroe cultural, en un mecenas de las artes y las letras, aunque éstas pudieran al mismo tiempo florecer y duderamos todavía si situar ya en su reinado el Siglo de Oro. El que se nos lo haya presentado así poco después de su muerte –de Ludovico Dolce a Francesco Sansovino– nos habla más de la mentalidad de los italianos en materia de halagos que del César.

Crónicas de actualidad

Ésta suele ser una opción recurrente en materia de exposiciones, que suelen convertirse en muestras ilustrativas del arte de la época; cuando se quiere visitar el pasado y hacerlo con el bagaje intelectual de la cultura que se quiere traer al presente, se tiende de forma maniquea a separar exposiciones históricas y exposiciones artísticas, utilizando un baremo de lo estético que choca con la escala de valores de la propia época que se intenta recuperar; parece que aquéllas debieran concentrarse en la muestra de una cultura material y documental, mientras que las segundas tendrían que adaptar su selección de piezas a lo que hoy se considera arte con mayúscula. Olvidamos la importancia real que las imágenes, al margen de las categorías que habitualmente empleamos hoy en su valoración y clasificación museográfica, tuvieron en la construcción –y no en la mera ilustración– de la cultura que las produjo y a la que estaban dirigidas. La belleza y el interés visual no han residido sólo en los cuadros de Tiziano o los bronce de Leoni, sino también –y de ello eran sus autores absolutamente conscientes– en las crónicas de actualidad de sus estampas políticas o en los tenebrosos caño-



Bernard Strigel: *La familia del emperador Maximiliano I, 1515. Kunsthistorisches Museum, Viena*

nes con que se ganaban las batallas; y una de las funciones que debieran tener las exposiciones es, no sólo mostrar piezas consagradas, sino enseñar a encontrar una belleza insólita en lo desacomostumado y el interés, político y visual, de la acción representada en lo que eran simples hojas volanderas.

Carlos V fue primordialmente un soldado y un político del siglo

Carlos V se convirtió desde niño en un objeto "plural" de la representación figurativa de una multitud de intereses

XVI; cuestiones como si era un hombre medieval o renacentista no tendrían para él ni para sus contemporáneos demasiado sentido, aunque retara sucesivamente a Francisco I a singular combate, de acuerdo con los códigos de la caballería y del honor, pues convertiríamos en medievales a todos los duelistas de la historia.

El uso de las imágenes

Como hombre de su tiempo, vivió con las imágenes –más que con el arte–, las usó para tener control de sus posesiones y los campos de batalla, para recordar a sus parientes, para ayudarse en sus oraciones; usó de la arquitectura para fortificarse y habitar con comodidad y lujo, pero tardó veinte años en iniciar una campaña arquitectónica que mo-

dernizara los palacios españoles, tras aprender en Italia que la arquitectura y la decoración podían tener otras funciones. Sólo al final de su vida, tras la batalla de Mühlberg y ante la perspectiva de la cincuentena, comenzó a darse cuenta de la necesidad

de cuidar su propia imagen para la posteridad, no solo la artística y en términos de autorrepresentación, sino fundamentalmente la histórica, en los términos literarios de la crónica y en la que él mismo intentó dar su propia versión a través de sus tardías, y muy olvidadas, *Memorias*.

Como emperador, rey y señor de muy diversos territorios, Carlos V se convirtió desde niño en un objeto "plural" de la representación figurativa de una multitud de intereses; catalizó la imaginación y precipitó una pluralidad de imágenes, jamás una sola, que lo tenían como tema y como destinatario de los deseos ajenos más que de los propios, desde los de la hermana María de Hungría a los de las ciudades que lo recibían con arcos triunfales y lo adulaban con palabras e imágenes, distintas si lo acogía el municipio sevillano en 1526 o el Papa en Bolonia en 1529. Otra cosa muy distinta es que fomentara (¿cuántos libros se le dedicaron en Europa?) los cambios culturales, y artísticos, en sus territorios, o disfrutara del placer estético del arte. Antes de sus años finales, Carlos sólo parece haberse interesado personalmente por tener a su lado, más que a Tiziano, a los pintores Jan Vermeyen y Hermann Posthumus en la expedición de Túnez de 1535, o al pintor y cartógrafo Cornelis Anthoniszoon en 1541 en Argel, para que dieran –y el resultado también fue plural– testimonio fiel de las victorias de sus ejércitos más que de sí mismo.

Fernando MARÍAS

LAS EXPOSICIONES

Carlos V. Las armas y las letras

Hospital Real, Granada. Del 14 de abril al 25 de junio.
Comisario: Fernando Marías.

El jardín de Melibea

Monasterio de San Juan, Burgos. Del 18 de abril al 20 de junio.
Comisaria: Carmen Añón Feliú.

El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V

Kiosko Alfonso, La Coruña. Del 6 de julio al 17 de septiembre.
Comisario: Jesús Sáenz de Miera.

La fiesta en la Europa de Carlos V

Reales Alcázares, Sevilla. Del 12 de septiembre al 26 de noviembre.
Comisario: Alfredo Morales.

Carlos V, la náutica y la navegación

Museo de Pontevedra. Del 27 de septiembre al 17 de diciembre.
Comisario: J. Ignacio González-Aller.

El linaje del emperador

Iglesia de la Preciosa Sangre, Cáceres. Del 27 de octubre al 8 de enero.
Comisario: Javier Portús.

Carolus

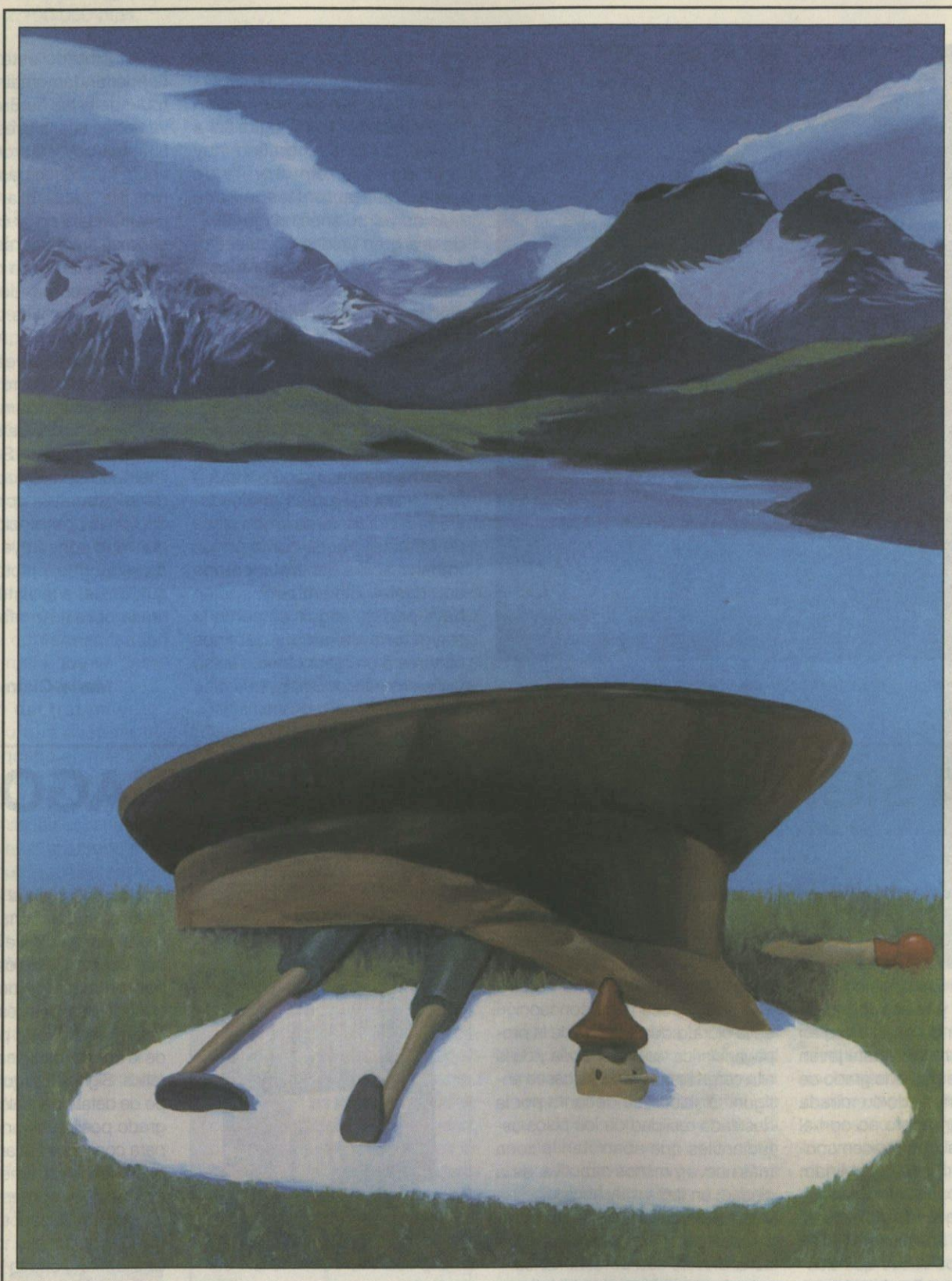
Museo de Santa Cruz, Toledo. Del 5 de octubre al 12 de enero.
Comisario: Fernando Checa.

Cataluña y las Coronas Hispánicas cuando Carlos V era sólo Carlos I

Salón del Tinell, Capilla de Santa Águeda y Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona. Del 28 de noviembre al 18 de febrero.
Comisario: Joaquín Yarza Luaces.

Lucas Cranach: *Carlos V, 1533. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid*





ÁNGEL MATEO CHARRIS

Pinocho y Pinochet, 1999. Óleo sobre lienzo, 200 x 150. Cuadro de Ángel Mateo Charris (Cartagena, 1962) incluido en la muestra que, procedente del IVAM e integrada por obras producidas por el artista en los 90, se puede ver en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid hasta el 23 de abril.

LA GEOMETRÍA LÍRICA DE SEAN SCULLY

Galería Carles Taché. Consell de Cent, 290. Barcelona. Hasta el 30 de abril. De 3.800.000 a 38.000.000 pesetas



Scully: *Wall of light Pink*, 1998. Óleo sobre tela, 274,3 x 304,8

Principal exponente de la pintura abstracta actual, el artista de origen irlandés Sean Scully (Dublín, 1945) sigue fiel a un repertorio iconográfico muy limitado, que reinterpreta de forma constante. Desde hace más de veinte años ha mantenido una gran unidad en su estilo, pintando cuadros geométricos, basados en la simple combinación de franjas verticales u horizontales. Con este simple esquema, el artista ha ido reinventando la práctica de la pintura, jugando con los colores y la alternancia de cuadrados y rectángulos de diferentes tamaños.

Estos planteamientos siguen plenamente vigentes en sus últimos cuadros, tanto en los óleos de formato grande como en los trabajos sobre papel elaborados con pastel. Sin embargo, quien haya podido seguir de cerca la trayectoria del artista dublinés observará un ligero cambio en su gama cromática. Scully, que dice

haber pintado estas obras partiendo fundamentalmente del estudio de la luz natural que observa desde sus talleres de Londres, Nueva York y Barcelona, utiliza ahora tonalidades suaves y mucho más matizadas. El artista ha puesto el énfasis en el carácter artesano de sus pinturas, dejando en evidencia la huella de las pinceladas y acentuando la irregularidad de los bordes de las franjas de color.

Fascinado a la vez por pintores como Piotr Mondrian y Mark Rothko, profundamente influenciado en los inicios de su carrera por el minimal art, Sean Scully ha intentado siempre conciliar el rigor de la geometría con la sensibilidad de la abstracción lírica. Esta dualidad constituye el eje central de su lenguaje pictórico, un lenguaje que, a la vista de estas últimas obras, no ofrece variaciones.

Marie-Claire UBERQUOI

ELISA SIGHICELLI Y EL OTRO SANTIAGO

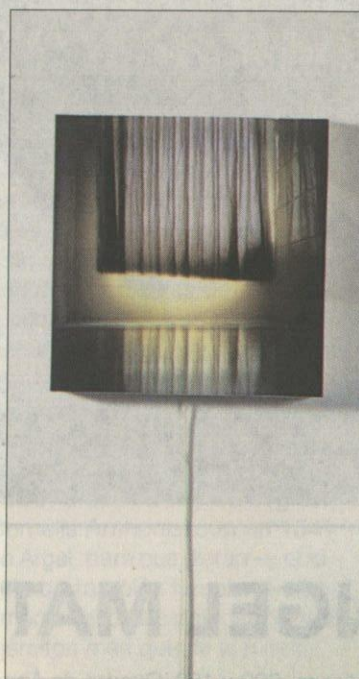
Centro Gallego de Arte Contemporáneo. Valle Inclán, s/n. Santiago de Compostela. Hasta el 28 de mayo

En estos últimos años de proliferación de la oferta fotográfica, muchos son los artistas que se han interesado por retratar interiores vacíos como hace Elisa Sighicelli (Turín, Italia, 1968), y es esa abundancia la que demanda originalidad en los proyectos a realizar. Esta joven artista posee ese deseado grado de singularidad, dirigiendo su mirada hacia lo cotidiano pero no con el afán documental que pueden contener las instantáneas de Miriam Bäckström, ni con la narrativa voyeurística presente en las piezas de Teresa Hubbard & Alexandre Birchler –por citar dos casos que acudieron a la última cita veneciana–, sino con una serie de historias abiertas, que permiten diferentes posibilidades interpretativas a un espectador que permanece desconcertado.

Son situaciones cercanas, que semejan haber sido vividas, para

posteriormente transformarse en algo irreconocible, convirtiendo lo habitual en extraño. Así, presenta un conjunto de veinticuatro obras que, generadas tras una de sus visitas a Santiago, ofrecen una concepción de la ciudad que se aleja de la propagandística visión xacobeana y de la alta carga histórica de su casco antiguo. Sighicelli se decanta por la desolada realidad de los pisos estudiantiles que abarrotan la zona más nueva y menos atractiva, de la ciudad; un tema muy acorde con la vida compostelana y con su próximo destino: el Palacio Maldonado de la Universidad de Salamanca.

La composición y montaje de sus cajas de luz –pinta de negro algunos fragmentos de la parte trasera del plexiglás para que la luz mate e intensifique determinados puntos de la imagen–, apoyados en una forzada perspectiva, un agudo con-



Santiago cortina de cocina, caja de luz

trapicado logrado al situar la cámara en el suelo, consiguen un sorprendente efecto de incertidumbre, provocando la ilusión de un ficticio horizonte que divide la imagen en dos mitades, una desenfocada, con movimiento, y otra planteada desde la nitidez, bajo una condición estática. Sighicelli esquivo cualquier tipo de detalle para alcanzar el mayor grado posible de anonimato, todo para conseguir situarnos en la frontera entre lo próximo y lo ajeno. De esta manera, confiere todo el poder a la luz, una luminosidad que además de dotar de un mayor aspecto tridimensional a sus imágenes –búsqueda que se puede rastrear desde su formación más escultórica que propiamente fotográfica–, llena de vida unos espacios que parecen querer salir de su silencio.

David BARRO

BONIFACIO

Lourdes Carcedo. Gral. Yagüe, 3. Burgos. Hasta el 13 de mayo. De 325.000 a 2.100.000 ptas.

Aunque en la introducción del catálogo de esta última muestra de Bonifacio (San Sebastián, 1934) se establecen cuatro etapas en su producción, resulta en realidad difícil hallar tales fracturas en la misma, ya que se trata de uno de esos artistas cuya idiosincrasia marca una trayectoria plástica persistente tanto en formas como en contenidos. No se han distanciado un ápice sus pinturas de esa energía incontenida, generadora de formas orgánicas que fluctúan a lo largo y ancho del espacio plástico y que le han caracterizado desde sus inicios. En sus obras se concilian la narración y la expresión estrictamente plástica, la realidad y la imaginación, el dibujo y el color. También destacan como valores centrales de la misma la espontaneidad —evidente en esa trama inestable que conforman las figurillas— y la ironía que se desprende de muchos de los títulos y sobre todo del tratamiento mismo: un ojo que acapara el rostro, un pequeño animal que supera en tamaño al personaje que se halla a su lado, etcétera. El dinamismo de las escenas se halla siempre bien arropado por unos fondos que lo refuerzan; las figuras, en ocasiones, reafirman su presencia mediante la acentuación de sus contornos, aunque en otras parecen disolverse en la propia pintura al convertirse en chorreado o en simple gesto cromático. Pintura y representación se funden en una mirada recíproca de la que ambas salen reforzadas. **J. H.**

Van Gogh pintando los girasoles, 1997



BARCLAY, INUNNDAR EL ESPACIO

Palacio de Abrantes. San Pablo s/n. Salamanca. Hasta el 7 de mayo

A lo largo de los años noventa el artista noruego Per Barclay (Oslo, 1955) se ha consolidado en la escena internacional gracias a sus instalaciones y más en particular a la reiteración de una de ellas, consistente en la inundación de un espacio interior de un edificio, una habitación o una sala en espacios industriales, con diferentes líquidos, casi siempre aceite. Precisamente la muestra que ahora se nos ofrece se centra básicamente en la recopilación fotográfica de algunas de ellas.

Aunque se trata de instalaciones, y por tanto la experiencia in situ es fundamental, las fotografías resultantes son algo más que mera documentación sobre una intervención efímera, ya que no hay duda de que la intencionalidad del artista es que mediante estas reproducciones podamos recibir unas sensaciones muy próximas a las que suscitaran los espacios reales. A ello contribuye en primer lugar el formato y sobre todo el considerable tamaño que, como en las instalaciones con elementos fotográficos de Montserrat Soto, nos obliga a enfrentarnos al espacio con el propio cuerpo, pues sus dimensiones parecen tentarnos a penetrar en esos ámbitos. Pero en segundo lugar, el artista nos sitúa ante una imagen extremadamente real, lo cual contribuye en no menor medida que lo anterior a hacernos sentir el efluvio ambiental ya que la naturaleza del líquido que cubre el piso es tan decisiva en su aspecto formal —genera un espejo— como oloroso, y también este segundo aspecto es de alguna manera percibido en las fotografías. Los encuadres frontales de ángulo neutro o ligeramente elevados y unos focos de luz específicos y poderosos: la bombilla en el centro de la habitación, la luz que penetra a través de una ventana... constituyen los instrumentos formales que hacen posible unas representaciones espaciales tan precisas.

La naturaleza formal y social de los ámbitos intervenidos es muy diferente: un palacio, un hotel, un museo o un matadero; sin embargo su conversión en espacios in-



Waterhouse, 1995. Fotografía de Barclay de su instalación con aceite

undados, la ausencia humana, la quietud refrendada por el reflejo del lugar en el líquido, contribuyen a generar un sentimiento común de desolación, como el que produce cualquier inundación de espacio cerrado. Sin embargo en estas imágenes hay algo más que desolación, ya que la pulcritud con la que el líquido cubre la superficie —en su totalidad, sin interferencias materiales, sin movimiento— la convierte en un espejo o quizás en un metafórico pozo que refleja y subsume al mismo tiempo el espacio superior, que lo duplica e instaura un sentimiento de turbación en el que mira. Lugares abandonados

cuya función de habitar parece conclusa, recintos cerrados cuyo vaciamiento es signo de incertidumbre, acentuada en su duplicación especular. Al igual que en esos lugares solitarios, también inundados, que el protagonista de la película de Andrei Tarkovsky, *Stalker*, recorre a la búsqueda de una misteriosa Zona, estos lugares se convierten en territorios impracticables. La incertidumbre se encarna en la ausencia y se intensifica al reflejarse en esos líquidos estancados (aceite, sangre, agua), al convertirse en su doble imperturbable.

Javier HERNANDO

1933

OTTO DIX

En otoño de 1933, la pintura alegórica de Otto Dix titulada *Los siete pecados capitales* estaba aún sobre el caballete del artista cuando se le notificó que había perdido su prestigioso puesto docente en la Academia de Bellas Artes de Dresde y, con él, el estudio en el que su cuadro debía ser terminado. Dix fue víctima del encarnizado ataque diseñado por el partido nazi para librar al país de las figuras culturales que consideraba peligrosas. Aunque con la prohibición de enseñar y de exponer, Dix escapó a la tercera represalia reservada a algunos de sus colegas en la modernidad: toda una prohibición de la creación artística, monitorizada por la Gestapo. Amenazados con su encarcelamiento, muchos artistas habían abandonado ya el país a finales de 1933, pero aquellos que permanecieron en él (entre los más destacados figuran Dix, Käthe Kollwitz, Hannah Höch y Ernst Barlach) se embarcaron en una "inmigración interior" sumándose a una oposición encubierta al régimen. De hecho, *Los siete pecados capitales* es la primera de las imágenes "disfrazadas" de la resistencia de Dix, una alegoría de la amenaza desatada sobre sus compatriotas que iba pronto a extenderse al mundo.

En cuanto a la obra de Dix, los nazis repudiaron por encima de todo las imágenes realistas y condenatorias del artista sobre la I Guerra Mundial y sobre las consecuencias que ésta tuvo en las ciudades, un tema que había ocupado al artista, veterano de las trincheras, durante casi veinte años. La controversia había acompañado a estas obras, personales y a la vez politizadas, ya desde 1923, con el cuadro *Guerra de trincheras* y se había intensificado con la serie de cincuenta grabados *Der Krieg* (La guerra), que documentaba sus experiencias en el Frente Occidental. A causa especialmente de esta serie, Dix pasó a ocupar uno de los primeros puestos en la lista de enemigos del partido, y to-

das las obras suyas que fueron confiscadas de las colecciones públicas serían pronto mostradas de forma casi continuada en las exposiciones dedicadas al "arte degenerado" que Hitler aborrecía. En la más conocida de ellas, la que se celebró en Múnich en 1937 con el título de *Entartete Kunst* (Arte degenerado) la obra del artista tuvo un lugar destacado y fue vilipendiada por su mensaje antibélico, por pretender "socavar la voluntad de batallar del pueblo".

Al partido, por supuesto, le traía sin cuidado la técnica que Dix practicaba, el *Lasur*, un minucioso proceso que conlleva la delicada aplicación de témpera y óleo sobre paneles de madera y que el artista aprendió de artistas alemanes del Alto Renacimiento como Durero y Cranach. De hecho, George Grosz, un realista crítico con una mirada igualmente amarga hacia la locura humana, le llamaba "Otto Baldung-Grien Dix", burlándose de esa precisión y de esa aproximación historicista que contribuyó a definir la Nueva Objetividad de los años 20. Dix fue uno de los líderes reconocidos de este movimiento, aunque se le situó en su "ala izquierda" y verista, en la cual se desplegaba un marcado contenido crítico bajo su "objetividad" realista. Este realismo crítico, combinado libremente con actitudes expresionistas, se presentaba irónicamente a través de una objetividad fría y controlada.

Es cierto que Dix llevó consigo durante un breve período de tiempo un carnet de miembro de la Cámara Oficial del Reich y que con la ayuda de un compañero, afiliado al partido, expuso sus nuevos paisajes y sus retratos de familia en Berlín. Existen documentos que evidencian que el pintor pudo haberse convertido en un artista muy respetado por los nazis, pero su crítica empecinada arruinó esas esperanzas. Permaneció en Alemania, trasladándose a las playas septentrionales del Lago Constanza durante el gobierno

hitleriano, y dio comienzo a su "exilio" con paisajes y afiladas alegorías.

Fue allí donde almacenó *Los siete pecados capitales*, que probablemente había terminado antes en un estudio alquilado apresuradamente en los suburbios de Dresde. La procesión carnavalesca que avanza hacia la superficie del lienzo con una intensidad propia de una pesadilla, invita al espectador a enfrentarse a las tentaciones de la carne y del espíritu que sufrió San Antonio. Se trata de personificaciones bastante tradicionales de los pecados de la Avaricia (una bruja), la Ira (un demonio a la manera de Grünewald), la Lujuria (una prostituta que muestra su pecho mientras se pasa la lengua por unos labios sifilíticos), la Pereza (la muerte), la Gula (un niño con una máscara de cerámica), el Orgullo (un monstruo con una hinchada boca-ano), y la Envidia, galopando sobre la Avaricia. La Envidia, un enano que lleva una pálida máscara, se ha identificado con Richard Müller, profesor colega de Dix, un nazi cuyos celos habían precipitado la partida de Dix de la Academia. Esta sorprendente figura no tenía en 1933 bigote, rasgo identificativo fue añadido como "toque final" en 1946, mucho después de que Hitler yaciera bajo las ruinas de Berlín.

Si Dix no tuvo la agilidad de incluir el bigote, con su obvia crítica política, trece años antes, sí introdujo alusiones alegóricas al contexto cronológico del cuadro, insertando una advertencia de Nietzsche en *Así habló Zaratustra*, inscrita sobre el muro tras las figuras: "El desierto crece, maldito sea quien encubre los desiertos". El surgimiento de esta parada grotesca que se precipita ávidamente hacia un mundo que carece del freno de la moral, *Los siete pecados capitales* encarnan el temor de Dix ante una inundación del mal, liderada por la personificación del poder paranoico.

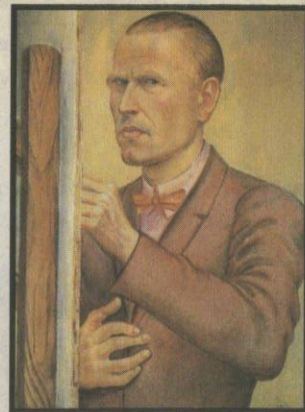
Linda F. McGREEVY

Los siete pecados capitales





Técnica mixta sobre madera, 179 x 120.
Museo Estatal de Arte de Karlsruhe



Tras luchar en la I Guerra Mundial, Otto Dix (1891-1969) estudia en las academias de Dresde y Düsseldorf. En los años 20 es, con Grosz, el artista más destacado de la Nueva Objetividad, transmitiendo en su obra la desilusión e indignación por los horrores de la guerra y la depravación de una sociedad decadente. La guerra y la prostitución son sus temas favoritos, aunque será también un retratista incisivo. En 1927 es nombrado profesor de la Academia de Dresde y en 1931 es elegido miembro de la Academia Prusiana. Su postura contra el régimen nazi provocó su destitución de ambos cargos en 1933 y su obra fue declarada de "degenerada". En 1939 es encarcelado acusado de complicidad en un complot para asesinar a Hitler; pronto fue puesto en libertad. Es reclutado en 1945 y cae prisionero en Francia. Después de la guerra su obra cambió de registro para inspirarse en el misticismo religioso.

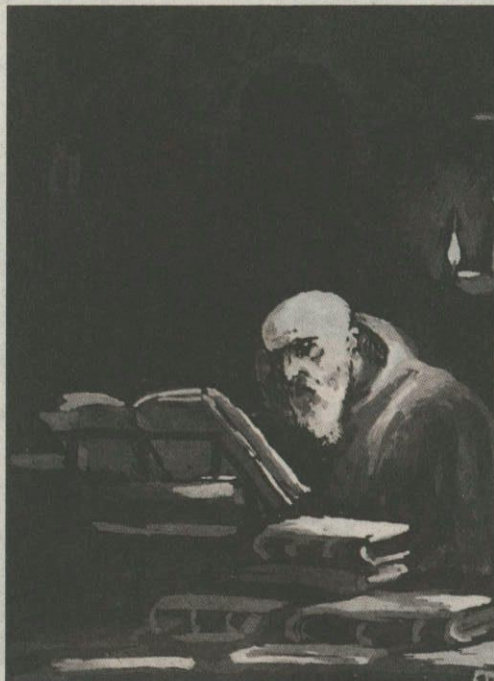
Linda F. McGreevy es profesora de Historia del Arte y de Crítica en la Old Dominion University de Norfolk (Virginia, EE.UU.). Es autora de *The Life and Works of Otto Dix*, y se prepara la edición de *Bitter Witness: Otto Dix and the Great War*.

LA MIRADA RADICAL DE RICARDO BAROJA

Galería Alfama. Serrano, 7. Madrid. Hasta el 5 de mayo. De 85.000 a 325.000 pesetas

En la todavía brumosa historia del grabado en España, 1906 resulta una fecha cardinal: la de la aceptación "oficial" de la estampa como arte mayor, equiparable a la pintura y a la escultura. En efecto, la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1906 concedió por primera vez en su ya larga trayectoria (la primera Exposición Nacional se había celebrado medio siglo antes, o sea, en 1856) medalla de primera clase al conjunto de aguafuertes originales presentados por Alejandro de Riquer. En su convocatoria siguiente, de 1908 (la Nacional era una muestra bienal), el jurado se confirmó en la línea de reconocer el grabado como arte autónomo, dando también primera medalla a la serie de diecinueve aguafuertes *Escenas españolas*, de Ricardo Baroja (1871-1953), hermano del escritor Pío Baroja y de la memorialista Carmen Baroja, quien nos ha dejado una semblanza de su hermano grabando en el taller—"grande, blanco y hermoso"—, instalado en la casa familiar de los Baroja en Madrid: "Lo recuerdo oliendo a cera derretida, a barnices, a aguarrás y a betún de judea. Ricardo, tras el transparente de la ventana, rayando sus planchas o inclinado sobre la cubeta, respirando las horribles emanaciones del ácido; luego, el tentaje de la plancha calentada, los tampones, los entrapados, los claroscuros obtenidos con la palma de la mano y las muselinas; por fin, las bayetas extendidas, la plancha con su hoja de papel húmedo encima pasando por entre los dos grandes rodillos del tórculo, la emoción de ver en la prueba lo que ha salido". Afortunadamente, las planchas de la "suite" *Escenas españolas*, que cuentan entre lo mejor del arte de su autor, se conservan en la Calcografía Nacional, que en 1975 hizo de ellas una nueva y cuidada estampación, cuyas láminas son las que ahora revisa esta exposición.

La relevancia de Ricardo Baroja como grabador radica en la extraordinaria compenetración que se produjo entre su temperamento fuerte e incisivo, así como entre



Sin título, gouache, 12 x 9. Abajo, Sin título, gouache, 12 x 9



la temática que le interesaba: la misma de la España en decadencia de la que se ocupó la Generación del 98, y las calidades y posibilidades expresivas peculiares del procedimiento del aguafuerte-aguatinta. Desde Goya, nadie en España había entallado el aguafuerte con tanta penetración en el dibujo ni con tan sorprendente efecto cromático, de auténtica expresión pictórica, gracias al aprovechamiento de los recursos de barnices, tintas, entrapado, claroscuro y diferente mordida de los ácidos. En estas estampas se produce, así, una mezcla admirable de nitidez gráfica (el pulso lineal del dibujo), concepto plástico (las gradaciones de luces y sombras) y plasmación matizada del color (todos los tonos del negro, todos los grados del gris, todas las diferencias de pureza del blanco). Ello hace de Ricardo Baroja una de las figuras culminantes del grabado calcográfico español. Su entusiasta, polémica y gran etapa de aguafuertista se desarrolló entre 1905 y 1912. Luego, a partir de 1927, fue profesor de grabado en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Y finalmente, a partir de 1931, cuando perdió el ojo derecho en un accidente de automóvil, dejó el grabado, dedicándose a la pintura. Pero también en su pintura, e inclusive en sus ilustraciones, se mantiene palpitante su mirada acerada de grabador radical. Para él pintura y grabado eran artes indisolubles.

Así lo corrobora en esta exposición la presencia de un conjunto de pequeños gouaches que, realizados para ilustración libraria en años de entreguerras y perdidos durante la Guerra Civil, se recuperaron no hace mucho en librerías de lance. Estos gouaches y grabados demuestran, ante todo, la lozanía y la vigencia de la obra jugosa, ya clásica, imprescindible, de un pensador melancólico, que desconfiaba de su posteridad y se engañaba viéndose de esta manera: "anulado por el silencio, vagaré como sombra triste y solitaria, olvidado de todos".

José MARÍN-MEDINA

ESTRENO EN ZARAGOZA DE UNA AUTOBIOGRAFÍA DE MÜLLER

TEATRO PARA DESPUÉS DE LA HISTORIA

El teatro de Heiner Müller encontraría su escenario natural en las cenizas de Hiroshima, en un barracón de Auschwitz o entre las alambradas del Gulag. Fue escrito para los supervivientes de todo eso.

Müller se forma a la sombra de Brecht, en el estado oriental de la Alemania dividida. Pero a diferencia de Brecht, él no pretende enseñar nada a nadie. Lo que él escribe no es teatro pedagógico, sino teatro político: teatro que muestra la contradicción. Teatro que expone el conflicto. Éste, el conflicto, es el único núcleo innegociable en unos textos que pueden renunciar a todo lo demás: argumento, situación, personajes...

Conforme el proyecto comunista se petrifica, la esperanza en un mundo sin violencia desaparece del horizonte de Müller. Esto es lo que, finalmente, se muestra en su teatro: ningún futuro desalojará a la barbarie; el tiempo no conduce hacia una humanidad emancipada: la historia es inútil.

La historia no tiene sentido: el teatro de Müller lleva hacia ese descubrimiento, pero no se detiene en él. Es un teatro para después de la historia.

Müller lo escribe como si la última misión del escritor fuese mostrar la inutili-



Escena de *Cuarteto*, con Blanca Herrera y Ricardo Vicente

dad de la escritura, así como de cualquier acción humana. Aunque descubre que la historia ha acabado, Müller no se entrega al silencio. Nunca calla, si bien se resiste a decir nada nuevo. Por eso hace de la cita su gesto más típico. Arranca pedazos de los viejos textos, escritos antes del fin de la historia y los cose tejiendo un texto sin firma.

A ese escrito sin autor ya no se le puede pedir lo que ofrecían los textos antes de que la historia acabase: sentido. Por eso, más conscientemente que ningún otro escritor, Müller entrega el texto a sus intérpretes. Lo que exige del director y de

los actores es mucho más que la ilustración escénica de lo escrito. Son ellos, los intérpretes, los que han de crear el sentido del texto. Y si los intérpretes, coherentemente, repiten el gesto autoliquidador mülleriano, los responsables del sentido son por fin los espectadores. Los supervivientes de la historia.

Müller escribe para ellos, esto es, en conflicto con ellos. No les da lo que ellos le piden: sentido. Porque el teatro, como la historia, ya no tiene sentido que ofrecer.

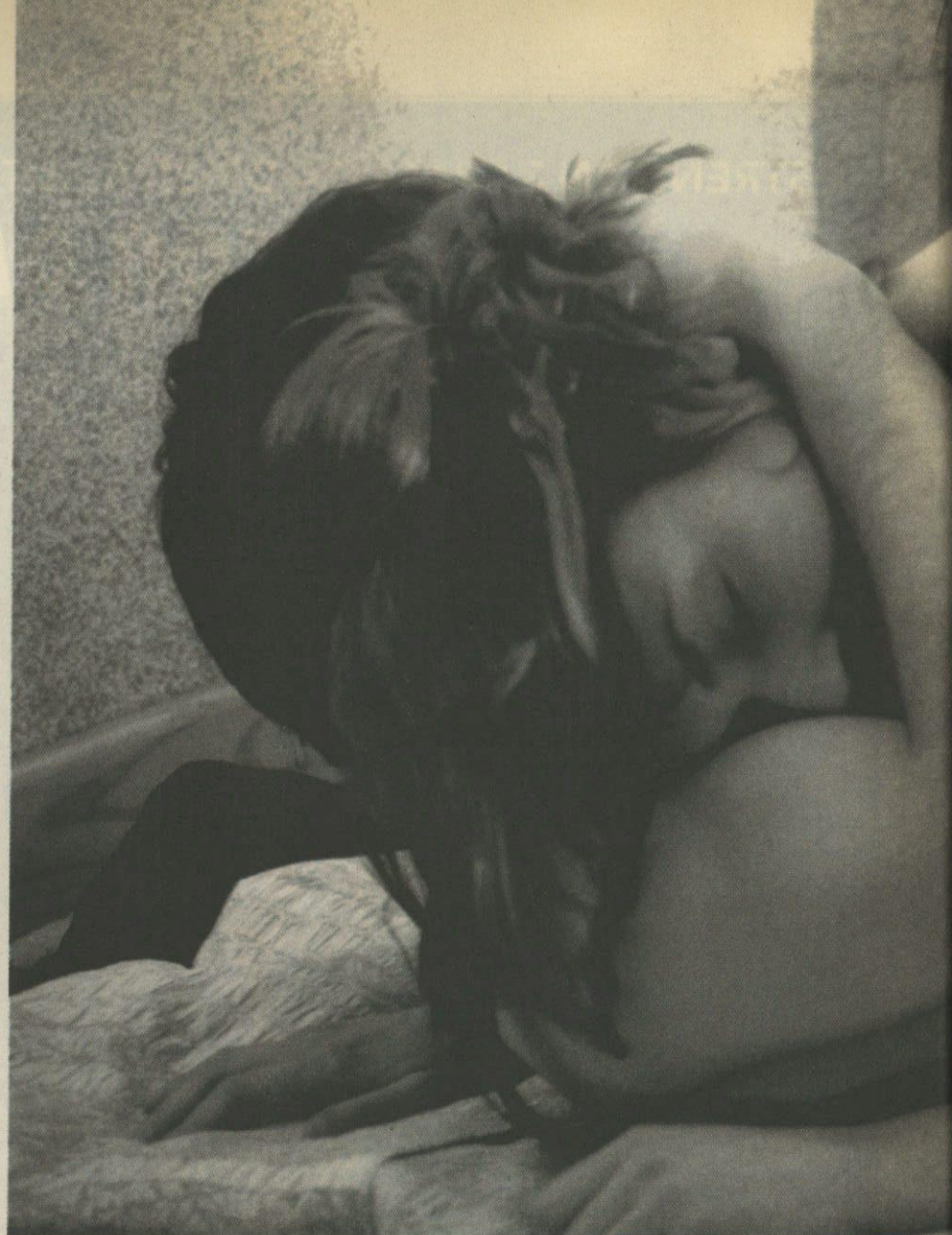
Juan MAYORGA

TEATRO

El teatro de Heiner Müller: "Esquela de defunción" y "Cuarteto"⁴⁴⁻⁴⁵ La Noche de Max Estrella⁴⁶

HEINER MÜLLER

Fue el relevo de Bertolt Brecht en la Alemania socialista y hoy está considerado como el dramaturgo más decisivo de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, el alemán Heiner Müller ha sido raramente escenificado en nuestro país, con la excepción del circuito alternativo. Testigo directo de la II Guerra Mundial y de la Guerra Fría, su teatro ha sido tachado en ocasiones de violento, racional y distante. El teatro de un poeta que, como él mismo ha dicho, ha aprendido a "vivir sin esperanza ni desesperación". Hoy se estrena en el teatro del Mercado de Zaragoza *Esquela de defunción*, una reflexión autobiográfica en torno al suicidio de su mujer, la poeta Inge Müller. Además, la compañía vallisoletana de Ernesto Calvo acaba de montar *Cuarteto*, una de sus piezas más escenificadas.



Esquela de defunción es una reflexión del autor sobre el suicidio, a partir del patológico comportamiento de su esposa, la poeta y dramaturga Inge Schwenker, la cual tuvo varios intentos frustrados de suicidio hasta que finalmente lo logró gaseándose en el horno de la cocina. Escrito 20 años después de la muerte de su mujer, el autor siempre se mostró muy crítico con su esposa.

Para explicar las tendencias suicidas de Inge, la compañía aragonesa Ciudad Interior ha rastreado la escasa información disponible en castellano. Inge vivió su infancia con el traumático recuerdo de la muerte de sus padres. Estos perecieron en un bombardeo durante la Segunda Guerra Mundial y ella misma los desenterró de los escombros. Cuando conoció a Müller, abandonó a su pa-

reja, un hombre bien situado en el establishment socialista de la RDA, y parece ser que al dramaturgo jamás le perdonó la carta de rectificación que escribió, después de que éste fuera expulsado de la Asociación de Escritores de la RDA.

Una autobiografía

La adaptación para la escena de *Esquela de defunción*, que firma su traductor habitual al español, Jorge Riechman, adopta así la máscara de la autobiografía para incidir en cuatro asuntos de inte-

rés que centran el teatro de Müller: sexo, muerte, amor y política. Aquí se sirve de recuerdos de su infancia, de sueños y deseos para ofrecer el retrato de un matrimonio peculiar, o más bien imposible, pues Müller sabe que siempre fue imposible el encuentro con su esposa.

La pieza se divide en dos partes. En la primera presenta varias escenas cotidianas del matrimonio; en la segunda, Müller se hace acompañar de un ser impreciso para ofrecer una reflexión sobre la Segunda Guerra Mundial pero tam-

bién hace una parábola de la muerte de su esposa.

Según explica, Luis Merchán, director del montaje, la obra presenta una estructura con muchos saltos temporales, que se organiza en torno a tres personajes: un Müller anciano que recuerda (interpretado por Mariano Anós), un Müller joven que personifica esos sueños (Luis Carlos Arteaga), y la esposa Inge Müller (Ana García). La proyección de diapositivas de Hitler, Stalin y de la Segunda Guerra Mundial contribuyen a crear el ambiente que rodea a nuestro dramaturgo, pues ahí está precisamente el origen de su teatro.

No es arbitrario que la compañía Ciudad Interior haya elegido al dramaturgo alemán para celebrar su décimo aniversario de existencia. La formación, creada por alumnos de Mariano Anós, ha trabaja-

Heiner Müller es muy parco con las acotaciones de sus obras, lo que, por otro lado, tiene la ventaja de dar gran libertad a los intérpretes y directores a la hora de su puesta en escena



Escena de *Esquela de defunción*, con Ana García y Luis Carlos Arteaga

El título de la pieza se refiere al número de personajes que aparecen en la obra, aunque realmente sólo actúan dos, Valmont y Merteuil, que se desdoblan en las escenas de seducción. Tanto Blanca Herrera, en el papel de la marquesa, como Ricardo Vicente, en el de Valmont, recrean a dos personajes inteligentes, que hacen prevalecer su razón, y que se comportan casi como animales sin respetar la moral o la religión. La obra ha sido comparada, tanto por su género como por su poder dramático, con *Las criadas* de Genet.

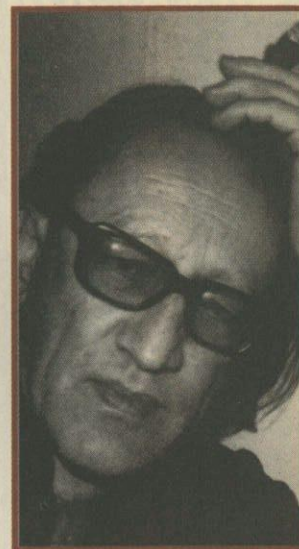
Encontrar el registro

Para Ernesto Calvo, director de la obra, lo más difícil con Müller es acertar con el estilo y el registro de los intérpretes. Los personajes de Müller dicen largos parlamentos, en un tono muy filosófico, por lo que corren el peligro de resultar artificiosos y distantes. Sin embargo, señala Calvo, "si algo he logrado con esta obra, es en ese sentido pues muchos elementos del texto me los han descubierto los actores en los ensayos. De hecho, a modo de ejercicio, hemos llegado a ensayar el texto en un tono naturalista. Con Müller, el actor consigue que su línea de trabajo vaya pasando de un conflicto a otro con gran naturalidad. Creo que finalmente, estos personajes responden a sus emociones".

Cuarteto es un ejemplo también de la fragmentación estructural que Müller practica, ya que huye de una narración lineal que respete las tres unidades dramáticas tradicionales de acción, espacio y tiempo.

De la puesta en escena, Calvo señala que "es fría y racional como su teatro. Juego con la iluminación para acentuar los momentos en los que se alaba a la inteligencia o en los que el sentimiento gana terreno". Además, el vestuario contribuye a descontextualizar la época en la que está ambientada, pues éste cambia continuamente.

Liz PERALES



Heiner Müller nació en 1929 en Eppendorf (Sajonia, en la antigua RDA). Mantuvo difíciles relaciones con su padre, internado en un campo de concentración, y se distanció de su familia cuando esta se trasladó a vivir a la RFA. Publicó sus primeros textos en revistas literarias, hasta que en 1956 escribió *El rompesalarios* (en colaboración con su mujer, la poeta Inge Müller) y las primeras escenas de *Muerte de Germania en Berlín*. En 1959 estrena *Los campesinos*, que será censurada, y le expulsan de la Asociación de Escritores, con lo que comienza un periodo de grandes penalidades. A partir de 1966, año en el que se suicida su mujer Inge, y ante la imposibilidad de abordar temas contemporáneos, estrena una serie de adaptaciones de mitos clásicos -*Filoctetes*, *Edipo Tirano*, *Prometeo*, *Los Horacios*. En 1970 entra como dramaturgo en el Berliner Ensemble (es la época de *Cemento*, *Tractor*, *La batalla*) y en 1976 se va a la Volksbühne (*Máquina Hamlet*, *La misión*, *Cuarteto*). En 1993 se revela que mantuvo contactos con la Stasi (policía secreta alemana). Colabora con Bob Wilson en *The civil wars* y *Hamlet Machine*. Murió en Berlín en 1995, recién nombrado director del Berliner Ensemble.

do reiteradamente con textos de Müller (*Yo, ¿quién?*, *Calma idílica*, *Liberación de Prometeo*, *Hércules II* o *La Hidra*, *Esquela de defunción*) y, según Merchán, "sentimos por su teatro auténtica veneración. Creemos que gracias a su labor, el teatro europeo de mitad de siglo XX ha evolucionado hacia otros caminos". La compañía actúa hasta el día 16 en Zaragoza y después tiene previsto aterrizar en Madrid y Barcelona.

Respecto a *Cuarteto*, es una de las piezas más populares y representadas del autor, que adapta a la escena la historia de *Las amistades peligrosas*, de Chardelos de Laclos. Escrita en 1981, fue estrenada en Bochum al año siguiente.

El dramaturgo y director es siempre muy parco en las acotaciones lo que, por otro lado, tiene la ven-

taja de dar gran libertad a los actores y directores para su representación. En *Cuarteto*, sólo hace una indicación al comienzo de la pieza, cuando sitúa la acción "en un salón anterior a la Revolución Francesa/ en un bunker después de la Segunda Guerra Mundial". Es como si trazara un camino que va del racionalismo del Siglo de las Luces a la autodestrucción de la era tecnocrática".

Económica acotación que, sin embargo, ofrece tanta información y denota la labor de síntesis y sustracción del teatro de Müller, algo que es especialmente evidente en sus adaptaciones de mitos clásicos: "Creo que mi impulso más fuerte consiste en reducir las cosas a su esqueleto, arrancándoles la carne y la superficie (...) Penetrar tras la superficie para ver la estructura", declaró.

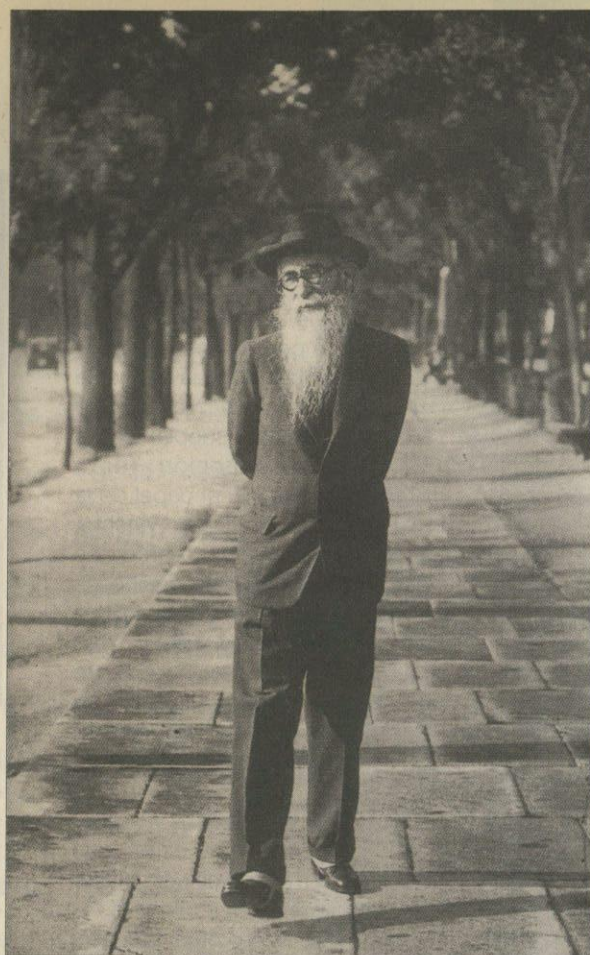
Si Leopold Bloom y Stephen Dedalus tienen su 16 de junio dublínés, el ya famoso *Bloomsday*, por qué Max Estrella y Latino de Hispalis no han de tener su 3 de marzo madrileño?, me dije hace unos cuantos años. Una pregunta que no pocos amantes de *Luces de Bohemia*, y de don Ramón María del Valle-Inclán, y de *Ulises*, y de James Joyce, a no dudar, se habían hecho.

La comparación era fácil. La odisea del judío y su Telémaco ocurrió para Joyce aquel mismo día en que Nora Barnacle le mostró su afecto por vez primera corriendo el año 1904. Y la peripecia de Max y su lazarillo bien pudo ocurrir el 3 de marzo de 1909, jornada en la que murió Alejandro Sawa, modelo indicible

no sólo del poeta ciego sino de su taimado amigo, al tiempo que del propio Valle-Inclán.

Al momento, por un mandato difícil de explicar, hubo que seguir las huellas del peregrinaje de Max Estrella por un Madrid cargado de significaciones y de guiños históricos, una ruta en la que ya nos había introducido Alonso Zamora Vicente, gran conocedor tanto de Valle-Inclán como de Madrid.

Con la colaboración de estudiosos de Valle-Inclán, como el propio don Alonso, Ricardo Doménech, Jorge Urrutia, César Oliva, Ricard Salvat y otros amigos, el itinerario se hizo solo. Además, a través de otro gran valleinclaniano, Juan Antonio Hormigón, supimos que el ahora muy galardonado Carlos Álvarez Novoa (Solas) había realizado su tesis doctoral sobre la trágica peregrinación.



Valle Inclán, artífice del esperpento, en la Castellana de Madrid

Mañana las gentes del teatro se reúnen por tercer año consecutivo para celebrar *La Noche de Max Estrella*, un viaje por Madrid siguiendo las huellas de la conocida obra de Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*. En esta edición se presenta, además, la Irreal Academia del Esperpento.

Con lo cual, a *La noche de Max Estrella* sólo le faltaba ponerse a andar. El imparable Círculo de Bellas Artes, con César Antonio Molina en la Dirección, que había ya instituido la lectura del Quijote en la celebración del Día del Libro, el 23 de abril, nos instó para que nos sumáramos a la fiesta. No era el 3 de marzo, pero que, en la fecha de la muerte del *Manco de Lepanto*, participara el otro *Manco* de nuestra literatura —el de *la Puerta del Sol*, por la agresión del reportero Manuel Bueno—, no estaba mal. Por otro lado, en su día, el teatro de Cervantes había sido tan incomprendido como, también en su

día, el de Valle-Inclán, y, en los dos casos, gracias a dar sus textos a la stampa podíamos gozar de sus propuestas teatrales. Luego, ¡viva el teatro en el libro!

De esta forma, nació *La noche de Max Estrella*, que llega ahora, el próximo día 13, adelantado Día del Libro en este año 2000, a su tercera edición. Contreras y Gómez, los tertulianos y bufanderos, y Luis Araujo son los intendentes de una celebración en la que han participado los estudiosos arriba citados y otras gentes del mundo de la cultura y la política: Umbral, Espert, Esperanza Roy, Paloma Pedrero, Carlos Hipólito, Lourdes Ortiz, Alicia Moreno, José Luis Gómez, Flotats, Manuel de Blas, Miralles, Yolanda Pallín, Ortiz de Gandra, López Mozo, Miguel Rellán, Saturnino García, José Tamayo, Villapalos, Pablo

Castellano, Monleón, Juan Carlos Doadrio, José María Pou, Rosana Torres, Itziar Pascual, Centeno o Magüi Mira.

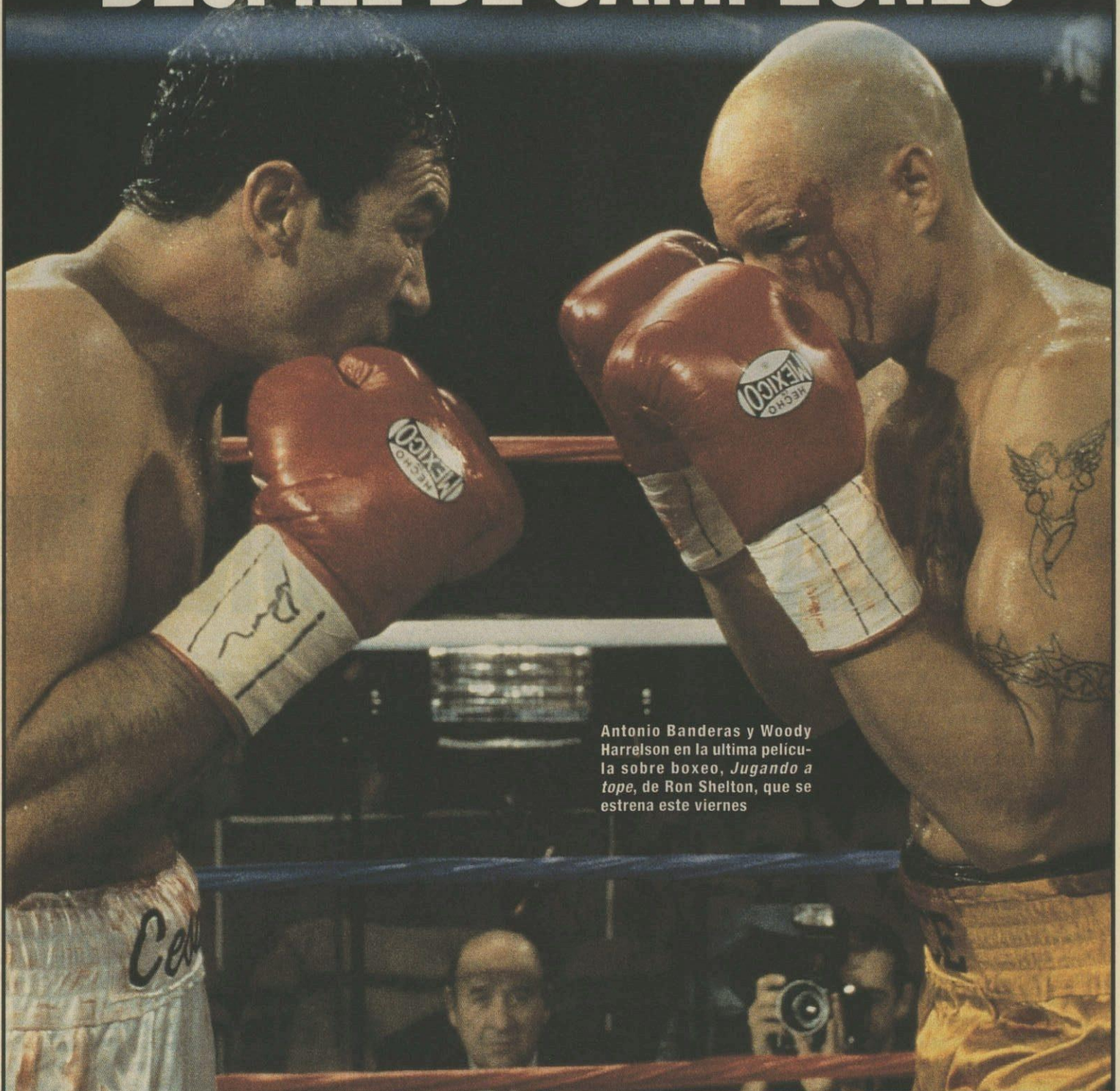
En esta tercera edición se va a crear la Irreal Academia del Esperpento. El Presidente de esa república esperpéntica será, cómo no, don Alonso Zamora Vicente, sumo sacerdote de las dos primeras aventuras. Y en la fiesta de esta año participarán algunos veteranos como José Luis Gómez, rindiendo homenaje al admirado Calderón de Valle-Inclán, en su 400 aniversario; Urrutia, que glosará el descubrimiento de una placa en la *Buñolería Modernista* de San Ginés, al cumplirse 100 años de la loa de Rubén al primer modernista de España, o Alberto Miralles, que librará un singular combate dialéctico. También intervendrán nuevos peregrinos, como el director del CDN, Juan Carlos Pérez de la Fuente; la actriz Ana Marzoa; el periodista José Luis Gutiérrez, que recordará a Manuel Bueno; el actor Manuel Tejada, en el Callejón del Gato; el crítico Javier Villán; Sisa y sus heterónimos; Karola Eskarola, como *Musa Augusta* de un espectáculo dirigido por Juanjo Granda; finalizando la noche en Sol, en las primeras horas del 14 de abril, a un tiro de piedra de donde estaba, en Montera, la *Taberna de Picalagartos*, con una Danza afrodisiaca bailada por doctorandas de la Real Escuela de Arte Dramático. Y, ojo, ante el Congreso y la estatua de Cervantes, estará el diputado José Antonio Labordeta. A partir de esta *Noche de Max Estrella* la Irreal Academia de Esperpento tendrá abierta sus puertas. Que no se inquiete el director de la Real, nuestro querido y admirado Víctor García de la Concha. Esta Academia —esta República de las Letras— no es de este mundo.

Ignacio AMESTOY

LA NOCHE DE MAX ESTRELLA PEREGRINA DE NUEVO CRÁNEOS PRIVILEGIADOS REUNIDOS

"JUGANDO A TOPE", ÚLTIMO ASALTO EN LA FRUCTÍFERA
RELACIÓN ENTRE EL CINE Y EL BOXEO

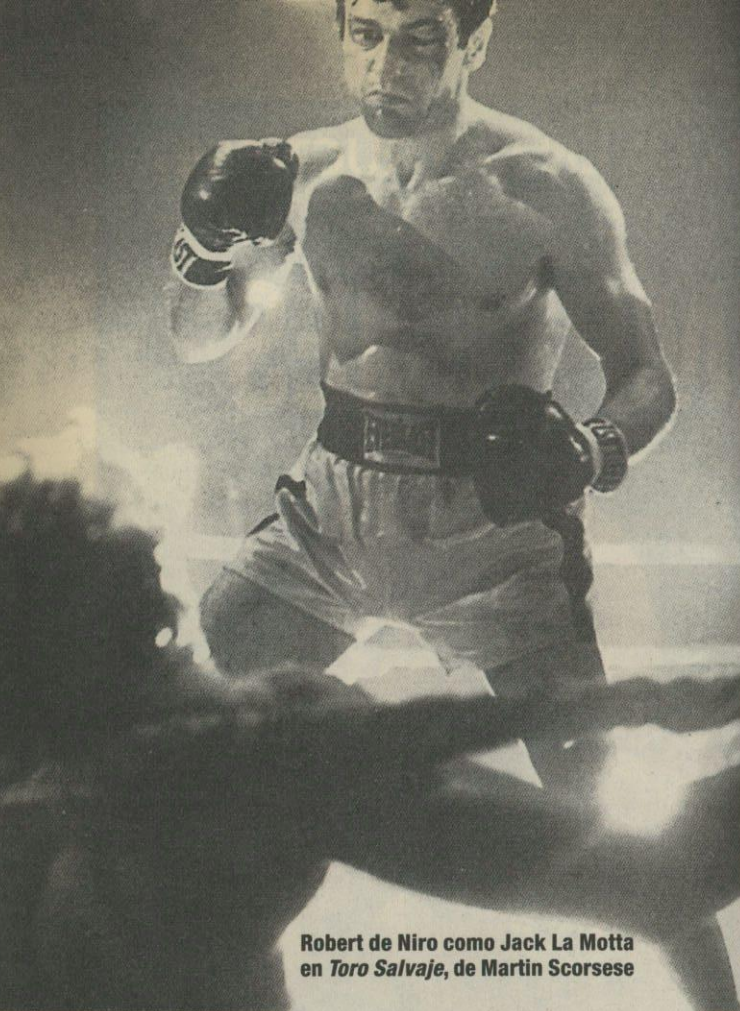
DESFILE DE CAMPEONES



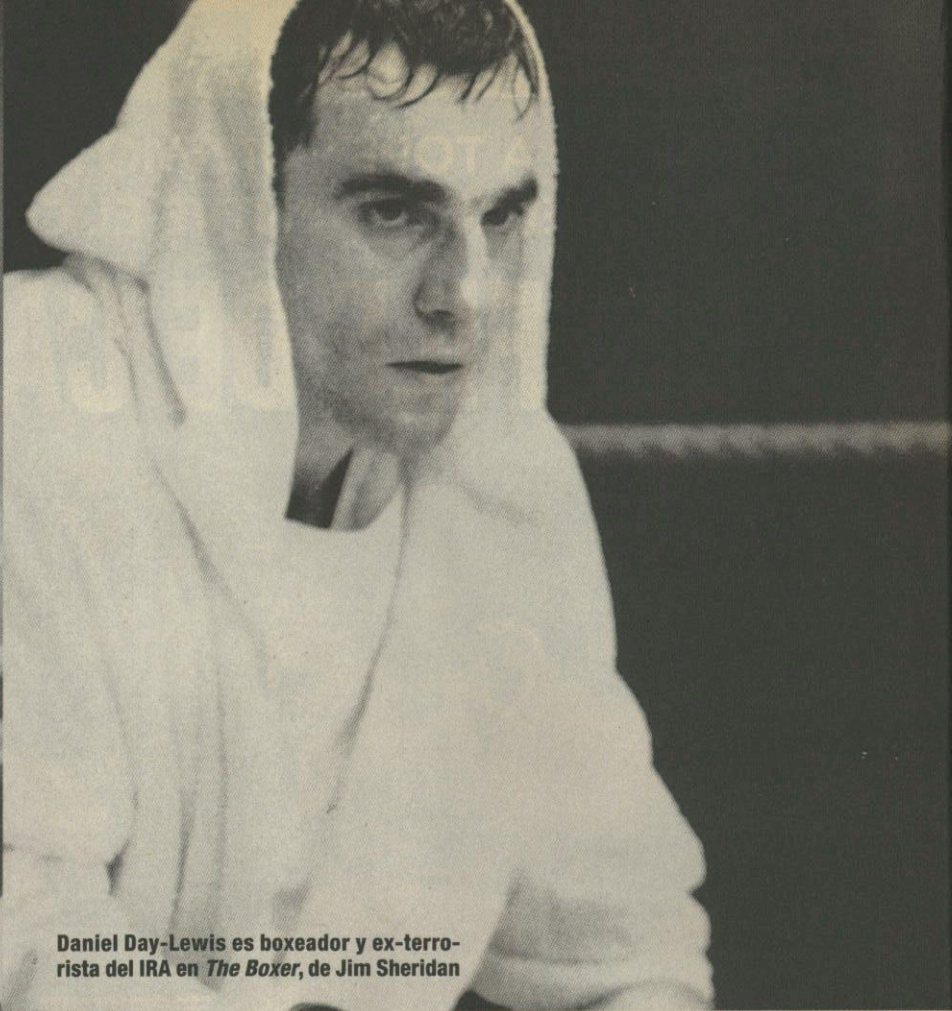
Antonio Banderas y Woody Harrelson en la última película sobre boxeo, *Jugando a tope*, de Ron Shelton, que se estrena este viernes

CINE

El cine y el boxeo. "Atracción por el cuadrilátero", por Miguel Marías 48-50 Los mejores golpes. Filmografía seleccionada de las mejores y más populares películas sobre boxeo 51 Filmotecas 52



Robert de Niro como Jack La Motta en *Toro Salvaje*, de Martin Scorsese



Daniel Day-Lewis es boxeador y ex-terrorista del IRA en *The Boxer*, de Jim Sheridan

LA ATRACCIÓN DEL

¿Para quién, por qué se hacen películas de boxeo? Se ve a simple vista –y no se olvida, puesto que el cine ha sido comercio, si no industria, desde el momento elegido para darle certificado de nacimiento, la primera exhibición pública en el Grand Café de París, el 28 de diciembre de 1895– que no es este violento y a veces cruel deporte un espectáculo que guste a todo el mundo; los productores han solido pensar –equivocándose– que repugna a las mujeres y que se arriesgaban a perder más de la mitad de su público potencial, y para tratar de remediarlo se han ocupado de introducir en las películas de este subgénero, cuando llegó a serlo con suficiente asiduidad, madres, novias, esposas y amantes, y con ellas una trama secundaria, a menudo paralela a la fundamental, que acerca el cine de púgiles al melodrama, en la misma

medida que la simple observación de la realidad llevó a guionistas y directores a convertir las películas de boxeadores, sobre todo en el Hollywood de los últimos años 40 –la Edad de Oro– en un apartado del entonces pujante cine negro.

No es que se hayan hecho siempre, ni sin épocas de absoluta sequía (como la década de los sesenta), pero parece como si el cuadrilátero del ring ofreciera un escenario dramático propicio para captarlo en el cuadrilátero plano de la pantalla cinematográfica. No es empresa fácil, y a menudo supuso un reto para los cineastas más “técnicos”, más interesados por el montaje –y no es extraño que lo hayan frecuentado antiguos montadores profesionales, como Robert Wise y Mark Robson–, además de un banco de pruebas para cámaras ligeras y experimentos de planificación subjetiva.

Es raro que una película de boxeo no caiga en la estructura de “ascenso y caída” o su variante “triunfo y degradación”, introduciendo una dramaturgia peligrosa

Naturalmente, el drama del boxeo no se circunscribe a la lona rodeada de cuerdas: cuenta mucho el público, casi siempre ruidoso, sediento de sangre y con sus ahorros (o préstamos usurarios) en juego, y es un hecho que a Hollywood –no tanto a otros cines– siempre le ha interesado mucho introducir en la ficción a los espectadores, como si quisiera devolver su reflejo a los que contemplan la película.

Tal vez esa presencia “coral” de un público bullicioso y exasperado, que anima, abuchea o pide más, que sigue lo que sucede en el ring como si le fuera la vida en ello (y a veces se la estaban jugando, efectivamente), además del carácter igualmente “sonoro” del boxeo (un puñetazo inaudible resulta escasamente contundente), explique que las muestras sean poco numerosas durante el periodo silencioso del cine, y que sólo hayan quedado en el recuerdo (y circulen un poco) películas fundamentalmente cómicas, en las que un personaje –Charlot en un par de cortos memorables, Buster Keaton en el magnífico largometraje *Battling Butler*– que no reúne las condiciones físicas adecuadas tiene que hacer acopio de valor y astucia para salir con bien del apuro en que se encuentra, por necesidad o por amor, y que le ha llevado a enfrentarse en el



Genial interpretación de Kirk Douglas en *El ídolo de barro*, de Mark Robson

CUADRILÁTERO

ring con un rival muy superior en tamaño y destreza.

Pero con el sonoro el cine reunía ya las condiciones técnicas indispensables para acercarse como era debido al mundo del boxeo. Es también una época de gran popularidad de los campeones de este deporte, y también, por culpa de la depresión económica que sacude al mundo entero, un recurso cada vez más tentador para quienes quieren salir de la miseria. De ahí que daten de los años 30 las primeras muestras dignas de recuerdo, y que las películas de boxeo, o al menos con escenas o episodios de boxeo, sean más frecuentes y vayan adquiriendo los rasgos de un subgénero, afluente tanto del "de gánsters" como del "drama social". Será la Warner, lógicamente, la productora que más se vuelque en el género, con películas de Michael Curtiz (*Kid Galahad*, 1937) o Anatole Litvak.

Pero también destacan obras más ambiciosas, como el *Golden Boy* de Clifford Odets, llevado al cine por Rouben Mamoulian en 1939, con un William Holden debutante, y que marca ya la pauta de las visiones "críticas", más o menos de "izquierdas", que aprovechan el tinglado de explotación, chantaje, apuestas ilegales y gangsterismo que rodea al boxeo para ofrecer una imagen de la sociedad presa de la corrupción que se convierte

John Huston en *Fat City* es el único director que no pinta el boxeo como una degradación de cuerpo y alma, sino como la única esperanza de un ser perdido

en la más persistente constante del subgénero durante el siguiente decenio y buena parte de los años siguientes.

Es, curiosamente, también la Warner la que, con el rostro de Errol Flynn y Raoul Walsh al timón, propone una visión excepcionalmente ennobecedora y deportiva del boxeo, remontándose a sus tiempos heroicos para narrar una enaltecedora biografía de James J. Corbett, por algo llamado *Gentleman Jim*, como la obra maestra de 1942.

Durante los años 40, y en especial en el momento de ebullición creadora del cine negro, es decir, entre el final de la Segunda Guerra Mundial y el comienzo de la Caza de Brujas desencadenada por el senador Joseph McCarthy, el cine de boxeo alcanza sus mayores cotas de resonancia: *Body and Soul* de Robert Rossen (con guión de Abraham Polonsky y John

Garfield de protagonista) en 1947, *Champion* de Mark Robson (con Kirk Douglas) y *The Set-Up* de Robert Wise (con Robert Ryan) en 1949, son probablemente las más célebres, y esta última, sin duda, una de las mejores y más originales. Todas ellas, sin embargo, parecen cortadas por el mismo patrón, lo que hace que muchas de sus secuelas menores resulten previsibles y convencionales.

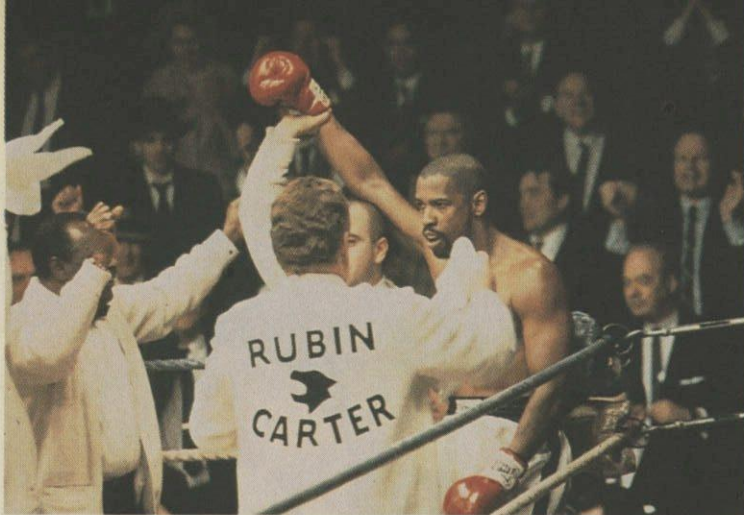
Hay que tener en cuenta que casi todas se centran en la trayectoria profesional y vital de un campeón, más o menos efímero. Unas son biografías de auténticos boxeadores, otras se inspiran en ellas sin mencionar su nombre y tomándose libertades notables, a menudo para alcanzar el casi obligatorio "happy ending" o para eludir posibles demandas por difamación, sobre todo si implican que cedieron a las presiones de la mafia y vendieron el combate. La ma-

EL CINE Y EL BOXEO

yoría procuraban terminar, por lo menos, con una leve nota esperanzadora, pero todas habían de lidiar con un problema dramático y narrativo casi inescapable en el subgénero: es raro que una película de boxeo no caiga en la estructura de "ascenso y caída" o su variante "triumfo y degradación", cuyas virtudes didácticas y moralizantes pueden ser indiscutibles pero que introducen una dramaturgia sumamente peligrosa, encaminada al anticlímax, que, como se sabe, no es un buen punto de llegada. La primera mitad de estas películas, dentro de su similitud -origen humilde, ambición, inconformismo, aprendizaje, primeros combates- permite un crescendo, que se dinamiza mediante "secuencias de montaje" para evitar la monotonía de viajes, combates, victorias, celebraciones y enriquecimiento súbito. Pero la segunda mitad nos muestra la otra cara, siempre menos admirable, a menudo decepcionante, del protagonista, que se porta mal con los suyos, traiciona a maestros y amigos, se deja comprar o coaccionar y finalmente pierde, se retira o se juega la vida y la carrera al mismo tiempo, si osa contrariar a sus nuevos promotores.

Las raras obras posteriores que escapan a esa trampa dramática lo han conseguido mediante actores especialmente carismáticos, como el Paul Newman de *Somebody Up There Likes Me* (Marcado por el odio, 1956) de Wise, el Humphrey Bogart (que hacía de un periodista, dejando el boxeo en segundo plano) de *The Harder They Fall* (Más dura será la caída, 1956) de Robson, o el transformado Robert De Niro que encarnó a Jackie LaMotta en *Raging Bull* (Toro salvaje, 1980) de Martin Scorsese, que muchos consideran la mejor película de boxeo. Obsérvese lo raro que ha sido, hasta el reciente *Hurricane Carter*, que una de estas películas se haya centrado en cualquiera de los numerosísimos campeones del mundo de cualquier peso no pertenecientes a la raza blanca, si se exceptúa la mediocre biografía de Muhammad Ali (ex-Cassius Clay), *The Greatest*, que dirigió Tom Gries, y alguna otra de menor eco.

Mi película favorita de boxeo es



Denzel Washington en *Huracán Carter*

LOS ÚLTIMOS PÚGILES

La última producción que se adentra en el sórdido mundo de los púgiles ha corrido a cargo del director y guionista norteamericano Ron Shelton (*Los búfalos de Durham*, *Los blancos no la saben meter*, *Tin Cup*, etc.), un especialista en el "cine deportivo". Protagonizada por Antonio Banderas y Woody Harrelson, el filme titulado *Jugando a tope* (*Play It To The Bone*) se estrena en nuestras pantallas el próximo viernes. Como en diversos filmes del género, el valor de la amistad es el telón de fondo de esta historia en clave de comedia, como acostumbra a hacer Shelton en todos sus trabajos. Harrelson y Banderas interpretan a dos boxeadores profesionales que son viejos amigos, Vince y César, y que tienen que enfrentarse en Las Vegas para optar a la consecución de un importante título. El filme adquiere las características propias del "road movie" al emprender los dos juntos y en coche el camino desde los Ángeles a Las Vegas para disputar el combate, con lo que se embarcan en un accidentado viaje a través del desierto en el que irán acompañados de Grace (Lolita Davidovich), novia de César, y una insesperada autoestopista. El estreno de *Jugando a tope* coincide con la proyección en todavía muchas salas del filme que optó a varias candidaturas al Oscar: *Huracán Carter*. Con un tono mucho más trágico y basada en la autobiografía de Rubin Carter *The Sixteenth Round*, este trabajo de Norman Jewinson relata la biografía del boxeador negro "Hurricane" Carter, que fue acusado y encarcelado injustamente por homicidio cuando estaba en lo más alto de su carrera profesional, a punto de conseguir el máximo título de los pesos pesados. Racismo, religión, boxeo, odio, amor y libertad se funden en este negro episodio de la justicia norteamericana que ya denunció Bob Dylan en 1975 con su popular canción *Hurricane*.

tardía, una de las pocas filmadas en color que conservan el ambiente y la atmósfera tanto de gimnasios y canchas como de los tugurios que sus protagonistas suelen frecuentar -con una fotografía verdaderamente prodigiosa de Conrad Hall-, y una de las absolutamente inhabituales que se centran no en un campeón, ni siquiera en un viejo "juguete roto", un has-been olvidado y sonado, sino en un don nadie que, para colmo, es un perdedor, porque no tiene talento suficiente y, sobre todo, le falta espíritu de lucha. Me refiero a la sobriamente conmovedora *Fat*

City (Ciudad dorada, 1971) de John Huston, curiosamente un director que había boxeado y que no hacía literatura, ni de denuncia ni de publicidad, acerca de este deporte tan cinematográfico y tan difícil de filmar a la distancia adecuada y sin caer en efectismos. Lo más curioso es que, retratando un submundo, Huston es de los contados directores que no aprovecha la ocasión para decir que todos los "managers" son unos canallas, que todos los boxeadores se venden y que el mundo del boxeo está en manos del hampa, y que nos pinta este

deporte no como una degradación a plazo más o menos breve del cuerpo y del cerebro, sino como la única esperanza, el único asidero, de un ser tan perdido y tan derrotado que sólo cuando entrena y se hace vanas ilusiones de triunfar consigue salir del alcoholismo en que ha caído.

No es que en Europa o en América del Sur, por ejemplo, no se hayan algunas hecho películas de boxeo (hasta recuerdo una checa de los años 80 muy buena), pero lo cierto es que sólo en Estados Unidos, para bien o para mal (la apesetosa serie de los *Rocky*, de mucho éxito, lo atestigua recientemente) han llegado a constituir una tradición y casi un género. En España, por ejemplo, aparte de *Young Sánchez* de Mario Camus (sobre un relato espléndido de Ignacio Aldecoa), el boxeo se ha visto meramente como una forma rápida de salir de la miseria, por lo general en películas sobre delincuentes juveniles, y a la que se ha recurrido con menos frecuencia que al toreo.

Por lo general, en Europa se han hecho películas de otros géneros -desde el melodrama al policia- co, pasando por la crónica de la emigración, desde *Borsalino* a *Rocco y sus hermanos*- en los que el mundo del boxeo ha aparecido de paso, anecdóticamente, en alguna escena suelta, para dar ambiente, para describir la psicología de un personaje o porque forma parte del entramado de negocios en los que el hampa ha puesto sus tentáculos, pero hay pocas películas puramente de boxeo, y, quizá por alta de dinero suficiente, no han solido molestarse en recrear esos ambientes, ni un gran combate, de forma convincente. Por eso, como en tantas ocasiones y con tantos temas, hay una desproporción excesiva entre la historia del boxeo en Europa y su reflejo en el cine de cualquiera de nuestros países, y da para eso casi lo mismo que nos fijemos en Inglaterra o en Italia, en Alemania o en España. Hasta cuando figura prominentemente en el título resulta engañoso: la reciente *The Boxer*, pese a ser muy buena, trata más sobre el IRA que sobre boxeadores.

Miguel MARÍAS

LOS MEJORES GOLPES

1900-1909

- **There's Life in the Old Dog Yet** (1908), de S. Wormald. Protagonizada por Jem Mace, considerado el padre del boxeo moderno.

1910-1919

- **Charlot árbitro** (*The Knockout*, 1914), de Charles Chaplin.
- **Charlot, campeón de boxeo** (*The Champion*, 1915), de Charles Chaplin. Comedia considerada un clásico del cine de boxeo.
- **The Winner** (1915), de Charles Calvert. Protagonizada por Jack Palmer, campeón británico del peso medio.

- **La culpa ajena** (*Broken Blossoms*, de 1919), de David W. Griffith. Única incursión del genial Griffith en el mundo pugilístico.

1920-1929

- **The Leather Pushes Series** (1922-1924), de Harry A. Pollard. Episodios sobre el estudiante Kid Robertson que intenta triunfar en los rings.
- **El último round/El boxeador** (*Battling Butler*, 1926), de Buster Keaton. Comedia de un millonario convertido en boxeador.

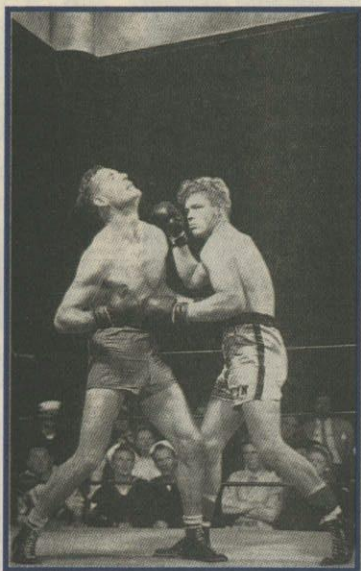


Carl Brisson y Ian Hunter en *El ring*

- **El ring** (*The Ring*, 1927), de Alfred Hitchcock. Dos boxeadores se disputan el amor de una cadera.
- **La noche pasa** (*Night Parade*, 1929), de Malcolm St. Clair.

1930-1939

- **Champ, el campeón** (*The Champ*, 1931), de King Vidor. El hijo de un boxeador retirado intenta que su padre deje la bebida para volver al ring.



Robert Ryan en *The Set-Up*, de Wise

- **Jealousy** (1934), de Roy William Neill.
- **La Vía Láctea** (*The Milky Way*, 1936), de Leo McCarey. Protagonizada por Harold Lloyd.
- **Kid Galahad** (1937), de Michael Curtiz. Un exitazo. Con Edward G. Robinson, Bette Davis y Humphrey Bogart.
- **Sueño dorado** (*Golden Boy*, 1939), de Rouben Mamoulian. Uno de las grandes joyas del género, interpretada por William Holden y Barbara Stanwyck.

1940-1949

- **Ciudad de conquista** (*City for Conquest*, 1940), de Anatole Litvak. Con James Cagney.
- **Gentleman Jim** (1942), de Raoul Walsh. Biografía de Jim Corbett protagonizada por Errol Flynn.
- **El coloso de Boston** (*The Great John L.*, 1945), de John L. Sullivan.
- **Cuerpo y alma** (*Body and Soul*, 1947), de Robert Rossen. Un boxeador que alcanza el triunfo pactando con un gángster.
- **El ídolo de barro** (*Champion*, 1949), de Mark Robson. Kirk Douglas fue nominado al Oscar por su genial interpretación.
- **Nadie puede vencerme** (*The Set-Up*, 1949), de Robert Wise. Elogiadísima por la crítica, era tan dura y agria que no interesó mucho al gran público. Hoy es un clásico indiscutible.

1950-1959

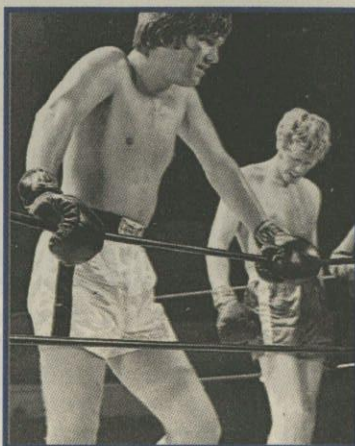
- **The Iron Man** (1951), de Joseph Pevney.
- **Glory Alley** (1952), de Raoul Walsh.
- **Marcado por el odio** (*Somebody Up There Likes Me*, 1956), de Robert Wise. James Dean iba a ser el protagonista, pero se mató justo antes del rodaje. Finalmente, Paul Newman dio la talla en este excepcional filme.
- **Más dura será la caída** (*The Harder They Fall*, 1956), de Mark Robson. Humphrey Bogart se despidió del cine con esta obra maestra de boxeo y gangsters.

1960-1969

- **Piso de lona** (*Kid Galahad*, 1962), de Phil Karlson. Elvis Presley protagonizó esta nueva versión del clásico de Curtiz.
- **Young Sánchez** (1963), de Mario Camus. La mejor película española del género.
- **Wild 90** (1968), de Norman Mailer.

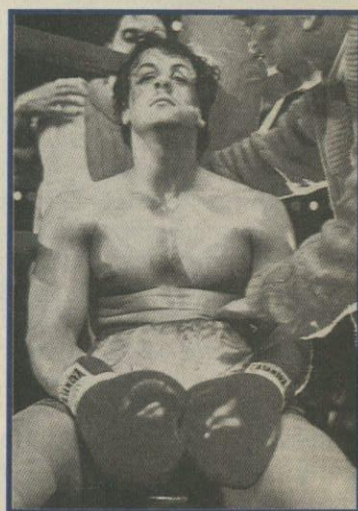
1970-1979

- **La gran esperanza blanca** (*The Great White Hope*, 1970), de Martin Ritt. El racismo en el boxeo.
- **Ciudad dorada** (*Fat City*, 1971), de John Huston. Para muchos la mejor de todas. Jeff Bridges bordó su papel de perdedor.
- **El luchador** (*Hard Times*, 1975), de Walter Hill. Con Charles Bronson y James Coburn.



Jeff Bridges en *Ciudad dorada*, de Huston

- **Campeón** (*The Champ*, 1979), de Franco Zeffirelli. John Voight y Faye Dunaway en un buen drama.
- **Duro de pelar** (*Every Which Way But Loose*, 1978), de James Fargo. Clint Eastwood repartiendo puñetazos.
- **Rocky** (1976), de John G. Avildsen. El mayor éxito en taquilla del género que desencadenó todo un fenómeno social.



Sylvester Stallone como Rocky

1980-1989

- **Toro salvaje** (*Raging Bull*, 1980), de Martin Scorsese. Robert de Niro se metió tanto en el papel de Jack La Motta que participó en tres combates profesionales de peso medio. Y ganó dos.
- **El luchador** (*The Fighter*, 1982), de David Lowell Rich.
- **Homeboy** (1988), de Michael Seresin.

1990-2000

- **Big Man** (1990), de David Leland.
- **The Boxer** (1997), de Jim Sheridan. Política, amor, boxeo y terror en un filme fascinante. Con Daniel Day-Lewis y Emily Watson.
- **Huracán Carter** (*Hurricane Carter*, 1999), de Norman Jewinson. La biografía del peso pesado Rubin Carter con un Denzel Washinton magnífico.
- **Jugando a tope** (*Play it to The Bone*, 2000), de Ron Shelton.

Filmotecas

FILMOTECA DE LA GENERALITAT VALENCIANA

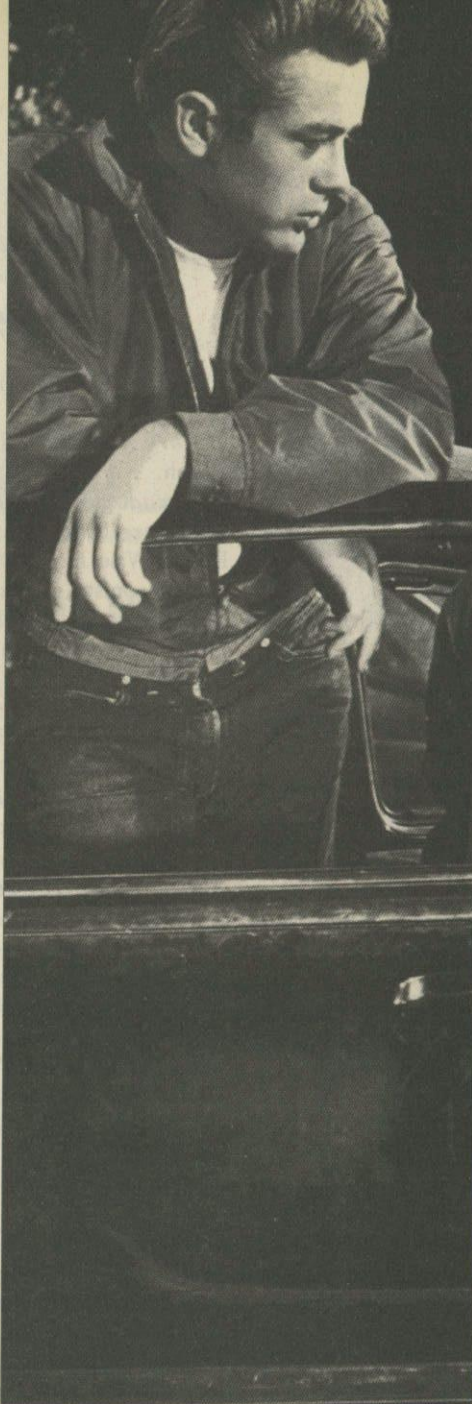
C/Plaça de l'Ajuntament 17. Valencia.

El Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, perteneciente a la Filmoteca de la Generalitat, programa para esta semana diversos ciclos, desde el dedicado al cineasta americano King Vidor, hasta el de Tom Dicillo y por supuesto el de Luis Buñuel, con ocasión de su celebrado centenario. Así pues, hoy día 12 se proyectarán *El fin de la noche (End of the Night)*, dirigido por Keith McNally, *Noche nupcial (The Wedding Night)*, de King Vidor, y *Vacaciones permanentes (Permanent Vacation)*, de Jim Jarmush, todas ellas en versión original subtitulada. Entre las distintas películas que se podrán ver en sucesivas jornadas, destacan *Así es la aurora (Cela s'appelle l'aurore)*, una película de Buñuel protagonizada por Lucía Bosé y Georges Marchal, inspirada en una novela de Emmanuel Robles y con escenas en las que se pueden vislumbrar distintas obras de Paul Claudel. Además, *La muerte en este jardín (La Mort en ce jardin)*, un filme, según el autor, con "problemas dramáticos en la escritura del guión", pero con un resultado fructífero. Interpretada por Simone Signoret, Georges Marchal, Michel Piccoli y Charles Vanel, fue estrenada en 1955. También se proyectará *Ensayo de un crimen (La vida criminal de Archivaldo de la Cruz)*, ganadora de varios Arieles de la cinematografía mexicana en 1956 e inspirada en la novela de Rodolfo Usigli *Ensayo de un crimen*. La obsesión y la vocación de asesino frustrada son los elementos más interesantes de esta película, que curiosamente parece un divertimento, un scherzo con "happy end" criticado en su momento y muy defendido por el cineasta. Asimismo, siguiendo los ciclos dedicados a Vidor y Dicillo, se proyectarán *Un romance americano (An American Romance)* –de Vidor–, *Extraños en el paraíso (Strangers than Paradise)* –de Jim Jarmush– y *Johny Suede* –dirigida por Dicillo.

FILMOTECA ESPAÑOLA

C/Santa Isabel 3. Madrid.

Varios ciclos componen la programación de esta semana en la Filmoteca Española. Continuando con el de Joseph Losey, se proyectarán *Galileo* (hoy día 12), *Caza humana (Figures in landscape)*, *Una inglesa romántica (The Romantic Englishwoman)*, día 13), *The Trout/La truite*, *First on the Road* (viernes 14), *Steaming* y *Las rutas del sur (Les Routes du Sud)*, día 15). Además, dentro del ciclo "Cine y realidad" se podrán ver distintas películas de Joseph Morder, como *La Gran Vía de Rita*



James Dean en *Rebelde sin causa*, de Nicholas Ray

Jones, *Ich bin ein Berliner*, (hoy), *Le mariage de Joseph*, *La plage*, *La reine de Trinidad* (mañana día 13) y *Mes sept mères* (día 14), que contará con un coloquio en el que estará presente el autor. Respecto a los documentales de Valonia/Bruselas, *La nuit de San Lorenzo*, *Un jour mon prince viendra*, *D'Est*, *Mémoires*, *Je suis fou*, *je suis sot*, *je suis méchant* y *Mes entretiens filmés*. No menos interesante es el ciclo "Divas y divinas" en el que se reflexiona sobre el cine y la moda, con películas como *Malombra* (protagonizada por Lyda Borelli), *La storia di una donna* (Pina Menichelli), *La Nave* (Ida Rubinstein), *Addio giovinezza* (Carmen Boni), y *Rebelde sin causa*, sin olvidar el ciclo dedicado a Godard (martes 18), a Jean-Claude Carrière (*Cyrano de Bergerac*) o a Luis Buñuel (*Diario de una camarera*, con Jeanne Moreau y Michel Piccoli).

FILMOTECA DE ANDALUCÍA

C/Medina y Corella 5. Córdoba.

Paul Auster, escritor, director y guionista de cine, protagoniza el ciclo que la filmoteca andaluza desarrollará durante los próximos días coincidiendo con la celebración de la Feria del Libro de Córdoba. Si ayer se pudo ver *Smoke*, protagonizada por William Hurt y Harvey Keitel, hoy el público podrá asistir a la proyección de *Blue in the Face*, con la interpretación de Lou Reed, Michael J. Fox, Roseanne, Mel Gortham y Jim Jarmush, entre otros. Asimismo, mañana día 13 será *Lulu on the Bridge*, con Mira Sorvino, Harvey Keitel y Willem Dafoe. Además, el viernes, día dedicado a los estrenos, se proyectará la película del autor francés Claude Chabrol: *Au coeur du Mensonge (En el corazón de la mentira)*.

FILMOTECA DE CASTILLA Y LEÓN

C/Gonzalo Santana 1. Salamanca.

Desde que escribió el guión de *Crónica del sol al final de la Era Edo*, probablemente la obra cumbre de la filmografía de Kawashima, Shohei Imamura se dedicó de lleno al cine. De este autor japonés la Filmoteca de Castilla y León ha elegido tres de sus películas: *Eijanaika (¿Qué más da?)*, 1981), *Zegen (El señor de los burdeles)*, 1987) y *U-na-gi (La anguila)*, 1997). Realista –sus obras están basadas en hechos históricos y los sitúa en los escenarios donde ocurrieron– y con elementos que se podrían calificar como innovadores, su filmografía apuesta por un lirismo muy personal y un interés por los grupos sociales menos favorecidos, aunque siempre matizado por un tono especial de comedia. Otras de sus obras incluidas son *La venganza es mía* (1979), *La balada de Narayava* (1983), *Lluvia negra* (1989), ambientada en la II Guerra Mundial y *Doctor Akagi* (1998).

FILMOTECA DE ZARAGOZA

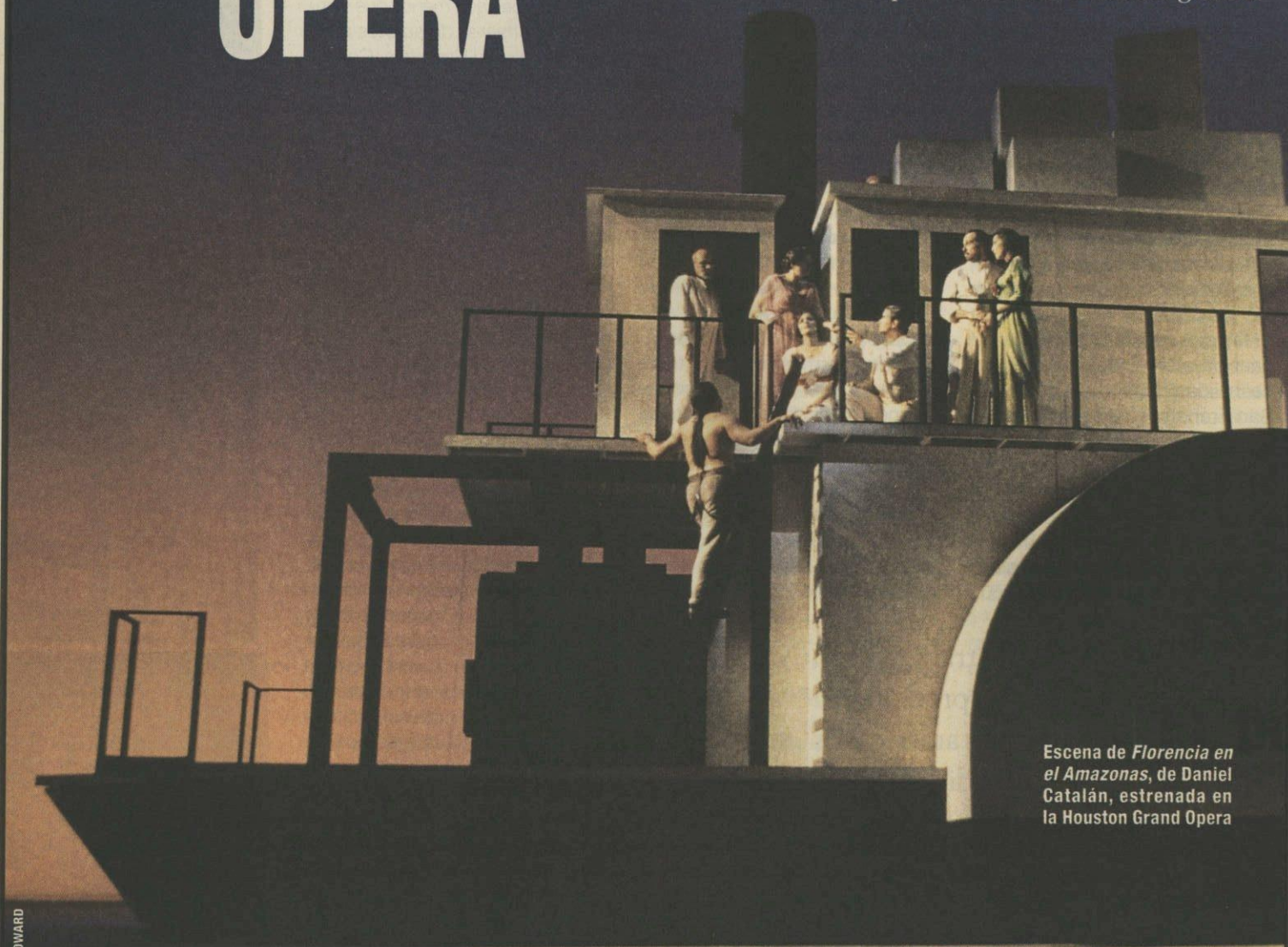
C/Boterón 3. Zaragoza.

Durante estos días la Filmoteca de Zaragoza continúa con el ciclo dedicado al cineasta aragonés Luis Buñuel. Para hoy se programan tres películas, cuya proyección se repetirá en sucesivos días: *Nazarín* (1958), adaptación de la novela homónima de Benito Pérez Galdós, protagonizada por Paco Rabal, Marga López y Rita Macedo, *Los ambiciosos (La fiebre sube al Pao)*, una coproducción franco-mexicana, y *The Young One (La joven)*, una obra producida entre Estados Unidos y México, perteneciente a la misma época en la que filmó *Así es la aurora* y *La muerte en este jardín*.

EL VIERNES SE ESTRENA EN HOUSTON "COLD SASSY TREE"

AMÉRICA REINVENTA LA ÓPERA

Frente a los que piensan que la creación operística está en decadencia, hay señales que parecen mostrar un proceso de regeneración. El próximo viernes la Houston Grand Opera estrena el último título de Carlisle Floyd. EL CULTURAL analiza la situación de una ópera norteamericana dispuesta a convertirse en proveedora mundial del género.



Escena de *Florencia en el Amazonas*, de Daniel Catalán, estrenada en la Houston Grand Opera

KEN HOWARD

MÚSICA

El auge de la ópera americana **53-55**
"La Última Cena" de Birtwistle en
Berlín **56** Músicas de Pasión **57** Entrevista
con Richard Bonyng **58-59** Discos **60**

La evolución de la ópera ha estado ligada a la industria cultural que la ha mantenido. Su primacía se mantuvo en Italia hasta el siglo XIX, un poder que tuvo que compartir desde 1850 con Alemania, país que ha mantenido dicha iniciativa durante gran parte del siglo XX mediante su formidable red de teatros líricos. Sin embargo, los anglosajones ganaron considerable terreno tras despojarse de sus prejuicios calvinistas. En idéntica línea parecen caminar los Estados Unidos, si nos atenemos a las últimas temporadas. Ello puede sorprender al observador curioso, ya que hasta hace poco en América se consideraba la ópera como un fenómeno europeo importado que difícilmente podía competir con el musical, de mayor rentabilidad comercial y mucho más arraigado en su sensibilidad. Sin embargo, el éxito internacional de algunas tentativas ha hecho que los responsables de las grandes compañías den un gran vuelco, y mientras Europa sigue dormitando en su pasado, ellos muestran un claro entusiasmo por potenciar las nuevas creaciones.

Hay que constatar que esta expansión está muy lejos de ser una casualidad. Cuando la Ópera de San Francisco daba un gran aldabonazo mundial, presentando en septiembre de 1998 una versión del clásico de la literatura anglosajona *A Streetcar Named Desire* (*Un tranvía llamado deseo*), de Tennessee Williams, a cargo de André Previn, no era sino la culminación de un

proceso que parecía llegar a su madurez. Pocos meses antes, la Chicago Lyric Opera presentaba *Amistad de*

Anthony Davies, basada en el mismo texto que la película de Spielberg, y la Houston Grand Opera brindaba por *Little Women* (*Mujercitas*), de Louise May Alcott, con música de Mark Adamo. Un año más tarde vendría *Resurrection* (*Resurrección*), de Machover y Laura Harrington.

Durante esta temporada son varias las compañías que compiten para subirse al carro de las *premières*: el Metropolitan de Nueva York, primera institución lírica nor-

teamericana, que desconocía lo que era la palabra 'estreno' desde 1967, apostaba en diciembre por *The Great Gatsby* (*El Gran Gatsby*), de Scott Fitzgerald, musicada por John Harbison, al mismo tiempo que la muy activa Chicago Lyric Opera se dejaba llevar por un estímulo similar con *A View from the Bridge* (*Panorama desde el puente*), de Arthur Miller, realizada por William Bolcom, mientras que la New York City Opera se decantaba por una moderna trilogía que tenía como hilo conductor al popular *Central Park*, confeccionada por tres jóvenes compositores: Deborah Drattell, Michael Torke y Robert Beaser. Todo ello culmina el próximo viernes con el nuevo producto realizado por la Houston Grand Opera, *Cold Sassy Tree*, de Carlisle Floyd, cuyo prestigio internacional se ha cimentado en su ópera *Susannah*.

Si descontamos *Porgy and Bess* de Gershwin, son contadas las creaciones que han logrado el aprobado internacional. Ni Leonard Bernstein —*A Quiet Place*—, ni Samuel Barber —*Anthony and Cleopatra* o *Vanessa*— han logrado un hueco más allá de lo testimonial. Sólo el peculiar caso del italiano americanizado Giancarlo Menotti puede considerarse como una excepción.

En los últimos años, sin embargo, han surgido tentativas que parecen volver los ojos hacia allí. Obras como *Los Fantomas de Versalles*, de John Corigliano o las

de un repertorio propiamente americano. Su director desde hace más de dos décadas es David Gockley, quien señala con orgullo: "Hemos trabajado muy duro para ser los primeros en producir nuevas obras, especialmente de autores americanos". Con un entusiasmo que difícilmente podríamos encontrar en alguien a este lado del Atlántico, subraya que "no voy a engañar a nadie si afirmo que nuestra meta es establecer una identidad americana en el mundo de la ópera y ayudar a crear un repertorio característico que complementa a los clásicos europeos". Dichas afirmaciones se ven sostenidas por un corpus de nada menos que veinticinco *premières* de autores de la talla de Leonard Bernstein, Carlisle Floyd, Stewart Wallace, Philip Glass, John Adams o Michael Daugherty.

Apuesta por la aventura

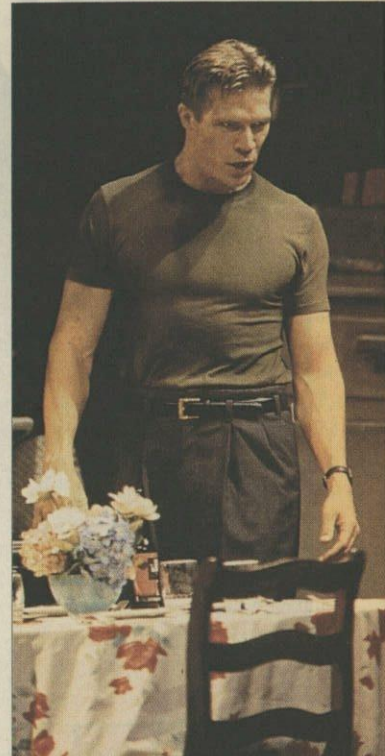
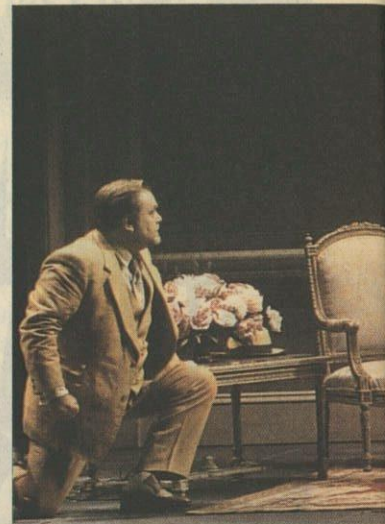
Glockley cree que la maduración de estos proyectos es resultado de la constancia. En su opinión, uno de los errores que más daño hacen a la ópera contemporánea parte de la exigencia de que cada nuevo título ha de ser poco menos que una obra maestra. "Hay que apostar siempre. Entre tantos estrenos que hemos hecho, es lógico que algunos salgan a flote y otros se hundan. Pero no me arrepiento de ninguna de estas aventuras. Sólo desearía que tuviéramos tiempo suficiente para hacer nuevas producciones que permitan una mejor comprensión de algunas de estas obras. Su fracaso puede venir no tanto de la calidad de la pieza como de su realización. Pero me siento muy

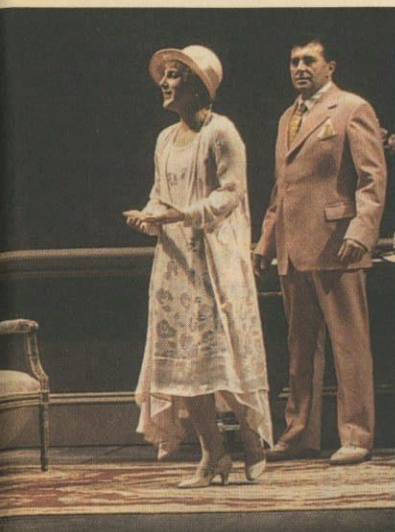
orgullosa de que la gran mayoría de ellas cuenten con producciones que vienen de otros teatros en América. Y que seis se hayan estrenado en Europa con éxito. Muestra de nuestro acierto es que las otras compañías norteamericanas hayan retomado la antorcha para que los Estados Unidos se puedan convertir en el epicentro de la nueva ópera en el próximo milenio".

A pesar de tanto triunfalismo, hay que referir que estos estrenos han

"Hemos trabajado muy duro para ser los primeros en producir nuevas obras, especialmente de autores americanos", señala con orgullo David Gockley, director de la Houston Grand Opera

múltiples y variadas apuestas de Philip Glass y Robert Wilson han cruzado el Atlántico. Sin embargo, es posible que haya sido a partir del curioso experimento *Nixon in China*, de John Adams, cuando se ha constatado un cambio de sensibilidad hacia esta escuela, en parte al venir de la mano del director de escena Peter Sellars. Este estreno se llevaba a cabo con fortuna hace doce años en la Houston Grand Opera, la institución que más ha hecho por la configuración





WINNIE KLOTZ

La utilización de clásicos de la literatura anglosajona, como *Un tranvía llamado deseo*, *Panorama desde el puente* o *El Gran Gatsby*, ha resultado una vía muy válida para atraer a un nuevo tipo de público



JIM CALDWELL

Escenas de *El Gran Gatsby* de John Harbison, *Un tranvía llamado deseo* de André Previn, *Nixon en China* de John Adams y *Panorama desde el puente* de William Bolcom

levantado mayor curiosidad que satisfacción por parte del público. "Desgraciadamente, mucha gente mira de soslayo la música contemporánea, sea americana o no", afirma William Mason, máximo responsable de la Ópera de Chicago. "Quizá la mejor forma de superar esto pueda venir al presentar obras que tenga el público en su mente". La utilización de clásicos de la literatura anglosajona puede ser una vía muy válida.

Adaptar a los clásicos

Esa ha sido la apuesta de Previn con *Un tranvía llamado deseo*, de Bolcom con *Panorama desde el puente* o de Harbison en *El Gran Gatsby*. "Me parece un camino muy interesante", subraya Mason. "Creo que, a través de la profundización en los temas americanos, podemos encontrar un vehículo para llamar la atención del público". De modo parecido se expresa David Gockley, que considera como único camino válido "que los compositores escriban piezas tan impactantes para el

público que éste se muestre deseoso de volver a escucharlas de nuevo a corto plazo. Con la experiencia ganada en estos años, estoy seguro de que eso puede ayudar a los creadores a obtener grandes éxitos en el futuro", señala con rotundidad.

Un elemento que diferencia en gran medida la sensibilidad americana de la europea viene del apoyo general y entusiasta de los grandes intérpretes en favor de estos proyectos. El pasado diciembre, *El Gran Gatsby* del Met estuvo dirigida por James Levine y contó con las voces de Dwayne Croft, Susan Graham, Jerry Hadley y Dawn Upshaw. Todavía es más evidente, si cabe, en la Ópera de San Francisco, debido al cuidado exquisito de sus directivos por contentar a un público muy sensible a las voces de calidad. La gran diosa americana de la lírica actual, la soprano Renée Fleming, fue la protagonista del estreno de *A Streetcar Named Desire*, que tuvo al propio André Previn en el foso. Como las resonancias nacionales e internacionales obtenidas, grabación en Deutsche Grammophon incluida, le dieron carta de acontecimiento, les ha llevado a una nueva tentativa para el próximo mes de octubre, *Dead Man Walking*, que contará con una pareja de excepción, Susan Graham y Frederica von Stade.

Este montaje, con música de Jake Heggie, está sostenido por una tendencia que puede convertirse en una constante en el futuro, ya que se ha realizado a partir de la novela de la hermana Helen Prejean, que ya alcanzó una enorme popularidad a través del filme de Tim Robbins *Pena de muerte*. La influencia cinematográfica parece trasladarse de Hollywood a San Francisco, conformando el diseño de una ópera a partir de un libreto adaptado por Terrence McNally. Chicago había constatado la misma situación con *Amistad*, apenas unos días antes del estreno de la película de Spielberg. *Dead Man Walking* ha recibido el apoyo sin ambages de la propia escritora, quien señalaba su confianza "en la integridad y en el talento de estos autores para que conviertan mi obra en un testimonio profundo que nos lleve a todos a la redención y al amor incondicional". Son ya varios los cineastas que se han lanzado en picado so-

bre estos proyectos, entre los que destacan nombres tan conocidos como Robert Altman o Bruce Beresford.

Como no hay presente sin conciencia de pasado, la San Francisco Opera recuperará en la próxima temporada *The Ballad of Baby Doe*, de Douglas Moore (1893-1969), con dos de los grandes divos del momento, la soprano Ruth Ann Swenson y el bajo James Morris. La primera mostraba su entusiasmo por el proyecto, señalando que "es una de las más bellas partituras del siglo XX. No cae en la simple historia que pueda servir de base a la típica música americana".

Un sinfín de proyectos

William Mason confirma que la Ópera de Chicago ha programado para la próxima temporada *The Great Gatsby*, y ha requerido de William Bolcom dos nuevas obras para la próxima década, la primera de ellas para ser incluida en la temporada 2004/ 2005, basada en la película *A Wedding* de Robert Altman. "La segunda, que se presentará más tarde, tiene un tema todavía por determinar. Intentamos incluir otra obra nueva en la segunda parte de la década, aunque no hemos decidido aún el compositor. Entre nuestros proyectos aspiramos a revisar algunas obras americanas que hayan sido recientemente estrenadas, así como recuperar aquéllas realizadas en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial", culmina.

En la misma línea se expresa Lotfi Mansouri, *alma mater* de la Ópera de San Francisco, cuando afirma concitar proyectos diferentes tanto a corto como a medio plazo. "Entiendo que hay que renovar el repertorio continuamente, porque no somos un museo, de ahí que tengamos que incrementarlo y desarrollarlo, siguiendo distintos esquemas", afirma con seguridad, a la par que comenta su mayor deseo: "Me gustaría que la Ópera de San Francisco llegara a un punto en el que se produjera una nueva ópera al año, de acuerdo a diferentes tamaños y formas. No quiero que estas nuevas obras se vean dictadas por modelos fijos. Algunas pueden estar pensadas a gran escala, y otras orientadas hacia el terreno de cámara o todo tipo de marcos".

Luis G. IBERNI

ÓPERA CON VIDA

Nuestra cultura actual y la de los próximos años es una cultura visual. El triunfo ha de entrar por la vista. Por eso hay géneros musicales que, pese a sus enormes calidades, se encuentran en una crisis aguda que posiblemente se acrecienta en el futuro. Tal es el caso de la música de entre las músicas: la de cámara. Por el contrario, hay otros géneros en los que el público se vuelca, y ello hace que se renueven y adquieran nueva vida. La ópera es, gracias a su componente visual, un género con futuro a pesar de sus elevados costes.

En días pasados se ha representado en el Liceo una versión innovadora del *Lohengrin* wagneriano. La puesta en escena de Peter Konwitschny ha encendido amores y odios en la ciudad española de mayor tradición wagneriana. Y si la reacción del público ha supuesto comprobar que aún hay sitios en donde éste es capaz de expresar su opinión –vitreando, abucheando o incluso llevándose silbates al teatro–, no ha sido menos interesante comprobar la mojigatería de algunos profesionales, convertidos en censores de los gustos y reacciones del público. Algunos se han extrañado de que las mayores protestas viniesen del gallinero, interpretando que éste ha de ser siempre “renovador” y no “reaccionario”, y han calificado con este último adjetivo a aquéllos a quienes no ha gustado que Heinrich sea el más poderoso de los alumnos de una clase, Telramund el bravucón, que Ortrud aparezca con trenzas y calcetines o que, en definitiva, consideren que la transgresión del libreto de Wagner es gratuita. Mucho más lógico debería ser alegrarse de que tales muestras se produzcan, señal de que un teatro está vivo. Porque no hay teatro que pueda mantenerse en candelero con un público distante, indiferente, prácticamente muerto. Y más valiera centrar la atención en otro hecho del que hoy se ocupa nuestro CULTURAL.

Porque mientras la vieja Europa se dedica a “vibrar” con “iluminadoras” puestas en escena de las músicas de siempre, en el nuevo continente han descubierto que hoy se pueden escribir óperas nuevas. Los Bernstein, Barber o Menotti tienen sus continuadores en Corigliano, Previn, Davies, Adamo, Harbison, Bolcon, Harrington, etc. Y los libretos dejan de ser temas rancios de trovadores o reyes para presentar al trabajador sudoroso en camiseta de *Un tranvía llamado deseo* o el multimillonario infeliz de *El Gran Gatsby*. La ópera americana no necesita trasladarnos al presente los viejos libretos de siempre, presenta nuevas historias de nuestro tiempo. Y lo hace sin subvenciones públicas, con fondos de mecenas privados y el importe de la taquilla. Toda una lección.

Gonzalo ALONSO

EL LICEO EN EL REAL

Dentro del afortunadamente amplio programa de colaboración entre los teatros del Liceo y Real se ha programado la visita de la orquesta y el coro del primero al segundo bajo la batuta de quien es su director titular, Bertrand de Billy, para abordar la *Segunda Sinfonía* de Mahler. Será además su esperado debut en el Teatro Real y quizá visiten Madrid con el nuevo director general del Teatro, ya que para estos días se espera un comunicado oficial al respecto. La pregunta del millón al cerrar estas líneas es el nombre del sucesor de Josep Caminal y hay quien no descarta su vuelta al cargo.

Tradicionalmente el Liceo ha estado mucho más atento a los repartos vocales que al desarrollo de sus cuerpos estables, por lo que la extensa y bella *Resurrección* brindará una ocasión magnífica para que los conjuntos del



El compositor austriaco Gustav Mahler

Liceo puedan mostrar en Madrid cuáles son sus avances reales. Vienen tras asombrar en casa durante las polémicas representaciones de *Lohengrin*, donde han sido orquesta y coros, pero especialmente estos últimos, muy alabados y aplaudidos.

El concierto tendrá como aperitivo *El canto del destino* de Brahms y en él participarán la soprano Noëmi Nadelmann y la contralto Jard Van Nes y el Coro de

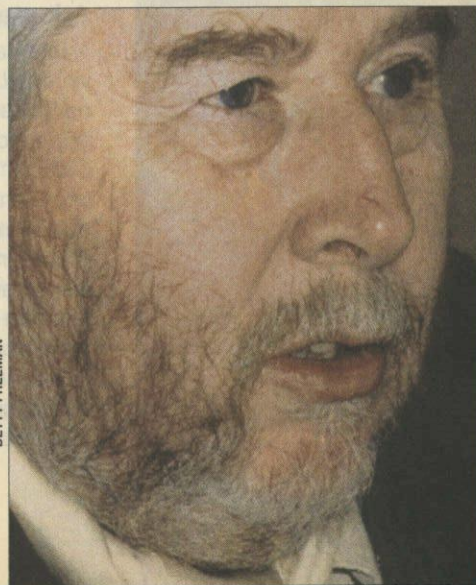
Cámara del Palau de la Música Catalana. Bertrand de Billy ha dirigido en el Liceo, además de su inauguración con *Turandot*, *Lucia di Lammermoor* y el mismo programa que ofrecerá los días 15 y 16 en el Teatro Real. Tiene previsto dirigir allí próximamente el *Requiem* de Verdi y en el 2002 se convertirá en director musical de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Viena.

ÚLTIMA CENA EN BERLÍN

El próximo miércoles 18, la Ópera Estatal de Berlín ofrecerá el estreno mundial de la última obra escénica del compositor británico Harrison Birtwistle (en la foto), realizada en coproducción con el Festival de Glyndebourne: *The Last Supper* (*La Última Cena*). Se trata de una dramatización para catorce solistas, coro femenino y orquesta de cámara, en la que el Espíritu (que representa al hombre moderno) invita a los doce Apóstoles y a Jesús a una celebración que empieza como la Pascua judía y termina con la institución de la Eucaristía. La dirección musical estará a cargo del responsable musical del teatro, Daniel Barenboim, la puesta en escena es de Martin Duncan y sus principales intérpretes William Dazeley, Thomas Randle y Susan Bickley.

Dos días antes, el lunes 16, el propio Barenboim habrá empuñado la batuta para dirigir la nueva producción de *Tristán e Isolda* debida a Harry Kupfer, la misma que llegará en el mes de julio al Teatro Real, y que en las representaciones berlinesas contará con Siegfried Jerusalem y Deborah Polaski como pareja protagonista, junto a René Pape,

Andreas Schmidt, Rosemarie Lang y Reiner Goldberg. Ambos montajes corresponden a los *Festtage 2000*, que se completan con conciertos a cargo de la Staatskapelle de Berlín con Michael Gielen (*Octava Sinfonía* de Mahler) y la Sinfónica de Chicago con Barenboim (Brahms, Debussy, Stravinski), y una sesión de cámara como homenaje a Pierre Boulez por su 75 aniversario.



BETTY FREEMAN

LA SEMANA DE CUENCA

LA MÚSICA DEL AIRE

La Semana de Música Religiosa de Cuenca, que este año alcanza su trigésimo novena edición, suele centrar la atención de la Semana Santa en su vertiente musical. Como prólogo a la misma, el Domingo de Ramos se estrenará en el Auditorio de Cuenca *Enmanuel*, un musical de Eduardo Rodrigo sobre la vida de Jesús, con Teresa Rabal y solistas de la Orquesta Nacional de España, bajo la dirección de Ignacio Yepes.

El Lunes Santo, el conjunto Das Orchester Damals und Heute presentará la *Passio Domini Nostri Jesu* de Arvo Pärt. El Martes Santo, el Ricercar Consort, al mando de Philippe Pierlot, ofrecerá las *Cantatas BWV 4, 227, 32 y 182* de Bach, en el 250 aniversario de la muerte del compositor. El Miércoles Santo, la Capilla Flamenca dirigida por Dirk

Snellings se ocupará de composiciones de Erasmus Lapidica, Charles d'Argentille y Josquin Desprez.

El Jueves Santo habrá un homenaje a Joaquín Rodrigo, con la ejecución de su obra *En busca del más allá*, acoplada con el estreno de la obra encargada de la Semana, *Getsemaní* de Gabriel Fernández Álviz (con Rafael Taibo como narrador), y el oratorio *Cristo en el Monte de los Olivos* de Beethoven, por el Coro y la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigidos por Jan Caeyers. El Viernes Santo se recuperarán obras del archivo de la catedral de Chuquisaca en Sucre (Bolivia), y el Domingo de Resurrección se celebrará una *Misa de acción de gracias en la corte de Carlos V* por el Grupo Alfonso X el Sabio.

■ **Miércoles 12.** A las 09'00 en Radio Clásica, *Décima Sinfonía* de Mahler por la Orquesta Filarmónica de Berlín dirigida por su futuro titular, el británico Simon Rattle. Es una grabación en vivo tomada el pasado mes de septiembre durante el Festival Internacional de Berlín.

■ **Jueves 13.** A las 19'25 en Radio Clásica, transmisión en diferido del recital de Anna Caterina Antonacci celebrado unos días antes en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. La acompaña al piano Donald Sulzen, y canta canciones de Brahms, Liszt, Berlioz, Duparc y Chausson.

■ **Viernes 14.** A las 09'00 en Radio Clásica, concierto de la Orquesta Sinfónica de Murcia, celebrado allí el pasado mes de diciembre. Dirige José Miguel Rodilla y tocan, entre otras cosas, el *Concierto para marimba y orquesta* de David del Puerto. A las 20'00 en Radio Clásica, transmisión en directo desde el Teatro Monumental: García Navarro dirige *El Festín de Baltasar*, gran éxito sinfónico-coral de William Walton, a la Orquesta y Coro de la RTVE. La parte de barítono la canta William Shimell.

■ **Sábado 15.** A las 08'00 en La 2 de TVE, concierto de la Sinfónica de la casa dirigida por Leopold Hager. Tocaban la *Haffner* de Mozart y *El beso del hada* de Stravinski. A las 20'00 en Radio Clásica, una *Clemenza di Tito* de Mozart grabada por la BBC en el Covent Garden el pasado 26 de enero. Dirige Nicholas McGegan y cantan Vinson Cole, Vesselina Kasarova y Patricia Schuman.

■ **Domingo 16.** A las 11'20 en Radio Clásica, un clásico madrileño: Rafael Frühbeck dirige su tradicional Pasión según San Mateo de Bach a la Orquesta y Coro Nacionales. A las 16'00 en Radio Clásica, el "legado inabarcable" de Sergiu Celibidache: hoy, grabación del concierto que dirigió el 31 de agosto de 1947 a la Filarmónica de Berlín, con la *Novena* de Shostakovich, *El mar* de Debussy y *El corsario* de Berlioz. A las 19'30 en Muzzik, cantos de la Toledo mozárabe interpretados por los conjuntos Organum y Al Assala.

■ **Lunes 17.** A las 22'30 en Radio Clásica, transmisión casi directa del concierto celebrado dos horas antes en los Paules de Cuenca. Michael Willens dirige la *Cantata 106* de Bach y la *Pasión según San Lucas* de Pärt.

■ **Martes 18.** A las 00'30 en Radio Clásica, *Ars canendi* con una piedra miliar, la voz-hito de Kirsten Flagstad. Además, buceo en los misterios de la coloratura.

MÚSICAS DE PASIÓN

Como preámbulo a la Semana Santa, nuevas salas de conciertos se llenan de partituras religiosas, entre las cuales ocupa un lugar especial la *Pasión según San Mateo* que Frühbeck de Burgos vuelve a dirigir a la ONE en el Auditorio Nacional los días 14, 15 y 16, con un selecto equipo de solistas vocales, entre los que destacan la soprano Ruth Ziesak, la mezzo Barbara Holz, el bajo Anton Sheringer y los tenores Donald Litaker y Christoph Prégardien.

La Sinfónica y Coro de RTVE, por su parte, se han decantado en sus programas de mañana, jueves, y el viernes en el Monumental, por una pieza más infrecuente: *El Festín de Baltasar*, una brillante composición del inglés William Walton que cuadra muy bien con las maneras de García Navarro, y que tendrá al barítono William Shimell como vigoroso protagonista.

En Barcelona, el grupo vocal e instrumental La Petite Bande, que lidera el violinista Sigiswald Kuijken, ofrecerá este viernes *Las Siete Palabras* de Joseph Haydn. Y el próximo lunes, también en el Auditorio de la Ciudad Condal, los Gabrieli Consort & Players, al mando de Paul McCreech, se esmerarán en un programa bachiano, antes de que el martes, en la misma sala, haga su presentación Música Reservata de

Barcelona, bajo la dirección de Peter Philips, en polifonía de Ceballos, Morales y Cárceres. Pero no acaban aquí las cosas, ya que el Palacio de Festivales de Santander ha previsto el sábado 15 una auténtica *délicatesse* musical, *Il Giudizio universale* de Francesco Cavalli, otra joya napolitana recuperada por Antonio Florio y su Capella de' Turchini. **Rafael BANÚS**

García Navarro dirigirá el espectacular *Festín de Baltasar* de Walton



MERCEDES RODRÍGUEZ

Álvaro GUIBERT

La gran vitalidad y lo aristocrático de su porte desmienten su edad. Nacido en Sidney en 1930, Richard Bonyngé es uno de los máximos conocedores actuales de la voz. Está en Madrid para dirigir el próximo estreno del Teatro Real, *La Sonnambula*, de Vincenzo Bellini, que contará con dos repartos, encabezados, respectivamente, por la soprano francesa Annick Massis y el tenor argentino Raúl Giménez —que, pese a residir en nuestro país, nunca ha cantado en Madrid—, y los españoles María José Moreno (“una magnífica voz natural, con una extraordinaria facilidad”, en palabras de Bonyngé) y Josep Bros, con el que el maestro australiano ya ha trabajado en varias ocasiones. Ha dirigido varias veces en el Liceo, pero al Real no volvía desde 1971, cuando acompañó a Joan Sutherland en su única actuación madrileña. “Es un teatro fantástico, con una acústica muy íntima, gracias a lo cual los cantantes no tienen que gritar para que se les oiga, lo que es muy importante en una obra como ésta. Yo me he pasado media vida intentando que los cantantes gri-

Richard Bonyngé es uno de los grandes especialistas en el bel canto romántico. Además, junto a su esposa, Joan Sutherland, una de las grandes sopranos del siglo, ha contribuido decisivamente a la ampliación del repertorio lírico. A partir del próximo viernes Richard Bonyngé dirige en el Teatro Real las representaciones de *La Sonnambula*, uno de los títulos más populares de Vincenzo Bellini.

tasen menos”, afirma con una gentil sonrisa.

—¿Qué dificultades plantea esta obra al director y los cantantes?

—Para el director, la obra es tan sencilla, tan espontánea, que es muy difícil establecer un equilibrio con las voces. En *La Sonnambula* se oye todo, hasta la nota más suave, de un modo muy claro y transparente, y las voces tienen que acoplarse a la perfección. Es una ópera muy delicada, de un Bellini muy juvenil, pero que también puede llegar a ser muy dramática.

—¿Es difícil encontrar hoy en día

cantantes adecuados para esta obra?

—Es más fácil encontrar voces para Mozart, Rossini o Bellini que para Verdi o Wagner. Las grandes voces que cantaban a estos autores han desaparecido, no sé por qué.

Aprender de los grandes

—¿Le gusta trabajar especialmente con cantantes jóvenes?

—Sí, porque están mucho más abiertos. Pero tampoco hay que menospreciar toda la experiencia que los grandes nombres pueden aportar a sus interpretaciones. He teni-

do una enorme suerte por haber trabajado con gente como Renata Tebaldi.

—¿Cómo surgió su interés por el canto?

—He sido una persona muy afortunada, y casi todo en mi vida ha ocurrido por casualidad. Empecé a estudiar piano a los cuatro años, y a los diez toqué ya mis primeros conciertos en público. Mi prima era soprano en la Ópera de Melbourne, y yo, como siempre he sido muy curioso, me iba con ella a los ensayos, cuando cantaba *Rigoletto*, *Olympia* en *Los cuentos de Hoffmann*, la *Reina de la Noche*... Luego empecé a tocar para la ópera como repertorista, así que puede decirse que crecí en los teatros, aprendiendo la técnica de respiración de los cantantes, etc.

—Usted estudió con el antiguo acompañante de Nellie Melba.

—Oh, sí, como profesor de piano dejaba bastante que desear, pero musicalmente me enseñó muchísimo. Cuando llegué a Londres, por el contrario, me puse a estudiar técnica con un alumno de Busoni, que me descubrió a Chopin y toda la es-

BONYNGE DIRIGE EL VIERNES “LA SONNAMBULA” EN EL TEATRO REAL

“EL DIRECTOR DE ESCENA



cuela romántica. Aunque mi mayor placer es tocar a Mozart.

—Mucha gente afirma que la escuela de canto ha desaparecido.

—No, eso no es cierto, aunque ha cambiado. La gente joven estudia muchísimo, y creo que el problema está en los profesores. Apenas hay buenos maestros de canto, y muchos jóvenes tienen que descubrir su técnica por sí mismos. Además, se queman muy pronto, porque cantan cosas que no deben. Si tienen una gran voz enseguida les ponen a cantar papeles dramáticos. Por otra parte, vivimos en un mundo que se mueve con mucha rapidez, con una influencia nefasta de la televisión. Los cantantes quieren ganar dinero rápidamente. Y los directores de escena quieren cantantes que sean jóvenes y guapos. Sí, puede decirse que el director de escena ha matado a la ópera.

—En cualquier caso, ya no existen grandes personalidades vocales.

—Es cierto. Ahora hay demasiada publicidad, y hay cantantes magníficos que no son famosos porque no han entrado en esa industria.

—De la mano de Joan Sutherland,

“Hoy en día es más fácil encontrar voces para Mozart, Rossini o Bellini que para Verdi o Wagner. Las grandes voces que cantaban a estos autores han desaparecido, no sé por qué”

usted amplió el gran repertorio en un gran número de títulos.

—Vuelvo a repetir que he sido muy afortunado, porque tuve la oportunidad de experimentar con una voz tan extraordinaria. Además, con ella conseguía imponer un repertorio infrecuente y los teatros se llenaban gracias a su nombre. Así redescubrimos *Semiramide* de Rossini, *Alcina* de Haendel, *Esclarmonde* de Massenet... obras que, en los 60 y 70, eran totalmente desconocidas. También pudimos disfrutar de una industria discográfica que estaba entonces en su apogeo. Pero me encanta el repertorio tradicional, y lo estoy dirigiendo muchísimo.

—¿Cómo surgió su amor por este repertorio infrecuente?

—Como le comentaba, siempre he sido muy curioso, y ya cuando vivía en Sidney coleccionaba partituras.

En los años 40 encontré una edición de *I Puritani*, y descubrí un estilo que no conocía en absoluto pero que me resultó maravilloso, con ese lirismo tan chopiniano. Luego escuché la grabación de la escena final por Maria Callas, y me cautivó por completo. Tuve la oportunidad de verla actuar en vivo, en *Norma*, *Aida*, *Il trovatore*, *La traviata*... Mi mujer cantó con ella la Clotilde de *Norma*. Era fabulosa.

Encuentro decisivo

—Si ustedes no se hubiesen conocido, la carrera de Joan Sutherland habría sido muy diferente.

—Cuando hizo su primera audición para el Covent Garden, cantó el aria de *Tannhäuser*, el “Suicidio” de *La Gioconda*, Doña Ana, *I Puritani*... No sabían muy bien qué hacer con ella, y decidieron presentarla como so-

prano wagneriana. Pero yo me opuse, aunque me ganó la enemistad del teatro. Por suerte, la BBC se mostró muy interesada por el repertorio belcantista, las óperas de Haendel, etc. Al principio, Joan no se creía preparada para abordar esta música, pero poco a poco la fuimos trabajando y demostró una enorme capacidad para hacerlo. Ella tenía una facilidad natural. Su madre también poseía excelentes dotes como cantante, pero su temperamento era muy nervioso y no logró hacer carrera. Yo también tuve que convencer a su hija de que tenía esos magníficos agudos.

—¿Es cierto que se convirtió en director por casualidad?

—Sí, nadie me impuso una técnica. Siempre he tenido mis propias convicciones musicales, les gusten o no a la gente. He dirigido en todos los grandes teatros de Europa, América y ahora en Rusia, donde trabajan con muchísima seriedad. Si llevas tres horas de ensayo y quieres otra más, no te ponen la menor objeción.

Rafael BANÚS

HA MATADO A LA ÓPERA”



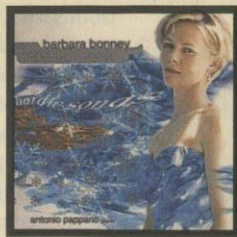
El director australiano, en un momento de los ensayos de la ópera de Bellini en el Teatro Real



G.C. WAGENSEIL: *Cuartetos para violonchelo. Piccolo Concerto. Symphonia SY 99168-9 DDD*

Poco o más bien nada es lo que en el mercado discográfico existe de Georg Christoph Wagenseil. Así pues sean bienvenidos estos insólitos cuartetos de uno de los compositores más representativos de la corte de María Teresa; insólitos no sólo por ser inusualmente escuchados, sino por su instrumentación, pues fueron escritos para tres chelos o dos violas, chelo y contrabajo, y por su escritura en 4 movimientos, al modo de un cuarteto de cuerdas clásico.

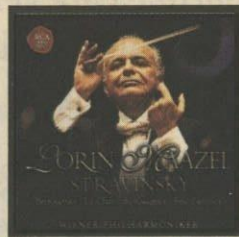
El grupo Piccolo Concerto Wien nos proporciona la posibilidad de comparar la diferente sonoridad de las dos opciones que el compositor propone. De los seis cuartetos, los números I, III y V son interpretados en esta grabación por tres chelos y contrabajo, mientras que las dos violas, el chelo y el contrabajo se agrupan para ofrecernos los números II, IV y VI. El equilibrio sonoro es en todo momento primordial. Las versiones, excelentes. Piccolo Concerto Wien desgrana con claridad y fuerza estas sonatas, obra en la que vemos ya el rumbo que el estilo galante toma para encaminarse sin solución de continuidad a lo que será el clasicismo en su plenitud. **A. MATEO**



BARBARA BONNEY: *Canciones nórdicas. Antonio Pappano. Decca 466 762-2 DDD*

Constituye este disco uno de los recitales vocales más hermosos que han aparecido en el mercado en los últimos meses, tanto por la belleza de la música como por la calidad de la interpretación. El mundo de las canciones nórdicas es un universo fascinante, y está representado en el presente registro por algunos de sus mejores exponentes: el noruego Edvard Grieg (que fue quien dio a conocer internacionalmente este género), el finlandés Jan Sibelius y los suecos Wilhelm Stenhammar, Hugo Alfvén y Carl Sjöberg. Todos ellos contribuyeron a crear en los países escandinavos un estilo propio a partir del lied alemán.

La soprano norteamericana Barbara Bonney demuestra una auténtica afinidad idiomática con esta música, que recrea con un extraordinario buen gusto y una belleza vocal de primer orden. El director de orquesta Antonio Pappano, aquí en su faceta como pianista, demuestra ser un gran conocedor de cantantes en un acompañamiento de gran sensibilidad, que contribuye a hacer de este compacto un producto cultural de primer orden. **R. BANÚS**



IGOR STRAVINSKI: *Petrouchka. El canto del ruiseñor. Lorin Maazel. RCA 74321 57127 DDD*

Le va bien al estilo directorial de Lorin Maazel la música colorista de *Petrouchka*, abigarrada, caleidoscópica, llena de brillos, de rápidas figuraciones, de *ostinati*. Este vivaz collage, con sus ritmos trepidantes y sus ensoñadores y sorprendentes cantos líricos, aparece recogido admirablemente, en su versión original de 1910-11, por la batuta del director, que se sirve a conciencia de un instrumento como la Filarmónica de Viena.

Los variopintos cuadros se nos ofrecen muy vívidamente. Puede que a la interpretación le falte ese toque pueblerino, rústico, ferial, que le dan otros —Temirkanov, Ansermet— o no posea en igual medida el cálido tono narrativo de Ansermet o la dureza espartana de Boulez, por citar algunas de las versiones discográficas de referencia. Pero la claridad de texturas, de voces y la intencionalidad del fraseo sitúan a la de Maazel en un buen puesto. Máxime cuando está magníficamente grabada y cuando va acompañada por recreaciones igualmente valiosas de la suite de la primeriza *La canción del ruiseñor* —de la que no hay demasiada representación en CD— y de la breve *Fuegos de artificio*. **A. REVERTER**

PUCCINI EN LA SCALA

GIACOMO PUCCINI: *Manon Lescaut. Maria Guleghina, José Cura, Lucio Gallo. Orquesta y Coro de la Scala de Milán. Riccardo Muti 2 CD's Deutsche Grammophon 463 186-2 DDD*

La ya mítica serie de grabaciones en vivo en la Scala, fruto de la colaboración entre el teatro y DG, prosigue con una *Manon Lescaut* de Puccini tomada en junio de 1998. El reparto reúne tres de las voces más en candelero de sus respectivas cuerdas, amén del carismático titular del templo italiano de la lírica.

María Guleghina, a quien no se ha tenido ocasión de ver en Madrid pero sí en Sevilla, es una de las sopranos más interesantes de hoy. La voz, de lírico casi spinto, no tiene una especial belleza pero sí personalidad. Su caso, al menos discográficamente, es parecido al de Zeani o Kabaivanska en el pasado reciente, sopranos cuyo rasgo más destacado era el dramatismo de sus interpretaciones. Guleghina se halla en esa línea tan poco frecuente en nuestro tiempo. Por eso resulta un placer vibrar con la dramática *Sola, perduta, abbandonata* o la sentida *In quelle trine morbide*.

El papel de Des Grieux es, si cabe, vocalmente más difícil que el de Otello, debido a su central y tensa tessitura. Por eso Domingo, por poner un ejemplo, la retiró de su repertorio mientras siguió cantando al moro. El timbre de Cura es atractivo, varonil, caliente. Los que asistieron a las representaciones de esta grabación cuentan que apenas se le oía en la sala. Tampoco ello es raro en la Scala. El caso es que como en disco se hacen milagros y cualquier balance es posible, en la grabación se le escucha y bien. Incluso con matizaciones poco habituales como *Pazzo son*, en un tempo lento pero de gran comunicatividad. Gallo resulta un correcto Lescaut pero falto de carácter.

Muti supone una gran baza. Momentos como el final del acto III son emocionantes, con unos efectivos *ritardandi*. La versión es globalmente buena, pero la competencia de Callas-Di Stefano, Albanese-Bjoerling o Caballé-Domingo es aún muy fuerte. **G. ALONSO**





**POLIOMELITIS:
EL FIN DE SUS DÍAS**

Vista microscópica del poliovirus, ya prácticamente erradicado del planeta

CIENCIA

Los últimos coletazos de la polio 62-63
"Nuevas vacunas", por Carlos Marina
López 64 Inventos 65

Es uno de los éxitos más brillantes, rápidos y sorprendentes de la reciente historia de la medicina. Casi todos los expertos coinciden en que la campaña por la erradicación de la poliomielitis entra este año en su gran recta final. Pero no faltan los científicos escépticos que contemplan la administración de la vacuna OPV —que contiene virus activados— como el único agente capaz de reavivar los devastadores efectos de la polio. Ante esta polémica, el científico Carlos Marina, presidente de la Asociación de Pediatría, escribe para EL CULTURAL sobre su incidencia en España.



LA ENFERMEDAD SÓLO PERSISTE EN ÁFRICA Y ASIA

LOS ÚLTIMOS COLETAZOS

Pocas veces una acción de salud pública ha tenido una eficacia tan fulgurante. Las primeras iniciativas de vacunación masiva contra este mal recibieron el pistoletazo de salida en 1955; menos de 50 años después, la polio ha sido borrada del mapa en prácticamente todos los países del mundo, excepto algunos focos en regiones de Asia y África. En 1988, la OMS se planteó el objetivo de considerar erradicada la enfermedad en el año 2000 y de proponer el cese de la inmunización masiva entre tres y cinco años después. Afortunadamente, parece que los plazos están cumpliéndose.

En una eufórica carta enviada a los responsables sanitarios de los 30 países de África Subsahariana y el Sudeste Asiático donde todavía persisten focos activos de polio, la directora general de OMS, Gro Harlem Brundtland, y la directora ejecutiva de UNICEF, Carol Bellamy, declaraban recientemente que “estamos a punto de conseguir una victoria histórica en materia de salud pública: la erradicación de una enfermedad que ha causado un sufrimiento incalculable a millones de niños de todas las partes del planeta”.

Todos los datos parecen dar la razón a tal optimismo. Cuando la OMS anunció su campaña de erradicación en 1988 se registraban

más de 350.000 casos al año. En 1999 sólo se han contabilizado 6.000 (aunque se cree que hubo otros 14.000 sin registrar oficialmente). En apenas 11 años han sido declaradas áreas libres de polio las Américas, la región del Pacífico Occidental, Europa, la mayor parte de Oriente Próximo y grandes regiones de África.

Como resultado, las zonas de riesgo de transmisión del virus de la poliomielitis están ahora localizadas en algunas zonas del Sur de Asia y el centro de África. De los 30 países que todavía mantienen la catalogación de afectados endémica-

mente, algunos de ellos suponen una prioridad especial para las organizaciones sanitarias. Son los casos de estados desgarrados por conflictos que retardan o dificultan la puesta en marcha de medidas efectivas (República del Congo, Afganistán, Somalia o Sudán) y de países muy grandes o muy densamente poblados (India, Bangladesh, Etiopía o Nigeria).

Para lograr el objetivo de la erradicación total es necesario no sólo detener la incidencia de la enfermedad en dichos países sino acabar con la existencia de cepas del virus que la provoca. En este sentido, también existen datos para la



MERCEDES RODRÍGUEZ

DE LA POLIO

esperanza: la poliomyelitis reúne todas las condiciones para considerarse un mal a extinguir, el segundo que desaparece por la acción premeditada del hombre después de la viruela. Su control es relativamente más fácil que el de otros agentes infecciosos porque sólo afecta a humanos, y no existen reservas animales que puedan extender la plaga. Además existe una vacuna eficaz y barata para la inmunización masiva de individuos desde la infancia, que se mantiene durante toda la vida, no existen portadores de la enfermedad a largo plazo y los virus sobreviven muy poco tiempo en el ambiente exterior.

El escepticismo de algunos científicos yace en la propia arma que combate el desarrollo de la enfermedad, la vacuna OPV, compuesta a partir de poliovirus atenuados vivos

Todo ello convierte al poliovirus en una presa fácil. Tarde o temprano tendrá que desaparecer si se le impide hospedarse en su ambiente natural humano. Otras enfermedades pueden ser controladas por vía de la inmunización pero nunca erradicadas. La bacteria transmisora del tétanos (*Clostridium tetani*) vive dispersa por el ambiente y puede sobrevivir sin el cobijo de un organismo de nuestra especie. En el caso de la polio, todo son buenas noticias... O casi todo.

Algunos científicos, aunque prestan toda su confianza a los planes de erradicación de la OMS, dudan en privado de que las cosas vayan

a ser tan sencillas. La razón de su escepticismo yace en la propia arma que se utiliza para combatir el desarrollo de la enfermedad: la vacuna oral antipolio (OPV), compuesta a partir de poliovirus atenuados vivos. Algunos de estos virus, que son absolutamente inocuos, pueden revertir en otro tipo de organismo patogénico. Los virus atenuados difieren de sus hermanos nocivos en un número muy pequeño de mutaciones. Algunas condiciones fisiológicas del individuo receptor favorecen su reversión. En concreto, se sabe que los virus de la OPV dispersos a través de las heces son genéticamente más parecidos a las formas patogénicas que los originales. Está ampliamente documentado que los virus expuestos por estas vías pueden producir la enfermedad.

Cambio de actitud

La prevalencia de estos casos es, sin embargo, muy pequeña. Se cree que puede afectar una vez cada 8 millones de dosis. Lo remoto de este riesgo, unido a que la OPV es una vacuna oral, muy fácil de suministrar, barata y muy eficaz en la inmunización intestinal (el intestino es el primer órgano afectado por el virus) es lo que ha convertido a la vacuna con virus atenuados en la herramienta de elección para la campaña de erradicación del mal. Para colmo, como los virus utilizados están vivos, se ha detectado que los individuos no vacunados pueden quedar en ocasiones inmunizados por contacto con los niños a los que se ha dado la vacuna.

Sin embargo, se ha producido un ligero cambio de actitud en las autoridades sanitarias de algunos países. Los Centros para el Control de Enfermedades de Estados Unidos han recomendado recientemente el reajuste de las prácticas de inmunización para introducir el uso de la otra vacuna existente contra la polio: la de virus inactivos (IPV), conocida como Salk por el nombre de su creador. Ésta presenta algunos inconvenientes respecto a la OPV: no ofrece inmunización intestinal, es inyectada, requiere la asistencia de un profesional para su administración y es más difícil de suministrar a países del Tercer Mundo.

Sin embargo, ofrece una ventaja indiscutible: elimina los efectos secundarios de los virus vivos y la po-

EL FIN DE LA POLIO

sible reversión en agentes patógenos. Esa es la razón por la que en algunos países se viene introduciendo desde hace 3 años un sistema mixto que combina la inmunización mediante ambas vacunas. Algunos organismos, como la Academia Americana de Pediatría han llegado a recomendar el uso exclusivo de la IPV, práctica que se ejerce ya en algunos lugares.

La introducción de la IPV cuenta además con el apoyo de los padres de niños afectados por la reversión de los virus atenuados, y han creado un auténtico grupo de presión en Estados Unidos, junto con algunos estamentos médicos y científicos. Además, podría suponer un problema técnico para que llegara a considerarse erradicada totalmente la enfermedad. Según ha escrito el doctor Vincent Racaniello, que desde la Universidad de Columbia lidera uno de estos grupos de apoyo a la IPV, en la revista *Science*, "una estricta consideración del término «erradicado» debería su-

de la viruela. La reversión en agentes patógenos era imposible. Existían muchos efectos secundarios, pero no había riesgo de reinfección. Sin embargo, los temores de parte de los médicos y padres ante el futuro cese de la vacunación sí son similares. Al igual que en el caso de los últimos stocks de virus de la viruela, las reservas de poliovirus con los que se fabrica la vacuna OPV también son objeto de polémica. ¿Qué destino seguirán cuando la enfermedad se considere erradicada y se proponga el fin de las campañas de inmunización?

Herida, no derrotada

Algunos analistas han advertido de los posibles riesgos de contaminación que pueden derivarse de la manipulación de este material infeccioso y otros alertan sobre un futuro uso ilegítimo de estos virus con fines terroristas. Más o menos realistas, éstos son algunos de los argumentos utilizados para proponer el uso de la vacuna IPV con vi-



La OPV es una vacuna oral, muy barata, fácil de administrar y muy eficaz

poner la constatación de que el virus ha desaparecido totalmente de la población y del ambiente". Con millones de personas vacunadas con la OPV, portadoras de virus vivos aunque atenuados, parece difícil de lograr ese objetivo. En el momento en el que se dejara de aplicar la vacunación masiva, habría que analizar cuánto tiempo persiste la posibilidad de contagio mediante virus atenuados revertidos y cuán susceptibles pudieran ser a él las nuevas generaciones de bebés no vacunados.

El caso de los poliovirus, por desgracia, es muy diferente al de la sí erradicada viruela. En este caso, la vacuna estaba fabricada a partir de virus familiares pero no idénticos al

virus muertos antes de que se considere la poliomielititis definitivamente erradicada. Harry Hull, de la OMS, ha querido salir en defensa de la campaña de erradicación y asegura que se acabará con la polio utilizando la OPV, aunque reconoce que no existe un acuerdo sobre si la vacunación debe ser detenida cuando dejen de detectarse casos del mal.

Cualquiera de las alternativas a esta campaña supondría dilatar la fecha final del proceso y aumentar los costes. Por eso quizá lo más realista sería advertir que la polio está gravemente herida, pero no derrotada del todo.

Jorge ALCALDE

NUEVAS VACUNAS

La enfermedad poliomiélica, que tan gravemente afectó a nuestro país durante los años 50, con devastadores efectos tanto de mortalidad como de secuelas motoras permanentes en muchos de los infectados, es ya un triste recuerdo. El éxito de la vacunación sistemática de la población ha sido de tal magnitud que en estos momentos España está en fase de erradicación de tan terrible enfermedad. En 1988 tuvo lugar el último caso de polio en nuestro país. La Organización Mundial de la Salud tiene previsto conceder a España el "Certificado de Erradicación de la Enfermedad Poliomiélica" para el año 2002.

¿Qué va a suponer esta nueva situación de erradicación de la polio en el terreno vacunal? Se está planteando ya una situación similar a la existente ahora en los Estados Unidos: desde 1980 los únicos casos de polio parálitica detectados en Norteamérica aparecen causados por la propia Vacuna Oral Antipolio (VPO), elaborada con virus vivos atenuados, que, por otra parte, tan excelentes resultados ha producido en las campañas de vacunación en masa llevadas a cabo en tantos países, entre ellos el nuestro. La reversión de alguno de los virus vivos atenuados de la vacuna oral (VPO) a un estado llamado neurotrópico, puede ser causa de polio parálitica asociada a la vacuna (PPAV). Esto, aunque excepcional, se puede dar tanto en los sujetos vacunados como en sus contactos.

La incidencia actual en Estados Unidos de PPAV es de un caso por cada 2,4 millones de dosis administradas. Pero sólo con la primera dosis es de un caso por cada 750.000 dosis administradas. Esto en los sujetos vacunados; en los contactos con los vacunados el riesgo es de un caso por cada 7,6 millones de dosis. Tanto los vacunados como los contactos afectados de cualquier inmunodeficiencia se encuentran en mayor riesgo. No existe, además, ninguna prueba clínica que permita identificar a

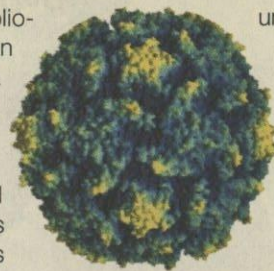


Imagen del virus de la polio

una persona normal de que puede desarrollar Polio Parálitica Asociada a la Vacuna (PPAV). Entre 1980 y 1994 se registraron en Estados Unidos 125 casos de PPAV, el 33 por ciento de los cuales eran sujetos inmunodeprimidos.

Por ello, desde 1997, en los Estados Unidos las Autoridades Sanitarias comenzaron a introducir la utilización en los Calendarios Vacunales de una Vacuna de la Polio con virus inactivados -virus muertos- (VPI), inyectable. Primero se siguió una pauta secuencial: las dos dosis iniciales de la vacuna antipolio de los lactantes de 2 y 4 meses fueron de VPI (virus muertos), y las dos siguientes dosis, a los 12-18 meses y a los 4-5 años de edad, de VPO (virus atenuados). El número de casos registrados de PPAV se redujo a la mitad. A partir del 1 de enero del 2000 todas las dosis de Vacuna Antipolio administradas a los niños norteamericanos lo están siendo de VPI de potencia aumentada, elaborada con virus muertos y en inyección intramuscular.

Con objeto de no sobrecargar de pinchazos vacunales a nuestros lactantes, en España está ya comercializada una Vacuna Combinada Pentavalente: difteria, tétanos, tosferina acelular, haemophilus b y antipolio inyectable, que, en una sola inyección, permite el cómodo cumplimiento de cada una de las dosis recomendadas para la prevención de estas cinco enfermedades a los 2, 4, 6 y 18 meses. Este es el futuro inmediato y ésta va a ser la recomendación del Comité Asesor de Vacunas de la Asociación Española de Pediatría en cuanto se declare la polio erradicada en nuestro país, con indicación de su aplicación simultánea en todas y cada una de las Comunidades Autónomas. Todos los niños y niñas ya vacunados con Vacuna de la Polio Oral (VPO) están perfectamente protegidos y no necesitarán recurrir a esta nueva pauta vacunal.

Carlos MARINA LÓPEZ

DVD SIN DESCANSO

La primera marca europea en comercializar reproductores DVD, Thomson, ha lanzado su último modelo: el DTH 3700. Es un equipo de última generación que permite reproducir hasta cinco DVD Vídeo y CD's de audio sin interrupción y de forma programada o aleatoria. El botón "Play & Exchange" permite cambiar las dos unidades de disco mientras el reproductor está sonando. El DTH 3700 integra nuevas funciones de lectura, un zoom digital y la compatibilidad con el sistema de sonido digital surround Channel 5.1 DTS. Su precio ronda las 100.000 pesetas.



BOLÍGRAFO ADAPTABLE

Mientras el hecho físico de escribir siempre ha sido una experiencia muy personal, la herramienta para hacerlo generalmente es igual para todos. Ahora, con el bolígrafo ergonómico Cross Morph, el tipo de escritura se adapta a los dedos y pulsión del usuario. El bolígrafo se gira cilíndricamente ofreciendo distintos puntos de apoyo para los dedos, y así el escribiente puede escoger la posición más cómoda. El Cross Morph se puede comprar tanto en tinta azul como en roja, negra o gris. Su precio es de unos 50 dólares (aproximadamente, 8.000 pesetas) y se puede adquirir en www.cross.com.



ORDENADOR EN EL COCHE

Es el primer ordenador pensado específicamente para instalar en el coche: el Q-PC Real Car Computer. Se adapta a la mesa de navegación de prácticamente cualquier automóvil y resulta de gran utilidad para navegar por Internet, acceder a información de agenda o para cualquier otro software de Windows. El sistema tiene una potencia de 460 MHz, una memoria de 9,16 GB de disco duro, un reproductor de CD y un teclado inalámbrico con ratón incorporado. Incluye radio, receptor GPS y módem. Se puede adquirir en www.q-pc.com.



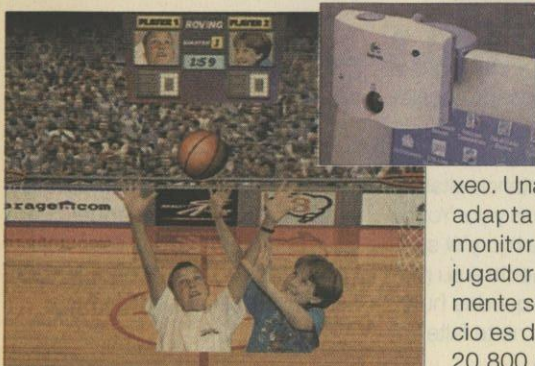
ALIVIO MUSCULAR

Hasta ahora, lo normal era meter los pies en agua caliente para calmar las agujetas o dolores. El original sistema terapéutico Therabath alivia los espasmos y el cansancio musculares mediante una especial variante de la parafina derretida y cuya temperatura es controlada automáticamente. Al sumergir los pies, o cualquier miembro del cuerpo dañando, en el baño de parafina, inmediatamente se puede sentir el alivio en la zona dañada. Al cabo de quince minutos, el dolor muscular desaparece y la parafina no hay más que removerla para poder utilizarla en otra ocasión. El precio de este electrodoméstico es de 170 dólares (aproximadamente, 28.000 pesetas).



ENTRAR EN EL JUEGO

El Reality Fusion Game desarrollado por Logitech fusiona la imagen del usuario en el entorno de un juego virtual, de modo que el protagonista del juego será el propio jugador. De este modo se puede jugar al baloncesto, al tenis o al fútbol contra el ordenador, practicar artes marciales o disputar un combate de bo-



xeo. Una minicámara que se adapta a una esquina del monitor graba la imagen del jugador y la vuelca directamente sobre el juego. El precio es de 130 dólares (unas 20.800 pesetas).

INFORMÁTICA EN LA MESA



El mundo de los ordenadores llega a todos lados con Orroman PC, desarrollado por la empresa californiana SozoDesign. Su diseño rompe todos los esquemas sobre la informática, y un ordenador portátil parece algo anacrónico a su lado. Es como un bol cubierto, cuya tapa se abre para mostrar una pantalla líquida de quince pulgadas y en color, un teclado inalámbrico y un procesador Pentium-II con cámara y con soporte para CD. Todavía no hay planes de producción.



LUIS ROSALES, GRANADÍ

Me llevó a conocerle personalmente Ramón de Garciasol, a su despacho. Y Luis me deslumbró porque yo no esperaba que me deslumbrase. Le entregué un cuento para su revista, pero el cuento ya era lo de menos. El caso es que Rosales tenía unos ojos azules de león con los ojos azules.

Hablaba lento, profundo, distraído, amistoso, como si fuésemos amigos de toda la vida. Luego comprendí que él seguía su eterna conversación barroca y lúcida sobre todo y sobre nada, sobre Dios, el hombre, la poesía, la muerte, América, Garcilaso, la mujer, todo eso, y yo no era sino un nuevo interlocutor viejo, el heredero de otros monólogos, una ocasión joven para seguir hablando. Entre los poetas míos no tenía Rosales un altar, porque uno, joven insoponible, se iba más hacia la vanguardia, la novedad, la sorpresa. Rosales era un clásico deslumbrante, pero igual podía datarse en el siglo XVII.

De ahí mi sorpresa, mi asombro, que todavía me dura, después de tanta amistad como tuvimos. Esperaba encontrarme un fósil y me encontré con el contertulio más vivo y parlante de la poesía española de los sesenta. Mientras hablaba, leía mi cuento:

—Esto está muy bien, me gusta, está muy escrito...

Había acertado el león de los ojos azules, lo que yo quería es que mi cuento —en realidad el capítulo de una novela— estuviera muy bien escrito, muy cargado de prosa,

muy irrevocable de estilo, lo que hoy decimos *escritura*. Y él había acertado con el diagnóstico mejor: "Este cuento está muy escrito". Que no quiere decir muy reescrito, muy mejorado, sino muy hecho, maduro y en sazón, barroco como él, como sus poemas.

Desde entonces fuimos amigos. Cenábamos en casa de alguna elegante de Madrid, de alguna alta dama, calandria, y el que llevaba la conversación era Luis, pese a estar allí conversadores muy acreditados de la Corte, como Paco Nieva, toma ya. Pero Luis tenía la autoridad, la Academia, la sabiduría y hasta quizá el amor (esto muy escondido en el corazón de ella) de la dama. Qué atroz hombría la de Luis, qué contagiosa personalidad, qué volcado entre vida y obra, siempre sobreabundante de humanidad y adjetivo.

Había leído páginas de su *Cervantes* en el "Abc", pero el libro completo, dos tomos, lo leí mucho más tarde, ya muerto él, qué ingenuidad de sabiduría llevada con ligereza, qué milagro de gracia granadí llevada con graveza. Si Luis Rosales no está presente siempre y hoy entre los grandes ensayistas españoles, entre los grandes lectores de *Cervantes*, será por culpa del *canon*, el maldito *canon*, el odioso *canon* que se equivoca siempre con los heterodoxos como Luis. No era un estructuralista ni nada de eso. Así no se podía hacer ensayo. Y una mierda.

He lamentado siempre no ser un joven de los que más asiduamen-

te frecuentaban a Luis, porque pude haberle querido mucho, y haber consolado con mi corazón de izquierdas su corazón de derechas, que en el fondo se sentía culpable de lo de Lorca, cuando no había tal. Lorca estaba sentenciado casi desde que nació, y la primera sentencia se la aplicó Buñuel en el bar de la Residencia de Estudiantes:

—Tú eres maricón o qué.

Salvador Dalí, mucho más humano y humanitario, supo llevar con más delicadeza y paciencia el amor inesperado del poeta granadí de 1898. He lamentado siempre no contar a Luis entre mis padres literarios. Me deslumbró con *El contenido del corazón*, poemas en prosa que, con *Platero*, *Pasión de la tierra*, de Aleixandre, y pocos más, completan la media docena de prosa lírica que cuenta nuestra literatura.

Una vez me lo encontré orilla de la Fundación Jiménez Díaz. Un niño se me moría en la quinta planta. Luis, ajeno a eso y ajeno a todo lo inmediato, empalmó su monólogo perpetuo y me fascinó una vez más con ensalmo de palabras y saberes. El dolor ya no me dolía, y por tanto al niño tampoco, pero escapé escaleras arriba con las medicinas en la mano. Siempre la vida real —una mujer, un niño—, la circunstancia vital, se ha interpuesto entre Luis y yo. Yo me quedaba huérfano de hijo y él se lo había escrito genialmente a su madre: "Para que no te quedes huérfana de hijo, para que no te falte yo, como me faltas".

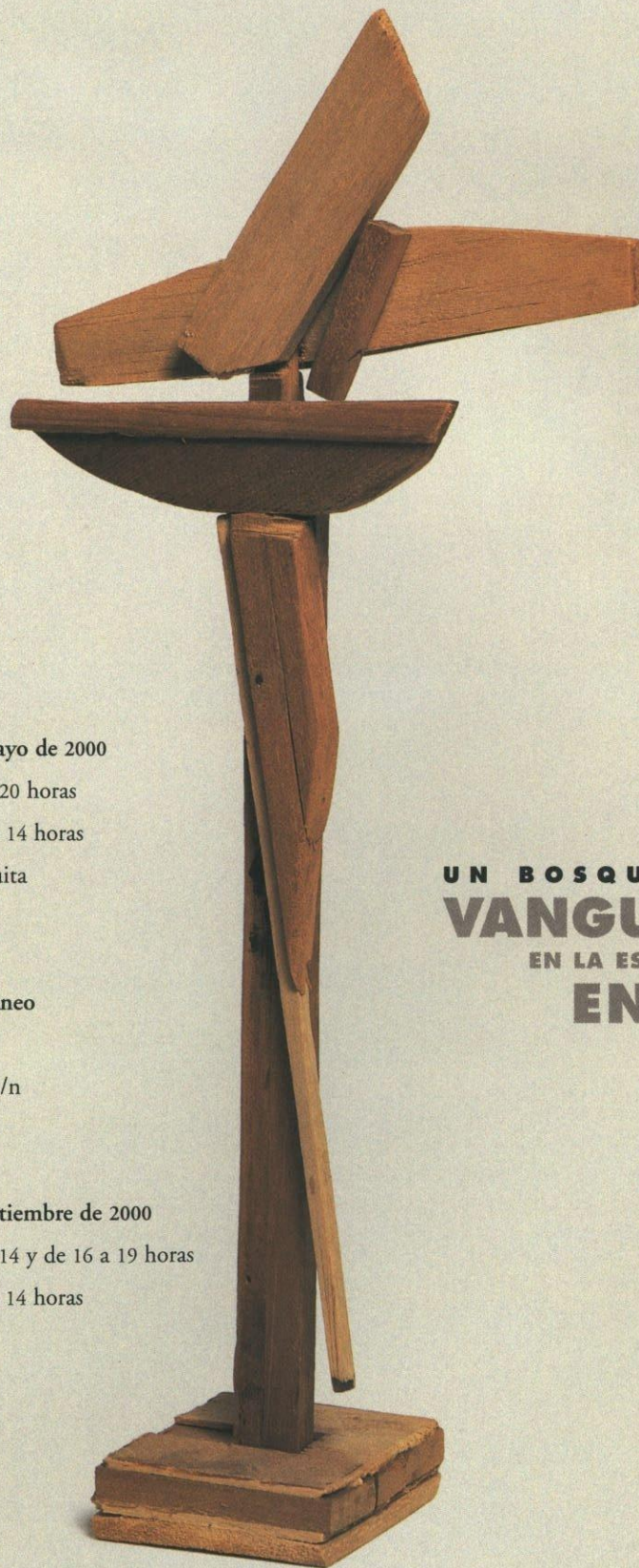
Otra vez me invitó a cenar para proponerme una triunfal gira por América Latina y le dije que no. Uno siempre ha tenido muy claro cuál es su sitio y su sitio es Madrid. Uno, después de las europeidades imprescindibles, ha comprendido que hay que echar raíces en un sitio para luego escribir con fundamento. No creo en el escritor turístico, como Hemingway.

Mi columna diaria me interesaba más que la gloria americana. Lo mío era "la lluvia fina", como dice un presidente de derechas que tenemos. Trajo a Onetti y compartimos su amistad. Onetti deslumbró una temporada. Era un Faulkner uruguayo. Pero yo amaba los garcilasos descendentes que venían en Luis, hasta Luis. Todo entorpecimientos, en fin, entre él y yo. Luego, después del ataque, me lo encontraba en una exposición, en una galería de arte, y le rehacía el nudo de la corbata, gordo como el de Gerardo Diego, como se lo hubiera hecho a mi abuelo.

—Ese nudo, Luis, que va un poco flojo...

No sé si me reconocía o no. Tenía conciencia de ser el mayor poeta vivo de España. Yo de eso no entiendo. *Cervantes y la libertad* es uno de nuestros grandes y pocos libros de pensamiento del siglo XX. Después de aquel cuento, que no recuerdo si llegó a salir, nunca jamás volví a pedirle nada a Luis. Con él era suficiente.

Francisco UMBRAL



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

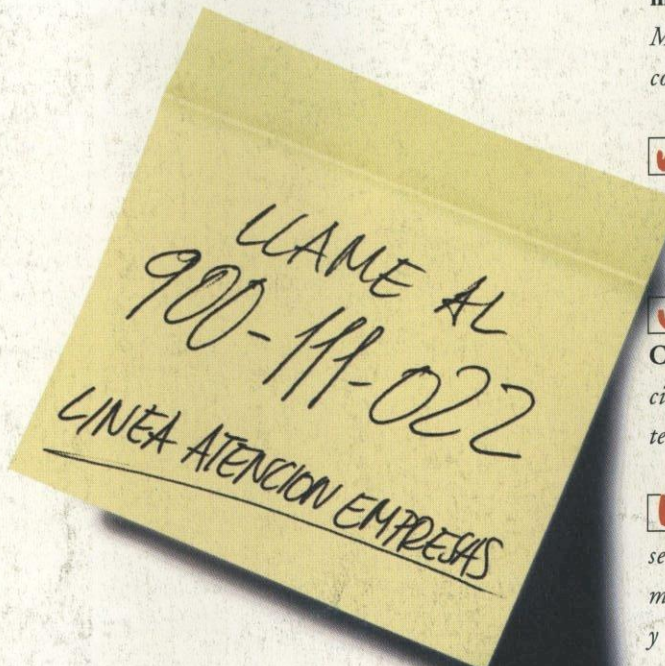


En el último año, hemos reducido las tarifas *interprovinciales en más de un 26%*, hemos reducido también *las metropolitanas, las provinciales, las internacionales y de fijo a móvil*. Hemos eliminado el horario punta y hemos adelantado el horario reducido. Pero además del precio, hay otras muchas cosas de las que usted no puede prescindir: **el servicio**.

**EN TELECOMUNICACIONES
EL PRECIO ES IMPORTANTE.**

EL SERVICIO IMPRESCINDIBLE.

- ✓ **Servicio Calidad Empresa.** *Garantiza la reparación de cualquier avería en menos de cuatro horas.*
- ✓ **Servicio de Datos.** *Las últimas novedades en transmisión de datos y la gama de soluciones más seguras y veloces del mercado.*
- ✓ **Servicio de Integración fijo-móvil.** *Permite integrar los teléfonos Movistar y Moviline de su empresa con su centralita.*
- ✓ **Servicio On-line.** *Puede realizar cualquier gestión a través de Internet en tiempo real.*
- ✓ **Servicios de Atención y Consultoría.** *Asesoramiento, formación, gestión y coordinación de sus telecomunicaciones.*
- ✓ **Garantía.** *Todos los equipos y servicios están supervisados por los más rigurosos controles de calidad y avalados por la experiencia del primer operador global del mercado.*



Consulte en www.telefonica.es, con su Asesor de Telecomunicaciones o a su Distribuidor Autorizado de Productos y Servicios de Telefónica.

Telefonica