

EL CULTURAL

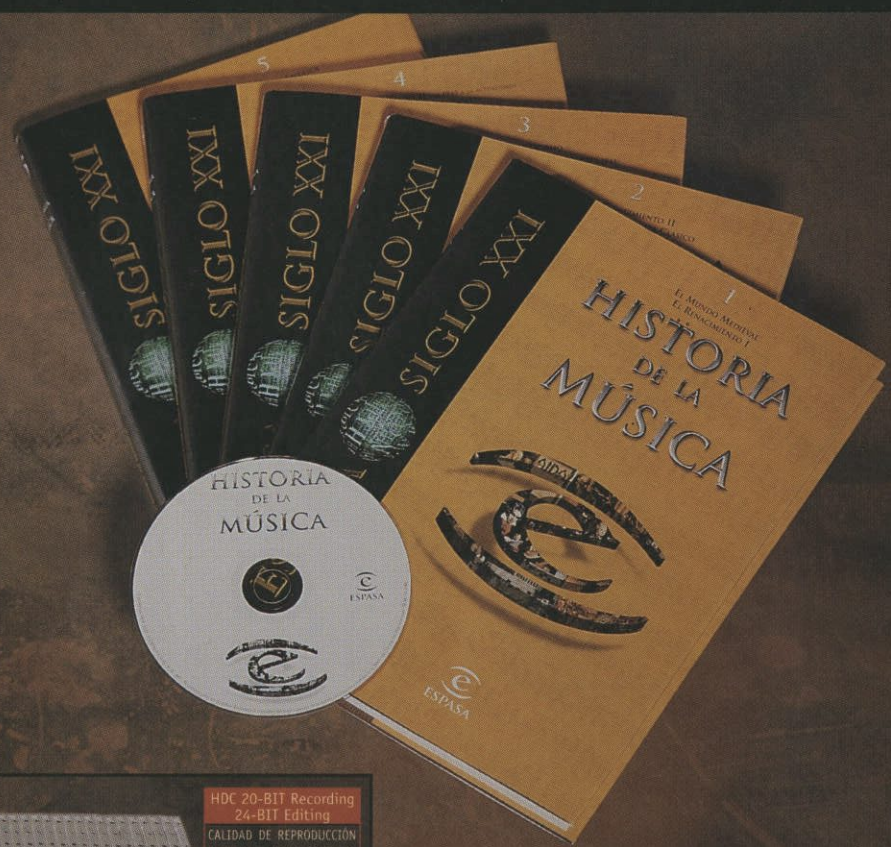
9-15 de mayo de 2001

De la tradición al plagio

Escritores, editores y críticos marcan la diferencia

EL  MUNDO

Espasa ha compuesto para Ud. una obra con un precio que hará historia.



HDC 20-BIT Recording
24-BIT Editing
CALIDAD DE REPRODUCCIÓN
IMPECABLE: GRABADOS CON LA
ÚLTIMA TECNOLOGÍA DIGITAL

Obras de Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Dvorák, Franck, Glinka, Grieg, Haydn, Mendelssohn, Mozart, Schubert, Schumann, Johann Strauss jr., Tchaikovsky y muchos otros.

Con letra y música. **Una gran obra de consulta y una colección de 50 CD'S** que Espasa le ofrece por sólo 23.950 ptas.

La **Historia de la Música Espasa**, en cinco cuidados volúmenes con versión en CD-ROM, convertirá cualquier consulta, tanto del especialista como del simple aficionado, en un auténtico placer. Un recorrido histórico desde el canto gregoriano hasta las últimas tendencias

musicales realizado con el máximo rigor. Además, la **Colección de Música Clásica II**, compuesta por 50 CD'S, reúne las mejores grabaciones con los intérpretes más consagrados y las orquestas más prestigiosas. Disfrute ya de una obra digna de aplauso.

Oferta Excepcional
23.950 ptas
Enciclopedia + Colección 50 CD'S

ESTA OFERTA NO ESTÁ DISPONIBLE EN TIENDAS. SÓLO SE VENDE POR TELÉFONO, FAX O CUPÓN.

Historia de la Música Espasa

Nombre: _____
 Apellidos: _____
 Dirección: _____
 Población: _____ Provincia: _____
 C.P. _____ Tfno.: _____ E-mail: _____
 NIF: _____ Firma: _____

Rellene y envíe este cupón a Espasa Calpe, S.A. - Atención al cliente, c/ Balmes, 155, 08008 Barcelona. O por fax al número 93 217 51 63

Forma de pago:
Al contado: 23.950 ptas. Importe válido para el estado español. No se cobran gastos de envío. IVA incluido.
 A la entrega del pedido
 Con cargo a mi tarjeta:
 Visa Amex Master Card
 N°: _____
 Cad. ____ / ____

A plazos sin intereses: 2.994 ptas en 8 cómodas mensualidades. Gastos de envío 980 ptas. IVA incluido.
 Domiciliación bancaria. Si ya nos ha indicado sus datos bancarios con anterioridad, no es necesario que los vuelva a rellenar.
 Entidad _____ Oficina _____ D.C. _____ Cuenta o libreta N° _____
902 404 900
 Llame de lunes a sábado de 9 a 20 h.

PCL02

DEL INTERTEXTO AL PLAGIO

Por Ricardo SENABRE

Es un hecho comprobado que la degradación de las palabras, el oscurecimiento voluntario y programado de su contenido semántico, no obedece sólo a miras propagandísticas y magnificadoras, sino al deseo de emborronar la realidad y enturbiar los conceptos. Y ya se sabe: a río revuelto, ganancia de pescadores. La "filosofía" de un nuevo modelo de automóvil, la "cultura" de la violencia o la droga, el "arte" de cualquier coplero irrisorio son perversiones verbales que desfiguran y envilecen las actividades más nobles del ser humano al forzarlas a un matrimonio morganático. Ahora, el uso malicioso de las palabras ha llegado al intocable tecnicismo. Y así, la copia a plana y renglón, sin indicación alguna, de un texto ajeno, el calco descarado, la reproducción fidelísima, el trasunto literal, el plagio, en fin, más inverecundo y clamoroso, reciben la suavizadora denominación de "intertextos". Sería irritante si no fuera grotesco. ¿A quiénes pretenden engañar algunos escritores que resultan ser sobre todo hábiles transcritores?

"Intertextualidad" es el término que Julia Kristeva y otros teóricos acuñaron y difundieron para designar un recurso literario practicado, en realidad, desde hace siglos: la inserción en el texto propio de fragmentos breves, citas, versos o frases pertenecientes a textos ajenos y, por lo general, fácilmente reconocibles por el lector. Las funciones posibles del intertexto son muy variadas: pueden ser un homenaje patente al autor citado, o un reconocimiento explícito de modelos, pero también un indicio para interpretar el texto presente al incorporarle el sentido de la obra o del fragmento que se toma en préstamo. Los intertextos suelen ser fórmulas "citables" archiconocidas para quien tenga un mínimo caudal de lecturas en la memoria. Cervantes utiliza el verso de Garcilaso "¡Oh dulces prendas por mi mal halladas!" en el *Quijote*, en el *Persiles* y hasta en obras teatrales, como *La guarda cuidadosa* o *Los baños de Argel*. En la *Égloga II* de Garcilaso se dirige Albanio a los dioses: "Recibid las palabras que la boca/ echa con la doliente ánima fuera...". Pues bien: Cervantes escribirá en *La Galatea*: "... mi voz lastimera/ saldrá con la doliente ánima fuera". En el *Quijote* se pi-

La copia a plana y renglón, sin indicación alguna, de un texto ajeno, el calco descarado, la reproducción fidelísima, el plagio, en fin, más inverecundo y clamoroso, reciben la suavizadora denominación de "intertextos". Sería irritante si no fuera grotesco. ¿A quiénes pretenden engañar algunos escritores que resultan ser hábiles transcritores?

de que el canto y la aflicción "salgan con la doliente ánima fuera", y en el *Persiles* se lee: "Salga con la doliente ánima fuera / la enferma voz...". Numerosas obras del Siglo de Oro utilizan como intertextos diversas acuñaciones de Garcilaso para recalcar la tonalidad lírica de un pasaje. La intertextualidad nada tiene que ver con la copia. Es un procedimiento recomendado, incluso, por los tratadistas del Renacimiento, desde Marco Girolamo Vida hasta Ronsard o Pedro Simón Abril. Se considera que lo original de un texto no reside en sus componentes aislados, sino en el conjunto. Pensemos en una analogía elementalísima: un niño puede tener los ojos idénticos a los de su madre, la barbilla del padre y la frente de una olvidada tía abuela, pero el rostro, la armonización de esos elementos de origen dispar, es único y, por consiguiente, original.

Los escritores continúan hoy acudiendo al uso de la intertextualidad, porque, como cualquier otro procedimiento literario, sigue vigente y a disposición de cualquiera. En la novela *Imitación compuesta* (1996), de Alfonso Rey —cuyo título alude precisamente al recurso compositivo postulado por aquellos teóricos del Renacimiento que antes recordaba— hay una acumulación de intertextos con los que el autor, profesor de Literatura, parece elaborar un inventario de sus preferencias. Una misma frase puede recordar a Jorge Guillén y a Gimferrer: "David encaraba el perfil estricto de la isla (...) Ardía todo el mar". En otra se rehacen unos versos de la "Oda a Grial", de fray Luis de León: "Y vemos ahora cómo al cabo de seis meses, cuando ya el otoño vuelve amarillos los árboles y el cielo aoja con luz triste el ameno verdor...". También asoma Lorca al relatar que los amantes abandonan la isla "sucios de besos y arena". Y hay muchos otros intertextos que, naturalmente, no son copias ni

plagios, sino algo muy distinto, que viene a demostrar una vez más cómo la literatura se nutre esencialmente de literatura. El homenaje no excluye la jocosidad. En *La parábola de Carmen la Reina* (1992), de Manuel Talens, se lee "El tabernero era un murciano de Lorca, un poco poeta, que se llamaba Federico García". Y en otro lugar se alude al poeta Antonio Carvajal con la cita encubierta de dos de sus libros: "Don José Carvalho (...) había nacido en Albolote, un pueblo de grandes poetas que hablaban de testimonios de invierno y de tigres en el jardín".

Un uso magistral del intertexto aparece en el comienzo de un poema de Aleixandre, perteneciente a la obra *Nacimiento último*: "Pájaros, las caricias de vuestras alas puras/ no me podrán quitar la entristecida/ memoria". Cualquier lector recuerda inmediatamente el célebre encabalgamiento de Garcilaso ("No me podrán quitar el dolorido/ sentir"), que Aleixandre ha utilizado aquí para marcar desde el principio la naturaleza del poema. El texto de Garcilaso tiene carácter elegíaco —está en los versos de la *Égloga I* en que Nemoroso recuerda a Eloísa, ya muerta—, y es precisamente este sentido el que se trae a la composición de Aleixandre. En cuanto el verso inicial, está formado sobre otro de Rubén Darío ("Cisnes, los abanicos de vuestras alas frescas") e introduce la equivalencia entre pájaros, cisnes y poetas, para exhortar luego, en este poema escrito poco después de la guerra civil, a los "pájaros" jóvenes a que prosigan el "canto" de quienes se han visto acallados por la muerte. Los intertextos iniciales ofrecen las claves para entender el poema de Aleixandre.

Pero ¿qué tiene que ver esto con el plagio? Nada. Esto nos enriquece y eleva al ser humano; el plagio lo hunde en el infierno. O, al menos —y así debe ser— en un juzgado de guardia. ■

PORTADA: "MONA LISA" (1999), DE VIK MUNIZ. PRIMERA PALABRA, POR RICARDO SENABRE **3** **LETRAS** TRADICIÓN Y PLAGIO: ESCRITORES, EDITORES Y CRÍTICOS MARCAN LA DIFERENCIA **6-9** GIJS HENSBERGER: ANTONI GAUDÍ **11** ZOÉ VALDÉS: MILAGRO EN MIAMI **14** FRANCISCO NIEVA: ARGUMENTARIO CLÁSICO **15** SHAN SA: LA PUERTA DE LA PAZ CELESTE **16** EUSKADI EN EL ESCAPARATE **18-19** ÁNGEL VIÑAS: FRANCO, HITLER Y EL ESTALLIDO DE LA GUERRA CIVIL **20** ALAIN FINKIELKRAUT: LA INGRATITUD **21** ÚLTIMA PALABRA: DORIS LESSING **23** **ARTE** MUESTRARIO ALEMÁN. LA NUEVA PINTURA ALEMANA, EN MADRID **24-25** ÁNGELES SAN JOSÉ **26** FOTOGRAFÍAS DE LUIS ESCOBAR **26** DANIEL G. VERBIS **27** ZAO WOU-KI **28** ED VAN DER ELSKEN **29** LA NOCHE EN EL ARTE ESPAÑOL DE LOS ÚLTIMOS VEINTE AÑOS **30-31** LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XX EN ESPAÑA **34-35** RODIN, CIENTOS AÑOS DESPUÉS **36** **TEATRO** GRANADA Y VIZCAYA COMIENZAN ESTA SEMANA SUS RESPECTIVOS FESTIVALES DEL HUMOR **37-38** LA "LINTERNA MÁGICA" DE PRAGA LLEGA A MADRID **39** "ANTÍGONA", DE JEAN ANOUILH, EN EL NOU TANTARANTANA DE BARCELONA **40** **CINE** CANNES 2001. ENTREVISTA AL DIRECTOR MARC RECHA: "NO VOY A CANNES A COMPETIR, SINO A COMPARTIR" **41-43** MICHAEL HANEKE, LA CONCIENCIA ALTERADA **44-45** LAS CARAS DEL FESTIVAL **46-47** **MÚSICA** ENTREVISTA CON JOAQUÍN ACHÚCARRO **48-49** EL PROYECTO GERHARD INTERPRETA LAS "SECUENCIAS", DE LUCIANO BERIO, EN EL AUDITORIO NACIONAL **50** BRYN TERFEL EN BARCELONA **51** EL LICEO RECUPERA LA "AIDA" DE MESTRES CABANES **52** DISCOS **53** **CIENCIA** ENTREVISTA CON JOAQUÍN Y RAFAEL BARRAQUER **54-55** "UN COCKTAIL PARA CELÍACOS", POR ENRIQUE MÉNDEZ **56-57** POR EL CAMINO DE UMBRAL **58**

www.elcultural.es

EL CULTURAL

Patrocinado por

Telefonica

Fundador
Luis María Anson
Directora
Blanca Berasátegui

Jefes de Redacción: Gonzalo Alonso, Nuria Azancot, Javier López Rejas
Jefes de Sección: Rafael Banús, Liz Perales, Guillermo Solana

Redacción: Paula Achiaga, María Isabel Falagán, Carlos Forteza, Itziar de Francisco, Martín López-Vega, Carlos Reviriego

Críticos Javier Arnaldo, David Barro, Ángel Basanta, Jorge Berlanga, Kosme de Barañano, Demetrio Castro, Pilar Castro, José L. Clemente, Antonio Colinas, Cristóbal Cuevas, Diego Doncel, José J. Etayo, J. L. García Martín, C. García-Osuna, D. Giralt-Miracle, Álvaro Guibert, José A. Gurpegui, Abel H. Pozuelo, Javier Hernando, Beatriz Hernanz, Javier Hontoria, L. G. Iberní,

Joaquín Marco, J. Marín-Medina, Jacobo Muñoz, Mariano Navarro, B. Palomo, José M. Parreño, J. L. Pérez de Arteaga, Román Piña, Domingo Plácido, Arturo Reverter, Sergi Sánchez, Lázaro Santana, Care Santos, Bernabé Sarabia, S. Sanz Villanueva, Ricardo Senabre, Jaime Siles, Laura Suffield, César Vidal, J. Vidal Oliveras, Darío Villanueva, L. A. de Villena y Elena Vozmediano

Edita Prensa Europea S.A. c/ Javier Ferrero, 9. Madrid-28002 E-mail: elcultural@elcultural.es

Publicidad: Carlos Piccioni (tel. 91 5856005, fax 91 5856007) E-mail: carlos.piccioni@el-mundo.es

EL CULTURAL se vende conjuntamente con el diario EL MUNDO

Imprime Rotedic. Dpto. legal: GU452-98

smart

>> ¿qué dice de ti tu coche?



SAATCHI & SAATCHI

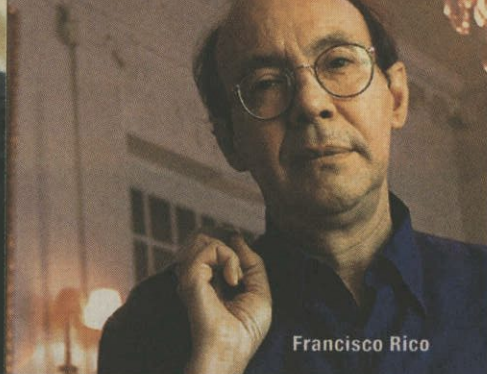
TECNICA DEL MÁXIMO
Calle General Ballester 33, 1.º. 46100 Sagunto (Valencia)
91 7872007

Tradición y plagio: escritores, editores y críticos marcan la diferencia **6-9** Gijls Hensberger: Antoni Gaudí **11** Cristina Sánchez Andrade: Bueyes y rosas dormían **14** Zoé Valdés: Milagro en Miami **14** Francisco Nieva: Argumentario clásico **15** Shan Sa: La puerta de la paz celeste **16** Euskadi, en el escaparate **18-19** Ángel Viñas: Franco, Hitler y el estallido de la Guerra Civil **20** Última palabra: Doris Lessing **23**

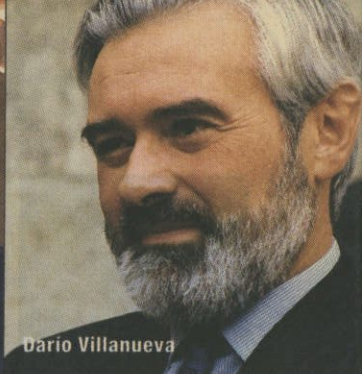
LETRAS



Luis Landero



Francisco Rico



Darío Villanueva

ESCRITORES, CRÍTICOS Y EDITORES DEBATEN LOS LÍMITES DE LA FICCIÓN

Plagio, tradición y verdad

Apócrifos, negros, plagios. Desde hace meses, la vida literaria española no conoce tregua, sobresaltada cada vez con más frecuencia con escándalos que cuestionan la honestidad de los creadores y su relación con el lector. Los nombres de los implicados mueven al asombro: de "famosas" a un premio Nobel (que ve estos días en los tribunales una causa por plagio) pasando por escritores con pluma y altos cargos públicos. Si unos se amparan en la "intertextualidad", otros niegan la mayor. A vueltas con la tradición y la originalidad, EL CULTURAL plantea hoy a críticos, escritores y editores dos cuestiones: ¿Dónde empieza el plagio y terminan intertextualidad y tradición? y si ¿alguna vez ha sentido la tentación de plagiar?, en caso de los escritores. Como crítico, ¿se ha encontrado alguna vez con un plagio evidente? Como editor ¿alguna vez ha tenido que rechazar o sugerir alguna modificación en un original por reconocer en él un plagio? Los críticos Rafael Conte, Juan Antonio Masoliver Ródenas, Francisco Rico y Darío Villanueva; los escritores Jesús Ferrero, Susana Fortes, Luis Landero, Antonio Muñoz Molina y Soledad Puértolas, y los editores Carmen Fernández de Blas (Temas de Hoy); Miriam Tey (Del Bronce); Manuel Borrás (Pre-Textos); José Huerta (Lengua de Trapo); Ana Rosa Semprún (Aguilar) y Joan Tarrida (Círculo de Lectores) marcan la diferencia.

MÉNAGE À TROIS

El plagio bien podría ser ante todo una cuestión de intencionalidad. Pierre Menard, según Borges, no plagiaba *El Quijote* porque su intención no era hacerlo, sino reescribir la inmortal novela de Cervantes. Con todo, el que plagia es porque tiene esa intención, diferente de la de quien recrea un texto, alejándose más o menos de la literalidad.

A este respecto, creo que el estatuto del plagio difiere en el caso de la literatura de creación y en el ensayo o las obras científicas. Las frases hechas, las acuñaciones lingüísticas, incluso muchas de las metáforas son bienes mostrencos y la repetición de las mismas en obras de autores diferentes nunca podrá justificar una denuncia de plagio. Tampoco la gran mayoría de las situaciones, argumentos o personajes. Creo recordar que Emilia Pardo Bazán se mofaba de quienes aducían como sospechoso parecido entre alguna de sus

novelas y otras de autores diversos el adulterio o el "ménage à trois", ¡cómo si alguien pudiera registrar la patente de esta figura geométrico-sentimental! Otra cosa sucede con contenidos de tipo discursivo, filosófico o científico en general. Aquí es obligado mencionar la fuente siempre que se utilice un argumento o planteamiento de otro autor, y recurrir al estilo directo cuando las palabras con que han sido expresados nos parecen las más justas, insuperables. Un buen amigo italiano, fallecido ya, me contaba cómo hacía con sus libros de crítica: primero los escribía y luego leía la bibliografía existente. Si más de un 50 por ciento de sus páginas se le revelaban entonces originales, publicaba su obra, añadiendo en nota las referencias pertinentes para justificar la otra mitad que había descubierto como no original a posteriori.

Nunca, como crítico, me he encontrado con un plagio evidente, pero sí con numerosas recreaciones. ¡Ah, la posmodernidad...!

Y como autor de ensayos literarios tampoco he sentido nunca la tentación de plagiar. Mis amigos me critican, incluso, por las reiteradas citas textuales que hago de mis contemporáneos y de los clásicos. Para mí, los estudios críticos consisten en el empeño modesto y gris de llevar un poco más allá o por mejor camino, nuestro conocimiento de la literatura. Por eso, incluso en mis críticas de EL CULTURAL procuro hacer un par de citas textuales de la obra objeto de mi atención.

Darío VILLANUEVA

ZURCIR CON RETALES AJENOS

La intertextualidad (o, con palabras menos malsonantes, el común denominador de la alusión, la cita, la recreación, la parodia...) se produce para ser reconocida y gustada; el plagio se propone pasar inadvertido. La li-



Antonio Muñoz Molina

Susana Fortes

Rafael Conte

teratura es necesariamente intertextual, porque no existe sino en el marco de la tradición, de unas convenciones previas. Nadie se levanta un día y escribe por las buenas un soneto: empieza por imitar el arquetipo "soneto". El plagio reproduce "¿Empañé tu memoria? ¡Cuántas veces!" para presentarlo a unos juegos florales.

Crítico no lo soy, pero como historiador tropezco a cada paso con fenómenos que hoy tildaríamos de "plagio": libros zurcidos entera y exclusivamente con retales ajenos, tramas y temas calcados punto por punto, páginas y páginas espigadas en otro autor... No fue Cervantes quien copió a Fernando de Herrera la dedicatoria del Quijote, pero ni siquiera él se libró de esas prácticas. Sólo con el romanticismo y la revolución industrial se fijan las fronteras modernas del plagio. Como sea, tampoco hoy pueden cribarse con el mismo cedazo las obras de creación y los repertorios, manuales o compendios. Sobre todo cuando los segundos son de encargo, tiendo a ser comprensivo y a entender como descuido involuntario que falten unas comillas o la mención expresa de una fuente. En trabajos de ese tipo yo mismo (a veces con pseudónimo) he reproducido sin advertencia fragmentos de otras cosas mías. Al fin y al cabo, también es un plagio.

Francisco RICO

BOBOS Y DELINCUENTES

A poderarse de ideas ajenas, de formas de escribir o de argumentos son distintas formas de plagio. Para que sea plagio, tiene que haber voluntad de plagiar. Ocultar la procedencia de pasajes de otro libro indica ya voluntad de plagio. Otra cosa es la incorporación de ideas ajenas con una finalidad original. En estos casos se trata con frecuencia de incorporarse a una tradición para celebrarla o parodiarla. El plagio es, simplemente, copia, y creo que es más frecuente en el terreno de la pintura o de la música que en el de la literatura.

Como crítico no he detectado señales de plagio. Reseñé *La cruz de San Andrés* como una novela de Cela, no una de las mejores. Así que, si realmente hubo plagio (e ignoro cómo se puede demostrar eso) me he cubierto de gloria. Como escritor, he incorporado con frecuencia textos ajenos, como una especie de *collage*. Pero jamás se me ha ocurrido plagiar a nadie. Uno necesita escribir, no plagiar. Y supongo que es más fácil escribir algo original que hacer mil pi-

ruetas para copiar sin que se note. A mí los plagiadores no me preocupan. Me preocupan los imitadores (de García Márquez, de Cela y de tantos otros). Es decir, me preocupan más los bobos que los delincuentes.

Juan Antonio MASOLIVER RÓDENAS

UNOS ROBAPERAS

El plagio empieza en el texto y descubrirlo es tan sencillo como comparar, en dos columnas, al plagiado y al plagiario, su léxico, su sintaxis. También hay plagios más sutiles, que se pueden enmarcar en un homenaje o una parodia, como el que realiza Avellaneda con el Quijote de Cervantes, que es una renuncia a la originalidad. ¿Intertextualidad? A lo mejor quienes se amparan en ella se refieren a una suerte de globalización textual en la que todo vale, pero lo cierto es que plagiar no es muy distinto a robar peras, manzanas o carteras. Hoy el que plagia actúa desde la impunidad, con la certeza de que nadie se va a enterar o quizá de que jamás le van a nombrar Director General de nada. También porque llega un momento en el que el plagiador deja de ser consciente de que copia: el plagio, que no deja de ser un robo, está enmascarado en la creencia común de que somos hijos de los griegos, de Shakespeare...

Personalmente, jamás he sentido la tentación de plagiar. Sólo puedo imaginar algo así en la adolescencia, cuando para seducir uno se apodera, como el cartero de Neruda, de poemas ajenos, pero más por la capacidad de seducción de un poema que por el propio poema. También puedo entenderlo en el caso de los negros, pero el plagio me parece una canallada, porque niega lo que debe ser un escritor. Un escritor es un mundo, y debe gobernar ese mundo, descubrir sus límites, ampliarlos. Sin plagiar.

Luis LANDERO

INTERTEXTUALIDAD, QUÉ PRETENCIOSO...

Esa palabra tan pretenciosa, intertextualidad, quiere decir lo mismo que se decía antes con alusión y cita. La alusión implica un grupo de lectores atentos que la identifiquen: si yo escribo que alguien, con una vara de mimbre, va a Sevilla a ver los toros, por ejemplo, el lector sabe que estoy citando un romance de Federico García Lorca. Pero si la alusión no es tan clara, hay que recurrir a las comillas y al nombre del au-

tor, cosa que en otros países está mucho más regulada que aquí (en Estados Unidos se necesita permiso explícito para incluir una cita en un libro, y reconocimiento del copyright). Todo lo demás es plagio, o cara dura.

¿He sentido la tentación de plagiar alguna vez? Pues no, la verdad. Si escribir es contar algo que de un modo u otro es la expresión más veraz de uno mismo, no tiene mucho sentido copiar las palabras de otro.

Antonio MUÑOZ MOLINA

NUEVOS TORQUEMADAS

No se escribe siempre para decir cosas nuevas, sino para recordar las ya sabidas a las que las tienen ya olvidadas. Si los plagiarios son censurables, más lo pueden ser los nuevos torquemadas, que tomando el plagio como pretexto tratan de anular a sus contrincantes ideológicos o estéticos. Todo ello contesta a mi juicio más al cainismo patrio que al deseo estricto de hacer justicia. La literatura y el arte no requieren, por otra parte, justicieros. Lo que la cultura con mayúsculas necesita es sólo justeza amorosa.

Parto de la opinión que en literatura todos plagian. En todo gran escritor se escucha el resto de la gran literatura que le ha precedido y, si se me apura, que le sucederá. Ésta no es además una idea original ni exclusiva, otros muchos y más ilustres me precedieron en esta opinión. Ya decía Juan Valera, por ejemplo, en un memorable ensayo sobre el plagio que no hay autor notable de quien con un poco de trabajo y diligencia no se puedan sacar centenares de frases o sentencias copiadas de otros autores, que los que de las obras últimamente tachadas de plagiarías u otras han sacado mucho de los delatores. Añadía también que lo difícil, lo casi imposible, es sacar de ningún autor, por original que sea, por raro o peregrino que se muestre en pensamiento, estilo y lenguaje, cien pensamientos o cien frases que tengan verdadera originalidad. Tengo para mí, por otro lado, que no hay nada tan original como todo aquello que es verdadero y en lo verdadero también se puede escuchar siempre el eco de algo ya conocido.

El problema no está en esos casos aislados aventados por la Prensa, sino en la multitud de casos que una vez más refrendan algo que se viene denunciando reiteradamente: la falta de escrúpulos por parte del medio editorial para engañar al lector con productos pretendidamente culturales que no alcanzan ni siquiera a ser subproductos. Creo que un poco de honestidad in-

DE LA TRADICIÓN AL PLAGIO

telectual a este respecto no haría ningún daño y creo que en las manos de todos está restituir esa imagen necesaria de rigor perdida.

Manuel BORRÁS

UNA MIERDA

El plagio es copiar textualmente un original ajeno sin citar al autor verdadero ni mencionar la fuente y sin entrecomillar, imitando el estilo, la expresión literaria, la sintaxis.

Por otra parte, lo de la intertextualidad es una mierda, eso es lo que toda la vida hemos llamado influencias, tradición, literatura al cabo. Por ejemplo, podemos reconocer la influencia de Blake, la de Shakespeare, la del mismo Cela, en un escritor y eso no tiene nada que ver con plagiar, con copiar, por ejemplo, deliberadamente treinta líneas de un texto de estos clásicos sin mencionarlos ni entrecomillarlos.

Otra cosa muy distinta son las acusaciones de plagio que ahora padece Cela: es una verdadera infamia. Incluso mencionar el tema sin negarlo de manera categórica resulta infamante. Yo, que he leído ambas novelas, *La cruz de San Andrés* y la de la autora gallega, las he estudiado con detenimiento y puedo proclamarlo muy alto: Cela no ha plagiado. Luego, que los jueces digan lo que quieran: ni son críticos literarios ni, en ocasiones, jueces, sino unos locuelos que se creen dioses. ¿Y van a ser ellos los que establezcan la verdad?

Rafael CONTE

DESPUÉS DEL ASESINATO

Yo no creo que el sentido de la literatura, ni del arte en general, sea la originalidad. Entiendo la literatura como una herencia. En ella hay homenajes, influencias, parodias, discusiones secretas... y esto es así desde siempre, desde que la Biblia tomó prestado el diluvio universal de la gesta del *Gilgamesh*.

A veces los escritores tendemos a creernos seres únicos bajo la luz del sol. Nadie admite deberle nada a nadie, sobre todo a los contemporáneos (a los clásicos se les tolera mejor). Me parece una actitud demasiado ingenua e infantil, y si además se ha pasado de los treinta, una actitud patética. La literatura, si es algo, es sobre todo una herencia, una gran deuda. Ahora bien, lo que está ocurriendo en el panorama literario

y editorial español, que está más degradado que nunca, es otra cosa, como son otra cosa los plagios y las intertextualidades. Yo en este punto suscribo las declaraciones que hizo no hace mucho tiempo Martín de Riquer, cuando, parafraseando a Unamuno, dijo que el plagio sólo es admisible después del asesinato. O sea, cuando se ha superado al maestro.

Susana FORTES

DEFACHATEZ EVIDENTE

La ley permite la utilización de textos ajenos con fines de investigación o análisis. Pero, obviamente, la originalidad de las tesis del autor, aun apoyadas en citas de otros, debe ser manifiesta. Aprovecharse del trabajo ajeno para el propio beneficio es una práctica absolutamente reprobable, favorecida por el hecho de que resulta fácil disimular plagios ante un público no especializado. Muchos de los casos que se han reflejado en los últimos meses en la prensa, si responden a la literalidad de lo que se publica, reflejarían una defachatez evidente.

En alguna ocasión me he encontrado con un texto que, planteando tesis originales, aprovechaba en exceso sus fuentes. En estos casos, siempre hemos trabajado con el autor para destacar sus aportaciones y eliminar lo que pudiera haber de ajeno en su texto. Sólo en alguna rara ocasión me he enfrentado a una presunción de plagio y la actitud de mi editorial ha sido no confundir a los lectores y no apoyar dicha obra. Por supuesto, nunca hemos sentido la menor tentación de publicar un texto que, incluso remotamente, pudiera ser considerado un plagio.

Ana Rosa SEMPRÚN

EVITAR EL AMARILLISMO

No es fácil precisar con todo rigor esa frontera que puede llegar a desaparecer con internet (como desapareció en la edad media). Se supone que plagiar es copiar textualmente páginas enteras, y que copiar sólo algunas líneas es "citar". Pero imaginemos que alguien está escribiendo una novela sobre Aristóteles e incluye en el texto largos párrafos del macedonio. Esa intertextualidad amplia y no precisada es legítima. Otras formas de intertextualidad pueden resultar más problemáticas.

En ocasiones he percibido en clásicos del si-

glo XX "citas" muy amplias y hay casos que exceden todos los límites: los *Cantares* de Pound son una continua, clara y asumida intertextualidad donde participan miles de autores de todas las épocas. A través de ese procedimiento Pound consigue que los muertos dialoguen. Vivo ajeno a esa tentación y sólo me acosa una angustia: no saber si tendré tiempo para desarrollar mis propias ideas. Por lo demás, plagiar me parece muy grave, justamente por eso ha de estar rigurosamente demostrado, evitando siempre la calumnia, los intereses de grupo, el amarillismo y la inflación. Y evitando también la confusión entre lo que es cita legítima, avalada por toda la tradición literaria, y copia descarada.

Jesús FERRERO

EL JUEGO DE LAS IMPOSTURAS

En primer lugar, hay que distinguir entre el plagio desde el punto de vista legal y el plagio desde el punto de vista ético. La ley dice que es lícita la inclusión en una obra propia de fragmentos de otras ajenas cuando se realice a título de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico. Además, tal utilización sólo podrá realizarse con fines docentes o de investigación e indicando la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada. Ahora bien, el concepto de autoría intelectual es un concepto muy moderno y no es infrecuente ver en la historia casos en los que la obra de arte "ha elegido", para realizarse, a autores de distinta indole, incluso plagiarios; por ejemplo, no sería del todo absurdo considerar que el *Cántico espiritual* se beneficia de los esfuerzos del "autor" del *Cantar de los cantares*. El Arte no conoce de leyes, y que es sorprendente la escasa atención que nuestra sociedad presta a las obras de arte y cuán interesada parece estar por quién firma tal o cual obra (¿que sea o no *El coloso* un cuadro de Goya afecta realmente a la grandeza de tal creación?).

Desde el punto de vista ético, es sin duda reprochable que un autor se beneficie, sin consentimiento, del esfuerzo de otro; máxime, cuando el intelectual lo es por su compromiso con el conocimiento, con la verdad. Si los intelectuales y los creadores aceptan entrar en el juego de las imposturas, la sociedad queda cercenada de su principal herramienta hacia el conocimiento. No creo que sea necesario recordar que nadie sabe qué es exactamente la realidad.

Soledad Puértolas

José Huerta

Carmen Fernández de Blas



¿Me he encontrado en la tesitura de rechazar un original por reconocer en él un plagio? No. Pero, además, resulta impensable que un editor, o cualquier otra persona, esté al cabo de todo lo publicado. Respecto a lo de "un texto claramente inspirado en otro", es una práctica habitual entre los "industriales del ocio" repetir la fórmula que ha conocido un éxito comercial.

José HUERTA

INACEPTABLE

El plagio, en literatura, es inaceptable desde que los autores y editores se dotaron del concepto de propiedad intelectual y se desarrollaron las leyes que la protegen. La literatura europea es un diálogo, por ello es habitual retomar métodos y temas precedentes, actualizándolos. Tomemos como ejemplo a Chéjov y la revolución que operó en la técnica del cuento. Muchos escritores posteriores a él tomaron su técnica y sus temas: Carver transpuso a los Estados Unidos de un siglo después situaciones y personajes de la Rusia chéjoviana; Katherine Mansfield, en su magnífico relato *Matrimonio a la moda* retomó los mismos personajes y situación del cuento de Chéjov *Poprigunia (Cabeza de chorlito)*. A nadie se le ocurriría tildarlos de plagiarios. Los libros de divulgación difunden ideas y descubrimientos ajenos. Por ello reproducen fragmentos o definiciones extraídos de otras obras, lo que no puede considerarse plagio siempre que se citen las fuentes.

Si nos referimos a los llamados "productos editoriales", esos libros escritos por personas ajenas al oficio de escritor, el tema es más complejo. Normalmente, son libros escritos en un tiempo muy breve, al amparo de un nombre mediático, y en cuya elaboración participan otros profesionales, además de quien los firma. La industria editorial norteamericana, habituada a este tipo de productos, se comporta como los científicos: cuando algún colega publica un descubrimiento y demuestra su buen funcionamiento, también en lo comercial, los demás lo hacen suyo y se basan en él para llevarlo más allá. Pero a nadie se le ocurre publicar ese mismo descubrimiento como propio.

No creo que ningún editor haya publicado un texto siendo consciente de que se trata de un plagio. El editor debe y tiene que poder confiar en lo que el autor le propone, y ese compromiso queda reflejado en los contratos habituales,

que contienen cláusulas en este sentido. Resulta absolutamente imposible que un editor sea capaz de reconocer plagios como los que han saltado a la luz pública.

Joan TARRIDA

COPIAR ES LÍCITO

Casi nada es netamente original, cualquier creación es reflejo de nuestros referentes culturales, de nuestras lecturas y se basa en nuevas formas de asociar conceptos ya conocidos. La evolución del arte y la literatura se asienta en la tradición, los escritores avanzan sobre los pasos que han dado sus antecesores. Incluso copiar es lícito y algunos elevan la copia a categoría de arte, como una transgresión original en sí misma. No es robar, que según Nabokov es el mayor cumplido que se le puede hacer a nadie, sino engañar lo que a mi entender es más rechazable y, para evitar juicios morales, no por reprochable, sino por aburrido, pues aun en el caso de presuponer que nadie quisiera mentir, el privilegio de buscar la verdad está reservado a los más geniales. Por otra parte el engaño, cuanto más artificioso, cuanto más aparente, menos engaño, a mi parecer el peor engaño es aquél del que sólo es conocedor el propio autor. Para los demás ya está la ley.

En Ediciones del Bronce no nos hemos encontrado nunca en el caso de tener que rechazar un texto plagiado, sin embargo una de las autoras de mayor éxito en la editorial, Barbara Kingsolver, acaba de abrir un pleito contra otra autora americana que ha copiado párrafos enteros de una de sus novelas.

Miriam TEY

TODO ESTÁ INVENTADO

Entiendo el plagio como la copia de un texto intencionadamente. Alguien decide reproducir una frase, una página o varias sin citar la procedencia. En el caso de la novela es un hecho muy claro y no tienen nada que ver con que tengan argumentos parecidos o estilos similares, una cosa es coincidir en temas o tener un "aire" de escritura y otra copiar. En cuanto a la no ficción, el pensamiento o la historia, el tema es más complejo porque todos asimilamos lecturas, formación, etc. y reelaboramos de alguna forma teorías o pensamientos. Para eso están en los libros las citas, las notas y la bibliografía que

orientan de las fuentes y la documentación manejada por el escritor. No es sólo de cortesía sino de rigor el utilizarlas.

No he reconocido ningún plagio. Creo que salvo que sea una obra muy conocida o acabes de leer, es muy difícil reconocer unas frases fuera del contexto en que las has leído. Sí me ha pasado recibir originales que al leerlos me recordaban a un tipo de autor o de novela, es lógico sobre todo en primeras novelas porque siempre hay influencias. En cuanto a la tentación... creo que el editor debe buscar la originalidad y la voz propia del escritor, pero hay veces, sobre todo en el campo de la no ficción que (como casi todo está inventado) buscas ideas o fórmulas que se están haciendo fuera de España e intentas adaptarlas con un estilo propio. ¿Es eso inspiración? Siempre hay algo de lo que parte una idea o un texto, pero lo importante es darle una entidad propia. Si no lo consigue y "el maestro" (es decir, al que se intenta emular) prevalece en el conjunto de la obra, es que no se ha conseguido la creatividad y el talento necesarios para hacerse un hueco en el difícil mundo de la literatura o el pensamiento.

Carmen FERNÁNDEZ DE BLAS

INCOMPATIBLE CON UN CARGO PÚBLICO

Considero que "tradición" es un concepto general, vago, un poso que nada tiene que ver con las citas exactas (lo de la intertextualidad se me escapa). El plagio sería copiar de forma literal de la tradición, considerando tradición todo, desde el punto cero a nuestros días, lo que está ahí y pertenece a otro sin citar la fuente. A partir de esta definición elemental, y aunque no me gusta tirar la primera piedra, creo que un puesto público o político es incompatible con perpetrar algo tan delictivo desde el punto de vista literario como el plagio. No me parece coherente, aunque hay grados: una cosa es robar para vivir y otra, para fastidiar.

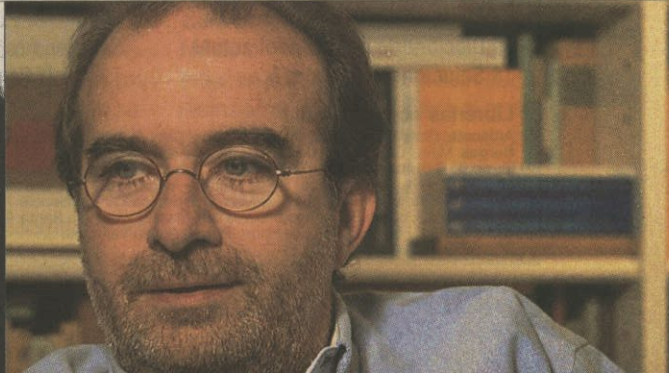
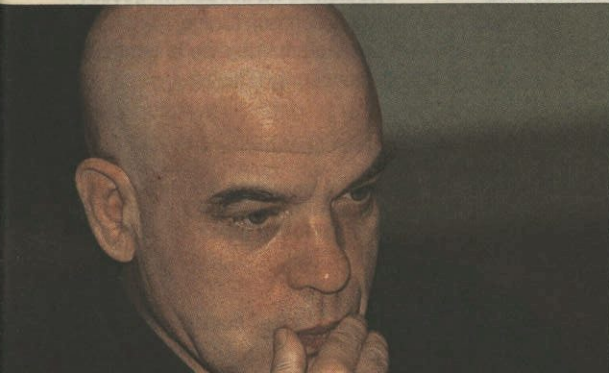
Como no me dedico a la historia ni a la novela histórica ni a la divulgación, donde esa tentación debe ser mayor, jamás se me ha ocurrido copiar absolutamente nada. Lo mío es la novela, la ficción total, que no se lleva nada bien con el plagio, y sí con crear un mundo original y un sello personal, autorial, bien reconocible.

Soledad PUÉRTOLAS

Jesús Ferrero

Miriam Tey

Manuel Borrás



LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	La aventura del tocador de...	Eduardo Mendoza	Seix Barral	.1	11
2	El imposible olvido	Antonio Gala	Planeta	.5	5
3	Sefarad	A. Muñoz Molina	Alfaguara	.3	6
4	Harry Potter y el cáliz de fuego	J.K. Rowling	Salamandra	.2	8
5	Asterix y Latraviata	Uderzo/Gosciny	Salvat	.4	6
6	De todo lo visible y lo invisible	Lucía Etxebarria	Espasa	-	1
7	La caverna	José Saramago	Alfaguara	.6	18
8	El corazón del tártaro	Rosa Montero	Espasa	.7	9
9	El jardinero fiel	John Le Carré	Areté	.8	6
10	La granja	John Grisham	Ediciones B	.9	3

NO FICCIÓN

1	Arzalluz. La dictadura del miedo	Díaz Herrera/Durán	Planeta	.1	2
2	Perdonen las molestias	Fernando Savater	Aguilar	.3	11
3	Juana la loca	M. Fernández Álvarez	Espasa	.2	30
4	El precio de la libertad	Mario Onaindia	Espasa	.9	8
5	Era medianoche en Bhopal	Lapierre/Moro	Planeta	.6	3
6	Jovellanos, el patriota	M. Fernández Álvarez	Espasa	.10	2
7	Más Platón y menos prozac	Lou Marinoff	Ediciones B	.5	35
8	Joaquín Sabina, perdonen...	Javier Menéndez Flores	Plaza & Janés	.7	32
9	Garzón. El hombre que veía...	Pilar Urbano	Plaza & Janés	.4	22
10	España, tres milenios de historia	A. Domínguez Ortiz	Marcial Pons	-	10

BOLSILLO

1	Lo es	Frank McCourt	Maeva	.5	2
2	Los pilares de la tierra	Ken Follet	Plaza & Janés	.1	43
3	Ensayo sobre la ceguera	José Saramago	Punto de lectura	.6	25
4	Las cenizas de Ángela	Frank McCourt	Maeva	.4	79
5	El último judío	Noah Gordon	Suma de letras	.3	26
6	¿Qué me quieres amor?	Manuel Rivas	Punto de lectura	.10	41
7	El amante lesbiano	José L. Sampedro	DeBolsillo	-	1
8	Memorias de una geisha	Arthur Golden	Punto de lectura	.2	44
9	Hija de la fortuna	Isabel Allende	DeBolsillo	.9	53
10	Bridget Jones: sobreviviré	Helen Fielding	DeBolsillo	.7	2

POESÍA

1	Antología personal	José Hierro	Visor	.3	14
2	Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	.1	78
3	Fragmentos de un libro futuro	José Ángel Valente	Círculo/G. Gutenberg	.6	22
4	Rincón de haikus	Mario Benedetti	Visor	-	65
5	El amor, las mujeres y la vida	Mario Benedetti	Visor	-	1
6	Poemas eróticos	Bertold Brecht	Visor	.5	24
7	El ojo de la mujer	Gioconda Belli	Visor	-	1
8	Rama desnuda	Andrés Trapiello	Tusquets	.4	5
9	Antología de las mejores poesías...	Luis María Anson	DeBolsillo	.9	11
10	Veinte poemas de amor y una...	Pablo Neruda	Alianza	.2	25

LIBROS DE CONSULTA, GUÍAS...

1	¿Quién se ha llevado mi queso?	Spencer Johnson	Urano	.1	24
2	Duérmete niño	Eduardo Estivill	DeBolsillo	.7	75
3	Guía Campsa 2001	VV.AA.	Campsa	.3	14
4	Por qué los hombres no escuchan...	Allan y Barbara Pease	Amat	.5	23
5	Es fácil dejar de fumar	Allen Carr	Espasa	.6	29
6	1080 recetas de cocina	Simone Ortega	Alianza	.2	61
7	Psicología práctica de la vida...	Bernabé Tierno	Temas de Hoy	.10	12
8	Mapa oficial de carreteras de...	VV.AA.	Ministerio de Fomento	.8	59
9	Diccionario del español actual	Seco, Andrés y Ramos	Aguilar	-	74
10	Soluciones naturales...	T. Alfaro/T. Ramos	Plaza & Janés	.4	64

Librerías consultadas

Albacete: Herso Alicante: Manantial Almería: Cajal Ávila: Senen Badajoz: La Alianza, Universitat Barcelona: Bosch, Casa del Libro Bilbao: Casa del Libro Burgos: Mainel Cáceres: Cerezo Cádiz: Manuel de Falla Castellón: Plácido Gómez Ciudad Real: Manantial Córdoba: Luque La Coruña: Arenas Cuenca: Juan Evangelio Gerona: Pla Dalmau 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, Manzano, Rubiños, Vips Málaga: Rayuela Melilla: Mateo Murcia: Diego Marín Oviedo: Ojangueren Palencia: Alfarr Palma de Mallorca: Signo Las Palmas: Canaima Pamplona: Gómez, Universitaria Pontevedra: Seoane Salamanca: Cervantes, Plaza Universitaria Santa Cruz de Tenerife: La Isla Santander: Estudio San Sebastián: Internacional Segovia: Vallés Sevilla: Repiso Soría: Las Heras Teruel: Senda Valencia: Soriano, París-Valencia Valladolid: Oletym Vitoria: Study Zamora: Pya Zaragoza: Central.

ALEMANIA

1	Harry Potter und der Feuerkelch	J.K. Rowling (Carlsen)
2	Harry Potter und der Stein der...	J.K. Rowling (Carlsen)
3	Der Mann, der lächelte	Henning Mankell (Zsolnay)
4	Älter werde ich später	Iris Berben (Mosaik)
5	Doppelleben	Carola Stern (Kiepenheuer & Witsch)

ARGENTINA

1	Harry Potter y la piedra filosofal	Joanne K. Rowling (Emecé)
2	Amarse con los ojos abiertos	Bucay/Salinas (Nuevo Extremo)
3	Retrato en sepia	Isabel Allende (Sudamericana)
4	Pasión por crear	Domingo Cavallo (Planeta)
5	¿Quién se ha llevado mi queso?	Spencer Johnson (Urano)

ESTADOS UNIDOS

1	Death in Holy Orders	P.D. James (Knopf)
2	A Common Life	Jan Karon (Viking)
3	The Bonesetter's Daughter	Amy Tan (Putnam)
4	Seabiscuit	Laura Hillenbrand (Random House)
5	Who moved my Cheese?	Spencer Johnson (Putnam)

FRANCIA

1	Asterix (Tome 31)	Albert Uderzo (Carré)
2	L'oiseau des tenebres	Michael Connelly (Seuil)
3	La vie sexuelle de Catherine M.	Catherine Millet (Seuil)
4	Dossier Benton	Patricia Cornwell (Calmann Levy)
5	Les roses d'Atacama	Luis Sepúlveda (Metallie)

MÉXICO

1	Manual del guerrero de la luz	Paulo Coelho (Grijalbo)
2	Contraveneno	Carlos Cuauhtémoc (Diamante)
3	Retrato en sepia	Isabel Allende (Plaza & Janés)
4	¿Quién se ha llevado mi queso?	Spencer Johnson (Urano)
5	Los siete hábitos de la gente...	Stephen Covey (Paidós)

Medios consultados

Die Welt (Alemania) La Nación (Argentina) The Washington Post (EE.UU.) Le Figaro (Francia) Reforma (México).

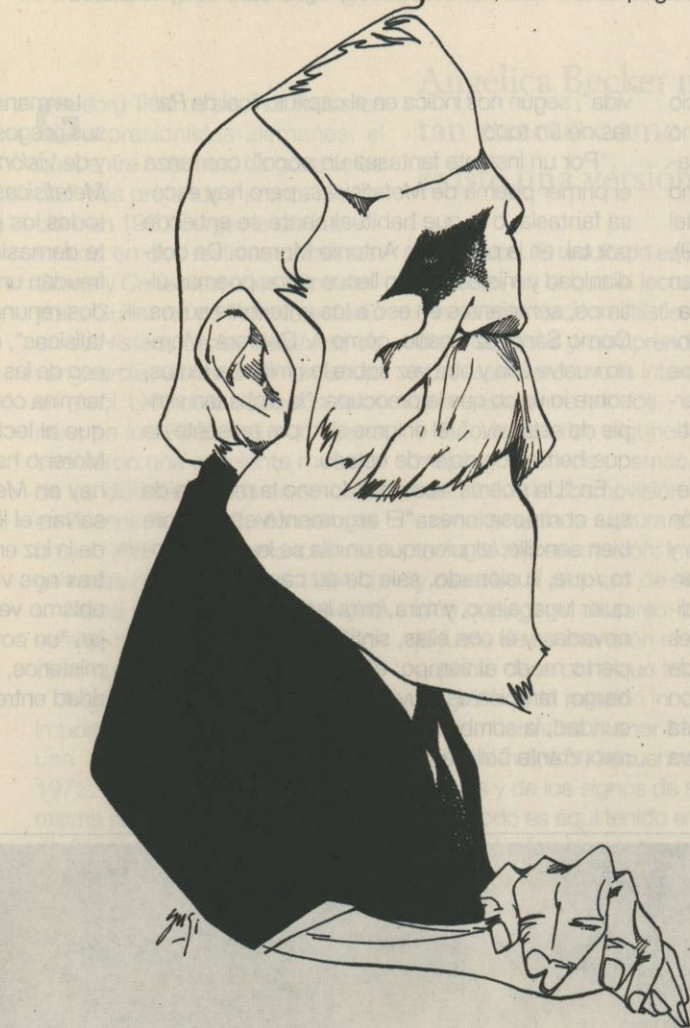
ANTONI GAUDÍ

GIJS VAN HENSBERGEN

Traducción de Patricia Antón. Plaza & Janés. Barcelona, 2001. 336 páginas, 3.250 pesetas

Georges Orwell escribió refiriéndose a la Sagrada Familia que era uno de los edificios más horrendos del mundo. Unamuno la calificaba de "arquitectura borracha". Pevser no menciona a Gaudí en su obra *Pioneros del diseño moderno*, y le coloca en relación con perturbados como el cartero Cheval. En *Art Nouveau Architecture*, R. H. Guerrand le tilda de "encaprichado con el encanto de lo pintoresco hasta el extremo de lo absurdo". Sin embargo, por lo general, la arquitectura de Gaudí fascina a los niños y a la gente común. Su éxito radica en su pura accesibilidad. En 1925 se terminó la primera torre de los Apóstoles y la fachada del Nacimiento de la Sagrada Familia. Al año siguiente moría Gaudí en Barcelona y en Dessau Walter Gropius finalizaba el edificio de la nueva Bauhaus. Los niños y la gente común apreciamos mucho menos la caja de cristal del alemán. Entre otras cosas, porque la vida se desarrolla en un entorno semejante. La arquitectura de Gaudí era anticuada ya en su época, su excentricidad formal hizo siempre pasar por alto la genialidad de sus soluciones técnicas, la originalidad de sus conceptos, su sentido del espacio. No siempre, de todos modos: el mencionado Gropius alabaría la perfección técnica de los muros de la Sagrada Familia. En definitiva, la grandeza de Gaudí se manifiesta tanto en su seducción como en el rechazo que tantas veces ha producido. Capricho, juicios emitidos desde la perspectiva de un canon modernista, para el que el surrealismo nunca dejó de ser una enfermedad infantil. Supongo que por eso escribe Gijs van Hensbergen en este libro que lo que supuso la pérdida de Gaudí fueron las alabanzas con que le colmó Dalí en 1933 en un artículo de la revista "Minotaure".

Al carácter polémico de su obra, añadamos el del personaje. Algunos de sus proyectos tienen un componente socialmente reformista, aunque estuviera por lo general al servicio de personajes que, como Eusebi Güell, representaban la oligarquía o la defensa del clero. Católico, célibe, ascético hasta el pun-



GIJS BEIJER

Este libro se convierte en un hito, al ser el más completo y ambicioso de los publicados hoy. En él se desarrolla un completo retrato del personaje, y se analizan sus edificios más significativos

to de que al auxiliarle tras el atropello que le causó la muerte le tomaron por un mendigo. Catalanista hasta el punto de que cuando Alfonso XII visitó las obras de la Sagrada Familia no dejó de hablarle en catalán. Venerado, pues, en Cataluña, pero literalmente, por la *Associació pro beatificació d'Antoni Gaudí*. Todo ello unido a que durante la guerra civil se quemaran sus archivos personales y de trabajo, dio como consecuencia que la casi totalidad de lo publicado sobre Gaudí sean estudios estrictamente arquitectónicos o superficiales hagiografías. Por esa razón, el libro que comento se convierte en un hito, al ser el más completo, ambicioso y do-

documentado de los publicados hasta hoy. En él se desarrolla un completo retrato del personaje, siguiendo su biografía, y además se le inscribe en un contexto que nos permite comprender mejor su proyecto. Van Hensbergen le presenta como una manifestación del renacimiento católico que se experimentó a finales del XIX, en simetría con el sensualismo finisecular, ambos como reacción a un materialismo que impregnaba la cultura como fuerza de cambio. Rechazo que sabemos cómo derivó también hacia una búsqueda en el pasado de cuyos mejores frutos se dieron en Viollet le Duc, Ruskin o Morris. Gaudí se nutrió de esas fuentes desde sus

años de formación. En Gaudí esa búsqueda orientó sus planes adolescentes de reconstruir el Monasterio de Poblet, símbolo de la religiosidad catalana, y en su madurez, el proyecto de la Casa Milá como un homenaje a la naturaleza, y la Sagrada Familia como homenaje a Dios. Su originalidad, en este sentido, fue volver a los orígenes. No sólo cuando decía: "Creo como Da Vinci, que la decadencia hace su aparición en cuanto el hombre se olvida de contemplar la naturaleza". También cuando utilizaba recursos del arte popular, o cuando haciendo realidad su afirmación "Con dos reglas y un cordel se genera toda la arquitectura", construyó la extraordinaria cripta Güell invirtiendo los arcos que formaban cordeles y pesos colgados del techo de su estudio.

Gijs van Hensbergen analiza uno por uno los edificios más significativos del arquitecto, acudiendo siempre a fuentes primarias para ofrecernos una visión de su génesis y repercusión. En el libro hay también buenas síntesis de la situación histórica y cultural de la España de la época, con explicaciones que pueden resultarnos prescindibles, pero no a un lector anglosajón, que es su destinatario natural. El libro está escrito desde una distancia amable que nos permite acercarnos al personaje por nosotros mismos. Se agradece la falta de retórica, a veces empañada por la traducción, pero más aún la solicitud con el lector, proporcionándole bibliografía, cronología y mapas. No debe éste desconfiar de que esta biografía de Gaudí haya sido publicada en España con motivo de su 150 aniversario. No es un libro de encargo al uso: fue encargado sí, pero tras un concurso realizado por la editorial Harper and Collins hace los años suficientes como para que no fuera necesario acudir al plagio para acabarlo. No es un libro dedicado a especialistas en arquitectura, pero sin duda disfrutará leyéndolo. Para el resto es un texto apasionante, lleno de información y sugerencias que nos conducen a otros territorios.

José María PARREÑO

METAFÍSICAS

ANTONIO MORENO

Pre-Textos. Valencia, 2001. 61 páginas, 1.300 pesetas

Sin demasiado eco, pero con el seguro aprecio de unos pocos, el alicantino Antonio Moreno (1964) ha ido publicando una serie de libros caracterizados por su tono asordinado, su realismo metafísico, su insistente y coherente visión del mundo. Si no en *Los nombres y el tiempo* (1989), que el autor ha retirado de su bibliografía, ya en *Libro del yermo* (1993), atinadamente prologado por Prieto de Paula, estaba el poeta todo entero, sin otra belleza que la exactitud. Dos libros de prosa autobiográfica, *Alrededores* (1995) y *Partes de un todo* (1999), prolongan la obra poética de Moreno.

Solitario, ensimismado, paseante sin rumbo lejos del centro urbano, de la aturdidora civilización contemporánea, el protagonista de los versos y las prosas de Moreno se siente de pronto sorprendido por "la realidad a solas, irreductible, difícilmente comunicable". Sabe que la escritura "es un acto ingenuo de todo punto inútil"; a pesar de ello, procura "transformar en palabras el vigor con que se revela la pared combada de alguna casa antigua, [...] el paso de los viejos, el de la nueva

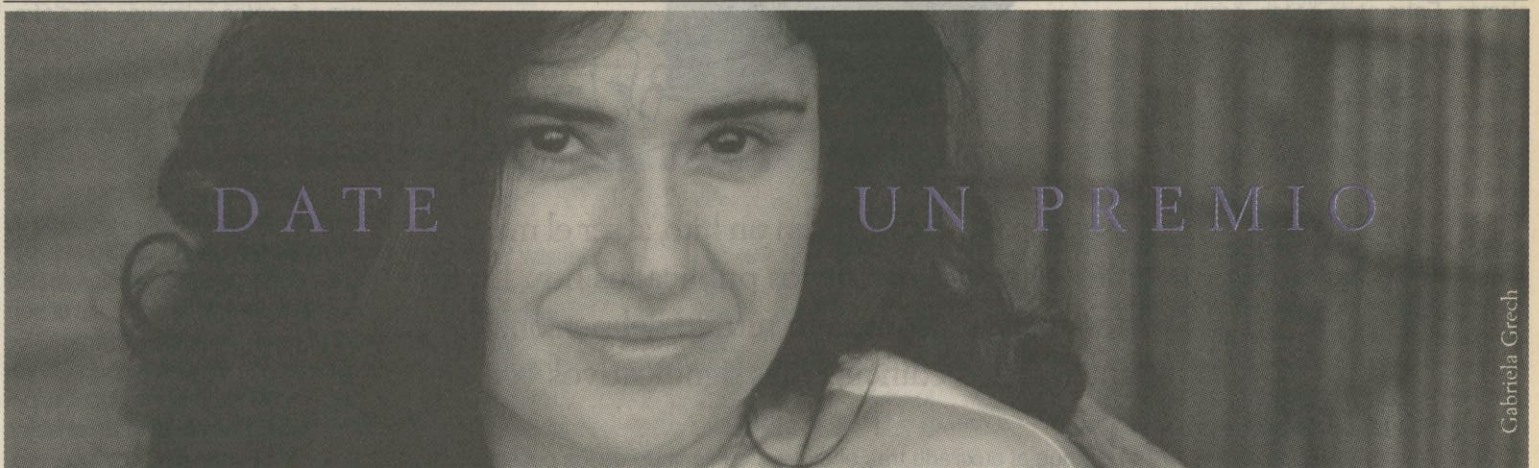
vida", según nos indica en el capítulo final de *Partes de un todo*.

"Por un instante fantasea un poco", comienza el primer poema de *Metafísicas*, pero hay escasa fantasía, o lo que habitualmente se entiende por tal, en la poesía de Antonio Moreno. De cotidianidad y misterio están llenos estos poemas últimos, semejantes en eso a los anteriores suyos. Como Sánchez Rosillo, como A. Cabrera, Moreno vuelve una y otra vez sobre los mismos temas, sobre lo único que le preocupa: "la dicha tan simple de estar vivo", el enigma siempre presente de que hemos de dejar de estarlo.

En "Un poema" resume Moreno la mayoría de sus composiciones: "El argumento es siempre bien sencillo:/alguien que un día se levanta pronto,/que, ilusionado, sale de su casa/o de cualquier lugar ajeno, y mira,/mira las cosas como renovadas/y él con ellas, sintiéndose así unido/en cierto modo al tiempo; el contrapunto,/sin embargo, también es muy sencillo:/hay en la luz oscuridad, la sombra/perpleja de los otros que miraron/tanta belleza viva y ya no están".

La manera de hacer de Moreno tiene también sus riesgos. Tras la lectura de *Solar antiguo* (1996) y de *Visión del humo* (1998), quizá su mejor libro, *Metafísicas* no da una impresión de necesidad en todos los poemas, a veces parece que se insiste demasiado en la reiteración anecdótica. Defraudan un tanto los poemas más extensos: "Las dos renunciadas", fábula en exceso explícita; "Metafísicas", el poema que da título al libro, borroso eco de las meditaciones rurales machadianas que termina con una banalidad, quizá deliberada. Aunque al lector apresurado le pueda parecer que Moreno ha dicho ya todo lo que tenía que decir, hay en *Metafísicas* un puñado de poemas que salvan el libro; son los que sorprenden "el brillo de la luz en cada objeto/diciéndonos adiós mientras nos vamos", nos ponen de nuevo frente al abismo vertiginoso de la noche estrellada, reflejan "un cotidiano asombro" ante el mayor de los misterios, que no es el de la muerte, sino "la claridad entre los dos vacíos", el hecho de vivir.

José Luis GARCÍA MARTÍN

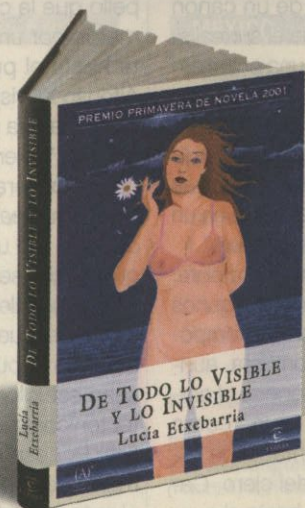


PREMIO PRIMAVERA DE NOVELA 2001

Lucía Etxebarria acaba de ganar el PREMIO PRIMAVERA DE NOVELA con su última obra "*De todo lo visible y lo invisible*". Una novela sobre el amor y otras mentiras.

Escrita con una prosa hipnótica y sorprendente que confirma a su autora como la mejor escritora de su generación.

DE NUEVO, ESPASA.



Gabriela Grech

www.espasa.com

JOSEFINA DE LA TORRE

LA ÚLTIMA VOZ DEL 27

Residencia de Estudiantes
Madrid, hasta el 15 de mayo



Josefina de la Torre, por Pedro de Valencia

Pedro Salinas dijo de Josefina de la Torre que era una isla. Una isla que, rica en vida y versos, se sentía desierta. "Ignoro en qué ciudad/y si llegará el día/en que vuelva a sentirme descubierta", escribió. Josefina de la Torre intentó descubrirse a sí misma, en los versos, en los escenarios, en el celuloide junto a su hermano Claudio de la Torre.

Mientras se buscaba a sí misma, encontró a algunos de los protagonistas del siglo: Alberti (que le dedicó un poema subidito de tono) o Luis Buñuel, por quien afirma que sintió una atracción correspondida. También a Ramón Pérez de Ayala, con quien aparece montada en camello en una fotografía. Un camello aparentemente real, aunque en las fotos de otro tiempo todo acaba por ser de cartón piedra, tan inamovible como inalcanzable. Mientras se buscaba en los versos, sus cuadernos de manuscritos se llenaban de encuentros con sus amigos: de versos de Dámaso Alonso, de partituras de Sorozábal, de dibujos de Leandro Navarro y de chistes de Tono.

La Residencia de Estudiantes celebra ahora a la "única superviviente" de su generación. ¿Única superviviente? ¿No han sobrevivido acaso los pronombres de Salinas, las campanas del Trastevere que van y vienen por el sueño de un poema de Alberti, Córdoba lejana y sola, cierto arrabal final en que tropieza la luz del campo, un ciprés de sombra y sueño que está en Silos y en la memoria de cualquier lector? También de Josefina de la Torre ha sobrevivido algo más que la persona: esta exposición es la mejor muestra de ello. M.L.-V.

CANTOS DE MUERTE

GEORG TRAKL

Traducción y estudio de Angélica Becker. Seix Barral. Barcelona, 2001. 222 páginas, 2.700 pesetas

Angélica Becker nos ha dado un Trakl perfecto, tan exacto como único. De ningún otro autor existe una versión más excelente

Georg Trakl ha sido, de todos los expresionistas alemanes, el que, entre nosotros, ha gozado de una más profunda y pronta recepción: en 1920 Borges le dio la bienvenida en dos revistas ultraístas: *Grecia y Cervantes*; unos años después Guillermo de Torre lo estudió en su *Historia de las literaturas de vanguardia*; Jaime Bofill lo tradujo en el vol. LXIV de la colección Adonais; en los 70 E. Keil y J. Talens ofrecieron una excelente muestra de las distintas claves de su obra; en Buenos Aires, R. E. Mondem daba en 1968, su hasta entonces imagen más completa; y, en 1994, J. L. Reina Palazón culminaba una versión tan absoluta como espléndida, que parecía casi insuperable.

Angélica Becker nos acercó un importante Trakl, con un estudio y una introducción compacta, en 1972. Esta versión de ahora es la misma sólo que revisada y ampliada. Y el interés que reviste es que aplica la *Teoría de la expresión poética* bousoñiana tanto al conocimiento del poeta estudiado como a los mecanismos y recursos de la

traducción. El resultado es un Trakl perfecto, en el que el lector asiste a la caracterización estilística de sus distintas fases y comprende tanto su desarrollo como la interrelación que existe entre las dos.

Becker analiza algunos de los más significativos poemas traklianos; define la cosmovisión que los anima; estudia la ruptura en el sistema de representación; inventaría y describe el proceso de sintetización que rige su discurso; y no deja fuera de su atención ni un solo aspecto de la obra que trata: ni el biográfico y la relación incestuosa con su hermana menor Margarethe, ni el índice de frecuencia de los colores y de los signos de separación. Todo es aquí tenido en cuenta: no sólo los elementos formales de la obra sino también la visión socio-cultural. Ambos se aúnan en el doble conflicto trakliano que enfrenta cultura y naturaleza e indivi-

duo y sociedad: dos series de contrarios que funcionan como "campos significacionales paralelos". Se presenta a Trakl como un "humanista defraudado", en cuyo suicidio convergen y desembocan tanto el tenebrismo romántico como la crisis de valores encarnada por los horrores propios de la I Guerra Mundial. Su evolución queda así muy clara: "del simbolismo expresionista al expresionismo alucinado". Trakl parte, pues, de una concepción impresionista y simbólica, pasa por otra expresionista y llega a una tercera que es onírica, y, si no surrealista, sí, desde luego, surreal, con abundantes "símbolos monosémicos", que sitúan a su autor entre Machado, Juan Ramón y el 27: con el primero comparte, según Becker, algunos recuerdos y la misma "pobreza de registro"; con el segundo, "el uso de los desplazamientos calificativos y cualidades imaginativas descendentes"; con el tercero "los desarrollos visionarios". Lo que explica su influjo sobre Celan y el primer Bernhard.

Las versiones de Angélica Becker ponen en práctica la teoría en la que se sustentan, y siguen claves machadianas, juanramonianas, lorquianas e, incluso, de Valle-Inclán. El dominio métrico y estrófico no es un alarde sino una exigencia de la textualidad, y el lector disfruta de su música y de sus símbolos en la medida en que la traducción los hace suyos. A veces la interpretación es más audaz que la metáfora, pero los poemas nunca dejan de serlo y nos sentimos tan dentro de ellos como en su misma lengua original. Becker nos ha dado un Trakl tan exacto como único, en el que, por vez primera entre nosotros, podemos ver cómo funcionan la "Canción de las horas", "Las ratas", "Bella ciudad" y "Helian". De ningún otro autor existe una versión más excelente.

Jaime SILES

Ángel González

*Otoños
y otras luces*

Tras nueve años, por fin
su nuevo libro de poemas

TUSQUETS
EDITORES

www.tusquets-editores.es



MILAGRO EN MIAMI

ZOÉ VALDÉS

Planeta. Barcelona, 2001. 265 páginas, 2.500 pesetas

Para empezar, y para entendernos, por una razón secuencial y lógica, atendamos al título. Porque en él se incluye la advertencia de que todo lo que venga tras él tendrá el tono de parodia fantástica y crítica con el que De Sica y Zabattini, dos maestros del neorealismo italiano, se pronunciaron para contar en clave poética una fábula social: la tragedia del exilio, de muchos hombres y mujeres huyendo desde un lugar dominado por un grotesco tirano hacia "un país donde los buenos días quieren decir buenos días". Quienes recuerden *Milagro en Milán* (1950) sabrán de aquel tono ambiguo, discutible y discutido, pero indiscutiblemente logrado.

Pues bien, *Milagro en Miami* quiere ser réplica a lo esencial de aquel argumento enfatizado por la tromba imaginativa y verbal de la autora de títulos tan reconocidos como *La nada cotidiana* (1995) o *Te di la vi-*

da entera (Premio Planeta, 1996). Igual que en éstos, se disfruta su energía creadora, su asombrosa habilidad para arrastrarnos hacia una realidad amarga y real, por los cauces de la lógica de lo imposible; para hacernos disfrutar con golpes de ingenio y de sarcasmo que disfrazan de humor la crudeza de lo que cuenta. Por eso, aunque no sea éste un gran libro, ni logre esquivar la tentación de echar mano de sus obsesiones...; aunque, para entendernos, vuelva a caer en la "trampa cubana", logra asombrarnos con recursos y situaciones originales.

Coincide su idea con la que alberga su homónima: contar la historia de muchos exilios; aquí de in-

migrantes cubanos, nunca "exiliados del todo", porque "cada cual pretende pertenecer a ambas orillas": la de la isla de la que vienen y la de la ciudad en la que residen, Miami, "capital de la paradoja y la parodia". Coincide la intención de apelar a lo irracional con grandes dosis de hechizos, brujerías y un "milagro", como única alternativa para burlar la sinrazón. Y su trama se apunta, también, al folletín y a la caricatura para subrayar el patetismo y trascenderlo. Pero va por otros derroteros. Contiene la historia de una misteriosa fuerza "maligna" actuando sobre "la muchacha más bella del mundo"; la intervención de un detective vidente, un ti-

po "a la medida" de un enigma satánico del que sólo existen pruebas ilustradas con "presentimientos y sucesos presentidos"; la desarticulación de un plan maquiavélico; y un despliegue de personajes que representan el bien y el mal, el poder y sus abusos... En fin: un ciclón caribeño, exagerado y expresivo de acciones que dan cuenta de cómo se fugan en "balsas" los que quieren ganar la frontera mexicana, de cómo viven los cubanos esa "ciudad rebosante de exaltaciones, de pasiones", de cómo la distancia no es olvido...

Lo avisado: de nuevo el enredo cubano invadiendo una ficción expuesta con la estrategia de un partido de "béisbol cubano"; cada capítulo un asalto entre dos bandos. Un juego cruel, que "no se acaba hasta que se haya acabado".

Pilar CASTRO

Aunque, para entendernos, vuelva a caer en la "trampa cubana", Zoe Valdés logra asombrarnos con recursos, personajes y situaciones originales

BUEYES Y ROSAS DORMÍAN

CRISTINA SÁNCHEZ ANDRADE

Siruela. Madrid, 2001. 327 páginas, 1.900 pesetas

Llama la atención en *Bueyes y rosas dormían* el propósito de Cristina Sánchez-Andrade de salirse de lo trillado, en el cual hay que anotar logros muy estimables, aunque ensombrecidos por serios reparos. Y es que la modalidad elegida, una mezcla de fantasía y lirismo, requiere ponderar muy bien las dosis de creatividad imaginativa y verbal.

La novela tiene un arranque brillante y plástico: un "porteador de novias" se encarga de trasladar a la protagonista a la ceremonia de su boda. Aquel buen y enigmático mozo, venido de los mares como en las fábulas bizantinas, deja un poso de melancolía en la mujer que se convierte en la línea anecdótica más relevante del libro. En medio, otros episodios singulares y datos sorprendentes lo van llenando: una ballena varada en una playa; gatos que nacen ciegos y entierran la cabeza en el suelo; un convento de Monjitas Exangües... Estos tipos y situaciones se emplazan en un escenario impreciso (un lugar de connotaciones galaicas denominado Pueblo) y en una edad como ucrónica a pesar de la presencia de un teleférico.

Este puñado de noticias valen para hacerse idea de la mezcla de pura invención y tradicio-

nes legendarias que nutre la novela. A pesar de esa línea argumental, el relato se construye mediante la suma de episodios casi sueltos, relatos independientes, de breve o mínima extensión. Este fragmentarismo se une a un estilo que hasta en lo gráfico recuerda la poesía: las líneas del texto se rompen o cortan, como ocurre con la disposición tipográfica habitual de los poemas. Además, se potencian las figuras retóricas, en particular duplicaciones y anáforas. De modo que tenemos un tipo de relato antirrealista de enunciación poética.

No faltan aciertos en imágenes, y en la sensorialidad acentuada, unida a un despliegue de notaciones cromáticas. La carga de simbolismo de algunos elementos o la imaginería de origen onírico apoyan o refuerzan bien ese diseño literario. Pero también ocurre que el contenido a veces no distingue la anécdota original de la simple ocurrencia o la pura falta de sentido. Se tiende además a esa falsa creencia de que el lirismo consiste en retorcer el idioma o añadirle supuestos embellecimientos para apartarlo de la comunicación directa. Creo que Sánchez-Andrade paga un caro precio por su tendencia a literaturizar la expresión y los contenidos. Y abu-

sando de ello produce mortecinos efectos de ralentización.

No todo se va en estos fuegos, porque la novela posee un fondo que plantea cuestiones existenciales. En realidad, una dinámica entre el bien y el mal domina las anécdotas: junto a un mundo bastante puro, afloran con fuerza la violencia y la muerte. Y además un núcleo de ideas (sobre la felicidad, la muerte, la memoria) sirve de soporte a tan fecunda inventiva. En conjunto, los aciertos (que, en todo caso, se deben a excesos) vencen a las limitaciones. La autora tiene en su peculiar modo de narrar una veta segura, aunque habrá de desprenderse de la ganga que rodea una atractiva intuición literaria. Y merece un crédito amplio. Por eso y, sobre todo, por su fortuna al crear una atmósfera donde caben con propiedad tan peregrinas invenciones.

Santos SANZ VILLANUEVA



LA ROSA DE BORGES

XOSÉ C. CANEIRO

Trad. X. Rodríguez Baxeiras.
Espasa. 176 págs, 2.700 ptas.

ARGUMENTARIO CLÁSICO

FRANCISCO NIEVA

Lengua de Trapo. Madrid, 2001. 220 páginas, 1.700 pesetas

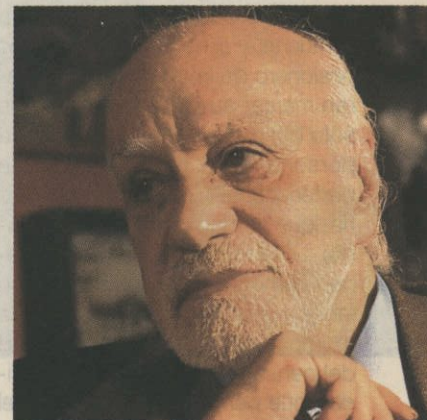
Xosé Carlos Caneiro (Verín, Ourense, 1963) posee una de las voces más poderosas de la literatura gallega actual. Poeta, autor de cuentos y novelista, saltó a la palestra con *O infortunio da soidade* (1992). Su fecundidad narradora constituyó una sorprendente revelación en las novelas siguientes, que completan una encarnizada pentalogía: *Un xogo de apócrifos* (1997), finalista del premio Nacional, fue traducida al castellano y pasó sin comentario alguno, lo cual puede ilustrar la atención que se presta a las literaturas no castellanas fuera de su territorio. Esta novela descubre un audaz proceso literario en su elaboración y en su atormentada indagación en la soledad, la locura, el amor y la muerte, además de la entrega a la creación literaria como refugio para afrontar el abismo de la existencia. La pentalogía continúa con *Os séculos da lúa* (1999), *Talvez melancolía* (1999) y *Ébora* (2000).

Ahora ve la luz en castellano *La rosa de Borges*, compuesta por el monólogo delirante de una mujer solitaria y esquizofrénica en una casona habitada por fantasmas, con su madre enferma e inmóvil. Al principio y al final se incluyen extractos con informes que sustentan la verosimilitud del relato y abordan su autocrítica. El informe médico certifica la esquizofrenia de la narradora y su terapia consistente en grabar cintas con sus alucinaciones, lo cual cimienta la verosimilitud de las voces de la narración; el informe literario y el editorial esbozan la autocrítica de la novela. La narración se articula en torno al monólogo obsesivo de la narradora, con sendos relatos cuya autoría corresponde a la narradora misma y al padre muerto y resucitado, con las rosas amarillas de Borges como *leitmotiv* del discurso. Esta novela es obra de un letraherido cuyas fantasías surgen entra la realidad y la ficción, espoleadas por la literatura hecha vida, a partir de la genialidad de dos ciegos: Homero (nombre del padre) y Borges, con la referencia cervantina en el ideal de Jorge Luis Borges Saavedra.

Ángel BASANTA

No es una novedad señalar que Francisco Nieva –Valdepeñas (Ciudad Real), 1924– figura ya por derecho propio en la historia literaria como autor de una extensa e innovadora obra teatral, tal vez menos conocida, por la propia indole del género, de lo que sería deseable. Y también es un hecho notorio la creciente dedicación del autor, en los últimos años, a la novela, donde se ha mostrado igualmente imaginativo y ajeno a cualquier voluntario encasillamiento. *Argumentario clásico* se mantiene en el terreno narrativo al agrupar veintiocho relatos breves –algunos brevísimos–, muchos de los cuales se le antojarán al lector esbozos de historias posibles, en las que el desarrollo ha quedado reducido a un esqueleto esencial, no por falta de materiales, sino merced a una poda, o, mejor, a una voluntaria contención que deja muchos asuntos meramente insinuados y convertidos en simples apuntes. De “trabajos de taller” califica el autor estas narraciones, para confesar a renglón seguido su “empeño de probarse [...] en el relato más tradicional y escueto”. El experimento consiste en inventar una historia y añadirle los elementos mínimos para que el dispositivo alcance la debida eficacia narrativa haciendo que el lector complete, imagine o, sencillamente, se sienta inquieto frente a sucesos a veces inexplicables y enigmáticos. El hecho de que el narrador ofrezca con frecuencia rasgos personales y hasta circunstancias biográficas que coinciden con las del autor, no impide que en algunas historias asomen con absoluta naturalidad elementos maravillosos y fantásticos, como en “La misteriosa necesidad de verde”, en “Morir de espanto” o en “Los muertos y los trenes”, atribuido a la experiencia de un abuelo del escritor. Valgan estas observaciones para sugerir que, a pesar de sus observaciones sobre estos cuentos como “arquitectura tradicional, a ladrillo visto”, de Nieva no cabe esperar nunca una dócil sumisión a módulos preestablecidos, y que junto al “ladrillo visto” pueden sur-

No cabe esperar de Nieva una dócil sumisión a módulos preestablecidos. En estos relatos, en lugar de mostrarnos su faz más cuidada y pulida, descubre fugazmente fragmentos de sus vísceras



gir los más insólitos materiales.

Muchos de estos relatos se refieren a la creación artística en cualquiera de sus modalidades. “Christoffer” y “Una película muy aburrida” ponen en entredicho los frívolos altibajos del aprecio estético. “Társilo Díaz” añade a este motivo el de la suplantación de una personalidad. En el cuento “Entrada y salida del inexistente” –repleto de agudos hallazgos– la invención verbal logra crear una realidad que determina el destino de los personajes hasta que, muy en la línea de Wilde, la vida acaba imitando al arte. En “Vida de mármol” se apunta la reflexión personal. A propósito de la visita a una casa en la que todos los elementos han sido tallados en mármol y donde, sin embargo, el artista no olvidó incluir un detalle de conmovedora humanidad, el narrador confiesa: “Gran truco de artista y de director escénico genial, por parte del rico marmolista, que [...] me procuró más tarde una duda fundamental sobre el arte mismo, entre lo formal y lo imaginado, lo sublime y lo ridículo, lo realista y lo visionario, lo tolerado y lo intolerable...” (pág. 18). En otra clave, “Buenos consejos” es un relato pleno de ironía sobre la reducción del texto a lo esencial y la poda de adjetivos y elementos supuestamente innecesarios. Muchos de estos cuentos tienen como marco, además, ambientes artísticos e introducen personajes relacionados con este mundo: pintores, galeristas, escritores, coreógrafos... Es probable que, como reconoce el autor, se hayan deslizado en estas páginas recuerdos y experiencias personales de manera menos ve-

lada que en el resto de su obra, pero no es aquí donde reside el interés de estas narraciones, sino en la variada inventiva que reflejan y que permite que escenarios suntuosos y un tanto decadentes, como los de “La vida es Mozart” o “Masques et bergamasques”, puedan coexistir con una tensa y sórdida historia rural, como “La tragedia feroz”.

No faltan los cuentos que comprimen la historia de toda una vida, como “El amor de Quinita Cabezas” o “El Rey de la Muerte”, donde una inocente afición infantil conduce a la más desquiciada necrofilia. Y existe una mezcla habilidosa de comedia y drama en la historia narrada –con un rigor infrecuente– en “Un café súper”. En conjunto, este *Argumentario clásico* es una obra menor, si se compara con otras de más decidida ambición estética que Nieva posee en su haber. Pero bastantes de estos cuentos tienen relación estrecha con el Nieva más conocido. Abrir estas páginas es como asomarse al taller donde se guardan borradores, pasajes de obras mayores luego desechados, materiales que no llegaron a desarrollarse plenamente. Es como si el escritor, en lugar de mostrarnos su faz más cuidada y pulida, descubriera fugazmente fragmentos de sus vísceras.

Ricardo SENABRE

LA PUERTA DE LA PAZ CELESTE

SHAN SA

Traducción de Manuel Serrat Crespo. Ediciones del Bronce. Barcelona, 2000. 108 páginas, 1.400 pesetas

La memoria es el recurso del ser humano que le permite reconocerse, de la misma manera que a los pueblos, porque el silencio que marca el olvido nos acerca más a la muerte, y el hombre es entonces prisionero de la tramoya que quieren marcar sus dirigentes, porque sólo desde su memoria puede la persona saber quién es, adónde pertenece, ser dueña de su historia, que es decir dueña de sí misma. Los regímenes totalitarios tienen como primera instancia de su labor represora la eliminación de la memoria histórica, la uniformidad del pensamiento, borrar la pluralidad que permita la autonomía del ser. Esta es la preocupación que recorre, desde el tono casi de reportaje del comienzo, hasta la hondura lírica, trufada de fábula y mito ancestral de raíz popular china, en *La puerta de la paz celeste*, que es un canto a la libertad y a la búsqueda, a la memoria intrahistórica del pueblo chino.

Utiliza varias fórmulas integradoras para el sencillo desarrollo de la acción: en la primera parte de esta breve novela, la yuxtaposición de



secuencias narrativas en capítulos alternantes, protagonizados sucesivamente por Ayamei, la estudiante que tiene que huir, y por el jovencísimo teniente Zhao. Un narrador omnisciente pero imperceptible, nos describe los terribles sucesos de la noche de la matanza de Tiananmen, sufridos por la chica uni-

versitaria, quedando atrás sus compañeros muertos, y perseguida por Zhao, a quien le encarga el ejército su búsqueda. Tal vez sea esta la parte menos lograda de la novela, que no termina de acertar en el tono realista en el que comienza.

Consigue Ayamei abandonar Pekín gracias a la ayuda del camionero Wang, y se esconde en una zona remota y costera de China. El recurso siguiente que Shan Sa utiliza en esta novela es el del diario encontrado. Al hallar el teniente el diario de la joven huida, conocemos su lírica y trágica trayectoria. El vuelo de la narración es entonces cuando adquiere una mayor consistencia, una verdadera personalidad, momentos de verdadera literatura, que, de manera creciente, van construyendo una novela que termina por fascinar al lector.

La lectura del diario es el punto de inflexión que permite al joven teniente recordar su propia y modesta existencia. La memoria se convierte así en un revulsivo que conforma el crecimiento de Zhao y su transformación. Tras la pista de Ayamei, seducido por su escritura,

vuelve a la otra China, anclada en el pasado. El contacto con la naturaleza más remota de su país, ese mar y sus gentes humildes, la terrible montaña que cobra protagonismo propio, y esa mujer que casi se transforma en leyenda, conforma el elemento mágico en la acción, hasta el memorable final.

Shan Sa (Pekín, 1973) tras dejar China en 1990 con motivo de los acontecimientos de Tiananmen, fijó su residencia en París, donde ha estudiado sociología y filosofía. Como escritora, ha publicado, en chino, tres libros de poesía y un libro de relatos infantiles. Esta novela es su primera obra escrita en francés, que ha sido galardonada con el premio Goncourt a la mejor primera novela en 1998. También ha publicado *Les quatre vies de saule* en 1999. Tras la lectura de *La puerta de la paz celeste*, vemos el simbolismo claro de unos acontecimientos sangrientos que transcurrieron en el espacio de ese mismo nombre y cómo se trascienden en la naturaleza y en su misterio.

Beatriz HERNANZ

LA GRANJA

JOHN GRISHAM

Traducción de M^a Antonia Menini. Ediciones B. Barcelona, 2001. 461 páginas, 3.500 pesetas

Hace unos años, Harold Bloom nos recordaba la imposibilidad de repetir el verso de Mallarmé: "La carne es triste, ay, y ya he leído todos los libros". Nuestra condición de seres mortales y finitos se ha acentuado ante la avalancha de títulos que inunda el mercado editorial. La tarea del crítico consiste en indicar al lector cuáles son las obras necesarias, las que merecen nuestro tiempo y pueden aportarnos algo. Esto implica la responsabilidad de establecer un criterio, pero la idea de un canon siempre desemboca en antinomias irresolubles. El gusto no es un concepto, sino un sentimiento, es decir, una vivencia íntima y relativa. Durante la pasada década, Grisham fue el autor más vendido en todo el mundo. Sus ganancias superaron los veinte millones de dólares. Los que todavía creen en la alta cultura y el arte de minorías, sólo pueden oponer argumentos teóri-

cos que carecen de la fuerza de estas cifras.

La granja es una obra ambiciosa. La trama esta vez no discurre entre abogados, conspiraciones y oscuras intrigas políticas. Parcialmente autobiográfica, la novela transcurre en Arkansas y relata las peripecias de los Chandler, una familia de granjeros que vive de la recolección del algodón. Los problemas de convivencia que surgen entre sus jornaleros, las lluvias que amenazan la cosecha y el fanatismo baptista en que vive la pequeña comunidad de Black Oak, son retratados por Luke, el más pequeño de los Chandler, un niño de siete años bajo cuya mirada no es difícil percibir una evocación nostálgica de la infancia del autor. Las tensiones entre los temporeros desembocan en el crimen, la intolerancia religiosa no impide las pasiones clandestinas y el clima no escatima su crueldad, frustrando las expectativas de los agri-

cultores. Grisham no renuncia al suspense, pero en este caso el eje de la narración descansa sobre un tono intimista y cierto lirismo que pretende recrear el mundo interior de Luke. Cuando al final del relato emprenda su viaje hacia el norte, ya no es el mismo: la televisión ha desplazado a la radio, sus ojos han contemplado el cuerpo desnudo de una mujer y ha sido testigo de dos asesinatos. El planteamiento es impecable, pero Grisham no es Capote ni Faulkner y su retrato de la América profunda no resulta convincente. Su prosa es mediocre y sus personajes esquemáticos. Imagino que estas objeciones no afectarán al índice de ventas, pero en mi caso sí se ha cumplido la advertencia de Auden, según la cual reseñar malos libros no es bueno para el carácter.

Rafael NARBONA

SEXUALMENTE HABLANDO

GORE VIDAL

Traducción de Aurora Echevarría. Mondadori. Barcelona, 2001. 287 páginas, 2.600 pesetas

Algunos lectores podrán engañarse –pero no del todo– contemplando la portada de este libro: un chico aparentemente atractivo a punto de quitarse los calzoncillos... Es decir, un libro *gay*. Me parece que todo ello no termina de gustarle a Gore Vidal (Nueva York, 1925), como no le gustará la portada del libro pese al atractivo del joven...

En 1999, Donald Weise (*editor* en el sentido anglosajón del presente volumen y autor de la nota que prelude las entrevistas finales) decidió reunir en un tomo algunos de los artículos en los que el discutido y atrevido Gore Vidal hablaba de materia sexual, pero no sólo. El subtítulo algo dice: *Artículos escogidos sobre sexo*. Escritos y publicados en diversas revistas entre 1965 y 1998, los textos abarcan años en que las cosas han cambiado mucho para la causa de la libertad sexual (en general) aunque ni mucho menos se haya llegado a una meta satisfactoria. Una cosa está clara: Gore Vidal es sobre todo un escritor –por eso muchos de los artículos son, además, crítica literaria– y un hombre que aunque declare detestar la pa-

labra *gay*, ha escrito y practicado el tema homosexual y siempre ha estado en el bando de los *anticarcas*, es decir, entre los que defienden la libertad sexual para todos.

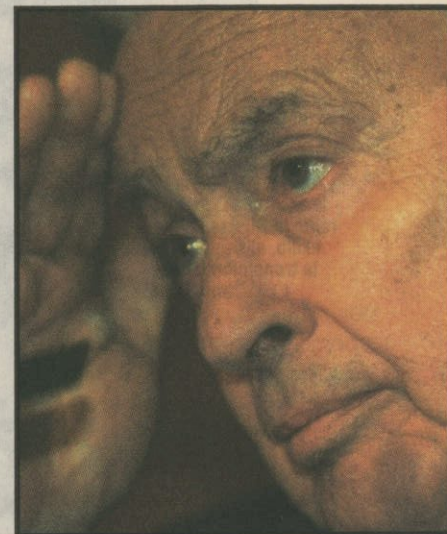
Vidal ha sido un hombre provocador y valiente y eso debe también tenerse en cuenta. Sexo y literatura, por tanto. Los artículos más antiguos son los que defienden esa libertad sexual sin entrar en demasiados distingos o quedándose en el terreno *hetero*. Como cuando reseña (no sin gracia) la aparición en Estados Unidos –donde estuvo veinte años prohibida– de la novela de Henry Miller *Sexus*, que a Vidal no le fascina precisamente.

Lo homosexual empieza a salir –y crece– cuando defiende la pornografía y a los editores, más o menos finos, que se atrevieron con el tema (un *porno* fue el primer editor de *El almuerzo desnudo* de Burroughs) o habla de las relaciones lésbicas de la esposa de un presidente yanqui: Eleanor Roosevelt. Después el tema *gay* –más abiertamente– se mezcla con la crítica literaria, como dije, y con la memoria del propio Gore Vidal sobre los escritores tra-

tados en reseñas que hoy juzgaríamos muy largas. Interesante es el artículo “La gente de Christopher Isherwood” y no menos exhaustivo –y quizá menos conocido por los lectores– “Las dos mitades de Maugham”, sobre la homosexualidad oculta pero activísima y la literatura dual del que fuera popularísimo dramaturgo y novelista británico.

Hay una reseña del *Oscar Wilde* de Richard Ellmann y textos más puntuales, como el último, sobre la necesidad de los marginados sexuales (*aun* marginados sexuales) se defienden de la gran derecha reaccionaria norteamericana.

Mi artículo favorito es “Tennessee Williams: alguien con quien reírse de los carcas”, porque en él se ve cómo Vidal admiró a Tennessee, como autor y hasta como persona, pese a sus desarreglos. “El Pájaro Glorioso”, le llamaba... Al fin van tres entrevistas con Vidal hechas para revistas *gays* famosas en su día (dos de 1974 y otra más corta de 1992) donde, aunque más rápido y chispeante, Gore Vidal insiste en sus conocidos postulados: no es bueno etiquetar a nadie. Hay que estar a



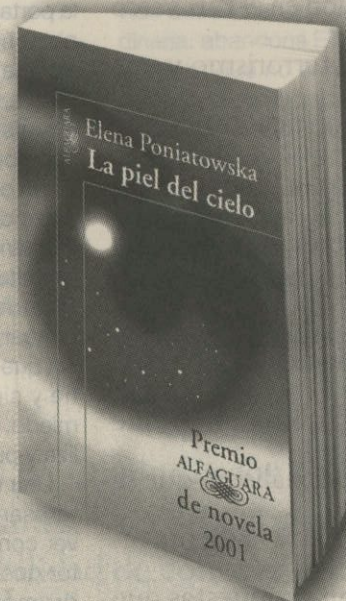
favor de la libertad sexual sin triángulos o estrellas. Y no hay personas homosexuales sino actos homosexuales... Polemista, picante –según en qué época– a la contra y siempre a favor, Gore Vidal se muestra en estos textos como hombre culto, liberal, pesimista, homófilo, acaso mejor ensayista que novelista, y al que gusta, castizamente, “llamar al pan, pan, y al vino, vino”. Sin poner etiquetas.

Luis Antonio de VILLENA

ALFAGUARA

PREMIO ALFAGUARA
DE NOVELA 2001

QUIEN SABE MIRAR
MÁS ALLÁ
DEL CIELO
ENCUENTRA
LA FELICIDAD.



www.alfaguara.com

Si el volumen anterior de *El péndulo patriótico* entraba de lleno en la ideología de Sabino Arana, este segundo repasa y fundamenta la actitud del PNV durante la Guerra Civil, el exilio, el franquismo, la transición y la democracia.



Euskadi, en el escaparate

En estas vísperas electorales, nada mejor que echar un vistazo a varias ofertas editoriales llenas de interés. La difícil situación en el País Vasco—donde el terrorismo y una gestión política deficiente han puesto la libertad contra las cuerdas—, la historia pendular del PNV, con su ambigüedad calculada, y la visión del clima en el que vivía el nacionalismo que se precipitó hacia la locura terrorista son propuestas que nos llegan en libros de tono diferente y de valor notable.

ESTADO DE EXCEPCIÓN, de Iñaki Ezkerra. (Planeta, Barcelona, 2001). 209 páginas, 2.200 pesetas.

Con un título que no deja lugar a dudas, un subtítulo revelador—"Vivir con miedo en Euskadi"— y la imagen de una mano blanca en la portada, el bilbaíno Iñaki Ezkerra nos ofrece el testimonio de una víctima de ETA, él mismo, que figura en los papeles incautados a los pistoleros, que tiene que ir acompañado de escolta, que participa del miedo que oprime a una parte de los ciudadanos vascos. El testimonio es estremecedor pues permite acercarse a la vida torturada de quien no puede trabajar, pasear, relacionarse, descansar sin que gente armada le acompañe y sin que pueda librarse del miedo, ese sentimiento que paraliza y puede arruinar una vida.

Una de las reflexiones más interesantes de Ezkerra tiene que ver con ese miedo que es el factor que mejor explica la situación dramática en que vive el País Vasco. En este caso, el autor hace suya una afirmación de Raúl Guerra Garrido—el escritor también perseguido por los terroristas—, que

decía: "Cualquier información sobre la situación política en Euskadi, cualquier dato que se brinde o cualquier análisis que se haga, es incompleto si no se menciona el miedo", pues—y ya es Ezkerra el que habla— sin citarlo "no se entiende nada del País Vasco".

Afortunadamente, los que tienen miedo ya han empezado a hablar y este libro es parte de esa rebelión. Con ello se ha dado un paso para la solución del mal llamado problema vasco. Pero es un paso insuficiente. ¿Qué falta? En respuesta a esta pregunta, Ezkerra escribe las páginas más importantes de su libro (137 a 141), en las que se encuentra, por ejemplo, la convicción de que "ETA dejará de matar el día en que pierda toda esperanza de que va a lograr arrancar la menor concesión al Estado", afirmación de sentido común que, sin embargo, no fluye por el mundo nacionalista, pero que tiene como corolario esta otra afirmación llena de sensatez: "Quien sostenga que un movimiento independentista va a durar treinta años pegando tiros para luego hacerse el *harakiri* en el mismo instante en que consiga forzar la puerta de la independencia y en el umbral de esa misma

puerta es que no sabe lo que dice".

Con esta certidumbre, Ezkerra ve la "única solución" en "un Gobierno constitucionalista que logre instaurar por primera vez y con todas sus consecuencias el Estado de Derecho en Euskadi", pues el miedo que paraliza a media población procede de ETA, por supuesto, pero también de la falta de respuesta a ETA. Ahí está la clave.

Iñaki Ezkerra es poeta, novelista, escritor de periódicos—*El Correo* y *La Razón*— y miembro fundador del Foro de Ermua. Su libro ofrece la oportunidad de entender la vejación que sufren las víctimas de los terroristas y es una buena ayuda para la reflexión en estas vísperas electorales.

EL PÉNDULO PATRIÓTICO. HISTORIA DEL PARTIDO NACIONALISTA VASCO, 1936-1979, VOL. II., de Santiago de Pablo, Ludger Mees y José A. Rodríguez Ranz. (Crítica, Barcelona, 2001). 484 páginas, 3.900 pesetas.

ETA definió su objetivo en su manifiesto fundacional, dado a conocer en julio de 1959, como pa-

triótico, apolítico y aconfesional. Su objetivo consistía en la auto-determinación y también en exigir los derechos del hombre —entre los que citaba expresamente el derecho de expresión, de opinión y de enseñanza—, el espíritu liberal, el mutuo respeto y la tolerancia. Este documento, que retrata una ETA tan distinta a la actual —origen del miedo, de la exclusión, de la falta de libertad en Euskadi—, acaba de aparecer publicado por primera vez, y ha sido en este libro dedicado a investigar y detallar la historia del Partido Nacionalista Vasco (PNV). Este ejemplo da idea de la utilidad del libro, que es una historia serena, bien elaborada y útil del partido que ha llenado ya más de un siglo de la vida de Euskadi.

El trabajo ha sido realizado por tres profesores de historia, los dos primeros de la Universidad del País Vasco, y el tercero de la Universidad de Deusto, que han trabajado en fuentes, algunas originales, incluidos los archivos del propio PNV. El volumen que se publica ahora es el segundo. El anterior se ocupaba del período 1895-1936 y entraba de lleno en la ideología del fundador Sabino Arana. Este segundo, que llega hasta 1979, repasa y fundamenta la actitud del PNV durante la Guerra Civil, el exilio, el franquismo, la transición y la democracia.

El título del libro responde fielmente a su contenido, pues el PNV queda retratado, con bases documentales, en su dimensión de partido que busca adaptarse al terreno en cada circunstancia, tensando la cuerda de la reivindicación de acuerdo con la resistencia que cree advertir en la otra parte.

Republicano durante la Guerra Civil, estuvo oscilando durante la posguerra y acabó apostando por la Monarquía en el diseño de Indalecio Prieto. Europeísta en oca-

El testimonio de Iñaki Ezquerro es estremecedor, pues permite acercarse a la vida torturada de quien no puede trabajar, pasear, descansar, sin que gente armada le acompañe y sin que pueda librarse del miedo

siones, participó luego en la Transición, rechazó la Constitución, pero adoptó el Estatuto, para ya en la actualidad apostar por la autodeterminación. Esta última fase escapa del ámbito del libro, aunque resulta predecible del curso de su historia. Lo que sí se aprecia en el libro es lo que sus autores llaman su relación de “amor-odio” con el grupo que surgió de una escisión, ETA, la hoy organización terrorista con la que el PNV firmó hace dos años un pacto que está en el origen de la crisis actual.

Éste es un buen libro de historia, que tiene además el valor de la actualidad. No puede llegar en momento más oportuno, aunque el mejor valor de la investigación histórica es su capacidad de permanencia al margen de lo último que ocurre. Documenta la ambigüedad calculada del PNV, que le ha permitido transitar entre la autonomía y la independencia, y ofrece información jugosa que ayuda a entender sus actuales devaneos.

EL PRECIO DE LA LIBERTAD (MEMORIAS), de **Mario Onaindía**. (Espasa, Madrid, 2001). 636 páginas, 2.900 pesetas.

El libro está bien escrito y algunos de sus pasajes se leen como una novela. No es una ficción sino

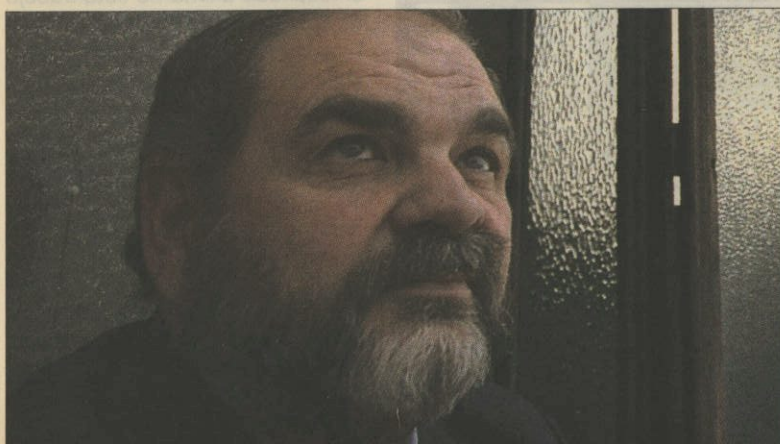
un volumen de memorias minuciosas, con frecuencia premiosas, que arrancan del momento mismo del nacimiento —que el autor, por cierto, dice recordar, aunque rápidamente matiza que nunca sabrá si se trata de una pesadilla o de la evocación de un accidente— y relatan paso a paso una vida que, a grandes rasgos, podría resumirse en estos episodios: ingreso en un convento de mercedarios con vocación de misionero, expulsión, militancia en el PNV, lectura decepcionante de Sabino Arana (“me topé sólo con unos comentarios chabacanos sobre los inmigrantes [...]. Una caricatura obscena y racista sobre la gente que había tenido que venir a Euskadi a trabajar para superar la miseria en la que vivía en su pueblo”, pág. 179), entrada en ETA, huida de casa, clandestinidad, primera pistola, prácticas de tiro, detención, condena a muerte, primeras discrepancias con ETA...

Las memorias son indudablemente interesantes. Uno de sus atractivos reside en la posibilidad de conocer el clima del nacionalismo vasco desde dentro en la última etapa del franquismo y, como parte de él, la atmósfera del PNV y el nacimiento de ETA. Mario Onaindía deja bien a las claras, porque lo subraya constantemente, la conexión que algunos sacerdotes

mantuvieron con la organización terrorista en los primeros tiempos, hasta el punto de prestar sus casas para atender a huidos y a heridos (por ejemplo, pág. 260). No oculta su alegría por algún atentado, aunque aparenta no ser tan minucioso en narrar su actividad personal como otras peripecias. Y llama la atención, en todo caso, la falta de emoción con que se enfrenta a los primeros atentados de ETA (el cabo Pardines, el comisario Melitón Manzanos) y a la condena de muerte que le impuso el consejo de guerra de Burgos. El lector que ha recorrido atentamente por la meticulosidad del texto autobiográfico espera conocer, con el buen lenguaje que se le ofrece, el impacto emocional de una sentencia de muerte pero encuentra, por el contrario, una extraña frialdad.

Las memorias llegan hasta el año 1977, cuando Onaindía sale de prisión. A partir de ahí es cuando su vida sufre una evolución extraordinaria: abandona ETA —una organización que no entenderá la llegada de la democracia, pág. 581—, dirige Euskadiko Ezkerra, es diputado, entra en el PSOE y es senador. La segunda parte de sus memorias completará la evolución personal que en las últimas páginas de ésta se inicia.

Justino SINOVA



Las memorias de Onaindía son indudablemente interesantes. Uno de sus atractivos reside en la posibilidad de conocer el clima del nacionalismo vasco desde dentro en la última etapa del franquismo y, como parte de él, la atmósfera del PNV y el nacimiento de ETA

FRANCO, HITLER Y EL ESTALLIDO DE LA GUERRA

ÁNGEL VIÑAS

Alianza. Madrid, 2001. 608 páginas, 3.500 pesetas

Si, como mantiene Viñas, el mito de Franco neutral es insostenible, no resulta menos cierto que tampoco se puede afirmar que fuera un personaje sumiso al Führer o que la no entrada en guerra de España hay que atribuirle más a Hitler que a los deseos de Franco



La intervención del III Reich a favor de los sublevados el 18 de julio de 1936, en contra de multitud de criterios de carácter militar, correspondió directamente al Führer. En la imagen, Franco y Hitler durante su breve encuentro en Hendaya

La publicación del libro de Ángel Viñas *La Alemania nazi y el 18 de julio* fue considerada en su día como un auténtico hito historiográfico. Sin embargo, la aparición de nuevos estudios y, sobre todo, de documentación no consultada o desconocida ha terminado obligando a una revisión y actualización de aquel texto. El resultado de ese esfuerzo es este nuevo libro, *Franco, Hitler y el estallido de la guerra civil*. Sin embargo, esta obra también es mucho más. Arrancando de la fase de la república alemana de Weimar, va señalando cómo las relaciones entre España y Alemania constituyeron un entramado que tuvo algunos escenarios especialmente trascendentales como la guerra del Rif. Continuaron esas relaciones durante la II República, cuando sectores importantes de las derechas se sintieron fascinados por la llegada de Hitler al poder y llegaron a su culminación con la intervención del III Reich a favor de los sublevados el 18 de julio de 1936, una intervención en la que el papel del partido nazi fue muy destacado y cuya decisión final, en contra de multitud de criterios de carácter militar, correspondió al Führer. Sin duda, este paso resultó decisivo en la medida en que vinculó a Franco con el III Reich y le llevó a pensar en la posibilidad de que España entrara en guerra al lado de Hitler. Todos estos aspectos los documenta Viñas de mane-

ra muy sólida, construyendo sobre trabajos de autores como Díaz Morlán y Remmele, Kunz y Müller, Leitz y García Pérez e incluso alguna tesis doctoral inédita como la de Carlos Collado Seidel leída en la universidad de Munich y cuya publicación parece ser imperativa. Viñas arroja luz sobre el papel que determinados personajes de la Alemania nazi tuvieron durante un período especialmente tortuoso de la historia y en esa descripción logra convertir el relato en apasionante.

Sin embargo, hay algunos aspectos de la obra que convendría matizar y que, en realidad, exceden por regla general el enunciado del título. Por ejemplo, da la sensación de que en ella se supervalora la ayuda alemana a Franco y esa impresión se acentúa en la medida en que las cifras de la misma no se contraponen a la proporcionada por otras naciones tanto a su bando como al republicano. Ciertamente, la ayuda de Hitler fue muy importante pero distó mucho de ser decisiva y, desde luego, fue inferior a la proporcionada al gobierno del Frente Popular por la URSS o al mismo Franco por Mussolini. Esta misma falta de contraste se acusa cuando se afirma (pág. 455) que la entrada en guerra de la URSS se debió a la violación del acuerdo de no-intervención por parte de Hitler y Mussolini. La apertura de los archivos de la extinta URSS a partir de 1991 impo-

sibilita tal conclusión y ha dejado de manifiesto que, en realidad, Stalin se movió impulsado por otro tipo de cálculos. Por último, hay otros dos tipos de fuentes apenas usadas en la obra y cuya importancia resulta esencial para proporcionar una visión global del período en cuestión. La primera es la documentación norteamericana y, muy especialmente, la relativa a las acciones del OSS en España y al Departamento de Estado. De hecho, ambas son indispensables para estudiar el destino de los bienes de los nazis en España o el papel de la administración de Franco en la ayuda a los judíos que escapaban del Holocausto.

No menos interesante es la ausencia de referencias a los propios documentos debidos a Hitler como sus *Conversaciones de sobremesa*. Si, como mantiene Viñas, el mito de Franco neutral es insostenible, no resulta menos cierto que tampoco se puede afirmar que fuera un personaje sumiso al Führer o que la no entrada en guerra de España hay que atribuirle más a Hitler que a los deseos de Franco. De hecho, el propio Hitler no ahorró dicterios contra él —y contra Serrano Suñer— por no entrar en la guerra e incluso durante un tiempo consideró la posibilidad de provocar un golpe fascista en España en virtud del cual Franco fuera sustituido por Muñoz Grandes, un general condecorado por el propio Hitler por su papel al mando de la División Azul. Inexplicablemente, el citado militar no tiene lugar en el libro de Viñas. Finalmente, el resultado último de este trabajo de criba de anteriores tesis de análisis de aportes distintos y de consulta de nueva documentación es un libro bien documentado, ameno e interesante pero cuyas conclusiones necesitan en algún caso de necesarios matices e incluso de correcciones por razones como las expuestas.

Fulgor y estrategias de la memoria



ESTHER TUSQUETS

*Correspondencia
privada*

SOLEDAD PUÉRTOLAS

Con mi madre



ANAGRAMA

César VIDAL

LA INGRATITUD

ALAIN FINKIELKRAUT

Traducción de Francisco Díez del Corral. Anagrama. Barcelona, 2001. 197 páginas, 1.900 pesetas

En la reivindicación que Alain Finkielkraut hace de la gratitud late la queja contra una modernidad que permite demasiadas libertades y que olvida

con demasiada facilidad. Dicha postura ha dado pie a que el autor fuera acusado, en Francia, de conservadurismo

Este volumen deviene de la transcripción de una serie de entrevistas mantenidas entre Alain Finkielkraut y su amigo Antoine Robitaille, periodista en Quebec y miembro activo del grupo de presión francófono. Al tratarse de una conversación transformada en escritura nos encontramos con el inconveniente, habitual en estos casos, de cierto desorden textual en forma de repeticiones o de pérdida del orden lógico. Sin embargo, ésto queda compensado, en primer lugar, por la riqueza y variedad de las referencias, algo habitual en dos personas cultas que dialogan y, en segundo lugar, por los puntos de deriva, es decir, por las piezas de información que al hablar se escapan, en cierto modo, al férreo control que sobre lo que se manifiesta supone la escritura.

De este modo *La ingratitud*, subtitulada de modo muy expresivo *Conversaciones sobre nuestro tiempo*, constituye una aguda reflexión en torno a los intereses de Robitaille que, al menos en la presente obra, giran en torno a la soberanía de Quebec respecto del Estado federal canadiense. Las preocupaciones de Finkielkraut son de un orden más complejo, en ocasiones opuesto, a las de Robitaille.

Nacido en 1949 en el seno de una familia judía, Finkielkraut estudió filosofía en la Escuela Normal Superior de Saint-Cloud. Profesor en la Escuela Politécnica, dirige y coordina un programa de radio, "Repliques", los sábados por la mañana en la emisora France Culture, dedicado a discutir y comentar los acontecimientos de la vida cultural de actualidad en Francia. Desde 1985 publica una revista titulada *Le Messenger européen*. Finkielkraut salta a la fama cuando en 1977, en colaboración con Pascal Bruckner, publica en la prestigiosa editorial Seuil *Le nouveau désord amoureux* (*El nuevo*

desorden amoroso). Lo que llamó la atención de dicho libro no fue que bajo la influencia de Fourier los autores reclamasen la multiplicidad del mundo pasional, sino más bien la crítica a los postulados de la revolución sexual de la época efectuada desde la vivencia de la sexualidad que tienen el hombre y la mujer de la calle.

Una vez que se abre para su lectura *La ingratitud* comienzan a verse las obsesiones de Finkielkraut. En el primer capítulo emerge la cuestión judía. No podía ser de otro modo en un discípulo de Emmanuel Levinas (1905-1995), autor de *Le Juif imaginaire* (*El judío imaginario*). Finkielkraut vuelve a preocupaciones vinculadas a la memoria de la Shoah y a referirse a obras de Primo Levi, Levinas o Jankélévitch. Emerge también el análisis del problemático, en tantos sentidos, Estado de Israel.

Más adelante Finkielkraut entra en lo que él considera como la disposición afectiva que caracteriza nuestro tiempo: la ingratitud. La contempla en la falta de respeto a la pluralidad humana, en el desprecio a la lengua, en la reducción

ORDENADORES ANTI-PROFESORES

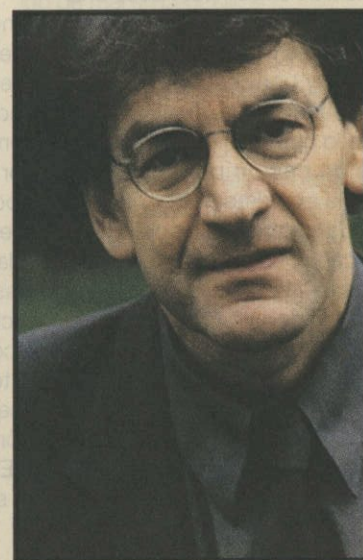
En una reciente entrevista, Finkielkraut analizaba por qué hoy se da más importancia a los ordenadores que a los profesores: "Se alaban las cualidades pedagógicas de los ordenadores porque son interactivos. Se trata de sustituir la verticalidad por la horizontalidad. Existe una verticalidad de la relación entre el profesor y el alumno que el sentimiento democrático contemporáneo no soporta. Esta idea es absurda, ya que la verticalidad es indispensable en la escuela, hace falta transcendencia en la escuela".

del papel del Estado a la de mero vehículo de intereses particulares y en el olvido de las obras trascendentes.

En la reivindicación que Finkielkraut hace de la gratitud late la queja contra una modernidad que permite demasiadas libertades y que olvida con demasiada facilidad. Dicha postura ha dado pie a que fuera acusado, en Francia, de conservadurismo. En cierto modo el propio Finkielkraut ha dado pie a lo que hoy no se le permite a ningún intelectual -ser conservador- con su rechazo de las nuevas tecnologías o, mejor aún, de las biotecnologías, como por ejemplo su prédica en contra del uso del ordenador en clase cuando recoge la opinión, entre otras, de Allan Key. Dicho ingeniero de Apple ha señalado en distintas ocasiones que la escuela no podrá resolver por medio de los ordenadores ninguno de los problemas que ha sido incapaz de solucionar sin ellos.

En cierto modo lo que trata de advertir Finkielkraut en *La ingratitud* es que el progreso no debe convertirse en algo que vaya más allá de una perspectiva de futuro, transformándose en una tradición que sobreimpuesta a la cultura acabe por desplazar y arruinar la memoria histórica. Las páginas de este volumen tratan de prevenir al lector de los peligros que encierra la postmodernidad en tanto en cuanto borrachera de la metamorfosis permanente. A modo de resumen puede afirmarse que este libro constituye una excelente introducción a un autor cuyas obras son de una arquitectura compleja. Sus referencias temáticas, tanto si se refieren a la Europa danubiana como a la cuestión judía o el problema de los Balcanes, están llenas de un conocimiento y de una reflexión poco habitual en la cultura española.

Bernabé SARABIA



Nacido en 1949 en el seno de una familia judía, Finkielkraut estudió filosofía. Profesor en la Escuela Politécnica, coordina "Repliques", un programa de radio dedicado a discutir y comentar los acontecimientos de la vida cultural francesa

OBRAS COMPLETAS

FÉLIX MARÍA DE SAMANIEGO

Edición de Emilio Palacios . Biblioteca Castro. Madrid, 2001 . 663 páginas

La figura y la obra de Félix María de Samaniego (1745-1801) es un hito fundamental en la España de la Ilustración. Cuando ésta ha alcanzado plena madurez —segunda mitad del siglo XVIII—, tiene lugar su ejemplar aportación a nuestras letras. Nacido en el seno de una distinguida familia alavesa, recibe una formación que une lo mejor de la herencia castiza a los fermentos modernizadores de la Francia de su tiempo. Posee una magnífica preparación humanística, un interés vivo por las ciencias naturales y una responsable vocación pedagógica.

Todo lo que tuvo el Siglo de las Luces de pasión por el pensamiento, la experimentación, el progreso y la superación de prejuicios se concentra en este hombre, que desmiente categóricamente la supuesta frialdad y el racionalismo sin genio que atribuye el tópico a esa centuria. En Samaniego brilla "el rapto de la mente", es decir, una entusiasta visión del mundo como ámbito de vida que puede mejorarse indefinidamente apos-

Esta edición es completa, metódica y seria. Sus páginas nos informan, además, con suficiencia sobre rasgos importantes del siglo ilustrado

tando por el trabajo, el conocimiento de la naturaleza, y la inteligencia actuando en libertad. El neoclasicismo sensacionalista, como dice R. P. Sebold, influido por las corrientes filosóficas dieciochescas, da lugar a un pensamiento optimista, "afirmador de la vida y partidario de las nuevas ciencias, programas sociales y proyectos industriales". En el XVIII florece el entusiasmo del ilustrado. Este es el punto de vista desde el que monta Emilio Palacios su edición de Samaniego.

El material literario que nos ofrece se estructura en tres apartados:

poesía, teatro y ensayo. Los textos, fijados con buena metodología, tienen solvencia y fiabilidad. A la cabeza del volumen aparecen las "Fábulas en verso castellano", que siguen la edición príncipe (1781-1784). El editor explica el proceso redaccional del libro, sus fuentes capitales, su relación con los bestiaros, lapidarios, fabularios, fisiognomistas y emblemas, su estilo, etc. Pero, sobre todo, insiste en la trascendencia literaria y educativa de sus relatos, que permitía atacar sin acrimonias personales los vicios, esbozar una filosofía de la vida, formar el gusto literario de los lectores, fijar pautas de conducta ética y proporcionar un honesto pasatiempo (Horacio, *Arte Poética*, 344).

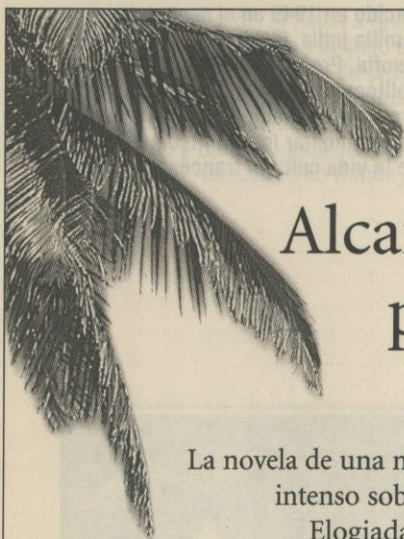
Dentro también del primer apartado se incluye la "Versión parafrástica del *Arte Poética* de Horacio", texto que Samaniego estudió desde su infancia, y que era, a su parecer, el código del buen gusto. La autoría de la "Paráfrasis", descubierta no hace mucho tiempo, se establece apoyándose en razones internas (no

documentales), teniendo a mi juicio muchos visos de probabilidad. En el género dramático se incluye la "Parodia de Guzmán el Bueno", que es sin duda una obra menor. Cierran el volumen nueve ensayos literarios y sociales, de valor secundario, aunque no falten observaciones de notable agudeza.

¿Qué tiene que ver con todo esto *El jardín de Venus*, con sus cuentos y chistes "iúbricos y galantes"? A mi modo de ver, esta literatura —"saladísima", la llamó Jovellanos— conecta con el naturalismo desinhibido de la Ilustración.

Resumiendo: esta edición que hoy reseñamos es completa, metódica y seria. La personalidad y la obra del fabulista aparecen explicadas en una introducción breve pero bien concebida. Sus páginas nos informan, además, con suficiencia sobre rasgos importantes del siglo ilustrado. Y el valor de la obra de Samaniego aparece en sus justas dimensiones al aparecer reunidas en un tomo de impecable prestancia.

Cristóbal CUEVAS



Ivonne Lamazares: La isla del azúcar.

Alcanzar la tierra prometida puede ser un mal sueño.

La novela de una narradora excepcional que traza magistralmente un relato intenso sobre los deseos de una madre y su hija en la Cuba castrista.

Elogiada por la crítica norteamericana, tanto el *New York Times* como *Los Angeles Times* y *Miami New Times* hablan ya de la "lírica y brillante novela de Ivonne Lamazares".



Alianza Editorial
Alianza Literaria

DORIS LESSING

“Todo es autobiográfico, y así debe ser, pero nada lo es”

Pregunta: Ha sido comunista y feminista. ¿Continúa siéndolo?

Respuesta: No soy comunista. Aquí tenemos un dicho: “todo el mundo ha sido comunista, pero nadie lo es”. ¿Feminista? Nunca he conocido una mujer que en parte no lo fuera.

P: ¿Qué opinión le merecen las actitudes feministas actuales?

R: Pienso que el fervor de los 60 ha sido asimilado por la cultura, y que no se recuerda que los 60 coincidieron con la píldora y la invención de la lavadora. Las jóvenes de hoy no caen en que son la primera o tal vez la segunda generación de mujeres liberadas del miedo de los embarazos no deseados. Y esa liberación ha sido debida a la ciencia, no al feminismo.

P: ¿Envejecer le ha obligado a reconsiderar antiguas creencias?

R: Reconsideras tu vida conforme la vas viviendo, de la misma forma que si estuvieras escalando una montaña y continuamente vieras los mismos paisajes desde distintos puntos de vista.

P: Nace en Persia, crece en Zimbabwe, publica en Inglaterra: ¿autora británica o colonial?

R: Me considero una escritora de este tiempo. El Reino Unido está lleno de escritores con experiencia colonial y ahora viven aquí.

¿Importan algo las etiquetas?

P: Gordimer, Soyinka, Walcott, Rushdie, usted... ¿a qué se debe que la escritura postcolonial nos ofrezca tantos grandes escritores?

R: Cada uno de los que usted ha nombrado ha tenido una experiencia muy diferente.

Gordimer es una surafricana que no ha vivido fuera de su país; Soyinka es totalmente nigeriano; Walcott es un autor no británico criado dentro de la tradición literaria británica, como Naipaul y Rushdie... No se puede decir por qué o dónde emerge el talento.

P: ¿Por qué le interesa tanto Virginia Woolf?

R: Era una feminista muy inteligente y sutil y una escritora excepcional.

P: ¿Y los rusos, Dostoievski, Tolstoi, Chejov...?

R: Han tenido una influencia enor-

Nació en Irán, creció en la antigua Rhodesia (hoy Zimbabwe)

y alcanzó fama mundial en Gran Bretaña, donde vive hoy.

Comunista y feminista, Doris Lessing (1919) fue durante décadas la voz de los sin voz en África. Y sigue siéndolo.

Ahora acaba de publicar en España *Risa africana* (Plaza & Janés), en el que vuelve a recorrer los paisajes de su vida.



me en la literatura de este país: representan el punto más alto de la novela. Y no ha mencionado a Gogol, tal vez mi favorito. La descripción de Tolstoi de los campesinos y la actitud del servicio secreto hacia ellos reflejaba cuanto veía a mi alrededor en África.

P: Ha destruido algunos de sus manuscritos. ¿Destruiría o cambiaría algo de lo que ya ha publicado?

R: He destruido un par de manuscritos que no funcionaban. A menudo también destruyo los comienzos de historias o novelas que entiendo que no tienen vida después de las primeras páginas.

Es un gran misterio, ¿por qué unas historias tienen vida y otras no?

P: ¿Fue doloroso escribir *Los diarios de Jane Somers*?

R: ¿Por qué tenía que ser más doloroso que escribir cualquier otra cosa? Me involucré en los problemas de mujeres muy ancianas y pobres. Escogí como protagonista una mujer con una experiencia muy limitada y muy convencional. Me encontré con una mujer que decía que había tenido unos padres maravillosos, una infancia feliz, un matrimonio perfecto, unos hijos adorables y dinero suficiente para comprar lo que quisiera. Su marido murió de repente y entonces se convirtió en un ser humano.

P: En sus novelas, todo parece autobiográfico...

R: Todos los escritores se sienten un tanto

malhumorados cuando se dice algo así. Todo es autobiográfico y así debe ser, pero nada lo es. Yo he escrito autobiografía en mis dos volúmenes de memorias.

P: ¿Qué les diría a quienes creen que alcanzó su mejor momento con *El cuaderno dorado*?

R: Para otros, *Canta la hierba* es mi mejor obra, sobre todo para los que prefieren los relatos breves. *El cuaderno dorado* es un libro de su tiempo. Intenté capturar el alma de su tiempo, y creo que lo conseguí.

P: ¿Por qué el tiempo es tan importante en su trabajo?

R: Porque es importante en mi

vida. Debo haber nacido escuchando los sonidos del “carro alado del tiempo”...

P: *Risa africana* acaba de aparecer en España, aunque se publicó hace ocho años. Parece que nada ha cambiado, o que lo ha hecho para peor...

R: Es el recuerdo de mi visita a Zimbabwe, escrito mucho tiempo después, cuando no se me permitía la visita al país durante el gobierno del viejo régimen. Todo ha ido de mal en peor allí, sí...

P: ¿Es una novela, un libro de viajes, un ensayo, un documental...?

R: Una novela, no. Libro de viajes, si le gusta; y, ciertamente, es político y sociológico.

P: De alguna forma me recuerda a *Lejos de África* de Isak Dinesen...

R: No creo que sea como *Lejos de África*: Dinesen recordaba en la tranquilidad, mucho después de que ocurrieran los acontecimientos —y su libro es una concentración de acontecimientos— y no es eso precisamente lo que yo intentaba conseguir con mi libro.

P: Está escrito como si se tratara de un “Álbum fotográfico”. Esa fragmentación ¿refleja cómo los europeos concebimos África?

R: Intentaba mostrar los contrastes, las contradicciones, la ambigüedad que representaba Zimbabwe, en continuo cambio.

P: Leyéndolo, he sentido que todo estaba mejor cuando el poder estaba en manos de los blancos...

R: No soy la única que piensa que bajo el gobierno de los blancos se vivía mejor, muchos negros también lo piensan y lo dicen, pero ése no es el tema. La situación no podía continuar con una minoría blanca gobernando a una gran mayoría negra. Tal como me dijo un negro que estaba en el gobierno, “puede que sea un desastre, pero es nuestro desastre”.

P: Aunque escribe sobre Zimbabwe, la situación no es local, es global.

R: Sí, es global, en el sentido de que muchos de los problemas de Zimbabwe son generales, especialmente los de índole ecológica.

José Antonio GURPEGUI

LA NUEVA GENERACIÓN PICTÓRICA ALEMANA EN MADRID

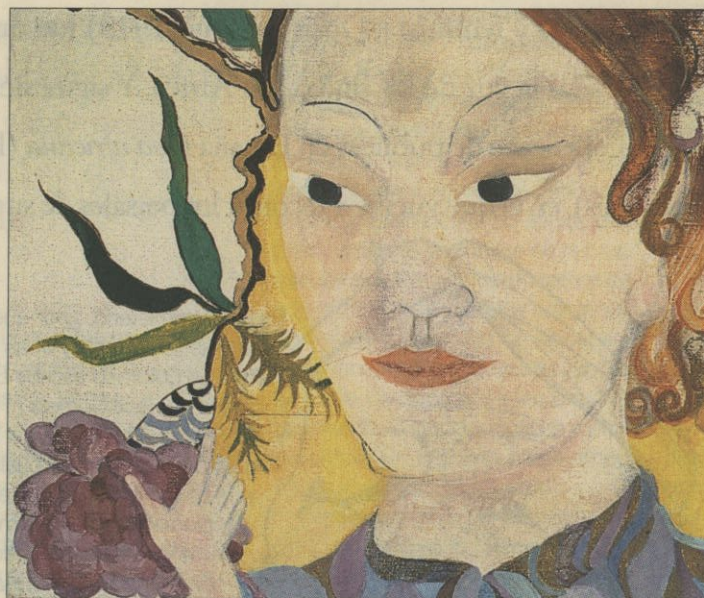
MUESTRARIO ALEMÁN

Musterkarte. Modelos de pintura en Alemania 2001. Centro Cultural Conde Duque. Goethe Institut. Galería Elba Benítez y Galería Heinrich Ehrhardt. Madrid. Hasta el 20 de julio. De 400.000 a 7.000.000 pesetas

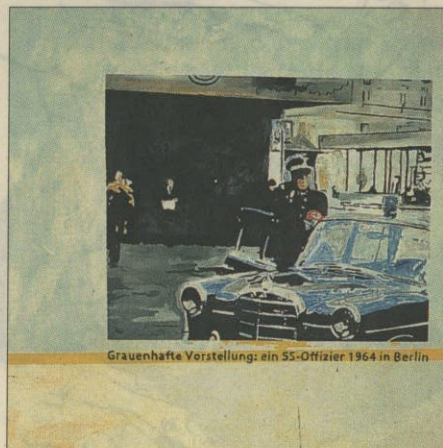
Mostrario alemán. La nueva generación pictórica alemana en Madrid 24-25 Ángeles San José 26 Luis Escobar 26 Daniel G. Verbis 27 Zao Wou-Ki 28 Ed van der Elsken 29 La noche en el arte español de los últimos veinte años 30-31 Arquitectura: una exposición muestra las principales construcciones españolas del siglo XX 34-35 Rodin, un siglo de belleza 36

En principio, podría parecer extraño que Heinrich Ehrhardt sea el promotor y comisario de esta muestra múltiple que se desarrolla en dos galerías comerciales (la suya y la de Elba Benítez) y dos centros institucionales (el Centro Cultural Conde Duque y el Goethe Institut) y en la que están incluidos algunos artistas representados por él mismo. Sin embargo, estos recelos se dejan aparte cuando se comprueba que sólo cuatro de los treinta artistas seleccionados trabajan con él y cuando se valora la profesionalidad con la que ha sido encarado un proyecto que jamás se habría puesto en marcha sin su iniciativa particular, aunque, lógicamente, "barre para casa", dado el escaso interés de los centros públicos por la creación actual de otros países.

La intención más inmediata de *Musterkarte* (que se traduce como "Mostrario") es ofrecer una panorámica de la pintura producida en Alemania desde mediados de los años noventa, representada por artistas nacidos en su mayoría en los sesenta, aunque los hay más veteranos. Es una generación que ya es bien conocida en su país y que ha comenzado a conquistar centros oficiales y publicaciones especializadas pero de la que apenas se tiene noticia en España, donde, sin embargo, sí hemos podido tener un contacto directo con sus "progenitores" artísticos, Polke, Richter, Baselitz, Dokoupil, Kiefer, West, Partenheimer, Dorner, Förg... Pero, al mismo tiempo, la exposición quiere reflejar la pujanza del medio pictórico como algo no reñido con otras formas de expresión en teoría más "modernas", instalaciones, nuevas tecnologías, que un buen número de los artistas escogidos practican simultáneamente o han tratado previamente. Esta situación obedece al menos en parte a que,



Katharina Wulff: Sin título, 2000. Óleo sobre lienzo, 30 x 35. Galería Heinrich Ehrhardt. A la derecha, Johannes Wohnseifer: *Eine grauenhafte Vorstellung*, 1999. Acrílico sobre madera, 200 x 200. Centro Cultural Conde Duque



como señala en el catálogo Veit Loers, director del Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach y asesor en esta muestra, una gran parte de los profesores de arte en las academias alemanas son pintores en activo y con gran renombre. Y, por otra parte, se ha de tener en cuenta el rechazo a las clasificaciones por parte de los jóvenes, que no suelen militar en ninguna forma de expresión, y algunos de los cuales, como se pone de manifiesto aquí, ni siquiera pretenden guardar una coherencia estilística. Es el caso, entre bastantes otros, de los dos artistas que han hecho interven-

ciones en el Goethe Institut: Wawa Tokarski (con citas de Goethe sobre monitores que retransmiten programas de las televisiones españolas y alemanas y de las cámaras de seguridad del centro, y pinturas con figuras de los mangas japoneses en la galería Elba Benítez) y Anselm Reyle (con una instalación lumínica en el instituto alemán que, una vez más, nada tiene que ver con los cuadros que presenta en la galería).

Todo cabe, lo que conduce a una cierta confusión. Hay, sin embargo, en este complejo conjunto pictórico algún punto en común. Este nuevo regreso a la

pintura salta por encima de la ya histórica generación de los "Nuevos salvajes" de la primera mitad de los ochenta y toma como referencia rasgos del pop y de la abstracción geométrica, desde su versión más austera a la más psicodélica. Frecuentemente aparecen imágenes robadas de la iconografía popular, la televisión, las revistas o los cómics; otras veces nos encontramos con entramados geométricos, de raigambre arquitectónica o puramente decorativa. Igualmente, abunda una forma de hacer de aspecto descuidado y un ánimo agresivo, poco atentos a los efectos estéticos o, muchísimo menos, líricos.

Personalmente, tengo que decir que no siento un entusiasmo irrefrenable por ninguno de los artistas presentados, e incluso que algunas de sus propuestas me parecen realmente pobres. Pero, desde luego, hallamos en él pintores sumamente respetables, como Markus y Albert Oehlen, con las que son seguramente las mejores obras de la exposición, Dirk Skreber, con una muy bien resuelta pintura sobre cinta aislante, Thilo Heinzann, con sus sencillas lacas sobre poliespán blanco, o Neo Rauch, que realiza una especie de revisión del realismo socialista con sus enigmáticos cuadros de temas industriales. Y, por otra parte, destacan los pintores más figurativos, como el ya muy promocionado Kai Althoff (que, no obstante, se decanta por la geometría más austera en otras composiciones), Merlin Carpenter o Eberhard Havekost.

En todo caso, sea cual sea el balance que cada uno haga, debemos apreciar en lo que vale la oportunidad de juzgar por nosotros mismos este momento pictórico que se nos presenta excepcionalmente en conjunto y con la suficiente amplitud. Aquí lo que cuenta es la información.

Elena VOZMEDIANO



Michel Majerus: *Product*, 2000.
Galería Elba Benitez

ÁNGELES SAN JOSÉ, LUGARES SIN COLOR

Galería Antonio Machón. Conde de Xiquena, 8. Madrid. Hasta mediados de junio. De 40.000 a 1.000.000 de pesetas



Sin título, 2000

En la obra de Ángeles San José (Madrid, 1961) la pintura ha renunciado al color y se reafirma como arte esencialmente del espacio, como medio de crear, sensibilizar y gobernar la organización del espacio pictórico. Ése es su reto. Ahora bien, el suyo no es un espacio fingido, "escenográfico", "perspectivo" o derivativo de la tradición de representar la sensación de profundidad —lineal y atmosférica— siguiendo los principios óptico-matemáticos perpetuados desde el clasicismo renacentista y el arte barroco. Al contrario, el espacio de esta pintura "hecha" de grafito —o sea, de mineral de plomo extendido sobre el soporte en sucesivos barridos, así como también de algunos trazos rítmicos y de toques breves —como acentos— de óleo, es un espacio plano y puramente plástico: un espacio consistente en la forma misma en que su materia lo construye y lo va haciendo presente.

Por eso impresiona la capacidad de estos cuadros oscuros para proclamar que la pintura es —en su realidad primera— espacio, es decir, ese solo y ligero tejido de grafito tocado de manchas y de óleo. Por eso estos cuadros recuerdan tanto el principio de la pintura oriental, de que éste es un arte a cuya realidad, excelencia, belleza y expresión le bastan el vacío y lo que el trazo en él ocupa.

Materia y no materia: economía y control exigentes de los elementos que integran el cuerpo real de la pintura. Monocromía matizada, dibujo de línea vibrante —musical— y algún efecto sutil de luz: un sistema sencillo y elaborado que le permite a la pintora aludir a la naturaleza —siempre ha estado vigente un concepto de paisaje en la obra de Ángeles San José, tanto en sus pinturas como en sus fotografías—, haciendo que sus creaciones se sensibilicen con formas que re-

quierdan el crecimiento vegetal, y con luces en las que se trasluzcan corrientes y remansos de agua. Todo ello, dentro de un proceso que arranca de la fuerza de una expresividad romántica y que ha llegado hasta la pureza de un estado de contemplación en el que el vacío y la forma, la materia y la luz, el tejido plástico y el dibujo caligráfico son cada vez más depurados y expresivos de la experiencia personal. Asistimos, pues, a una pintura en la que la invención de un ilimitado (por su infinitud) territorio o lugar-de-arte no impide la alusión al plano del sentimiento ni tampoco las connotaciones descriptivas de una imagen del mundo, la cual, a su vez, se plasma matizada por la magia del filtro del universo interior de su creadora, y por la misma manera de "presentarse" como cuadro.

José MARÍN-MEDINA

LA MEMORIA MANCHEGA DE LUIS ESCOBAR

Círculo de Bellas Artes. Marqués de Casa Riera, 2. Madrid. Hasta el 3 de junio

Tras la publicación de una extraordinaria y succulenta memoria de la fotografía histórica española (recordemos su monográfico de Alfonso y su tetralogía *Las Fuentes de la Memoria*, de la que ya se han editado tres volúmenes) Publio López Mondéjar presenta, en colaboración con el Círculo de Bellas Artes, una enriquecedora mirada hacia la obra de uno de nuestros fotógrafos más relevantes, nómada incansable de nuestros campos y pueblos y fiel trasmisor de esa España turbia y gris en los albores de la oscuridad plena que nos trajo la guerra.

Luis Escobar (Villalgordo del Júcar, 1887-Albacete, 1963) combinó de mane-

ra magistral su condición de reportero gráfico con la fotografía artística. En sus recorridos por los caminos manchegos retrató sus gentes y costumbres en fotografías de grupos de gente; proletarios y partidos políticos, bailarines

Artistas del Gran Circo Cortés. Albacete, 1928



y pescadores, músicos o amigos festejando excelentes vendimias. Escobar se introduce en los ambientes formando parte de ellos, apareciendo incluso en muchas de las obras. De marcado carácter pictórico, las obras de Escobar

recurren a composiciones clasicistas con vistas centralizadas. Llamen la atención los retratos individuales de soldados, toreros o "misses" albaceteñas, afines a la pintura inglesa de Van Dyck o Rubens, donde Carlos I y su esposa Enriqueta María se presentan esplendorosos junto a columnas o cortinas y al lado de sus hijos y perros.

Tienen una belleza asombrosa estas fotografías. Tienen la fuerza del amor por su tierra y sus gentes; el orgullo y la sonrisa en tiempos de indudables carencias. Hay muchas de estas obras que realmente dejan a uno sin aliento.

Javier HONTORIA

DANIEL VERBIS

Galería Max Estrella. Santo Tomé, 6. Madrid. Hasta el 9 de junio.
De 90.000 a 2.000.000 de pesetas

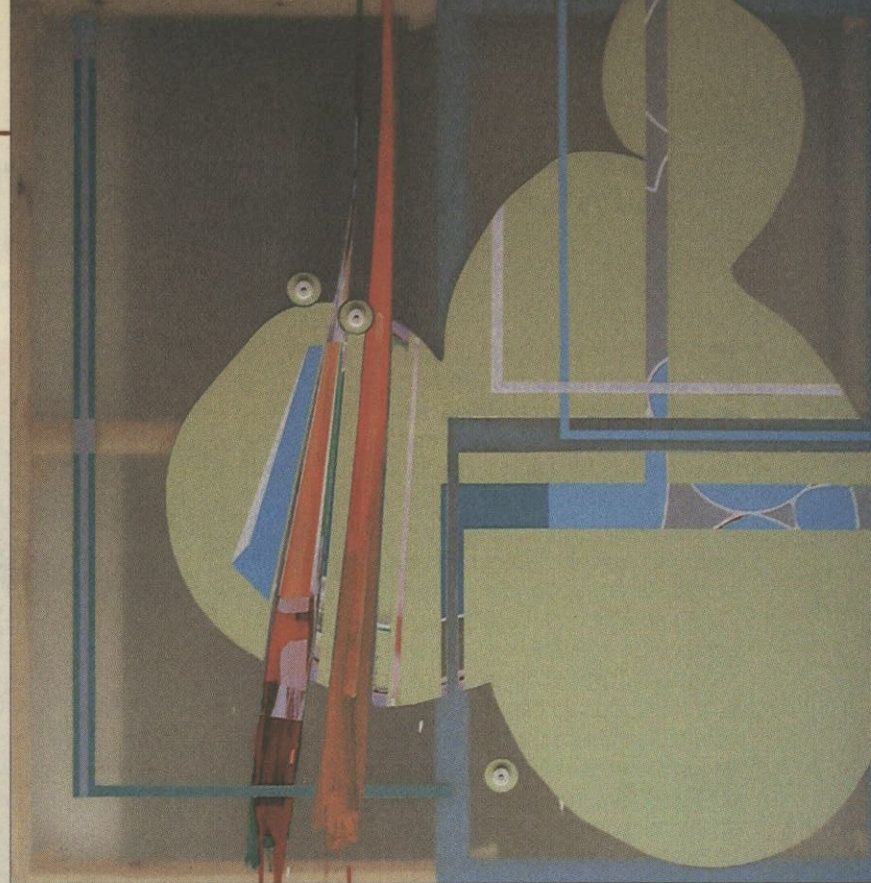
Para esta, hasta ahora su individual madrileña de mayor fuste, ha elegido Daniel Verbis mostrar distintas variantes de su trabajo, que tienen un triple denominador común: su desarrollo conjunto en el transcurso de los últimos años, su investigación o experimentación sobre las posibilidades pictóricas de materiales ajenos a la práctica tradicional de la pintura y su relectura o aplicación de la lección de las vanguardias, tanto de aquellas más remotas como de las que se han extraído en la posmodernidad.

Una impresionante instalación a la manera de los muros de Sol LeWitt abre la exposición. Las impecables franjas y líneas de color que, a modo de papel pintado cubren las paredes, se ven interrumpidas o encharcadas por formas biomórficas, muy habituales en su pintura, de papel de aluminio. Acrílicos sobre lona y material plástico –con títulos sugerentes, *Tiburón de loza*, *Globo ocular*, *Anunciación total*, *Cielos de uso doméstico*–. Cuadros hechos mediante hilos de coser de colores que componen

las series *Hila Hilo*, *Lía*, *Lío*, *Hila lío*, *Lía Hilo* y *Las peceras de Santo Tomé*. Plastilinas sobre madera que conforman la serie *El artista camuflado*. Por último, una pintura de gran tamaño sobre la pared y unas proyecciones de luz, a modo de ojos, de dimensiones inferiores a las que le son frecuentes, componen la muestra.

Le interesa a Verbis la perdurabilidad del proceso de metamorfosis de las materias que acabarán siendo pintura y, también, las variantes lógicas o congruentes inducidas por la naturaleza misma del material escogido. De ahí las diferencias inmediatamente apreciables entre los cuadros de hilos, las plastilinas o las lonas. Heterogeneidad no solamente formal –lo que implica una cromía singular para cada grupo o el aprovechamiento de las diferentes texturas–, sino, también, en el pronunciamiento de los contenidos específicos de cada serie.

A mi modo de ver, ha perfeccionado y dado mayor calado a sus obras pintadas, especialmente a las lonas, que me resultan ahora



Entornando los ojos, el tiempo, los brazos, 2000. Acrílico sobre lona plástica

mucho más adecuadas a la complejidad de sus integrantes –tocantes unos al propio Verbis, procedentes otros de esas visitas que abarcan desde el cubismo centroeuropeo hasta la lectura posposminimal de las tendencias minimal y posminimal precedentes–. Vibrantes de organicidad se ofrecen hilos y plastilinas, que procu-

ran una síntesis del expresionismo y de las propuestas conceptuales críticas con la pintura. Del mismo modo, me atraen las dos instalaciones. Es esta, así lo creo, la mejor presentación que artista y galerista podían haber hecho de un trabajo en progreso creciente.

Mariano NAVARRO



Fundación
Marcelino Botín

Artes Plásticas 2001

Fundación Marcelino Botín

Exposiciones

- > Arturo Dúo Vital. La mirada de un músico
- > Los 70. Una década multicolor
- > Juan Gris. Fondos MNCARS
- > La Otra Britania
- > Memorias de la mirada
- > Itinerarios 2000/2001

Becas

Plazo solicitud: hasta el 18 de mayo de 2001

Talleres

- > Chema Cobo. Del 25 al 29 de junio
- > Santiago Serrano. Del 2 al 6 de julio
- > Xavier Utray. Del 9 al 13 de julio

Plazo solicitud: hasta el 25 de mayo de 2001

Fundación Marcelino Botín. Santander • Teléfono 942 226072. Fax 942 226045

E-mail: fmabotin@fundacionmbotin.org • www.fundacionmbotin.org

ZAO WOU-KI, ABSTRACCIÓN ORIENTAL

IVAM. Centro Julio González. Guillem de Castro, 118. Valencia. Hasta el 1 de julio

Formado en China en las tradiciones de las artes chinas y en el oficio pictórico europeo, exiliado después y aclimatado definitivamente en Francia, donde vive y sigue trabajando todavía, Zao Wou-Ki (Pekín, 1921) parecía destinado a cumplir el sueño de una época: la coincidencia entre la vanguardia occidental y el legado de Extremo Oriente, entre la abstracción informalista y la pintura china, con su caligrafía y sus paisajes evanescentes. Su gran amigo Henri Michaux lo decía ya en 1952: "Cuando encontramos en él una técnica próxima a la de un artista occidental moderno, no se está alejando, sin embargo, de su camino chino, semejante al murmullo de su lengua materna".

Sesenta cuadros y una decena de dibujos a tinta sobre papel nos ofrecen, en esta exposición concebida por Emmanuel Guigon, medio siglo de una creación todavía abierta. Sus primeros pasos, hacia 1950, delatan la influencia de Henri Michaux y la fascinación ante la obra de Paul Klee, que el pintor chino emula con unas sutiles, leves arquitecturas lineales sobre fondos oscuros. Poco a poco, irá abandonando los temas figurativos; su pintura se volverá ilegible, con borrosos ideogramas traídos de las inscripciones de la dinastía Shang y de los bronces arcaicos. De la miniatura irá hacia formatos mayores, buscando un efecto sublime. En sus pinturas de los años sesenta aparece un aliento de cosmogonía, un querer mostrar las formas naciendo del caos, a veces con vio-



10.05.62, de 1962. Óleo sobre lienzo, 130 x 89

lencia inusitada, como desgarrones trágicos (que recuerdan a Viola), y otras veces con gradaciones esfumadas (como las de Zóbel). A partir de 1971, Zao Wou-

Ki que hasta entonces había evitado la técnica de la tinta sobre papel que le resultaba demasiado cercana a sus orígenes, volverá a ella con unas piezas que

conjugan innovación y tradición.

Zao Wou-Ki nunca llegaría a ser un pintor puramente abstracto, porque nunca prescindiría de las alusiones paisajísticas (y por eso su obra entusiasma a quienes no suelen apreciar la pintura abstracta). Por ejemplo, su magnífico *Homenaje a May* (1972), en ocres y negros, con espléndidas libertades de factura, tiene toda la vastedad de inspiración de una gran composición de Motherwell, pero sugiere más literalmente un paisaje terrestre. Otros cuadros evocan cielos nubosos, un lago en la oscuridad nocturna, los acantilados entre la niebla, unas ramas que se recortan contra la lejanía. La delicadeza de estas alusiones, unida al tratamiento exquisito de la superficie pictórica, produce a veces un hiperrefinamiento, un exceso de elegancia que se acerca peligrosamente a la cursilería (el Monet tardío, al que Zao Wou-Ki rinde homenaje en uno de sus grandes trípticos de la última década, tampoco fue ajeno a este riesgo). Ante las obras más recientes de Zao Wou-Ki, esa amenaza se acentúa hasta provocar en el espectador una incómoda mezcla de sentimientos. Mezcla de admiración ante la audacia y horror ante el desmelenamiento kitsch, por ejemplo, de ese increíble *Homenaje a Henri Michaux*, con sus gradaciones de amarillo limón, rosa, azul en un fantástico cielo crepuscular que invita al espectador a entrar en el cuadro y perderse en el paisaje.

Guillermo SOLANA

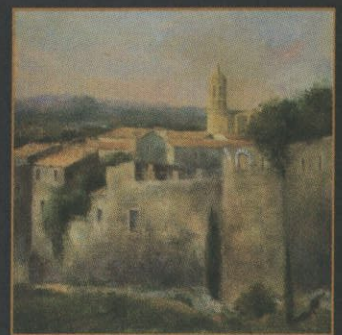
AA ANSORENA
1845 GALERÍA DE ARTE

COLOMER CAMARASA
24 DE ABRIL - 18 DE MAYO, 2001

ALCALÁ, 54 • 28014 MADRID • TELS.: 91 521 52 78 - 91 523 14 51 • FAX: 91 522 01 58

E-mail: galeria@ansorena.com

Muralla-Gerona
Óleo sobre arpillera
100 x 100 cm.





Durban, Sudáfrica, 1959

ED VAN DER ELSKEN FRENTE AL ESPEJO

Fundación "la Caixa". Paseo de San Juan, 108. Barcelona. Hasta el 8 de julio

La exposición concluye con el vídeo, *Bye* (1990), el testamento de Van der Elsken como persona y a la vez como creador. Un documento en el que el fotógrafo, acuciado por una enfermedad incurable, expresa el sentimiento de su próxima desaparición. El sentido de esta cinta está en hacer pasar –en elaborar– esta situación límite por el filtro del lenguaje, la imagen y la palabra. El resultado final es un autorretrato realizado ante la muerte, entre la desesperación y la satisfacción del recorrido hecho. Van der Elsken se despide de la vida con un mensaje humanista y añade: "Enseñad al mundo lo que sois", una cita clave que ha de iluminar la interpretación de su obra como fotógrafo. Interesa destacar que Van der Elsken realiza este vídeo grabándose ante un espejo. Y, significativamente, una de las primeras fotografías de la exposición es también un autorretrato del joven Van der Elsken realizado con un espejo.

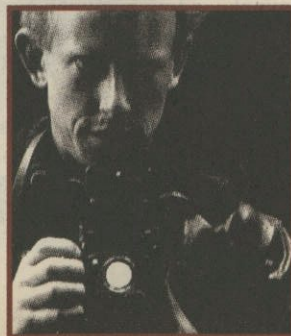
La fotografía como espejo para reconocerse, como construcción del mundo a partir del "yo", ésta es la concepción del medio de Van der Elsken. Más que un simple gesto exhibicionista, se trata de un tomar consciencia, de un pensar, de un descubrir, de un escrutar la propia experiencia a través de la fotografía y siempre implicándose en primera persona. "Enseñad al mundo lo que sois", esta afirmación significa que la cámara opera de la misma manera que lo hacen la magdalena y la memoria para Proust, representa la reconstrucción de lo vivido. Además, la expresión ideal de sus fotografías es el libro, es decir, una secuencia narrativa y un texto que las acompaña y las complementa.

Ahora bien, ¿qué es lo que vio el fotógrafo en su espejo? Como todos los fotoperiodistas creativos de su época, Van der Elsken buscaba una nueva visión de la vida cotidiana. No hace falta decir que el fotógrafo –como cualquier-

Ed van der Elsken (Amsterdam, 1925-1990) forma parte de aquella generación de fotoperiodistas denominada "fotógrafos subjetivos", que, como Robert Frank o William Klein, no se limitan a registrar las apariencias. El inicio de su carrera en los años 50 coincide con la época dorada de las revistas ilustradas. Es difícil realizar una valoración sobre Van der Elsken, sin embargo la aportación de esta retrospectiva es que descubre otras actividades en el fotógrafo holandés –la de cineasta– que facilitan elementos de lectura para sus fotografías.

–tan sólo encuentra lo que busca desesperadamente, porque tan sólo se puede ver lo que hay dentro de uno mismo. Van der Elsken aportó una mirada muy personal que también desafiaba las convenciones, pero la suya era una posición profundamente humanista. Su mundo era la ternura, la bohemia inofensiva, la ingenuidad, la frescura, un aliento de izquierdas y mayo del 68... Así, en el vídeo *Bye*, el fotógrafo explica que después de una operación en que le extirparon los testículos infectados por el tumor, pidió que se los enseñasen; al verlos en una bandeja exclamó, sin ningún resentimiento, lo bien que le habían servido. Para Van der Elsken, en la historia de cualquier persona, en cualquier acontecimiento, hay una chispa que merece ser vivida. Él la intentó atrapar como fotógrafo y como persona porque ambas cosas estaban fundidas en un espejo.

Jaume VIDAL OLIVERAS





Pérez Villalta: Sin título, 1998



Carlos Alcolea: Finisterre, 1988-89

EN EL ARTE DE LOS ÚLTIMOS VEINTE AÑOS

LA NOCHE

Museo Esteban Vicente. Plazuela de las Bellas Artes, s/n. Segovia. Hasta el 16 de septiembre

¿Qué representa la noche en el imaginario actual? La exposición que se acaba de inaugurar en el Museo Esteban Vicente da respuesta a esta pregunta imprescindible. Y nos sorprende, por ejemplo, que apenas sea "ya para nadie el escenario del amor", como concluye su comisario, J. M. Parreño. Una verdadera revolución de la noche debe haber tenido lugar para que ocurra esto, de lo que la pintura de los últimos veinte años da testimonio, contra todos los pronósticos. Nuestra noche aparece como objeto de placeres y de tormentos cósmicos, misterio y jeroglífico, como un tejido sensible a un tiempo ignoto, como el espacio que sigue a las 24 horas del día, la soledad, el lugar en el que encalla el amor. Lo dicen los cincuenta cuadros que conforman esta antología posible de la pintura reciente, en la que están muy distintos autores: de Carlos Alcolea a Jorge Barbi, de Chema Cobo a Isidre Manils, de Soledad Sevilla a Pedro Mora,

Perejaume, Pérez Villalta, Dis Berlín, Daniel Canogar, Darío Urzay, Víctor Mira, etc. Salvo Carlos Alcolea, todos son autores vivos, pero no necesariamente muy conocidos. Pues, junto a muchos célebres están otros que lo son menos, como Mon Montoya, Chema Peralta o Javier Pérez —artista que, dicho sea de paso, estará representado en la próxima Bienal de Venecia, con la selección realizada por Estrella de Diego—. Pero es que, además, en ningún momento se trata de una representación de los artistas de una época, sino de una aproximación al motivo de la noche en nuestra época a través de algunos artistas. La pieza más antigua es *Persecución nocturna en la periferia de la ciudad*, de Miquel Barceló, y una de las más recientes *Osa mayor*, cuadro en el que El Hortelano pone a las ranas a contemplar un inmenso firmamento.

A la revolución de la noche, que no se sabe si tuvo lugar en los años ochenta o en los tiem-

pos de Ptolomeo, o si es aún inminente, responde una exposición diurna que ilustra las inquietudes que nos quedan cerca cuando el museo cierra sus puertas. El concepto mismo de la exposición es revolucionario, pues rompe con la inercia de hacer de la pintura actual carne de antológicas de obras museables, de estados de la cuestión artística, de periodizaciones y órdenes críticos, para ocuparse de un tema común, de un asunto sensible, del rostro real, en suma, que las cosas tienen para quienes se ocupan de representarlas. Lo que en principio se haría sospechoso de ser un estudio de reciente iconografía natural en torno al fenómeno de la noche, es, en términos efectivos, un emocionante recorrido entre respuestas múltiples al enigma de un "espacio lleno de electrones que no dejaban pasar la luz", si nos valen estos versos de Ernesto Cardenal por sinónimos del paisaje nocturno. La exposición demuestra, hablando a los afectos con los ico-



Zush: *Usdre Nesod Uts*, 1986



nos de hoy, que el sueño de nuestra razón durante la noche es una turbación compartida.

El concierto de imágenes –que no sólo incluye cuadros, sino también algo de escultura y un par de instalaciones–, se articula en cuatro tiempos. Pues, a la vista de las interpretaciones del tema, se distingue entre quienes, como Blanca Muñoz, de quien se presenta la escultura *Perseideas*, se entregan a los paisajes estelares, aquellos que pintan nocturnos terrestres o marinos, como Joaquín Risueño y Antonio Rojas, los que hacen interiores o se fijan en el lugar en el que hay luces encendidas, como hace A. M. Charris, y, finalmente, los pintores cuyo estudio se ve invadido por fantasmagorías, monstruos, apariciones y cataclismos, como le pasaba a Alcolea al “pintar a oscuras”. Existen así diversos registros semánticos que se suceden en una seductora puesta en escena de realidades, oniromancias y ensueños vividos al filo de la noche.

Si la pintura española de las últimas décadas, al igual que ocurre en otras artes y otros países, se caracteriza por una especie de dispersión de estilos y poéticas y por el ocasionalismo de las miradas, esta exposición apunta plausiblemente a una convergencia de los dominios artísticos en una realidad común, que, cabe presumir, coincide además con la del espectador. Del esfuerzo puesto en la composición de este collage de voluntades deriva una escenografía repleta de relaciones sugestivas, celebraciones de complementarios, poemas-objeto que vertebran un mundo con el que todo visitante hallará relación de parentesco. Para completar esa arquitectura del imaginario, en el catálogo de la exposición leemos, acompañando a la reproducción de cada obra, un poema de tema parejo que, como una voz en off, procede de un celebrante ausente.

Javier ARNALDO

M. ÁLVAREZ

Galería Ángeles Penche. Madrid.
Monte Esquinza, 11.
Hasta el 5 de junio.
De 60.000 a 830.000 pesetas

Melquíades Álvarez (Gijón, 1956) presenta en Madrid una extensa exposición de su producción más reciente. En la mayor y más representativa parte de la misma el artista emplea la poco habitual técnica del óleo sobre madera estucada, valiéndose de la pincelada con el acompañamiento de la raspadura. Superficialmente, estas obras parecen acostumbradas, visitadas, conocidas; óleos de marinas y de bosques, nadadores fundidos con el agua y vagos caballos pastando que el visitante poco avisado puede considerar desprovistos de verdadera potencia. No es así. Algunas de estas obras no resultan especialmente esclarecedoras ni deslumbrantes (así sucede con muchas de las marinas) pero poseen el equilibrio de lo esencial y, en su sencillez despojada de efectos, tejen un asiento de calma para lo visible. A su lado, al menos diez obras (incluido *El cuadro*, uno de los diez carbonos sobre papel del final de la muestra) sacuden con limpieza la alfombra del misterio, indagando en lo interior, en lo asombrosamente secreto que yace en lo más cercano. Interior del bosque, interior del paisaje, interior del cuadro, del espectador y del artista para los que éste reparte visados compuestos de luz y sombra.

Abel H. POZUELO

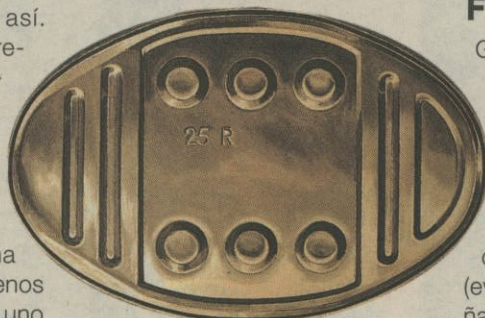
LUIS FEGA

Galería Vértice. Oviedo
Marqués de Santa Cruz, 10.
Hasta el 14 de mayo.
De 100.000 a 950.000 pesetas

Esta es la primera vez que Luis Fega (Piantón, Vegadeo, 1952) expone en una sala comercial ovetense su conocida obra. Una obra que, dentro del expresionismo abstracto, ha evolucionado en los últimos años desde una dramática gestualidad de colores negros hasta incorporar cromatismos vivos, como contrapunto plano y sosegado a la violencia vitalista de sus ademanes desinhibidos. Así, en la treintena de cuadros de diferentes formatos

que cuelgan en Vértice, concilia magistralmente esa vehemencia de negros, de mensaje individual e inmediato, con la permanencia medida de los fragmentos coloreados, incorporados como falsos collages. Logra así unos espacios a la vez dinámicos y estáticos, continuos en el gesto de los brochazos y muchas veces dislocados para fijar planos distintos, secuenciados en un ritmo armónico. Sus pinturas, enraizadas en Asturias por sentimiento y voluntad, no describen —aunque sus sugerentes títulos pudieran indicarlo— espacios concretos ni individualizan sensaciones, sino que aspiran a un mensaje universal, con toda la fuerza que consigue el buen oficio, el proyecto reflexivo y la sinceridad.

Ana FERNÁNDEZ



Chus García-Fraile: *Ubicuos 28*, 2000

GARCÍA-FRAILE

Gal. Antonio de Barnola. Barcelona
Palau, 4.
Hasta el 9 de junio.
De 125.000 a 550.000 pesetas

En nuestra sociedad de consumo el poder del objeto ha ejercido gran fascinación entre los artistas, porque son el reflejo de la realidad urbana que nos envuelve. La joven madrileña Chus García-Fraile pinta sobre fondos de tela negra una serie de latas y tapas de envases metálicos utilizando esmalte dorado o

plateado. Su trabajo es sofisticado y se acerca al fotorrealismo de principios de los años 70 por el esmero con el que reproduce los reflejos, las sombras y los relieves de cada objeto. Sin embargo, cuando se contemplan las nueve telas que conforman la exposición, nos damos cuenta de que el propósito de la artista no es tanto reproducir la realidad sino ofrecer una visión distanciada de dichos objetos, convirtiéndolos en símbolos iconográficos. En este trabajo encontramos, además de un gran oficio, un proceso de descontextualización que permite a la pintora huir de una realidad demasiado prosaica y, al mismo tiempo, ironizar sobre ella.

Marie Claire UBERQUOI

FORNS BADA

Galería Estampa. Madrid.
Justiniano, 6.
Hasta el 30 de mayo.
De 100.000 a 1.800.000 ptas.

Estas obras recientes de Carlos Fornas Bada, un conjunto de óleos y nueve piezas escultóricas (evocación de plantas con extrañas formas), podrían inscribirse en una revisión del tema tan tratado (y, en ocasiones, maltratado) de lo orgánico como residencia de lo ajeno, de lo extraño. Sin embargo, hay en ellas una vocación de acercamiento al asunto desde un punto de vista diferente. Fornas Bada se aproxima a lo botánico y a lo inanimado rozando el código del surrealismo, partiendo de cierto horizonte donde lo onírico desvelado nos hace cómplices de la visión de una naturaleza exagerada, imposible, simbólica y, en cierta forma, humanizada, pero precisamente lo hace sin olvidarse de la figura humana. Así, en muchos lienzos puede verse a un personaje (el



Fornas Bada: *Dehesa*, 2000

mismo rostro siempre, encarnación de diferentes hombres) que, estupefacto, parece sentirse ajeno a la vez que seducido por las formas de plantas, flores y frutos. Entre ese hombre y su reflejo feroz en lo vegetal, aparecen también llamativos insectos voladores o un perro, que sirven de puente, dando cuenta de un nivel intermedio. Ello da lugar a una poética y contemplativa metafísica de este lugar físico que habitamos.

A. H. P.

OUKA LEELE

Sala Rivadavia. Cádiz.
Presidente Rivadavia, 3.
Hasta 25 de mayo

A estas alturas el nombre de Ouka Leele no es extraño para nadie, sin embargo, a pesar del desarrollo que la fotografía ha experimentado en los últimos tiempos, su obra siempre nos sitúa en un estamento muy significativo, con la inquietud de lo iniciático levantando un especial desasosiego emocional, plástico y estético. Esta exposición nos sitúa ante un esclarecedor trabajo, donde los límites de la fotografía han perdido sus contornos para fundirse con los de una sutil pintura transgresora de una realidad a la que se potencia en sus desenlaces representativos. La serie expuesta nos conduce por los intereses de una artista que se vale de las imágenes inmediatas para recrear un universo de formas donde se pone de manifiesto la íntima poética de las cosas sencillas. El prosaísmo de la realidad transforma sus habituales discursos para alcanzar una especial configuración con la sola incidencia de una mínima manipulación plástica. Ouka Leele, otra vez, nos envuelve con su particular mirada y, otra vez, nos hace cómplices de su iniciática posición de privilegio creativo.

Bernardo PALOMO



7 PINTORES

RAMÓN ENRICH
DAVID FONT
REGINA GIMÉNEZ
SUSI LIZONDO

MIGUEL OLIVARES
CRISTINA SAMPERE
BENJAMÍN TORCAL

HASTA EL 20 DE MAYO

JORGE ALBERO

CLAUDIO COELLO, 28. 28001 MADRID
TELÉFONO: 91 431 65 92 FAX: 91 576 51 26

REGINA GIMÉNEZ



DIEGO VELÁZQUEZ

Hasta el 31 de mayo, en los Reales Alcázares de Sevilla se puede ver la exposición *Mil años del caballo en el arte hispánico*. La muestra, protagonizada por la figura de este animal tan español, reúne 120 piezas procedentes de museos, fundaciones y colecciones de toda España. Entre ellas se incluyen obras de gran valor artístico, como este óleo de Velázquez, *La lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos* (de la Colección del Duque de Westminster), la *Cabeza de caballo, 2 de mayo de 1937* de Picasso o el *Retrato del General don José de Palafox a caballo* de Goya. La Sociedad Estatal "España Nuevo Milenio", organizadora del evento, se ha hecho cargo de la restauración de alguna de las piezas.

Gobierno Civil de Tarragona
(1954), de Alejandro de la Sota

UNA EXPOSICIÓN MUESTRA LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

La construcción de España

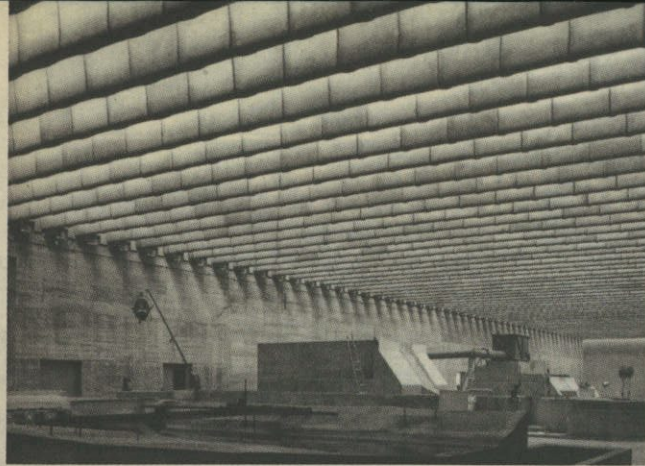
Desde Gaudí a Moneo, la España del siglo XX a través de sus edificios. Eso es lo que muestra esta exposición que, hasta el 17 de junio, se puede ver en la sala de los Nuevos Ministerios de Madrid. Con planos, dibujos, fotografías y maquetas, repasa con detalle los símbolos vivos de nuestras ciudades.

Surgida a partir de la exposición en el Deutsches Architektur Museum de Frankfurt dentro de la Expo 2000 de Hannover y comisariada por Antonio González Capitel, tiene esta muestra cierto carácter catalogador de la historia de la arquitectura española, de instrumento documental ordenado cronológicamente que permite una mirada global a la evolución de ésta a lo largo del siglo XX. Se inicia el recorrido con el Modernismo como versión española, y sobre todo catalana, del cambio de siglo. Es el momento de Gaudí, Domènech y Jujol, una arquitectura reservada a ciertas clases sociales, excéntrica, muy particular en el gusto y autóctona, exportada en magníficos ejemplos fuera

de Barcelona, como el Palacio de Longoria de Madrid, actual sede de la SGAE, construido en 1902 por José Grases Riera. En el primer cuarto de siglo, el historicismo imperante versionó con nostalgia las variantes locales de la arquitectura académica. Antonio Palacios, con el Círculo de Bellas Artes de Madrid y González Álvarez-Osorio, con la Plaza de España de Sevilla, son algunos de los representantes de la época. En el segundo cuarto del XX se introduce la revolución de la arquitectura moderna, eso sí, con ejemplos aislados. Un período vacilante en el que brillan las aportaciones en técnicas de gran modernidad de Casto Fernández-Shaw, con la presa del Salto del Jándula en

Andújar, y las del ingeniero Eduardo Torroja, con el demolido frontón Recoletos o el hipódromo de la Zarzuela. Esta primera arquitectura moderna, comprometida aún con el academicismo y mezclada con tendencias racionalistas o expresionistas, tuvo en Madrid su principal escenario con las obras de Gutiérrez Soto (Cine Barceló), el Campus de la Ciudad Universitaria de Madrid, de López Otero, el Edificio Capitol de Feduchi, y la primera obra de García-Mercadal, el Rincón de Goya, pieza clave en la introducción del racionalismo arquitectónico en nuestro país.

Tanto en Cataluña como en el resto de España se producía entonces el encuentro con las corrientes internacionales. El Club



Centro de Estudios Hidrográficos de Madrid (1960), de Miguel Fisac



Escuela República de Brasil (1985), de Campo Baeza

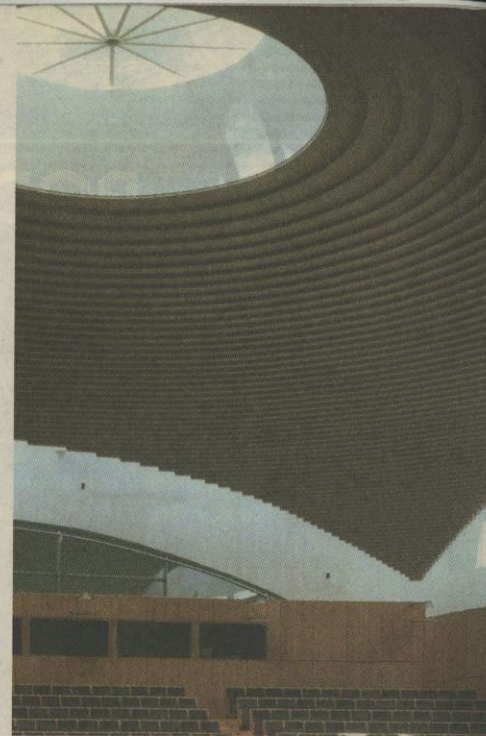
Náutico de San Sebastián, de Aizpurua-Labayén es la mejor referencia de las inquietudes de un selecto grupo de arquitectos cofundadores del Gatepac. El edificio de viviendas en la calle Muntaner es el primer ejemplo en Cataluña de la importación racionalista, construido por Josep Lluís Sert a la vuelta de su estancia en París donde colaboró en el estudio de Le Corbusier. Otros edificios realizados por miembros del Gatepac (Sert/Subirana/Torres Clavé) constituirán en Barcelona la mejor herencia del racionalismo moderno. En Madrid, a partir de los años treinta, comenzó el desarrollo moderno con los Nuevos Ministerios de Zuazo como máximo exponente del neoclasicismo propio de la posguerra. Igualmente, el Ministerio del Aire de Gutiérrez Soto recoge la expresión del historicismo franquista de los cuarenta, siendo el edificio de Sindicatos de Cabrero el ejemplo más comprometido con la modernidad.

Los años cincuenta suponen una vuelta a la modernidad con una generación brillante que retomó el carácter aperturista. La basílica de Aránzazu de Oiza, las casas de Bonet Castellana y Coderch, las iglesias de Fisac, las escuelas de García de Paredes y el trabajo destacado de Alejandro de la Sota con el Gobierno Civil de Tarragona consolidan el patrimonio más rico e intenso de la mitad de siglo, que se mantuvo a lo largo de los sesenta y setenta con aportaciones de jóvenes arquitectos que, incorporándose a la escena en los setenta, consolidan el legado de la evolución a la modernidad que retomamos hoy. Cano Lasso construyó un impecable conjunto de viviendas y universidades laborales, Corrales y Molezúm el edificio Bankiún tras ganar un importante concurso que convocó a un nutrido grupo de arquitectos

que conformarían la nueva imagen del Paseo de la Castellana de Madrid (el Banco de Bilbao de Oiza y el Bankinter de Moneo). García de Paredes construye a finales de los setenta el primer auditorio moderno en Granada y Ruiz Cabrero el nuevo Colegio de Arquitectos de Andalucía Occidental.

Es la década de los ochenta la que se manifiesta más activa de

todo el siglo. Con una situación económica consolidada y con una tradición moderna de diversas tendencias que definieron el eclecticismo imperante, supuso la definitiva proyección internacional de nuestra arquitectura. El Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, de Rafael Moneo, fue el primer ejemplo que representaría una época de grandes obras pú-



Palacio de Congresos de Castilla y León (1992), de Navarro Baldeweg

blicas. El impulso catalán dirigido por Oriol Bohigas, proyectó la verdadera modernidad catalana. Los trabajos de Garcés /Soria, Piñón /Viaplana, Amadó/Domènech/Puig, Bonell/Ríus, Martínez Lapeña/Torres, Clotet/Tusquets y Bach/Mora construyeron Cataluña con magníficos ejemplos de desarrollo urbano. Sevilla retoma el testigo con la construcción de la Expo 92. Vázquez Consuegra construye el Pabellón de la Navegación y Cruz/Ortiz la estación de Santa Justa. Calatrava irrumpe en escena construyendo el puente del Alamillo, provocación al conjunto de arquitecturas de la Expo que no pudo competir con la rotundidad formal de la estructura.

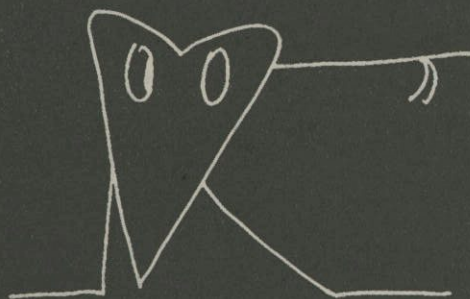
Tras la resaca olímpica, la arquitectura española se relaja, manteniendo la brillantez individual de algunas intervenciones. Navarro Baldeweg termina el Palacio de Congresos de Salamanca, Miralles realiza el cementerio de la Igualada y Campo Baeza el Centro de Innovación Tecnológica en Mallorca, y se acaban las obras de los edificios que cierran un activo siglo XX: el Guggenheim de Bilbao de Gehry y el Kursaal de Moneo. El País Vasco recibe las más singulares obras de este fin de siglo, que han acaaparado los premios, las polémicas y han abierto los más profundos debates, dejando a las nuevas generaciones una amplia brecha y un mensaje entusiasta de lo que la arquitectura puede ofrecer.

Antón GARCÍA-ABRIL

FUNDACIÓN TELEFÓNICA
SALAS DE ARTE

NICANOR PARRA

Antefactos Visuales



DIRECCION OBLIGADA

Del 26 de abril al 10 de junio de 2001.

Fundación Telefónica. Fuencarral, 3. Teléfono de información: 900 11 07 07.
Martes a viernes de 10 a 14 h. y de 17 a 20 h. Sábados, domingos y festivos de 10 a 14 h. Lunes cerrado. Entrada gratuita, previa exhibición del D.N.I.
Tel.: 91 584 23 00. Fax: 91 531 71 06.
Internet: www.fundacion.telefonica.com



RODIN, UN SIGLO DE BELLEZA

Rodin 1900, la exposición del alma. Museo de Luxemburgo. Vaugirard, 19. París. Hasta el 15 de julio

Coincidiendo con la Exposición Universal de París de 1900, aunque al margen de ella, el escultor Auguste Rodin, a punto de cumplir sesenta años, organizó su primera muestra individual en París; fue la célebre *Exposición del Alma*, pues fue en un pabellón construido especialmente en la plaza de ese nombre donde el acontecimiento tuvo lugar. Para conmemorar el centenario de la exposición que dio a Rodin fama internacional, el Museo de Luxemburgo,

bajo el comisariado de la conservadora jefe del Museo Rodin, Antoinette Le Normand-Romain, ha reproducido –incluso en sus mínimos detalles y con la más exigente fidelidad, por más que no todas las obras hayan podido ser localizadas u obtenidas– aquel evento, que transformó la visión de la escultura e impulsó a Rodin a la más alta consideración de sus contemporáneos, pese a ciertas opiniones adversas.

Criticar a estas alturas la es-

tatuaria del gran maestro francés no resulta, entenderá el lector, de recibo. Otra cosa muy distinta es poder analizar con qué inteligencia fue concebida y realizada esta exposición hace un siglo y cuál es nuestra respuesta al visitarla transcurridos cien años.

Antes de abordar qué obras fueron seleccionadas, debemos apuntar un detalle, que elogiaron ya entonces los escritores y espectadores y que no ha perdido vigencia alguna para los visitantes de hoy. Permítaseme describirlo con los términos de dos comentaristas que lo contemplaron de primera mano. Harlor escribe: “Uno entra. Y es en una blanda claridad de encaje donde está la asamblea de estatuas blancas”. May Armand-Blanc, por su parte, insiste: “La entrada en la luz, en la blanca plenitud de la Belleza. Los muros cubiertos de telas pálidas como el reflejo del sol en el agua”. En efecto, las salas son de un blanco inmaculado, y contra las albas paredes rebota, por así decirlo, el blanquinoso color de las escayolas –de las que se exponen muchas–, el cande de los mármoles; y, por contraste, se adentran los bronceos en su bosque de penumbra. “De la claridad a las sombras, los modelados se enlazan, se deslizan unos sobre otros sin dejar por ello de pertenecer al aire vibrante que los envuelve”, observó el redactor de “La Fronde”.

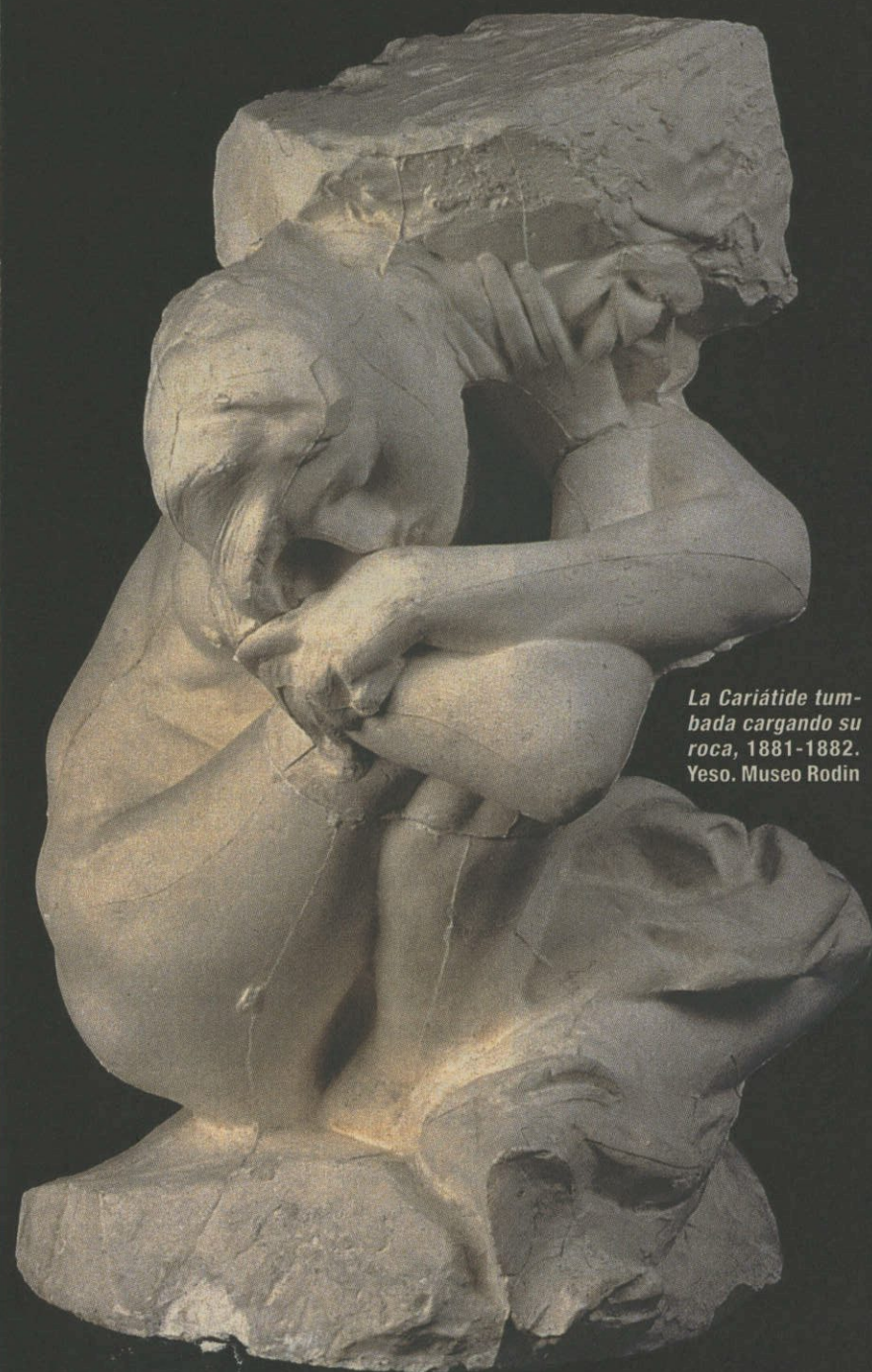
En segundo lugar, Rodin, como una afirmación de sus principios estéticos, situó en el eje principal de la muestra su entonces todavía polémico *Balzac*, acompañado, a ambos lados o en salas inmediatas, por algunas de sus obras más discutidas, *Los burgueses de Calais*, el *Monumento a Victor Hugo*, la inquietante *Iris* –con su vulva expuesta a la vista– y, cómo no, el conjunto de *La Puerta del Infierno*. Excluyó, sin embargo –aunque eran más de 120 las expuestas– su generalmente admirado y apreciado *El beso*. La

disposición de las esculturas en grupos compactos y apretados, aisladas del mimetismo de la realidad por estar muchas de ellas encaramadas en columnas, nos recuerdan la descripción que Paul Gsell hacía, en 1911, del estudio de Rodin en el Depósito de Mármoles: “En su taller circulan o descansan varios modelos desnudos, hombres y mujeres. Rodin les paga para que le proporcionen en todo momento la imagen de una desnudez que se mueve con la libertad de la vida. El desnudo, que para los modernos es una revelación excepcional y que para los escultores suele ser sólo una aparición, que dura lo que una sesión de pose, para Rodin se ha convertido en una visión habitual”.

Los dibujos, en número superior a sesenta, introducen al visitante en el universo del escultor, y lo hacen, en un insólito vecindaje con la contemporaneidad, alternándose y mezclándose con las setenta fotografías de Drouet que, realizadas según indicaciones precisas y estrictas de Rodin, muestran no sólo estadios sucesivos de las mismas, sino ángulos imposibles de alcanzar por el espectador y series de motivos o fragmentos que abren accesos inusitados a su obra.

Añádasele a lo anterior el hecho de concertar a prensa, crítica y escritores afines –algunos de ellos llegados de los países del centro y el norte de Europa y, también, de los Estados Unidos–; el control de las ventas o de los encargos de reproducciones, mediante manos amigas, generalmente, como era costumbre en Rodin, mal retribuidas o descaradamente traicionadas en lo personal, pero inmisericordemente para con ellos mismos fieles al maestro y, por último, la larga duración de la muestra, y coincidirán conmigo en que un siglo después no han cambiado tanto las cosas.

Mariano NAVARRO




La Cariátide tumbada cargando su roca, 1881-1882. Yeso. Museo Rodin

GRANADA Y VIZCAYA ABREN A LA RISA SUS FESTIVALES DEL HUMOR

Por el Reino de Ja, Ja...

Es lo más difícil: hacer reír. El teatro ha buscado siempre la carcajada del público, desde Aristófanes a Darío Fo pasando por Jardiel. Dos festivales del humor, el de Santa Fe en Granada y el de Leioa en Vizcaya, intentarán arrancar durante este mes las risas del respetable. EL CULTURAL ha hablado con sus directores, Alfonso Alcalá y Alberto García respectivamente, y recorre los principales montajes, exponentes de un género totalmente consolidado.



La compañía Avner The Eccentric representa *Exceptions to Gravity* en Granada

TEATRO

Teatro de Humor: Festival de Santa Fe y Feria de Leioa³⁷⁻³⁸ Llega la linterna mágica³⁹ Antígona vanguardista⁴⁰

TEATRO DE HUMOR



Arriba, la compañía Los Los y Pedrito Onewheel, el Hombre Orquesta. Ambos estarán en Leioa

La gente quiere reírse. La comedia no pasa de moda y los numerosos festivales dedicados a este género que proliferan por todo el terreno nacional vienen a corroborarlo. Durante las próximas semanas se dan cita en los extremos de la península dos homenajes a la risa, Granada y Vizcaya serán sus escenarios.

El humor que huye de la cargada fácil y la risa como terapia de choque es el eje que inspiran el VII Festival de Teatro del Humor de Santa Fe (Granada), cuya apertura está programada para el próximo viernes 11. Su director, Alfonso Alcalá, explica que el origen del festival fue "la idea de aglutinar durante varios días espectáculos de humor, y todo tipo de humor, no sólo teatro. Así como la intención de alimentar la vida cultural de Granada cubriendo un vacío que dejaban los otros festivales de la provincia".

Humor en la calle

En estos años el festival ha ido creciendo, incorporando poco a poco más espectáculos internacionales y es, en su séptima edición, cuando Alcalá afirma que ha llegado "su momento de madurez". Son siete las compañías que participan, tres españolas, dos italianas, una estadounidense y una ucraniana, que dan como resultado una heterogeneidad que va desde la dramaturgia textual de Teatro Meridional hasta el humor desenfadado de Yllana y Leo Bassi, pasando por las técnicas circenses de Mimirichi Clown Teatro de Kiev. Todo esto completado con otras ocho actuaciones: cuatro sesiones de "Noches golfas" y otras cuatro de espectáculo de calle.

Unas semanas más tarde, del 31 de mayo al 3 de junio, se presenta La Feria de Artistas Callejeros del Humor de Leioa (Vizcaya), en su quinta edición, con el fin de aunar y abrir las puertas a los espectáculos de calle,

generalmente fuera de los circuitos. Alberto García se encarga de la coordinación de las treinta compañías que participan. "Nuestro planteamiento —explica García— es relanzar los grupos vascos sin dejar de lado los espectáculos nacionales e internacionales, trabajando sobre todo el humor en todas sus variantes, teatro, música, circo... para conseguir algo tan difícil en los espectáculos de calle, como es la permanencia del público".

Los cambios con respecto a años anteriores se enmarcan, en ambos casos, en una línea de apertura que pretende imprimir personalidad a las ediciones de esta temporada. Mientras Santa Fe se atreve por primera vez con una coproducción entre una compañía y la propia organización del certamen —precisamente el montaje inaugural, *El huevo de los mártires*, ganadora del Premio de Teatro Marín, de la compañía Del Almirante— e incorpora, por primera vez también, espectáculos de calle, Leioa duplica el número de compañías —de 16 a 30— y abre el abanico de espectáculos con la inclusión de actuaciones circenses y musicales.

Consagrados y promesas

La selección de compañías es para Alcalá "una cuestión de equilibrio. Todos los espectáculos han sido ya estrenados y tienen una calidad y un prestigio reconocido; para el festival escogemos aquellos que encajan con la lógica del programa"; por su parte García destaca la posibilidad que la feria representa para compañías jóvenes, que ya han demostrado calidad y que encuentran en este certamen una plataforma para darse a conocer: "Una Feria se distingue de un Festival precisamente por la presencia de programadores y distribuidores dispuestos a descubrir nuevas promesas y nosotros damos aquí una oportunidad a compañías vas-

cas para estrenar sus montajes, pero también recogemos otros espectáculos interesantes que se hayan representado tanto en España como fuera de ella. Prueba de ello son los dos premios que se convocan en la Feria, al Mejor Espectáculo Callejero y al Mejor Espectáculo Callejero de Euskadi".

La risa como terapia

La aparición de estos festivales responde —según Alcalá— "a una visión de marketing" que entiende la acogida del público hacia este tipo de teatro, tradicionalmente entusiasta, como consecuencia de unos códigos universales, comprensibles por todo tipo de espectador. García explica que "la última palabra la tienen los espectadores y puesto que el boca a boca es lo que mejor funciona para promover una representación cómica, está claro qué es lo que éstos quieren".

Ambos directores coinciden en señalar que el humor en el teatro es, lejos de una moda, una demanda, una necesidad que el público tiene y que se ve reflejada en la cartelera. Alcalá matiza que "la comedia ha existido siempre, nació junto a la tragedia, lo único que ha cambiado a lo largo de la historia son los códigos, la televisión ha incidido mucho a la hora de plantear nuevas fórmulas, no siempre válidas". Por su parte García explica que lo que el público busca es "disfrutar al máximo durante hora y media. Desde luego que es una terapia, sólo hay que analizar los llenos constantes y repetidos del teatro de humor".

La oferta de un humor inteligente, que además de hacer reír, incite a pensar, huyendo de lo fácil y buscando, ante todo, hacer arte, es la base sobre la que se consolida la teoría de la risa como terapia. "Que la risa es beneficiosa eso ya nadie lo duda. La risa es terapia, la mejor terapia de choque —afirma el propio Alfonso Alcalá—, cuando la gente se ríe está y es más feliz. Para la próxima edición trataremos este asunto más en profundidad, hablaremos con terapeutas y psicólogos. Esperamos que esto contribuya a alimentar y prodigar la risa como una opción".

Alfonso Alcalá, director del Festival de Santa Fe opina que "la risa es beneficiosa, es toda una terapia, la mejor terapia de choque, porque cuando la gente se ríe es mucho más feliz"

Eloísa de DIOS

LA MÍTICA COMPAÑÍA DE PRAGA LLEGA AL COLISEUM DE MADRID

El juego de ojos de Linterna Mágica

Imágenes salidas de la nada, actores suspendidos en el aire, música, danza. El teatro se convierte en un sueño en el que todo es posible y las artes se mezclan gracias a la luz de la Linterna Mágica, el mítico teatro checo que se ha convertido en toda una institución teatral. Dirigida por Josef Svoboda, la compañía llega hoy a Madrid para celebrar las 5.000 representaciones de su montaje más representativo: *Wonderful Circus*. El sueño del Este ya está aquí.

Praga tiene una asombrosa capacidad para exportar símbolos: Kafka, Smetana, Mucha... Sin embargo, la ciudad del Moldava ha regalado a la escena mundial una forma de hacer teatro que no tiene nombre propio pero que se ha convertido en toda una institución dentro y fuera de su natal República Checa: la Linterna Mágica. Ahora, la compañía que dio nombre a lo que ya es todo un género teatral vuelve a España, tras once años de ausencia, para recordar al público europeo los ingredientes de su estilo mágico. Un estilo propio esencializado en su montaje *Wonderful Circus* que mezcla la pantomima, la danza, la música, las proyecciones y la técnica del "teatro negro", origen del género del mismo nombre.

Un estilo único

El propio director de la compañía, el checo Josef Svoboda, señala a EL CULTURAL que es algo más que una mezcla de estilos. "Nosotros —explica— hemos creado nuestra propia fórmula y es única porque ningún teatro europeo ha hecho lo mismo hasta ahora". La palabra, cimiento del teatro clásico, se esconde en la oscuridad del negro telón de fondo sobre el que se escriben otros lenguajes: el del cuerpo, el de las imágenes, el de la música...

La mítica compañía de la "Laterna Magika" —el nombre original en checo— vuelve a España con su montaje más emblemático y el más antiguo de los cinco

—cumplirán en Madrid las 5.000 representaciones— que la compañía tiene actualmente en repertorio: *The Trap*, *Puzzles*, *Odysseus*, *Casanova* y el *Wonderful Circus* que se representa en la capital. En este montaje se inicia un viaje a las confrontaciones de la vida, a la lucha de opuestos: la felicidad y la tristeza, la fortaleza y la debi-

lidad... Un peregrinaje por la vida que se convierte en un cuento fantástico. La música del piano y un cuerpo de ballet acompañan eventualmente a las proyecciones y a los propios actores "que parecen volar sobre el escenario gracias a la técnica del teatro negro", comenta Svoboda, convirtiendo así el montaje en una especie de

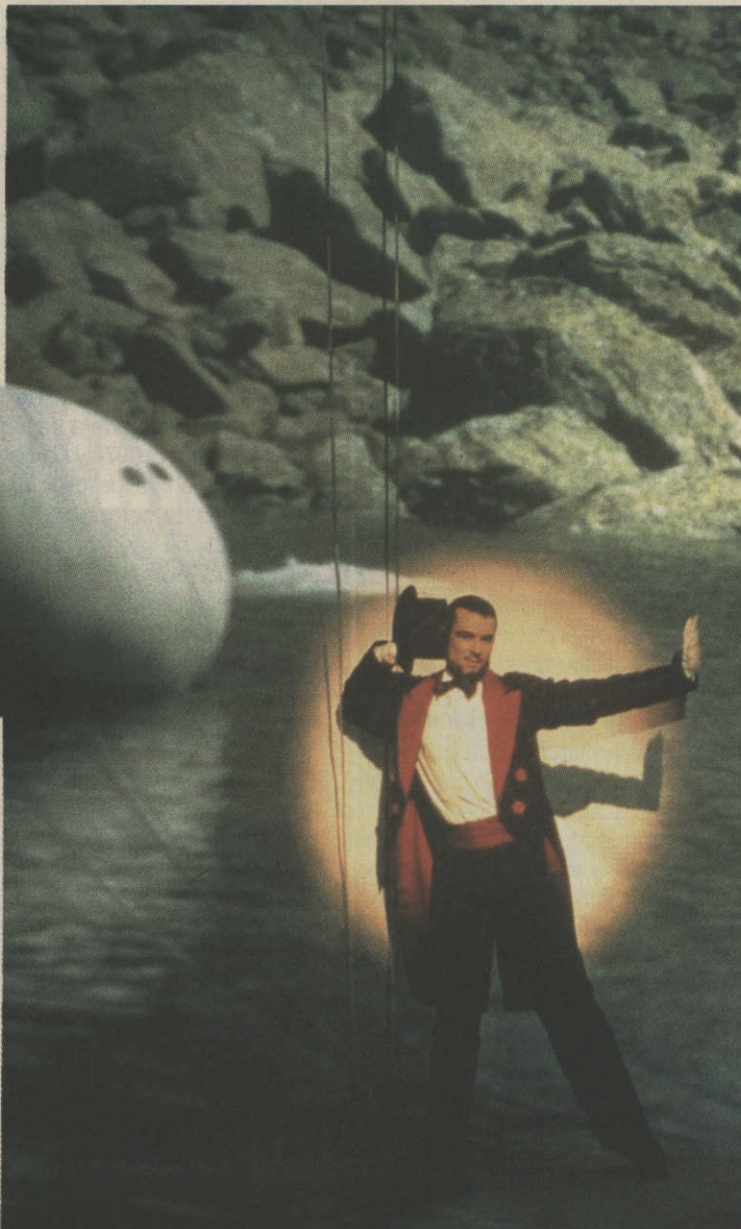
cuento onírico. La originalidad de esta propuesta ya sorprendió hace medio siglo, cuando en la Expo de Bruselas de 1958 la compañía presentó su *Laterna magika*. El éxito fue tal que a partir de ese momento se convirtió en toda una institución: un año más tarde dio nombre al teatro homónimo en la capital checa.

La compañía, con 43 años a sus espaldas, se creó bajo la dirección de Alfred Radok, director del Teatro Nacional de Praga desde 1948 hasta 1968 de forma interrumpida. En 1956 formó parte de un grupo de artistas que crearon la Linterna Mágica, de la que fue su director. Sus montajes en las Expos del 67 en Montreal y la de 1970 en Osaka lanzaron su nombre al ámbito internacional.

Técnica al servicio del arte

El trabajo de Radok en la compañía, que lo situó en la lista de los directores más innovadores del teatro checo del siglo XX, fue continuado por Svoboda desde 1973 hasta hoy. Autor de 700 escenografías en montajes internacionales, ha sabido mantener la tradición que caracteriza a la Linterna. En ella la técnica está puesta al servicio de los sueños. "El principio de la Linterna es que 'el teatro no tiene sentido sin imágenes y las imágenes no tienen sentido sin el teatro'—dice Svoboda—. Y ese principio es el que llevamos a cada uno de nuestros montajes, donde buscamos nuevas relaciones entre estos dos medios. Eso ha caracterizado nuestro teatro, que ha aportado mucho al europeo sobre todo a partir de los años cincuenta. Esto viene a demostrar que la escena checa está muy viva, y no sólo por el trabajo de Linterna mágica y del 'teatro negro'". R.C

Proyecciones y trabajo actoral son la base del *Wonderful Circus*





Tono Saló y Montse Vellvehi protagonizan la obra de Anouilh

LA COMPAÑÍA PARRACS ESTRENA A ANOUILH EN BARCELONA

Antígona vanguardista

El director italiano Roberto Romei humaniza a la heroína de Sófocles en un montaje que acaba con el coro griego y recurre a la vanguardia, al frío metal, a los tiempos modernos. El montaje, basado en el texto de Anouilh, se estrena el viernes en el Teatro Nou Tantarantana.

Su nombre es sinónimo de la lucha contra lo formalmente establecido. Su batalla, una contienda universal en la que se ven muchos jóvenes que no quieren acabar bajo la rueda del sistema. Antígona, la heroína que el dramaturgo Jean Anouilh (1944) rescatara de la obra de Sófocles para arrancarle los ropajes mitológicos y arrojarla a un mundo sin dioses en el que sólo se puede jugar un papel —el que la sociedad te impone— vuelve a pasearse por los escenarios. En este caso revisada por la compañía catalana Parracs, decidida a montar textos “con personajes jóvenes”, comenta Tono Saló, uno de sus fundadores. Bajo la dirección del italiano Roberto Romei, esta *Antígona* “muestra la lucha diaria de muchos chicos que se niegan a aceptar cual autómatas unas reglas que no han elegido y que los demás les imponen”, explica Romei. “Antígona —comenta el director— se enfrenta a Creonte y su confrontación muestra las opciones vitales de los jóvenes de todos los tiempos: o estás dentro de la gran maquinaria o

te mantienes fuera, excluido, con todo lo que eso conlleva”. La apuesta de Antígona también es la de muchas mujeres de la actualidad que han decidido escapar a un destino prefabricado sobre un modelo social injusto y obsoleto. “Desde el tema de las drogas hasta el movimiento hippie pasando por la resistencia a los nazis... esta historia refleja esas luchas personales y sociales, como el movimiento feminista. Pero sobre todo, es un enfrentamiento que se da en las pequeñas decisiones de cada día, cada época”.

De la psicodelia al metal

Y esta historia, que es la de la humanidad, se cuenta con un “lenguaje escénico que acentúa la parte moderna”: el vestuario atemporal tan pronto insinúa un futuro por llegar como un pasado con sabor a psicodelia o felices años 20. Y la escenografía apoya esa apuesta con aire de vanguardia para el drama clásico mediante enrejados, verjas y estructuras metálicas que fagocitan o excluyen a los personajes. Los actores Montse Vellvehi,

Xavi Capdet, Tono Saló y Óscar Muñoz realizan un sólido trabajo actoral basado en el cuerpo. “El intercambio de roles —salvo el papel de Antígona, los demás personajes femeninos son interpretados por hombres, como en el teatro griego— viene a confirmar el juego de máscaras de la sociedad actual”, comenta el actor Tono Saló.

La compañía catalana Parracs —deudores nominales de la obra de Bertolt Brecht— es un buen ejemplo de cómo un grupo de licenciados del Institut del Teatre pueden llegar a crear una formación profesional. Con tres estrenos como aval de su corta pero certera trayectoria —se formó en 1997— y bajo el tutelaje, hasta ahora, del director Joan Castells, la compañía ha ido encauzando su trabajo hasta llegar a *Antígona*. Con ella cierran ciclo creativo y comienzan trilogía escénica. *Generació perduda* es el título de una serie de tres obras dedicadas a los problemas de la juventud. “Con Anouilh la compañía empieza también una nueva etapa con la colaboración del director italiano Roberto Romei”, comenta Saló.

Romei —que desarrolla su carrera entre Italia y España y que la próxima temporada estrenará película y obra en Roma y un *Madame Bovary* en Francia— permanecerá con la compañía durante los próximos dos montajes.

Itziar de FRANCISCO

■ El teatro también cabe en un bolsillo. O por lo menos en un pub. Y eso es lo que se viene haciendo anualmente en el Festival de Teatro de Bolsillo de San Sebastián, que desde mañana y hasta el próximo 27 de mayo ofrece actuaciones teatrales por diversos bares y pubs de la ciudad. Las compañías Belladonna, Oihulari Klown-Trokolo Teatro, Rita Aldai, Riki López, Psicosis Gonsáles y Armando de Miguel ofrecen pequeñas dosis de sus montajes compactos durante dos semanas.

■ El teatro Galán (La Coruña) acoge desde hoy y hasta el próximo 19 de mayo el último montaje de la compañía Matarile teatro: *The Queen is Dead*. Escrita y dirigida por Ana Vallés, la obra muestra las argucias humanas, las decisiones del día a día y su enfrentamiento con la opinión de los demás. Este premiado montaje está protagonizado por Mechild Barth, Eugenia Iglesias, Ana García y la propia Vallés.

■ ¿La flema catalana parodiada? Tamaña osadía sólo puede realizarla una compañía catalana. La divertida y valiente propuesta de la formación La Vaguetina lleva por título *La ceba*. El montaje se estrena mañana en la sala Artembrut y además del divertimento, pretende llevar al espectador a una reflexión sobre el “catalanismo”, sus consecuencias y cómo lo afrontan las nuevas generaciones.

■ *Unos cuantos piquetitos*, de la directora y autora Laila Ripoll, vuelve a la cartelera alternativa madrileña con cambios en el reparto. Los actores Eugenia Manzanera y Fernando Cayo se incorporan como protagonistas de este montaje que dirige Mikel Gómez de Segura y que aborda —partiendo de una historia real— el tema de la violencia doméstica ejercida contra la mujer. La obra se presenta en la sala Ensayo 100 de Madrid hasta el próximo 27 de mayo.

CANNES 2001

Nicole Kidman y Ewan McGregor en *Mouline Rouge*, la película de Baz Luhrman, que abre el festival

A ritmo de can-can

El festival de cine más importante del mundo llega hoy a su 54 edición nuevamente con sabor oriental. Por parte española, el catalán Marc Recha acude con *Pau y su hermano*, película que competirá por la Palma de Oro frente a los trabajos de grandes como Shohei Imamura, Joel Coen, David Lynch, Manoel de Oliveira, Jean-Luc Godard, Michael Haneke o Baz Luhrman. EL CULTURAL entrevista al único representante español, analiza la obra de Michael Haneke –que además de competir con *La pianista* estrena el viernes *Código desconocido*– y repasa sus principales eventos, en el que destaca la versión íntegra de *Apocalypse Now*.

CINE

Entrevista al director catalán Marc Recha: "No voy a Cannes a competir, sino a compartir" 42-43 Michael Haneke. La conciencia alterada 44-45 Sección oficial del certamen y otros eventos en Cannes 46-47

MARC RECHA

“No voy a Cannes a competir, sino a compartir”

Marc Recha (L'Hospitalet de Llobregat, 1961) le ha dedicado su tercera película, *Pau i el seu germà* (*Pau y su hermano*) “a los amigos”, porque como dice “es una película táctil, física, visceral e intuitiva que cuenta historias muy íntimas de los colegas, mías propias, de los amigos... y pensé que lo mínimo que podía hacer era dedicársela”. Única película española a competición mañana mismo en Cannes, el tercer largometraje de Recha muestra en los créditos diversas fotografías en blanco y negro de la infancia y adolescencia de los hermanos mellizos Marc y David Recha, en diversas acampadas junto a su madre, Angels Batallé. De fondo, un rap del grupo Geronación promulga *La soledad mata al individuo*.

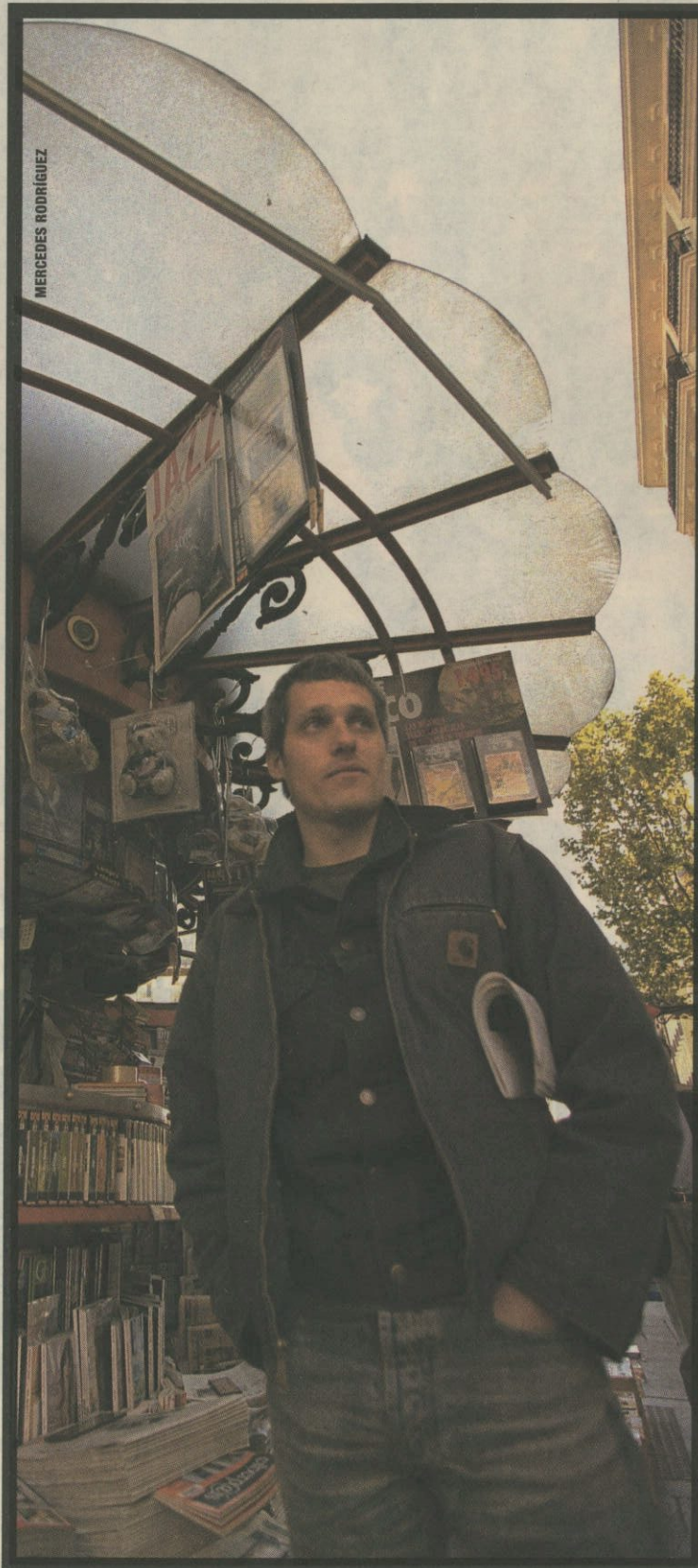
El álbum familiar

—Hábleme de esas fotografías de su álbum familiar integradas en los créditos.

—Son mi infancia, reflejan cómo me educó de pequeño cuando vivimos en comunas, cuando nos perdíamos en el monte durante meses... todo fue así. Esas fotografías tienen una fuerza enorme y aunque jamás hemos posado para ninguna, su adecuación era tan grande que parecían producidas para la película. Para mí, una fotografía es una construcción argumental, sirve para contar muchas cosas. Igual que el sonido, que tampoco es una ilustración sino una estructura narrativa. De hecho, mis películas son en un 60% sonido... Las fotografías me han servido de puente sobre el abismo para alcanzar a Álex, desaparecido de repente.

—¿Dónde está el germen de esta película que es también una búsqueda tanto formal como espiritual?

—El germen está en una necesidad mía de seguir hablando de la incomunicación, que había comenzado en *El árbol de las cerezas*. Y las ideas del paisaje y los personajes confrontados a él. Y



construirlos frente a ese paisaje y reflejarlos, como en un juego de espejos, que es lo que hizo Roberto Rossellini de una forma fundacional en *Stromboli* y *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*). Fueron estas dos ideas las que me condujeron al pretexto de inventar una historia. Pero en el momento de escribir ficción... no sé hacerlo. Así que el segundo paso fue escribir de cosas que he vivido y también reunir experiencias de muchos conocidos.

—¿Con qué compromiso?

—El del respeto, el de no ser gráfico ni explícito. Usar estas historias para huir de una ficción totémica y para trabajar ideas embrionarias y crear situaciones emblemáticas de búsqueda y comunicación. Escribí hasta nueve versiones en un año en un trabajo muy meticuloso. Fue un trabajo de ir aprendiendo cosas, porque para mí el cine sigue siendo un aprendizaje tremendo, además de una experiencia y una aventura humana fantástica.

Pau y su hermano arranca con la comunicación de una muerte. En Barcelona, Pau Jonc Pou recibe una llamada telefónica: su hermano Álex ha muerto y requieren su presencia en la morgue para identificar el cadáver. Con una urna conteniendo las cenizas del muerto, Pau y su madre Mercè se desplazan hasta la sierra de Gòsol en el Pirineo y junto a cinco personajes más realizan un doble viaje: indagar quién fue Álex y descubrirse a sí mismos. Un doble itinerario íntimo que Marc Recha ha erigido sobre dos presencias: el paisaje y las emociones. Y lo ha hecho tras haber investigado el sentido de la mirada en *El cielo sube* (1992) y explorado el interior de la conciencia en *El árbol de las cerezas* (1999). De nuevo, Recha indaga dos temas que le obsesionan, la incomunicación y la ausencia, en un cine sobrio, ascético y desnudo que concibe como un arma de combate contra el olvido.

—El tiempo y el fluir de la vida son algunos de los pilares de la película.



"PAU Y SU HERMANO"

"Tengo un carácter impulsivo y urgente, me gustan las cosas frescas y creo que he conseguido en esta película una visceralidad, autenticidad y naturalidad que casi hacen daño"

-Sigo obsesionado con el tema de recuperar la memoria y plasmar el paso del tiempo. Y hacerlo a la manera en que dijo Bresson, no hay que mostrar todos los lados de las cosas... Me ha fascinado cómo lo hace Wong Kar-Wai siempre y sobre todo en *Deseando amar*. En este sentido, *Pau y su hermano* es quizá demasiado explícita pero me ha permitido mostrar el discurrir del tiempo... sin artificios.

-Las presencias dominantes son el paisaje y las emociones.

-Los primeros veinte minutos son sólo paisaje, el paisaje de Álex, porque él es el paisaje. Luego quise pasar a las emociones de los personajes. El paisaje es un espejo que refleja humanidad, no una postal bonita sino un sitio por el que los humanos pasamos y hacemos cosas: trazamos una carretera, construimos una casa... el paisaje humanizado es el recuerdo. Y después, la cámara se fija de una forma escandalosa en los rostros. Durante la hora siguiente hay rostros y rostros. Fue duro a la hora del montaje porque quise llegar a una cierta medida. Y porque la perfección no existe.

Incomunicación y búsqueda

-Todos los personajes buscan a Álex y todos son él.

-Eso es. Me gustaba la idea de una persona querida que de sopetón y porrazo desaparece. Hay una ausencia terrible y se crea un abismo ante el que Pau descubre que no sabe quién coño fue su hermano. Lo ha dejado de ver un año y descubre que no sabe quién fue. Ese abismo me interesaba y cómo Pau y los demás salen a buscarle. Son gente que busca la libertad y que van a la deriva. Es un viaje muy vital y trascendente el que realizan, un viaje de cambio en sus vidas, aunque al final todo sigue siendo igual, pero...

-Con la figura de un Álex fantasmal aborda la incomunicación.

-La película es una búsqueda formal y espiritual, combinada con un tiempo y un ritmo que permitan crear un espacio para la reflexión. Quiero que al espectador le dé tiem-

po para ir creando su propio imaginario. Para mí, el cine tiene esa función evocadora de fijar el paso del tiempo y crear memoria colectiva. La película habla de una búsqueda. Todos son Álex, todos hablan de Álex, el paisaje es Álex... pero me faltaba dar con cómo humanizarlo. Encontré la solución cuando volví a ver *Fanny y Alexander* de Bergman, con el padre muerto que se le aparece al niño en el pasillo de la casa familiar... Así pude humanizar a Álex, para hacerle existir...

Marc Recha es un cineasta obsesionado por aprender a serlo y reivindicar para ello el rigor, el trabajo, la disciplina y el orden. Casi veinte cortometrajes y tres películas le han servido para embarcarse en búsquedas visuales y narrativas, en la indagación del sentido de la mirada y en los nuevos mecanismos lingüísticos del cine. *Pau y su hermano* es otro paso más en la experimentación en curso desarrollada por Recha, quien estableció la filosofía de un rodaje que tilda de ecológico: a partir de una total ausencia de infraestructura filmica -no hubo iluminación, vestuario, maquillaje, ni grúas- los doce técnicos y ocho actores cohabitaron durante cuatro meses en que fueron construyendo sus personajes, historia y entorno. Rodada cronológicamente y en catalán, *Pau y su hermano* comparece como una búsqueda "de coherencia del movimiento y el gesto".

-¿Hasta dónde ha llegado en sus exploraciones?

-Para mí, el cine es un aprendizaje humano. Yo voy creciendo como persona gracias al cine: conviviendo, hablando, aprendiendo a escuchar... Tengo un carácter impulsivo y urgente, me gustan las cosas frescas y creo que he conseguido en esta película una visceralidad,

autenticidad y naturalidad que casi hacen daño. Creo que he podido esbozar los sentimientos, algo que querría pulir y perfeccionar en mis siguientes películas. La conquista ha sido querer hablar de cosas íntimas. Y el ir no hacia una depuración de las cosas sino a su esencia.

Un caballo desbocado

-El clima, los accidentes, las emociones, las gentes de los lugares... todo se fue integrando en el filme.

-El rodaje llegó a ser como un caballo desbocado. Fue terrorífico porque estuve frente a un material interesante e imparable. Filmé como un documental y el proceso de montaje fue insólito para mí: he tenido que esforzarme y hacer cosas nuevas. No fue ya pegar planos sino momentos críticos de escoger sin piedad y desprenderme de mucho material rodado. Fue duro y de muchas dudas, siempre pensando que me estaba equivocando. Lo hice y sentí que ya no era dueño de la película, de hecho *Pau y su hermano* no está terminada. El público que la vea la completará, dándole nuevas dimensiones. Es algo increíble, pero la película sigue viva. Una película es un *kéfir*, una bacteria que sigue creciendo y mutando en la leche. Una película es un hongo, una bacteria... tiene capacidad de mutación. Algo que a veces me da miedo. Cada vez más creo que en el futuro voy a hacer una película, no verla si puedo, desaparecer una temporada... y ver qué pasa.

Mañana 10 de mayo, *Pau y su hermano* saldrá al encuentro de la mayor audiencia posible, la del Festival de Cannes, en cuya Sección Oficial compete. Sin embargo, el realizador catalán prefiere hablar de compartir. Una semana después, el día 18, mostrará también un se-

gundo trabajo de cinco minutos efectuado a invitación y requerimiento de la revista "Cahiers de Cinema", que este año celebra el cincuenta aniversario de su fundación.

-¿Qué espera del mayor festival cinematográfico del mundo?

-Estoy inmerso en un estado contradictorio. Conozco los festivales; me he pasado la vida en ellos... sé cómo funciona el engranaje de su maquinaria. Considero Cannes una plataforma ideal para una película pequeña que no busca ni un gran público ni la inmediatez fulgurante de la taquilla. *Pau y su hermano* es una película que tendrá su público y su carrera. Pero para mí, lo novedoso es esta competición a tan gran escala, quizá sea demasiado grande para una película tan pequeña. Voy con un cierto escepticismo positivo. La culpa la tiene Josep Pla y todo lo que le he leído diciendo "prudencia, discreción" (Risas). Es una situación compleja, pero yo no voy a Cannes a competir, sino a compartir. Compartir un espacio común con cineastas que son mis referencias: Lynch, De Oliveira, Godard, Haneke, los Coen...

-"Cahiers de Cinema" le invitó a realizar una reflexión filmica acerca de los peligros de la globalización.

-Ellos prefieren hablar de mundialización. Llevan un tiempo preocupados sobre los peligros que acechan a la pluralidad cinematográfica. En España, nos invitaron a Pedro Almodóvar y a mí a rodar cinco minutos de reflexión personal acerca de este tema. Yo he rodado junto a mi madre *Sobre el paso de dos personas*, una reflexión acerca del paso del tiempo. Es un autorretrato de mi madre y mío, nos movemos en torno a encinas y robles, lo he rodado muy cerca de donde vivo, Collsuspina, un sitio precioso. En realidad, el tema planteado me tiene sumido en una perplejidad permanente y he preferido distanciarme para reflexionar desde una cierta perspectiva. Así, puedo hablar metafóricamente del paso del tiempo a través de los árboles, que son las gentes que han pasado por esos lugares. Y he puesto una banda sonora de 24 horas en la vida de la humanidad: estallidos, gritos, cláxones.... He querido distanciarme para moderar mi discurso.

Beatrice SARTORI

"Considero Cannes una plataforma ideal para una película pequeña que no busca ni un gran público ni la inmediatez de la taquilla"

HANEKE COMPITE CON "LA PIANISTA"

La conciencia alterada

A un paso de la presentación en Cannes de su última película, *La pianista*, protagonizada por Isabelle Huppert, Michael Haneke estrena en España *Código desconocido*, fábula sobre la intolerancia y la indiferencia de una Europa que, creyéndose unificada, ha sacrificado todo atisbo de reacción contra la injusticia moral y social. Con uno de los métodos de trabajo más estimulantes del cine actual, el realizador austriaco vuelve a construir un discurso magistral y contundente del que nadie está a salvo.

En *Del paro al ocio*, Luis Racionero citaba, compartiéndola, la definición que de civilización tenía la escuela de pensadores de Cambridge articulada alrededor de G. E. Moore. Para ellos, la civilización es el estado más avanzado y estable del hombre, y se concibe como la producción de estados mentales intensos y exquisitos, para los que se necesitan tres condiciones: seguridad, ocio y libertad. Entonces, ¿cuándo hemos sido civilizados? La guerra civil en la antigua Yugoslavia nos demostró que ni siquiera en esa teórica sociedad del bienestar que nos protege de todo mal evitamos la barbarie; que las nuevas tecnologías pueden reconducir nuestro tiempo de ocio hacia el aislamiento y la incomunicación; y que nunca, aunque creamos hacerlo, hemos disfrutado de nuestra libertad, sencillamente porque estamos presos entre las cuatro paredes de nuestros prejuicios. Entonces, ¿por qué seguimos creyendo que, en pleno siglo XXI, somos seres civilizados?

Un discurso tenebroso

El austriaco Michael Haneke está empeñado en despertarnos de nuestro cómodo, resignado delirio de grandeza, y en *Código desconocido* reitera sus conclusiones. Erigiéndose en conciencia moral de una Europa falsamente unificada, el autor de la dolorosa, impresionante *Funny Games* nos

enfrenta a un desolador retrato del Viejo Continente, fragmentado en largos planos secuencia que parecen consolidarse en sílabas de un mismo y tenebroso discurso.

Haneke ha confesado a menudo que su cine quiere ofrecer un modelo alternativo al ofrecido por el del cine americano comercial, que, "en su hermética ilusión de una realidad intacta, priva al espectador de cualquier participación crítica, de cualquier interacción con lo que está viendo, y le condena al rol de simple consumidor". En este sentido, el espectador de *Código desconocido* se ve obligado a entender el lenguaje en que Haneke va a desarrollar su proyecto.

Como los niños sordomudos del principio y el final del filme, Haneke está intentando explicarnos una realidad inexplicable, que se nos escapa en su equívoca complejidad. El público está donde está para interpretar los signos, o para imaginar su significado. Haneke suma factores (léase planos secuencia vacíos, ordenados sin atender a la progresión dramática de la historia), pero se olvida de poner los decimales: él nos da las pistas y nosotros debemos buscar las respuestas. Nosotros redondeamos. Poco sabemos de los personajes de *Código desconocido* —como poco sabíamos de la familia acomodada de *The Seventh Continent*, del adolescente de *El vídeo de Benny*,

de los psicópatas vestidos de jugadores de tenis en *Funny Games*—, y la suma de sus actos nunca nos dará una explicación suficiente a sus decisiones. Nuestro objetivo es encontrar esa explicación, que en absoluto será única e indivisible.

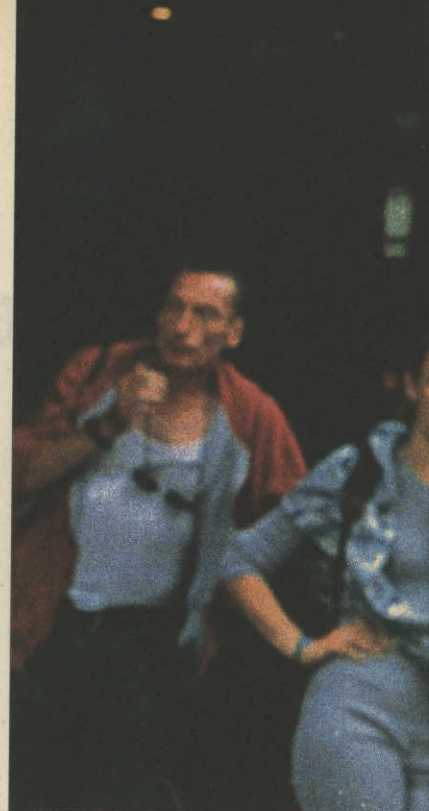
Relato incompleto

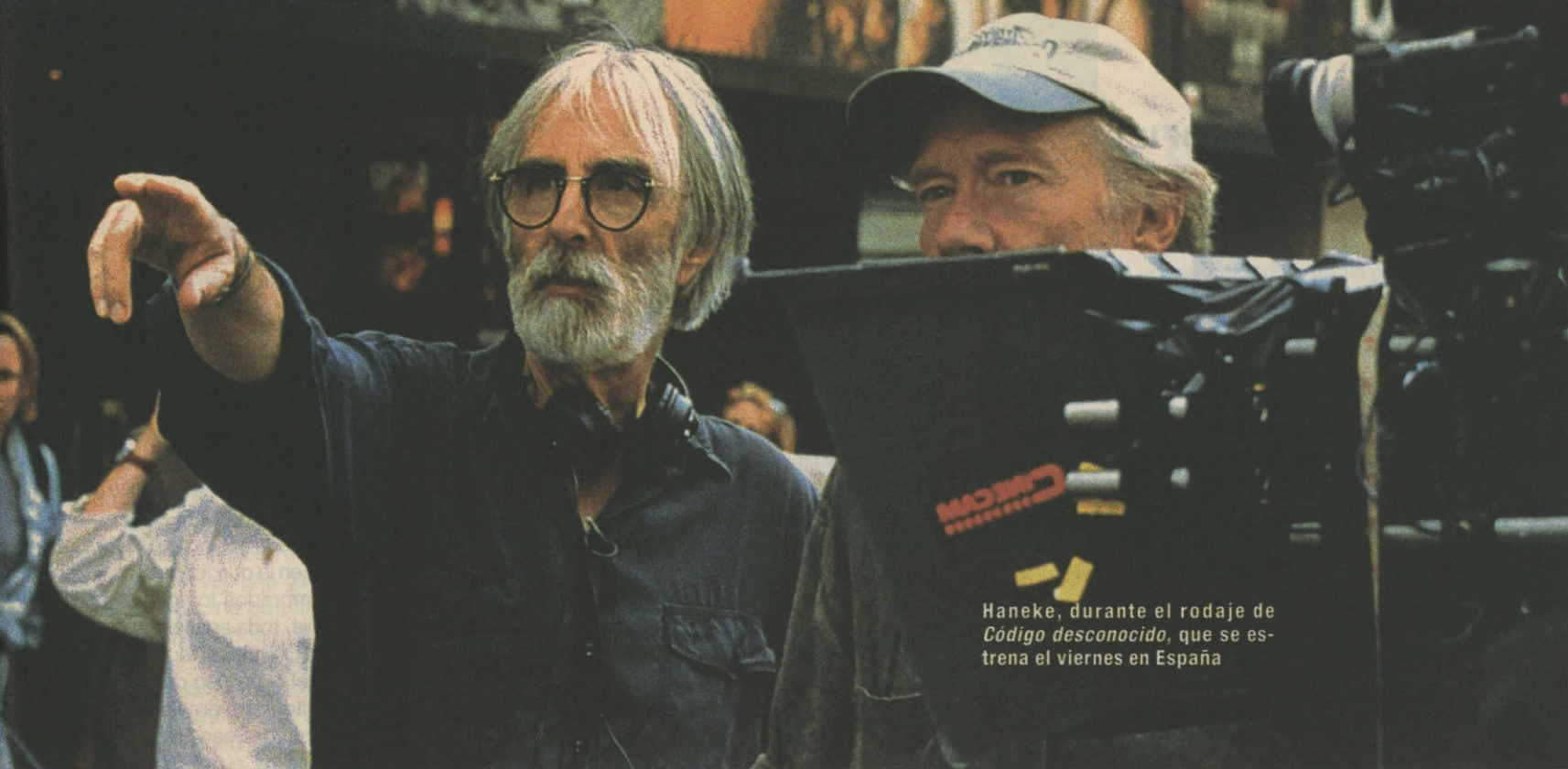
En este relato incompleto de diversos viajes, unos cuantos personajes serán observados por la distante cámara de Haneke en varios de sus momentos cotidianos. Anne (Juliette Binoche, que se ofreció a colaborar con el director austriaco tras descubrir su filmografía al completo), una joven actriz; su compañero George (Thierry Neuvic), fotógrafo de guerra; Amadou (Ona Lu Yenke), inmigrante africano que trabaja como educador musical en un instituto para sordomudos; y Maria (Luminita Gheorghiu), inmigrante rumanita que pide limosna en las calles

Michael Haneke es, tal vez, el único cineasta vivo que puede convertir el plano fijo de una partida de ping-pong en un sintético símbolo del terror contemporáneo

de París para mantener a su familia en su país de origen: ellos son las ratas de laboratorio en busca de una intriga, de una historia que les haga reconocerse como seres humanos. Separados por insertos en negro, sus actos carecen de valor narrativo, y, al contrario que en *71 fragmentos de una cronología del azar*, los más de cincuenta planos secuencia que componen *Código desconocido* no están predestinados a encontrarse en un virulento, incendiario clímax narrativo. Están predestinados precisamente a todo lo contrario: al desencuentro, a la mutua indiferencia, a darse la espalda como lo hacen dos amantes desechados.

No es extraño que Haneke afirme que en *Código desconocido* quería demostrar que en cada uno de nosotros hay una historia de inmigración: "Somos el fruto de un cierto número de viajes, de escenas de amor que se mueven a través del mundo a derecha e izquierda". El cine de Haneke es teórico y demostrativo: plantea preguntas que no quiere responder ("¿quién soy yo para hacerlo?", nos dice con la falsa modestia de uno de sus cineastas más admirados, Robert Bresson), pero nos dirige hacia un estado de conciencia alterado, como el que deben de tener los alumnos de un profesor que se niega a revelar los resultados de un complicado, imposible examen de física cuántica. *Código desco-*





Haneke, durante el rodaje de *Código desconocido*, que se estrena el viernes en España

nocido es algo parecido a una seduda clase de filosofía apocalíptica o a esas instalaciones de vídeo-arte que nos obligan a leer su críptico programa de mano para desvelar sus claves. Tiene una estructura mecánica, determinista, demiúrgica. La fuerza y la flaqueza de sus planos secuencia, que cortan en transversal un universo que se nos muestra en todo su desnudo ritualismo, radica en su racionalidad, en su fría disección de una sociedad que busca, con la mano y desesperada, el latido de su corazón. La fuerza proviene de su hermosa musicalidad, de su contundencia expresiva; la flaqueza proviene precisamente de que, curiosa paradoja, Haneke pertenece a esa generación de corazones helados que no se permiten sentir una emoción sin analizarla previamente.

Rabioso Pepito Grillo

Educado en las filas de la Universidad de Psicología y Filosofía de Viena tras fracasar en el intento de convertirse en actor y concertista de piano, Michael Haneke dirigió obras de Strindberg, Goethe, Bruckner, Kleist y Schiller en varias ciudades de Europa, antes de relevar a Thomas Bernhard en el papel de rabioso Pepito Grillo de su país. Al contrario que el autor de *El frío*, Haneke congela a sus personajes en un estado de semi-sonambulismo que les transforma en seres carentes de emoción.

Donde en Bernhard había un odio sólido, brutal como un vómito de ácido clorhídrico (no en vano, los relatos de *El imitador de voces* tienen mucho que ver con *71 fragmentos...* o *Código desconocido*), en Haneke sólo hay icebergs que se mueven lateralmente para, al final, quedarse quietos, impermeables al deshielo. Así las cosas, la familia burguesa e hipérbecnificada de *El séptimo continente* deberá suicidarse en masa para huir

de su gélida comodidad, de su insolente anonimato. Del mismo modo, el protagonista de *El vídeo de Benny* grabará en vídeo la muerte lenta de una chica para luego alienar, rebobinando y "forwardando" la imagen, el acto más terrible que pueda cometer un ser humano. En *Funny Games*, la intensidad del asesinato del niño —situado fuera de campo— nos llegará a través de la fuerza del rostro de la madre y de sus gritos.

En *Código desconocido*, Haneke demuestra que su programático método de trabajo, probablemente uno de los más estimulantes del cine europeo contemporáneo, funciona mejor en los retratos unifamiliares que en los de grupo social. Las secuencias más afortunadas son aquellas que se circunscriben a una situación íntima, cotidiana, que adquiere visos inquietantes.

Magistral y contundente

Haneke es, tal vez, el único cineasta vivo que puede convertir el plano fijo de una partida de ping-pong en un sintético símbolo del terror contemporáneo. En este sentido, el plano secuencia del supermercado de *Código desconocido*, que sigue los altibajos emocionales de la pareja Binoche-Neuville, es absolutamente magistral, tan contundente como los mejores relatos de Raymond Carver. Y el plano fijo que registra el acoso y derribo que un inmigrante árabe ejecuta en la estática persona de la Binoche, actriz desprotegida sentada en un vagón de metro parisino, ejemplifica perfectamente dónde está la fuerza del cine de Haneke. No está en su poder alegórico sino en su poder literal: en la literalidad de una realidad espantosa en su silencio, en su desconexión sentimental, en su implacable incomprensión de la emoción humana.

Sergi SÁNCHEZ

ESPACIOS DESOLADORES

Con su octavo largometraje, *La pianista*, Michael Haneke competirá por la Palma de Oro en esta nueva edición del Festival de Cannes. Alejándose del protagonismo casi coral de *Código desconocido*, Haneke vuelve a retratar el desolador espacio de los microcosmos íntimos y reveladores, como ya hiciera en *El vídeo de Benny* o *Funny Games*. Basada en la novela homónima de la escritora austriaca Elfriede Jelinek —quien ha coescrito el guión junto al realizador—, *La pianista* es un desolador y violento relato sobre una mujer de mediana edad, profesora de piano en el Conservatorio de Viena, que gradualmente entra en un perverso viaje de autodestrucción psicológica. Marcada por una extraña relación de amor y odio que mantuvo con su madre, Erika Kohut (a quien da vida la musa chabroliana Isabelle Huppert) se halla dividida entre sus emociones por la música y sus oscuros deseos sexuales. Frecuentemente visita diversos shows eróticos y se siente atraída por las películas pornográficas que proyectan en los bajos fondos de la ciudad de Viena, además de haberse convertido en una voyeur que espía a las parejas en el parque. Un día, después de que uno de sus estudiantes de piano (Benoit Magimel) le expresa sus sentimientos durante una clase privada, los deseos hasta entonces reprimidos de Erika estallan salvajemente.

EL CINE DE AUTOR SE JUEGA LA PALMA DE ORO

Las caras del festival

De momento, nadie puede asegurar qué nivel alcanzarán los títulos seleccionados para la 54 edición del Festival de Cine de Cannes. Pero por los nombres a concurso es fácil hacerse una idea.

David Lynch, Baz Luhrman, Michael Haneke, Nanni Moretti, Joel Coen, Jean-Luc Godard, Shohei Imamura, Jaques Rivette, Alexander Sokurov, Sean Penn, Ermanno Olmi, Manoel de Oliveira... todos ellos junto a revelaciones como el español

Marc Recha o el debutante Danis Tanovic se medirán en competición por la Palma de Oro. Un festival poliédrico donde la calidad está servida.

Autores imprescindibles y títulos que prometen gran cine. Eso es el Festival de Cannes. Las más de 850 películas que se van a proyectar en sus diversas salas a lo largo de esta semana (y que representan a 76 países), serán el perfecto indicador del cine que está por venir, el cine de la próxima temporada. Aunque el director del certamen, Gilles Jacob, lleva varios años empeñado en demostrar a todo el mundo que lo mejor, lo que se lleva, lo más *in* es el cine oriental —de las 22 películas que compiten en la sección oficial, seis de ellas son asiáticas—, no pasa por alto los últimos y esperados trabajos de grandes autores, sobre todo norteamericanos y franceses.

El filme que inaugura hoy el festival, y que, a diferencia de otros años, forma parte de la competición oficial, no podía ser más adecuado para que los más de 4.000 periodistas y profesionales de la industria acreditados sintonicen con la fiesta que anualmente enmascara el pueblo costero francés. Se trata de la esperada *Moulin Rouge*, del australiano Baz Luhrman (que sorprendió hace cinco años con su posmoderna, alucinante y barroca versión shakespeariana *Romeo +*

Juliet), un musical impresionista localizado en el corazón del París de finales del XIX, una época de explosión de la cultura popular en la que la bailarina Nicole Kidman y el poeta Ewan McGregor comparten una trágica historia de amor. El espectáculo visual, con personajes reales como el pintor Toulouse-Lautrec y el compositor Satie pululando de cabaret en cabaret, está asegurado. Pero esto es sólo el aperitivo.

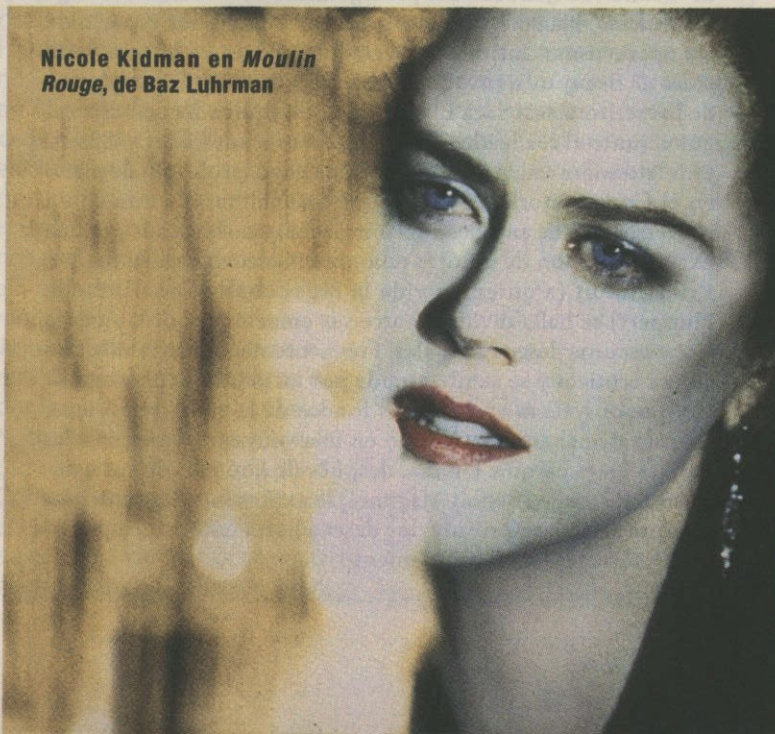
Vacas sagradas

En los próximos días, y hasta el próximo día 20, los asistentes podrán saciar su hambre de cine con los últimos trabajos de vacas sagradas del Cinéma. David Lynch confirmará con *Mullholland Drive* que su radical apuesta por la sencillez narrativa en *Una historia verdadera* sólo era algo coyuntural. En su nuevo trabajo, el drama misterioso y la violencia psicológica vuelven a marcar el punto de transición de una trama al servicio de las obsesiones visuales del autor de *Terriopelo Azul*; aunque no hay que obviar que Lynch rodó el filme como un episodio piloto para una serie de televisión. Joel Coen y su hermano Ethan también apuestan por el *film noir* (entre el clasicismo y la ultra-

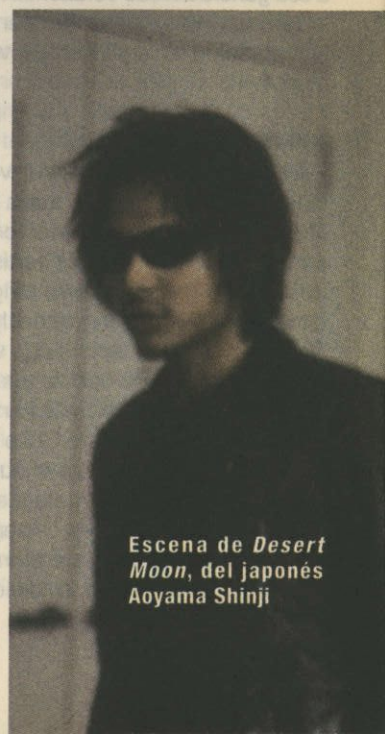
modernidad) en *The Man Who Wasn't There*, una trama oscura y escuadriza protagonizada por Frances MacDormand (¡cómo no!) y Billy Bob Thornton en la que, como nos tienen acostumbrados los cineastas de California, toda apariencia es reveladora. Como parte de la oferta anual del certamen de cine "independiente" norteamericano, el actor y director Sean Penn presenta su tercer filme, el policíaco *The Pledge*, en el que un envejecido Jack Nicholson da vida a Jerry Black, detective retirado que debe resolver su último y más personal caso de homicidio.

La oferta más sensual del certamen vendrá de la mano del austriaco Michael Haneke, responsable de la impresionante *Funny Games*, que acude a Cannes con la adaptación del best-seller *La pianista*, un profundo análisis de los deseos humanos en conflicto con la ética y las convenciones sociales. Los taiwaneses Hou Hsiao-hsien y Tsai Ming Liang repiten presencia en la sección oficial con *Millenium Mambo* y *Et là-bas, quelle heure est-il*, respectivamente. De Japón presenta película el legendario Shohei Imamura (*De l'eau tiède sous uin pont rouge*), así como el autor de *Eure-*

Nicole Kidman en *Moulin Rouge*, de Baz Luhrman



Escena de *Desert Moon*, del japonés Aoyama Shinji



ka, Aoyama Shinji, que en *Desert Moon* ofrece un drama contemporáneo sobre la crisis de los valores familiares, y Kore-Eda Hirokazu (*Distance*). Otro veterano del celuloide, Jean-Luc Godard, vuelve a la palestra cinematográfica con *Éloge de l'amour*, donde la voz narrativa de Juliette Binoche marca el ritmo de un relato romántico protagonizado por Bruno Putzulu, Jean-Henri Roger y Jean D'Ormesson. No se acaban aquí las figuras del festival, una galería de maestros del cine que sin duda pondrán en el aprieto al jurado presidido por Liv Ullman, y del que forman parte los cineastas Mathieu Kassovitz, Terry Gilliam, Mimmo Calopresti, Edward Yang y Moufida Tlatli, así como las actrices Julia Ormond, Charlotte Gainsbourg y Sandrine Kiberlain, entre otros.

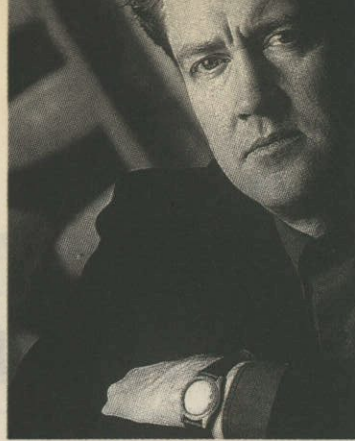
Países cálidos

Representado a los cálidos países de Europa, otros tres gigantes: Manoel de Oliveira, Nanni Moretti y Ermanno Olmi. El nonagenario director luso De Oliveira, que continúa sin desfallecer realizando una película por año, compete con *Je rentre à la maison*; mientras que el autor del clásico *Il posto*, el italiano Ermanno Olmi, acude al festival francés con *Il mestiere delle armi*, filme que la prensa italiana ya califica, antes de su estreno, de una auténtica caja de bombas. Veremos. El humor surrealista llega de la mano de Moretti, que al cabo de tres años ausente después de su magnífica

Aprile vuelve con *La stanza del figlio*. Pero el sabor mediterráneo no estará monopolizado por el autor de *Caro diario*, ya que el cineasta que acude representando a España, el catalán Marc Recha, también tiene reservado un hueco en la sección oficial gracias a su intimista y experimental propuesta, *Pau y su hermano*. Rodada en catalán, francés y castellano, el filme es la culminación de un proceso de autoaprendizaje contemplativo que el cineasta de Hospitalet de Llobregat ya comenzara con *El cielo sube* y continuara con *El árbol de las cerezas*. Este último filme ha gustado mucho al público francés, algo que despierta el optimismo de cara a una posible sorpresa en la ceremonia de entrega de los codiciados galardones.

Gilles Jacob parece querer demostrar que la entrada en el siglo trae nuevos rumbos para el festival que dirige, y por eso ha seleccionado por primera vez en la historia del festival una película de animación, *Shrek* (realizada por Dreamworks), para competir por la Palma de Oro. Riesgo formal que se confirma con la inclusión en la sección oficial de una ópera prima, la realizada por Danis Tanovic, *No man's Land*. Por su parte, Rusia quedará representada por *Taurus*, dirigida por Alexander Sokurov. Los anfitriones, además de Godard, se han reservado plaza para Catherine Corsini, François Dupeyron, Cédric Kahn y Jaques Rivette.

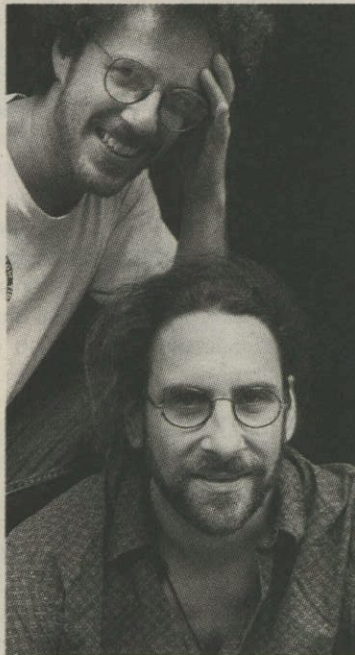
Carlos REVIRIEGO



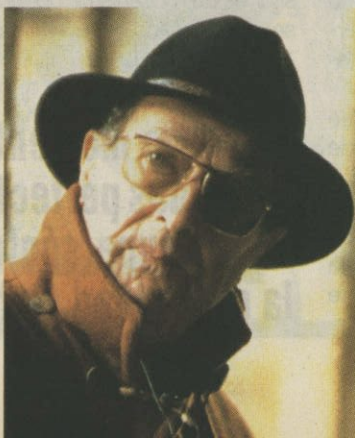
David Lynch presenta *Mullholland Drive*



Sean Penn compete con *The Pledge*



Arriba, los hermanos Coen. Bajo estas líneas, el director Manoel de Oliveira



GRANDES CITAS

- Francis Ford Coppola presentará fuera de competición la versión íntegra de *Apocalypse Now*, de 3 horas y 23 minutos de duración, filme con el que obtuvo la Palma de Oro en 1979. Su hijo Roman Coppola estrenará también sin opción a premio su película *CQ*.

- En sesiones especiales, Abbas Kiarostami presentará su documental *ABC Africa*, un recorrido con cámara al hombro por las zonas africanas más afectadas por la epidemia del Sida. Además, se proyectará la especial visión de Martin Scorsese sobre Italia, *Il mio viaggio in Italia*, una película de cuatro horas realizada por el genial autor de *Taxi Driver*.

- En la prestigiosa sección "Una cierta mirada", estrenan filme grandes nombres como Abel Ferrara (*R-Xmas*), Todd Solondz (*Storytelling*), Jennifer Jason Leigh y Alan Cumming (*The Anniversary Party*) o Lisandro Alonso (*La libertad*).

- En una completa y variada retrospectiva sobre la edad de oro de la comedia americana, se proyectarán clásicos de Richard Boleslawski, Frank Capra, Charlie Chaplin, Garson Kanin, Mitchell Leisen, George Cukor, Howard Hawks, Ernst Lubitsch, Billy Wilder, Gregory La Cava, Leo McCarey y Preston Sturges, entre otros.

- La actriz Melanie Griffith será invitada de honor al certamen el sábado 19, que acompañada de su marido Antonio Banderas presentará el filme *Working Girl*, dirigido por Mike Nichols.

- El jueves día 17, el Festival organizará una fiesta para celebrar los 50 años de la fundación de la revista "Cahiers du Cinéma". Paralelamente, una exposición comisariada por Antoine De Baecque se detendrá en la historia de la prestigiosa publicación de cine.

- El festival, en colaboración con Cinecittà Holding, ofrecerá un homenaje a Vittorio de Sica, que este año habría cumplido el centenario. Para la ocasión se proyectarán *Milagro en Milán* y *El ladrón de bicicletas*.



Joaquín Achúcarro

"A sus limitaciones, algunos les llaman genialidades"

Es, junto con Alicia de Larrocha, nuestro pianista más internacional. Bilbaíno de cuerpo y mente y músico integral (tiene entre sus antepasados al compositor Edvard Grieg, que era primo de su bisabuelo), Joaquín Achúcarro está de plena actualidad. Tras sus actuaciones con la Orquesta Nacional, hoy culmina en el Auditorio madrileño la integral de los *Conciertos para piano* de Beethoven, en el 50 aniversario del Colegio Mayor Antonio de Nebrija. Con una carrera de medio siglo a sus espaldas, que le ha llevado a actuar con más de 200 orquestas y 300 directores, Joaquín Achúcarro acaba de ver cumplido un deseo de hace muchos años, presentando una grabación dedicada íntegramente a Maurice Ravel, de quien es uno de sus mejores traductores.

Joaquín Achúcarro se enfrenta a Maurice Ravel con un recital que incluye obras como *Gaspard de la nuit* o *Jeux d'eau*. "Creo que hemos hecho una cosa buena, porque Ravel ha sido para mí un amor de toda la vida", afirma a EL CULTURAL con una pasión que tamizan sus profundos ojos azules. "Quizá es verdad que no se le ha valorado en su adecuada dimensión, porque su música está llena de innovaciones. A veces hay obras que te impactan de entrada y poco a poco se te van cayendo. Pero en Ravel te sientes metido en la mente del compositor; te das cuenta cómo los grandes trasladan al papel los dolores del parto. Bueno, yo no puede saber lo que es esto, aunque me lo imagino. Pero compruebas el resultado de tanto esfuerzo, de lo que es parir una gran obra", señala.

—La sombra de los autores recientes se yergue mucho más nítida sobre el intérprete que en el caso de autores decimonónicos.

—Mi madre vio a Ravel nadar en San Juan de Luz. Pero para mí resulta un músico tan lejano como Beethoven. Una cosa es el acercamiento estilístico y otra muy distinta la proximidad de su obra.

—Pero en compositores que murieron hace poco, el peso de la tradición está más viva.

—El artista no es del todo independiente. Aunque haya muchas variables, no se puede negar la tradición, que se hace presente de múltiples maneras. Pero, res-

petándola, se consiguen lecturas muy variadas.

—¿Cómo es su aproximación a la partitura?

—Intento acercarme con humildad, tratando de entender lo que ha querido hacer el compositor. Esto sólo se consigue tras una lectura muy detallada. Las indicaciones son como pistas que te dicen cuándo y cómo se debe abordar un problema y reflejan múltiples detalles. A mí me llevan los demonios cada vez que veo la libertad que se toman algunos pianistas con el solfeo en eso que llamamos música impresionista y que, por ejemplo, jamás harían con Beethoven o incluso con Brahms.

Escuchar al autor

—Ha habido además muchos compositores/pianistas que nos han dejado sus propias versiones. ¿Qué margen permite este testimonio a otros intérpretes?

—Cuando hay grabaciones del propio autor, no se puede estar sin conocerlas. Falla, con toda su religiosidad, decía que el compositor es un mecanismo por el que se expresa Dios. A veces los pro-

prios compositores no acaban de traducir todo lo que hay en la partitura. Cabe pensar que quizá se sientan empujados a escribir elementos inconscientemente para que nosotros los rescatemos. Todo desde una actitud de humildad y llena de sentido común. He cambiado bastante de opinión al tener que reescribir el *Concierto* de Rodrigo. Es evidente que sabía mucho más de música que yo, pero también que conozco el piano mejor que él, no en vano llevo 50 años preguntándole qué cosas puedo hacer y cuáles no.

—Después de ese medio siglo de carrera, ¿cómo ha evolucionado la interpretación pianística?

—En este momento podemos encontrar máquinas perfectas que tocan a velocidades supersónicas, pero han perdido la capacidad de hacer cantar al piano. Como hay una gran cantidad de información, y de cada obra existen decenas de versiones en el mercado, muchos intérpretes pisotean la partitura por hacer "algo distinto". A veces se consideran genialidades lo que únicamente son limitaciones. Y hay quien tiene una actitud ico-

noclasta, mientras otros sólo queremos servir, descifrar ese grito de socorro que es la partitura.

—¿La uniformidad se impone?

—Creo que no estamos entendiendo lo que está pasando con esto de la globalización. A mí no deja de sorprenderme que se pueda tomar una coca-cola fría en un suburbio de Bombay o en un pequeño bar de Zimbabue. En cuanto a las modas en la música, en nuestra generación ya había bastantes, porque siempre han existido, pero no tan evidentes.

—Ese ritmo al que se refiere no lo aguantan todos los artistas. Nunca se han visto tantas cancelaciones como en la actualidad.

—Es una carrera muy exigente. Debes mantener la cabeza en su sitio ante permanentes cambios de horario, de menú, de idioma, de aviones. Pero para eso está lo que yo llamo profesionalidad.

—Una palabra algo mal vista...

—A mí me suena muy bien porque, por encima de todo, tienes un deber con el público. Ha habido casos en los que he tenido que resolver la cuestión con media hora y era factible. Recuerdo cuando la Orquesta de RTVE estuvo en México, en una época en que nuestras relaciones no eran buenas. Hubo problemas en la frontera y la orquesta llegó a Monterrey apenas media hora antes. Lo habíamos ensayado en Madrid hacía mucho tiempo, pero salió.

—O cuando con un dedo entablillado interpretó el *Tercero* de Beethoven.

"En este momento podemos encontrar máquinas perfectas que tocan a velocidades supersónicas, pero han perdido la capacidad de hacer cantar al piano"

—Fue algo muy extraño. Todavía no sé qué mecanismo de mi mente se puso en marcha, pero lo hizo a gran velocidad. El cambio de digitación cuesta mucho, porque a fuerza de estudiar se crea un reflejo, un gesto inconsciente en los dedos que viene a ser como cuando miras para cruzar la calle.

—Hay pianistas que viajan con sus propios instrumentos.

—Incluso de los peores pianos se puede sacar un sonido bonito. Cada concierto es un mundo. Pregunte a los violinistas por las salas secas, donde sacan a relucir todo su repertorio de blasfemias. Parte de la profesión es la adaptabilidad. Se puede constatar de esta conversación cómo en música todo es una aproximación. Depende de unos parámetros previsible y de otros muchos, incontrolables. De ahí lo maravilloso de los conciertos.

—¿Es fácil manipular al público?

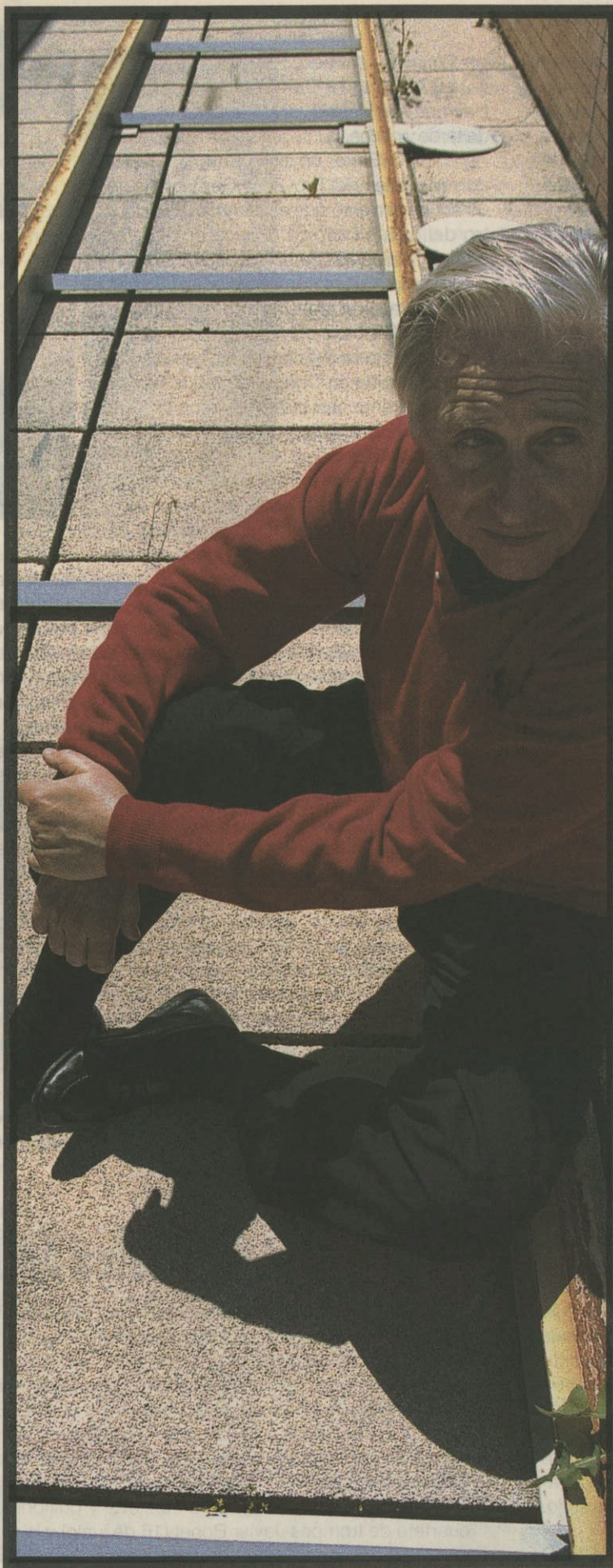
—Fue el público quien hizo la carrera de gente como Rubinstein. Ahora me parece más eficaz el marketing. De ahí que sea más fácil engañar al público. Pero nuestra carrera requiere una planificación similar a la de los deportistas. Muchos consideran que es rebajarse admitir que las manos deben estar en orden como los músculos de un atleta, pero es verdad. Esa frase de que "la música es un cinco por ciento inspiración y un noventa y cinco por ciento transpiración", no sé de quién es pero la suscribo.

—Con todas esas variables llegar a la plenitud es casi un imposible.

—Pero a veces se consigue. Yo creo que todos estamos buscando ese momento. Y hay ocasiones en que sientes: "ahora está llegando, ¡qué bien lo estoy pasando!".

—Paralela a su carrera de intérprete ha ido la de profesor. ¿Qué aspira a transmitir a sus alumnos?

—Si a un médico le viene un paciente con hipoglucemia, el tratamiento será diferente a si es diabético. En mi enseñanza está metida mi personalidad y mi manera de entender la música, por lo que intento enseñar aquello que busco yo: la lógica emocional de las obras que toco, el drama del desenvolvimiento de la música por las diferentes emociones que se concatenan. Es como construir un camino que lleva de un punto a otro y en el cual pueden ocurrir múltiples aventuras.



—Sus alumnos son máquinas de ganar premios.

—Entre ellos ya tengo catorce primeros. Los más recientes son Daniel del Pino y Alessio Bax, que ha ganado nada menos que el concurso de Leeds, uno de los más importantes. En general, me siento muy satisfecho de mis alumnos; pero, claro, lo mismo que hay hijos que te salen rebeldes, aparecen pupilos que no aceptan tus consejos. Pero los que los aceptan, ganan primeros premios.

Concursos discutibles

—Tal como están planteados, ¿no son criticables los concursos?

—A lo mejor, sí. Hasta el momento eran horcas caudinas por las que no había más remedio que pasar. Ahora es mucho más eficaz provocar un buen escándalo. Quizá el problema es que los concursos han crecido como hongos. Sólo en Italia deben superar ya los doscientos. No es demasiado especular que en el mundo debe haber más de mil dentro de la categoría internacional.

—Usted los frecuente; ¿es verdad la presión que sufren los miembros de los jurados?

—Que conste que no me gusta estar de jurado, aunque sigo yendo por la amistad que tienes con organizadores o colegas. De hecho, este año estaré en el Van Cliburn. Claro que hay presiones, pero en realidad lo más difícil es decidir si el concursante cuarenta y tres ha tocado mejor los trinos que el nueve, o si el fraseo del dieciocho es más poético que el del cuatro. Cada uno tiene sus puntos fuertes y débiles y buscas el equilibrio. Desgraciadamente, siempre estás algo condicionado.

—¿De qué manera?

—Porque no eres un marciano que tiene la mente virgen. En un certamen sabes que se presenta un coreano del que has oído mencionar que es bueno. Siempre lo miras de otra manera. Es como una predisposición. Luego hay otro tipo de presiones. En un concurso que no voy a citar, todos los miembros del jurado nos encontramos en la habitación con una carta... Bueno, me va a permitir que no siga, porque tendría mucho que decir y no quiero que me odien.

MERCEDES RODRÍGUEZ

Luis G. IBERNI

MÁS PAPISTAS QUE EL PAPA

A veces pecamos de más papistas que el Papa. Es el caso del tratamiento que los diferentes periódicos dedican a los conciertos u óperas de "relumbrón". Suelen publicarse al día siguiente. Ello supone, para una ópera que finaliza a las doce de la noche, que el crítico ha de volar a su casa, pensarse durante el trayecto lo que va a escribir y meterse en faena a toda pastilla para, antes de la una, poder pasar sus conclusiones a su diario.

En toda Europa se hacen las cosas de modo diferente y las críticas se publican con no menos de cuarenta y ocho horas de diferencia. Por eso se han llegado a producir hechos absurdos. La crítica de García del Busto sobre un estreno de Halffter en Dresde apareció antes en Madrid que en la propia Dresde. Mis mismos comentarios al estreno mundial de *Schloss* se publicaron dos días antes en Madrid que en la propia Alemania. Y otro tanto podría apuntar de la apertura del pasado Festival de Salzburgo, reflejada en España un domingo y en la ciudad mozartiana un lunes. Para colmo, cuando la ópera acontece en Sevilla o Barcelona, se edita el comentario al día siguiente en la segunda edición de la prensa madrileña y a los dos días en la primera de la local, donde mayor interés hay. Todo un cúmulo de absurdos. Y cuanto más complejidad tiene el evento —una ópera, un estreno— mayor interés hay en las redacciones por que el crítico se apresure, por que otro no lo saque antes.

Los perjuicios de este modo de actuar son patentes: no hay posibilidad de digestión, de un análisis maduro. Los críticos suelen dejar preparado un texto previo al que se añaden unas cuantas anotaciones puntuales. Se ha dado el caso de que un crítico reflexionó mejor posteriormente y exigió a su periódico una crítica complementaria. Incluso de no poder ver el final de una ópera por tener que enviar el comentario. Es una pena, porque el día de mañana alguien buscará en las hemerotecas, tal y como hacemos nosotros ahora con espectáculos del XIX, la crítica de un estreno y hallará un material deficiente. Y es que se confunde información periodística con información crítica. En la una prima la inmediatez sobre la profundidad, en la otra ha de ser justo al revés.

Hubiera sido una irresponsabilidad y hasta un insulto al autor que los críticos de los estrenos de *La consagración*, *Wozzeck* o la *Novena* de Mahler se hubiesen ventilado sus comentarios en media hora. ¿O no? Los críticos deberíamos ponernos de acuerdo contra esta forma de actuar. Y también deberíamos presionar para evitar que las críticas líricas se publiquen al día siguiente y las demás "cuando haya espacio", con una semana de retraso si llega el caso. O quizá nunca. No es serio.

Gonzalo ALONSO

Secuencias de Berio

El próximo sábado, Promúsica presenta en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Madrid, divididas en sesiones de tarde y noche, la integral de las *Secuencias* de Luciano Berio, en interpretación de los componentes del Proyecto Gerhard. Todo un acontecimiento que está enmarcado dentro del quinto ciclo *La música de nuestro tiempo*, titulado *El tiempo y las sombras*.

Sin duda, pocas composiciones escritas en las últimas décadas han conseguido hacerse tan famosas como este ciclo de catorce piezas para solistas, en las que el autor italiano, nacido en Oneglia en 1925, ha trabajado durante casi cuatro decenios, entre 1958 y 1995. Muchas de estas miniaturas han tenido influencia en otras obras de mayor escala del músico (como su última ópera, *Cronaca del luogo*), o han sido a su vez extraídas de ellas, pudiéndose considerar en su conjunto el mejor ejemplo de lo que se conoce como *work in progress*.

Virtuosismo intelectual

Las *Secuencias* han ido surgiendo como estrecha colaboración entre Berio y una serie de excelentes instrumentistas (como la increíble mezzo Cathy Berberian, el flautista Severino Gazzelloni, el oboe Heinz Holliger o el guitarrista Elliot Fisk, además de otros pertenecientes al ya legendario Ensemble InterContemporain de París), y ofrecen en este sentido un fascinante panorama de las posibilidades técnicas y virtuosísticas de los más diversos instrumentos imaginables: flauta, arpa, voz, piano, trombón, viola, oboe, violín, clarinete, saxo alto, trompeta y piano resonante, guitarra, fagot y acordeón.

Para Berio, "El virtuosismo a menudo surge del conflicto, de una tensión entre la idea musical y el instrumento... Los mejores solistas de nuestro tiempo —modernos en inteligencia, sensibilidad y técnica— son aquellos que son capaces de actuar con una amplia perspectiva histórica, y de resolver la tensión entre



Luciano Berio

las demandas creativas del pasado y el presente, empleando sus instrumentos como medios de búsqueda y expresión".

Como ha escrito Arturo Reverter: "Las 13 —por el momento— *Secuencias* de Luciano Berio constituyen uno de los testimonios más valiosos y definitivos de la música de nuestros días, una auténtica fiesta sonora, una propuesta instrumental de una magnitud asombrosa; un resumen de las líneas maestras de la composición a solo; un compendio de tantos años, incluso siglos, de historia. Estas obras son algo más que piezas magistralmente diseñadas y realizadas: son una fascinante suma de valores humanos y técnicos, una insólita reunión de vectores en la que intervienen las sensibilidades del intérprete, del público y del propio compositor, con el instrumento empleado en primer plano". Y prosigue así: "Para llegar a este brillante resultado, Berio ha debido poner en práctica desde el principio un credo que luego él mismo ha hecho famoso: ninguna jerarquía, ni de géneros ni de lenguajes".

VIII Festival de Música Antigua en Aranjuez

El próximo domingo dará comienzo la octava edición del Festival de Música Antigua de Aranjuez, uno de los más consolidados de cuantos existen en España dedicados a esta especialidad. Hasta el 17 de junio, el Centro Isabel de Farnesio, la Capilla del Palacio Real y los Jardines acogerán a grupos tan prestigiosos como la Akademie für Alte Musik de Berlín en obras de Telemann y C. P. E. Bach (13 de mayo), Miriam Torres-Pardo con canciones y danzas del Renacimiento y el Barroco temprano (19 de mayo), Accentus con Maite Arruabarrena en romances sefardíes (20 de mayo), el Ensemble Clément Janequin y les Saqueboutiers de Toulouse dirigidos por Dominique Visse (2 de junio), Anonymous 4 con canto medieval y polifonía para la Ascensión (9 de junio), el cuarteto de trompas Javier Bonet (16 de junio) y la Camerata Federici (17 de junio).

Bryn Terfel en Barcelona

LA MÚSICA DEL AIRE

Nacido en 1965, el fortachón bajo-barítono galés Bryn Terfel estudió en la prestigiosa Guildhall School de Londres y ganó numerosos concursos en los que se afirmó como una de las voces jóvenes más a tener en cuenta. En 1991 hizo su debut escénico en la Ópera de Gales, y al año siguiente obtuvo un enorme éxito como Jochanaan de *Salomé* en el Festival de Salzburgo, en una portentosa producción de Luc Bondy con dirección musical de Christoph von Dohnányi que posteriormente pudo verse en el Châtelet de París, el Covent Garden londinense o la Lyric Opera de Chicago.

Desde entonces, Terfel alterna sus celebradas interpretaciones de Falstaff, Scarpia, Don Giovanni o el papel protagonista de *Las bodas de Figaro* (en la foto, en una actuación en el Met) con su dedicación al recital. En esta faceta se presentará el próximo lunes en el escenario del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, en el que, acompañado al piano por Malcolm Martineau, interpretará lieder y melodías de Schumann, Schubert, Fauré y Duparc, además de canciones populares inglesas, de las que es un insuperable traductor.



WINNIE KLÖTZ

■ **Miércoles 9.** A las 19'25 en Radio Clásica, desde la Fundación Juan March, música romántica española para flauta. El dúo Guillem-Guerrero interpreta obras de Del Carmen Ribas y Valverde Durán.

■ **Jueves 10.** A las 05'00 en Canal Plus, segunda parte de *La Cenerentola*, la ópera de Rossini sobre el viejo cuento de Perrault. A las 20'00 en Radio Clásica, la soprano Felicity Lott canta a Strauss desde el Teatro Real de Madrid.

■ **Viernes 11.** A las 21'00 en Canal Clásico, festival de coros. Howard Goodall reúne coros de Inglaterra, Sudáfrica y Estonia que muestran sus tradiciones.

■ **Sábado 12.** A las 16'00 en Radio Clásica, recuerdo del mecenas suizo Paul Sacher en su faceta de director. A las 13'00 en Muzzik, Cellibidache dirige la *Misa n° 3* de

Bruckner, su autor favorito. A las 20'00 en Radio Clásica, *La zorrina astuta* de Janacek, desde Flandes.

■ **Domingo 13.** A las 08'00 en La 2 de TVE, *Alexander Nevsky* de Prokofiev, por la Sinfónica de RTVE con García Asensio. A las 19'55 en Radio Clásica, *El sueño de Gerontio* de Elgar, desde el Teatro Real.

■ **Lunes 14.** A las 17'30 en Radio Clásica, recuerdos de Granada en el cincuentenario de su Festival. A las 20'25 en Radio Clásica, desde el Teatro Monumental y para toda Europa, gala de voces jóvenes.

■ **Martes 15.** A las 20'00 en Radio Clásica, la Orquesta de la Comunidad de Madrid dirigida por Encinar estrena el *Concierto del Andamento* de Olavide, con el pianista Eldar Nebolsin.

Álvaro GUIBERT

XXIII CICLO DE CÁMARA Y POLIFONÍA

Concierto 17 Jueves, 10 de mayo de 2001 - 19,30 horas

Auditorio Nacional de Música-Sala de Cámara

Trío Iberia

Juan Francisco Lara, clarinete

Carlos Luis Barriga, viola

Marleen van de Zande, piano

W.A. Mozart

"Kegelstatt" trio, en Mi bemol mayor, KV 498

R. Schumann

Trío "Marchen erzählungen", opus 132

J.M. Sánchez Verdú

"Después del silencio", trío para clarinete, viola y piano (Estreno absoluto)

M. Bruch

Piezas para clarinete, viola y piano, opus 83

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Concierto 22 Ciclo I 11 y 12 de mayo de 2001 - 19,30 horas

13 de mayo de 2001 - 11,30 horas

Auditorio Nacional de Música-Sala Sinfónica.

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Pinchas Steinberg, director

Víctor Martín, violín

Barbara Hözl, contralto

Herbert Lippert, tenor

Detlef Roth, barítono

Rainer Steubing Negenborn, director del CNE

C. Prieto

España 2000, entrada al nuevo milenio

F. Escudero

Concierto para violín (Primera vez ONE)

F. Mendelssohn

Die erste Walpurgisnacht (Primera vez ONE)

Dedicado a Víctor Martín en su 60 aniversario

Auditorio Nacional de Música. C/. Príncipe de Vergara, 146.
Madrid 28002. Teléfono: 91 337 01 00

Venta de localidades: en el Auditorio Nacional de Música,
teatros del INAEM y venta telefónica de Caja Madrid
902 488 488

Pinchas Steinberg



ORQUESTA Y CORO
NACIONALES DE ESPAÑA



Auditorio
Nacional
de Música



"AIDA" VUELVE CON LOS DECORADOS DE MESTRES CABANES

Egipto de papel en el Liceo

El próximo sábado llegará al Gran Teatro del Liceo uno de los títulos más populares de todo el repertorio operístico: *Aida* de Giuseppe Verdi. Con la recuperación de los decorados diseñados en 1945 por Josep Mestres Cabanes, el Coliseo de las Ramblas quiere rendir homenaje a la gran escuela de escenógrafos catalanes como Soler i Rovirosa, Vilomara o Alarma. El titular del teatro, Bertrand de Billy, dirigirá musicalmente las once representaciones previstas.

Es una de las ideas más originales para conmemorar el centenario verdiano: acudir a los viejos telones pintados para presentar la ópera del compositor que más se presta a este tipo de operaciones, algo que el Liceo ya hizo con éxito en la temporada 1988-89 con *Los Maestros Cantores*, asimismo diseñada por Mestres Cabanes.

Discípulo de Salvador Alarma, este artista manresano marcó la imagen del teatro barcelonés en la posguerra, tanto por las sugerentes atmósferas conseguidas en *Lohengrin*, *Parsifal*, *Tristán e Isolda*, *Sigfrido*, *Aida* o *Canigó* de Massana, como por su vinculación con el propio edificio, para el que restauró el Salón de Espejos y realizó nuevas creaciones. Su inconfundible estilo llegó a identificarse plenamente con el público, hasta el punto de que las abstractas producciones wagnerianas de Wieland Wagner fueron juzgadas de "pobres" cuando el Festival de Bayreuth visitó el Liceo en 1955.

Siete espacios

Estrenada en la Ópera de El Cairo el 24 de diciembre de 1871, *Aida* constituía el vehículo ideal para el arte de Mestres Cabanes, que llega aquí a su apogeo. El pintor creó siete espacios fascinantes; cinco de ellos constituyen interiores de palacios y templos, otro nos presenta las orillas del Nilo y el último una puerta de Tebas tratada como lugar de transición entre la ciudad

y el exterior. Siete conjuntos de innumerables piezas de papel, planas y pintadas, de diferentes tamaños y colocadas sobre bastidores de madera para conferirles rigidez, bien colgadas de los telares o bien fijadas al suelo de la plataforma escénica.

Todo ello, como señala Isidre Bravo, "nos presenta un Egipto cortesano majestuoso y bellissimo, rico y sobriamente ornamental, no exento de exotismo, de esquemas compositivos sorprendentes y nunca repetidos y, sobre todo —el maestro amaba el teatro y hacía ya un cuarto de siglo que lo exploraba—, visceralmente dramático. Es decir, pensados y sentidos para la acción escénica, para el núcleo tensional —íntimo, épico, severo, sensual, inquieto, trágico...— de cada parte de la obra".

Mestres Cabanes enlazó aquí con los paisajistas que descubrieron Egipto en el siglo XIX, una línea que continuó posteriormente en los primeros y espectaculares péplums cinematográficos y que pudo verse ya en la escenografía realizada por Francesc Soler i Rovirosa para el estreno barcelonés de *Aida*, que tuvo lugar el 16 de abril de 1876 en el Teatro Principal.

Todos estos trabajos tenían en común estar a medio camino entre el rigor arqueológico (rescatar el pasado y documentarlo con propiedad) y la búsqueda romántica de un paraíso soñado. El propio Mestres Cabanes lo explicó en su

Tratado de perspectiva: "Cuando un pintor escenógrafo recibe el encargo de una obra, lo primero que debe hacer es leer el libreto para formarse una idea del lugar de la escena, de la época en que transcurre y del momento u hora en que se desarrolla la acción. Una vez compenetrado con el ambiente y clima de la obra, dará libre campo a su fantasía para idear, sin someterse a precepto alguno que pudiera frenar su imaginación creadora. En este momento sólo debe tener una preocupación: la de dar vida a la imagen".

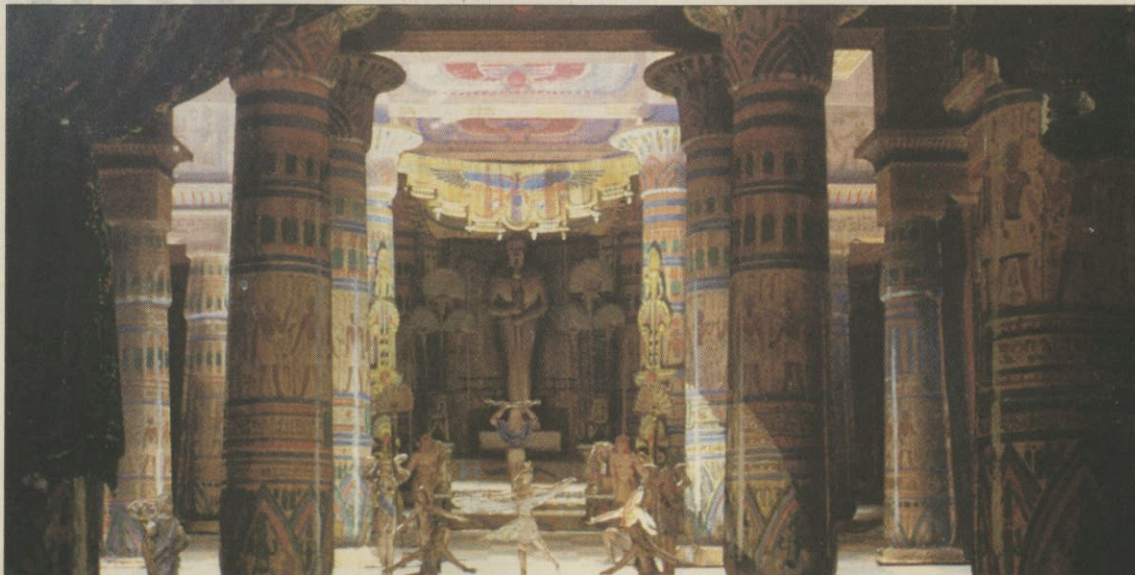
Aida para todos

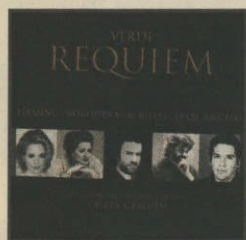
Se han previsto, entre el 12 y el 31 de mayo, once representaciones de la célebre ópera (las de los días 16, 19 y 22, a precios más populares), que estarán guiadas por el titular musical del teatro, el maestro francés Bertrand de Billy. La dirección escénica corre a cargo de José Antonio Gutiérrez; Jordi Castells es el encargado de la restauración y reposición de los decorados, que se vieron por última vez en noviembre de 1965, y que han sido sometidos a una metódica y sutil intervención; el vestuario ha sido diseñado por Franca Squarciapino, mientras la iluminación está a cargo de Albert Faura y la coreografía es de Ramón Oller.

El elenco está encabezado por la soprano belga de origen africano Isabelle Kabatu, que tan buena impresión causó el pasado año como Dolly en *Sly* de Wolf-Ferrari; el tenor armenio Gegam Gregorian, una de las fuerzas más poderosas del Kirov; la imponente mezzo americana Dolora Zajick o nuestro Juan Pons (alternándose, respectivamente, con Susan Neves, Boiko Zvetanov, Elisabetta Fiorillo o Eugenie Grunewald y Vicente Sardinero o Ned Barth). El siempre seguro Stefano Palatchi será unos días el sacerdote Ramfis (que se repartirá con el sólido bajo italiano Roberto Scandiuzzi) y otros el rey de Egipto.

Rafael BANÚS

Boceto de Mestres Cabanes para una escena de *Aida* (1945)





GIUSEPPE VERDI:
Misa de Réquiem.
Valery Gergiev. 2 CD
Philips 468 079-2 DDD

Este *Réquiem* es un claro producto comercial. Editado en el año del centenario verdiano, cuenta con dos de las voces femeninas y una de las batutas más cotizadas de hoy, además de un fenómeno que se empeñan en querer vendernos como una estrella mediática.

La dirección de Gergiev es cuidadosa, con detalles muy bien realizados y una notable respuesta de los conjuntos del Kirov. Sin embargo, su versión no aporta nada especialmente personal frente a las versiones de Barbirolli, Giulini, Karajan o Abbado.

Renée Fleming nos envuelve con su esponjosa voz, que asciende sin problemas al agudo, aunque no nos parece un instrumento plenamente verdiano y la expresión es, como a menudo en esta magnífica cantante, un tanto enfática. Olga Borodina está sublime por belleza tímbrica y calidad de línea, y si en el "Lux aeterna" no nos seduce por completo es a causa del maestro. Excelente, por color e intención, el bajo Ildebrando D'Arcangelo.

Andrea Bocelli se empeña en emular a Pavarotti, pero queda más bien como un Camilo Sesto metido en lo clásico, con una blandura expresiva y una insuficiencia técnica realmente insufribles. **R. BANÚS**



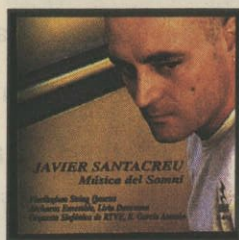
JOHN SHEPPARD:
Missa Cantate.
Paul McCreesh.
Archiv 457 658-2 DDD

Siguiendo con su serie de reconstrucciones de ceremonias litúrgicas, Paul McCreesh y su Gabrieli Consort proponen la procesión y tercera Misa de Navidad, según el modo practicado en la catedral inglesa de Salisbury. Allí se seguía, en los siglos XV y XVI, el rito romano en una forma arcaica denominada "Sarum" (nombre eclesiástico de Salisbury).

John Sheppard (1515-58) fue uno de los autores que más contribuyeron a la renovación artística del mismo. Maestro de capilla en el Magdalen College de Oxford, escribió probablemente su *Missa Cantate* para la capilla real católica de la reina María y de su esposo español, el rey Felipe. Se trata de una música de una perfección y una serenidad ejemplares, digna de codearse con los mejores motetes de Thomas Tallis.

La versión de Paul McCreesh, que une a los impecables coristas de su grupo con la prodigiosa afinación de los coros infantiles ingleses (en este caso, los propios que siguen la tradición de Salisbury), logra elevarnos a las más puras cimas del espíritu.

A. MATEO



JAVIER SANTACREU:
Oniris y otras obras.
Enrique G^a Asensio.
EMEC E-043 2 DDD

Oniris es la obra con la que Javier Santacreu (Benissa, 1965) ganó el Premio de Composición Reina Sofía 1998. El estreno, como es costumbre, lo hizo la Sinfónica de RTVE en concierto de abono de la temporada siguiente, con su titular al frente y en presencia de la Reina.

Entonces, *Oniris* me pareció una obra bien escrita, demasiado bien escrita, compuesta desde el burladero de la estructura. Ahora, oída la obra con más distancia, aquel juicio me parece exagerado. En *Oniris* hay mucho más que un lenguaje depurado: hay expresión y vida, y en dosis generosas. Lo que pasa es que de Santacreu siempre espero más y eso me desbarata la evaluación de sus obras. Intuyo que en el tintero de Javier Santacreu hay una bomba que ha de estallar cualquier día y, entre tanto, me decepciono yo solito.

Este disco incluye, además, otras cinco piezas camerísticas del joven compositor alicantino interpretadas por el Archeus Ensemble y el Cuarteto de Cuerda Florilegium. El disco, interpretado con pulcritud todo él, debe oírse y guardarse, aunque sólo sea para estar en antecedentes el día de la erupción. **Á. GUIBERT**

EPOPEYA VASCA

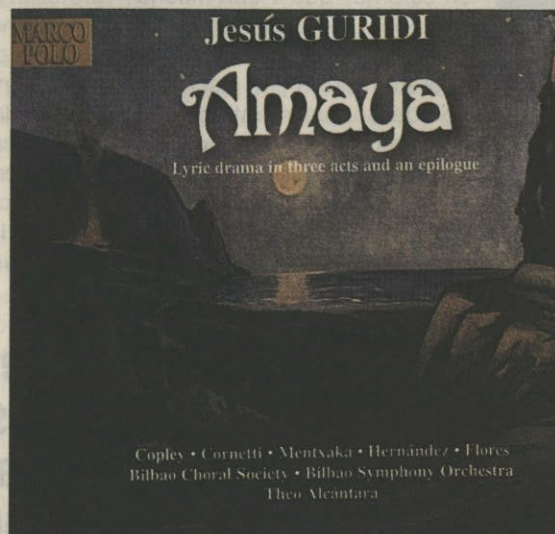
JESÚS GURIDI: *Amaya.* Rebecca Copley, Marianne Cornetti, Itxaro Mentxaka, César Hernández, Rosendo Flores. Sociedad Coral de Bilbao. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Theo Alcántara. 2 CD Marco Polo 8.225084-85 DDD

Accede al disco por primera vez en su integridad esta ópera de Jesús Guridi (1886-1961), uno de los más conspicuos compositores vascos del siglo XX. La mayor parte de su obra emplea elementos, finalmente estilizados, del folklore de su tierra. Sucede en *Amaya*, estrenada en el Coliseo Albia de Bilbao el 23 de mayo de 1920 y luego no demasiado representada. El libreto de José de Arrúe se basa en la novela de Francisco Navarro Villoslada *Amaya o los vascos en el siglo VIII*.

Encontramos un discurso musical bien trabajado, continuo, de corte filowagneriano, con excelente tratamiento orquestal y manejo acusado de una serie de temas básicos extraídos de la música popular de Euzkalerria, que penetran también en la escritura vocal, elaborada en largas frases arioso en estrecha colaboración con la marea sinfónica.

Hay temperatura, variedad de colores, aunque no siempre se mantenga la tensión dramática a causa de desniveles narrativos y algunos puntos muertos. El oficio e inspiración del compositor se revelan en momentos como la escena del plenilunio del primer acto o la famosa *Espatadantza* del segundo. La parte coral, heredera asimismo de la veta folklórica, es muy relevante.

La grabación es floja. La dirección de Alcántara es loable y resultona desde el punto de vista concertante, pero nos parece plana y escasa de colores. La orquesta es desigual y el coro no del todo impecable. El reparto internacional no pasa en conjunto de un aprobado raspado. De los protagonistas, el mejor es el mexicano Rosendo Flores, un bajo lírico de noble color y canónica emisión. Resulta un poco absurdo que el comentario de Gorostiza sobre la obra y la sinopsis no venga en español. El libreto vasco sólo está traducido al inglés. **Arturo REVERTER**



La Universidad Autónoma de Barcelona y el Institut Universitari Barraquer han creado recientemente la Cátedra de Investigación en Oftalmología "Joaquín Barraquer", de la que es director titular el doctor Rafael I. Barraquer. Con motivo de este acontecimiento, destinado en esencia a la preparación de especialistas, EL CULTURAL ha hablado con los dos protagonistas, Joaquín y Rafael Barraquer (padre e hijo, tercera y cuarta generación de la prestigiosa dinastía), sobre la situación actual de la oftalmología, sus principales carencias y, especialmente, sobre los vertiginosos avances producidos en los últimos años en torno a la corrección de enfermedades oculares a través de la prevención y de la cirugía.

JOAQUÍN BARRAQUER

"España ya es líder en banco de ojos"

Cuando se habla de enfermedades oculares hay que hablar de la saga Barraquer. La reciente creación de la cátedra de investigación en la Universidad Autónoma de Barcelona ha consolidado un prestigio que se va heredando de generación en generación. Joaquín y Rafael Barraquer, padre e hijo, nos reciben en las dependencias del Centro Oftalmológico fundado en 1941 por Ignacio Barraquer. Cerca de 100.000 visitas al año, 26 oftalmólogos, cinco quirófanos y varias salas láser avalan su reconocimiento internacional.

—Perdone la pregunta pero... ¿podemos decir ya "adiós a las gafas"?

—**Joaquín Barraquer:** Bueno, en esto hay que ir con mucho cuidado. La cirugía refractiva actual, con técnicas como la queratomileusis con láser (conocida popularmente por su acrónimo LASIK), está logrando unos niveles muy altos de eficacia y seguridad en la corrección de la miopía, la hipermetropía y el astigmatismo, que son los principales defectos de la refracción ocular tradicionalmente corregidos con gafas. Según las encuestas que realizamos unos meses después de la intervención, una gran mayoría de los pacientes nunca usa gafas o casi nunca. Otra alternativa son las lentes intraocula-

res que permiten tratar las miopías altas e incluso las extremas, y aquí con resultados a menudo más espectaculares dada la limitación visual que tenían los pacientes antes de operar, consecuente al tipo de corrección óptica a la que debían recurrir, las comunes gafas "culo de botella" que por su forma reducen enormemente el campo visual.

Corregir más que curar

»Aun con los buenos resultados que se obtienen con las nuevas técnicas, debemos recordar que todas estas operaciones no pretenden curar la causa de dichos defectos ópticos, sino corregirlos de forma análoga a las gafas o lentes de contacto, reducir la dependencia de tales prótesis. El objetivo realista es, hoy por hoy, una reducción importante del uso de gafas y una visión general buena. No debemos olvidar que todavía no existen técnicas quirúrgicas de efectividad contrastada para corregir la presbicia o "vista cansada".

—Entre los trasplantes de córnea, la cirugía de catarata y la

del glaucoma, ¿en cuál de ellas se ha avanzado más? ¿Cuál de ellas es la más frecuente?

—**Rafael Barraquer:** Es muy difícil resumir los avances en los últimos años de cada una de las especialidades. La cirugía de la catarata es la más frecuente de entre todas las especialidades médico-quirúrgicas en los pacientes de la tercera edad. Actualmente, los pacientes tienden a operarse cada vez a edades más tempranas. La siguiente frontera estará en devolver, además de la visión lejana, la capacidad de acomodación que permite enfocar de cerca. En lo que se refiere al glaucoma hay que decir que es un trastorno complejo en el que interviene la presión intraocular, la circulación hemática a nivel del nervio óptico y otros muchos factores. Su incidencia también aumenta con la edad. Dado que su forma más común puede fácilmente pasar desapercibida por falta de síntomas (podríamos nombrarla como "ceguera silenciosa"), los avances están en su detección temprana.

—Otro de los aspectos más fascinantes de su labor son los trasplantes de córnea. ¿En qué situación se encuentra esta intervención?

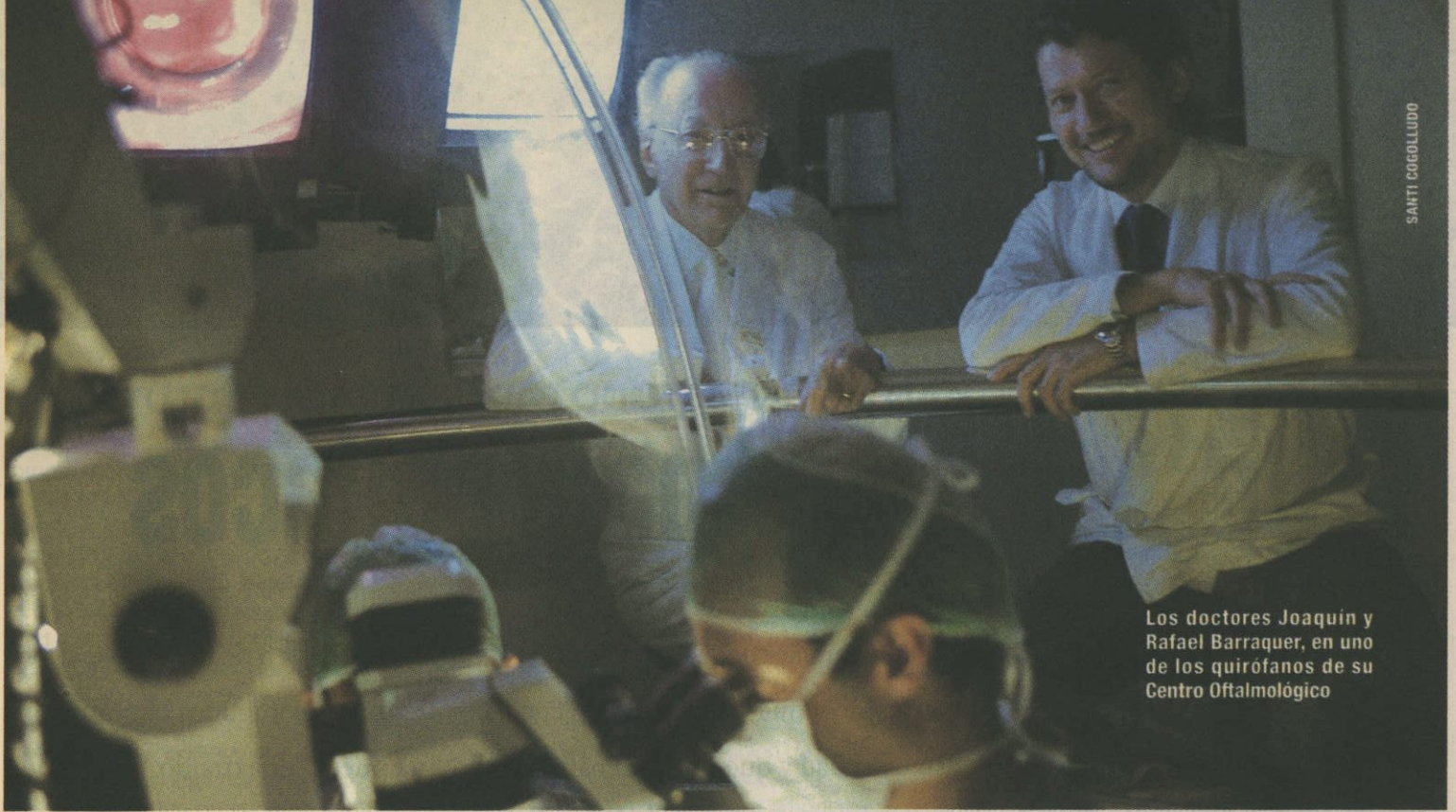
—**J.B.:** Los trasplantes de córnea siguen devolviendo la visión a muchos pacientes que la han perdido por enfermedades o accidentes que ha afectado a la córnea, verdadero "cristal de ventana" y primera lente del ojo. Con el creciente éxito en cuanto a la transparencia del trasplante de la córnea, actualmente se intenta optimizar el resultado, evitando el astigmatismo o la miopía provocados por la cicatrización post-quirúrgica, de forma que la visión obtenida sea la mejor, incluso sin gafas.

—¿Qué papel juegan los bancos de ojos actualmente? ¿Está España a un buen nivel?

—**J.B.:** Tienen un papel primordial. Estos avances no serían efectivos sin el previo gesto altruista de los donantes. No podemos quejarnos de la respuesta de nuestra población en cuanto a donación de órganos y tejidos, pues ya somos líderes entre los países de la Unión Europea, pero siempre se precisarían más, y nunca estará de sobra promocionarlos.

—¿En qué medida se pueden prevenir las enfermedades oculares? ¿Cuál sería la principal prevención en el medio en el que vivimos?

Rafael Barraquer: "Algunos estudios han demostrado que con sólo lavarse la cara diariamente puede romperse la cadena epidemiológica del tracoma"



Los doctores Joaquin y Rafael Barraquer, en uno de los quirófanos de su Centro Oftalmológico

—R.B.: Algunos azotes de la Humanidad —en cuanto a la vista se refiere, claro— tendrían una fácil prevención, al menos en apariencia. Es el caso del tracoma, una infección crónica de la superficie ocular que es causa principal de ceguera en los países áridos (del Magreb a la Australia interior) y cuyas secuelas todavía detectamos con frecuencia entre los pacientes de cierta edad provenientes de algunas regiones del sur de España. Pues bien, ciertos estudios han demostrado que el simple hábito de lavarse diariamente la cara rompe la cadena epidemiológica de esta enfermedad. El problema es educacional y logístico...

Cuidar la salud general

»Ante estos problemas del «mundo real», nuestra preocupación sobre si la alimentación, el sol o los ordenadores pueden hacer daño a la vista parecen aprensiones banales de nuestra sociedad opulenta. En nuestro medio, la principal prevención ocular se centran en la infancia, la edad adulta media y la edad avanzada. Algunas enfermedades oculares son manifestaciones generales, como la diabetes o la hipertensión arterial, entre otras muchas. Por ello insistimos en la importancia de cuidar nuestra salud general, pues es también cuidar la visión.

—¿Considera que la oftalmología es una de las disciplinas en las

que más se ha avanzado en los últimos años en cuanto a resultados de curación?

—J.B.: Bueno, creo que todas las especialidades han dado un gran paso en la evolución de sus técnicas y terapias y que la oftalmología ha sido, desde hace mucho tiempo, una especialidad puntera en el uso de las nuevas tecnologías, desde los aparatos ópticos para la exploración, como el oftalmoscopio —que se remonta al siglo XIX— hasta el empleo del microscopio en la cirugía.

—¿Qué responsabilidad siente después de la creación de una Cátedra de oftalmología con su nombre?

—J.B.: Para nosotros es sin duda un reconocimiento y una gran responsabilidad la de continuar la labor de varias generaciones, mantenerla en cabeza y engrandecer-

**Joaquín Barraquer:
“El objetivo realista
ante las nuevas
tecnologías es una
reducción importante
del uso de gafas
y una visión general
buena”**

la. Creemos que las Ciencias Bio-Médicas, más allá de la pura búsqueda del conocimiento, deben siempre orientarse hacia el bien de los pacientes.

Formación de especialistas

»La Cátedra buscará estos objetivos a través de la formación de especialistas tan competentes como humanos y mediante la investigación biomédica, clínica o básica, pero siempre concebida para su aplicación en la mejora de los tratamientos o la prevención de las dolencias relacionadas con la visión.

—¿Qué queda aún por hacer en el campo de la oftalmología? ¿Es posible abrir nuevos caminos?

—R.B.: Mucho. No podemos dormirnos en los laureles, sea en la cirugía de la catarata, de la miopía o en los avances de la cada vez más sofisticada cirugía vítreo-retiniana. En el mundo siguen existiendo millones de ciegos por causas que “no deberían ser”, como son las que le hemos mencionado anteriormente: mala nutrición, falta de agua y de higiene, ignorancia o desinformación, falta de donantes de córneas, etc. A veces, la mala experiencia tras el paso de cirujanos ambulantes con técnicas prehistóricas —como la reclinación de cataratas, todavía practicada en amplias regiones de África y Asia—, predispone a pueblos enteros contra todo avance de la medicina moderna. En

nuestro medio tampoco podemos estar especialmente orgullosos, ya que algunas técnicas del pasado no muy lejano han causado más daño que bien. Así, en los Estados Unidos la primera causa de trasplante de córnea durante los años ochenta y noventa fueron las complicaciones de la cirugía de la catarata con ultrasonidos e implante de lente intraocular. A pesar de nuestros esfuerzos, seguimos teniendo muchos pacientes, a veces jóvenes, con enfermedades degenerativas de base genética que muchas veces no podemos más que contemplar y dar apoyo.

—J.B.: La lista de frentes sería inagotable, como debe ser nuestra persistencia y dedicación en su combate; éste se concentra en nuestro trabajo asistencial de cada día y se complementa con la formación de nuevos especialistas y la investigación biomédica en el campo de la visión y de las dolencias oculares, campos de actuación imprescindibles para avanzar en su resolución. En este sentido, nos ilusiona enormemente la reciente creación de la Cátedra de Investigación en Oftalmología “Joaquín Barraquer”, ya comentada en esta charla, como un instrumento para la promoción y desarrollo de en lo que respecta a la investigación y la docencia de la oftalmología.

Javier LÓPEZ REJAS



CIENTÍFICOS DEL CSIC HALLAN UN MÉTODO PARA EXTRAER EL GLUTEN

Un “cocktail” para celíacos

Con la tecnología actual resulta imposible determinar con exactitud contaminaciones de gluten de la mayoría de los alimentos dietéticos para celíacos. Esto es debido a que el tratamiento con calor al que son sometidos desnaturaliza el gluten, impidiendo que se obtenga en su totalidad y que sólo una parte minoritaria pueda ser extraído. Un método tan poco eficaz hace que hoy los celíacos no tengan apenas garantía de los alimentos que consumen en su dieta. Enrique Méndez, director de la Unidad de Análisis de Gluten del CSIC, explica en EL CULTURAL el sistema desarrollado por su equipo –denominado “cocktail”– que permite extraer en su totalidad el gluten de los alimentos.

Existe una inquietud plenamente justificada de los enfermos celíacos por saber con exactitud la presencia o no de gluten de los alimentos ya que de una dieta sin gluten depende su salud. La experiencia demuestra que los alimentos dietéticos para celíacos se encuentran con relativa frecuencia contaminados con pequeñas trazas o con cantidades importantes de gluten. Un problema conocido desde hace muchos años es la falta de tecnologías que garanticen medir con fiabilidad las contaminaciones de gluten en estos alimentos. Esto es debido entre otros, a que los métodos inmunoenzimáticos comerciales –ELISA– con los que se analizan el gluten de alimentos para celíacos son poco sensibles, detectan gluten de trigo y de centeno y no detectan ni cebada ni avena. Estos ELISA fueron originalmente evaluados y recomendados, pero pasado el tiempo se ha comprobado que su eficacia no era la esperada.

Otra dificultad a la hora de medir el gluten radica en la eficiencia de extracción del gluten de los alimentos. El método convencional consiste en una simple incubación del alimento con etanol-agua, para solubilizar y extraer las fracciones tóxicas a, b, g y w del gluten constituidas por cientos de proteínas. Sin embargo, las características y propiedades fisicoquímicas y los procesos enzimáticos y/o a altas temperaturas a los que ciertos alimentos son sometidos en su proceso de elaboración, dificultan que la extracción de gluten sea frecuentemente completa.

Por una parte los alimentos dietéticos son muy heterogéneos. Esta complejidad en su composición y fórmula –grasas, sales, proteí-

nas de otros cereales, azúcares, etc. puede modificar la solubilidad de las fracciones tóxicas del gluten en etanol-agua impidiendo que se puedan extraer en su totalidad.

Pero el problema se agudiza en los alimentos dietéticos “sin gluten” procesados a altas temperaturas (150-220 C°). En estos alimentos las fracciones tóxicas a, b y g muy sensibles al calor y que representan el 70-90% del gluten, se encuentran ya desnaturalizadas por el efecto del calor en forma de agregados que son insolubles en etanol-agua, y únicamente, alrededor de un 10-30% de gluten correspondiente a la fracción tóxica de las w –resistente al calor– se puede extraer con etanol-agua y medir con un ELISA.

Por lo tanto, en alimentos procesados con calor –extraídos con etanol-agua– los niveles de gluten que se pueden detectar con ELISA están muy por debajo del valor real, lo que representa un verdadero problema teniendo en cuenta que alrededor del 70-90% de los alimentos dietéticos para celíacos son procesados con calor. La escasa capacidad de la técnica de extracción de gluten convencional con etanol-agua y la falta de consistencia y fiabilidad de los ELISAs comerciales actuales, impiden detectar con precisión la presencia de mínimas cantidades de gluten que puedan tener efectos no deseables para el paciente celíaco. Estas técnicas utilizadas dentro y fuera de nuestro país no permiten medir con exactitud el gluten de los alimentos que habitualmente consumen los celíacos –en su mayoría procesados con calor– imposibilitando en el momento actual un tratamiento eficaz que garantice su salud.

Por lo tanto no es fidedigna la información que se ofrece al usuario en el etiquetado y en las revistas especializadas referente al contenido o no de gluten de los productos dietéticos “sin gluten”. La falta de garantía en el control de gluten en estos alimentos, representa un verdadero problema de salud para los enfermos celíacos, ya que pueden estar consumiendo cantidades importantes tóxicas de gluten que no son detectadas con las técnicas actuales. La ingesta de estas sustancias tóxicas sin controlar hace que potencialmente los enfermos celíacos puedan desarrollar tumores en edad adulta. Para solventar alguno de estos problemas, en los últimos años nuestro grupo en la Unidad de Detección de Gluten del Centro Nacional de Biotecnología (CNB), ha desarrollado métodos analíticos alternativos inmunológicos y no-inmunológicos que estamos utilizando rutinariamente para controlar el gluten de los alimentos.

Disponemos de tecnologías únicas: un sandwich ELISA R5 que detecta el gluten de cebada de la misma manera que el de trigo y centeno, con un límite de detección de 1.5 partes por millón (ppm) de gluten; un ELISA competitivo específico de avena con una sensibilidad de 10 ppm, una técnica no inmunológica para el análisis de gluten en alimentos basada en la Espectrometría de Masas MALDI-TOF con una sensibilidad de 10-50 ppm y un sistema de Western blot desarrollado con el anticuerpo R5 por inmunodetección con ECL con una sensibilidad de 25 ppm. Recientemente, además en el CNB hemos desarrollado un procedimiento cuantitativo de ex-



tracción de gluten denominado "cocktail" de gran eficacia diseñado especialmente para alimentos dietéticos "sin gluten" para celíacos. procesados a altas temperaturas (150-230 C°). El "cocktail" de extracción solubiliza prácticamente los agregados insolubles de las fracciones tóxicas a, b, y g producidas por el efecto del calor, abriendo la conformación de las proteínas del gluten, favoreciendo su solubilidad en etanol-agua y permitiendo que puedan ser extraídas en su totalidad y posteriormente cuantificadas mediante un ELISA. El "cocktail" tiene el efecto adicional sobre las proteínas de gluten, haciendo que los determinantes antigénicos quedan más expuestos a los anticuerpos, lo que provoca un aumento de la señal del ELISA. Este aumento se produce

igualmente en el gluten extraído de alimentos que no han sido tratados con calor. Hoy, el "cocktail" es el único sistema de extracción que permite obtener rendimientos de extracción del 100% de gluten en alimentos procesados a altas temperaturas, en contraste con los bajos rendimientos -10-30%- que se obtienen con el sistema convencional



Esquema de gluten modificado por el calor

con etanol-agua. El "cocktail" es además compatible con los ELISAs, Western blot y Espectrometría de Masas MALDI-TOF.

Creemos que en un corto periodo de tiempo este "cocktail" de extracción que está actualmente en proceso de patente pueda convertirse en un procedimiento general de extracción de gluten especialmente destinados a los alimentos dietéticos para celíacos, tanto los procesados por calor como los no procesados por calor y en un corto plazo estar a disposición de cualquier laboratorio.

La combinación de las técnicas "cocktail"/ELISA-R5 es la única capaz de detectar mínimas contaminaciones -1.5 ppm- de gluten -de trigo, cebada y de centeno- en alimentos procesados y no procesados a altas temperaturas. El "cocktail" se va a adoptar como método de extracción en un kit comercial para medir gluten -basado en el ELISA-R5 de laboratorio-, que nuestro grupo del CNB está diseñando conjuntamente con una empresa española y otra alemana. En los próxi-

mos meses, tal y como se acordó en la última reunión internacional del Prolamin Group en Italia en 2000, se procederá a evaluar este kit "cocktail"/ELISA-R5 con 15 laboratorios europeos de acuerdo con las normas de la AOAC internacional y tal y como se propuso en el Comité del Codex Alimentarius de Nutrición -en Berlín de 2000-.

Desde hace aproximadamente un año, hemos analizado en nuestra Unidad de Gluten del CNB alrededor de unos 2.000 alimentos por ELISA utilizando el "cocktail" como único sistema de extracción de gluten en lugar del convencional con etanol-agua. Desde hace algún tiempo, numerosas empresas se están beneficiando de estos avances tecnológicos.

Materias primas y/o lotes finales de alimentos procedentes de empresas nacionales y extranjeras están siendo controladas con "cocktail" ELISA-R5 en nuestra Unidad. En los dos últimos años, algunas empresas sacan al mercado productos dietéticos para celíacos, con plena garantía de que los niveles de gluten son indetectables.

Ofrecer esta garantía representa un gravamen económico substancial para esas empresas a pesar de que en sus etiquetas no figura ninguna certificación de que han sido analizados en la Unidad de Gluten del CNB. El etiquetado de los alimentos referente al contenido o no de gluten reviste gran importancia y debe ser un organismo con capacidad tecnológica demostrable quien realice la validación con todas las garantías y asuma las responsabilidades.

Como grupo científico consideramos de excepcional interés profundizar en los misteriosos y múltiples componentes tóxicos del gluten que desencadenan la Enfermedad Celíaca. El análisis de gluten en alimentos no es trivial ni rutinario. A pesar de que la tecnología avanza es previsible que serán necesarios al menos dos o tres técnicas complementarias sensibles y específicas para detectar el contenido del gluten en alimentos para celíacos y garantizar la salud de estos pacientes.

Enrique MÉNDEZ

TERMINAL CENTRAL

Tanto si el usuario quiere ver la televisión del satélite digital, navegar por Internet como escuchar archivos de música en MP3, el dispositivo portátil Media Terminal desarrollado por Nokia ofrece fácil acceso a estas posibilidades. Su disco duro sirve tanto como receptor de satélite de televisión, grabador de audio y video y como servidor de Internet. Un mando de control remoto, que se abre para mostrar un completo teclado, y la televisión del usuario completan el paquete. El precio todavía no se ha establecido, pues el producto saldrá a la venta a finales de año. Más información en www.nokia.com.

RELOJ MENSAJERO

La empresa Timex ha unido fuerzas con Motorola y SkyTel para desarrollar el primer reloj digital que recibe datos de Internet, incluyendo e-mail, actualización de la bolsa, noticias y previsiones climatológicas. Llamado Internet Messenger, el reloj de diseño deportivo almacena hasta 16 mensajes o 1.350 caracteres. El reloj es un 28% más pequeño que el último reloj multifunción desarrollado por Timex. Su precio es de 100 dólares (aproximadamente 19.000 pesetas), más las cuotas del servicio inalámbrico de SkyTel. Más información en www.timex.com.

TENIS SIN SUDOR

Con el nuevo concepto de raqueta diseñado por Oliver Tiura, el sudor en las manos ya no afectará al swing cuando se juega al tenis. La raqueta viene equipada con cámaras de aire en el mango que expulsan pequeños y continuados chorros de aire a la palma de la mano mientras se juega, de manera que las manos siempre permanecen secas y no se empapan de sudor. Los chorros de aire son expulsados a través de unos pequeños agujeros colocados en las caras del mango. Más información en Grand Designs. 50 Etta Wylie Road Ste. 503. Toronto, Ontario, Canadá M8V 3Z7.

MANOS LIBRES

La batería Taiko Speakerphone convierte el móvil de Nokia en un manos libres sin necesidad de cableados o accesorios periféricos. Sólo hay que sustituir la pieza de la batería, del mismo tamaño y forma que la original, ya que la batería Taiko lleva incorporada altavoz y micrófono. Además, la batería es de litio, lo que significa mayor eficacia y duración, y viene equipada con la función de vibrador. Su precio es de 100 dólares (unas 19.00 pesetas).

MANUEL HIDALGO

Pertenece al núcleo duro de los logroñeses y navarros de El Mundo. Las vascas le quieren como madres y Pedro J. lamenta que no se vuelque en el periodismo como él, pues fueron compañeros de pupitre y eso une mucho, como lo de Villalonga y Aznar, sólo que Aznar rompió el pupitre a tiempo, y Manuel Hidalgo también. Han vivido juntos durante muchos años la aventura periodística madrileña, hasta que un día Hidalgo escogió la libertad, se eligió libre:

—No voy a pasarme la vida entera debajo de un neón, encerrado en un periódico, de modo que me voy. La calle me espera y tengo mucho que hacer y que escribir.

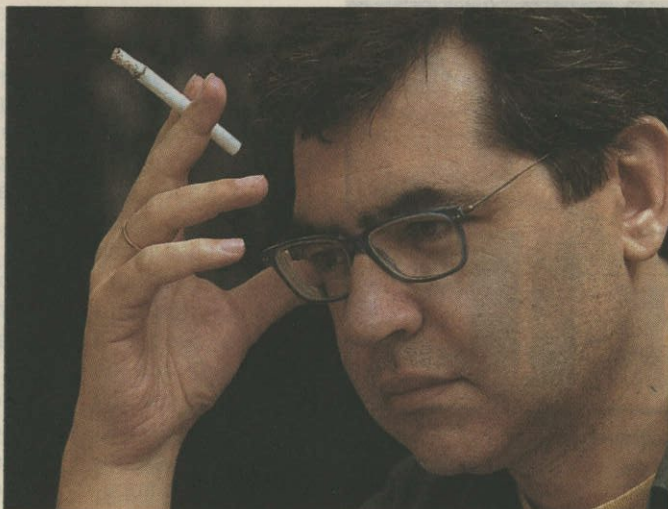
Los años que yo he convivido con él, en diversas publicaciones, me han dado a conocer a un hombre irónico y triste, decidido y dubitativo, a un gran profesional que, puesto a escribir por sí mismo y no por el periódico, muestra dos registros fundamentales: sentido crítico y sentido del humor. A Hidalgo le va más escribir de lo pequeño o hacer pequeño lo grande. Sin duda añora una juventud escolar que le fue grata y que de alguna forma ha revivido en su hijo Daniel, a quien dedicara bellas y sencillas columnas, llenas de intimidad y paternidad. Esto de la paternidad, como no es frecuente en España, nos atrae mucho cuando se hace bien. Manuel Hidalgo lo hace bien. Se ha realizado en el hijo antes de que el hijo se realice en él.

Tiene el pelo negro y cerrado, es más un moro moreno que un navarro rubio. Lo primero que se le nota es la inteligencia, y luego, a través de la inteligencia, la obstinación, la profesionalidad y la ironía. Va siempre de moderno, ajeno a corbatas, porque es de la generación del niki, calza cosas muy gordas y cultiva ese descuido tan cuidado del joven que él ya no es. A pesar de que dejó el periodismo en un gesto ético, casi sartriano, lo cierto es que publica artículos con mucha frecuencia, o sea que ahí sigue el tirón del columnista. Ha pasado del intimismo/minimalismo de cuando entonces a unas columnas de más contenido político o social, donde se quiere pre-

sentar los grandes problemas como una ráfaga o una broma. No es mal punto de partida siempre que no sea una evasión.

Uno sigue pensando que las pasiones inventadas o reales de Hidalgo son el periodismo y el cine, dos formas muy siglo XX de literatura. Su mejor veta periodística está en la crítica, aquella crítica de las cosas que hacía en el "Magazine"

americana, digamos, pero con mucho sabor español. Frases cortas, ingenuas, intencionadas, divertidas. El diálogo, en fin, entendido no sólo como un vehículo de comunicación sino como una pieza literaria en sí mismo. Luego vienen las historias, que hay que somérselas al director de la peli, que es el que las estropea y las hace aptas para San Sebastián. Hidalgo



MERCEDES RODRIGUEZ

Hidalgo muestra dos registros fundamentales: sentido crítico y sentido del humor. Le va más escribir de lo pequeño o hacer pequeño lo grande. Él es ante todo una inteligencia crítica, aunque no renuncie a la creación, y hace bien

y la crítica de un libro o una peli o un algo que hace ahora de vez en cuando. Diré más: Hidalgo es ante todo una inteligencia crítica, aunque no renuncie a la creación y hace muy bien. Como guionista, la primera gran condición que yo le veo es su facilidad para el diálogo. Manuel Hidalgo cultiva con maestría el diálogo a lo comedia

está en un gran momento para hacer buenos guiones, pero nunca le he preguntado si su película/revelación sería un drama o una comedia. Le veo más en la comedia, entre el costumbrismo de lo actual y la sutileza del humor, más su gracia natural de hombre cabreado.

Acaba de sacar un libro que está entre la novela y la colección de

relatos monotemáticos. Hidalgo tiene afición a estos libros inclasificables donde nos presenta como unos esbozos de su talento, unos ejercicios de precalentamiento para lanzarse a la gran obra. Nuestro autor es un solitario que va a todo pero no parece contento con nada. Le preocupa por encima de todo salvar su libertad, su independencia, su creación. Yo no sé si se estará pasando de marginal tranquilo o es éste su papel. Cuando tiene mando le sale un personaje autoritario y cuando no tiene mando, porque no lo quiere, es él de verdad, o sea, un tipo errático de voz sin afeitar, un fuera de juego, un ama de casa, con toda la autoridad en la barba y eso que antes se llamaba mucha vida interior, y que ahora consiste en tomar o no tomar una pastilla que dice el médico que te hace falta.

Cuando se emplea a fondo, Hidalgo puede ser deslumbrante, pero lleva una temporada en que prefiere transitar entre las cosas sin apenas rozarlas, o confiar en la improvisación imaginativa, que siempre da algo y siempre es peligrosa. Mallarmé y Dante Gabriel Rossetti hacían unas improvisaciones muy bien pensadas. Me parece admirable aquella decisión manuelina de no volver a encerrarse en un periódico ni en una oficina ni en una cárcel, a fin de aprovechar en libertad la segunda mitad de su vida. Ése es el salto que debiera pegar todo hombre en determinado momento. Yo que él, no sólo me habría ido del periódico, pero de la vida literaria, de las tertulias y de la vida basura del escritor. No sé si hemos insistido bastante en el talento crítico de Manuel Hidalgo, pero esto hay que matizarlo con una reflexión sobre su talento autocrítico, que generalmente no ejerce: un glosador de antaño diría que éste *sostenella* y no *enmendalla* le viene de Navarra, según una filosofía geográfica y pintoresca que funcionó en el XIX. A uno le parece que Hidalgo está muy completo así, que es como le quieren sus madres vascas, sus musas navarras y sus novias.

Francisco UMBRAL

Orfeo ed Euridice

F.J. HAYDN

REPARTO

Euridice: VÉRONIQUE GENS
Orfeo: RAÚL GIMÉNEZ
Creonte: ILDEBRANDO D'ARCANGELO
Genio: SOLEDAD CARDOSO
Pluto: JOSEP MIQUEL RAMÓN

ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA
CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID
DIRECCIÓN MUSICAL: JESÚS LÓPEZ COBOS

VERSIÓN DE CONCIERTO

19 de mayo. 20 h.

PALACIO DE LA ÓPERA

4.500 PTAS 3.000 PTAS 2.500 PTAS 1.000 PTAS *

Die Zauberflöte

W.A. MOZART

REPARTO

Sarastro: FRANZ-JOSEF SELIG
Tamino: RAINER TROST
Orador: JOSEP MIQUEL RAMÓN
Reina de la Noche: MARÍA JOSÉ MORENO
Pamina: CINZIA FORTE
Papageno: ANTON SCHARINGER
Papagena: SOLEDAD CARDOSO
Monostatos: FRANCISCO VAS
Damas: MARÍA RODRÍGUEZ,
ALICIA BORGES Y LUISA MAESSO

ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA
CORO DE CÁMARA DEL PALAU
DE LA MÚSICA DE BARCELONA

DIRECCIÓN MUSICAL: VÍCTOR PABLO PÉREZ
DIRECCIÓN DE ESCENA: JOAN FONT (ELS COMEDIANTS)
ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO: JOAN GUILLÉN

NUEVA PRODUCCIÓN

COPRODUCEN: GRAN TEATRE DEL LICEU DE
BARCELONA Y FESTIVAL MOZART DE LA CORUÑA

31 de mayo y 2 de junio. 20 h.

PALACIO DE LA ÓPERA

7.500 PTAS 5.000 PTAS 3.500 PTAS 1.000 PTAS *

(*) PRECIOS ESPECIALES PARA JÓVENES HASTA 26 AÑOS Y MAYORES DE 65 AÑOS

2001

FESTIVAL

MOZART
LA CORUÑA

INFORMACIÓN COMPLETA DEL FESTIVAL
Y VENTA DE ABONOS Y LOCALIDADES

www.festivalmozart.com

Zaide

W.A. MOZART

REPARTO

Zaide: CINZIA FORTE
Gomatz: ROCKWELL BLAKE
Allazim: JOSEP MIQUEL RAMÓN
Sultan Soliman: JEREMY OVENDEN
Osmiin: FEDERICO GALLAR

ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA
CORO DE LA SINFÓNICA DE GALICIA

DIRECCIÓN MUSICAL: RINALDO ALESSANDRINI
DIRECCIÓN DE ESCENA: SANTIAGO PALÉS
ESCENOGRAFÍA: CARMEN CASTAÑÓN
VESTUARIO: GABRIELA SALAVERRI

NUEVA PRODUCCIÓN DEL FESTIVAL MOZART DE LA CORUÑA

15 y 17 de junio. 20 h.

TEATRO ROSALÍA CASTRO

7.500 PTAS 5.000 PTAS 3.500 PTAS 1.000 PTAS *

AVISO: TODOS LOS PROGRAMAS, FECHAS E INTÉRPRETES SON SUSCEPTIBLES DE MODIFICACIÓN.

Orfeo ed Euridice

C. W. GLUCK

REPARTO

Orfeo: SARA FULGONI
Euridice: ANA RODRIGO
Amore: OLATZ SAITUA

ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN
CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID

DIRECCIÓN MUSICAL: JOSEP PONS
DIRECCIÓN DE ESCENA: MICHAEL McCAFFERY
ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO: PAUL EDWARDS
ILUMINACIÓN: BRUNO POET

PRODUCCIÓN DE LA OPÉRA NATIONAL
DU RHIN DE ESTRASBURGO

EN COLABORACIÓN CON EL FESTIVAL MOZART DE
LA CORUÑA Y EL TEATRO CALDERÓN DE VALLADOLID

16 y 18 de junio. 20 h.

PALACIO DE LA ÓPERA

7.500 PTAS 5.000 PTAS 3.500 PTAS 1.000 PTAS *

Il Turco in Italia

G. ROSSINI

REPARTO

Selim: SIMONE ALAIMO
Fiorilla: MARÍA JOSÉ MORENO
Don Geronio: ALESSANDRO CORBELLI
Narciso: JUAN JOSÉ LOPERA
El Poeta Prodocimo: PIETRO SPAGNOLI
Zaida: MARISA MARTINS
Albazar: JULIO MORALES

ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA
CORO DE LA SINFÓNICA DE GALICIA

DIRECCIÓN MUSICAL: ALBERTO ZEDDA
DIRECCIÓN DE ESCENA: LLUÍS PASQUAL
(REALIZADA POR JAVIER ULÁCIA)
ESCENOGRAFÍA: EZIO FRIGERIO
VESTUARIO: FRANCA SQUARCIAPINO

PRODUCCIÓN DEL TEATRO DE LA ZARZUELA DE MADRID

5 y 7 de julio. 20 h.

PALACIO DE LA ÓPERA

7.500 PTAS 5.000 PTAS 3.500 PTAS 1.000 PTAS *

CONCIERTOS:

- 1/4.- Orquesta de Cámara de la OSG / M. Spadano, DIRECTOR / MARÍA JOSÉ MORENO, SOPRANO / Obras de W.A. MOZART y L. BOCCHERINI - TEATRO ROSALÍA: 20 de mayo. 21 h. COLEGIATA: 10 de junio. 21 h.
- 2.- Orquesta Sinfónica de Galicia / Coro de Cámara del Palau de Barcelona / Víctor Pablo Pérez, DIRECTOR / W.A. MOZART: Requiem Kp. 626 - IGLESIA DE SANTO DOMINGO: 1 de junio. 21 h.
- 3.- Grigori Sokolov, PIANO. / Obras de F. COUPERIN, W.A. MOZART y C. FRANCK - PALACIO DE LA ÓPERA: 5 de junio. 21 h.
- 5.- Real Filharmonia de Galicia / Antoni Ros Marbá, DIRECTOR / CRISTINA BRUNO, PIANO / Obras de W.A. MOZART - TEATRO ROSALÍA: 14 de junio. 21 h.
- 6.- Capella della Pietà de' Turchini / Antonio Florio, DIRECTOR / La Ópera Napolitana en los siglos XVII y XVIII - TEATRO ROSALÍA: 29 de junio. 21 h.
- 7.- Le Concert des Nations / La Capella Reial de Catalunya / JORDI SAVALL, DIRECTOR / L'Orfeo y las primeras músicas "in genere rappresentativo" - TEATRO ROSALÍA: 30 de junio. 21 h.

MÚSICA DE CÁMARA:

- 1.- Cuarteto Prazak / Vicent Alberola, CLARINETE / Obras de F.J. Haydn y W.A. MOZART - IGLESIA DE SANTO DOMINGO: 21 de mayo. 21 h.
- 2.- Cuarteto Mosaïques / Obras de F.J. Haydn y W.A. MOZART - COLEGIATA: 4 de junio. 21 h.
- 3.- Cuarteto Casals / Obras de F. Schubert y W.A. MOZART y L. v. Beethoven - COLEGIATA: 22 de junio. 21 h.

RECITALES (LIED Y ÓPERA)

- 1.- Andreas Schmidt, BARÍTONO / Rudolf Jansen, PIANO / F. SCHUBERT: Schwanengesang, D. 957 - TEATRO ROSALÍA: 23 de mayo. 21 h.
- 2.- Wolfgang Holzmair, BARÍTONO / Imogen Cooper, PIANO / F. SCHUBERT: Die schöne Müllerin, D. 795 - TEATRO ROSALÍA: 28 de mayo. 21 h.
- 3.- Isabel Rey, SOPRANO / Alejandro Zabala, PIANO / Arias de óperas de W.A. MOZART - TEATRO ROSALÍA: 27 de junio. 21 h.
- 4.- Dietrich Henschel, BARÍTONO / Irwin Gage, PIANO / PIERRE STROSSER, DIRECCIÓN DE ESCENA / F. SCHUBERT: Winterreise / PRODUCCIÓN DE LA OPÉRA DE NANCY ET LORRAINE - TEATRO ROSALÍA: 6 de julio. 21 h. - ESCENIFICADO

PRECIO DE LAS LOCALIDADES

CONCIERTOS 3, 5, 6 y 7: 3.000 PTAS, 2.000 PTAS, 1.000 PTAS y 500 PTAS*

RECITALES 1, 2 y 3: 2.000 PTAS, 1.500 PTAS, 1.000 PTAS y 500 PTAS*

RECITAL 4: 3.000 PTAS, 2.000 PTAS, 1.000 PTAS y 500 PTAS*

CONCIERTOS 1, 2 y 4: Entrada libre. MÚSICA DE CÁMARA: Entrada libre

(*) PRECIOS ESPECIALES PARA JÓVENES HASTA 26 AÑOS Y MAYORES DE 65 AÑOS

20% de descuento a grupos sobre el precio de las entradas

VENTA DE LOCALIDADES para todos los espectáculos a partir del 4 de mayo

INFORMACIÓN
981.25.20.21

VENTA DE LOCALIDADES
902.43.44.43
<http://taquilla.caixagalicia.es>

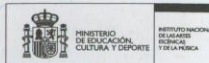
Patrocina:

Organiza:




Ayuntamiento de La Coruña
Concello de A Coruña

Colabora:



FUNDACION CAIXA GALICIA



NOMBRE: Pablo Ahijado. Asesor de Telecomunicaciones de Telefónica.

OBJETIVO: Aplicar con total transparencia todos los descuentos y bajadas de precio y no sólo dar ofertas.

FILOSOFIA: Lo barato acaba saliendo caro.

CONTACTO: Tel. 900 555 022. e-mail: pablo.ahijado@telefonica.es

Cada minuto que usted utiliza una línea de Telefónica, su empresa se está beneficiando de la mayor oferta global de servicios del mercado: la última tecnología, con calidad y transparencia en las ofertas, y un servicio de mantenimiento y atención personalizada prestado por auténticos expertos en telecomunicaciones. Ahora reflexione un momento y piense. ¿De verdad cree que todos los minutos son iguales?

UN MINUTO CON TELEFÓNICA ES MUCHO MÁS QUE UN MINUTO.