

EL CULTURAL

10-16 de octubre de 2001

www.elcultural.es



Entrevista con el
escritor,
que vuelve a la
novela

Eco no es Baudolino

Jardiel
cien años de teatro

Antonio Colinas
habla del plagio

Luhrmann
"En *Moulin Rouge*
reinvento
el musical"

El canon perpetuo
en el museo Thyssen



Temporada Lírica

Farnace Ópera

DRAMA PER MUSICA EN TRES ACTOS

MÚSICA DE ANTONIO VIVALDI Y FRANCESCO CORSELLI
LIBRETO DE ANTONIO MARIA LICCHINI

COPRODUCEN: SOCIEDAD ESTATAL «ESPAÑA NUEVO MILENIO»
Y TEATRO DE LA ZARZUELA

18, 20, 21 23, 24, 26 Y 28 DE OCTUBRE DE 2001

DIRECTOR MUSICAL: JORDI SAVALL - DIRECTOR DE ESCENA: EMILIO SAGI
ESCENOGRAFÍA Y FIGURINES: JESÚS DEL POZO

Los Sobrinos del Capitán Grant Zarzuela

NOVELA CÓMICO-LÍRICO-DRAMÁTICA EN CUATRO ACTOS Y DIECISIETE CUADROS,
BASADA EN LA OBRA DE JULES VERNE *LOS HIJOS DEL CAPITÁN GRANT*

MÚSICA DE MANUEL FERNÁNDEZ CABALLERO
LIBRO DE MIGUEL RAMOS CARRIÓN

NUEVA PRODUCCIÓN DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

20 DE DICIEMBRE DE 2001 AL 19 DE ENERO DE 2002

DIRECTOR MUSICAL: MIGUEL ROA - DIRECTOR DE ESCENA: PACO MIR
ESCENOGRAFÍA: JON BERRONDO

Le Martyre de Saint Sébastien Ópera

El Martirio de San Sebastián

MÚSICA DE ESCENA EN CINCO ACTOS, BASADA EN UN MISTERIO MEDIEVAL

MÚSICA DE CLAUDE DEBUSSY
LIBRETO DE GABRIELE D'ANNUNZIO

COPRODUCEN: ASSOCIAZIONE MUSICA E ARTE «LE TRE CARAVELE», CON
LA COLABORACIÓN DE I CONCERTI TELEMOM DE ROMA, ISTITUZIONE DEI
CONCERTI Y DEL TEATRO LÍRICO «PIERLUIGI PALESTRINA» DE CAGLIARI,
PALAU DE LA MÚSICA DE VALÈNCIA, FESTIVAL INTERNACIONAL CASTELL DE
PERALADA Y TEATRO ARIAGA DE BILBAO

24 Y 25 DE ENERO DE 2002

DIRECTOR MUSICAL: LORIN MAAZEL
DIRECTORES DE ESCENA: ALEX OLLÉ Y CARLES PADRISSA (LA FLORA DELS BAIS)

iSocorro, Socorro, los Globolinks! Ópera

Help, Help, the Globolinks!

ÓPERA EN UN ACTO, PARA NIÑOS Y PERSONAS QUE SE SIENTEN NIÑOS

MÚSICA Y LIBRETO DE GIAN CARLO MENOTTI
VERSIÓN EN CASTELLANO DE ALBERTO BLANCAFORT

COPRODUCEN: FUNDACIÓN ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA,
ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA, COMPAÑÍA ÓPERA DE CÁMARA DE MADRID
Y TEATRO DE LA ZARZUELA

7, 8 Y 9 DE FEBRERO DE 2002

DIRECTOR MUSICAL: FRANCISCO LUIS SANTIAGO
DIRECTOR DE ESCENA: JOAN ANTÓN SÁNCHEZ AZNAR
ESCENOGRAFÍA: JUAN SANZ Y MIGUEL COSO

PROGRAMA DOBLE

Los Claveles Zarzuela

SAINETE LÍRICO EN UN ACTO Y TRES CUADROS

MÚSICA DE JOSÉ SERRANO

LIBRO DE LUIS FERNÁNDEZ DE SEVILLA Y ANSELMO C. CARREÑO

Agua, Azucarillos y Aguardiente Zarzuela

PASILLO VERANIEGO EN UN ACTO Y DOS CUADROS

MÚSICA DE FEDERICO CHUECA

LIBRO DE MIGUEL RAMOS CARRIÓN

NUEVA PRODUCCIÓN DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

11 DE ABRIL AL 12 DE MAYO DE 2002

DIRECTOR MUSICAL: MIGUEL ROA - DIRECTOR DE ESCENA: ALFONSO ZURRO
ESCENOGRAFÍA: ALFONSO BARAJAS

Los Gavilanes Zarzuela

ZARZUELA EN TRES ACTOS Y CINCO CUADROS

MÚSICA DE JACINTO GUERRERO

LIBRO DE JOSÉ RAMOS MARTÍN

NUEVA PRODUCCIÓN DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

6 DE JUNIO AL 14 DE JULIO DE 2002

DIRECTOR MUSICAL: LUIS REMARTÍNEZ Y M.ª PILAR VAÑO

DIRECTOR DE ESCENA: GERARDO MALLA - ESCENOGRAFÍA: JOAQUIM ROY

VIII Ciclo de Lied

MATTHIAS GOERNE, BARÍTONO
ERIC SCHNEIDER, PIANO
24 DE SEPTIEMBRE DE 2001

OLAF BAER, BARÍTONO
HELMUT DEUTSCH, PIANO
22 DE OCTUBRE DE 2001

MARÍA BAYO, SOPRANO
BRIAN ZEGER, PIANO
12 DE NOVIEMBRE DE 2001

ANN MURRAY, MEZZOSOPRANO
PHILIP LANGRIDGE, TENOR
PETER DONOHOE, PIANO
4 DE DICIEMBRE DE 2001

EWA PODLES, CONTRALTO
ANIA MARCHWINSKA, PIANO
14 DE ENERO DE 2002

ANNE SOFIE VON OTTER, MEZZOSOPRANO
BENGT FORSBERG, PIANO
18 DE FEBRERO DE 2002

DOROTHEA ROESCHMANN, SOPRANO
GRAHAM JOHNSON, PIANO
22 DE ABRIL DE 2002

DIETRICH HENSCHEL, BARÍTONO
FRITZ SCHWINGHAMMER, PIANO
7 DE MAYO DE 2002

DIRECTOR:
JAVIER CASAL

Danza

FESTIVAL DE OTOÑO Paul Taylor Dance Company

DIRECTOR ARTÍSTICO: PAUL TAYLOR

COREOGRAFÍAS Y DIRECCIÓN: PAUL TAYLOR

PROGRAMA I: DANDELION WINE (2000) - COMPANY B (1999)
ESPLANADE (1975)

7, 8 Y 9 DE NOVIEMBRE DE 2001

PROGRAMA II: CLOVEN KINGDOM (1976) - THE WORD (1998)
ARDEN COURT (1981)

10 Y 11 DE NOVIEMBRE DE 2001

COMUNIDAD DE MADRID-CONSEJERÍA DE CULTURA

Compañía Nacional de Danza

DIRECTOR ARTÍSTICO: NACHO DUATO

PROGRAMA:

NUEVA CREACIÓN (2001) COREOGRAFÍA: NACHO DUATO

NUEVA CREACIÓN (2001) COREOGRAFÍA: GIAKOPO GODANI

OFRENDA DE SOMBRAS (2000) COREOGRAFÍA: NACHO DUATO

16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24 Y 25 DE NOVIEMBRE DE 2001

Ballet de la Staatsoper Berlin

INTENDENTE: GEORG QUANDER

COREOGRAFÍA Y DIRECCIÓN: PATRICE BART

PROGRAMA: EL LAGO DE LOS CISNES

MÚSICA DE PIOTR ILICH CHAIKOVSKI

7, 8, 9, 10 Y 11 DE MARZO DE 2002

DIRECTOR MUSICAL: IVÁN DEL PRADO

Flamenco

Tres Tardes de Flamenco

EL BAILE (1 DE FEBRERO DE 2002)

JOAQUÍN GRILO

EL CANTE (2 DE FEBRERO DE 2002)

CARMEN LINARES

EL TOQUE (3 DE FEBRERO DE 2002)

TOMATITO

Actividades Musicales para Niños y Jóvenes

ÓPERAS Y ZARZUELAS

MATINÉS: MIÉRCOLES A LAS 18:00 HORAS

Ciclo de

Conferencias

Farnace (15 DE OCTUBRE DE 2001)

STEFANO RUSSOMANNO

Los Sobrinos del Capitán Grant (17 DE DICIEMBRE DE 2001)

BLAS MATAMORO

Le Martyre de Saint Sébastien (21 DE ENERO DE 2002)

TOMÁS MARCO

Los Claveles (8 DE ABRIL DE 2002)

Agua, Azucarillos y Aguardiente

EMILIO CASARES

Los Gavilanes (3 DE JUNIO DE 2002)

ANDRÉS RUIZ TARAZONA

Otras Actividades

FESTIVAL DE OTOÑO Woyzeck

TEXTO DE GEORG BÜCHNER

DISEÑO VISUAL Y DIRECCIÓN: ROBERT WILSON

MÚSICA: TOM WAITS Y KATHLEEN BRENNAN

FIGURINES: JACQUES REYNAUD

PRODUCCIÓN DEL BETTY NANSEN THEATRET DE DINAMARCA

2 AL 4 DE NOVIEMBRE DE 2001

COMUNIDAD DE MADRID-CONSEJERÍA DE CULTURA

CONCIERTO-PROYECCIÓN

La Belle et la Bête

ÓPERA EN DIECINUEVE PARTES,

BASADA EN LA PELÍCULA DE JEAN COCTEAU

MÚSICA DE PHILIP GLASS

TEXTO DE JEAN COCTEAU

DIRECTOR MUSICAL: JOSÉ RAMÓN ENCINAR

COPRODUCEN: CICLOS MUSICALES DE LA COMUNIDAD

DE MADRID Y TEATRO DE LA ZARZUELA

30 DE ENERO DE 2002

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL Que Viva Frida

TEXTO DE SOPHIE FAUCHER

DIRECTOR DE ESCENA: ROBERT LÉPAGE

PRODUCCIÓN DE EX MACHINA

23, 24, 27 Y 28 DE FEBRERO - 1 Y 2 DE MARZO DE 2002



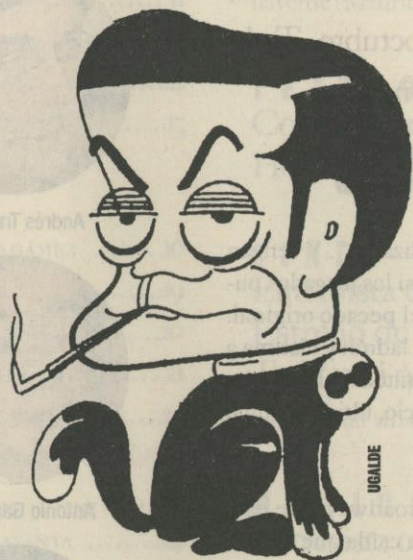
MINISTERIO DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES
CÉNICAS
Y DE LA MÚSICA



Jardiel o el arte de la risa

POR ALFONSO SASTRE



Igual puede pensarse que las cosas son al revés de lo que dice el título de este artículo: que el teatro es un arte —una de las bellas artes—, y que la risa no es sino una pulsión instintiva y primaria; pero no es eso lo que pensaba Enrique Jardiel Poncela, para quien —como algunas veces me dijo— la comicidad apareció como un producto muy evolucionado de la cultura, mientras que lo teatral había formado parte del hombre primitivo en sus más arcaicas expresiones: el ser humano había nacido, pues, como un ser teatral no especificado, que, con la evolución, acabaría siendo un ser ridículo (que hace reír a los otros) y risible (capaz de reírse de los demás). Es seguro que ha hecho falta mucha historia humana —decía Jardiel— para que el hombre trágico llegara a ser, por fin, un hombre cómico. Era por fin la cúspide en la que aparece este animal superior, parlante, político, ridículo y risible, cuya condición ningún otro animal puede disputarle. La tragedia —añadía— es un producto primitivo; mientras que la comedia es un efecto muy fino de las culturas evolucionadas.

Yo le escuchaba con mucho gusto, a pesar de la gran entidad de nuestras distancias, tanto en el orden de la notoriedad pública —él era un autor famoso y yo un principiante—, como en el orden ideológico —él era partidario del régimen de Franco y yo empezaba a ser un enemigo implacable de aquel sistema—, y artístico —él cultivaba el humor y la comicidad, y yo pretendía cultivar los territorios de la tragedia humana.

En algunos momentos, yo oí directamente en sus palabras algunas ideas que no llegó a publicar, al menos con la nitidez con que a mí me las dijo, y que en este artículo aparecen ahora, creo, por primera vez. Por ejemplo, la de una especie de comicidad universal, basada

sobre una clave maestra, bastante curiosa, porque resulta, ella misma, cómica; lo que no desmiente sin embargo su validez teórica sino que, al contrario, la ilustra y afirma brillantemente: de modo que mi risa, cuando le oía decir aquella idea clave, no comportaba un mentís o una crítica por mi parte (uno se ríe de lo que considera absurdo), sino que resultaba ser, paradójicamente, una comprobación efectiva de la verdad de lo que él afirmaba con tanta seguridad de que estaba en lo cierto: “No tengas ninguna duda al respecto —me dijo una tarde, sin solemnidad alguna, y en sólo cuatro palabras—: la verdad *es cómica*”.

Y, para él, esto era cierto hasta tal punto que tal noción podría ser usada a modo de técnica segura de la comicidad. “Puedes hacer la prueba —añadió— en cualquier reunión: di una verdad, y verás como todo el mundo se ríe”. Había entonces una revista que leían algunas gentes que se consideraban elegantes y cuyo título era “Vogue”. Jardiel me informó de que esta revista la dirigía un periodista de Valladolid, y me informó de que iba a decirlo cuan-

do se reunieran los amigos de aquella miniterulia del Café matritense de la Elipa. Así lo hizo. “La revista ‘Vogue’ —dijo—, que dirige un señor de Valladolid...” Inmediatamente se produjo una sonora y general carcajada. “¿Lo ves?”, me dijo en voz baja, con el aire satisfecho de quien ha demostrado una tesis científica.

Aquella tarde siguió diciendo algunas de sus verdades, entre las cuales alguna era bastante discutible, como que la rabia era una enfermedad inexistente, o que la penicilina era un producto peligroso lanzado por los británicos a modo de arma militar durante la guerra pasada, y que en la paz se había convertido en una gran mentira comercial. Sobre estas ideas en torno a la rabia y a la penicilina, lo cierto es que él estaba convencido de que las opiniones que expresaba eran grandes verdades y de que a esa condición debían sus palabras el gran efecto cómico que producían. Jardiel Poncela era un hombre sincero: si algo de lo que afirmaba no era cierto, ello no obedecía a ninguna intención por su parte de engañar a nadie. Cuando ya estaba muy enfermo, lo encontré una mañana en la terraza de la Elipa, y me dijo que había pasado por un terrible susto. “¿Qué le ha pasado?”, le pregunté con inquietud. “Figúrate —me respondió— que mi hermana, en casa, aprovechando que me había quedado un poco adormilado, ha estado a punto de ponerme una inyección de penicilina. ¡Menos mal que me he dado cuenta a tiempo!”.

Como digo, algunas de sus verdades lo eran sólo para él; pero ello, en mi opinión, no quita validez a su feliz idea de que una estética de lo cómico ha de basarse sobre una ontología de la verdad, y de que el arte de la risa no reclama, de ninguna manera, el ejercicio de la mentira, sino todo lo contrario. ■



Un juego de vanidades, eso es el mundo creativo. Para eso está. Unos eróticos, como Pepe Alcalá-Zamora, y otros explícitos como Trapiello ante Cortés. Etxebarria erre que erre, perdón, erre sobre erre. Y así nos va, perdidos entre los admirados donjuanes escénicos encabezados por Cristóbal Suárez y la programación fantasma del Real, que esconde un Albéniz para finales de octubre. Todo bien troceado, como el epílogo de Gamoneda...

Eróticos y explícitos

Pepe Alcalá-Zamora sigue crecido. Ya lo conocen ustedes: catedrático de Historia, Academia de la Historia y poeta, poeta de sonetos eróticos especialmente. Eróticos y explícitos. El último de sus libros, aparecido en Espasa, *Poemas del amor cruel*, contiene algún poema dedicado a Luis Alberto, el Secretario de Estado. Y éste, pásmense, le ha retirado el saludo.

Con los editores se muestra más paciente, a pesar del desplante del Gremio al plantear un Plan de Lectura alternativo al ministerial. El anuncio fue sin duda lo mejor de Líber. Lo único útil, en realidad, de una cita que cada año interesa menos a los propios editores.

Ya lo dice Susan Sontag: "Están empeñados en hacernos creer que todo va bien. Y, sin embargo, no todo va bien". Se refiere, claro está, a la política de Estados Unidos (que ella sí que es yanqui y discordante, amigo Cruz).

Mira que no quería volver a mencionarla más pero es que me revuelve el estómago tanta injusticia. Lucía Etxebarria no tiene motivos para sentirse violada. En todo caso pillada. Ella sí "violó" la propiedad intelectual y creativa de

sus "intertextualizados". Y vengan querellas, como si los juzgados pudiesen limpiar el pecado original. No se puede ser ladrón y víctima a un tiempo. Tú penitencia, Lucía, debería ser el silencio, último refugio de los sabios.

Esto no es Broadway, que está más de capa caída que nunca, pero nuestros productores también andan preocupados por cómo se resienten las taquillas en tiempos de guerra. Pero nada como un buen galán en escena para romper las taquillas. Mis amigas suspiran por un Don Juan, llamado Cristóbal Suárez, que se pasea por el escenario de La Comedia. Ciertamente las alabanzas interpretativas son para Joaquín Notario pero, qué diablos, me dicen, ya era hora que el teatro nos alegrara los ojos. Y no sólo...

Item más. No es por molestar, pero yo me pregunto: ¿por qué no se ha anunciado que a finales de este mes de octubre se ofrecerá en el Real, en versión de concierto, el *Merlín de Albéniz*? Porque no aparece ni en la programación del Teatro ni en ninguna otra. Permanezcan a la escucha.

Me cuentan que Miguel Ángel Cortés andaba molesto con el retrato que Andrés Trapiello hacía



Jorge Edwards



Andrés Trapiello



Antonio Gamoneda



Julio Medem



Cristóbal Suárez



Enrique Krauze

de él en el último tomo de sus diarios. Como venganza pensaba no renovar al leonés como miembro del patronato de la Academia de España en Roma. Pero hete aquí que Trapiello se adelantó presentando su dimisión, y anunciándola ante el Patronato antes que a Cortés, que se ha quedado sin su venganza...

Gael García Bernal, con su "amor perro", está "mordiendo" fuerte en el cine español. Bien lo saben la directora de la Academia y nuestra querida Cayetana, que lo han adoptado como un futuro valor para nuestro cine. Es un auténtico diablo "sin noticias de Dios" y no me extrañaría que lo próximo de Medem tuviera acento chilango...

Más del país maya. Cómplices y amigos se reunieron la otra noche para celebrar el nacimiento de la edición española de la revista Letras Libres junto a su director Enrique Krauze. José Miguel Ullán, Pedro Sorela, Marcos Giralt Torrente, Antonio Álamo... También Jorge Edwards se dejó ver en la fiesta (esta vez sí le dieron permiso en El País) celebrada en uno de esos locales clásicos en versos y copas cerrado al público para la ocasión. También el mismo día y a la misma hora Ignacio Padilla hacía un *têt-à-tête* en la radio con Andrés Neuman sobre el boom y los "novísimos". Todo muy picante y muy profundo, como debe ser.

Como una pieza de carne de ternera se ha repartido el epílogo de Antonio Gamoneda a la *Poesía completa* de Blanca Varela, troceado a modo de poemas distintos: un trocito en este suplemento del sábado, un pedacito en este otro, uno más en una revista... Si es que no me extraña que se queje de marginado...

JUAN PALOMO

PD: La semana que viene me la juego: hablaré del premio Planeta...

PORTADA UMBERTO ECO. CARICATURA DE GUSI BEJER1

PRIMERA PALABRA / POR ALFONSO SASTRE3

LA PAPELERA / DE JUAN PALOMO4

CIEN AÑOS DE JARDIEL PONCELA

Cien años de teatro, POR IGNACIO AMESTOY6

El error de morir, POR JOSÉ MONLEÓN8

Un largo purgatorio, POR J. C. PÉREZ DE LA FUENTE10

Seducir en Hollywood, POR CÉSAR OLIVA11

Oda a la mujer cúbica, POR MIGUEL MARTÍN12

Textos inéditos14

Maestro de ida y vuelta, POR GUSTAVO PÉREZ PUIG15

LETRAS

Entrevista con Umberto Eco, POR PABLO GÁMEZ16

Umberto Eco/ Baudolino, POR JOAQUÍN MARCO19

Los libros más vendidos20

Jordi Virallonga/ Sol de Sal, POR GARCÍA MARTÍN21

Jorge Teillier/El árbol de la memoria, POR L.A.DE VILLENA22

Martín Casariego/ Campos enteros llenos de flores, POR SANZ

VILLANUEVA23

Bueno Álvarez/ El último viaje..., POR ÁNGEL BASANTA24

Zadie Smith/ Dientes blancos, POR J.A. GURPEGUI25

Hidalgo de Cisneros/ Cambio de rumbo, POR LÓPEZ BLANCO27

Libros de bolsillo27

R. Feynman/ El placer de descubrir, POR J.I. ETAYO28

L. Siedentop/ La democracia en Europa, POR F. PORTERO29

Diccionarios nuevos, POR RICARDO SENABRE30

La última palabra: Antonio Colinas32

ARTE

Clásicos eternos, POR GUILLERMO SOLANA33

Vicente Rojo, POR JAUME VIDAL OLIVERAS36

Matisse/ El color de los sentidos, POR MARIANO NAVARRO36

Ferdinand Hodler, POR ELENA VOZMEDIANO38

Dalí/ Naturaleza fantástica, POR JOSÉ MARÍN-MEDINA40

Giacometti/ La sombra del espacio, POR KOSME DE BARAÑANO42

Arquitectura/ Mariano Bayón ha proyectado la Biblioteca de Villaverde (Madrid), POR ANTÓN GARCÍA-ABRIL44

TEATRO

Comienza el VI Festival Madrid Sur, POR LIZ PERALES46

Homenaje a Boris Vian, POR ITZIAR DE FRANCISCO48

CINE

Entrevista con Baz Lurhmann, POR BEATRICE SARTORI50

Estreno de *Y tu mamá también*, POR CARLOS REVIRIEGO53

Tarkovski o el poder del arte/ Se publica *Acerca de Tarkovski*, POR ANDREI MIJALCOV-KONCHALOVSKI54

MÚSICA

Entrevista con José Ramón Encinar, POR J. ROMERO56

Valencia, una apuesta por la ópera POR LUIS G. IBERNI58

Discos61

CIENCIA

Entrevista con Vicente Rubio, POR JAVIER LÓPEZ REJAS62

El enigma de la esfinge, POR JUAN LUIS ARSUAGA65

POR EL CAMINO DE UMBRAL66

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, Francisco Díaz de Castro, Diego Doncel, José J. Etayo, J. L. García Martín, C. García-Osuna, D. Giralte-Miracle, Álvaro Guibert, José A. Gurpegui, Abel H. Pozuelo, Javier Hernando, Beatriz Hernanz, Javier Hontoria, L.

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

Edita Prensa Europea S.A. Javier Ferrero, 9. Madrid-28002. Tel.: 91 413 27 06 E-mail: elcultural@elcultural.es Publicidad: Carlos Piccioni (tel. 91 5856005, fax 91 5856007) E-mail: carlos.piccioni@el-mundo.es EL CULTURAL se vende conjuntamente con el diario EL MUNDO.

Imprime Rotedic. Dpto. legal: GU452-98

J A R D I E L



Provocador, sarcástico, mujeriego, contradictorio, Enrique Jardiel Poncela hubiese cumplido el próximo lunes cien años. Cien años de teatro, cien años de humor, de absurdo, de vanguardia, de transformación y de polémica. La obra y la vida de Jardiel Poncela, que resurgen en su centenario de entre las cenizas del prejuicio y del olvido, no han encontrado justicia en la historia de nuestra escena. El autor de obras como *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1933), *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936), *Un marido de ida y vuelta* (1939), *Eloísa está debajo de un almendro* (1940), *Los ladrones somos gente honrada* (1941) y

Cien años de teatro

Los habitantes de la casa deshabitada (1942) revolucionó la forma de entender el teatro español. Miguel Martín, Ignacio Amestoy, José Monleón, Alfonso Sastre, Juan Carlos Pérez de la Fuente, Gustavo Pérez Puig y César Oliva analizan para El Cultural los aspectos más significativos del dramaturgo, desde los apuntes biográficos hasta su etapa en los estudios de Hollywood pasando por su relación con la crítica, las mujeres y el humor. Publicamos, además, cartas y documentos inéditos en los que queda patente su insoportable sentido de la comedia hasta en los detalles últimos de lo cotidiano.



Frente al llamado teatro “asqueroso”, Jardiel propuso la radicalización de su sistema, proponiendo la comedia sin corazón. La comedia sin corazón es la comedia sin sensibilidad y sin dramatismo. La comedia sin apelación epidérmica

Enrique Jardiel Poncela fue un autor de teatro revolucionario. Hijo de un periodista destacado y de una pintora de relieve, Jardiel querrá desterrar de nuestros escenarios el que consideraba “teatro asqueroso”. Pretendió, como Federico García Lorca, aunque desde otra perspectiva, cambiar de raíz nuestra escena. Es significativo que la acción renovadora de Jardiel comience en una fecha de gran calado en el universo literario español, 1927. En esa fecha, en la que surge la Generación del 27, que encabeza García Lorca, Jardiel toma su gran decisión. Jardiel conocía el teatro viejo que despreciaba porque lo había hecho, y su determinación era la de apartarse de él. Pero no por ello dejó de pensar que el teatro hay que hacerlo para el público: “Es inútil ponerse de espaldas a la sala, porque el escenario está enfrente”.

Es el 2 de febrero de 1927 cuando Enrique Jardiel Poncela decide iniciar su particular ofensiva. Bien es cierto que en este arranque estará movido por la necesidad económica. El periodismo que practicaba no le da para vivir. No le gusta el teatro que está haciendo y tampoco le proporciona unos ingresos relevantes. Ese día acude desesperado a la Caja de la Sociedad de Autores sin saber que la liquidación del mes arrojaba una cantidad de 510 pesetas a su favor. Una grata sorpresa. Es un dinero que le va a permitir emprender la nueva singladura.

“510 pesetas imprevistas significaban”, escribiría Jardiel, “apretándose todo lo apretable, otro mes de vida o quizá mes y medio. En ese tiempo podían ocurrir muchas cosas. Una de las cosas que podían ocurrir era que yo dispusiese de una semana de tranquilidad económica y mental para escribir una comedia. (...) Por la tarde cogí un paquete de cuartillas y escribí: Acto primero. Nació *Una noche de primavera sin sueño*.”

Tras el éxito de *Una noche de primavera sin sueño*, el camino estaba trazado. Jardiel tenía crédito. Y, ahora ¿qué escribir? El autor sabe lo que hay que hacer para tener éxito: “Todo consiste en hacer una comedia verosímil, rabiosamente verosímil, en la que hasta el menor incidente esté sujeto a lo que la gente llama lógica, y en la que se digan cosas cuyo comentario pueda ser: “¡Qué verdad es eso!” Pero él no quiere un teatro verosímil, lo que quiere es un teatro inverosímil. Jardiel viene a equiparar el teatro verosímil con el que llamará “teatro asqueroso”. Pero antes de llegar a su teatro inverosímil tendrá que hacer algunos sacrificios...

Su siguiente obra, *Margarita, Armando y su padre* (1931) es un éxito. Mas Jardiel Poncela,

con treinta curtidos años, era consciente del terreno que pisaba. Lorca había estrenado el año anterior *La zapatera prodigiosa*, y escribía el *Perlimplín* y *Así que pasen cinco años*. Poncela no se engañaba al pensar en el éxito de “Margarita”: “Te has propuesto hacer una cosa”, se decía, “y la has hecho. ¡Muy bien! Pero no te pongas tonto, porque *Margarita, Armando y su padre* se basa en una idea feliz e ingeniosa (...); pero no es la comedia magnífica que han dicho los críticos, y tú los sabes”.

Por esas fechas, mientras Federico García Lorca irá a Nueva York, en 1929, Enrique Jardiel Poncela irá a Hollywood, en 1932. Los dos se dejan impregnar por los aires del nuevo continente. Para Jardiel, el cinematógrafo será un arte seductor, pero contra el que hay combatir: “El cine, tal como se produce en España –e incluso en Hollywood– es el microbio más nocivo que puede encontrar en su camino un escritor verdadero”. Jardiel, desentendiéndose del cine, apuesta de nuevo por la escena. “Me decidí por el teatro”, dejó escrito.

Y el arte teatral de Jardiel se va perfilando más y más, junto a maestros como Martínez Sierra, su gran admirador, que también lo fue de Valle-Inclán y García Lorca. Por la línea del teatro paródico, que habían practicado desde el propio Don Ramón hasta Muñoz Seca, se planteó *Angelina o el honor de un brigadier* (*Un drama en 1880*) (1934). “Angelina” es relevante porque será la primera de las que el autor considere “comedias sin corazón”, su canon.

Jardiel logró imponer su signo. Es aquella inverosimilitud, enfrentada a la verosimilitud. Una inverosimilitud que Jardiel calificaría como fantástica. Inverosimilitud fantástica que Jardiel mismo explica a propósito de una de sus más curiosas comedias, *El pañuelo de la dama errante* (1945): “Es la fantasía, es la imaginación, es la inverosimilitud del tema, de los tipos, de las citas y del desarrollo técnico, la esencial virtud de *El pañuelo de la dama errante*, el sustancial mérito que como a algunas otras de mis comedias, no sólo la incluye de lleno y por derecho propio en la áurea esfera del arte, sino que

la coloca a cien codos sobre la producción teatral española corriente, rasante toda ella con la vulgaridad más mediocre”. Estas y parecidas opiniones de Jardiel no sentaban nada bien en el ámbito teatral español. Tras el “crack” que le supuso el viaje con su propia compañía a Buenos Aires y Montevideo en el 44, acosado allí por el exilio antifranquista, el fracaso profesional, el hundimiento económico y una ruptura sentimental, Jardiel va a quedar herido de muerte. Y su teatro, aunque vivo, cuestionado. Todavía hoy, cuando sus más fieles seguidores –Pérez Puig y Recatero, de forma ininterrumpida– han conseguido mantener encendida la llama de su memoria, no deja de surgir la polémica en cada uno de sus estrenos.

Frente al “teatro asqueroso”, Jardiel se impuso la radicalización de su sistema, proponiendo la comedia sin corazón. La comedia sin corazón es la comedia sin sentimiento y sin dramatismo. La comedia sin apelación epidérmica. La comedia con expresión, en un eterno pacto con el espectador inteligente. El pañuelo de la dama errante es una de esas comedias. Pero hay más, y el escritor las subraya: “Las comedias de mi lista que, además de ésta [*El pañuelo de la dama errante*], di yo en llamar sustancialmente comedias sin corazón, son las siguientes: *Los ladrones somos gente honrada* (1941), *Madre* (*El drama padre*) (1941), *Angelina, o el honor de un brigadier*, *Los habitantes de la casa deshabitada* (1942) y *Las siete vidas del gato* (1943). Todas ellas construidas bajo disciplinas artísticas exasperadamente cómicas, igual que las restantes, se diferencian de ellas –y de aquí la razón de que las denomine con el apelativo sin corazón– en que en su entraña no fluye, como en las otras, ninguna corriente sentimental que fertilice su estructura, ni se hallan apoyadas, como lo están las otras también, en ningún cimiento psicológico, pasional, metafísico o filosófico que les preste su solidez y justificación vitales.” Jardiel, polémico siempre, es, sin lugar a dudas, punto de referencia para nuestro teatro español. ¿Ahora, también? Tal vez. Frente a un mimetismo reduccionista, justificado muy racionalmente, que hace de los chicos y chicas del “Gran Hermano” destacados protagonistas de nuestra convivencia, no vendría mal que nos fijásemos en la irracionalidad escénica de Jardiel. Nadie puede afirmar que detrás de la irracionalidad, y tal como van las cosas, no esté la más vigorosa de las realidades.

IGNACIO AMESTOY



El error...

La vida de Jardiel, nacido en Madrid el 15 de octubre de 1901, y fallecido, también en Madrid, el 18 de febrero de 1952, es una historia, de luces y sombras, tremenda. A los 18 años ya publicaba artículos y cuentos en "El Imparcial" y "La Nueva Humanidad", novelas cortas en "La Correspondencia de España", y estrenaba su primera obra, *El príncipe Raudhick*, escrita con quien fue su reiterado colaborador durante una etapa, Serafín Adame. En el 23, es decir, con 22 años, estrenaba en México, *Mi prima Dolly*, escrita también con Adame, contando con la Compañía de María Tubau. En el 27, estrenaba en el Lara de Madrid, su primera obra importante, *Una noche de primavera sin sueño*, con un reparto deslumbrante. En el 29, lanzaba su primera y celebrada novela *Amor se escribe sin hache*. En el 32, tras publicar la novela *La tournée de Dios*, primer viaje a Hollywood, en cuyos estudios trabajó durante algún tiempo en los diálogos españoles de varias películas. En el 33 estuvo en París escribiendo divertidos comentarios para los llamados "Celuloides rancios", viejas películas mudas que intentaban rescatar así su comercialidad. En el 34, nueva etapa de trabajo en los estudios de Hollywood. Y en el 36, poco antes de iniciarse nuestra guerra civil, estreno de *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, en el Infanta Isabel de Madrid, con el título, impuesto por el empresario, de *Morirse es un error*, repuesta con su verdadero título en plena guerra civil, cuando lo de morirse estaba a la orden del día y lo de atribuirlo a un error pareció una falta de respeto. Integración durante

la guerra civil en el grupo de autores que, a través de diversas peripecias, consiguieron reunirse en el San Sebastián de los nacionales en torno al empresario Arturo Serrano. Estrenos triunfales, con un título fundamental, *Eloísa está debajo de un almendro*, el 24 de mayo, de 1940, en el Reina Victoria de Madrid, por su Compañía Titular... Y, a partir de entonces, siendo un autor que había manifestado su adhesión al régimen vencedor, uno de nuestros pocos escritores "cosmopolitas", según probaban no sólo sus estancias en Hollywood y París, sino el estilo mismo de su literatura y de sus invenciones, la seguridad en sí mismo, comienza un periodo cada vez más difícil, que acabará sustituyendo el habitual éxito de sus estrenos por los pateos estruendosos, la actitud de la crítica por un ensañamiento, del que sólo Marquerie, fiel a Jardiel en todo instante, se abstuvo. Enfermo, prácticamente abandonado por todos, significativamente, sólo algunos jóvenes hablaban de él con inusitado respeto.

De los pequeños y generalmente inacabados poemas escritos por Jardiel para consuelo de sus días oscuros, a modo de diario, reproduzco el fragmento de uno de ellos: "*En estas condiciones, sintiéndome tan triste/ como un perro olvidado por el Dios de los canes, / siendo el centro de toda la amargura que existe, / voy escribiendo, poco y yo sé con que afanes, / lo que luego al leerse tiene que tener chiste/ y lo que he de acabar, tenga o no tenga gana, / antes de que amanezca la siguiente mañana; / pues no acabar de hacerlo del todo*".

significa/ el que ya no cobre a las doce la chica/ y el no poder hacer la compra cotidiana".

En su medio siglo de vida, cruzada por dos guerras mundiales y una guerra civil, nuestro Jardiel tuvo tiempo para todo: para ser un joven brillante, para alcanzar el éxito y trabajar en París y en la entonces dorada ciudad del sueño americano, publicar novelas, estrenar cuanto escribía, multiplicar entrevistas y artículos, teorizar sobre su obra y conocer la amargura de verse abandonado por un público, es decir, por un sector de la sociedad española, para el que había vivido. De *Un marido de ida y vuelta*, el crítico de "El Correo Catalán", escribió: "Jardiel Poncela ha creado un tipo de humorismo de una vulgaridad y de un cinismo aterradores. La obra que hoy nos ocupa reúne todos los defectos de sus obras anteriores, agrandados por un complejo de inferioridad y por una despreocupación ante normas y principios merecedores de respeto, que llegan a indignar al público. Creemos a Jardiel Poncela totalmente infortunado en esta estultez en hora mala estrenada. Formalmente, podemos decir que no gustó y prueba de ello la dio el público tolerando con su benevolencia las bromas cuya seriedad no es para ser tratada con tan poca consideración y en el tono burlesco, a veces bajuno, que tristemente presenciamos. Realmente, sería un dolor que en los momentos actuales siguiese el teatro por los derroteros que le señala la obra de este escritor decadente. Creemos que por imperativo de decencia y hasta de moralidad patriótica, cuando no por razones de mayor arraigo en nuestro espíritu, se hace necesaria una depuración en nuestra escena y una labor de vigilancia o de control en los estrenos para salvaguardar los valores espirituales tan vergonzosamente atacados en este engendro cómico-burlesco de la peor especie literaria y artística".

C R O N O L O G Í A

■ **1901.** Nace el 15 de octubre en Madrid, hijo de Enrique Jardiel y Marcelina Poncela.
 ■ **1919.** Debuta en la escena con su obra *El príncipe Raudhick*. Publica artículos y cuentos en "El Imparcial" y "La nueva humanidad" y varias novelas cortas

en "La correspondencia de España".
 ■ **1921-23.** Trabaja como redactor en "La acción". Colabora con Serafín Adame en *La banda de Saboya*. Escribe la novela *El plano astral*. Estrena en México *Mi prima Dolly*.
 ■ **1924-26** Estrena *Achan-*

ta, que te conviene!, *La hoguera* junto a Serafín Adame, *¡Te he guiñado un ojo!*, *La noche del metro*, *¡Qué Colón!*, *Fernando*, *el Santo*, *El truco de Wenceslao* y *Se alquila un cuarto*.
 ■ **1927-29.** Gran puesta de largo para el autor con el solado estreno de *Una noche*

de primavera sin sueño, en el teatro Lara de Madrid. Adapta para el cine el guión de *Es mi hombre*. Publica su primer libro, *Pirulís de La Habana*. Su novela *Amor se escribe sin hache* es muy bien recibida.
 ■ **1930-31.** Escribe dos novelas más: *¡Espérame en Si-*

beria, vida mía, y *Pero ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* Estrena *El cadáver del señor García*, que no obtuvo el éxito que se esperaba. Vuelve a hacer otra incursión en el cine con *Se ha fugado un preso*. En teatro estrena *Margarita, Armando y su padre*.
 ■ **1932-1933.** Jardiel pasa



A LA IZQUIERDA, JARDIEL EN 1936. ARRIBA, CON GREGORIO MARTÍNEZ Y JOSÉ LÓPEZ RUBIO. A LA DERECHA, CON ROSITA DÍAZ Y LOUIS KING. ABAJO, EN LA "GRANJA CASTILLA".



El estreno de *Un marido de ida y vuelta* tuvo lugar en el 39, en el Infanta Isabel de Madrid. Vivíamos en un furibundo fundamentalismo. A Jardiel le esperaban aún varios éxitos, gracias a un público que aún no compartía el fervor del iluminado crítico barcelonés. Pero con el tiempo, en la medida que fue acentuando su pasión por lo "Inverosímil", que rechazó el chiste fácil o la manipulación sentimental de nuestro teatro al uso —al que calificó de "teatro asqueroso"—, el espíritu guerrero de su crítico del 39 se fue apoderando de los públicos españoles. Cuando murió Jardiel, aún no habían llegado los turistas ni había hecho mella en nuestras costumbres el desarrollo económico. Torrente Ballester escribió: "Yo, señores, he sido testigo de los furiosos pateos con que algún estreno de Jardiel fue recibido. Parecía como si el público quisiera resarcirse de los aplausos que no había teni-

do más remedio que otorgar en otras ocasiones. Eran pateos vengativos, esos pateos tan conocidos por los artistas, esos pateos con los que, a la primera ocasión, se les castiga por tener talento. Como a los toreros por tener valor. Pues bien: pateos como aquéllos llevaron a la muerte al gran Jardiel, que se murió de pena por haber fracasado".

Cuando llegó el teatro de Ionesco, algunos hablaron de Jardiel, como otros hablaron de *Tres sombreros de copa*, de Mihura. Creo que, aparte de la común negación de la fotografía retocada y superficial de la vida cotidiana, son teatros muy

distintos. Ionesco parte de una percepción del absurdo de la existencia. Es un autor trágico, en tanto que expresa la incoherencia de los comportamientos; independientemente de que esta incoherencia pueda resultar cómica. El caso de Jardiel no es ése. En Jardiel existe una huida de la realidad, de todo intento de mostrar la verosimilitud en su tratamiento escénico.

Si inicialmente esta actitud pudo responder a una opción formal, no hay duda de que la desesperación con que la mantuvo y acrecentó, hasta enfrentarse con la sociedad conservadora de su tiempo —que es la que pagaba y sostenía el teatro—, sin hacer el menor esfuerzo por volver a ganarse su respeto, se debe a su choque con el curso de una historia cruel y amordazada que debió parecerle finalmente, por utilizar su propio adjetivo, asquerosa. En el Preámbulo de *Blanca por dentro y rosa por fuera*, llega a afirmar: "Lo cómico es lo humorístico español en sus dos únicas corrientes nacionales, castellana (Cervantes, Quevedo y Larra) y riojano-ara-gonesa (Gracián y Goya)".

¡Qué lejos estuvo Jardiel de la pretensión del juguete cómico! La cita de Cervantes, Quevedo, Larra, Gracián y Goya es una confesión de su propósito, de su confrontación con una sociedad y una época que nunca le gustaron, y frente a las que acabó pronunciándose con tal radicalidad que no le valió el camino, supuestamente neutro, del teatro cómico.

JOSÉ MONLEÓN

...de morir

C R O N O L O G Í A

una temporada en Hollywood como guionista. Se estrena *Usted tiene ojos de mujer fatal*. Publica *La tournée de Dios*.

■1934-37. Vuelve a Hollywood. En España se estrena *Angelina o el honor de un brigadier. Un drama de 1880, Las cinco advertencias de Sa-*

tanás, Un adulterio decente y Cuatro corazones con freno y marcha atrás.

■1938-39. Jardiel forma un grupo de autores con artistas como Mihura o Calvo Sotelo en San Sebastián. Se estrena la opereta *Carlo Monte en Montecarlo*.

■1940-41. El 24 de mayo,

en plena Segunda Guerra Mundial se estrena *Eloísa está debajo de un almendro* con un jovencísimo Fernando Fernán-Gómez. También se estrena ese año *El amor sólo dura 2.000 metros*. Un año más tarde se presenta los montajes *Los ladrones somos gente honrada*

y *Madre (el drama padre)*.

■1942-44. Estrena obras como *Es peligroso asomarse al exterior, Blanca por fuera y rosa por dentro, Las siete vidas del gato* y *A las seis, en la esquina del bulevar*.

■1945-47. Estrena *El pañuelo de la dama errante, El amor del gato y del perro, Tu y*

yo somos tres. Con *Agua, aceite y gasolina* y *El sexo débil ha hecho gimnasia*, sus obras empiezan a tener una fría recepción.

■1948-51. Estreno de *Los tigrés escondidos en la alcoba*.

■1952. El dieciocho de febrero, muere Jardiel en Madrid.



LA CRÍTICA

Jardiel irrumpe en la escena española en aquel mítico año 27, que dará su nombre a toda una generación. Y lo hace con su comedia *Una noche de primavera sin sueño*. En el teatro Lara de Madrid. Desde esa primera noche de éxito hasta su patético y trágico desenlace en 1952, envuelto en la bandera española, nuestro dramaturgo conoció mucha miel y mucha hiel.

El autor de *Eloísa está debajo de un almendro* llega a la escena para “incorporar la fantasía y la inverosimilitud (...) y renovar la risa”, como él mismo dijo en 1944. En realidad lo que pretendía era cambiar las viejas estructuras sobre las que se sustentaba el denostado teatro cómico español, cargado de tópicos y clichés, e imponer su concepción del teatro como un mundo irreal, opuesto al realismo de lo cotidiano.

El teatro español del primer tercio del siglo XX hasta la Guerra Civil podría dividirse en dos grandes bloques: por un lado, la comedia burguesa y alta comedia, géneros absolutamente triunfantes en la cartelera de entonces, junto al teatro en verso de corte neorromántico y un género cómico de carácter costumbrista; por otro, un teatro con espíritu innovador, en el que se embarcarán los escritores de las generaciones del 98 y del 27 que cultiven el género dramático, como Valle-Inclán y García Lorca. Y en esta línea innovadora referida al teatro de humor es donde hay que situar la figura y la obra de Jardiel Poncela.

Éste es el panorama que pretende cambiar Jardiel en su intento de “arrumbar y desterrar de los escenarios de España la vieja risa tonta de ayer, sustituyéndola por una risa de hoy en que la vejez fuera adolescencia y la tontería sagacidad”. Tarea harto difícil, que en tiempos del autor se saldó intermitentemente con éxitos apabullantes junto a rotundos fracasos, por lo que al público se refiere, y con una casi unánime oposición de la crítica, que en aquel entonces no supo o no quiso entender la valiosa aportación que realizaba Jardiel a la historia del teatro de humor español. El desencuentro de Jardiel con la crítica llegó a adquirir los tintes de una verdadera tortura para el autor; de ella se defendió con ahínco, de palabra y de obra. A los críticos les dedicó en los prólogos de sus comedias envenenados dardos, irónicas invectivas e insultos di-

rectos que no podían sino agrandar la distancia que les separaba. Baste un ejemplo del prólogo de *Madre (el drama padre)*: “A veces, los críticos me han juzgado injustamente tachando de mala mi producción, pero también yo, en el principio de mi carrera, les juzgué injustamente suponiéndoles inteligencia”.

Escribió Miguel Martín en su libro *El hombre que mató a Jardiel Poncela*: “No se recuerda una lucha tan larga y encarnizada entre un autor y toda su crítica en la literatura universal”. Jardiel no midió sus fuerzas, y lo que posiblemente empezó como una piroveta de joven rebelde acabó en tragedia. Ni remotamente podía imaginarse las consecuencias que le traería. Y la crítica contaminó al público, hasta convertir sus estrenos en una batalla campal. Salvando toda la distancia entre la Inglaterra victoriana y la España franquista, me recuerda Jardiel a Wilde, empujado a la cárcel y a la muerte por la misma sociedad puritana que le ensalzó. Jardiel en sus peores momentos lle-

gó a afirmar que “España es el triunfo de la mediocridad”. La España civil y la oficial le dieron la espalda. Los teatros oficiales también. Y él, contradictorio, se abrazó a la bandera.

Largo fue el purgatorio que tuvo que padecer. Y sólo mucho tiempo después se ha alabado la creación de un teatro de humor diferente, tan disparatado como poético, que de algún modo significa un precedente para obras como *Tres sombreros de copa*, que Miguel Mihura escribió en 1932. El teatro de Jardiel, en contra de ciertas afirmaciones de algunos intelectuales, no es un teatro de evasión o escapismo. La huida que propone es interna. Se encamina a la libertad plena del hombre que está harto de la realidad ramplona y vulgar que le rodea. Humor inteligente para tiempos de crisis. También cometió fallos —quién no los comete—; textos que, como dijo Marquerie (curiosamente el único crítico que lo defendió), “incurrían en excesos: reiteraciones abusivas (...), desconcertantes cambios de género, explicaciones y justificaciones demasiado minuciosas (...) confusión y desconcierto”. Pero todos estos errores, aplicables a tres o cuatro obras, no pueden empañar una producción tan brillante y llena de aciertos.



Un largo purgatorio

JUAN CARLOS PÉREZ DE LA FUENTE



Seducir en Hollywood

Jardiell Poncela se había iniciado en el teatro en 1927 con *Una noche de primavera sin sueño*. Ese mismo año adaptaba al cine la obra de Arniches *Es mi hombre*, con dirección de Carlos Fernández Cuenca. Curiosas adaptaciones aquéllas, pues de películas mudas se trataba. En 1931 escribía ya los diálogos de *Se ha fugado un preso*, historia propia que dirige Benito Perojo, y principio de una larga trayectoria como guionista del nuevo arte. La relación de Jardiell con el cine fue tan tormentosa como con las mujeres y todo aquello que le despertara interés. Quiso al cine con toda su alma, pero también lo aborreció cuando algún cable se le cruzó. Pero lo que nadie puede negar es la absoluta influencia del nuevo arte en su modo de plantearse el teatro.

Para ello hay que partir de su predisposición a la manera filmica, que va más allá de los préstamos que pudo tomar como guionista de la Fox, en su primera estancia en Hollywood, de 1932 a 1933. Me refiero a los planteamientos escénicos de sus primeras obras, como la citada

Una noche de primavera sin sueño, además de *El cadáver del señor García* (1930) y *Margarita, Armando y su padre* (1931). Todas ellas, incluso *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1932), tienen arranques espectaculares. Qué duda cabe que los siete meses que pasó Jardiell en la Fox de Los Ángeles, más los que trabajó en la Fox de París, en 1933, le proporcionaron un bagaje suficiente para que sus influencias con el cine y del cine con él se presentaran en esas dos direcciones. Recordemos que esta experiencia la pasaron otros jóvenes dramaturgos de su generación, como López Rubio, Neville y Tono.

El descubrimiento de la palabra abría el mercado español de manera espléndida para la gran industria cinematográfica. Se necesitaron autores de buena pluma para películas que, con la misma producción, se rodaban en dos idiomas con repartos distintos. Y ahí estaba Jardiell: para aprender, pero también para habituarse a un nuevo medio cuya forma de escribirse se inventaba al tiempo que abría otras

nuevas vías a la dramaturgia. Se ha dicho que fue la cuestión económica la que movió a Jardiell a la aventura americana, pero también hay que añadir su fascinación por la nueva escritura. Su amistad con Chaplin le ratificó la insuficiencia de su papel como guionista.

A qué le había dicho que el auténtico autor de la película era el guionista, pero Jardiell, una vez entregado su trabajo, no tenía influencia alguna en el producto. A pesar de ello, en 1934, al poco de su primera experiencia americana, volvió a Hollywood para dialogar en español tres películas, entre las que se encontraba su comedia *Angelina o el honor de un brigadier*. A pesar de su enemistad con la 'american way', jamás pudo olvidar lo que el cine le había dado. Sólo hay que hojear el estupendo libro de miscelánea *Exceso de equipaje* (1943) para comprobar sus impresiones sobre ese período de su vida que vivió metido en ese mundo. Años después glosará con ingenio aquellos tiempos: "En Hollywood pasé la mitad del tiempo tumbado sobre la arena mirando las estrellas y la otra mitad tumbado sobre las estrellas mirando la arena". Jardiell es uno de los dramaturgos que más veces ha visto sus obras adaptadas al cine, lo que no es de extrañar dada la naturaleza de sus textos. Pero es en la redacción de comedias en donde su encanto por el séptimo arte se manifiesta de manera palpable. No ya llevándolo al escenario sino en la misma estructura de sus historias. El tiempo en *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936) tiene el mismo protagonismo que en la obra de Priestley *El tiempo y los Conway* (1937). *Un marido de ida y vuelta* (1939), el mismo encanto y seducción por el más allá que *Un espíritu burlón* (1941), de Noel Coward. *Eloísa...* (1940), todo el misterio ambiental de la mansión de Manderley en *Rebeca* (1940), de Hitchcock. *Blanca por dentro y Rosa por fuera* (1943), el trepidante desarrollo de cualquier policiaco de Hawks. No quiero con ello decir que todos esos autores tuvieran a Jardiell como referente, pero, amén de algún que otro posible caso de plagio, es evidente que el dramaturgo madrileño poseía un particular olfato cinematográfico. "Siempre escribo teatro pensando en el cine; pensando en que el teatro que hago yo acabará por ser cine", pensaba, a lo que añadía que daba a sus comedias "el ritmo, la velocidad y la síntesis cinematográfica".

CÉSAR OLIVA

Jardiel hizo de su vida un espectáculo por y para las mujeres. ¿Pero tanto significaba para él la opinión que le dispensaran, o simplemente pretendía utilizarlas como atenuante de los prejuicios que generaban en los hombres su conducta amorosa y el satírico desmantelamiento del costumbrismo en el teatro? Las dos cosas: las mujeres fueron determinantes en la vida y en la obra del escritor, entretreídas de tal forma que no se puede profundizar en el entramado literario sin conocer el biográfico.

De tal manera entretreje su vida, su obra y las mujeres que comparten ambas, que el Jardiel moribundo del incipiente año de 1952 se comporta como Sergio, el melancólico coleccionador de mujeres de *Usted tiene ojos de mujer fatal*, y confecciona una relación versificada de las mujeres que más significaron en su vida, bajo el escueto título "La lista", cuyo principio reza así: "Como para elegir las sólo atendí a la estética/, al repasar la lista de todas mis amantes/ -lista que no es muy larga ni en extremo sintética/- hallo hijas de mi familia, solteras anhelantes/, empleadas, bailarinas, dos primas estudiantes/, cierta viuda aristocrática, joven y con brillantes/, una, nada más que una, gentil peripatética/, cuatro o cinco casadas sin dicha, y las restantes/ hasta hacer el total, que suman treinta y cuatro/, fueron todas actrices de cine o de teatro"...

En *Misterio femenino* justifica la diversificación amorosa con implícita espiritualidad: "Deseo y quiero desde la adolescencia a una mujer interior" -escribe, de forma que "La Lista" parece una mera consecuencia de la búsqueda-; "la mujer cúbica, previamente forjada con arreglo a las exigencias de mi naturaleza: 100 x 100 bella, 100 x 100 inteligente y 100 x 100 sexual". El feminismo de Jardiel obedece a unos principios arraigados en el entorno familiar; se reconoce hijo de padres inteligentes, "fenómeno cada vez más raro", puntualiza con orgullo, pero la verdad es que en rarísimas ocasiones mienta al padre, mientras que doña Marcelina Poncela no se le cae de la boca: vallisoletana, católica sincera y practicante, de exquisito gusto, delicada y melancólica; pintora impresionista, obtuvo premios de cierta consideración en certámenes nacionales y extranjeros e inculcó a su hijo el interés por el arte.

Los hermosos ojos verdes de doña Marcelina se cerraron para siempre apenas cumplió su hijo 16 años, pero su nítida verdura le dejó una huella tan profunda que no sería ajena a su vida amorosa ni a su teatro.

Oda a la mujer cúbica

En una de sus primeras producciones, *El amor del gato y el perro*, diálogo en un acto con aroma platónico, cuyo estreno retrasa hasta el año 1945, el mismo en que escribe *Misterio femenino*, asegura que la felicidad de dos amantes depende de su identidad instintiva con el perro o con el gato; los que nacen para ser amados necesitan un perro; a los que nacen para amar les va mejor un gato. Pero unos y otros deben saber:

"El amor es, en sus cimientos, la atracción física de los seres; en su cúpula la unión armoniosa de las almas de esos seres, y en su masa, un edificio que se viene al suelo cuando fallan los cimientos y del cual lo primero que se hace añicos es la cúpula". ¿Y qué es lo que hace añicos la cúpula? La rutina, el tedio, el efecto demolidor del paso del tiempo que tanto afectaban a Enrique Jardiel Poncela en la vida real y que constituyen el armazón de muchas de sus mejores obras; *Margarita, Armando y su padre* o *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, pongamos por caso. Y no en menor grado, aniquilan el amor, la vulgaridad, la ausencia de imaginación y de fantasía que delata en *Eloísa está debajo de un almendro*.

El aburrimiento de la vida en común, que precede de alguna manera a la náusea vital existencialista, desbarata el romanticismo que Dumas elevó a la sublimidad en *La dama de las camelias*. Jardiel parte de la situación que le brinda la sobrecogedora historia que arrancó torrentes de lágrimas al rechazar categóricamente el aristocrático padre de Armando sus amores con la física cortesana Margarita Gautier.

Nuestro autor utiliza medios más eficaces para acabar con el apasionado y enfermizo romance en *Margarita, Armando y su padre*. En lugar de oponerse a la relación de los amantes, les facilita un chalecito en la sierra para que Margarita orece sus pulmones; pocos meses después la tuberculosa y el





Las mujeres fueron determinantes en la vida y la obra de Enrique Jardiel Poncela, entretejidas de tal forma que no se puede profundizar en el entramado literario sin conocer también el biográfico

rico galán no se aguantan. Jardiel ya había satirizado el empalagoso romanticismo de Dumas, atribuyendo a Margarita Gautier esta destructiva sentencia: "Después de todo, ¿qué son la mayoría de los hombres? Una cabeza, dos brazos, dos piernas y un sueldo del Estado. Y lo único que merece la pena es lo último".

El autor gozó justificada fama de seducir mujeres hermosas, no por su discreto físico, sino por el exuberante ingenio que dispendiaba y por el precoz reconocimiento que logró. Y esa inclinación por la belleza femenina, patente ya en sus preliminares obras narrativas, es la que impondrá en el teatro. Las protagonistas de sus comedias, además de ser guapas serán distinguidas, elegantes e inteligentes; pero el último atributo sometido a la preponderancia del varón y dedicado por completo a darle felicidad. Tenía experimentado en propia carne el valor que aporta al hombre la belleza femenina, tal como hizo patente en esta máxima: "Al llevar al lado una mujer linda, los amigos que encontramos en la calle siempre tienen más cosas que decir que cuando vamos solos".

En esta certeza, considera que la mujer es el recurso más idóneo y efectivo para acometer la renovación del teatro cómico. Sin pararse en barras, acomete la práctica: a las hembras castizas de rompe y rasga, que hacen moratones al

diccionario cada vez que abren la boca, Jardiel opone señoras y señoritas cultas; al percal colchonero, el tul o el muaré; al botijo, la capa de Murano; a las esposas y a las queridas molestas, damas complacientes...

A partir de Jardiel las heroínas teatrales no volvieron a ser las mismas y, en consecuencia, el propio teatro tuvo que adaptarse a sus exigencias. El autor sabe requetebién las complicaciones y los problemas que planteará en sus obras ese tipo de mujer sofisticada, porque los padece en la vida real. En una de sus "Frasas célebres que no se han dicho", se manifiesta en tal sentido: "Una mano de mujer os inspirará una obra de arte. Pero esa misma mano os impedirá que la llevéis a cabo". SHAKESPEARE.

Cada una de las treinta y cuatro mujeres que componen "La lista" se corresponde con la protagonista de alguna de sus comedias.

Pero es en septiembre de 1943, en Barcelona, cuando tropieza con la experiencia que tan importante va a ser en su vida. Jardiel tiene ya 42 años y describe el incidente con un alto tono emocional: "Un verdadero drama que ha estado a punto de dar al traste con todo mi ser; la tortura máxima, casi la catástrofe". Una muchacha que ve pasar desde la terraza de un café y persigue impulsivamente, es la que más le afectará. Era la mujer cuyos ojos verdes obsesionaron a Mario en *Agua, aceite y gasolina*, escrita tres años más tarde, como al propio Jardiel le marcaron de por vida los de doña Marcelina.

Con su audacia característica, el autor la abordó en plena calle y al cabo de unas horas iniciaron la vida en común, ¡qué labia! La incorpora a su compañía y juntos emprenden la desventurada aventura teatral de Buenos Aires. El Jardiel que regresa de América es un hombre distinto. La mujer de los ojos verdes no le acompaña. El rotundo fracaso económico de la gira desvió la mirada de los ojos verdes hacia un boxeador que había hecho fortuna.

El vejatorio abandono le produjo "un sufrimiento que sería pueril tratar de describir con palabras". ¿Acaso no pudo adoptar la conformidad de Félix —protagonista de *Las cinco advertencias de Satanás*— a quien siete años antes le hizo declamar, premonitoriamente: "El amor

es un timo. ¿Por qué le extraña que los timos cuesten dinero?" No pudo y no quiso: prefirió complacerse en la congoja sentimental que acabaría por sumirle en una profunda depresión que le mantuvo inerte a lo largo de 1944. Fue arduo conseguir que se sometiera a tratamiento médico, pero le gratificaría que el psiquiatra que le recomendaron resultó ser uno de sus fervientes admiradores.

A las pródigas dosis de anfetaminas que el simpático neurólogo le prescribió, Jardiel añadía por su cuenta otras tomas, ávido de superar el nihilismo profesional que tanto congratulaba a determinados colegas. Curiosamente, a veces el doctor compartía la toma y ambos hacían gala de una locuacidad sincera. Así obtiene el "curandero del espíritu" una información desinhibida, que le garantiza la infalibilidad del diagnóstico: Complejo de Edipo.

El profundo desconsuelo que ha originado al escritor el abandono de la indeseable amada se debe única y exclusivamente a los hermosos ojos verdes que la identificaban con doña Marcelina. Con la paciente ayuda de Carmen Labajos, actriz y madre de su segunda hija Mary Luz, Jardiel supera, hasta donde entonces era posible, el aniquilador estado depresivo; dulce, discreta, abnegada, Carmencita se compadeció de la ruina económica, física y anímica que le produjo el desengaño amoroso y regresó a su lado". Transcurrido un par de años, Jardiel le manifestó su reconocimiento elevándola a los escenarios como la Aurelia de *Agua, aceite y gasolina*; esposa de Mario, escritor enamorado de otra mujer inalcanzable, sería capaz de cualquier cosa para sacar al marido del abismo melancólico en que subyace.

Pero ni mucho menos aceptaba Jardiel el complejo de Edipo diagnosticado por el "neurólogo de cabecera", porque no admitía categóricamente las deducciones de ningún test. Aseguraba, por ejemplo, que "de acuerdo con la grafología, para tener un carácter sereno, ecuánime y ordenado, lo mejor es escribir siempre a máquina".

Luego si en su vida se dignó pulsar una tecla es porque prefería la inquietud y el caos que conlleva el amor... Puro teatro.

MIGUEL MARTÍN





Cartas, subvenciones y fugas

Pleuresía, alhajas por 4.100 pesetas, alcaldes que no responden y subvenciones que nunca llegan son algunos de los asuntos que preocupaban a Jardiel Pondela entre 1948 y 1950.

El Cultural ha seleccionado dos cartas inéditas dirigidas al escritor Miguel Martín y publica un texto en el que solicita ayuda oficial para crear una compañía de teatro.

Papeletas de empeño

Querido Miguelito:

Ahí tienes las 4 papeletas del Monte con las correspondientes autorizaciones a tu nombre y el mío, para retirar las alhajas, previo el pago de 4.100 pesetas (y unos duros más de intereses) que también incluyo.

El edificio de Alhajas es el más lejano del Cómico de la plaza de las Descalzas. En la primera ventanilla adonde te hagan acudir para desempeñar puedes dar mi nombre al empleado pues así—por lo menos—no te harán esperar mucho.

Y si crees que ha de darte tiempo puedes acercarte a la Sociedad a saber para lo que me telefonearon ayer y anteayer, pues yo estoy en cama hasta las 3 o las 4 de la tarde.

Abrazos. En caso de duda de algo, telefonazo a casa, claro, inmediatamente.

Una subvención denegada

Excmo. Sr. Ministro de Trabajo:

Los abajo firmantes, conscientes ambos de que a los altos organismos del Estado les absorben cuestiones de mucha mayor trascendencia, percatados igualmente ambos, de que el Ministerio de Educación y sus organismos afines soportan ya sobre sus posibilidades demasiadas cargas relativas al teatro, y considerando, en fin, que cuanto se refiere a la industria artística del teatro por el incalculable número de productores que a ella contribuyen, entra sustancialmente dentro de la órbita de influencia de acción y de protección de ese Ministerio de Trabajo, en el doble deseo de aplicar el esfuerzo de sus actividades, en beneficio de dicha industria artística del teatro unido, el entusiasmo y el amor hacia el que uno de ellos siente la experiencia de su me-

cánica interior que al otro le es familiar.

Solicita de V.E.

Una única subvención reintegrable en sí y, si se creyera oportuno, rentable (reintegrabilidad e hipotética rentabilidad a las que haría frente hasta su cumplimiento total el ingreso limpio de taquilla de cuyo movimiento habría de facilitarse copia diaria) para la constitución de una compañía teatral, de denominación y características que se señalarían debidamente, destinada a representar producciones escénicas nuevas en salas de espectáculos situadas en ciudades españolas y del protectorado, no excluidas Barcelona y Madrid.

Por lo que ruegan encarecidamente aunque, en caso de no ser rechazada explícitamente esta solicitud, les conceda una entrevista personal en la que poder desarrollar debidamente cuantos extremos de la cuestión quedan sin concretar en el presente escrito.

Muchas gracias.

1948

Primera carta del año

Querido Miguel:

recibí tu carta del año pasado en la cama, donde estoy casi todos los días desde que te fuiste.

Hasta hoy, día 4, no he podido levantarme con ciertas garantías, pues otros días que me levantan-

té, a la hora tuve que volverme a casa para quedar groggy en un rincón.

No hubo nada sustancial por parte del Alcalde. Hablamos y vió los dibujos rápidamente porque tenía mucho que hacer; es de los que tienen siempre demasiado que hacer para que uno con 48 años ya a la espalda, crea de veras que tiene tanto que hacer. Se quedó con mi hermoso rollo de dibujos para verlos más despacio y dijo que me avisaría para que habláramos más despacio.

Pero tan despacio, tan despacio, que aún no ha avisado. Le he dado un plazo mental de 8 días más, a partir del día 1º y, pasado el plazo, le escribiré una carta sin precedentes desde la creación del Ayuntamiento madrileño por Alfonso XI (año, no recuerdo).

¿Vienes o no vienes?

Y si no vienes, ¿cuándo vienes?

Creo que debes venir, de modo que vente.

En el caso de que tu padre te ayude económicamente, debes darle las gracias y venir. Y si no te ayuda, debes venir sin despedirte siquiera.

También debes legarle esta carta a tu padre, o hacer que él la lea olvidándotela sobre su mesa: pues tampoco es cosa de que él crea que yo estoy a su lado cuando él esté del lado de la sinrazón.

En fin, que vengas.

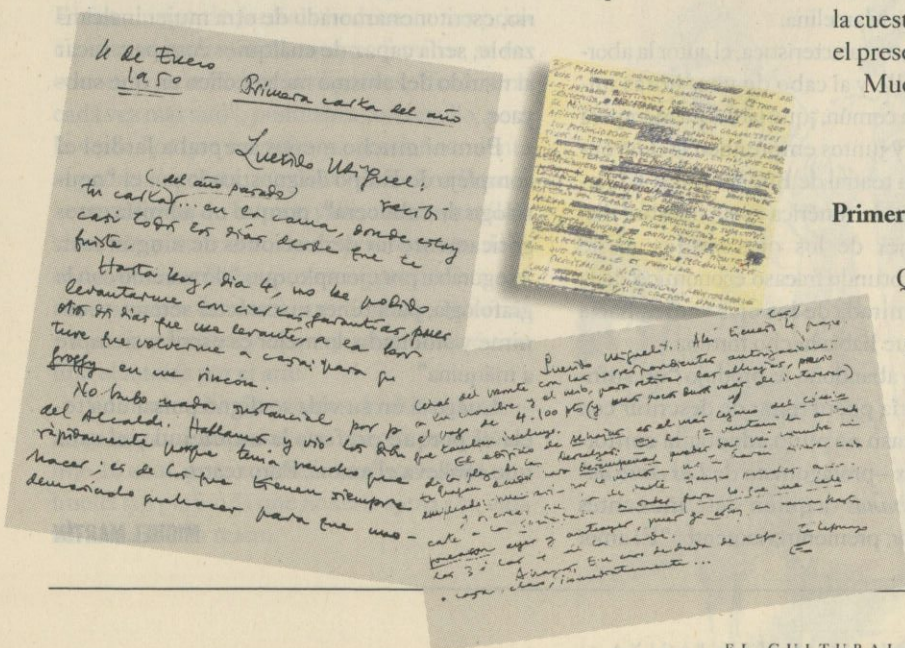
Un abrazo de E. Jardiel Pondela.

Rosamaría, la pelmaza, está ¿cómo no? a mi lado en este momento (una pausa entre los conciertos) y te saluda y te aconseja también la fuga (de Bach, claro).

Bueno, a ver si vienes, o me da otra pleuresía, pues ha sido pleuresía.

4 de enero de 1950

1948



En la calle Infantas, frente a la de las Torres, estaba el viejo "Café Castilla", muy cerca de "Casablanca", aquel cabaret con ritmo de bolero, cadencia de mujeres malas (es decir, estupendas) y orquestas con perfume de Hispanoamérica, como las de Tomás Ríos, Antonio Machín, y su sonido (para seres humanos) que permitía bailar, hablar e incluso tratar de ser malo contra el sexto mandamiento, algo que casi nunca se lograba. Enfrente, el Circo Price, con la emoción de los trapezistas, las maravillas cómicas de Pompoft y Teddy y los terribles leones de Dola. Junto al Price, el bar "Hespérides", donde lo más granado del boxeo de aquellos años (Librero, Mengibar, Llovera, Gascón...) tenía su tertulia con aroma a resina y linimento. El "Café Castilla" es hoy el "Banco de no sé qué", "Casablanca" languideció y se fue para siempre y el Price fue enterrado por el Ministerio de Cultura. En el "Castilla" conocí a mi autor más admirado y querido, Jardiel Poncela; fui allí a hacerle una entrevista para "Bengala", una revista del SEU en la que colaborábamos estudiantes de todos los colores, aunque me he enterado de que casi todos eran rojos y estaban allí en la clandestinidad luchando por la libertad; entonces, en 1951, no se les notaba nada... Al acabar el maestro me dijo: "Estoy muy solo. ¿Por qué no vienes alguna vez para charlar conmigo?"

Y a partir del día siguiente todas las tardes iba a ver a Jardiel y a escucharle hasta las cinco de la mañana (más de diez horas) su monólogo fluido, inteligente, ingenioso, lleno de talento y de una cultura enciclopédica. Él orientó mi vocación y, sin saberlo, quizás marcó mi camino. Hoy, cuando paso por la calle Infantas me parece escuchar algún "foxtrot" de Tomás Ríos mezclado con la sintonía de "Charivari en la pista" y el olor inconfundible de las fieras del Price, con la íntima esperanza de que en lugar del banco otra vez esté el "Café Castilla" y sentado en su velador, con su vaso de café con leche, don Enrique me diga al llegar: "Hola, chato, ¿qué tal desde ayer?"

En torno a la figura de Jardiel Poncela hay dos hechos incuestionables: de una parte el desco-



CARICATURA DE JARDIEL, PAQUITA RICO Y ANTONIO VICO HECHA POR CRONOS

Un maestro de ida y vuelta

nocimiento absoluto de su obra por la inmensa mayoría de la "crema de la intelectualidad" y por otra del desprecio que en general en este país, partidario de la seriedad del burro, se siente hacia este inmenso humorista que rompió moldes y trató de cambiar el teatro que en su época se hacía, añadiendo al suyo finura, talento, imaginación y poesía.

Su rompimiento fue tan brusco que obtuvo como ocurre siempre con los innovadores el rechazo de los pedestres habituados al teatro vulgar y agarbanzado que en aquellos años inundaba los escenarios y por otra parte el entusiasmo de la gente joven y con talento que fue capaz de atisbar en aquel autor y en el teatro que él hacía a un auténtico fuera de serie que cincuenta años después de su muerte y 74 después de su primera comedia *Una noche de primavera sin sueño* sigue vigente, pimpante y deslumbrando con su dominio de la carpintería teatral, su inventiva, su diálogo brillante y sus argumentos y finales sorprendentes. Y de otra se ha difundido, con enorme entusiasmo, que los estrenos de Jardiel siempre fueron un escándalo, aplicando el matiz peyorativo que encierra en sí la palabra y sin aclarar que un escándalo puede

ser un fracaso o un éxito lleno de ovaciones, aplausos y bravos y que esos fueron los que acompañaron prácticamente a todos los estrenos de Jardiel.

De veintiocho obras estrenadas hay veinticuatro éxitos, un fracaso en sus primeros años (*El cadáver del señor García*) y tres en el final de su vida en que lleno de amargura por la ingratitud de tantos, agobiado económicamente y con su salud deteriorada, era lógico que su entusiasmo y afán de trabajar disminuyera. De 28 comedias, 24 éxitos es un porcentaje realmente de una brillantez inmensa. A esos 24 éxitos tenemos que añadir en su mochila (él sí llevaba en ella "el bastón de mariscal") sus cuatro novelas: *Esperame en Siberia vida mía*, *Amor se escribe sin hache*, *¿Pero hubo alguna vez 11.000 vírgenes?* y la *Tournée de Dios* a cual más divertida y cuyo éxito fue arrollador; sus guiones cinematográficos

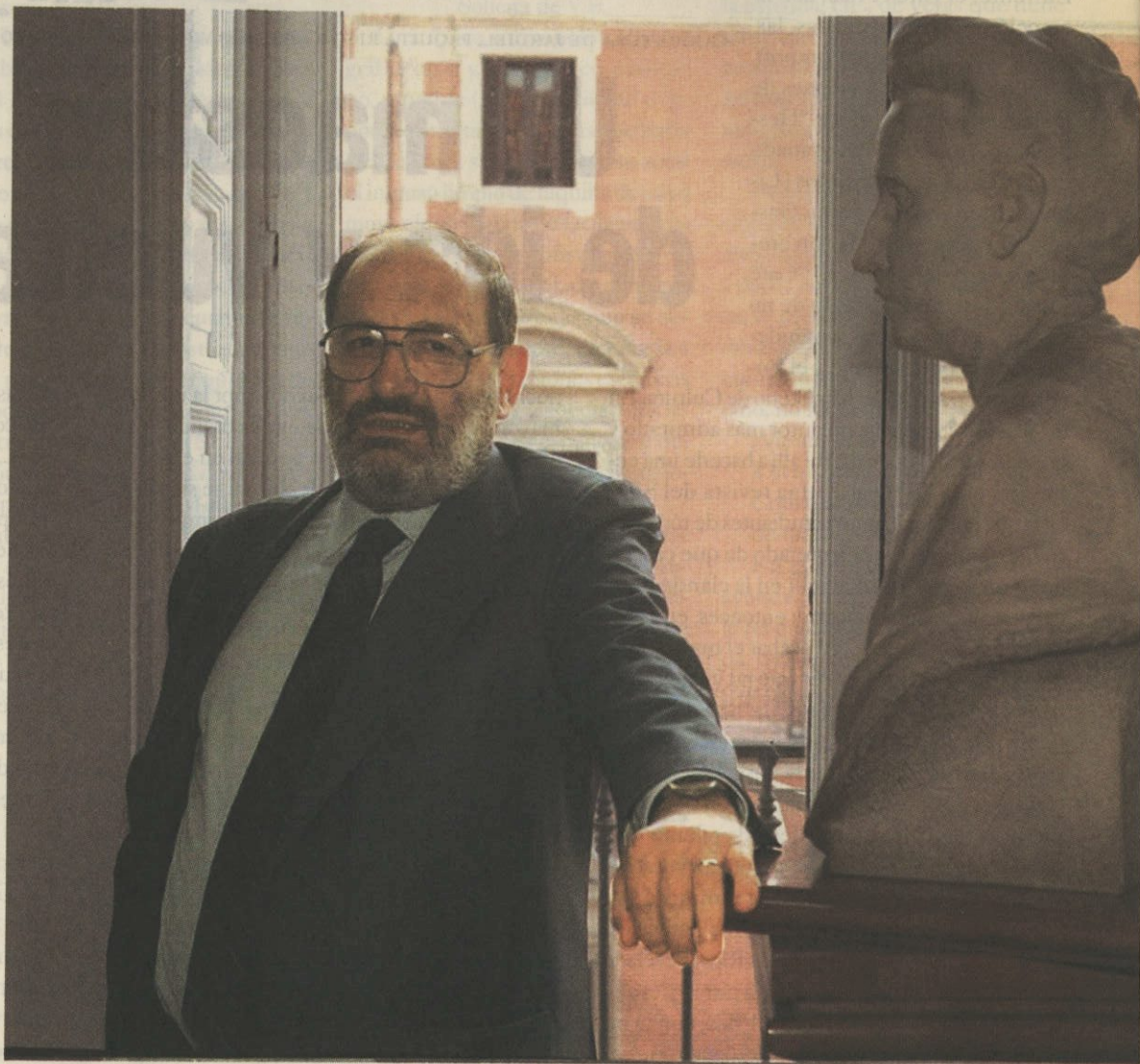
en sus años de Hollywood, sus artículos periodísticos, sus conferencias, sus espacios radiofónicos... En sus escasos 50 años de vida cultivó todos los géneros y a pesar de sus detractores siempre con el respaldo de sus lectores, oyentes o espectadores que le siguieron y le siguen llenos de entusiasmo y admiración y naturalmente flanqueado por los mediocres, los ignorantes, y los envidiosos que jamás le perdonaron sus triunfos ni su sinceridad. Jardiel era en su conversación un espectáculo pues a su ingenio natural y a su cultura unía unos reflejos eléctricos para destrozarse sin piedad a los tontos y a los pedantes. Luchó contra la mediocridad de muchos de su tiempo y les ganó de calle y tuvo la admiración de los grandes como Lorca, D'Ors, Ortega y Gasset, Martínez Sierra, Benavente, Gómez de la Serna y tantos y tantos más; y de los críticos más sagaces como Marquerie y Víctor Ruiz Albéniz. En el 2001 en el que celebramos el centenario de su nacimiento y en el que cuatro de sus comedias han vuelto a los escenarios y el público actual ha podido conocer mejor el talento y la maestría teatral de este genial escritor que se llamó y se llama Jardiel Poncela.

GUSTAVO PÉREZ PUIG

Umberto Eco

“Baudolino cree en sus mentiras; yo, ni siquiera en mis verdades”

Han pasado ocho años de la publicación de *La isla del día de antes*; doce años desde que saliera *El Péndulo de Foucault* y casi veinte años de *El nombre de la rosa*, la novela que lanzó a Umberto Eco a la fama mundial. Hoy, el profesor y filólogo italiano, regresa a la novela con *Baudolino* (Lumen), obra en la que recrea el mundo laico de la corte imperial de Federico Barbarroja. Físicamente, el profesor Eco es una persona de mediana estatura, entrecano, con un rostro algo corriente pero con unos ojos penetrantes.



Cuando te observan lo hacen directamente, y cada uno de ellos funciona como el espejo de una sabiduría desbordante. Es amable y todo lo que dice lo ilustra con ejemplos, ya sea a la hora de hablar de *Baudolino*, de sus caprichos como autor, de la prensa – “se ha vuelto histérica–” o de la política italiana y sus miserias.

“Lo que busco es releer la historia de aquel período de la Edad Media como fruto de las invenciones de Baudolino. El no miente por maldad. Al final del libro te das cuenta de qué es mentira y qué es verdad. Pero la diferencia entre Baudolino y yo es que él cree en sus mentiras, y yo ni siquiera creo en mis verdades.”

Umberto Eco escribió su primera novela, *El nombre de la rosa*, cuando tenía casi cincuenta años. Enseñaba en la Universidad de Bologna, la más antigua de Europa. Sus ensayos eran mundialmente conocidos y estaban traducidos a todas las lenguas importantes. Tenía niños y la pregunta que se hacía era: “¿y ahora qué?”

“Puedes optar por hacer varias cosas: una de ellas es irte con una bailarina a un hermoso país”, dice Eco. Y agrega, sonriendo. “Pero es-

cribir una novela me pareció mucho más interesante. En otras palabras: mi trabajo como escritor de novelas es mi respuesta a una crisis existencial”.

Con esta confesión, Eco inició un apasionante e inusual recorrido por su vida como novelista. Tras una breve visita a los Países Bajos y luego de una amontonada agenda de conferencias y entrevistas, Eco aceptó hablar sobre *Baudolino*, su nueva novela, sobre la situación en Italia y los secretos que aún se esconden detrás de sus libros.

Demasiados compromisos

Cuenta que para escribir una novela necesita por lo menos seis años. Así sucedió con *El nombre de la rosa*, *El péndulo de Foucault*, *La isla del día de antes* y *Baudolino*. Una de sus reglas, dice, es concentrarse en la escritura de un solo libro. “Al menos lo intento, sería lo ideal, pero el problema es que debo atender demasiados compromisos. Imparto seminarios, dirijo investigaciones, asisto a congresos y enloquezco manteniendo en orden mi biblioteca. Sin embargo, usted me pregunta por mi secreto para escribir novelas, considerando los seminarios que imparto y mis compromisos. Es sencillo: vivo tomando apuntes y espero a las vacaciones de la Navidad, la Pascua y las vacaciones del verano para irme a escribir a mi casa de campo. Tres pausas al año y en ese tiempo la novela debe tomar forma”.

Eco asegura que escribir es un placer y piensa que sus libros tienen que provocar el mismo efecto en el lector: “Es similar a impartir un seminario, tienes que dar un excelente *performance*, en caso contrario, los estudiantes abandonan el salón. Tienes que seducir al público, conquistarlo y encantarlo. Pero escribir es un placer, porque todo, absolutamente todo, lo conviertes en parte de tu novela. Por eso digo siempre que la mejor novela, el mejor libro, es aquel que se encuentra sin acabar”.

Eco admite que escribe siempre en su casa de campo, situada en los alrededores de Montefelto. Escribe de preferencia durante las noches, aprovechando la tranquilidad. Cuenta que el silencio es exquisito, pero que el ladrido de un perro no le molesta.

“Hay escritores, dice, que necesitan de disciplina y horarios. Por ejemplo, el gran escritor italiano Alberto Moravia. El se despertaba, comía el desayuno y de inmediato empezaba a escribir hasta el mediodía, tuviera o no tuviera inspiración. Luego almorzaba y posteriormente paseaba por la ciudad. Iba a una película, seducía a una mujer y la noche lo sorprendía siempre con sus amigos”.

Sin disciplina ni horarios

Pero Eco no hace nada de eso. Tampoco cree en los esquemas ni en los horarios. Sus mejores ideas, dice, las tiene o viajando en el tren o sentado en la taza del baño. Y si dispone de tiempo las desarrolla, en caso contrario se limita a escribirlas en una libreta de apuntes. Es cuando asegura que no cree en la inspiración, pero sí en sus caprichos.

“A Jack London siempre lo molestaron por escribir sobre lobos, pero era su pasión; Agatha Christie estaba fascinada con sus misterios y yo lo estoy con mis caprichos y mis textos oscuros. No porque

“Si debo hacer dos cosas, y una de ellas es más importante, opto siempre por hacer la menos urgente. No hago lo que el deber me dicta, sino lo que mi placer me indica. Y al final termino mezclando todo”

crea en ellos, sino porque los considero fascinantes como material para mis novelas. Desde hace 30 años colecciono libros sobre demonología, alquimia y cosas parecidas. No creo en el diablo, pero el diablo es un maravilloso personaje. La manera en que se viste y lo que hace”.

Inesperadamente, se echa a reír con una encantadora espontaneidad. Poco después arroja una nueva confesión: “Se trata de un principio: si debo hacer dos cosas, y una de ellas es más importante que la otra, opto siempre por hacer la menos urgente. Es como un juego. No hago lo que el deber me dicta, sino lo que mi placer me indica. Y al final termino mezclando todo”.

Igual sucede con sus novelas y ensayos. En el período de 1977 a 1981 Eco escribió *El nombre de la rosa* y un libro sobre las estructuras de la traducción. Tiempo después descubrió que estaba trabajando una obsesión de dos formas distintas. Y fue la crítica y sus lectores quienes se lo señalaron.

Durante dos años, cuando escribió *El péndulo de Foucault*, Eco también impartió varios seminarios sobre el pensamiento de Hermes Trismegistos. “Y eso, de alguna forma, también me ayudó con la novela”, dice Eco. Y agrega:

“Si escribes una novela, lo usual es que te documentes y reúnas una gran cantidad de material. Para *El péndulo de Foucault* reuní dos librerías repletas de obras sobre los rosacruces y temas relacionados. Todos los leí y los estudié hasta que los pude plasmar en la novela. Pero si al mismo tiempo te encuentras desarrollando un trabajo académico con similar tema, lo lógico es que utilices la misma información, pero de manera distinta”.

Otro de sus problemas, cuenta Eco, son sus caprichos. Casualmente terminó de escribir *El nombre de la rosa* un 5 de enero, fecha que coincide con el día de su cum-



pleaños. Desde entonces todo libro que escribe debe salir publicado en esa fecha. "Es como un ritual", dice riéndose. Y añade: "Para que se dé una idea de cuán lejos y ridículas pueden ser las cosas, *El péndulo de Foucault* lo tuve prácticamente listo en noviembre, pero decidí escribir las últimas páginas en diciembre, para que pudiera estar listo un 5 de enero".

Por eso Eco pensó que *Baudolino*, su nueva novela, tenía que hacer su aparición un 5 de enero. Pero sucedió algo: en los primeros días del año 2000 llevaba la novela a mitad de camino, más o menos cuando muere Barbarroja. Hizo los cálculos y trabajó de tal forma que pudiera tener la novela finalizada para enero de 2001. Sin embargo, hacia finales de agosto, se percató de que la novela estaba prácticamente acabada. Y entonces entró en pánico. "No entendía nada, absolutamente nada, hasta que dos días después nació mi primer nieto. Y bueno, eso lo explica todo. A él es que va dedicada la novela".

El arte de mentir

Umberto Eco ha regresado al medievo casi 20 años después de *El nombre de la rosa*. En *Baudolino*, Eco apuesta por las peripecias de un picaruelo adoptado en la corte imperial de Federico Barbarroja. Recrea el mundo laico de la época, los enfrentamientos entre imperio y comunidades, la batalla de Legnano y la Tercera Cruzada. La novela se desarrolla en las cercanías de la región de Marengo, donde en 1168 fue fundada la ciudad de Alejandría (región de Piamonte, al norte de Italia, de donde Eco es originario).

Ya en el conservatorio, Baudolino aprende a leer y escribir. Gracias

a Barbarroja, logra conocer a los intelectuales de la época, se mezcla con ellos y viaja por el mundo. Realmente se trata del personaje ideal de Eco: un hombre que domina todos los temas, ha leído todos los libros y posee el arte de mentir.

Historia de un mentiroso

Eco admite también haber quedado muy sorprendido cuando sus lectores encontraron en Baudolino un personaje hermoso. "Lo interesante, dice Eco, es que yo nunca describí físicamente a Baudolino. De ello deduzco que Baudolino posee una gran fuerza y una gran personalidad, tal como lo quería".

La camarera obliga a hacer una pausa en la conversación. Entra y sale de la habitación donde nos en-

"Algunos también me han dicho que Baudolino tiene algo de tira cómica sobre la Edad Media. Lo veo como un honor, porque muchas tiras cómicas son una forma de poesía. No se trata de alta o baja cultura"

contramos. Con un doble movimiento y echando hacia atrás sus hombros, Eco responde a la siguiente pregunta: "La diferencia entre Baudolino y yo es que Baudolino cree en sus mentiras, y yo ni siquiera creo en mis verdades".

En realidad, Baudolino es una novela en la que se plantea un complicado juego de verdades y mentiras. Eco admite que escribió la historia de un mentiroso. "Pero al final del libro te das cuenta de qué es mentira y qué es verdad. Lo que busco es releer la historia de aquel período de la Edad Media como fruto de las invenciones de Bau-

dolino. El no miente por maldad. La gente le cree por su imaginación y por el fantástico mundo que describe", dice.

Y luego: "Sí, lo sé, algunos también me han dicho lo que usted señala, que Baudolino tiene algo de tira cómica sobre la Edad Media. Lo veo como un honor, porque muchas tiras cómicas son una forma de poesía y generalmente son las que perduran con los siglos. No se trata de alta o baja cultura. El punto es que tenemos que librarnos totalmente de las categorías fijas: o es una gran mierda o es poesía. El resto no cuenta".

A caballo entre Alejandría, la ciudad lombarda donde Eco nació, y Bizancio, la novela también posee los lugares indicados donde se desarrolla la trama: "Siempre he necesitado

un lugar claro para mis novelas. Nunca había estado en Estambul. Pero siempre había deseado situar ahí una de mis historias, sin importar lo que significara ese capricho. Hacia 1997 comencé con la idea de Baudolino. Tenía suficiente material pero no sabía cómo iniciar la escritura de la novela. Fue entonces cuando decidí viajar a Estambul".

Eco insiste en que no importa lo lejos que tenga que ir para conseguir lo que desea. "Para *El nombre de la rosa* utilicé un cuadernillo repleto de apuntes y citas sobre iglesias y las estructuras de las abadías. Para *El péndulo de Foucault* pasé no-

ches enteras caminando en París, hasta conseguir que la ciudad fuera mía. Eso sucedió antes de que los teléfonos celulares estuvieran de moda. Entonces podrá imaginarse la gracia de ver a una persona hablando sola por las calles de París: todo lo iba grabando en una pequeña grabadora de bolsillo. Lo que quiero decirle es que tengo la necesidad, siempre, de moverme dentro de mi propia historia".

Un lenguaje imaginario

Para escribir *Baudolino*, Eco tuvo que inventar también un lenguaje imaginario, al menos desde un punto de vista formal, ya que el protagonista mezcla el latín académico con el más vulgar de los dialectos piamonteses. En su novela, Eco también describe el eterno desacuerdo entre las localidades del Medievo que cambiaban continuamente alianzas. "Es precisamente estudiando esa época que encuentras muchas de las razones de la crisis política italiana de hoy".

Después, y con un entrecejo fruncido, responde: "Es claro que en estas elecciones no voté por Berlusconi, pero ahora él tiene que demostrar algo de talento. No tengo nada que temerle, ¿por qué razón? El problema que tengo es el nerviosismo de la prensa italiana. Si digo algo aquí, en Holanda, mañana aparecerá en las páginas principales de los diarios de Italia. Hice unas declaraciones en Argentina y esas declaraciones fueron publicadas en Italia, completamente alteradas".

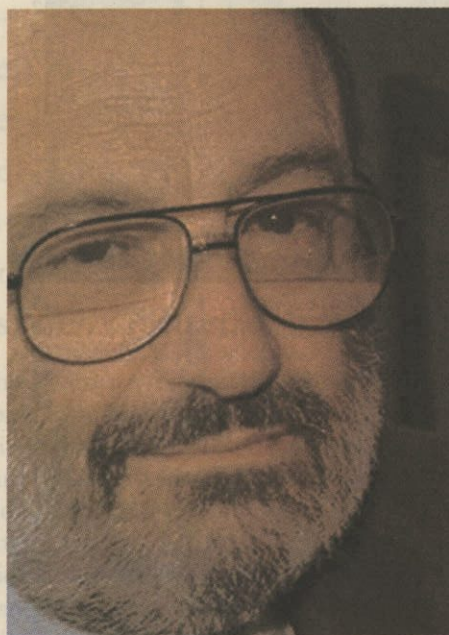
Luego, tras unos segundos y una respiración profunda, el semiólogo italiano lanzó el último de sus dardos donde lo deseaba: "La prensa, en general, se ha vuelto histérica".

PABLO GÁMEZ

"Siempre he necesitado un lugar claro para mis novelas. Hacia 1997 comencé con la idea de Baudolino. Tenía suficiente material pero no sabía cómo iniciar la escritura. Fue entonces cuando decidí viajar a Estambul"

Baudolino

UMBERTO ECO. TRADUCCIÓN DE HELENA LOZANO. LUMEN. BARCELONA, 2001. 531 PÁGINAS



TRES, hasta hoy, habían sido las novelas publicadas por Umberto Eco. Fue, sin embargo, *El nombre de la rosa* (1980) la que le catapultó a la fama. Menos éxito consiguieron *El péndulo de Foucault* (1988) y *La isla del día de antes* (1994). La novela se sitúa en la Edad Media. Baudolino, cuenta su historia en voz alta en 1204. En la pág. 489 nos revela que ha sobrepasado los 60 años, pero se mencionan acontecimientos históricos como las dietas de Ratisbona y de Worms, y en la batalla de 1176 vaga entre heridos y muertos (¿un homenaje a Tolstoi?), a la búsqueda del emperador.

Baudolino responde, pues, a los cánones de la novela histórica, pese a que en ella tan sólo podemos descubrir algunos rasgos de la misma y desbordante imaginación. Sabemos que la historia medieval, los cronicones, están llenos de fantasía, como los poemas épicos y las novelas de Chrétien de Troyes. Eco ha elegido la zona creadora e imaginativa medieval, tamizándola con las excelentes lecturas realizadas en teología, dialéctica, ciencia, filosofía, artes y hasta oficios, con lo que consigue una curiosa combinación de realismo histórico. Todo ello constituye el cañamazo sobre el que Eco sitúa a su personaje Baudolino, un ser polifacético, capaz de relatar las historias más maravillosas, de inventarse seres extraños para lo que debe recurrir a los neologismos, capaz también de escribir en una lengua nueva franca sin llegar a la perfección de un Dante creador. Baudolino se inspira, asimismo, en los Bestiarios medievales, en los legendarios. Tierras, geografías, con sus planos correspondientes inventados, como el Macondo de García Márquez, ofrecen otra perspectiva del planeta y del

Baudolino es una novela comparable a *El nombre de la rosa*, quizá mejor elaborada, más rica en temas, aunque menos fresca y ágil, que nos abruma en ocasiones por sus excesos. Múltiples han sido las ambiciones de Eco; bastantes, logradas y muy satisfactorias

Universo. Seres imaginarios lo pueblan, los que Baudolino inventa, como elabora reliquias.

La novela, estructurada en dos partes, nace de las historias que Baudolino cuenta a Nicetas (otro protector) mientras se incendia una vez más la cercada Constantinopla, en la que los cruzados saquean y matan sin misericordia. Tras esconderse, los protagonistas huirán por caminos poco frecuentados. En este viaje que emprenderá junto a Nicetas y su familia de acogida le relatará su vida y una búsqueda o misión, el encargo recibido de su maestro Otón, otro protector próximo al emperador, de alejarle de las constantes e inútiles luchas contra las levantiscas ciudades italianas. Será Baudolino quien inventará también la leyenda de los doce Reyes Magos, quien confec-

cionará el Greal o Grial con la escudilla de su padre campesino, una vez muerto, quien convencerá al emperador sobre la necesidad de lograr la cooperación del resto de la Cristiandad. En esta empresa descubrirá a su antagonista, el monje Zósimo, maligno, enredador y falso practicante de magia negra. Las anécdotas amorosas serán escasas: la emperatriz Beatriz de Borgoña, su esposa Calandrina. Su otro amor es ya mágico. Se enamora de Hipatia, tras largos coloquios donde ejercitan la dialéctica hablando de Dios (páginas de considerable interés), pese a que Hipatia posea patas caprinas, pero tendrá un hijo de ella, aunque, obligado a huir, no volverá a verles.

En el viaje —la segunda parte del libro— aparecerá mucho más la fantasía creada por el propio Baudoli-

no y, según ley dialéctica, existente. La novela desarrolla también las leyes de la caballería, de la filosofía incipiente, del combate ideológico—y no ideológico— entre Occidente y Oriente, el misterio de las ignotas tierras de la India y China, con sus propias culturas. No faltarán ecos borgeanos ni de los enciclopedistas, trasuntos de novela gótica y, como homenaje a su primera novela, la incógnita de la muerte o asesinato del emperador Federico, que se desvelará al final del relato.

Baudolino es una novela comparable a *El nombre de la rosa*, quizá mejor elaborada, más rica en temas, aunque menos fresca y ágil. Eco nos abruma por los excesos. Sin quizá pretenderlo confecciona una verdadera y, a la vez falsa, enciclopedia de conocimientos reales e imaginarios de una Edad Media que huye de las fórmulas que trazaron los románticos. Su autor conoce bien las erudiciones, pero otorga una capacidad fabuladora a su personaje que llega a abrumarnos, así como la longitud exagerada del relato. Baudolino se define como mentiroso: “Decidí que si aquél era mi destino [...]. Estaba consagrado ya a la mentira. Me decía: mientras inventabas, inventabas cosas que no eran verdaderas, pero verdaderas se volvían” (cap. 18, pág. 233), resumen que constituye el gozne de la novela. Es picaresca en sentido laxo, de caballerías en sentido estricto; de erudiciones verdaderas y falsas; con la intención de crear una lengua (como Julio Cortázar en *Rayuela*) artificial y otra propia de los fundadores, como el Dante. Múltiples han sido las ambiciones de Eco; bastantes, logradas y muy satisfactorias.

JOAQUÍN MARCO

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 Soldados de Salamina	Javier Cercas	Tusquets	2	10
2 La aventura del tocador...	Eduardo Mendoza	Seix Barral	1	28
3 La cuarta mano	John Irving	Tusquets	3	3
4 De todo lo visible y lo invisible	Lucía Etxebarria	Espasa	4	18
5 Harry Potter y el cáliz...	J.K. Rowling	Salamandra	5	26
6 Tan veloz como el deseo	Laura Esquivel	Plaza & Janés	-	1
7 Sefarad	A. Muñoz Molina	Alfaguara	6	23
8 La montaña del alma	Gao Xingjiang	Del Bronce	10	12
9 Cuando fuimos huérfanos	Kazuo Ishiguro	Anagrama	-	1
10 No acosen al asesino	J. M ^a . Guelbenzu	Alfaguara	-	5

NO FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 ¿Quién se ha llevado mi queso?	M. D. Spencer	Urano	3	42
2 Memorias de un bufón	Albert Boadella	Espasa	-	5
3 Maquis. Historia de la guerrilla	Secundino Serrano	Temas de Hoy	7	47
4 No logo. El poder de las marcas	Naomi Klein	Paidós	4	6
5 Juana la loca	M. Fernández Álvarez	Espasa	1	47
6 Los Talibán	Ashmed Rashid	Península	2	2
7 Jack Lemmon nunca cenó aquí	Diego Galán	Plaza & Janés	8	2
8 Carta de Jesús al Papa	F. Sánchez Dragó	Planeta	5	2
9 Jesús, ese gran desconocido	Juan Arias	Maeva	-	26
10 Éra medianoch en Bhopal	D. Pierre-J. Moro	Planeta	-	20

BOLSILLO	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 El diario de Bridget Jones	Helen Fielding	DeBolsillo	1	13
2 Memorias de una gheisa	Arthur Golden	Punto de lectura	6	60
3 Lo es	Frank McCourt	Maeva	2	19
4 El último judío	Noah Gordon	Punto de lectura	7	43
5 El ocho	Katherine Neville	Suma de letras	3	67
6 Mientras vivimos	Maruja Torres	Booket	-	1
7 El planeta de los simios	Pierre Boulle	Punto de lectura	-	3
8 Los pilares de la tierra	Ken Follet	DeBolsillo	5	61
9 Las cenizas de Ángela	Frank McCourt	Maeva	4	96
10 La tempestad	Juan Manuel de Prada	Booket	-	1

POESÍA	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 El mundo que respiro	Mario Benedetti	Visor	1	19
2 Ciento volando de catorce	Joaquín Sabina	Visor	9	5
3 Otoños y otras luces	Ángel González	Tusquets	4	12
4 Fragmentos de un libro futuro	José Ángel Valente	Círculo/G. Gutenberg	8	39
5 Ancia	Blas de Otero	Visor	10	55
6 Poemas eróticos	Bertolt Brecht	Visor	7	38
7 Rama desnuda	Andrés Trapiello	Tusquets	5	40
8 Antología personal	Luis García Montero	Visor	-	1
9 Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	2	94
10 Poesía reunida	Jon Juaristi	Visor	-	46

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, Manzano, Rubiños, Vips Málaga: Rayuela Melilla: Mateo Murcia: Diego Marín Oviedo: Ojanguren Palencia: Alfar Palma de Mallorca: Signo Las Palmas: Canaima Pamplona: Gómez, Universitaria Pontevedra: Seoane Salamanca: Cervantes, Plaza Universitaria Santa Cruz de Tenerife: La Isla Santander: Estudio San Sebastián: Internacional Segovia: Vallés Sevilla: Repiso Soria: Las Heras Teruel: Senda Valencia: Soriano, París-Valencia Valladolid: Oletvm Vitoria: Study Zamora: Pya Zaragoza: Central.

ARGENTINA

- 1 El camino del encuentro**
Jorge Bucay (Sudamericana)
- 2 La realidad**
Mariano Grondona (Planeta/La nación)
- 3 El atroz encanto de ser argentinos**
Marcos Aguinis (Planeta)
- 4 El señor de los anillos**
J. R. R. Tolkien (Minotauro)
- 5 Harry Potter y la piedra filosofal**
J. K. Rowling (Emecé)

ESTADOS UNIDOS

- 1 Black House**
S. King y P. Straub (Random House)
- 2 A Bend in the Road**
Nicholas Sparks (Warner)
- 3 Envy**
Sandra Brown (Warner)
- 4 Mercy**
Julie Garwood (Pocket Books)
- 5 Walhalla Rising**
Clive Cussler (Putnam)

FRANCIA

- 1 Plateforme**
Michel Houellebecq (Flammarion)
- 2 Cosmétique de l'ennemi**
Amélie Nothomb (Albin Michel)
- 3 Je voudrais que quelqu'un ...**
Anna Gavalda (J'ai Lu)
- 4 Le journal de Bridget Jones**
Helen Fielding (J'ai Lu)
- 5 Bye bye Barbary Lane**
A. Maupin (Havas)

MÉXICO

- 1 Aura**
Carlos Fuentes (Era)
- 2 Harry Potter y la piedra filosofal**
J.K. Rowling (Salamandra)
- 3 ¿Quién se ha llevado mi queso?**
Spencer Johnson (Urano)
- 4 Sexo, espíritu y amor**
Rubén Carvajal Cervantes (Litofasesa)
- 5 203 maneras de volverlo loco en la cama**
Olivia St. Claire (Diana)

REINO UNIDO

- 1 Leap of Faith**
Danielle Steel (Bantam)
- 2 Shane Warne: Autobiography**
Shane Warne (Hodder)
- 3 One For My Baby**
Tony Parsons (Harper Collins)
- 4 How To Be Good**
Nick Hornby (Viking)
- 5 The Watchman**
Chris Ryan (Century)

Medios consultados:

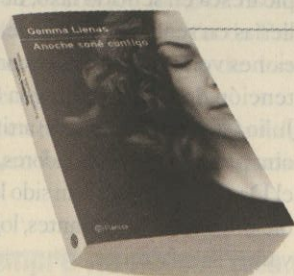
La Nación (Argentina), Le Figaro (Francia), The Washington Post (EE.UU.), Reforma (México), The Times (Reino Unido)

En busca de la felicidad



Cada libro, un mundo

www.editorial.planeta.es



Anoche soñé contigo
Gemma Lienas

Una novela sobre el placer y el dolor de la infidelidad.



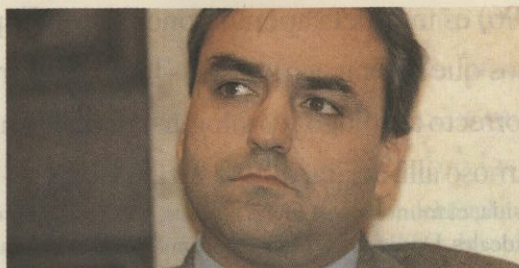
Falta alma
Javier García Sánchez

También ante la enfermedad hay lugar para la sonrisa.

Sol de sal. La nueva poesía catalana

JORDI VIRALLONGA (ED). DVD. BARCELONA, 2001. 556 PÁGINAS. 3.000 PESETAS

Jordi Virallonga, poeta catalán de lengua castellana, antologa y traduce en esta antología, que viene a completar las de José Corredor Matheos y José Agustín Goytisolo, a veinte poetas, nacidos entre 1951 (Enric Casassas) y 1972 (Sebastià Alzamora).



VICENÇ LLORCA

DE la mayor parte de los poetas ahora antologados, se traduce por primera vez una muestra significativa de su poesía al castellano; son muy escasos (Enric Sòria, Vicenç Llorca) los que cuentan con algún libro editado fuera de Cataluña en edición bilingüe. Bastan estos datos para subrayar la importancia de este volumen, que nos permite saltar las bardas de nuestro corral, como diría Antonio Machado, y atisbar qué es lo que hacen ahora mismo —tan cerca y tan lejos— los poetas coetáneos de nuestros poetas más jóvenes.

Si nada se puede objetar a la laboriosidad del antólogo, y a lo encomiable de su empeño, algunas dudas vierte el prólogo sobre su idoneidad. Reparo menor podría ser algún lapsus fácilmente subsanable que se le cuele en la traducción. El más llamativo aparece en la cita de André Breton que Manuel Forcano coloca al frente de uno de sus poemas: “La beauté sera convulsive ou ne sera pas”. A esa belleza convulsa, que tanto gusta a Francisco Umbral, Jordi Virallonga la convierte en bondad: “la bondad será convulsiva o no será”, traduce (p. 509).

En el prólogo, de algo vacilante sintaxis, encontramos el siguiente párrafo: “Al contrario de lo que suele suceder en la poesía española, muy dada a formar —o a intentarlos— tres o cuatro grupos de tendencia es-

tética o fraternales pesebres, con suerte *lobbies* de presión [...] que les permitan luego ingresar debidamente clasificados en artículos, antología, nóminas, libros de texto, historias de la literatura y arimarse al poder político a través del literario, en Cataluña la falta de atención desde las administraciones públicas a sus poetas [...] propició la aventura del francotirador”.

No se sabe qué admirar más en esta diatriba. Por un lado, resulta algo extraño que se hable de la falta de atención de los poderes públicos hacia la literatura catalana cuando se antologa a poetas que han desarrollado su obra durante las dos décadas del pujolismo, que apenas han publicado libro sin el premio correspondiente, que han dirigido o colaborado en numerosas actividades generosamente subvencionadas, que incluso han “desempeñado diversos cargos en el gobierno catalán”, como se nos dice de Vicenç Llorca. Por otra parte, su pintoresca caracterización de la poesía española es un aguado eco de ciertas polémicas movidas por exasperados grupúsculos que pretendían sanear

la vida literaria (los llamados “poetas de la diferencia”, los anónimos que se agrupan tras Manuel García Viñó y sus panfletos). Ciertamente, en la literatura de cualquier época y de cualquier país suelen darse tendencias estéticas y formarse grupos de presión. ¿No marginó el grupo del 27 a poetas como Domenchina? ¿No trató Domenchina en sus colaboraciones en *El Sol* y en sus antologías de marginar y menospreciar al grupo canónico del 27? Ciertamente, y no por eso Lorca deja de ser Lorca ni Domenchina deja de ser Domenchina. ¿Se arrima más al poder político a través del literario Javier Marías que Baltasar Porcel, García Montero que Álex Susanna? La mezcla de resentimiento y moralina no ayuda demasiado a la objetividad y el rigor en la crítica literaria.

Otra consecuencia de esas polémicas movidas por los autodeterminados “poetas noclónicos” es que Virallonga resalte “que ninguno de los poetas aquí seleccionados se parece entre sí, a excepción de algunos registros que pueden tener en común”. Curiosamente, eso es lo que les ocurre a todos los poetas del mundo: sólo se parecen en aquello que tienen en común.

Mucho juego le da el breve prólogo, demasiado, al crítico o al lector malicioso, pero resultaría injusto para con el resto del volumen —más de medio millar de páginas— detenerse en exceso en él, por mucho que nos divierta. Quizá no sean estos los veinte mejores poetas catalanes del último cuarto de siglo, pero un puñado de ellos —María Mercè Marçal, Antoni Puigverd, Andreu Vidal...— bastan y sobran para justificar la edición del libro, para hacer que no resulte baldío el benemérito trabajo del antólogo.

PREMIO NACIONAL DE NOVELA CORTA FRANCISCO AYALA EDICIÓN 2001



Bases

- 1 Escritores de lengua española y residencia en la Unión Europea.
- 2 Textos originales e inéditos, entre 100 y 150 hojas DIN-A4, mínimo 30 líneas cada una.
- 3 Premio único de 1.000.000 pesetas y edición de la obra.
- 4 Plazo de recepción: 30 de noviembre de 2001
- 5 El jurado estará compuesto por:
D^a Enriqueta Antolín
D. Fernando Delgado
D. Carlos Galán
D. José Hierro

Información y bases completas:

UNIVERSIDAD POPULAR JOSÉ HIERRO
Avda. Baunatal, 18 3ª planta 28700 San Sebastián de los Reyes
Telfs: 91 658 89 90 / 92
usuarios.tripod.es/UPSANSE/



Delegación de Cultura

JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN

El árbol de la memoria

JORGE TEILLIER. ED. NIALL BINNS. HUERGA Y FIERRO. MADRID, 2001. 175 PÁGINAS. 1.900 PESETAS

Creo que el chileno Jorge Teillier (1935-1996) es un poeta apenas conocido en España, aunque son muchos los escritores chilenos que lo citan a menudo –Jorge Edwards, por ejemplo– demostrando, como dice su correcto antólogo y prologuista Niall Binns, la notoriedad de este poeta en Chile. Más famoso allí, aclara, que Gonzalo Rojas...

COMO sea, Teillier fue un muy notable poeta, al que cierta leyenda de "maldito" (poeta bohemio, alcohólico y ocasionalmente en tratamiento psiquiátrico) contribuyó a encumbrar... *El árbol de la memoria* es el título de uno de sus libros más clásicos, de 1961, que el editor utiliza acertadamente para su antología. Y digo que es atinado porque buena parte de la poesía de Teillier –y para algunos lo mejor de su obra– no es más que la obsesiva rememoración de su infancia y adolescencia en un pueblo del sur de Chile, Lautaro, prácticamente desaparecido luego, y en el que el poeta emblematiza y cifra su idea de paraíso, como todos,

perdido: como la vida, el mundo o casi todos nuestros ideales. Desde su primer libro, *Para ángeles y gorriones* de 1956 (un hermoso título) hasta *Muertes y maravillas* de 1971 –también otro título acertado–, la poesía de Teillier, en lento declive, se moverá en esa incesante obsesión por un mundo remoto en el que cifraba él toda la felicidad. Dentro de esta época (en una poesía que puede recordar, a ratos, a Dylan Thomas y también a Claudio Rodríguez, o a Esenin pero en los tres con otra voz) el libro que prefiero es *Poemas del país de Nunca Jamás* de 1963, donde hay un poema tan estupendo como "Los dominios perdidos". Pre-

sencias amadas, sentires, recuerdos, Teillier logra una poesía donde la claridad se mezcla con el misterio en un tono alzado y hondamente lírico, pese a la reiteración de su orbe: "De nuevo vida y muerte se confunden". Tras el golpe de Pinochet –1973– y el exilio obligado de parte de su familia (el padre, sobre el que hay un sentido poema, era militante comunista) Teillier queda solo en un país que se parecía a su vida perdida, y logra en ese momento su mejor libro, *Para un pueblo fantasma*, de 1978, donde acierta a expresar con oscura luminosidad ese mundo de muertos y temores en que Chile se había convertido y que para Teillier (menos

trágicamente) era ya su vida pasada. En tal sentido, poemas como "El viento de los locos" o "En el mes de los zorros" son sencillamente admirables... Sin embargo a partir de ese libro y hasta el último, *Hotel Nube* de 1996, su poesía (que ha ampliado registros y se abre con voces de otros poetas, recuerdos...), pese a clarísimos destellos que no deja de haber se va resintiéndose de falta de construcción, de descontrol interior, y el alto lirismo cede a meros apuntes, donde incluso el verso pierde su anterior y libre sonoridad, volviéndose más elemental y menos ricamente confuso. Pero a un escritor hay que juzgarlo siempre por lo mejor de su obra, y Jorge Teillier logró en tal momento un hondo lirismo de primer rango: "Pequeño Sócrates, bebe tu pequeña cerveza".

LUIS ANTONIO DE VILLENA

ESCRITURA CREATIVA

Talleres por correspondencia, en directo y en Internet

- **Taller a distancia por correspondencia.** ✎ Por correo postal desde cualquier punto de España o del extranjero. ✎ Trabajo práctico en grupo supervisado por un coordinador. ✎ Niveles: iniciación, medio, y profundización. ✎ Textos, manuales, y libros de apoyo.
- **Talleres en directo en Madrid.** ☞ Cursos de **práctica del relato breve** dirigidos por Ángel Zapata. ☞ Cursos de **guión audiovisual** dirigidos por Luis Miguel González. ☞ Cursos de **Creatividad y lenguajes poéticos** dirigidos por Graciela Baquero. Diversos horarios. Plazas limitadas.
- **En Internet: www.fuentetajaliteraria.com** Cursos de relato, guión y creación poética.
- **Editorial especializada.** Solicita catálogo de nuestras publicaciones. Últimas novedades: ☞ *¿Por qué escribe usted? Más de 200 escritores de todo el mundo responden.* 2.900 pts. ☞ *El arte de la ficción.* John Gardner. 2.900 pts. ☞ *Para ser novelista.* John Gardner. 2.250 pts.

Información: www.fuentetajaliteraria.com tel. 915311509 / 915218787

Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja C/ Marqués de Leganés nº 7 1º 28004 MADRID e-mail: hobbess@teleline.es

Campos enteros llenos de flores

MARTÍN CASARIEGO. MUCHNIK ED. BARCELONA, 2001. 137 PÁGINAS, 2.700 PESETAS

Me agradan los escritores que se enfrentan a la literatura como un reto formal. A ese espíritu responde la escritura de Martín Casariego, quien, a lo largo de su obra, ha ensayado tanto un descarnado neonaturalismo como algunos ecos modernistas. Esa versatilidad siempre la pone al servicio de una indagación sobre los sentimientos.

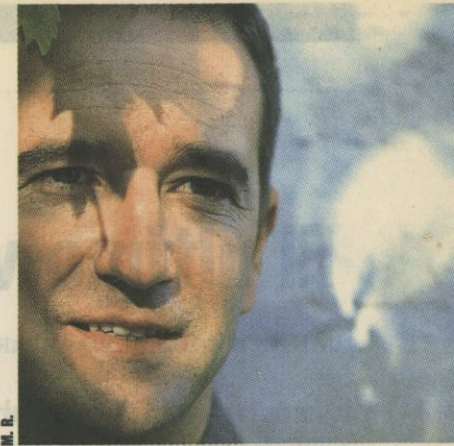
SU nuevo libro, *Campos...*, resulta muy revelador: con él da otra vuelta de tuerca a las emociones, en particular a las vivencias del amor, pero planteándose una forma narrativa especial, desconocida en su obra hasta ahora, original y eficaz.

Campos... está compuesto por nueve piezas de diferentes tonos y extensiones: oscilan del cuento más o menos convencional a la novela corta; predomina la narración en primera persona; y una de ellas, la última, adopta el molde epistolar. Todas se cierran con una misma rúbrica, la de un tal Máximo C., y con una fecha. La fecha sí cambia: se dilata entre el verano de 1940 y la primave-

ra de 2001 y tiene jalones sucesivos en 1960, 1964, 1966, 1978 y 1982. El paréntesis en que figuran cada uno de estos años agrega la indicación "hacia". A modo de eje central, se coloca el texto que da título al libro y que lleva una datación precisa, "junio de 1968", sin "hacia". Otro cuento se remata con "publicado en 1991". Y aún nos queda por observar el último, fechado con la exactitud (17 de mayo) exigida por su carácter epistolar, pero que forma parte de una trama más compleja.

He gastado un párrafo en estas precisiones que revelan un minucioso cálculo del sistema compositivo de la obra porque es lo primero

que debe aplaudirse. No se trata de un libro de cuentos al uso. Nos las tenemos con una novela de estructura fracturada, compuesta por relatos que tienen independencia. No será un descubrimiento asombroso, pero sí que revela una postura autorial reflexiva tanto más valiosa cuanto que hoy muchas novelas se construyen sin pensarlo dos veces. Ese cuidado de la composición no indica una voluntad experimental; sólo descubre la búsqueda por parte de Casariego de un medio que potencie el tema —el amor— del que quiere hablar. Y lo hace con infrecuente acierto. Los textos serían trabajos inéditos de un escritor llamado



Máximo C. Pero, a su vez, constituyen una especie de novela episódica sobre el citado escritor.

Este cálculo compositivo no quita nada a la fuerza comunicativa y emocional del libro. Las piezas resultan variadas en situaciones y enfoque al punto de que la descripción realista convive con ideaciones oníricas. El efecto global es muy meritorio, aunque no todas las piezas sean sobresalientes. Pero hay una que por sí sola justifica el libro entero, la última, certera mezcla de amenidad y hondura, verdaderamente magistral: en ella se despliega la historia de una Lolita y un cansado profesor de filosofía con riqueza de matices y penetración psicológica.

SANTOS SANZ VILLANUEVA

PARTICIPA EN EL MUNDO DE LA CULTURA

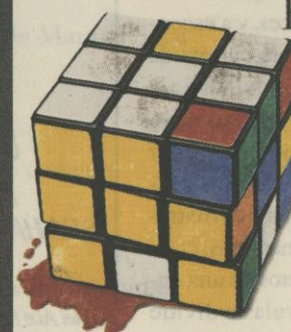
Mario Vargas Llosa, Jorge Edwards, Sergio Pitrol, Juan Villoro, Jorge Semprún, Adam Michnik, Gabriel Zaid, Enrique Krauze, Javier Marías, Pedro Sorela, Hugh Thomas, Juan Malpartida, Enrique Vila-Matas, José-Miguel Ullán, Pere Gimferrer, Fernando Savater...

N Ú M E R O 1

LETRAS LIBRES

OCTUBRE 2001, AÑO 1, NÚMERO 1

REVISTA MENSUAL 100 PESETAS / 1,10 €



Fanatismos de la identidad

Isaiab Berlin

Mario Vargas Llosa

Amartya Sen

Pedro Pitarch

Gabriel Zaid

— ATAQUE A NUEVA YORK —

Pete Hamill, Enrique Krauze, Eliot Weinberger



1040-01 LETRAS LIBRES

EN VENTA A PARTIR DEL 1 DE OCTUBRE

El último viaje de Eliseo Guzmán

JUAN ANTONIO BUENO ÁLVAREZ. PREMIO ANDALUCÍA. ALFAGUARA, 2001. 368 PÁGS., 2.150 PTAS.

Ésta es la tercera novela publicada por Juan Antonio Bueno Álvarez (1961). Con ella este autor madrileño nacido en Cataluña ganó el XVI Premio Andalucía de Novela.

HALLAZGOS como éste justifican la validez de los premios literarios, tan numerosos y de efectos perversos en un sistema mediatizado por intereses espurios. Habrá que felicitar al autor por haber urdido una novela de alto mérito literario, tanto en la destreza con que se ha construido una trama compleja, desarrollada con naturalidad, como en la integración de una desgraciada peripecia familiar en la historia colectiva de España en el siglo XX.

El último viaje de Eliseo Guzmán narra la evolución de una familia enriquecida y arruinada en un siglo. La fortuna de los Guzmán se fraguó con el viejo indiano que regresó a su Andalucía natal para invertir su riqueza en tierras. Pero la suerte cambió a comienzos de la guerra civil con el mortal paseo sufrido por el hijo del cacique y padre de Eliseo, protagonista de la novela. Eliseo tenía entonces 15 años. Ahora, con 75, es un viejo amargado que no puede valerse por sí mismo. Vive en Madrid, alejado de su pueblo, sabe que se acerca su muerte y quiere despedirse de lo que fue suyo. Sólo había regresado seis veces, y a escondidas, en 28 años. Ahora, con ayuda de sus dos hijos varones, vuelve a la Casa Grande un fin de semana. Tiempo suficiente para despertar los fantasmas de una familia desgraciada en su cadena de frustraciones, rencores y amarguras.

Como los cinco actos de una tragedia clásica, la novela se divide en cinco capítulos. Este diseño externo cumple una doble función: orienta las pausas en su lectura y, sobre todo, facilita la dosificación de

los materiales narrados, que, así, se ordenan en una gradual suspensión de la intriga acorde con el movimiento climático seguido en la rememoración de esta tragedia familiar. Un narrador omnisciente es el responsable último del texto, en el cual se suceden con fluidez y armonía los diálogos fundidos en el tejido narrativo. Pero la estrategia narrativa entra de lleno en la omnisciencia múltiple y selectiva. Pues el discurso combina de modo admirable diálogos narrados y monólogos interiores de los personajes. Con lo cual se favorece un enriquecedor perspectivismo que revela su máxima pertinencia en la



recreación de los mismos episodios rememorados desde puntos de vista diferentes y complementarios.

En dichos episodios se sustenta el eje vertebrador del relato. Son el asesinato del padre en la guerra, la locura de la mujer sacrificada en un matrimonio sin amor, el embarazo de la hija soltera y el enfrentamiento generacional con los dos hijos varones. El ensamblaje entre la dimensión familiar de estos episodios y su alcance colectivo se ha logrado con toda perfección. De manera que el mismo suceso está en el origen de la tragedia de los Guzmán y de la trágica historia del lugar en la guerra civil. Más tarde, una ancestral concepción del honor—encarnada en una de los dos Españas— fuerza a los Guzmán a marcharse del pueblo. Y así se anuda este rosario de pasiones y fracasos en el que todos son desdichados: el padre, porque ha visto el declive de su linaje; la madre, por sublimar en la locura su verdadero amor; y la hija, enterrada en vida para ocultar su maternidad. En todo ello hay ecos de García Márquez, de Rulfo y, al final, de las tragedias de García Lorca, como herencia bien asimilada en una novela de probada calidad literaria.

ÁNGEL BASANTA

La mano de Fatma

ELIA BARCELÓ. ALBA, 2001
183 PÁGINAS. 1.425 PESETAS

LA colección Mapamundi, de la cual este libro es la cuarta entrega, es un ambicioso proyecto a medio camino entre el libro de viajes y la novela que presenta tramas de ficción ambientadas en contextos exóticos. Además, supone el desembarco de la editorial Alba en el mercado literario en catalán, ya que los títulos aparecen en ambas lenguas.

En este caso, el escenario escogido es Túnez y la trama desarrollada la de una novela de aventuras de corte clásico. La autora, Elia Barceló (Alicante, 1957) no es un nombre desconocido en este compartimento estanco en que se convierte demasiado a menudo la literatura para jóvenes. Obtuvo el premio Edebé de literatura juvenil hace tres años, y ha cultivado también los géneros de ficción científica y novela negra. Desde 1981 vive en Innsbruck, Austria, impartiendo clases de Literatura en la Universidad.

La mano de Fatma parte del viaje que realiza a tierras tunecinas Mara, una adolescente española, acompañada de su madre, con el fin de conocer a su tía y a sus primos, a quienes el rechazo familiar les ha mantenido largo tiempo distanciadas. Allí se topará no sólo con un mundo fascinante del que nada sabía—o del cual tenía información cargada de prejuicios— sino también con la trama aventuresca que llevará a los tres primos a seguir los pasos a una antigua joya de la mezquita de Córdoba extraviada en el desierto medio siglo atrás. Los chavales logran su objetivo a la vez que la historia da en el blanco: divierte, mantiene el ritmo y da alguna sorpresa al lector mientras nos lleva por una serie de escenarios fascinantes. Literatura de calidad para toda la familia.

CARE SANTOS

TALLER
DE REPARACION



CLASES DE
DRAMATURGIA Y POESIA

Café Barbieri

c/ del Ave María, 45 (Metro Lavapiés)

Información e inscripciones

91 364 55 83

tallerdereparacion@yahoo.es

Dientes blancos

ZADIE SMITH. TRADUCCIÓN DE ANA M^a DE LA FUENTE. SALAMANDRA. BARCELONA, 2001. 525 PÁGINAS, 2.900 PESETAS

La publicación de *Dientes blancos* supuso un terremoto en el panorama literario británico de una intensidad inusitada.

¿Motivos? Los 50 millones de pesetas pagados por la primera novela de una joven de apenas veintidós años, hija de jamaicana e inglés.

LA novela se inicia allí donde terminaba la magnífica *Ópera Flotante* de John Barth: con un intento frustrado de suicidio. Si Toddy Andrew había entendido que "No hay razón para vivir (o para suicidarse)", el protagonista de *Dientes blancos*, Archie, se ilusiona pensando que "por primera vez desde que había venido al mundo, la vida había dicho sí a Archie Jones". Alfred Archibald Jones, Archie, es un trabajador que, en el nuevo año londinense de 1975, intenta matarse tras un desafortunado matrimonio. Conoce casualmente



a Clara, una hermosa jamaicana a la que le faltan las dos "paletas" centrales superiores y, a pesar de que Archie ha superado con creces la cuarentena y Clara todavía no llega a los

20, deciden casarse. Se instalan en uno de los barrios del norte de Londres, cerca de donde vive Samad Iqbal, un musulmán de origen bengalí que es camarero en un restaurante hindú y está casado con Alsana, también mucho más joven que él. Archie y Clara tienen una hija, Irie, que significa en jamaicano "sin problemas", aunque problemas son lo que provoca la joven. Samad y Alsana tienen gemelos, Millat y Magid. El primero se radicalizará en torno al extremismo religioso, y Magid defenderá los valores occidentales.

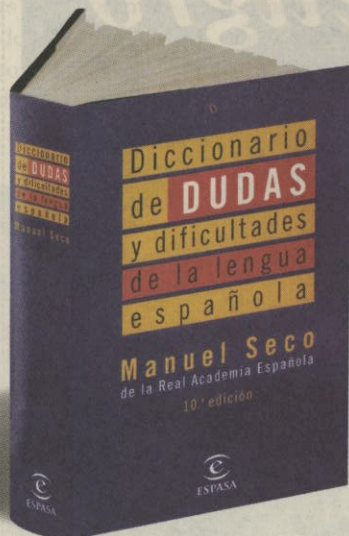
La novela, galardonada con premios como el Whitebread y el Guardian, tiene un valor literario innegable. Smith sabe construir personajes atractivos, juega con el tiempo y el espacio, y su estilo, pese a la traducción, resulta sumamente atractivo. Obviamente, el más importante de todos los temas que trata es el

racial. Smith aborda con exquisita sutileza la segregación y la asimilación, el racismo y la tolerancia... Pero también los conflictos generacionales, los problemas conyugales, los nuevos modelos sociales... Todo parece tener cabida en esta ambiciosa novela, y tal vez por ello el lector llega a sentirse abrumado, sin llegar a entender el objetivo de la autora. Pero estos pasajes no logran hacer olvidar la fuerza de las dos primeras secciones, escritas con la maestría de quien parece llevar décadas zambullida en el universo de las letras.

Hace poco afirmaba, a propósito de Ishiguro, que buena parte de la literatura británica de calidad la escribían autores de distinta procedencia étnica. Pues bien, a los nombres citados se debe añadir ya el de Zadie Smith en un puesto de honor.

JOSÉ ANTONIO GURPEGUI

Se acabaron las dudas



El Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española de Manuel Seco acaba con todas ellas.

Si quieres hacer un uso correcto de nuestra lengua, hazte con él, es el auténtico Diccionario de dudas de Manuel Seco revisado y puesto al día.

SI ES UN DICCIONARIO, QUE SEA ESPASA

ESPASA

www.espasa.com

Cambio de rumbo

IGNACIO HIDALGO DE CISNEROS. INT. DE M. TUÑÓN DE LARA. IKUSAGER. VITORIA, 2001. 622 PÁGINAS

Buena parte de las autobiografías tiene como característica la conjunción de dos elementos, un ajuste de cuentas con los personajes que han rodeado e influido en la vida del autor y el deseo de dar una explicación coherente de su trayectoria personal y pública.

EN las memorias del que fuera jefe de las Fuerzas Aéreas de la II República durante la Guerra Civil, si algo hay de lo primero, prácticamente nada se encuentra de lo que pueda parecerse a la plasmación de una congruencia vital. La honradez es una de las virtudes que adornan a Hidalgo de Cisneros y ésta comporta una sinceridad que hace que emerjan todas las contradicciones que el desarrollo de una vida lleva aparejadas. Es del todo cierto, pues, su propósito: "no pretendo explicar los hechos tal como fueron, sino tal como yo los vi cuando ocurrieron".

Efectivamente, el autor no aporta ninguna explicación del tipo "toma de conciencia" que le habría llevado de pertenecer a un ámbito social acomodado y conservador a acabar militando nada menos que en el Partido Comunista durante la guerra. La realidad es otra. Fueron las circunstancias las que cambiaron el rumbo de su vida. Hidalgo de Cisneros era un militar del aire que amaba profundamente la aviación, de hecho fue uno de sus pioneros en España. Las circunstancias históricas, un marcado sentido del deber y del compañerismo y cierto instinto caballeresco para alinearse contra lo que consideraba injusto le embarcaron en una dirección que no le "correspondía". Y todo empezó el día en que se jugó su suerte en la sublevación republicana de Cuatro Vientos contra el régimen de Primo de Rivera.

Desde ese momento se fue consolidando su compromiso con la causa republicana.

Aparte de las acciones aéreas, campañas y destinos en los que se vio implicado en España, Marruecos, Alemania, Italia y la URSS, el lector encontrará retratos de numerosos personajes de la política (Azaña, Prieto, Casares...), la milicia (Franco, Queipo, Sanjurjo,...), la cultura (Malraux y Saint-Exupéry, Valle, Juan Ramón, Unamuno...) y la política internacional (Stalin, Mussolini...) y un buen número de anéc-



dotas. En fin, son las memorias de un hombre bien intencionado, honrado y que, apolítico por carácter, como militar sirvió con todo su arrojo y eficacia a la causa de la República hasta el último momento.

ROGELIO LÓPEZ BLANCO

Sue Grafton P de peligro

El alfabeto del crimen

Sue Grafton
y su detective
se perfeccionan
en cada novela

TUSQUETS
EDITORES

www.tusquets-editores.es



Guía universal de la ópera

ROGER ALIER. MA NON TROPPO
2 VOLS. 504 Y 544 PÁGINAS

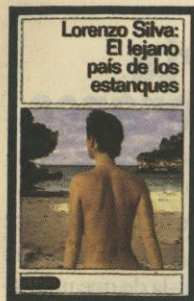
EL crítico y musicólogo Roger Alier publica por fin, de forma completa, en dos tomos, la que bautiza como *Guía Universal de la Ópera*.

El título no deja de ser un punto pretencioso, máxime cuando existe algo tan completo como el Grove de la Ópera, con muchas, muchísimas más páginas y trabajo detrás. Es sin embargo un esfuerzo notorio el trabajo, realizado por una sola persona, de recorrer alfabéticamente la historia de la lírica y, desde luego, tiene la ventaja editorial de publicarse en español. Los tomos siguen un poco la línea de la editorial Península en sus monográficos de los diversos compositores (Schubert, Mozart, Beethoven, Stravinski), aunque en forma mucho más divulgativa.

El diccionario incluye exclusivamente compositores en sus entradas. Cada ficha se abre con un breve relato de la vida y obra del autor de turno. Siguen luego sus óperas más importantes, con los eventuales antecedentes históricos, los personajes, el argumento, un breve análisis, la relación de los números musicales más destacados y, finalmente, una breve discografía seleccionada.

Como puede verse, esta Guía Universal de la Ópera es una publicación dirigida a un público nada especializado. Debido a este enfoque no puede buscarse ni una discografía completa ni análisis pormenorizados e incluso las propias selecciones son bastante discutibles, pero puede resultarle muy útil a ese aficionado que acude a una ópera que le es desconocida y desea informarse, no ya de su argumento, sino también de algunas otras cuestiones.

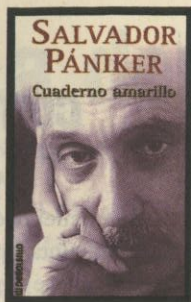
GONZALO ALONSO



EL LEJANO PAÍS DE LOS ESTANQUES

Lorenzo Silva
Destino
286 páginas, 925 ptas

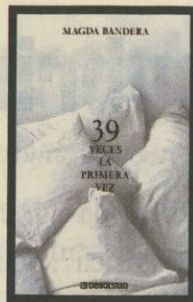
LORENZO Silva, uno de los nombres más versátiles de la última literatura española —y también uno de los más premiados y aclamados por la crítica— escribió esta novela en treinta y cuatro días de un verano, utilizando sus vacaciones. Tal vez por eso la trama se contagió del ambiente estival en el que nacieron dos de los personajes más conocidos del autor, el sargento Rubén Bevilacqua y su ayudante, Virginia Chamorro, los mismos que años después protagonizarían la ficción que valió un premio Nadal, *El alquimista impaciente*. En este caso, las investigaciones de la pareja se mueven en el entorno de los extranjeros que pasan sus vacaciones en un pueblo español y, en concreto, de una de ellas, Eva, cuyo cadáver aparece en el primer capítulo de la novela. El resto son ya rasgos habituales de la narrativa de Lorenzo Silva: buen manejo de la historia, dosificación de la intriga y un gran sentido del humor. **C. S.**



CUADERNO AMARILLO

Salvador Pániker
Debolsillo
479 páginas, 1.075 ptas.

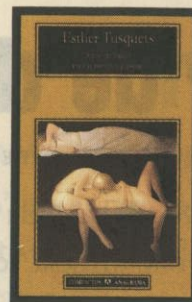
SALVADOR Pániker tiene una de las cabezas mejor amuebladas de este país. Ha leído, viajado, amado y publicado mucho. Escribe un diario desde su adolescencia de niño bien catalán. Hace un año se publicó un fascinante volumen autobiográfico que comprendía desde 1957 a 1982. Ahora sale a la venta un segundo tomo de recuerdos que abarca desde 1993 hasta 1994. No hay tanta sensualidad en esta última entrega como en la primera, pero la reflexión sobre los temas y personas que han cruzado su vida es más profunda. Se trata de un texto magnífico para entender los mil pliegues de un ser singular. **B. SARABIA**



39 VECES LA PRIMERA VEZ

Magda Bandera
Debolsillo
153 páginas, 700 ptas.

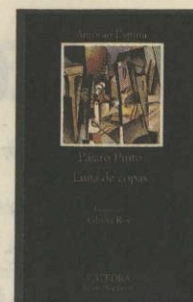
A lo largo de 39 entrevistas, la periodista y escritora Magda Bandera consiguió los testimonios de otras tantas personas acerca del momento y la forma en que perdieron la virginidad. De la transcripción de esas experiencias parte este libro, a medio camino entre el testimonio y el reportaje periodístico, que se deja leer como un conjunto de ficciones, en algunos casos graciosamente descabelladas. Hay historias con final feliz pero lo que más abunda es la crónica del desastre en diferente grado. Y el conjunto forma un volumen divertido y poco frecuente. **GARE SANTOS**



SIETE MIRADAS EN UN MISMO PAISAJE

Esther Tusquets
Anagrama
249 páginas, 1.100 ptas.

NO ha cultivado Esther Tusquets el cuento tan regularmente como querriamos sus fieles, algo que se lamenta más después de leer algunos de los textos que forman esta colección. Se trata de siete historias protagonizadas por una niña preadolescente, Sara, en esa Barcelona de los cincuenta que tan bien sirvió de escenario literario. A lo largo de estas historias esta chiquilla descubre el mundo de falsedades en el que le toca vivir y se adentra, sobre todo, en un terreno mucho más fundamental: el de su sexualidad. Homosexualidad. He aquí uno de los temas que más y mejor ha tratado su autora. **C. S.**



PÁJARO PINTO

Antonio Espina
Cátedra
284 páginas, 1.025 ptas

ANTONIO Espina (1894-1972) es un escritor partido en dos por la guerra civil. Antes del 36, era uno de los nombres más destacados de la nueva literatura; después, una sombra que trataba de sobrevivir traduciendo y escribiendo sin demasiadas pretensiones estilísticas. Gloria Rey reúne en este volumen las dos muestras más destacadas de su narrativa vanguardista: *Pájaro Pinto* (1927) y *Luna de copas* (1929). Relatos en un caso, novela en otro, en ambos lo narrativo se reduce al mínimo, sustituido por líricos ejercicios de estilo, rasgos de ingenio. Gloria Rey prologa y anota con inteligente exhaustividad. **J. L. GARCÍA MARTÍN**

Dos impactantes novelas latinoamericanas



PEDRO LEMEBEL

Tengo miedo torero

Una osada novela de amores gay en el Chile de Pinochet, que se ha comparado con "El beso de la mujer araña" de Manuel Puig



LAURA RESTREPO

Leopardo al sol

Una novela fascinante de una gran escritora: la brutal historia de dos clanes de narcotraficantes colombianos

ANAGRAMA

El placer de descubrir

RICHARD FEYNMAN. CRÍTICA, 217 PÁGS., 2.900 PTAS. EL CARÁCTER DE LA LEY FÍSICA. TUSQUETS, 190 PÁGS., 2.000 PTAS.

Richard P. Feynman (1918-1988), cuya vida aparece encajada casi concéntricamente en el que se llamó con justicia “el siglo de la física”, ocupa con indiscutible derecho lugar señero entre los cultivadores de esa ciencia.

LA teoría cuántica de campos, la física de partículas, su impulso a la nanotecnología y sus aportaciones en el campo de la electrodinámica cuántica (le valieron en 1965 el Nobel de Física) figuran entre sus intereses. Este par de libros recoge artículos, conferencias y entrevistas en las que se presenta desenfadado y abierto. Buen ejemplo de su talante es la conferencia sobre su estancia en Los Álamos, trabajando en el proyecto Manhattan de fabricación de la bomba atómica, cuya primera explosión quiso observar sin gafas; nos describe sus travesuras con los censores de la correspondencia... “Trato de reventar cualquier cosa que sea secreta”, dice, lo que por otra parte sería el lema de su trabajo científico. En ese tono, burlón y desenvuelto pero nunca vacuo, nos ilustra acerca de su visión de la ciencia y nos cuenta sus propias experiencias, a partir de la primera conferencia que pronunció, siendo un veinteañero, ante Pauli o Einstein.

Un año antes de recibir el Nobel desarrolló en la Universidad de Cornell un ciclo de conferencias, las Messenger Lectures, en las que se propone reflexionar sobre las leyes físicas; su transcripción constituye el contenido de uno de los libros, *El carácter de la ley física*. Va pasando revista en él al catálogo de leyes fundamentales, gravitación, relatividad, electricidad y magnetismo, interacciones nucleares extrayendo los grandes principios que todas parecen cumplir: conservación, simetría, las de la mecánica cuántica, “por desgracia o por fortuna”, dice, el hecho de que todas las leyes sean matemáticas, pareciendo por ello menos razonables y más alejadas de lo intuitivamente obvio. Pero sin las matemáticas cree imposible comunicar la belleza de las leyes de la naturaleza.

Pese a ello trata de explicar

al hombre de la calle temas abstrusos y difíciles y lo consigue con brillantez. Apelando a modelos elementales, de producción casera, hace inteligibles sus argumentos con una claridad envidiable.

Lo más formativo de su postura es su asentamiento en la duda, en la no certeza de la ciencia. Las leyes no son exactas: siempre nos queda un ápice de misterio, una zona en la que todavía faltan algunos retoques. Y ahí es donde nos espera el placer de descubrir, tema de su otro libro. Él dice que hace física sólo por el placer de hacerla, de indagar cómo funciona el mundo, qué lo mantiene en marcha, y cuanto más descubre más le gusta descubrir. Ha aprendido a vivir sin saber, que es más interesante que tener respuestas: debemos seguir siempre inseguros, correr el riesgo, no encuadrarnos en los límites de nuestra imaginación sino dejar resquicio a la duda y a la discusión.

Ese espíritu de incertidumbre de la ciencia, el de admitir que no sabemos, puede hacer difícil el diálogo con la actitud de certeza y de fe que se exige en la religión, la otra vía de búsqueda de la verdad, cuando ambas intenten responder a preguntas de un mismo dominio. Feynman no rehuye, y acaso lo anticipa, el vivo debate actual que entre los científicos parece estar en juego, y lo hace con equilibrio y respeto, aunque tal vez desde la no creencia. La civilización occidental, dice, se mantiene sobre dos grandes herencias: el espíritu científico y la ética cristiana, lógica y completamente compatibles. “¿Cómo podemos obtener inspiración para mantener estos dos pilares de modo que puedan permanecer juntos sin tenerse uno a otro? Con estas palabras concluye este libro realmente entusiasta y atrayente.



JOSÉ JAVIER ETAYO

El arte contemporáneo

F. CALVO SERRALLER. TAURUS, 2001 375 PÁGINAS, 4.500 PESETAS

Es frecuente escuchar ante una obra de arte la pregunta “qué significa”, lo que indica que permanece vigente una idea—la de que un cuadro deba contar algo—contra la que los artistas vienen luchando desde hace casi un siglo. Sin embargo, el interrogante más radical, que señala cuál es la inquietud fundamental del espectador es si aquello que ve es “arte”. Francisco Calvo Serraller trata con este libro de ofrecer una respuesta argumentada.

No estoy seguro de que la claridad sea la cortesía del filósofo, pero creo que la del historiador es la complejidad. Por eso Calvo Serraller propone un recorrido, desde finales del siglo XVIII, para ir señalando los jalones que desmantelaron el concepto tradicional del arte hasta hoy. En el *Laocoonte* de Lessing, publicado en 1761, se proclama la inadecuación al arte visual del principio horaciano *Ut pictura poesis*, es decir, se afirma la necesidad de que la pintura se guíe por reglas diferentes a las de la poesía. Es el principio del fin de los contenidos narrativos del cuadro. El clasicismo, que había guiado el arte occidental desde el Renacimiento, entra en crisis y abre así un horizonte de enormes transformaciones. En una primera etapa, que llega hasta el impresionismo, se subvierten los contenidos tradicionales del cuadro, y en la segunda, cuyo clímax sería el movimiento cubista, se altera el lenguaje pictórico. La asimilación social de las vanguardias termina con su razón de ser, siendo sustituidas por tendencias de moda.

El arte contemporáneo tiene algo de manual y algo de ensayo, pues combina el sistema expositivo del primero con un impulso argumental que busca en los sucesivos capítulos los escalones para su desarrollo. Calvo Serraller dedica cuatro páginas a Jaques-Louis David, tres a Géricault, un párrafo a Beuys y otro a Warhol. Su centro de gravedad está colocado en los orígenes más que en el presente del arte contemporáneo. Creo que este planteamiento es eficaz para hacernos comprender las causas profundas de las transformaciones de éste, pero echamos de menos un análisis más amplio de sus últimas manifestaciones.

JOSÉ MARÍA PARREÑO

La democracia en Europa

LARRY SIEDENTOP. PRÓLOGO DE J. ELLIOTT. SIGLO XXI. MADRID, 2001. 279 PÁGINAS, 3.500 PESETAS

Para los habitantes del Viejo Continente el "tema de nuestro tiempo" no es otro que la construcción europea. De su éxito depende nuestro futuro colectivo, porque del nacional, a estas alturas de la historia, sabemos que poco puede esperarse.

LA construcción europea no ha sido el resultado de una idea, de una utopía o una ilusión. Los que la promovieron facilitaron el camino para su paulatino desarrollo, pero su origen está en la necesidad. Es una permanente huida hacia adelante de una naciones que no quieren dejar de serlo, pero que son incapaces de resolver individualmente los problemas que surgen dentro o fuera del propio territorio. Sólo sumando esfuerzos podemos dotarnos de un mercado capaz de sostener empresas que puedan competir, sólo unidos podemos superar las tendencias fraticidas que han caracterizado nuestra historia a lo largo de siglos. Sólo juntos podremos tener una política exterior y de defensa capaz

de hacer valer nuestra opinión con mayor eficacia y menor coste.

Sin embargo, la ciudadanía se resiste a dejar de ser nacional. La fuerza de la identidad y la desconfianza hacia unas instituciones comunes generan fuertes resistencias, patentes en los distintos legislativos europeos. Por ello se ha seguido una estrategia *realista*: se evitan los grandes debates y se trata de avanzar poco a poco, manteniendo la ficción de que los estados siguen siendo los grandes protagonistas. El estado-nación y sus instituciones democráticas están dando paso a algo nuevo, informe y con una muy grave merma de representatividad.

La bibliografía sobre la unificación europea es amplia y de calidad.

Ahora nos llega una excelente aportación a este debate a cargo de una de las grandes figuras de la historia de las ideas políticas, el profesor de la Universidad de Oxford Larry Siedentop. Como era de esperar, su enfoque parte de la historia de las ideas. Para mejor entender la situación utiliza un clásico ardid: contraponer el proceso europeo con uno de sus precedentes más notables, la unión de las colonias americanas en una sola federación. Frente al espejo norteamericano se destacan los muchos problemas, defectos o trabas que nuestra empresa colectiva tiene ante sí. No se trata de comparar, sino de ayudar a ver las dificultades reales.

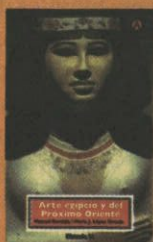
Ante ello, y ésta es la tesis fun-

damental del libro, se hace necesario un gran debate que haga frente a la contradicción fundamental del modelo de unidad europeo: asumir que el camino recorrido exige definir las reglas de una nueva entidad estatal supranacional. En otras palabras, redactar una constitución europea. La moneda única y la naciente política exterior y de defensa europea requieren de una definición eficaz pero, sobre todo, el ejercicio de la ciudadanía no puede aceptar por mucho más tiempo la ficción en la que nos encontramos. La lectura de la excelente obra de Siedentop nos ayudará a entender mejor el momento en el que nos encontramos, superando la sofocante retórica comunitaria y enmarcando los acontecimientos en una rica perspectiva histórica e ideológica.

FLORENTINO PORTERO

Conocer el Arte

Libros de ARTE



TÍTULOS DE LA COLECCIÓN

- ARTE EGIPCIO Y DEL PRÓXIMO ORIENTE**
Manuel Bendala Galán y María J. López Grande
- ARTE CLÁSICO**
Miguel Ángel Elvira Barba
- ARTE BIZANTINO Y ARTE DEL ISLAM**
Isidro G. Bango Torviso y Gonzalo Borrás
- ARTE MEDIEVAL I**
Isidro G. Bango y Concepción Abad
- ARTE MEDIEVAL II**
Joaquín Yarza y Marisa Melero
- ARTE DEL RENACIMIENTO**
Victor Nieto Alcaide
- ARTE DEL BARROCO**
Joaquín Bérchez y Mercedes Gómez-Ferrer
- DEL NEOCLASICISMO AL REALISMO**
Delfín Rodríguez
- ARTE CONTEMPORÁNEO I**
Alberto Villar Movellán
- ARTE CONTEMPORÁNEO II**
Estrella de Diego
- TEORÍA DEL ARTE I**
Gonzalo M. Borrás
- TEORÍA DEL ARTE II**
Fernando Marías
- PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO**
Alfredo J. Morales
- HISTORIA DEL CINE**
Agustín Sánchez Vidal
- MEDIOS ICÓNICOS DE MASAS**
Román Gubern
- HISTORIA DE LA MÚSICA I**
Ismael Fernández de la Cuesta
- HISTORIA DE LA MÚSICA II**
Antonio Gallego
- HISTORIA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS I**
Valeriano Bozal
- HISTORIA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS II**
Valeriano Bozal
- MANUAL DE TÉCNICAS ARTÍSTICAS**
Javier Rivera, Ana Ávila y M. L. Martín
- FUENTES DE LA HISTORIA DEL ARTE I**
Joaquín Yarza
- FUENTES DE LA HISTORIA DEL ARTE II**
F. Calvo Serraller y Javier Portús

Distribuidor exclusivo de librerías
Madrid: Avda. de Valdeparra, 29.
28108 Alcobendas (Madrid).
Tel.: 91 657 69 56. FAX: 91 657 69 58



Teléfono de información: 91 870 48 48

22 volúmenes publicados. Tamaño 13,5 x 21,5 cm. Encuadernación cosida a hilo. Portada con solapa plastificada. P.V.P.: 1.500 ptas cada volumen.

La semana que viene, durante el Congreso de la Lengua española que va a reunir en Valladolid a los más importantes filólogos y gramáticos de nuestra lengua, Victor García de la Concha va a presentar el Nuevo Diccionario de la Real Academia. Es, culturalmente, un acontecimiento de primer orden, pues la XXII edición del Diccionario aumenta el número de vocablos incluidos (que rondan los cien mil), las nuevas acepciones (treinta mil) y el número de americanismos, que triplican los doce mil de ediciones anteriores después de haber sido revisado uno a uno su vigencia, en estrecha colaboración con las Academias hispanoamericanas. Mientras llega el nuevo Diccionario, el cate-drático de Historia de la Lengua de la Universidad de Salamanca y crítico de El Cultural, Ricardo Senabre, repasa los otros diccionarios aparecidos estos días ante el nuevo curso.

Diccionarios

AQUILINO SÁNCHEZ: GRAN DICCIONARIO DE USO DEL ESPAÑOL ACTUAL. SGEL. MADRID, 2001. 2133 páginas, 9.500 ptas.. DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. ESPASA CALPE. MADRID, 2000. 1248 PÁGINAS, 4.500 PTAS. NUEVO DICCIONARIO ESENCIAL DE LA LENGUA ESPAÑOLA. 2ª ED. SANTI-LLANA, 2001. 1414 PÁGINAS, 3.100 PTAS.. MANUEL SECO, OLIMPIA ANDRÉS Y GABINO RAMOS: DICCIONARIO ABREVIADO DEL ESPAÑOL ACTUAL. AGUILAR, 2000. 1846 PÁGINAS, 6.675 PTAS.

EL sector de la lexicografía se ha enriquecido notablemente durante los últimos lustros. Cada año aparecen algunos diccionarios nuevos o renovados y es posible ya escoger, dependiendo de las necesidades de cada usuario, entre varios de notable calidad. Entre los recién publicados, el extenso *Gran Diccionario de uso del español actual* incorpora datos e informaciones casi siempre ausentes o descuidados en obras de esta naturaleza. Las palabras se presentan con su división silábica —como ya hacía, por ejemplo, el *Diccionario para la enseñanza de la lengua española* publicado en 1995 por Bibliograf y la Universidad de Alcalá— y su transcripción fonética, lo que parece menos útil para quienes presumiblemente puedan utilizar esta obra. A cada vocablo registrado y a cada acepción se añaden, además, algunos sinónimos, detalle oportuno pero no exento de riesgos. Así, como sinónimos de *garantizar* habría que añadir —y con más fundamento que algunos de los recogidos— *avalar*, *respaldar* o *certificar*. En *desquiciado* faltan los sinónimos *trastornado* y *desequilibrado*. La inclusión de *sablear* como sinónimo de *timar* es harto discutible. Hubiera sido preferible recoger una forma como *embaucar*, que no figura. Y entre los sinónimos de *poeta* aparece *rapsoda*, que no es lo mismo. El caso es que, en la de-

finición de *rapsoda* se ofrece como una de sus acepciones la de “poeta” basándose en un texto que desmiente tal equivalencia: “Villon es algo más que un rapsoda o un juglar”. Y no faltan las correspondencias fallidas. Si *condimento* y *aderezo* aparecen como sinónimos de *especia*, ¿por qué no figura entre los sinónimos de *condimento* ni de *aderezo*?

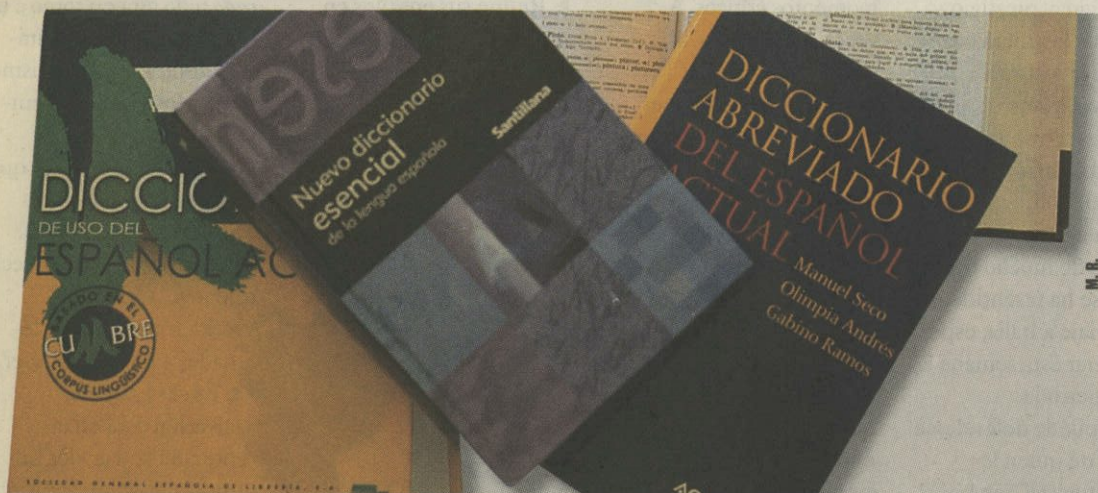
Otra de las informaciones que incluye este Diccionario es la frecuencia de uso de los vocablos, terreno siempre resbaladizo, porque los índices de frecuencia dependen de la naturaleza del *corpus* de textos con que se ha contado. Aquí, los redactores han dispuesto, según se declara, de veinte millones de ejemplos, cantidad verdaderamente asombrosa. La frecuencia se clasifica según el número de apariciones del vocablo por cada millón de palabras. Siendo así, resultan sorprendentes algunos datos; por ejemplo, que palabras como *cerámica* o *amenazado* sean menos frecuentes que

políptico, *soluto* o *miogeoclinal*. Pero ésta viene a ser una cuestión menor, porque no es el dato de la frecuencia lo que se busca al consultar un diccionario. Lo importante es la claridad de las definiciones, y en este aspecto los redactores del *Gran Diccionario de uso del español actual* han obrado con exquisita escrupulosidad, rehuendo el cómodo procedimiento de explicar las palabras mediante sinónimos o de ofrecer definiciones tan esquemáticas que nada aclaran. Han preferido acudir a la descripción, aun a riesgo de caer en la prolijidad o incluso en la imprecisión. Así, por ejemplo, si el uso académico consiste en dar como significado de *meretriz* el sinónimo *ramera*, los redactores del *Gran Diccionario* describen: “Mujer que mantiene relaciones sexuales con los hombres a cambio de dinero”. La realidad aconsejaría sustituir “con los hombres” por “con otras personas”, pero, sea como fuere, es de agradecer el empeño en definir en cada

caso, sin remitir al lector de unos vocablos a otros. Si en el *Diccionario* académico alguien busca *pudor* encontrará: “honestidad, modestia, recato”. Aquí, en cambio, podrá leer: “Sentimiento de vergüenza, timidez o reserva que lleva a las personas a no mostrar su cuerpo a los demás, esp. sus partes sexuales”. Es cierto que la definición po-

Los redactores del Gran Diccionario de uso han obrado con exquisita escrupulosidad, rehuendo el cómodo procedimiento de explicar las palabras mediante sinónimos. Sin embargo, nos hallamos tal vez ante el único diccionario que atribuye a onceavo o doceavo los significados de “undécimo” y “duodécimo”. Que gentes de escasa competencia idiomática digan o escriban un disparate no autoriza a darle entrada en un diccionario

nuevos y renovados



dría ser más sintética, pero al menos es una definición.

Éste es un diccionario “de uso” —como el magno de María Moliner—, lo que significa en este caso que contiene indicaciones precisas y muy útiles sobre aspectos gramaticales —régimen de construcción de verbos o adjetivos, irregularidades de diversas clases, etc.—, pero también que incorpora usos documentados, aunque no sea en fuentes literarias, sin tener en cuenta factores normativos. Nos hallamos tal vez ante el único diccionario que atribuye a *onceavo* o *doceavo* los significados de “undécimo” y “duodécimo”, respectivamente. Es una decisión desorientadora. Que gentes de escasa competencia idiomática digan o escriban un disparate no autoriza a darle entrada en un diccionario. De modo análogo, *adolecer* no significa *caracer*, aunque algunos hablantes pseudocultos lo crean y este diccionario lo registre así. Como incluye *en olor de multitudes*, pintoresca locución que, si de verdad existiera, podría quizás aplicarse al metro en hora punta. Actitudes como ésta nos llevan a la deriva y empañan el valor in-

dudable de este diccionario. Habría sido preferible recoger locuciones que sí se han omitido, como “ser papel mojado” o “salir en los papeles”. O mejorar la definición de *soneto*, inexacta en todos los diccionarios, incluido el académico.

El Diccionario de la lengua española de Espasa Calpe contiene más de 90.000 definiciones, respeta los límites normativos y advierte con frecuencia sobre construcciones o usos vitandos. No recoge, claro está, “en olor de multitudes” y define correctamente *adolecer*, añadiendo: “No debe usarse por carecer en frases como *adolece de cariño*”. Es un excelente repertorio, que no se limita a transcribir las definiciones académicas; incluso cuando las sigue de cerca procura simplificarlas y eliminar elementos superfluos. Compárese, por ejemplo, la definición de *prosa* en uno y otro. El Diccionario académico anota: “Estructura o forma que toma naturalmente el lenguaje para expresar los conceptos y no está sujeta, como el verso, a medida y cadencia determinadas”. Y el de Espasa Calpe: “Estructura o forma natural de la ex-

presión lingüística no sujeta a las exigencias de rima y medida de los versos”. Aunque en estos cotejos la definición más precisa resulta ser casi siempre la que ofrece el *Diccionario abreviado del español actual* dirigido por Manuel Seco. También en el caso de *prosa*: “Forma de ex-

El Diccionario de Espasa contiene más de 90.000 definiciones y advierte sobre construcciones o usos vitandos. En los cotejos la definición más precisa resulta ser casi siempre la que ofrece el Diccionario de Seco. En cuanto al Nuevo Diccionario esencial de Santillana, es una obra notable cuyo formato no deja entrever la riqueza que contiene

presión oral o escrita que no está sujeta a reglas de medida, ritmo o rima”. El Diccionario abreviado contiene la misma riqueza lexicográfica de su hermano mayor —re-señado en *El Cultural* en octubre de 1999—, puesto que la reducción de páginas se ha logrado únicamente con la supresión de los ejemplos que en aquél avalaban cada acepción. Continúa siendo, pues, un espléndido modelo, recomendable por muchas razones, de lo que debe ser un diccionario.

En cuanto al *Nuevo Diccionario esencial de la lengua española* editado por Santillana, posee un título engañoso que le confiere cierta aura de modestia, como si no pretendiera grandes cosas. Es, sin embargo, una obra notable, cuyo reducido formato —reducido si se compara con el de los demás comentados aquí— no deja entrever la riqueza que contiene. Para esos escolares que se tambalean abrumados por mochilas o arrastran carritos de libros todas las mañanas, este *Diccionario esencial* no será una sobrecarga desmedida. Pero, aparte de esta ventaja, el interior está lleno de sorpresas. Se han eliminado, ciertamente, algunas acepciones ya desusadas que muchos repertorios conservan por inercia —y a cambio se introducen, con buen criterio, numerosos americanismos—, pero se mantienen las vigentes, además de recoger sinónimos y antónimos, etimologías y ejemplos de uso, así como indicaciones acerca del registro o del lugar en que se utiliza cada una y un apéndice gramatical que incluye modelos de verbos irregulares, un apartado de ortografía y una breve relación de dudas frecuentes. Las definiciones evitan también, en la medida de lo posible, el recurso a explicar los significados mediante la acumulación de sinónimos. En suma: un diccionario bien planeado y utilísimo para estudiantes.

RICARDO SENABRE



ANTONIO COLINAS

“El plagiado sí que está indefenso”

P: ¿Qué supone ser plagiado?

R: Quisiera reconocer el plagio como una muestra extremada, radical, de admiración, pero no sé si, en este caso, ha sido así. ¡Son tantas y tan claras las coincidencias!

P: ¿Qué consejos daría a un plagiador?

R: Que cite, que subraye, que entrecomille, que parafrasee, que admire, pero que no plagie. Ah, ¡ni que “intertextualice”!

P: ¿Y a los lectores?

R: El lector sabe muy bien dónde se da y brilla la originalidad. Leer un buen libro es siempre una experiencia inolvidable e inconfundible.

P: ¿Vivimos en una sociedad de impostores?

R: No necesariamente; pero los lectores y los jóvenes que comienzan a escribir deben distinguir netamente lo que es creación literaria del “mundillo” literario.

P: ¿Todo vale en la cultura española?

R: No. Ni en ninguna cultura.

P: ¿Desde cuándo un plagiador es “violado” cuando se descubre su engaño?

R: No comprendo la “imagen” o “metáfora”. Los errores hay que asumirlos, reconocerlos, justificarlos incluso, pero no se debe huir hacia adelante.

P: Hablando de violaciones y plagios, si el plagiador es el violado, ¿usted quién es?

R: El plagiado es el indefenso por antonomasia. Sobre

todo cuando no se descubre el plagio, y prestigio y honores los disfrutaban otros.

P: Perdona la insistencia, pero ¿usted, cómo se siente con toda esta historia de Lucía Etxebarria?

R: Muy mal. Porque la noticia me ha llegado en un momento de mucho trabajo y éste se ha resentido.

Con un viaje a Italia, espero recuperar esta semana la armonía perdida.

P: ¿Cómo puede defenderse un poeta de quien le “intertextualiza” tan bien?

R: Invitando al lector a que lea la obra plagiada, y compare. No quisiera tener que tomar otras medidas.

P: Hay quien cree que si no sale en los medios, no es.

¿Nos hemos vuelto locos?

R: Así están, en verdad, las cosas. Nos hemos olvidado del escritor que escribe en el silencio y en la soledad de su cuarto, en la escritura como un modo de “ser” y de “estar”, en el mundo.

P: ¿Qué libros suyos recomendaría a quienes le conocen gracias a esa *medium*?

R: *Noche más allá de la noche*, *Libro de la mansedumbre*, *Tratado de armonía*, *Nuevo tratado de armonía...* Lo cierto es que la poesía, mi voz se escucha absolutamente en todos los libros que he escrito, que ya son unos cuarenta.

P: ¿Y a Etxebarria, para que recuperara la armonía?

R: Quizá mis *Tratados de armonía*. El silencio y la soledad, el reencontrarse con uno mismo, son me-

dios maravillosos en los momentos críticos. A veces, las palabras, al decirlas, nos borran.

P: Usted ha obtenido el Premio Nacional de poesía, el de la Crítica, el Castilla-León... ¿cree que ahora llegará a lectores nuevos?

R: Mi obra sería muy endeble si dependiese de estas circunstancias. Creo que soy el mismo que antes y después de este asunto del plagio.

P: A pesar de todo, vive ajeno a tribus y peleas ¿impunemente?

R: En mi nuevo libro de poemas, *Tiempo y abismo*, hay un poema que se titula “La mordaza” y que sería una buena respuesta a su pregunta. La independencia tiene un precio, casi siempre muy duro. Pero hasta con la “mordaza”, se escucha la palabra que debe oírse.

P: ¿Qué Juan Ramón Jiménez va a descubrirnos la antología que ahora está rematando?

R: El Juan Ramón esencial, el de sus mejores poemas; siempre emocionado, intenso y puro.

P: El poeta de la poesía pura, ¿qué escribiría en tiempos tan impuros?

R: Siempre fueron tiempos “impuros” para la lírica, para el poeta. Tiempos contrarios. De ahí que la palabra del poeta sea palabra

a contracorriente.

P: Reúne sus ensayos en dos volúmenes: ¿cómo ha evolucionado su pensamiento en estos años?



Una semana lleva Antonio Colinas casi huido de su casa, eludiendo esas “mil llamadas de televisiones, radios, periódicos” sobre el plagio que Lucía Etxebarria parece haber perpetrado con su poesía. Colinas había decidido actuar con generosidad, pero tras las declaraciones de la supuesta copista en las que aseguraba sentirse violada, medita qué medidas tomar. Para empezar, refugiarse en Sicilia y volver a lo suyo: el silencio y la creación.

R: En *Del pensamiento inspirado* todo gira en torno a un humanismo abierto, universalista, a un sincretismo fértil, a los viejos (y siempre nuevos) ideales de verdad y belleza. Creo que en todo el libro tiembla una ética y una estética.

P: A la vista de los acontecimientos, ¿Oriente y Occidente están condenados a no entenderse?

R: Es obvio que la salvación está en el entenderse. La idea de armonía brota de la fusión de contrarios. Esto ya se sabía desde el siglo VI a. C. Oriente y Occidente son caras distintas de una sola moneda.

P: ¿Y cómo se salva ese abismo?

R: El abismo no existe, lo creamos los humanos con el egocentrismo y la barbarie excluyente, con el terror. Pero siempre hay una solución: la de aquel amor que, según Dante, puede llegar a “mover el Sol y las demás estrellas”.

P: Tras el *Libro de la mansedumbre*, ¿qué sorpresas nos depara su próximo libro de poesía?

R: Creo, en efecto, que *Tiempo y abismo* será un libro con sorpresas. Cada lector descubrirá las suyas. Pero, de entrada, subrayaría el tono grave y fuerte, sincero, que distingue a este libro que cierra lo que reconozco como “trilogía de la mansedumbre”.

NURIA AZANGOT

A R T E



CÉZANNE: MANZANAS Y
BIZCOCHOS, 1879-1880

Clásicos eternos

FUNDACIÓN THYSSEN-BORNEMISZA. PASEO DEL PRADO 8. MADRID. HASTA EL 13 DE ENERO

Setenta obras de los principales representantes del arte moderno, de Renoir a Picasso, pasando por Cézanne, Matisse, Degas o Juan Gris, ocupan desde ayer ocho salas del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid. A través de sus cuadros más

clásicos, se pretende mostrar la estrecha relación entre clasicismo y modernidad en los movimientos de vanguardia desde 1900 a 1930. Una original y sorprendente reconstrucción de una época que creíamos ya bien conocida. Una exposición imprescindible.



LA historia del arte del primer tercio del siglo XX no se agota en la rápida sucesión de las vanguardias, con su frenética huida hacia delante. Junto a esa línea vanguardista, cruzándose con ella, discurre el empeño por renovar la tradición y hacer de lo moderno algo duradero; algo, como decía Cézanne, digno de los museos. Entre los que aspiraban a este ideal clásico no estuvieron sólo los epígonos, sino los creadores más originales, y el ideal clásico no fue una estrecha horma académica, sino un vasto territorio. Ese espíritu clásico tuvo su propio desarrollo interno, su despliegue, del que el *noucentisme*, el *novecento* o el *rappel à l'ordre* sólo fueron manifestaciones momentáneas. Todo esto se había dicho ya,

pero nunca se había logrado “decir” visualmente con tanta claridad (y con tanto riesgo) como lo hace Tomás Llorens en esta exposición, que reúne unas setenta piezas en un arco temporal que, salvo algunas excepciones, va de 1900 a 1930. La exposición no sólo nos ofrece una nómina de espléndidas obras maestras, sino una reconstrucción original, sorprendente, de una época que creíamos ya bien conocida.

El ideal clásico fue, ante todo, figurativo: exaltación del cuerpo desnudo, pleno y triunfante. Pero ese ideal admitía dos versiones opuestas y complementarias, presentadas en las dos primeras salas de esta exposición. Primero, un arquetipo escultórico: robusto, macizo, de vientre

amplio y anchas caderas, a veces sometido a una torsión violenta (como los desnudos de Matisse y de Bourdelle inspirados en la *Aurora* de Miguel Ángel). Un impulso monumental latía en los desnudos colosales de Renoir, Cézanne o Picasso, reunidos aquí en torno a la *Armonía* de Maillol. Pero en la segunda sala, el cuerpo maduro se convierte en esbelta silueta adolescente, la masa en arabesco lineal, el reposo en danza. Las formas que pesan, en formas que vuelan, como habría dicho d'Ors. En este ámbito aparecen juntas las jóvenes espartanas de Degas y las figuras del Lujo de Matisse, unidas en la estela de Ingres. Como la inspiración ingrista se delata también a la vez en los caballos y *jockeys*

de Degas y en los del joven Picasso (el eslabón perdido entre Degas y Picasso sería el último Gauguin, con sus jinetes en la playa).

A partir del desnudo, el ideal clásico conquistaría otros géneros, como el paisaje, la naturaleza muerta y el retrato, objeto de las salas siguientes. En los paisajes, siempre bajo el signo de la figura humana, encontramos los bañistas de Cézanne que evocan el San Mauricio del Greco y, frente a ellos, emparejados, *Mediterránea* de Sunyer y *Mujer a la orilla del mar* de Carrà. En la naturaleza muerta domina de nuevo Cézanne (con su espléndido *Manzanas y bizcochos*); de él descienden Derain y Braque, y las ventanas de Juan Gris, prodigios de transparencia helada, con el aire y



la luz invadiendo la geometría del interior. En sus antípodas, un tenebroso bodegón de Mario Sironi señala los límites del ideal clásico. En fin, en el capítulo del retrato reaparecen Gris y Sironi y sobre todo los Arlequines del Picasso neoclásico. Entre ellos destaca el *Pierrot* de 1918, una figura deshecha, con trazos negros y crudos colores. En los momentos más sombríos, gravita sobre la exposición la presencia de un clasicista heterodoxo ausente de ella: Giorgio de Chirico.

El camino avanza luego hacia la evolución tardía y la disolución del ideal clásico. En un mismo espacio se reúnen, con éxito inesperado, Morandi y el Bonnard tardío: dos herederos de Cézanne, pero no ya del

PICASSO: *PIERROT*, 1918



Cézanne cubista y lineal, sino de un Cézanne impresionista, con el temblor luminoso en el ojo. Finalmente, hacia 1930 se cierra el ciclo histórico del clasicismo moderno; las dos últimas salas son el reverso de las dos primeras. En una de ellas, *La forma, el peso, el mito*, las gigantes del Picasso neoclásico, paradas en la fuente o corriendo desbocadas como ménades, aparecen como descendientes monstruosas de las figuras estatuarias de Renoir o de Maillol. En la otra sala, volvemos al arabesco lineal y la danza: las tardías bailarinas de Matisse y las de Julio González, el acróbata y las nadadoras de Picasso, traducen un impulso dionisiaco que desmembra el cuerpo, descoyuntando brazos y piernas, transfor-

mando la figura humana en un galimatías de cabezas y patas. Así se hundía el ideal clásico en la metamorfosis surreal. La exposición viene a celebrar los triunfos del ideal clásico en una época que fue todo excepto clásica. Pero también nos recuerda la fragilidad de aquel ideal, amenazado por sus propios conflictos internos. Cada paso adelante del espíritu clásico para extender su dominio alimentaba las fuerzas que acabarían con él. Y el culto de la forma, la devoción por la forma, sucumbiría a las mismas pasiones que la habían alimentado: a la nostalgia de un mundo primordial y al poder del mito y del inconsciente.

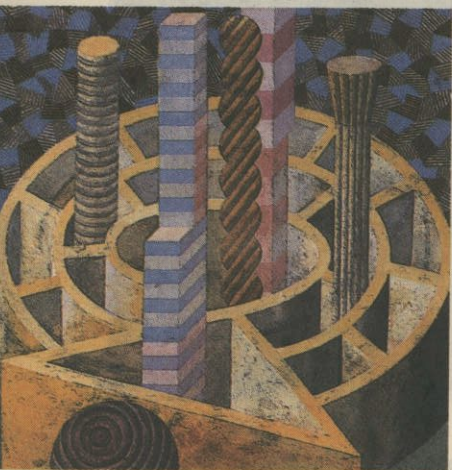
GUILLERMO SOLANA

Vicente Rojo

ARTUR RAMON. PALLA, 10. BARCELONA. HASTA EL 3 DE NOVIEMBRE. PRECIO ÚNICO: 375.000 PTAS.

VICENTE Rojo presenta una serie titulada *Escenarios 35 x 35 x 35*, esto es treinta y cinco piezas de pequeño formato, de treinta y cinco por treinta y cinco centímetros. Es algo así como un mosaico de miniaturas con todas sus connotaciones de microuniverso, objeto precioso, juego... Es también la idea de variación musical en que una misma frase o motivo se va repitiendo con múltiples variantes porque en esta serie existe un solo y único tema. Puede que en una primera impresión ante estas piezas, se piense en la ciudad, en el jardín, en el teatrín de cartón o en aquellos juegos infantiles de piezas de madera. Todo esto es cierto, pero hay algo más; en realidad el tema de la serie no es otro que el del deseo y sus contradicciones. Estas ciudades son en realidad las ciudades del deseo, sus jardines son una imagen del jardín de las delicias, sus alusiones a teatrines y

juegos infantiles, una representación de la nostalgia. En fin, toda esta serie posee una dimensión simbólica. ¿Cómo podemos interpretar sino la constante reiteración de torres y esferas? ¿Acaso estas torres no son signos fálicos que dialogan con esferas en diferentes contextos o escenarios? Para mí las arquitecturas de Vicente Rojo son formas metafóricas. También en un primer momento la serie podría asimilarse a una estética "postmodern" o lúdica, y sin embargo Rojo nos presenta una imagen ambigua del



JARDÍN CERRADO 4, 2000

deseo, entre la complejidad y la contradicción. Existe una tensión, un dramatismo que se expresa de diferentes modos y no sólo por el particular diálogo entre obeliscos o figuras esféricas. Obsérvese que los escenarios donde palpita el deseo, son arquitecturas intencionalmente desequilibradas jugando con falsas perspectivas o con efectos que, geoméricamente posibles, son inverosímiles. Igualmente el contraste de líneas y planos motiva un efecto de vibración o inestabilidad óptica, próximo a los recursos utilizados por el arte cinético. O que el color—muy cuidado—está como amortiguado.

Todo ello conduce no a una expresión racional, nítida y transparente, sino a una imagen tremendamente compleja y equívoca, símbolo igualmente de la ambigüedad del deseo. Más aún, cuando puntualmente—tan sólo en algunas piezas—Vicente Rojo introduce una especie de manchas o salpica gotas de metal sobre la pintura como si la lastimara. Este es el lenguaje y la perversidad del deseo.

JAUME VIDAL OLIVERAS

Matisse

POR segunda vez, en un plazo de veinte años, la Fundación March ofrece una exposición de Henri Matisse. Aquella de 1980 fue una retrospectiva que incluía distintas facetas de su trabajo y que se produjo en un momento especialmente atento para con la práctica de la pintura. Ésta, al hilo de una continuidad en parte de su programación de los últimos años, se ocupa exclusivamente de obras sobre papel; le han precedido Guerrero, Rauschenberg, Zóbel y los expresionistas abstractos norteamericanos y le seguirá otra de monotipos de Alfred Gottlieb.

Asesorada científicamente por la directora del Museo Matisse de Niza, Marie-Thérèse Pulvenis—y

con la colaboración en el catálogo de Guillermo Solana—, la muestra, que reúne más de ciento veinte piezas, fechadas entre 1900 y 1952, se articula en torno a cinco apartados que recogen distintas formas de expresión del artista sobre los mismos motivos: la danza, el arabesco, el retrato, las formas contrastadas y la armonía.

No hay, pues, otros muchos de los temas que fascinaron a Matisse: ni la música, ni las lectoras, ni las escenas familiares, ni los autorretratos, con o sin modelo, ni, tampoco, esas puertas y ventanas que constituyen lo más abstracto de su producción. Tampoco importa. Su contenido basta y sobra para que



el color de los sentidos

FUNDACIÓN JUAN MARCH. CASTELLÓ, 77. MADRID. HASTA EL 22 DE ENERO

el hechizo incitante de Matisse nos subyugue una vez más con la intensidad progresiva y creciente con la que contemplamos su obra quienes amamos la pintura. No se agota nunca, permanece rutilante y fecunda, ajena, sin duda, a las fechas de su realización y al hecho indubitable de proceder de un artista nacido poco más allá de la segunda mitad del siglo XIX.

El conjunto de la exposición gira en torno a dos ejes fundamentales, constituidos ambos por libros: la línea, trazada en blanco sobre fondo negro, de las ilustraciones que hizo para *Pasifae*, sobre texto de Henri de Montherlant, y el color dibujado de los papeles recortados de *Jazz*.

Los motivos principales: la danza, el circo, el desnudo femenino, las odalisca, los retratos y el paisaje.

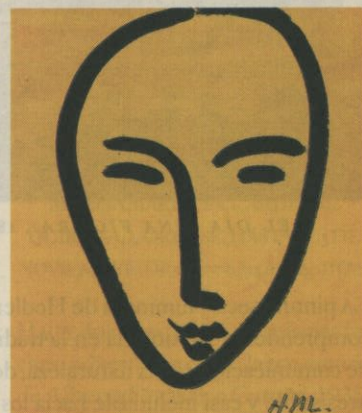
El hecho de que los linograbados de *Pasifae* fueran, según narra Pierre Cabanne, un diálogo con Picasso, que en 1937, cuando Matisse inició la serie que concluiría en 1943, acababa de publicar su *Suite Vollard* (en la que el Minotauro desempeña un papel protagonista), me sirve de excusa para una comparación que, seguramente, puede considerarse intempestiva, pero que, visitando la exposición, no dejaba de repetírseme. Es ésta: curiosamente, un pintor nacido en 1869 mantiene en 2001 una capacidad de influjo que creo mayor que la de su gigantesco

contrincante y amigo, nacido en 1881, y que ha venido a ser tópicamente considerado el mayor artista del siglo XX.

Ante piezas de la extraordinaria contundencia de *Mimosa*, de 1949-51 —¡Matisse tenía 80 años y los artistas llevan medio siglo contemplándolas!—, es imposible no pensar en su versión contemporánea en obras, por ejemplo, de Broto; si vemos los modelos ornamentales para *Pasifae* se me viene a la memoria Philippe Taaffe; el rostro de *El Esquimal*, 1947, podría haberlo hecho el Ferrán García Sevilla de mediados de los años ochenta... La nómina de hallazgos en préstamo que podríamos descubrir entre los pintores

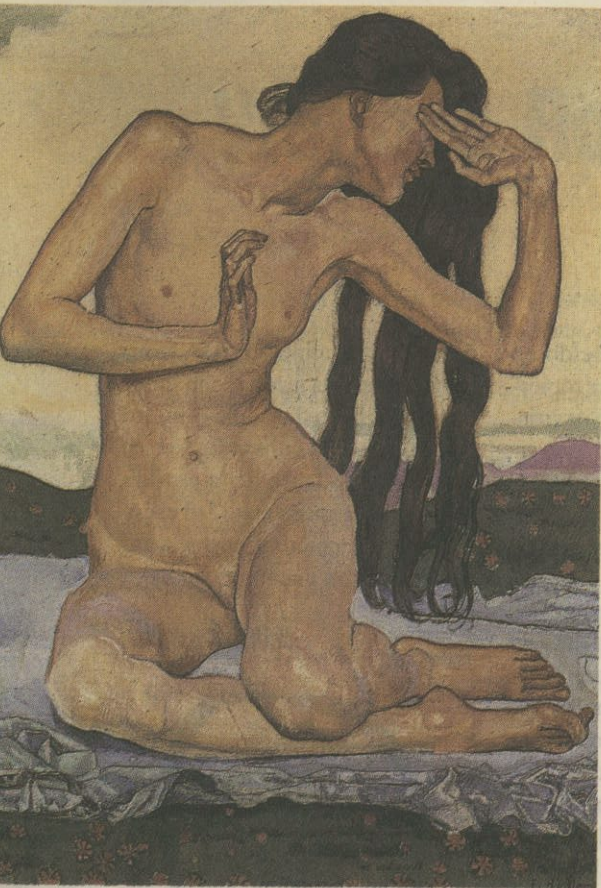
de los últimos treinta años resulta interminable. Las razones son innumerables, pero daré una que, sin embargo, se ha considerado casi pecado invalidante de la pintura contemporánea: su cualidad esencialmente decorativa; es decir, antinaturalista; es decir, conceptual.

MARIANO NAVARRO



MARIE-JOSE CON VESTIDO AMARILLO, 1950. ARRIBA, CARA SOBRE FONDO AMARILLO, 1950. A LA IZQUIERDA, EL ESQUIMAL, 1947





EL DÍA (UNA FIGURA), 1899

La pintura seca y luminosa de Hodler no puede comprenderse sin situarla en la tradición suiza de comunicación con la naturaleza, de atracción irresistible y casi ineludible hacia los imponentes paisajes alpinos que pasa por Caspar Wolf, François Diday o Alexandre Calame, y que se manifiesta directamente en sus cuadros dedicados a la magia de las elevaciones montañosas, muy bien representados en esta exposición, pero también en sus composiciones con figuras desnudas (en sentido literal o figurado) que suelen tener como fondo una naturaleza estilizada y trascendida. Por otra parte, su simbolismo tiene poco que ver con las variantes más litera-

rias, más perversas, religiosas o mitológicas del movimiento. Es cierto que hay un aliento religioso y hasta místico en su obra, pero siempre de una manera muy contenida—ligada a una claridad compositiva basada en la simetría—y en gran medida limitado a una visión serena del ciclo vital en conexión con los ciclos naturales.

La selección de obras de Hodler presentadas en esta muestra de obligada visita ha contado, con toda seguridad, con grandes dificultades ocasionadas por su condición de artista imprescindible para los museos suizos (muy especialmente el Kunstmuseum de Berna y la Kunsthau de Zúrich, donde se encuentran las grandes obras alegóricas por las que es más conocido), sin desdeñar las impuestas por el considerable tamaño de sus más importantes cuadros y, desde luego, la imposibilidad de dar idea de su importante faceta como decorador mural. En estas condiciones, se corre el peligro de que quien no conozca su obra “mayor” obtenga la impresión de encontrarse ante un pintor de caballete más o menos al uso, agravado por la inclusión en la exposición de un número demasiado alto de obratas irrelevantes y por la excesiva atención prestada a la etapa de juventud y a su paso, durante

ocho meses, por Madrid, donde produjo obras realmente muy poco interesantes. Tampoco el montaje le beneficia, ya que se han combinado un poco confusamente etapas y géneros con el fin de disimular la escasez de obras auténticamente notables. Pero a pesar de la obli-

gación de prescindir del Hodler monumental y de esta censurable acumulación de obras anecdóticas, el talento y la originalidad de este suizo visionario salen a la luz en las dos salas dedicadas a la pintura simbolista, con un par de cuadros importantes (*Hartos de vivir* y *La hora sagrada III*) y algunos otros de menor tamaño pero de gran intensidad. Sobresalen, con todo, por la calidad y la cantidad de las obras reunidas, los personalísimos paisajes montañosos, esenciales y majestuosos, con fascinantes reverberaciones cromáticas, ácidas, transmisoras de resonancias anímicas. Se nos ofrece igualmente, aunque aquí y allá, un buen conjunto de autorretratos, así como la escalofriante serie con la que siguió el deterioro físico de su compañera Valentine Godé-Darel, enferma de cáncer, y en la que hace explosión su larga y complicada relación con la muerte, su más fiel acompañante desde su infancia.

Suiza tiene a Ferdinand Hodler (Berna, 1853 - Ginebra, 1918), figura fundamental en la corriente simbolista de finales del siglo XIX, como una de sus glorias artísticas nacionales. De orígenes humildes y marcados por la desgracia, sobrevivió largo tiempo gracias a los concursos, y solamente a través del entusiasmo de la Sezession de Viena y, en Francia, de Puvis de Chavannes y los Rosacruz obtuvo el merecido reconocimiento.



ELENA VOZMEDIANO

26 de septiembre • 25 de octubre

MUSEO MUNICIPAL DE MADRID
Fuencarral, 78

Ayuntamiento de Madrid
Concejalía de Cultura, Educación,
Juventud y Deportes

REPÚBLICA HELÉNICA
EMBAJADA EN ESPAÑA

Rosa Brun

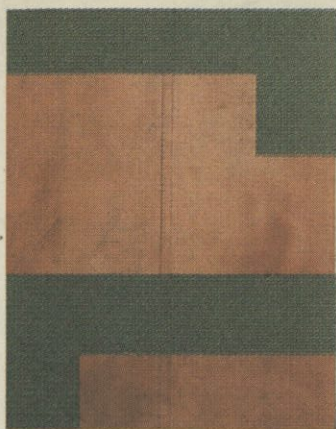
OLIVAARAUNA. CLAUDIO COELLO,
19. MADRID. HASTA EL 20 DE
OCTUBRE. DE 300.000 A 3.500.000 PTAS.

ESTAS últimas pinturas de Rosa Brun (Madrid, 1955) se apoyan en una sucesión de contrastes determinados por juegos cromáticos y estudios de escalas. Tiene el color en estas obras una cualidad catártica en su intensidad y su potencia con la que activa nuestra percepción sensorial. Se compone la muestra de cuatro series de obras sobre madera en las que Brun parece haber llegado a un punto de inflexión desde que, a mediados de los noventa, se centrara en la investigación formal de elementos afines a la escultura pero nunca lejanos a posiciones pictóricas. Destacan los pares de superficies de pequeño formato cuyas fórmulas, de aliento reduccionista, caminan a caballo entre dichos lenguajes o, más bien, acercan postulados escultóricos a planteamientos pictóricos constituyendo creaciones de claro talante intimista, si bien en los mayores formatos, la artista alude a una mayor amplitud espacial más propensa a la contemplación extática. **JAVIER HONTORIA**

Eduardo Barco

EGAM. VILLANUEVA, 29. MADRID.
HASTA EL 20 DE OCTUBRE. DE 55.000 A
615.000 PTAS.

CONTINÚA Eduardo Barco practicando un ejercicio de tensiones. Un trabajo donde aparecen de forma evidente dos maneras de afrontar la extensión de un soporte que sigue jugando un papel primordial en su trabajo y que aquí se nos muestra, salvo en contadas excepciones, en formatos más reducidos. Barco (Ciudad Real, 1970) ha suavizado sus superficies sustituyendo la rocosa aspereza del yute por una tela menos recia, más amable pese a su suciedad, manteniendo visibles sus cos-



BARCO: SIN TÍTULO, 2000.

turas y también su predilección por la forma geométrica. Pero estas formas parecen ahora más contenidas. No se aprecian indicios de formas drásticas ni de giros punzantes sino que las geometrías se reducen a las expresiones más básicas en las que se adivina cierta serialización o al menos una tendencia a la concienzuda investigación de estos métodos. Así, apreciamos un tono más pausado en la mayoría de las composiciones, donde el diálogo entre forma y vacío se hace audible configurando interesantes contrastes. Parece pues que Barco ha tomado una nueva direc-

ción guiado por la contención en sus formas si bien manteniendo firmes e intactas unas estructuras que parecen ya consolidadas. **J. H.**

Miguel Villarino

PILAR PARRA. CONDE DE ARANDA, 2.
MADRID. HASTA EL 27 DE OCTUBRE.
DE 425.000 A 975.000 PTAS.

LAS pinturas de Villarino son juegos iconográficos que, en sí, funcionan como emplazamientos para el juego. En ellas vemos la huella de sucesivos movimientos de fichas, las reglas seguidas por el artista, pero también que, tras la acción de éste, el lugar queda abierto a otras posibilidades de recreación para el que lo contempla. En el lienzo, tratado como amplio fragmento de muro, fondos hechos de retales (de color básico, ajedrezados, a listas o simulando ladrillo) hacen las veces de tablero sobre el cual se sitúan las piezas-figuras. Aquí, Villarino profundiza mediante una (ya muy básica)

utilización de pocas figuras (el caballero, la flor de Lis, la casa-palacio...) en el mito del minotauro Asterión y de su palacio, el oscuro laberinto, el complejo mundo hecho de tiempo y de espacio. Representación estrictamente bidimensional, más acertada que en otras ocasiones, que sugiere formulaciones y preguntas sobre el viaje de la existencia. **ABEL H. POZUELO**



VILLARINO: DEL CAMINO, 2001

Alberto Datas

MARISA MARIMÓN. CARDENAL
QUIROGA, 4. ORENSE. HASTA EL 3 DE
NOVIEMBRE. DE 200.000 A 2.675.000 PTAS.

HACE dos años, por estas mismas fechas, advertía de cómo la trayectoria de Alberto Datas (La Coruña, 1935) conforma una línea muy clara de negación de la forma y de un lento palidecer de lo orgánico, que deriva en una forzosa ruptura con lo exterior. Ahora sus trazos expresionistas semejan ser los mismos y sin embargo vemos como, por momentos, esa sinuosidad lineal engorda y suaviza los cauces que permiten el recorrido azaroso de su pintura. En otras palabras, diría que la mancha solapa a la línea, que el vacío cromático nos concede un mayor descanso y que los cruzamientos de color son más amables. Todo sin corromper su fidelidad al gesto neo-expresionista que asomaba ya en sus obras de finales de los setenta, una pintura subjetiva que continua funcionando con la misma fuerza. La muestra se completa con una serie de interesantes obras sobre papel. **DAVID BARRO**

AP
ÁNGELES PENCHE
Galería de Arte

Monte Esquinza, 11 - 28010 Madrid • Tel.: 91 308 56 57 - Fax: 91 308 21 46
e-mail: angelespenche@teleline.es



Lavabo verde. Óleo sobre lienzo, 60 x 81 cm.

Claudio Díaz

Hasta el 23 de octubre



SIFÓN Y BOTELLA DE RON, 1924.
FUNDACIÓN GARCÍA LORCA

Dalí naturaleza fantástica

MUSEO ESTEBAN VICENTE. PLAZUELA DE LAS BELLAS ARTES, S/N. SEGOVIA. HASTA EL 6 DE ENERO

EN el sentir popular, Dalí es el artista convulsivo que representa al surrealismo. Personas próximas a él, como el crítico Santos Torroella, defienden que la sorprendente capacidad de teatralización y las extremidades paroxísticas que han hecho célebres la pintura y la biografía dalinianas, hay que entenderlas como "manifestaciones de estirpe ampurdanesa", la de su nacimiento y muerte (Figueras, 1904 - 1989). Dalí, como Gaudí, Picasso y Miró, es producto del medio ambiente catalán, y una parte sustancial de su iconografía procede de sus experiencias de infancia y adolescencia en Cataluña. A su vez, los historiadores explican cómo "no sólo con sus cuadros, sino con sus escritos, sus actitudes, su aspecto, sus bigotes y su genio para la publicidad, Dalí ha hecho de la palabra surrealismo un nombre común en todos los idiomas" (Arnason). En consecuencia, una muestra de Dalí tiene siempre poder de convocatoria fuerte, si establece una selección rigurosa y exhibe un conjunto congruente. Así es en esta ocasión.

Un atractivo añadido es el de presentar como un todo, configurando una antológica breve, 34 cuadros habitualmente dispersos y de difícil acceso, pertenecientes a seis colecciones públicas (Museos Reina Sofía, Thyssen y Nacional de Cataluña, y Fundaciones Gala Salvador Dalí, García Lorca y Masaveu) y a trece colecciones privadas (entre ellas, las de S.M. El Rey, Arango, Juan Abelló, Isabel García Lorca, Daza-Aristi, Ramón Golobart y G. Barandiarán). Así, el responsable de la muestra, Calvo Serraller, indica cómo ha sido coleccionado el pintor en su propio país.

La exposición se inicia con una curiosa galería de paisajes de Cadaqués (1919-1921), que denotan in-



A LA BÚSQUEDA DE LA CUARTA DIMENSIÓN, 1979. FUNDACIÓN GALA-SALVADOR DALÍ

flujos posimpresionistas y puntillistas en la formación inicial del pintor. Junto a esos paisajes destaca una singular *Naturaleza muerta* delante de una ventana, cuadro cristalino, bien dibujado, explorando el espacio perspectivo e intentando apropiarse del color luminoso, a la manera de

Bonnard. En la sala contigua se exhiben pinturas de entre 1922 y 1925, sus años en la Residencia de Estudiantes. En estos cuadros se advierten los intereses vanguardistas del joven Dalí: desde el vibracionismo del pequeño *Paisaje en Madrid*, hasta las influencias sustanciales del ne-

ocubismo que declaran un par de formidables bodegones —uno de ellos, el que presentó en la Exposición de Artistas Ibéricos de 1925 y regaló a Lorca—. Hay también influjos de pintura "construida", a lo Torres García (*Gitano de Figueras*), e incluso de pintura "volumétrica" a lo Vázquez Díaz. Asimismo se subraya el gusto de Dalí por la pintura metafísica italiana, acorde con aquel especial clasicismo de entreguerras, oscilante entre Morandi y el realismo mágico de Franz Roh.

Con todo, el plato fuerte viene a ser el de las dos salas de pinturas surrealistas (obras de 1930 hasta su muerte), en las que todo el mundo reconocerá al Dalí minucioso y narrativo, de exquisita y romántica sensibilidad, fetichista y lleno de tormentos, maestro insuperable en las técnicas "científicas" para los engaños ópticos, capaz de crear con su sistema crítico-paranoico una realidad visionaria triunfante sobre la realidad común (*Violetas imperiales*). Son cuadros efectivamente "fantásticos" (el gran reloj blando de *A la búsqueda de la cuarta dimensión*), de realismo microscópico (*Sueño causado por el vuelo de una abeja*), con perspectivas de espacios ilimitados resueltas en verdes y amarillos ásperos, a la manera de las cromolitografías del XIX (*El eco del vacío*), con figuraciones fantasmales que aparecen y se desvanecen (el homenaje a su admirado Vermeer en *La imagen desaparece*) con juegos de espejos que reproducen una y otra vez el cuadro dentro del cuadro (*Dalí de espaldas pintando a Gala*)... Y todo ello, atestiguando la lección superior de que toda pintura es mentira, sueño, pura magia de "representación" o, lo que es lo mismo, fantasía.

DURÁN
Exposiciones de Arte

HERNANDEZ COP
EL SURESTE RECORDADO

DEL 9 AL 27 DE OCTUBRE

VILLANUEVA, 19 - 28001 MADRID - TEL. Y FAX: 91 431 66 05

GRUPO DURÁN

JOSÉ MARÍN-MEDINA

Giacometti

la sombra del espacio

MOMA. 44 WEST 53RD STR. NUEVA YORK. HASTA EL 8 DE ENERO

El MOMA abre mañana al público la gran retrospectiva de Giacometti. Esta es la primera gran inauguración neoyorquina tras el atentado contra el centro de Manhattan y todo se va a desarrollar según lo previsto. Más de 150 obras, entre esculturas y pinturas, de una de las principales figuras del arte del siglo XX.

Los años de vida de Alberto Giacometti transcurren entre el diez de octubre de 1901 en Borgonovo, en la Bregaglia suiza, y el once de enero de 1966, año en que muere en Chur, una ciudad cercana a su tierra natal. Hijo de un pintor conocido, Giovanni Giacometti, tiene por padrino a otro gran pintor, Cuno Amiet. Actualmente el Moma de Nueva York celebra el centenario del artista con una retrospectiva digna de verse. El IVAM, adelantándose a la propia Fundación Giacometti, ya presentó una exposición titulada *El diálogo con la Historia del Arte* a comienzos de este año. La muestra de Nueva York, comisariada impecablemente por Christian Klemm, recoge 90 esculturas, 40 cuadros y 60 dibujos. El montaje, sencillo y lineal, divide la exposición en tres capítulos: los años de ruptura, la vuelta a la figuración y el estilo maduro. La gran novedad consiste en subrayar el primero de los apartados y, sobre todo, en recoger casi todas sus esculturas de la época surrealista. Esta decisión es por una parte un gran acierto, pero por otra constituye también la sombra de la exposición. Nosotros, en la muestra del Reina Sofía en 1990, hicimos una división de la "vida laboral" de Giacometti más representativa de su pensamiento visual. Su vida es una vida entregada a la pintura y a la escultura que podemos resumir en cuatro períodos.

El período de 1922-1935; el joven Alberto, que comienza asistiendo a las clases de E. Bourdelle en "La Grand Chau-



MUJER CUCHARA,
1926. A LA DERECHA,
WOMAN OF VENICE
VIII, 1956

mière" de París, demuestra ya el poder de su expresión. Son los años de estilización postcubista, de gusto por el primitivismo, por la abstracción y por el surrealismo. Sin duda es el gran acierto de esta exposición.

El período 1935-1947; abandonando el movimiento surrealista se dedica por una parte a los temas decorativos (hasta el comienzo de la guerra mundial que acaba con la moda y el interiorismo), y por otra a la realización de unas esculturas totalmente "mínimas", reducidas. Es el aspecto más descuidado del MOMA, con una escasa presencia de pequeñas esculturas, como si estas no tuvieran importancia a pesar de su reduccionismo absoluto.

El período de 1947-1959; son los años de las "figuras filiformes" que culminan con la presentación en la Bienal de Venecia de 1956 de sus series de *Mujeres*; son los años de esos grupos de personas conocidos como *Plazas* y los años de esas *Cabezas* estrechas, lineales (que comienzan en 1954).

El período de 1959-1966; comienza su relación con una mujer de la noche conocida por Caroline; son los años de sus cuadros de gran formato, del premio de la Bienal de Venecia de 1962, del cáncer de 1963 y de la figuración. Estos dos períodos aparecen como uno solo en Nueva York y, de alguna manera, se obvia ese regreso final al "retrato", presentándose muy pocas obras de los tres últimos años, aunque sí se subraya el "período Caroline".

La primera época es también la de contacto con sus colegas artistas, con la llamada vanguardia. Son los años de admiración por C. Brancusi, J. Lipchitz, H. Laurens; los años de amistad y de intercambio con M. Ernst, A. Masson, P. Picasso, etc. Hay muchos contactos "formales" entre unos y otros. Pensemos en esas figuras delgadas en madera que Picasso realiza en 1930 y el mundo filiforme de Giacometti. Pensemos en todas esas maquetas y plazas que

Para Giacometti lo pequeño no fue una variante lúdica o expresión en miniatura de su creación, sino una medida natural de percepción con la que quiso representar la realidad en su más adecuada forma. Lo monumental no depende de la escala

Giacometti realiza en madera con la ayuda del carpintero vasco Ipousteuguía, por ejemplo *El circuito*, de 1930, y veremos el influjo de Joan Miró. No es casual que en la primavera de 1930 Pierre Loeb presente en su galería conjuntamente los trabajos de Miró, Arp y Giacometti. Tampoco es casual el gran número de imágenes que el Dalí recién lle-

gado a París toma de Giacometti.


La pieza clave de esta época es, sin duda, *La mujer degollada*, de 1932, con ese cuello alargado, trinchado en sus vértebras, donde una pequeña cabeza es el fin de un mundo casi vegetal. Un cuerpo cuyas extremidades son helechos o mazas, que parece una víctima sexual. Giacometti, a excepción de la imagen de su ma-

dre, sacrifica siempre a la mujer. Con gran lucidez R. Hughes ha analizado esta pieza y la *Bola en suspensión* como obras surgidas de un doloroso sentido de frustración, como participando de aquella idea de Bataille de que el acto sexual es la parodia del crimen. Estas piezas, junto con *Palacio a las cuatro de la mañana*, son lo mejor de la escultura surrealista. Sin embargo, el MOMA da más importancia a la escultura en piedra *Figura en el jardín*, quizá porque en esta exposición (cuya primera versión se pudo ver la pasada primavera en la Kunsthau de Zurich) se presenta al público por primera vez.

A diferencia de otros artistas, para Giacometti lo pequeño no fue una variante lúdica o expresión en miniatura de su creación, sino una medida natural de percepción con la que quiso representar la realidad en su más adecuada forma, su fiel presentación de un fenómeno cuya escala se debate entre una distancia determinada y medible y una relación espacial que siempre será subjetiva, pues pertenece a la mirada y al *pathos* personal. Lo monumental no depende de la escala sino de la propia energía formal. El mismo Giacometti señalaba que hacía sus figuras pequeñas "porque lo importante es el espacio". El espacio que rodea las figuras, el *témenos* sagrado de los templos griegos, es lo que Giacometti busca. En el frente de El Escorial, cuando este espacio está solitario, las personas son como esculturas de Giacometti. El ser humano en su soledad frente al espacio enmarcado, edificado, no deja de ser, para una mirada pesimista, una melancólica sombra. Es la lección de escultura de una de las figuras más importantes del siglo XX.

forma

El ideal clásico en el arte moderno



CICLO DE CONFERENCIAS

<p>Miércoles 24 de octubre Forma. El ideal clásico en el arte moderno Valeriano Bozal</p> <p>Martes 30 de octubre El desnudo moderno Tomás Llorens</p> <p>Miércoles 7 de noviembre Valori Plastici: modernos, clásicos y melancólicos Delfín Rodríguez</p> <p>Miércoles 14 de noviembre Formalismo e Historia del arte en el entresiglo XIX-XX José Francisco Yvars</p>	<p>Miércoles 21 de noviembre La Edad de Yeso o el clasicismo por los rincones Ángel González</p> <p>Miércoles 28 de noviembre Ingres y Picasso Francisco Calvo Serraller</p> <p>Martes 4 de diciembre Mies van der Rohe y la gran forma Francesco dal Co</p> <p>Miércoles 12 de diciembre Formalismo y vanguardia en la música moderna: Schönberg-Stravinsky Francisco Jarauta</p> <p>Director del curso: Delfín Rodríguez</p>
---	--


INFORMACIÓN GENERAL
Horario conferencias: 17:30 h.

Lugar: Salón de Actos Museo Thyssen-Bornemisza


Fechas de matrícula: Del 5 al 13 de octubre matrícula preferente para:
Estudiantes de la Universidad Complutense de Madrid y
Amigos del Museo Thyssen-Bornemisza
Del 13 al 24 de octubre: Público en general

Lugar y horario de matrícula: TAQUILLA DEL MUSEO.
De martes a domingo de 10 a 18,30 h.

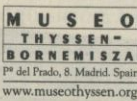
Tel.: 91 369 01 51



Este curso se enmarca dentro del convenio de colaboración entre el Museo Thyssen-Bornemisza y la Universidad Complutense de Madrid.



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID



MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA
Pº del Prado, 8. Madrid. Spain
www.museothyssen.org

Entrada gratuita a forma para los asistentes al curso, durante los días de las conferencias.

KOSME DE BARAÑANO

Mariano Bayón ha proyectado la Biblioteca de Villaverde (Madrid)

La luz de la estructura

MARIANO Bayón defiende su práctica profesional desde una total independencia e individualismo que se muestra sin pronunciamientos, tendencias o "argumentos", sin cinética, sin tensiones ni fluencias. Así quiere definir Mariano Bayón su arquitectura, enlazando su pensamiento lejos de los pasajes coyunturales que azotan el panorama arquitectónico con una periodicidad ya demasiado evidente. Se aleja de la imagen como fuente generadora de la arquitectura y recurre pacientemente a la creación de la forma desde la esencia del problema con los medios de nuestra época.

La Biblioteca Pública en Villaverde (Madrid), encargo desarro-

Mariano Bayón (Madrid 1942) es actualmente profesor de Proyectos en la Escuela de Madrid. En 1980 obtuvo el Premio Nacional de Arquitectura y un año después el Premio Nacional de Urbanismo. Ha sido galardonado tres veces con el Premio anual Europa Nostra de intervención en el Patrimonio Histórico. Entre sus obras destacan su conjunto de viviendas en la Gran Vía de San Francisco el Grande (Madrid), así como el edificio de red Eléctrica de España en la sevillana isla de La

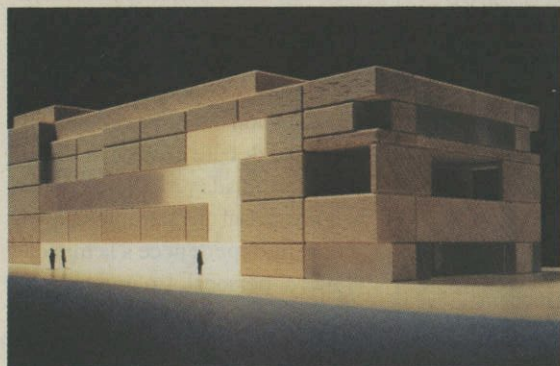
Cartuja, construido para la Expo 92. Ahora, Mariano Bayón desarrolla el proyecto para el Circo Estable de Madrid.

llado tras un concurso ganado en 1992 y finalizada la obra en el 2000 se inaugurará próximamente. El edificio resuelve con un estricto orden el sistema funcional y engloba en una única operación el desarrollo tipológico de la biblioteca desde la sistematización de la estructura. Define un contenedor por unos grandes volúmenes en las esquinas a modo de gran estantería, apoyos del edificio que arriostan dos plantas trabadas por forjados y unas elegantes pantallas de hormigón que se abren a la luz norte. El espacio es el resultado del orden constructivo, la unión entre luz y estructura. En el exterior el cerramiento esconde la bella estructura y aparece otro orden diferenciando sus elementos con la cualidad del material, hormigón *in situ* en los elementos de esquina, prefabricado en el alzado largo, y unos paneles de aluminio fundido en los testeros menores del contenedor, una envolvente distinta en unidad y escala sin referencia al espacio interior.

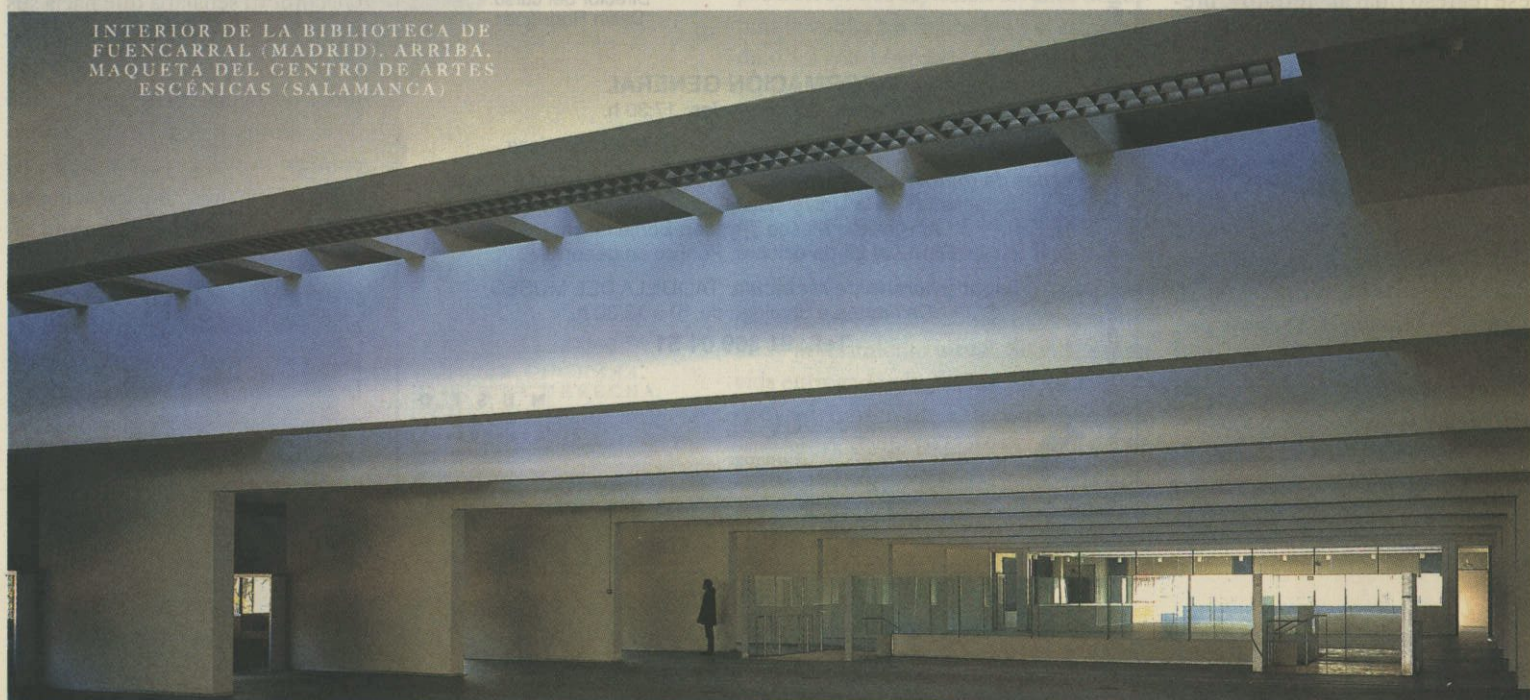
Actualmente Mariano Bayón

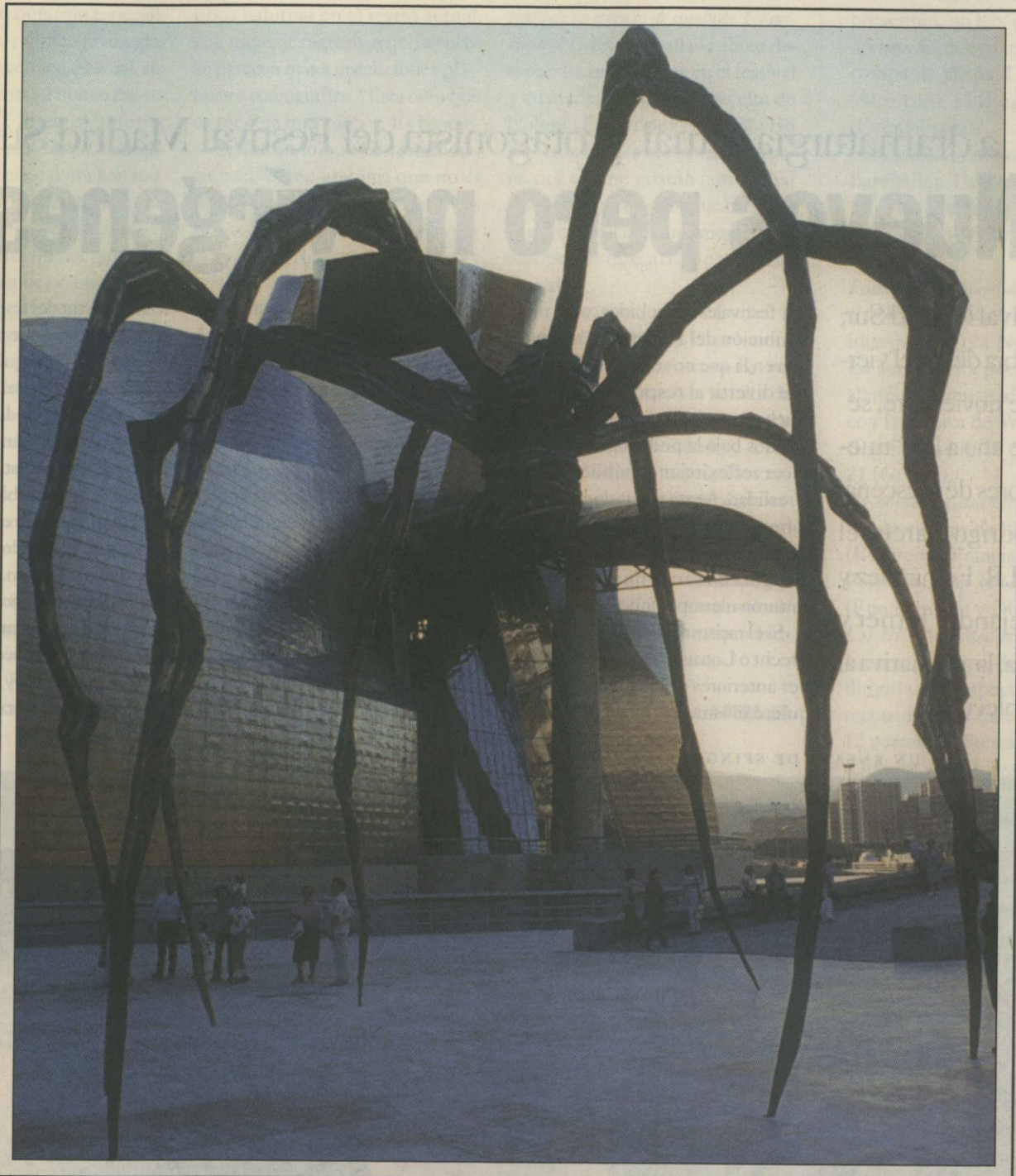
está construyendo el Centro de Artes Escénicas de Salamanca, desarrollando los mismos temas de la Biblioteca madrileña dentro del programa de nuevas instalaciones culturales que desarrolla la ciudad para afrontar en el 2002 la Capitalidad Europea de la Cultura. El edificio podrá albergar espectáculos de toda índole—ópera, teatro, música—. El proyecto es un nuevo contenedor de estructura metálica que se muestra al exterior con una plomería de piedra de Salamanca labrada y sentada en seco sobre un entramado de perfiles metálicos que toma como motivo la fachada de Alejandro de la Sota en el conjunto de viviendas de la calle Prior (Salamanca) construidas en 1963. Unos grandes miradores de vidrio proyectarán la actividad del edificio al exterior y aportarán, según Bayón, la transformación de los sistemas habituales por nuevos enfoques constructivos, en los que la liviandad y la transparencia ocupan un interés preferencial.

ANTÓN GARCÍA-ABRIL



INTERIOR DE LA BIBLIOTECA DE FUENCARRAL (MADRID). ARRIBA. MAQUETA DEL CENTRO DE ARTES ESCÉNICAS (SALAMANCA)





Louis Bourgeois

Es la nueva imagen exterior del Museo Guggenheim de Bilbao: se llama *Mamá* y es su última adquisición. Louise Bourgeois (París, 1911) realizó esta monumental escultura en 1999, en bronce, acero inoxidable y mármol. Además de esta escultura (que acompaña a *Puppy* de Jeff Koons situado a las puertas del edificio), el museo bilbaíno muestra una pequeña selección de esculturas y dibujos de Bourgeois pertenecientes a la colección permanente de la Solomon R. Guggenheim Foundation. Las inauguraciones de Bilbao se unen a una más importante en Las Vegas: la Fundación acaba de abrir allí dos nuevas sedes, el Guggenheim Las Vegas y el Guggenheim Hermitage Museum, ambos en el complejo del Venetian Resort-Hotel-Casino.

La dramaturgia actual, protagonista del Festival Madrid Sur Nuevos pero no vírgenes

El VI Festival Madrid Sur, que se celebra desde el viernes al 17 de noviembre, se dedica este año a los "nuevos" creadores de la escena: Yllana, Rodrigo García, el trío Pallín, J.R. Fernández y Yagüe, Alejandro Jornet y Sara Molina, la alternativa al teatro establecido.

HAY festivales concebidos como una exhibición del teatro de la temporada en la que no se espera otra cosa que divertir al respetable y, como mucho, asombrarle; y festivales concebidos bajo la pedagógica idea de hacer reflexionar al público sobre la realidad. A esta segunda categoría corresponde el Festival Internacional Madrid-Sur, que esta semana se inaugura en varios municipios del cinturón metropolitano de la capital.

Si el racismo, el desarraigo, el 98, Brecht o Lorca han marcado ediciones anteriores del festival, este año quiere mostrar el trabajo de lo que

ha llamado "los nuevos creadores". Pero a los aficionados les chocará que quienes llevan al menos más de un lustro representando sus obras en salas alternativas madrileñas sean calificados de "nuevos".

Autores incómodos. Algunos incluso han traspasado la geografía madrileña y española, siendo escenificados en teatros públicos como la obra de Rodrigo García, muy representada en Francia, la del trío Pallín, J.R. Fernández y Yagüe, que saltó el pasado año al Teatre Lliure de Barcelona. Sobre el asunto, José Mon-

león, director del festival, aclara: "Se trata de autores que rondan entre los 35 y los 40 años, que trabajan muy vinculados a las salas alternativas porque es ahí donde son representados. Me interesan porque proponen una mirada distinta, ni mejor ni peor, al teatro establecido, son creadores que, a diferencia del teatro confortable que domina las carteleras, se preguntan por lo que ocurre en el mundo, por el desconcierto que impera, plantean un teatro tembloroso, un poco patético".

Pero es la risa y no la reflexión la que abre el festival. Yllana, un

UN ENSAYO DE SPINGO, EL NUEVO ESPECTÁCULO DE YLLANA QUE ABRE EL FESTIVAL



Sería más acertado clasificar a los "nuevos" creadores que acuden al festival de "incómodo, en contraste con el teatro confortable que preside las carteleras

grupo ya veterano que se ha ganado una buena reputación especialmente entre el público joven gracias a un teatro cómico, gestual, sin palabras, presenta su nuevo espectáculo: *Spingo*. Si en el anterior montaje, *Rock and Clown*, teatralizaban un concierto, ahora han reunido una serie de sketches donde danzas, acrobacias, peleas y luchas se aderezan con el humor grotesco, negro, pelín gamberro que les caracteriza. *Spingo*, además, es por sus dimensiones un montaje inusual con respecto a los anteriores (*Hipo, 666...*). Marcos Otone, miembro del grupo, explica que está concebido para salas de 800 a 1000 butacas: "es un espectáculo multimedia en el que hemos invertido unos 40 millones de pesetas, con seis actores y dos técnicos que también salen en escena. Incluye complejos efectos de magia y un potente equipo luminotécnico".

A veces me siento cansado es la nueva obra de Rodrigo García y su compañía La Carnicería. Sus

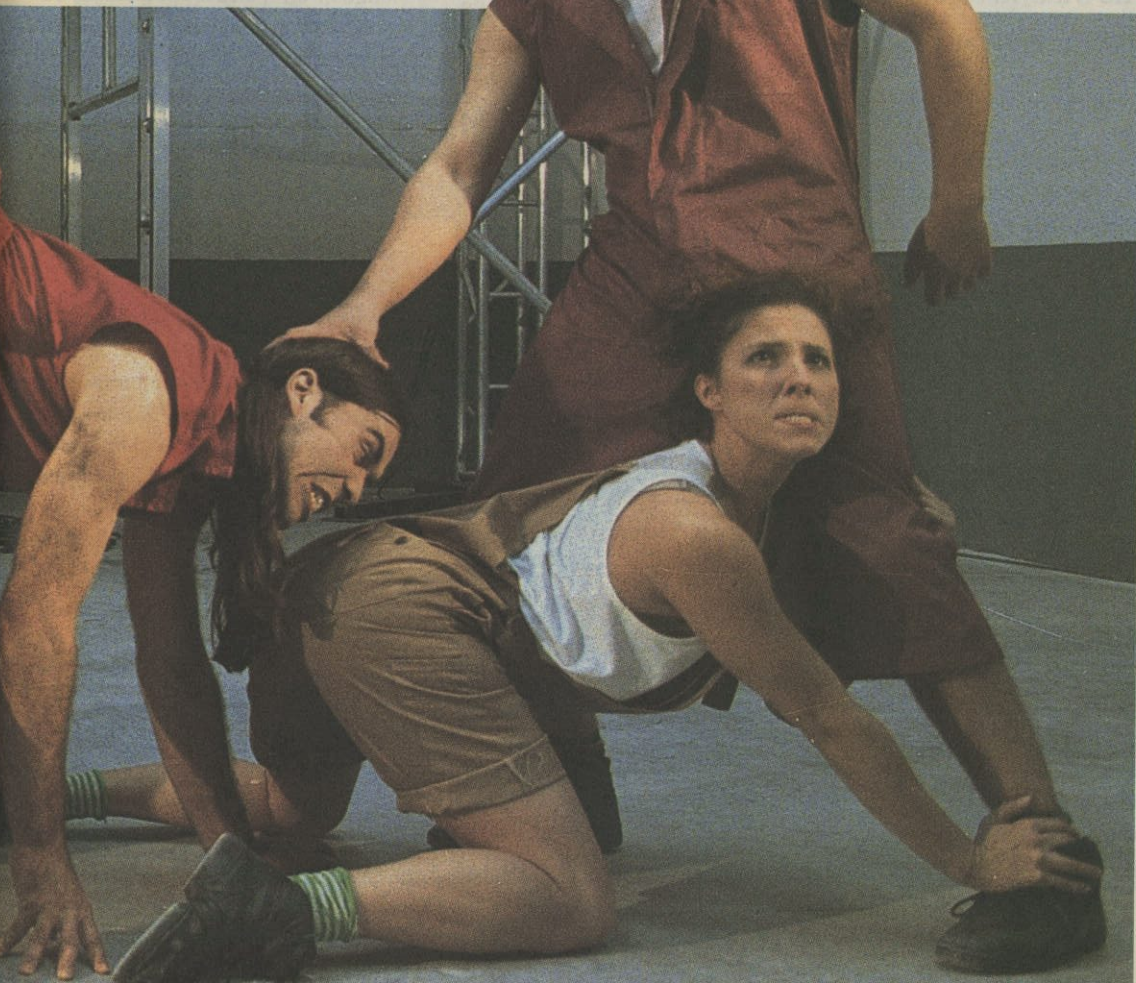
obras muestran una irreverencia poco habitual en el teatro actual, con mensajes agresivos que a veces se parecen más a instalaciones plásticas o coreografías. "Esta creo que es mi obra más caótica. Es bastante distinta a lo que he venido haciendo. Tiene un tema que no es tan abstracto como en otras anteriores: la telebasura". Además, por primera vez Rodrigo se interesa por relacionarse con el público: "No quiero hacer un teatro hermético, sino que quiero un teatro incómodo, incluso feo, de guerrilla. Creo que el arte puede ser útil socialmente".

Alejandro Jornet es uno de los creadores "periféricos" invitados al festival. Es profesor y dirige la compañía Malpaso, para la que escri-

be y actúa. A sus títulos previos (*Retrato de un espacio de sombras, La mirada del gato...*), se añade ahora *Aeropuertos*, que estrena en el festival y cuya idea arranca de una cita de Coloma Fernández Armero: "En los aeropuertos todos somos de fuera: por eso me gustan tanto". Así que se espera un montaje con muchas referencias al momento crucial por el que atraviesa la humanidad.

Experimento teatral. Experimentado en Italia con gran éxito, *La confesión* pretende resolver la falta de contacto que se da entre actores y público en el teatro de hoy. Dirigido por Walter Manfré, 20 actores se confiesan con otros tantos espectadores personalmente y en una especie de silla reclinatorio. Alberto Miralles, Jesús Campos, Alfonso Vallejo, Alfonso Sastre son algunos de los autores que han escrito los textos.

LIZ PERALES



MERCEDES RODRÍGUEZ

Las citas del Madrid-Sur

De los 14 espectáculos que se presentan, no hay que perderse: *Spingo*. El nuevo montaje de la compañía Yllana. Día 12 (Alcorcón), 13 (Leganés) y 14 (Fuenlabrada).

Pasionaria. Por la compañía Bambalina Titelles de Valencia. La líder comunista hecha títere. Día 20 (Leganés) y día 21 (Móstoles).

Poemas y canciones de Bertolt Brecht y Kurt Weill. Dirigido e interpretado por Nuria Espert. La actriz recita poemas del autor alemán acompañada al piano con la música de Weill. Día 19 (Fuenlabrada), 20 (Alcorcón) y 21 (Getafe).

La noche de Casandra. Sobre textos de autores de diversos países (Eslovenia, Francia, Italia y Portugal). Día 26 (Alcorcón), 27 (Fuenlabrada) y 28 (Móstoles).

Los Ulises del Mediterráneo. La rumana Catalina Buzoianu ha dirigido este espectáculo que ha recorrido en el barco Constanza 12 países mediterráneos. Día 26 (Getafe) y 27 (Leganés).

Imagina. Segunda parte de la trilogía de la juventud, escrita por Yolanda Pallín, José Ramón Fernández y Javier G. Yagüe. Día 27 octubre (Getafe) y 3 de noviembre (Leganés).

El Inspector, por Suripanta Teatro. La sátira de Gogol que ironiza sobre los usos y abusos del poder. Días 2 de noviembre (Parla), 3 (Móstoles) y 4 (Fuenlabrada).

La confesión. Experimento teatral que enfrenta a 20 actores con otros tantos espectadores. Días 2 de noviembre (Móstoles) y 3 (Getafe).

Aeropuertos. Estreno de la obra más reciente de Alejandro Jornet. Días 9 (Alcorcón), 10 (Getafe) y 11 (Móstoles).

Omega. Enrique Morente canta este trabajo dedicado a Leonard Cohen y los habituales granadinos Lagartija Nick. Día 17 (Leganés).



J. MANSO, A. MARTÍNEZ, M. J. MATESANZ, R. ÁNGEL Y M. VALENTÍN DURANTE UN ENSAYO

MERCEDES RODRÍGUEZ

La sala Lagrada estrena mañana *Forjadores de imperio*, una rareza de Vian

La forja de Boris Vian

Una habitación vacía, un ruido ensordecedor y una huida a ninguna parte son los elementos con los que Boris Vian trazó un inquietante y “absurdo” relato escénico, *Forjadores de imperio*. La obra, que no se había representado profesionalmente en España, es recuperada por la sala Lagrada de Madrid bajo la dirección de Ramón Serrada. Además del montaje se presentará el espectáculo de jazz *Con Vian*, basado en sus textos.

FUE un creador en el más amplio sentido de la palabra. Genio de múltiples registros, Boris Vian frecuentó, sin embargo, en pocas ocasiones la escritura dramática. *Forjadores de imperio* es una “rareza” en la producción del autor francés, una pieza teatral poco conocida y menos representada que ahora ha sido recuperada por la novísima sala alternativa Lagrada. El actor y director Ramón Serrada Yagüe ha aceptado el encargo de la sala madrileña de montar esta obra que por sus características se acerca al teatro del absurdo de Ionesco y Beckett. Vian transita las tierras de lo irracional, del miedo a lo desconocido y del inconsciente. Los actores Indalecio Manso, Antonio Martínez, Marta Valentín, María José Matesanz, Rosalía Ángel y Tomás del Estal dan

vida a los extraños e inquietantes personajes de este texto que Vian firmó en 1950.

Sobre el escenario una habitación casi vacía, una ventana, unas escaleras, seis personajes entre los que la comunicación es imposible, y un ruido ensordecedor que los persigue.

Una huida absurda. Una familia huye de habitación en habitación, siempre hacia un piso superior, mientras las estancias se hacen cada vez más pequeñas, más claustrofóbicas. Ramón Serrada Yagüe —que se declara auténtico admirador del escritor francés— ha basado su dirección “en el juego interpretativo y en resaltar el patetismo en la vida de estos seres que no se entienden entre sí—comenta el director—. Aquí es-

Músico de jazz, estudiante de ingeniería, autor de canciones y de óperas, Boris Vian (Ville-d'Avray, 1920-París, 1959) fue el paradigma del bohemio existencialista francés. Escritor y dramaturgo, admirador de Alfred Jarry, entre su producción destacan *L'équarrissage pour tous* (1950), *Les Bâtisseurs d'empire* o *Le Schmirz* (1959). Sus obras narrativas más conocidas son *Escupiré sobre vuestra tumba*, *El otoño en Pekín*, *El arrancacorazones* y *La espuma de los días*.

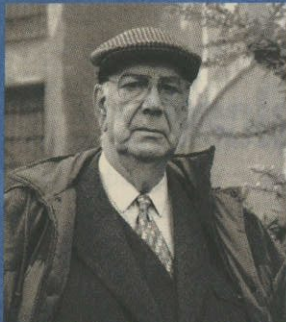


tán presentes los temas de la incomunicación, de la sensación de soledad, de la muerte, la angustia ante el paso del tiempo”. El humor negro y mordaz, y un constante juego del lenguaje arrojan a los personajes de esta historia. “El padre y la madre responden a los esquemas del absurdo más puro. Sin embargo la hija y la criada son mucho más realistas”, dice el director. El hecho de que no haya un argumento real también contribuye a remarcar más el absurdo de la existencia de unos seres que se van muriendo.

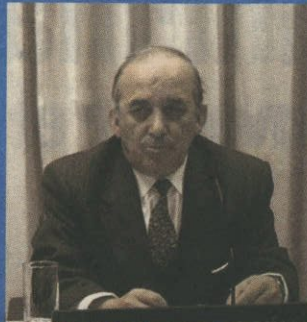
Con este montaje, la sala Lagrada quiere recuperar a uno de los autores “que más reconocimiento obtuvieron en los años 70, pero que ahora está bastante olvidado”, comenta Antonio Martínez, uno de los actores de *Forjadores de imperio* y creador junto a Miguel Torres, Miguel González y Salvador González de esta sala. Este espacio programará junto a *Forjadores de imperio*, con *Vian*, un espectáculo de jazz de la compañía Cuentos y Cantos basado en tres narraciones del autor francés.

ITZIAR DE FRANCISCO

Premios de las Artes
2001
 y de la Ciencia



El premio en la categoría de **Letras** ha recaído en **Camilo José Cela** por su trayectoria literaria, por la aportación histórica de su Fundación y por su empuje a la literatura en lengua gallega a través de la divulgación de autores noveles a través de Papeles de Son Armadans.



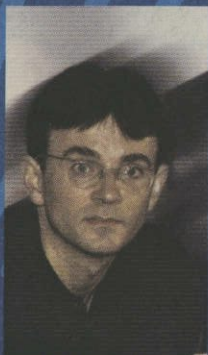
Rogelio Groba y Groba ha obtenido el galardón en la categoría de **Artes Escénicas y Música** por su contribución al mundo de la música en los campos de la composición, dirección y docencia.



En el apartado de **Artes Plásticas y Arquitectura** el ganador ha sido **César Portela** por su innovación en diseño arquitectónico y su labor docente.

ENHORABUENA A LOS GANADORES

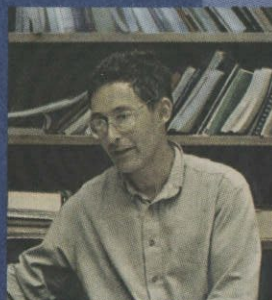
La Xunta de Galicia y Unidad Editorial, S. A. dan la enhorabuena a los ganadores de la primera edición "Gallegos del Mundo: Premios de las Artes y de la Ciencia".



Xavier Villaverde ha sido premiado en la categoría de **Cine y Audiovisual** por sus aportaciones universales a la cinematografía y al arte audiovisual.



Los Dres. Ángel Carracedo y Luis Concheiro han sido distinguidos en la categoría de **Ciencia e Investigación** por sus trabajos en el campo de la genética forense y de la genética molecular clínica en el Instituto de Medicina Legal de Santiago de Compostela.



Los galardonados de esta primera edición han recibido la escultura "Fariñento", obra especialmente diseñada para este premio por el artista **Francisco Leiro**.



EL MUNDO
 UNIDAD EDITORIAL

XUNTA
 DE GALICIA

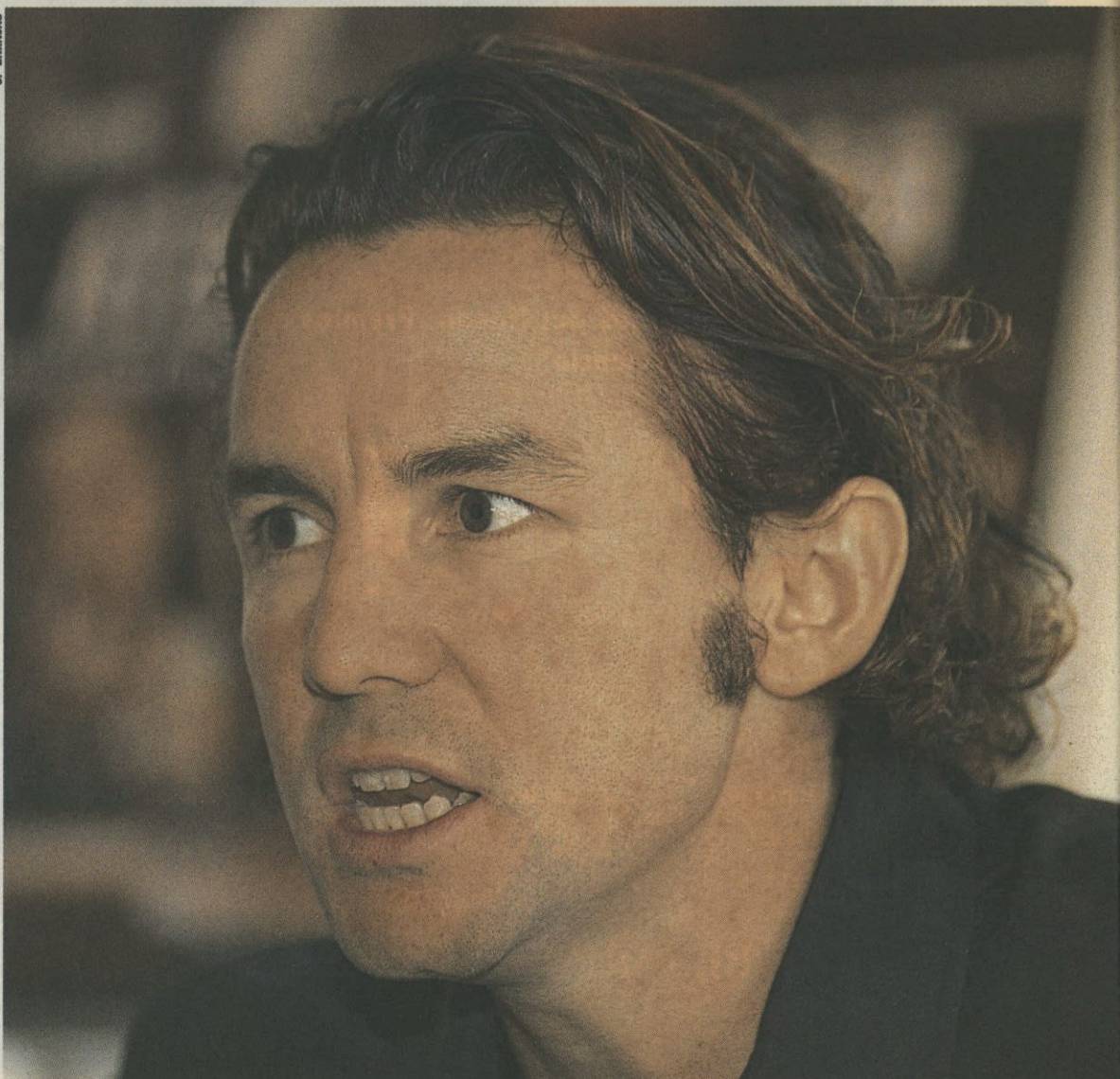
El director estrena *Moulin Rouge*, el mito de Eurídice en el siglo XIX

Baz Luhrmann

“He querido reinventar el musical”

Su sorprendente *Romeo y Julieta de William Shakespeare* no dejó a nadie indiferente. Y es que el cine de Baz Luhrmann (Sidney, 1963), por su radicalismo estético, suscita todo tipo de opiniones encontradas. Para los detractores representa la decadencia del celuloide contemporáneo, para los amantes de la transgresión, es uno de los pocos autores capaces de renovar con su aire fresco y arriesgadas propuestas el séptimo arte. Su tercera película, *Moulin Rouge*, un delirante musical pop en torno al mito de Orfeo (Ewan McGregor) y Eurídice (Nicole Kidman) que pone fin a su “trilogía del telón rojo”, ha vuelto a levantar polvareda desde su estreno en el Festival de Cannes. Este viernes, por fin, llega a nuestras pantallas. EL CULTURAL ha hablado con él sobre su personal estilo, sobre su fiebre de postmodernidad y, en definitiva, sobre su afán por romper todas las convenciones.

G. BARAJAS



“Con mis tres películas creo que he logrado lo que denomino un cine teatralizado que no sumerge al público en una ensoñación, sino todo lo contrario: le despierta a una grandiosa experiencia sonora y visual”

Baz Luhrmann recuerda perfectamente las dos primeras películas que vio en su vida (y que explican mucho acerca de sus barrocos, eclécticos y originales gustos estéticos): *Chrome and Hot Leather* y *La leyenda de la ciudad sin nombre* (Joshua Logan, 1969). Las proyectó su padre en el cine local de la aldea perdida australiana de Heron's Creek, cuando el dueño del cine y proyectorista falleció súbitamente de un ataque al corazón. Su padre llevaba una granja de cría de cerdos y una gasolinera, pero el interés del pequeño Baz Luhrmann se decantó más por las actividades de su madre: gestionar una tienda de ropa e impartir cla-

ses de baile. También, siempre que podía, devoraba películas musicales en la televisión, especialmente las de Elvis Presley y Fred Astaire. Su favorita era *Melodías de Broadway* (Vincent Minelli, 1955).

—Creo que desde entonces y más tarde cuando comencé a estudiar arte dramático y a trabajar en teatro en Sidney mis intenciones han sido romper las reglas, las normas tanto de las leyes de la teatralidad como las convenciones cinematográficas.

—¿Y qué recursos utiliza para conseguirlo?

—Utilizando todo tipo de herramientas y no queriendo que el público pueda predecir ni dar nada por

garantizado. Y sobre todo, sorprender su percepción con visualizaciones extremas.

Y tanto. Con sólo tres títulos —*El amor está en el aire* (*Strictly Ballroom*, 1992), *Romeo y Julieta* de William Shakespeare (1996) y ahora *Moulin Rouge*— Luhrmann no sólo ha conseguido sus propósitos sino cumplir un viejo sueño: realizar al completo lo que él define como “la trilogía del telón rojo”.

Impostación y artificio

—¿Qué hilo conductor establece entre las tres películas que ha realizado hasta el momento?

—Son tres películas en las que he utilizado las herramientas cinematográficas fusionadas con la impostación y el artificio del teatro. He logrado lo que denomino un cine teatralizado que no sumerge al público en una ensoñación, sino todo lo contrario: le despierta a una experiencia sonora y visual.

Así ha sido en sus tres películas y las herramientas para sus propósitos en cada una de ellas han sido diferentes: *El amor está en el aire* finalizaba con el baile flamenco más *sui generis* jamás visto en una película (ejecutado por Paul Mercurio), en *Romeo y Julieta* se sirvió del rítmico pentámetro yámbico shakespeariano y ahora en *Moulin Rouge*—que entre risas define como “un musical tragicómico”— ha usado la música como nadie lo ha hecho nunca antes. Porque *Moulin Rouge*—una versión personalísima de la fusión de *La Bohème* y *La dama de las camelias* situada en el famoso club parisino de Montmartre en 1899— utiliza no sólo música contemporánea, sino mezclada, revisitada y casi desacralizada. Así, el *Roxanne* de The Police (interpretado sardónicamente por José Feliciano) se convierte en un tango, el actor Jim Broadbent interpreta el *Like a Virgin* de Madonna con velo blanco y un cómico tono homoerótico, Nicole Kidman aparece como la Lola-Lola de Marlene Dietrich de *El ángel azul*

para cantar la mítica *Diamonds Are a Girl's Best Friends*; la voz y el rostro de Plácido Domingo finaliza el tema *Your Song* de sir Elton John en una luna de Méliès o David Bowie desvela en su fabulosa versión de la mística composición de Eden Ahbez *Nature Boy*—popularizada por Nat King Cole—, la frase clave de la película: “lo más grande que aprenderás jamás es a amar y a ser amado a cambio”.

—¿De qué referencias musicales se ha alimentado para crear una extravagancia de este tipo?

—¡Uff! Hay de todo un poco... los musicales indios de Bollywood, la leyenda del club Studio 54 de Nueva York, ciertas estéticas físicas de Fellini y urbanas de los hermanos Lumière, algunos cuentos de E. T. Hoffman, las películas *Les Enfants du Paradis* de Marcel Carné, *Amanecer* de Murnau y *Las zapatillas rojas* de Powell y Pressburger, quienes a su vez se sirvieron del cuento de hadas de Hans Christian Andersen... En fin, todo un mosaico cultural del siglo pasado.

De hecho, *Moulin Rouge* guarda relación con varios filmes, no sólo por el marco histórico y cultural en el que está inscrito, sino por la poderosa tragicomedia que relata. En la excelente *Las zapatillas rojas*, la bailarina interpretada por la también pelirroja Moira Shearer se debatía entre el amor puro de un compositor y las demandas apasionadas de un tiránico coreógrafo. A su vez, Jean Renoir en su película de 1955 *French Can-can*, ubicada también en el club inmortalizado por Toulouse-Lautrec, mostraba la lucha desigual entre artistas y productores, algo que Luhrmann ha tomado para su película, así como ha ignorado la versión *belle époque* que John Huston hizo en su *Moulin Rouge* (1953).

—La película se abre y se cierra con Christian escribiendo su trágica historia de amor con la cortesana Satine. ¿No cree que es un obstáculo para el espectador conocer el final desde el principio?

Bazmark Anthony Luhrmann (Sidney, 1962) ha conquistado la atracción del público y de buena parte de la crítica en diversos proyectos comerciales, como fundador y director de Bazmark Inq., relacionados no sólo con el cine, sino también con la ópera, el teatro y la música. Su debut en la pantalla grande, *El amor está en el aire* (*Strictly Ballroom*, 1992), obtuvo el premio de la Juventud en Cannes y una mención especial a la Camera D'Or antes de cosechar varios galardones internacionales. Con su segundo filme, *Romeo y Julieta* de William Shakespeare (1996), con Leonardo DiCaprio y Claire Danes, recaudó más de 140 millones de dólares en todo el mundo y obtuvo dos premios en la Berlinale. Siguiendo sus originales dictados estéticos, *Moulin Rouge* le consagra como uno de los cineastas con más inquietudes y de mayor proyección del actual panorama cinematográfico.

—Todo lo contrario. Es una herramienta empleada desde los orígenes del teatro griego y explotada magistralmente por Shakespeare. Y por Billy Wilder en *El crepúsculo de los dioses* en la que incluso un William Holden ahogado en una piscina contaba su historia, lo que no la hacía menos interesante, todo lo contrario. Satine es una Eurídice que ha vendido su alma a los hombres y a los diamantes y ha perdido su salud en la tuberculosis. Pero Christian es el Orfeo que la devuelve a la vida con su amor, aunque vaya a ser durante un tiempo breve. Al público no se le presenta un análisis social del París de finales del siglo XIX o las condiciones de los artistas bohemios. Lo que se les narra es un gran mito y por eso pueden sentir la intensidad de la historia por la forma en la que les es revelada.

Al servicio de la música

La trama al servicio de la música o la música al servicio de la trama. Ambas se funden en la historia del escritor británico Christian, radicado en París, que, falto de inspiración, sufre la caída en su piso de un artista argentino epiléptico perteneciente a un grupo de bohemios comandados por el pintor Henri Toulouse-Lautrec, adicto a la ausencia y a las bailarinas de can-can. Tras interpretarles *The Sound of Music*, es contratado por los artistas para escribir un *show* denominado *Spectacular, Spectacular* a la medida de la estrella del club, la cortesana aspirante a actriz Satine. Antes, debe jurar seguir las leyes de la bohemia: la verdad, la belleza, la libertad, pero sobre todo, el amor. Un duque libidinoso, un empresario ambicioso y la tuberculosis se interpondrán trágicamente en la gran historia de amor entre Satine y Christian, sembrada de canciones interpretadas por sus protagonistas principales—Nicole Kidman, Ewan McGregor, John Leguizamo y Jim Broadbent—, así como Marilyn Man-



NICOLE KIDMAN Y EWAN MCGREGOR EN MOULIN ROUGE

son, Lil' Kim, Kylie Minogue, Bono y Massive Attack, entre otros.

—El musical sufrió un declive que casi lo hizo desaparecer a finales de los años 60. Aunque ha habido excepciones exitosas, la mayoría no obtuvieron el favor del público. ¿Ha sido su intención revitalizar el género musical?

—Creo que de alguna manera he querido reinventarlo. Crecí en Australia, en un sitio perdido en medio de ninguna parte. Cuando vi *La leyenda de la ciudad sin nombre* me

gustó como musical pero le encontré numerosos defectos y pensé que había por delante un trabajo: crear nuevos códigos para nuevos tiempos. Espero haberlo logrado con *Moulin Rouge*.

—¿A qué nuevos códigos se refiere exactamente?

—El cine y sus herramientas han cambiado de una forma casi revolucionaria y cada tiempo ha tenido sus diferentes códigos. Lo mismo le ha ocurrido al musical, aunque si se analiza este género se puede llegar

a la conclusión de que las historias narradas han variado muy poco pero sí la manera de contarlas. Cuando hablo de códigos, me refiero a la forma. Astone y Rogers en los 30, Julie Andrews en los 60, Joel Grey y Liza Minelli en los 70 y John Travolta en los 80 bailaban y cantaban historias de amor similares de forma distinta. Incluso un veterano como Miklós Jancsó, que acaba de cumplir 80 años, ha realizado este año un fascinante musical, *Last Supper at the Arabian Gray Horse*. Para mí, el reto ha sido encontrar mi propio código y adaptarlo a un descenso de Orfeo a un infierno en que los acontecimientos son más grandes que él mismo y su vida. La idea y su ejecución ha sido narrar un momento breve de amor puro que constituye un poema... y una canción.

Nicole Kidman es Satine, la estrella absoluta de la película y cantante de hasta ocho piezas—incluyendo el *Material Girl* de Madonna o *Heroes* de David Bowie— con una voz que recuerda a veces a Rosalind Russell y otras a Ann-Margret. La actriz, que incluso sufrió serios accidentes con lesiones que tardaron en curar, jamás ha aparecido en una pantalla tan bella, intensa, perfecta y deslumbrante.

—Supongo que la interpretación de Nicole Kidman habrá superado todos sus sueños... ¿o no?

—Nicole mostró sus posibilidades cómicas en *Todo por un sueño*, pero es aquí donde despliega su formidable capacidad al límite. Y necesitaba una actriz que supiese cantar, no podía perder el tiempo contratando a una cantante y entrenarla para actuar. En lo personal, Nicole es una paradoja en movimiento: la vecinita de al lado y la estrella, la profesional seria y el espíritu libre con algo de locura. Su magia en la pantalla quita el aliento y sus trabajos interpretativos nacen del más recóndito interior de su espíritu.

BEATRICE SARTORI

“Al público no se le presenta un análisis social del París de finales del siglo XIX o las condiciones de los artistas bohemios. Lo que se les narra es un gran mito y por eso pueden sentir la intensidad de la historia”

Alfonso Cuarón impulsa el cine mexicano con *Y tu mamá también*

La libertad deshabitada

Diez años llevaba ausente Alfonso Cuarón del cine mexicano. Después del exitoso debut con *Solo con tu pareja* (1991), se pasó a la cinematografía norteamericana para rodar *A Little Princess* (1995) y *Great Expectations* (1998). Pero tras codearse con los oscarizados Robert de Niro y Gwyneth Paltrow, y de obtener modestos resultados en la tierra de las oportunidades, Cuarón ha encontrado lo mejor, más realista y naturalizado de su filmografía de nuevo en su patria chica con *Y tu mamá también* (que tras su paso por San Sebastián llega este viernes a nuestras salas). Y es que el cineasta mexicano, que ha escrito el guión junto a su hermano Carlos, sostiene que nunca se imaginó Hollywood como su "destino final": "Quería regresar y rodar en español con personajes específicos mexicanos".

Al dictado de las hormonas. Los personajes son Julio (Gael García Bernal) y Tenach (Diego Luna), dos adolescentes, uno de clase alta otro de clase media, que viven días de placer y despilfarro bajo el dictado de sus hormonas y de la poderosa amistad que les une. Una amistad que trasciende lo estrictamente mostrado en pantalla, como explica García Bernal: "Pasamos nuestra adolescencia juntos y, de algún modo, compartimos muchas de las experiencias que se muestran en la película". Las experiencias, siempre apasionadas, surgen a partir de una boda de alta sociedad, a la que acude el mismísimo presidente de la República de México (en los tiempos agónicos del PRI). Allí, los jóvenes conocen a Luisa (Maribel Verdú), una española con antece-

Tras su experiencia americana, Alfonso Cuarón (*Sólo con tu pareja*, *Grandes esperanzas*) estrena este viernes *Y tu mamá también*, road-movie mexicano cargado de amistad, pasión y sexo. Maribel Verdú, Gael García Bernal y Diego Luna protagonizan una desgarradora relación triangular en un viaje hacia la libertad y el final de la inocencia.

des trágicos que ronda los treinta años. La invitan a Boca del Cielo, un paraíso imaginado, y ella, que está casada con un escritor engreído y primo de Tenach, rechaza amablemente la invitación.

Necesidad de aventura. Días más tarde, Luisa recibe una trágica noticia, y dispuesta a recuperar la libertad deshabitada, invadida por una irreprimible necesidad de aventura, localiza a los chicos. Los tres emprenden el viaje que, en forma de *road-movie* (es curioso constatar cómo los últimos éxitos mexicanos se estructuran en torno a este género), les conducirá a complejas y salvajes relaciones, basadas en un esquema triangular que funciona sin estridencias, en las que el sexo (a dos bandas, claro) se muestra sin concesiones al puritanismo, en los diálogos, en la retórica de los gestos, en los juegos, en los actos. "Queríamos hacer una película sexual que no ocultara nada —explica el direc-

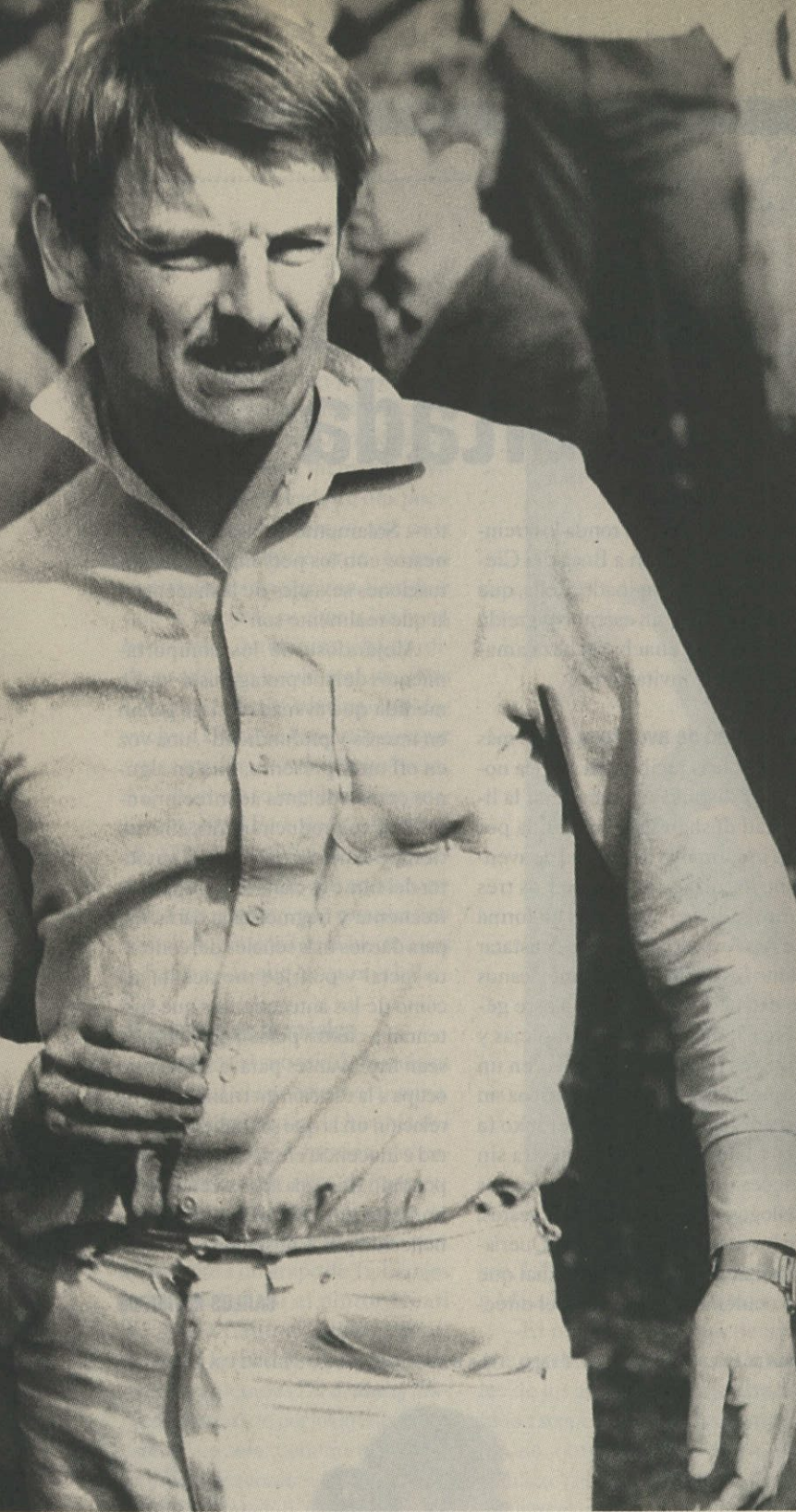
tor—. Solamente queríamos ser honestos con los personajes y ver situaciones sexuales de la manera en la que realmente son".

Alejándose de los comportamientos del trío protagonista —que a medida que avanza el filme ganan en interés y profundidad—, una voz en off omnipresente, que en algunos casos adelanta acontecimientos que se producirán más allá del tiempo narrado (aunque el carácter del filme es claramente elíptico) frecuente y fragmenta la narración para darnos más señales del contexto social y político mexicano, así como de los antecedentes que sustentan a ciertos personajes, aunque sean irrelevantes para la trama que ocupa a la relación en triángulo. Una relación en la que sexualidad, amistad e inocencia entran en conflicto y pondrán fin a una adolescencia deshonrada por la mentira, pero embellecida por la nostalgia.

CARLOS REVIRIEGO

MARIBEL VERDÚ EN *Y TU MAMÁ TAMBIÉN*, ÚLTIMO TRABAJO DE ALFONSO CUARÓN





Se ha escrito muy poco sobre Andrei Tarkovski pese a que estuvo dedicado a la cinematografía durante 25 años. Próximamente sale a la luz *Acerca de Tarkovski* (Ediciones Jaguar), una recopilación de recuerdos y reflexiones de varios autores sobre el autor de *Solaris*. EL CULTURAL ofrece un fragmento del brillante capítulo escrito por su amigo y también cineasta ruso Mijalkov-Konchalovski.

Tarkovski o el poder del arte

prendidas por los más tontos. Fellini pensaba que un director tenía que ser un poco niño en su corazón. Los rasgos infantiles de Tarkovski eran su extremadamente ingenua creencia en el poder absoluto del arte y, de aquí, su extraordinario papel mesiánico. A menudo no resultaba muy atractivo como persona, eran esas veces en las que se mostraba seco, rudo y nervioso. Pero, detrás de todo esto, estaba su constante confianza en que su camino era el único y el correcto.

Durante sus últimos diez años en el cine, después de *Solaris* Andrei llegó a la convicción de que se necesitaban grandes esfuerzos para comprender sus películas y la filosofía de su arte. La fanática y exagerada firmeza en sus principios le convirtió en un hombre de un extraordinario talento. Esto le daba fuerza y audacia. ¿Es, acaso, audacia el talento? Puede que a mí me falte la valentía para renunciar a algunas reglas y traspasar los límites aceptados. Ni siquiera siento el impulso de hacerlo. Cuando medito sobre si sería capaz de hacer el tipo de cine que hace Andrei me contesto instantánea e in-

equivocadamente que no, que no podría. Yo tomaría un camino completamente diferente; aunque éste estuviera ya muy trillado. [...]

Quizás haya algo en Tarkovski que yo no puedo alcanzar. Incluso envidio a la gente que se entusiasma con sus películas. El mismo hecho de que su trabajo produzca tal efecto, que influya tanto entre los directores jóvenes indica su importancia. Yo tengo una percepción diferente. Veo trozos sorprendentes en sus películas, pero no las puedo aceptar en su totalidad. Sin embargo, esto es normal. Bunin dijo de *Anna Karenina* que puliéndola un poquito podría convertirse en una novela decente. Para mí, las películas de Tarkovski son demasiado largas; les falta el sentido de la medida. Necesitan retoques. Es como cuando una música magnífica se interpreta demasiado lenta. Intentad tocar la *Sinfonía en Do Menor* de Mozart a un tercio del tempo correcto. Nunca podré comprender por qué Andrei necesitaba tanta lentitud. Pero él siempre estaba seguro de que ese ritmo es el que crea la percepción correcta del espectador.

Tarkovski no trataba al cine como espectáculo y mucho menos como entretenimiento. Para él era una experiencia espiritual que servía para hacer mejor a una persona. Era completamente sincero y serio con sus convicciones. También Scriabin pensaba que a los criminales se les podía reformar con música. Incluso intentó construir grandes escenarios en campamentos de trabajo e inter-

pretar allí sus obras. Creía en el infinito poder del arte. Yo no tengo esta convicción. Estoy más de acuerdo con Fellini cuando dice que el cine es un juego maravilloso, un juego peligroso, pero un juego al fin y al cabo. Si tuviera que elegir entre artistas-bufones y artistas-filósofos, optaría por los primeros. Y a los bufones jamás se les ha prohibido que sean filósofos. Las profundidades de la sabiduría pueden a veces ser com-

Puedo recordar algunas conversaciones que tuvimos hace mucho tiempo. Él me decía: "Mira, si se incrementa la duración normal de una secuencia, primero te aburres, pero si la incrementas aún más, crece el interés, y si, incluso, la incrementas más, surge una nueva calidad e intensidad". Podría estar de acuerdo con esto, pero yo siempre creí que este principio no puede ser aplicado a todas las secuencias. La norma más maravillosa no puede llevarse a la categoría de absoluta. Es válida cuando se trabaja para alguna secuencia culminante. Recapitemos sobre cómo Kurosawa usa la longitud en una secuencia.

La música no es sólo ritmo sino una sucesión de ritmos. A mí me parece que Tarkovski pisoteaba sobre la misma naturaleza de la percep-

Tarkovski me decía: "Mira, si se incrementa la duración normal de una secuencia, primero te aburres, pero si la incrementas aún más crece el interés y si incluso la incrementas más, surge una nueva calidad e intensidad"

ción. Puede que esté equivocado, puede que esté obsesionado por un temor de persona mediocre que no tiene el irreprimible talento para romper todas las barreras y llegar a ser, como dijo Shklovski, un individuo "extraordinariamente libre". Quizás Tarkovski alcanzó esa extraordinaria libertad, y este don no se me otorgó a mí. Sin embargo, hay muchos grandes directores de cine que construyeron su arte sobre las leyes de la percepción normal. Un ejemplo puede ser Kurosawa, a quien yo sigo en muchos aspectos.

Él también intenta que sus películas sean entretenidas. Un análisis de *Los siete samuráis* nos ofrece magníficas lecciones de cómo usar todos los recursos cinematográficos —primeros planos, lentes de largo alcance, música, estética y ritmos internos y externos de la secuencia—. Me identifico mucho más con la emoción de Kurosawa que con la de Bresson. [...] Cualquier gran arte es un enigma. Y un enigma no puede ser creado por cualquiera. Tiene que nacer por sí mismo. Andrei era con seguridad una persona íntegra. Es

imposible crear una escuela tarkovskiana. Sería una escuela de enigmas, algo falso. Bresson será siempre un lobo solitario. Y Andrei será un lobo solitario también. Alguien que dio cosas muy interesantes para la cinematografía. Todos, como ellos, nos hemos sumergido alguna vez dentro de los abismos con la esperanza de sondear las profundidades infinitas.

La producción teatral de Tarkovski de *Hamlet* no me parece un éxito. Me parece que no tenía ningún futuro trabajando en el teatro. Tampoco debería haber rodado los guiones de otras personas. Solamente era capaz de plasmar su visión personal cuando rodaba sus propios guiones y creaba su propio mundo.

ANDREI MIJALKOV-KONCHALOVSKI

por orden de aparición
Miguel Ángel Solá
Ricardo Darín
Alberto Jiménez
Con la participación especial de
Norma Aleandro

La libertad es un
instinto irresistible

La Fuga


Un film de



Eduardo Mignogna

Director de *Sol de Otoño* y *El Faro del Sur*

ESTRENO
11 DE OCTUBRE

SECCIÓN OFICIAL




© Tesela P.C. SRL / Televisión Federal S.A. 2001

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE SAN SEBASTIÁN

Director Titular de la Orquesta de la Comunidad de Madrid

José Ramón Encinar

“Soy realista, la presencia de Maazel será excepcional”

La Orquesta de la Comunidad de Madrid actúa hoy miércoles en el Auditorio Nacional con un original programa que incluye obras del compositor portugués Joly Braga Santos y de los españoles Joaquín Rodrigo y Julián Bautista, con Joaquín Achúcarro como destacado solista de piano. El director titular del conjunto, José Ramón Encinar, explica a EL CULTURAL la situación de una orquesta que ha sabido hacerse un hueco dentro del sobrecargado panorama sinfónico madrileño gracias a una programación muy atractiva, la calidad de sus directores y sus actuaciones como conjunto estable en el Teatro de la Zarzuela.

LA Orquesta de la Comunidad de Madrid (OCM) ha experimentado en los últimos meses un espectacular auge. El número de abonados se ha multiplicado de modo espectacular, como resultado de su atractiva programación y de la alta calidad de los músicos que colaboran con ella (este año la dirigirá Lorin Maazel, y el sábado pasado interpretó la *Novena* de Beethoven con López Cobos). Su titular desde septiembre de 2000 es José Ramón Encinar, un músico de amplia experiencia cuyo refinamiento, cultura e inteligencia alientan al conjunto, que es también la agrupación estable del Teatro de la Zarzuela.

—¿Qué pautas definen su segunda temporada al frente de la Orquesta de la Comunidad?

—Como premisa general, la atención a la música española y contemporánea, que pretendemos combinar con el gran repertorio, así como a los nuevos intérpretes. También hemos querido dar importancia a la música latinoamericana y a la creación portuguesa. Este año hemos organizado un ciclo de las sinfonías de Beethoven en torno al cual se articula el resto de la programación.

—Cada concierto adquiere así sentido propio...

—Exacto, como el que dirigió López Cobos, con la estupenda idea de combinar la *Novena* de Beethoven con el impresionante *Superviviente de Varsovia* de Schoenberg. Para las sinfonías que miran al clasicismo hemos invitado a maestros vinculados al mundo barroco o clásico como Paul McCreesh, que dirigirá las *Sinfonías núms. 2 y 4* el próximo 27 de noviembre, y para las que anticipan el futuro hemos optado por maestros

relacionados con la música contemporánea, como el británico Diego Masson, que el día 20 de dicho mes asumirá un bucólico programa con la *Pastoral* y la *Tercera sinfonía (Encuentro campestre)*, de Charles Ives. Andrew Parrott es un caso mixto, ya que combinará la *Octava* y la *Tercera*.

Variaciones sobre el tema

—Habrá habido maestros que no se hayan adaptado a esta idea al pie de la letra...

—Sí, por ejemplo Jan-Latham Koenig, que quiso hacer la *Primera* en vez de otra sinfonía más adelantada estilísticamente. Pero, aún así, creo que su programa resulta bastante interesante, porque se completa con el estreno en España de la *Beethoven-Sinfonie* —una obra de Dieter Schnebel que parte de una cita de la *Quinta sinfonía*—, además de las *Metamorfosis* de Strauss, con su referencia nuclear a la *Heroica*.

—En esta nueva temporada hay mucha música contemporánea.

—Por muchas razones: agiliza enormemente los hábitos de los músicos, supone un importante ejercicio de concentración, y, además, es una auténtica obligación. Las orquestas no pueden vivir de espaldas a su entorno creativo y geográfico, tienen que implicarse decididamente en él. Por su propia salud y la de sus respectivos públicos.

—Cuando hace poco más de diez años se fundó la OCM, muchos aficionados se sorprendieron ante la irrupción de una nueva orquesta en una ciudad sinfónicamente tan saturada como Madrid.

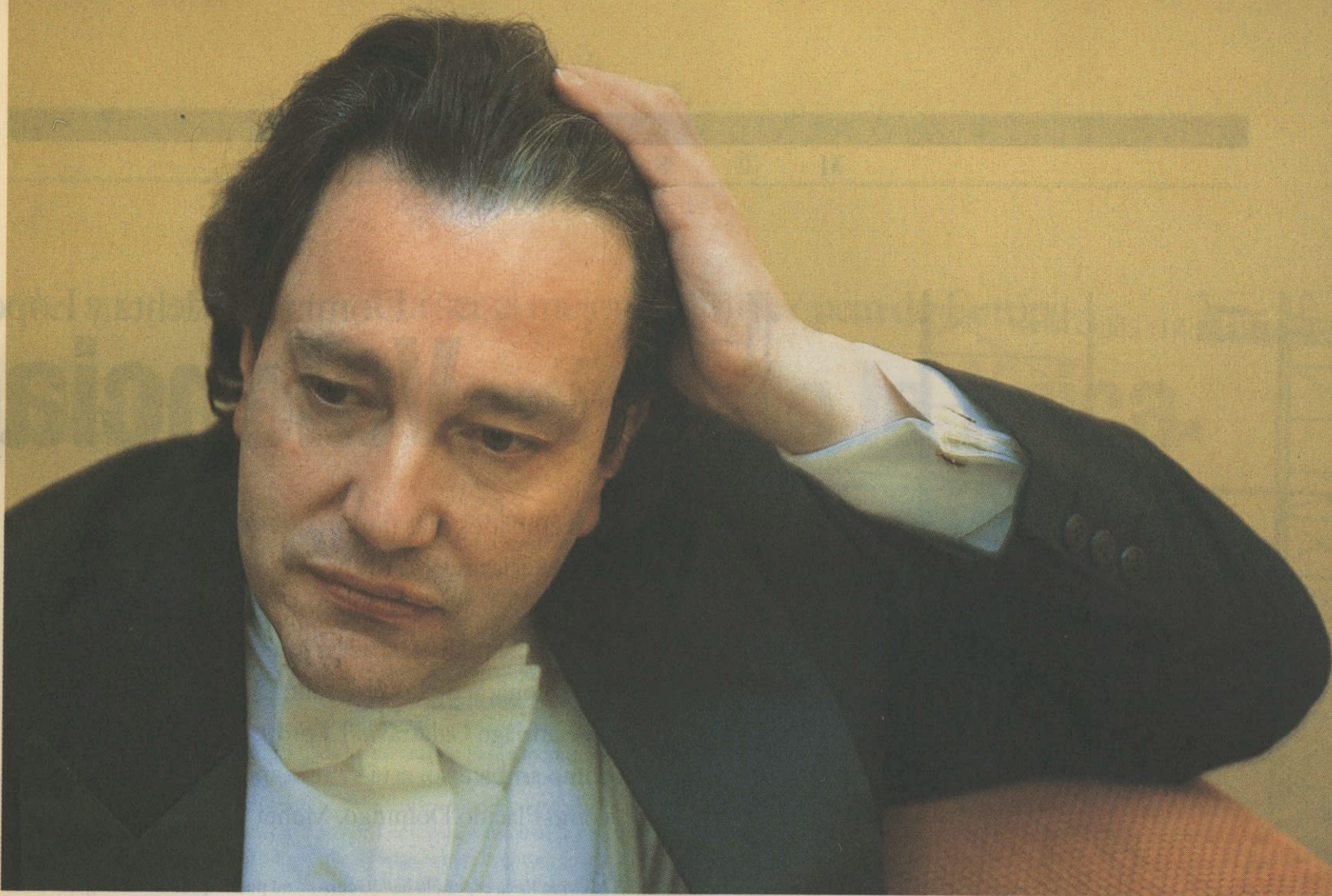
—La Orquesta surgió a la sombra de su hermano mayor, el Coro de la Comunidad, y gracias al empuje y a la tenaz labor de Miguel Groba, quien realizó un trabajo increíble tanto al frente del coro como de la orquesta. Al principio ésta se planteó como un conjunto a caballo entre una orquesta profesional y otra de formación de elementos profesionales, por lo que no entraba en colisión con las restantes agrupaciones sinfónicas radicadas en Madrid.

—Supongo que el paso de la orquesta al foso de la Zarzuela resultaría decisivo en la transformación de los planteamientos iniciales...

—Sin duda. Especialmente para asegurar la continuidad en el trabajo de los profesores, cuya existencia estaba ya garantizada gracias a la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid. Ahora la orquesta goza de absoluta estabilidad,

“Hace dos o tres años que no escribo absolutamente nada y lo echo de menos. Sobre todo porque desde hace diez o incluso más años tengo en mente dos temas teatrales, con libreto y música”, dice Encinar

MERCEDES RODRIGUEZ



y compatibiliza en perfecta armonía su labor en el foso del Teatro de la Zarzuela con la temporada de abono que ofrecemos en el Auditorio.

—En este sentido hay que felicitarle: han multiplicado la cifra de abonados por dieciséis...

—Ha sido un incremento verdaderamente espectacular, y supone un estímulo enorme. Hemos pasado de una cifra anecdótica —80 abonados— a 1.250. En este éxito ha tenido muchísimo que ver el gerente Jorge Culla. Para un director titular, trabajar con una gerencia tan formidable como la de la OCM es un verdadero regalo del cielo. Formamos un equipo sólido y que trabaja en absoluta sintonía y confianza. Todo ello redundará en beneficio de la gestión global —técnica, administrativa y artística— de la orquesta.

Economía y espacio

—Otro motivo de enhorabuena es el nivel de los directores invitados. La orquesta puede jactarse de ser dirigida esta temporada nada menos que por Lorin Maazel, lo que anhelaría cualquier conjunto español...

—Se trata de una colaboración puntual, como es *El martirio de San Sebastián* de Debussy en la Zarzuela. Que la orquesta la dirija Maazel es, ¡qué duda cabe!, un privilegio y una excepción. Pero he de decir que tenemos otros nombres que, sin su marketing, se le pueden equiparar desde el punto de vista musical. No debemos perder la cabeza y ser conscientes de nuestro espacio y, sobre todo, de nuestra economía.

—Cambiano de tema, usted abandonó el pasado mayo la titularidad de la Sinfónica Portuguesa. Creo que los dos años que pasó allí no fueron tan idílicos como el panorama que describe en la OCM...

—La verdad es que no fue nada fácil. La situación económica de Portugal es muy problemática y, por otra parte, la relación con la Administración portuguesa francamente difícil. ¡En dos años he conocido a tres ministros de Cultura! Varias veces planteé mi dimisión a causa de la mala situación general, que era verdaderamente kafkiana.

—¿No echa de menos su labor como compositor?

José Ramón Encinar nació en Madrid en 1954. Fue discípulo en Madrid de Federico Sopeña, y en Milán de Franco Donatoni. Comenzó su actividad en 1973 al frente del grupo Koan, dedicado a música contemporánea. Ha actuado con numerosas orquestas españolas y extranjeras, y ha sido titular de la Filarmonía de Gran Canaria y la Orquesta Sinfónica Portuguesa. Su catálogo como compositor incluye más de 30 títulos. Ha estrenado a los principales autores españoles. Obtuvo en 1988 el Premio Nacional de Música del Ministerio de Cultura.

—Hace dos o tres años que no escribo absolutamente nada, y, por supuesto, lo echo muchísimo de menos. Sobre todo porque desde hace diez o incluso más años tengo en mente dos temas teatrales, con libreto y música, a los que me apetecería mucho meterles mano, aunque me temo que por ahora va a ser imposible. Lo que sí pienso al menos es escribir pequeñas cosas.

—Pero Mahler podía hacer todo, componer y dirigir...

—¡Mahler era Mahler! Además, yo no me puedo reservar los veranos para componer, como hacía él.

—Volviendo a la OCM, ¿a qué nivel la situaría dentro del escalafón sinfónico español?

—Creo que soy la persona menos indicada para contestarle. La tengo demasiado cerca y es demasiado querida. Pero puedo asegurar que es una buena orquesta para realizar lo que tiene que hacer: mantener una programación propia y ejercer su función en una ciudad con una enorme oferta musical.

JUSTO ROMERO

Domingo, Mehta y López

Valencia

Las ciudades más importantes de España compiten por tener la mejor oferta operística. A Madrid, Barcelona, Bilbao, Santander, Sevilla, San Sebastián y La Coruña se añade ahora el Palacio de las Artes de Valencia, una apuesta millonaria de la Generalitat Valenciana con diseño de Santiago Calatrava. El proyecto, tan controvertido como ambicioso, está siendo apoyado ya por nombres como Plácido Domingo, Mehta y Jesús López Cobos.

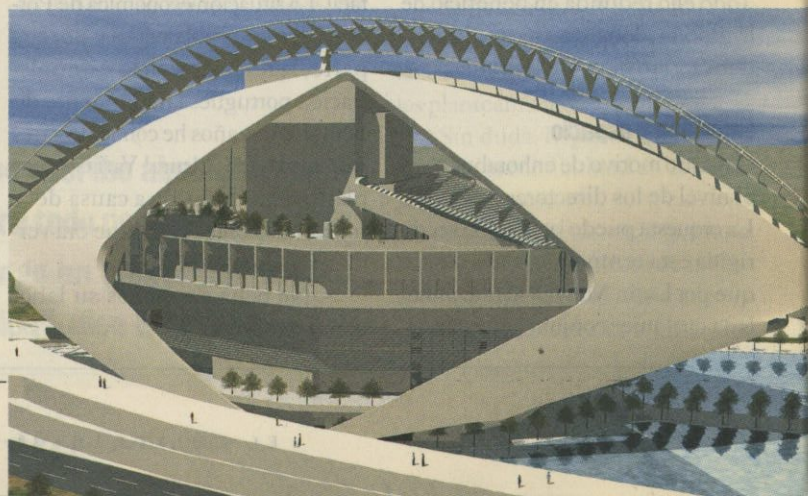
LA vida lírica española ha ido configurando en los últimos años un nuevo paisaje. A los teatros históricos remodelados, caso del Real madrileño, el Liceo barcelonés o el Campoamor ovetense, se han añadido nuevos edificios como el Palacio Euskalduna de Bilbao, el Palacio de Festivales de Santander, la Maestranza en Sevilla, el Kursaal de San Sebastián y el Nacional de la Ópera de La Coruña que han enriquecido el panorama español multiplicando su vida artística.

Valencia, la tercera ciudad de España por población y uno de los emporios más ricos del Mediterráneo,

no podía quedar al margen. A instancias de su actual presidente, Eduardo Zaplana, y con una inversión multimillonaria para potenciar una de sus zonas más degradadas, se ponía en marcha la Ciudad de las Artes y de las Ciencias, diseñada por el celebrado arquitecto Santiago Calatrava, que albergará uno de los marcos más importantes en la futura vida operística española.

Todo ello forma parte de una ambiciosa política que, tal como declaraba el pasado verano Manuel Tarracón, su consejero de Cultura, "va camino de desbancar la oferta cultural que hasta ahora se centraba

A LA IZQUIERDA, ZUBIN MEHTA Y HELGA SCHMIDT VISITAN LAS OBRAS DEL PALACIO DE LAS ARTES DE VALENCIA EN MARZO DE 2000. ABAJO, INFOGRAFÍA DEL FUTURO TEATRO



Cobos apoyan el que podría ser el mejor teatro de ópera de Europa quiere ser capital de la lírica

en Madrid y Barcelona”, a través de una gran inversión que incluye la ampliación del Instituto Valenciano de Arte Moderno, la remodelación del Palau de la Música, la construcción de la Ciudad del Cine en Alicante y la de las Artes Escénicas en Sagunto, así como la finalización del Palacio de las Artes como sede de la Ópera de Valencia. Este último es un edificio singular, construido sobre un macroproyecto que le permitirá disponer de tres auditorios. La sala principal albergará a 1.800 personas, y se instalará en ella un escenario con sistemas técnicos de última generación. Además, contará con una sala de cámara de 400 plazas destinada principalmente a conciertos, así como con un auditorio al aire libre acondicionado para más de 2.500 personas. La complejidad de los planos es tal que, para evitar las prisas, se ha aceptado que se inaugure después de las elecciones municipales y autonómicas, previstas para junio de 2003. Valencia no será el único bastión operístico en España que asome en torno a ese año. Dos comunidades autónomas se hallan también inmersas en sendos proyectos de muy diferente signo para sus respectivas capitales.

Galicia y Aragón, también. La Xunta de Galicia ha apostado fuerte por la denominada Ciudad de la Cultura que, con diseño del neoyorquino Peter Eisenman, se construirá en Santiago de Compostela, y que entre otros edificios, contará con un teatro de ópera provisto de las últimas novedades técnicas, y cuyo coste global supera los dieciocho millones de pesetas. Y, en Zaragoza, la Diputación General de Aragón ha

abordado la restauración del histórico Teatro Fleta. La presentación del nuevo Palacio de las Artes valenciano, que según confirmaba el consejero de Cultura, podría correr a cargo de Plácido Domingo, dejando para el año siguiente la primera temporada y evitando con ello los típicos problemas surgidos con el rodaje de los escenarios. Pese a todo, la fecha más realista es la de 2004.

Para llevar a cabo el proyecto, se requirió de la colaboración de la austríaca Helga Schmidt, que en su día había realizado labores de dirección artística en el Covent Garden, para después asesorar a diferentes teatros y orquestas. Helga Schmidt, perso-

cuyo director artístico es el tenor madrileño, que ha señalado que coproducirá con la ciudad valenciana un montaje de *La coronación de Poppea* de Monteverdi, en reorquestación de Luciano Berio.

Conexión australiana. Provista de una gran discreción, Helga Schmidt apenas ha realizado alguna demostración pública sobre sus intenciones futuras. Según unas declaraciones publicadas en Australia por el “Sydney Morning Herald”, Schmidt afirmaba haber podido colaborar con Calatrava trasladándole su experiencia en estas áreas “para modificar algunas cosas cuyas fal-

aque aquellos jóvenes cantantes australianos capacitados.

Aunque sin confirmación oficial, Helga Schmidt ha apostado fuerte por dos nombres de peso para que puedan asumir—junto al mismo Plácido Domingo, que llevará su próxima edición del concurso *Operalia* a la ciudad del Turia— la máxima responsabilidad musical. Por parte española vendría Jesús López Cobos, el gran deseado de la lírica mundial y cuyo caché ha subido mucho tras haberse quedado libre de la Orquesta de Cincinnati. Tanto el Teatro de la Bastilla de París, ahora que James Conlon ha puesto fecha a su salida, como el Real madrileño andan detrás del maestro zamorano. Éste ha confesado que el proyecto de Valencia podría interesarle ya que parte de cero, no tiene los vicios acumulados ni los inconvenientes de otros teatros. Se podría incorporar en 2004, siempre y cuando sus requerimientos fueran satisfechos. Más proyección tendría el caso de Zubin Mehta, director musical de la Ópera de Múnich, que además de asumir alguna responsabilidad artística en la temporada se haría cargo de un festival en verano.

Turismo cultural. Una de las apuestas del gobierno Zaplana es convertir Valencia en una especie de “Salzburgo del Mare Nostrum”, un referente importante para el turismo cultural. Sin embargo, fuentes próximas al maestro indio han afirmado que ha mostrado su desagrado por cómo se están llevando las cosas políticamente, sobre todo en lo que se refiere a los contratos.

Y es que Helga Schmidt, aunque haya asumido la dirección artística,

El Palacio de las Artes diseñado por Santiago Calatrava contará con una sala principal capaz de albergar a 1.800 personas, una sala de cámara de 400 plazas y un auditorio al aire libre para 2.500 espectadores

na próxima a Plácido Domingo, llegó a Valencia para el proyecto *Luna*, la controvertida ópera de José María Cano que significó su carta de presentación y que se montará en el futuro coso valenciano. Considerada como una mujer de gran capacidad de trabajo y muy bien relacionada con la lírica mundial, Schmidt estableció una red de conexiones junto al mismo Domingo, que la incluyó como jurado en la última edición de *Operalia*. De hecho, la única referencia confirmada con visos de verosimilitud en lo que se refiere a la programación futura del Palacio de las Artes ha salido de los planes de la Ópera de Los Ángeles,

tas no son tenidas en cuenta en muchos teatros”.

En dichas páginas mostraba su interés por que Valencia pudiera ser en el futuro un nexo coordinador para coproducciones internacionales. De cara a la posibilidad de trabajar con otros teatros, en general, y con la Ópera de Sydney, en particular, afirmaba que “el transporte de producciones entre Australia y Europa no debería costar demasiado dinero. Es un problema de organización. No tendría que ser más caro que traerlas de América o algunas partes de Europa”. Comentó su deseo de llevar a cabo una ópera-estudio, instando a colaborar en ella a

Millones a la deriva

¿QUÉ sucede en la autonomía valenciana? Desde hace años se construye un gran teatro de ópera, el Palacio de las Artes, con inauguración prevista para 2004. Sin embargo nadie conoce su proyecto artístico real a pesar de muchos rumores y mucho dinero gastado en remuneraciones para personas cuyas funciones, responsabilidades y autonomías no están nada claras.

¿Quién va a ser verdaderamente responsable artístico del teatro? La Generalitat contrató para ello a una profesional, Helga Schmidt. La exdirectora artística del Covent Garden perfiló un proyecto que incluía la creación de una nueva orquesta, cuya responsabilidad asumiría el equipo de Schmidt. Pero hace unas semanas el Instituto Valenciano de la Música (IVAM) anunció la creación de la Orquesta Sinfónica de la Generalitat con sede en el Palacio de las Artes y dependiente de la Consejería de Cultura, sin previo aviso a Schmidt, quien había negociado con Zubin Mehta y Jesús López Cobos sus incorporaciones al proyecto como asesor y director musical respectivamente. Mehta visitó las obras junto a Zaplana y aceptó. Ha pasado el tiempo y al no recibir contrato alguno ha dado un plazo final para ello. Pero Schmidt no puede finalizar su programación ante su falta de poderes para firmar contratos.

En medio de todo ello quedan las envidias y zancadillas entre las responsables de las diversas áreas culturales: Pilar García Argüelles, Consuelo Ciscar, Inmaculada Tomás, Mayrén Beneyto... Algo que no ayuda nada al proyecto. Y, para complicar más las cosas, se habla de la posibilidad de que la gestión del teatro sea cedida a un empresario privado, José Luis Moreno.

¿Se ha pensado seriamente? ¿Se haría a cambio de un canon como en el Real del siglo pasado? ¿Sería aportando las instituciones los conjuntos estables e incluso dinero? ¿Qué dineros en uno y otro caso? ¿Se cedería por concurso público o a dedo? Son muchas las preguntas a contestar y, junto a los hechos relatados, el que en la Comunidad Valenciana se siga una política que permite pagar casi cien millones a Irene Papas u otros tantos a Rostropovich por tres conciertos da pie a afirmar que Zaplana precisa un asesor musical de más entidad que Jaime Morey. La gran inversión en marcha y las aparentemente inmensas posibilidades del Palacio de las Artes merecen planteamientos serios.

GONZALO ALONSO

no tiene ninguna competencia para firmarlos, entre otras razones porque no hay fecha en firme para el comienzo de las actividades, teniendo en cuenta que la velocidad de las obras no va tal y como estaba prevista. Además, el nombramiento de la Schmidt, cuyo contrato termina el próximo mes de enero, fue acogido por la "intelligentsia" musical valenciana con cierta distancia cuando no con abierto desprecio. Se ha censurado su sueldo anual, más de treinta millones de pesetas, así como sus permanentes viajes a costa del erario público.

"Un sueño". Sin embargo, Schmidt tiene en su haber una agenda que le permite contactar con los más importantes artistas del momento. Ella es la responsable de que Zubin Mehta se haya embarcado en el proyecto y haya mostrado públicamente su entusiasmo por el Palacio, que considera "un sueño" que puede convertir a Valencia en un emblema en el futuro operístico mundial.

A instancias de Schmidt, Zubin Mehta ha bloqueado amplios periodos de su calendario. De ahí su enojo, expresado en los últimos tiempos, por la falta de una iniciativa política que permita garantizar las fechas, afirmando que "las agendas musicales no se organizan de un día para otro", y mostrando así en cierto modo la posibilidad de desmarcarse del proyecto valenciano. Esto tendría verosimilitud si se valorasen las más recientes polémicas que han sacudido el Palacio de las Artes. El anuncio de la constitución, el próximo año, de la Orquesta Sinfónica de la Generalitat bajo los



ESTADO DE LAS OBRAS EN SEPTIEMBRE DE ESTE AÑO

Las cifras de mantenimiento del Palacio de las Artes podrían no bajar de los ocho mil millones de pesetas anuales, una cifra para muchos escandalosamente desorbitada

auspicios de la Consejería de Cultura se ha realizado, si no a espaldas de Helga Schmidt, sin contar con ella, como han reclamado los medios de comunicación valencianos.

Aunque todavía no se ha elegido a un responsable musical para la formación —que iniciaría sus actividades en una fecha sin determinar de 2003—, el listado de nombres que ha bailado por las redacciones y las agencias de conciertos parece no estar precisamente en la línea de las proposiciones de la directora artística. Mayor impacto popular causó la filtración de que José Luis Moreno había presentado un proyecto de gestión para el Palacio de las Artes que había

sido tenido en cuenta. Es conocido que el antiguo ventrílocuo y hoy activo productor de espectáculos aspira a poner en marcha una temporada en Madrid que herede la que llevó a cabo en el Teatro Calderón, y que tuvo que suspender ante los problemas del edificio. El director Jorge Rubio o la soprano Montserrat Caballé, con la que recientemente estuvo haciendo audiciones para cantantes en el Liceo de Barcelona, figuran como asesores.

Proyecto de orquesta. La idea fue acogida con todo tipo de reacciones. El grupo Esquerra Unida fue especialmente beligerante en las Cortes Valencianas, mientras que en otros ámbitos se recibió con cierta sorna. En cualquier caso, han empezado a marear las cifras de mantenimiento del Palacio de las Artes que, en ningún caso, bajarían de los ocho mil millones de pesetas anuales, una cantidad que algunos valoran como desorbitada. De las decisiones, que han de tomarse en breve, dependerá el futuro del que pretende ser uno de los grandes templos líricos europeos.

LUIS G. IBERNI



AARON JAY KERNIS:
COLORED FIELD. MUSICA CELESTIS. TRULS MØRK.
VIRGIN 45464 2 DDD

RUSSELL Platt, en su artículo de presentación de este disco, describe a Kernis como "uno de los pocos compositores americanos que han seguido eficazmente el ejemplo de Copland: una música tan accesible como sería y bien realizada". No puede resumirse mejor. Música accesible: el contenido de este disco llega con toda nitidez y facilidad al oído del oyente. Bien realizada: dominio completo de la orquesta, mano fluida, escritura sin rigideces. Seria: efectivamente. Demasiado. *Colored Field*, para violonchelo y orquesta, representa la reacción de Kernis ante los horrores del siglo XX, pero la partitura no tiene la angustia bien dosificada. La tristeza nos anega ya en el minuto cuatro y nos deja anestesiados para los sufrimientos que se glo-san en los restantes tres cuartos de hora.

Musica celestis es una especie de *Adagio* de Barber en plan luminoso y agudo. En *Air*, como en *Colored Field*, las melodías pierden tensión por abusivas. El chelo de Mørk suena cálido, y la Orquesta de Minnesota está impecable bajo la batuta de Eiji Oue. **Á. GUIBERT**



FRANZ SCHUBERT:
CANTO DEL CISNE. THOMAS QUASTHOFF, JUSTUS ZEYEN.
DG 471 030 2 DDD

QUASTHOFF es, con otro Thomas (Hampson), uno de los dos grandes barítonos actuales del repertorio liederístico. Ambos son artistas diferentes y complementarios, y afortunadamente ambos se prodigan en los discos.

El último del alemán contiene dos obras cimeras: las canciones schubertianas reunidas bajo el título de *Canto del cisne* y los *Cuatro cantos serios* de Brahms. El nivel interpretativo de éstas es quizá un punto menor que en Schubert. Y lo es principalmente porque hemos oído versiones con voces más rotundas aunque, hay que reconocerlo, quizá no tan sutiles.

El Schubert no admite "pero" alguno. La gran baza de Quasthoff es la expresividad, servida con un timbre cálido y homogéneo. Siente lo que dice y lo hace llegar al espectador. Se puede comprobar magníficamente en *El doble*, una de las piezas más dramáticas, en la que no recurre a la exhibición vocal sino a las tensiones internas. Justo lo contrario, porque está justificado, ocurre en *Atlas*, donde el barítono se lanza por una senda escénico-vocal. **G. ALONSO**



BÉLA BARTÓK:
CONCIERTO PARA ORQUESTA. SUITES. SIR GEORG SOLTÍ.
DECCA 467 686-2 ADD

EN 1937 Solti participó en el estreno de la *Sonata para dos pianos y percusión* de Bartók, pasando las páginas de la partitura y sentado, por tanto, al lado del compositor y su esposa. No llegó a mantener una amistad con el músico, pese a haber sido alumno suyo de piano.

Pero estas circunstancias le facilitaron la posibilidad de penetrar desde el principio en la obra bartokiana, de quien acabó siendo un conspicuo servidor. Como lo demuestran estas interpretaciones de los años 1963 y 65 del *Concierto para orquesta*, la *Suite de danzas* y la del *Mandarín maravilloso*. Todo el sabor folklórico, las particularidades e irregularidades rítmicas, las aristas de los acentos, el brillo de los timbres están recogidos magistralmente en estas fogosas, claras e idiomáticas versiones, superiores, aunque quizá no tan perfectas de ejecución, a las que el propio Solti grabaría en los 80 con la Sinfónica de Chicago. La frescura y arrebatos de las recreaciones que juzgamos son indiscutibles. Versiones de referencia muy bien reprocessadas. **A. REVERTER**

Rebajas de lujo

CHARLES GOUNOD: *MISA SOLEMNE DE SANTA CECILIA.* PILAR LORENGAR, HEINZ HOPPE, FRANZ CRASS. CORO RENÉ DUCLOS. ORQUESTA DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS DEL CONSERVATORIO DE PARÍS. JEAN-CLAUDE HARTEMANN. EMI 5 74565 2 ADD

EMI lanza una nueva serie de compactos denominada *Encore*, que recoge buena parte de su excepcional catálogo a precios muy competitivos. Encontramos en ella algunos registros que forman parte ya de la historia de la fonografía, como los *Conciertos para violín* de Bach por Perlman, Zukerman y Barenboim; arias de Bellini y Verdi por Caballé; el *Concierto para violín* de Brahms por Oistrakh y Klemperer; los ciclos mahlerianos por Christa Ludwig; *Cuadros de una exposición* de Mussorgski y *La consagración de la primavera* de Stravinski por Muti; *Carmina Burana* de Orff por Frühbeck de Burgos; *Lieder* de Schubert por Fischer-Dieskau y Moore, el *Concierto para violonchelo* de Schumann por Du Pré y Barenboim; poemas sinfónicos de Strauss por Kempe, ballets de Chaikovski por Previn, fragmentos de la *Aida* de Muti...

Junto a estas referencias, bien conocidas del discófilo, hay algunas grabaciones que se publican por primera vez en CD, como la que aquí reseñamos, y que recoge una de las grandes obras sacras de Charles Gounod, la *Misa solemne de Santa Cecilia*, estrenada en 1855. La versión de Hartemann responde a esa *grandeur* tan típicamente francesa, a la que responden con holgura tanto la disciplinada orquesta como los potentes coros. Los solistas masculinos suenan un poco germánicos, pero la voz de Pilar Lorengar logra elevarse resplandeciente por encima del conjunto. El disco se completa con otra joyita del autor, la *Pequeña suite para instrumentos de viento*, de la que Sir John Barbirolli y su Orquesta Hallé de Manchester realizan una lectura tan primorosa como requiere la propia pieza. A pesar del precio económico, el folleto incluye documentación sobre las obras e intérpretes, lo cual es muy de agradecer. **RAFAEL BANÚS**

Gounod

Messe Solennelle de Sainte Cécile
Petite Symphonie

Lorengar · Hoppe · Crass

Chœurs René Duclos · Orchestre de la Société
des Concerts du Conservatoire
Hallé Orchestra

Jean-Claude Hartemann
Sir John Barbirolli



El director del Instituto de Biomedicina de Valencia, del CSIC, Vicente Rubio, es uno de los nombres fundamentales de la investigación española. Ha publicado cerca de cien trabajos científicos y ha centrado sus intereses en el conocimiento de la estructura, mecanismo y regulación enzimáticas, así como en el metabolismo de compuestos nitrogenados y la patología molecular del ciclo de la urea. Entre sus últimos reconocimientos figura el Premio de las Artes y de las Ciencias concedido por la Generalitat Valenciana y Unidad Editorial, en el apartado de Ciencia e Investigación. El Cultural ha conversado con el científico sobre temas de actualidad como el sida o la medicina molecular.



Vicente Rubio

“Ya es posible conocer el mecanismo básico de cualquier enfermedad”

—¿Qué situación vive actualmente la medicina molecular? ¿En qué situación se encuentra? ¿Cuáles han sido sus principales avances?

—Señalaré tres particularmente “calientes”, entre los muchos de que podría ocuparme: la identificación y caracterización de dianas, las enfermedades de plegamiento de proteínas y la terapia regenerativa y celular. La identificación y caracterización rápida de dianas para la generación de nuevos fármacos es una de las metas importantes de la medicina molecular. Muchos enfermos de sida están vivos y se han convertido en verdaderos pacientes crónicos gracias a los antivirales basados en los inhibidores de la proteasa del virus del sida, que han sido desarrollados así. Hay que identificar genes o productos de genes importantes para el desarrollo de la patología, y buscar inhibidores de la expresión del gen implicado o del producto generado a partir de él.

—¿Cómo afectaron estas investigaciones en el caso del virus sida? ¿Qué esfuerzos cabría realizar para llegar a vencerlo?

—Bueno, se identificó la proteasa viral como un enzima esencial para el procesamiento de las proteínas virales, y se determinó en todo detalle su estructura, basando en ella la identificación, el diseño y la fabricación de productos químicos capaces de bloquear dicha proteasa. Las primeras investigaciones sobre esta cuestión se dieron a finales de los años 80 y su utilización clínica está ya en uso general desde hace bastantes años. Por tanto, si se destinan los recursos adecuados, esta aproximación es capaz de producir fármacos eficaces en muy poco tiempo. Vivimos una etapa de expansión similar en las terapias antitumorales. Por ejemplo, un nuevo tratamiento extremadamente efectivo en la leucemia mieloide crónica es el STI571, diseñado racionalmente como inhibidor de la tirosina quinasa bcr-abl que se sabe desde hace bastante está demasiado activada en este cáncer. La iden-

tificación de dianas requiere de más investigación genómica, del uso de paneles de expresión de prácticamente todo el genoma (“microarrays”), de la identificación precisa de los productos proteicos (proteómica) y de la caracterización estructural a nivel de resolución atómico de las proteínas diana, mediante difracción de rayos X y RMN. Simultáneamente deben estudiarse modelos celulares y animales en los que se ha eliminado o superactivado la proteína diana (transgénicos y “knockouts”, en la jerga biomédica), y deben estudiarse las interacciones de la diana con otras proteínas mediante estudios “in vitro”.

Plegamiento de proteínas

—¿En qué situación se encuentra nuestro país con respecto a estas tecnologías?

—Poco avanzado, por lo que debe hacer un importante esfuerzo para ponerse al día, si queremos desarrollar algún papel en el presente y en los años venideros. Aún peor es la implantación de estas tecnologías en las empresas situadas en nuestro país. Un ámbito particular de avance es el de las enfermedades de plegamiento de proteínas, entre ellas la enfermedad de Alzheimer o la nueva variedad de la enfermedad de Creutzfeld-Jakob (lo que también llamamos encefalopatía esponjiforme, o enfermedad de las vacas locas del ser humano). En estas patologías la proteína causal ha sido implicada y el objetivo es que se procese o se pliegue de forma diferente a la que produce la enfermedad. Están en inicio ahora estudios de vacunación con péptido amiloide que quizá permitan eliminar las placas de esta proteína que están implicadas en la enfermedad de Alzheimer (¿será posible vacunar contra el Alzheimer?), y estudios de tratamiento de la enfermedad de Creutzfeld Jakob con fármacos venerables que se ha descubierto ahora podrían alterar el plegamiento de la proteína prión.

“Ahora nos enfrentamos al reto de no perder el control de las enfermedades infecciosas, de hacer frente en forma efectiva al sida, y de controlar las patologías tumorales, degenerativas y crónicas”

—Respecto a la terapia regenerativa y celular, ¿qué perspectivas existen?

—Lo que puedo decirle es que se anuncia como uno de los grandes horizontes médicos de este siglo, y tiene sus caballos de batalla en el control de la pluripotencia y de la diferenciación de las células madre, y en la identificación de los sistemas de señalización que ponen en marcha diferentes programas de desarrollo, lo que resulta, por ejemplo, en la producción de un corazón o de un brazo a partir de unas células no diferenciadas originales.

—¿Podrán llegar a controlarse totalmente las enfermedades?

La historia de la civilización es la historia del avance en la esperanza de vida, asociada sin duda a la mejor nutrición y estado inmunitario, pero también al control de las patologías. Hasta la aparición del sida y de los gérmenes multiresistentes a antibióticos se podía decir que en buena medida se habían controlado las enfermedades infecciosas, al menos en los países desarrollados. Ahora nos enfrentamos al reto de no perder ese control, de hacer frente en forma efectiva al Sida, y de controlar las patologías tumorales, degenerativas y crónicas. Yo creo que, paulatinamente, avanzaremos en ese control, aunque siempre nos habremos de enfrentar a retos nuevos.

—¿Hasta qué punto podrá aplicarse el precepto delfico de “conócete a tí mismo”? ¿Podrá el ser humano “conocerse a sí mismo” de una manera integral?

—Supongo que su pregunta se refiere sobre todo al conocimiento de nuestro funcionamiento mental, ya que no tengo dudas de que seremos capaces de conocer muy bien nuestro funcionamiento físico. Mi respuesta es un rotundo no lo sé. Mi desconocimiento se basa en la peculiaridad de lo que llamamos ser humano. Un ser humano es sobre todo una historia recordada. Si pudiéramos hacer transplantes de cerebro, y a mí me transplantaran un

“En estos momentos, podemos predecir los eclipses o las mareas, pero no sé si seremos capaces de predecir alguna vez el comportamiento humano, tan condicionado por sus interacciones con su ambiente”

cerebro ajeno, recordaría la vida de otra persona, y ya no sería yo, sino el otro. El yo es nuestra capacidad de memorizarnos a nosotros mismos y a nuestra historia. Y la base de estos procesos es tan física como, para citar una frase célebre del primer positivismo, la producción de bilis por el hígado. Así es que creo que seremos capaces de entender las bases físicas de la memoria y del entendimiento, pero no sé en qué medida seremos capaces de predecir, por ejemplo, si dentro de cinco minutos voy a fumarme un cigarrillo o tirarme por la ventana. Recordemos que una de las características del conocimiento científico es su capacidad de predecir. Somos capaces de predecir los eclipses o las mareas, pero no sé si seremos capaces de predecir alguna vez el comportamiento humano, tan condicionado por las interacciones previas de ese ser humano concreto con su ambiente.

El impacto público

—¿Qué piensa del cada vez mayor protagonismo de la ciencia en el mundo? ¿Se ha convertido en la "cultura" del siglo XXI?

—La cultura ha tenido siempre un fuerte condicionamiento científico. Pero, además, en las sociedades democráticas los intereses y problemas de los ciudadanos son determinantes del interés reflejado en los medios, y desde Fleming todo el mundo sabe que la ciencia puede tener respuesta para sus problemas y desde la bomba atómica que la ciencia puede creárselos.

—Seamos más concretos, la biomedicina ha tomado hoy un protagonismo especial. ¿Cree que se conoce bien su labor?

—Las biomedicina busca conectar enfermedad y salud con genes, moléculas, células y estructuras a resolución atómica. Es la frontera entre las ciencias llamadas básicas (bioquímica, biología molecular y celular, genética) y la medicina clí-



“El conocimiento bioquímico y genético acumulado gradualmente en los últimos cien años, y mucho más rápidamente en los últimos quince años, ha abierto expectativas impensadas para la medicina preventiva y curativa”

nica. La labor de producir avances ya no es responsabilidad de científicos básicos o de médicos, sino de la combinación de ambos. La biomedicina es hoy sin duda la protagonista. En la mayoría de los países avanzados la salud es una de las preocupaciones principales de los ciudadanos. El conocimiento bioquímico y genético acumulado gradualmente en los últimos cien años y mucho más rápidamente en los últimos 15 años ha abierto expectativas impensadas para la medicina preventiva y curativa. Es posible entender el mecanismo básico de casi cualquier enfermedad. Las estructuras biológicas a nivel atómico permiten diseñar nuevos fármacos. El conocimiento del genoma abre el camino a la identificación de la predisposición genética para habilidades y debilidades, incluyendo las enfermedades. Se concibe la posi-

bilidad de usar terapia génica de enfermedades heredadas, como en el caso de los niños burbuja, pero también de tratar otras enfermedades adquiridas aunque con base genética, como el cáncer. Las posibilidades de clonación, junto con la investigación sobre células madre, abren horizontes nuevos a la regeneración y sustitución de tejidos y aun de órganos, incluso del sistema nervioso y del músculo cardíaco, y a los trasplantes celulares. Por otro lado, otra razón del auge de la biomedicina son los nuevos retos que han supuesto el sida, la enfermedad de las vacas locas, el aumento de la enfermedad de Alzheimer, del cáncer y de enfermedades cardiovasculares y articulares crónicas al envejecer masivamente la población.

Estudios contra el dolor

—¿Hasta qué punto se puede “mejorar” el ser humano con el desarrollo de investigaciones como las realizadas desde su instituto?

—La perspectiva de nuestras investigaciones es más prevenir y curar que “mejorar” en sí al ser humano. Yo creo que hay que tratar de eliminar el dolor y la incapacidad durante la mayor parte de la vida, pero no tratar de alargar esa vida mucho más de lo que ya vivimos en los países desarrollados. Tampoco creo que el objetivo sea generar supermujeres o superhombres. Nuestro reto está en los cientos de mi-

llones de casos de tuberculosis, malaria, desnutrición, sida, secuelas de traumatismos diversos, infecciones prevenibles, Alzheimer, enfermedades cardiovasculares, obesidad, diabetes y demás plagas médicas a las que se enfrenta la humanidad.

Medicina y bienestar

—¿Cuáles son las urgencias más inmediatas para el bienestar de la población mundial? ¿Cuál es la función de la medicina actual?

—Si miramos al mundo desde una perspectiva global, el futuro para el conjunto de la población mundial es la mejora nutricional y sanitaria, la provisión de agua potable y la erradicación o contención de los vectores y prácticas transmisoras de parasitosis y enfermedades infecciosas, así como la reducción de la mortalidad materno-infantil mediante la aplicación de una obstetricia básica y de unas medidas adecuadas de asepsia y de prevención de la diarrea, la deshidratación y otras enfermedades infecciosas de la infancia. Todo ello es realmente prevención. Pero en las sociedades desarrolladas, y aún en las no desarrolladas, aunque la prevención y la promoción de hábitos saludables es esencial, existe una importante demanda de medicina asistencial cada vez más refinada, e incluso, cada vez más, de medicina reparadora y cosmética. Piense usted por ejemplo en la oftalmología, que en países pobres y cálidos aún tiene como caballos de batalla el tracoma y las cataratas, pero que en occidente es alta tecnología para la cirugía de defectos de refracción. Así es que el futuro de la medicina es complejo, pues tiene a la vez que abordar problemas preventivos, pero también debe desarrollar estrategias curativas, y esto último puede ser muy importante incluso para países poco desarrollados.

JAVIER LÓPEZ REJAS

Juan Luis Arsuaga publica *El enigma de la esfinge* Mecanismos evolutivos

El codirector del equipo de investigación de Atapuerca y premio Príncipe de Asturias, Juan Luis Arsuaga, ha tomado la leyenda de Edipo como metáfora sobre la evolución para titular su último libro, *El enigma de la esfinge* (Areté). El Cultural ofrece un fragmento de la obra, en la que el autor analiza el propósito de la evolución de las especies.

La paleontología humana no ha sido nunca ajena a los debates sobre la evolución, aunque sólo sea porque una vez admitido el origen del hombre a partir de otras especies de primates (algunas en esencia muy similares a los actuales grandes simios) aún faltaba por decidir cuál era el mecanismo que hacía funcionar la evolución. Por eso se observaba con atención, desde la paleoantropología, lo que los principales protagonistas del debate teórico tenían que decir al respecto, para tratar de encontrar un sentido a nuestra presencia en este planeta... o para renunciar a hacerlo. Las teorías lamarckianas y las ortogenetistas, por todo lo que tenían de finalismo y de progresionismo, sumaron muchos partidarios, hasta que finalmente el neodarwinismo se impuso también en la paleoantropología en los años cincuenta y sesenta del siglo XX. Desde entonces nadie piensa en programas evolutivos inherentes a los propios organismos, y a la evolución humana (como a la evolución en general) ya no hay quien le busque un sentido (un propósito). De manera que, al menos en lo que tiene de materialismo, el darwinismo ha triunfado finalmente, no sin antes atravesar una larga y profunda crisis.

Pero hay otros aspectos del darwinismo, concretamente el seleccionismo y el utilitarismo a ultranza, que aún suscitan debates, en particular desde la emergencia de la teoría del equilibrio puntuado y tam-

bién ante los últimos descubrimientos de la genética del desarrollo. Puede sorprender acaso a los que piensan que las teorías son plantas que crecen por sí solas abonadas por los datos, pero la realidad es que el aluvión de fósiles de las últimas décadas no ha resuelto los grandes problemas teóricos, ni ha hecho acallar los ecos de las críticas al darwinismo (ni al original, ni a su versión actualizada o neodarwinismo).

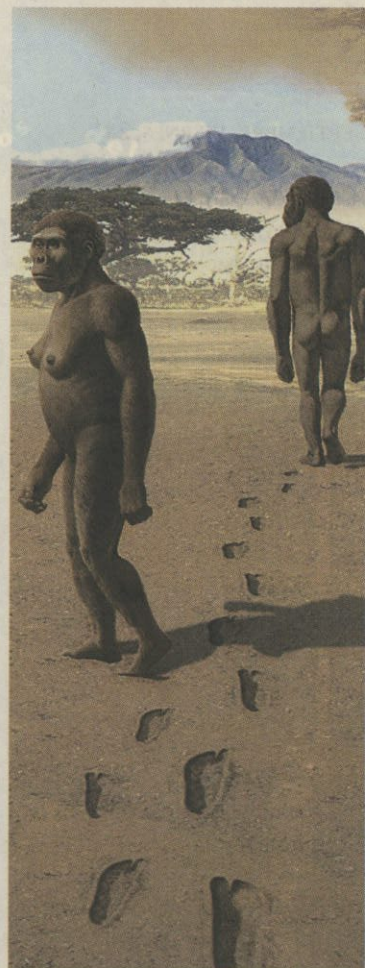
Los principales debates actuales de fondo en paleoantropología, más allá de las discusiones a propósito de tal o cual filogenia, son éstos:

¿La evolución humana tiene en general un carácter lineal o su geometría es muy ramificada? Aquí se podría situar la polémica entre el modelo multirregional (o "hipótesis del candelabro") que sigue el esquema evolutivo rectilíneo, y el modelo del origen reciente y único para la especie humana actual, que describe la evolución humana como un árbol frondoso. Este debate afecta sólo a la geometría de la evolución humana, pero está estrechamente relacionado con el siguiente punto.

¿En la aparición de nuevas especies predomina la anagénesis como modo evolutivo (lo que propiciaría una geometría más bien lineal), o es mayoritaria la especiación alopatrica (favorecedora de la cladogénesis o evolución por escisión)? Una buena forma de atacar la disyuntiva sería fijarse en cuántos casos la especie madre sobrevive a la es-

pecie hija. En su revisión del estado de la teoría del equilibrio puntuado, 21 años después de su formulación, Gould y Eldredge (1993) manifestaban que "dadas estas exigentes condiciones, y a la luz del tan imperfecto registro fósil, estamos encantados de que tantos casos hayan sido documentados, particularmente en el requisito crucial de la supervivencia de la especie ancestral después de la ramificación". ¿Qué casos de éstos pueden citarse en el registro fósil de la evolución humana? Veamos un ejemplo.

Entre 1,8-1,9 millones de años hacen su aparición en los yacimientos del este de África dos especies, *Homo habilis* y *Homo ergaster*. Algunos fósiles más antiguos (desgraciadamente muy fragmentarios) parecen del primer tipo (en particular uno de ellos, de hace 2,3 m.a.), lo que induce a pensar que estas dos especies son madre (*Homo habilis*) e hija (*Homo ergaster*). Si esto es cierto sería un ejemplo de pervivencia de la especie ancestral después de la ramificación. Incluso hay quien reconoce en esa misma edad una tercera especie, *Homo rudolfensis*, que podría ser igualmente descendiente del *Homo habilis*, pero que tal vez se trate de una especie hermana (de la misma antigüedad) porque se le ha atribuido una mandíbula fósil de hace unos 2,5 millones de años procedente del lago Malauí (aunque no es seguro que pertenezca si-



RECREACIÓN DEL AUSTRALOPITHECUS AFARENSIS

quiera al género *Homo*). En este caso *Homo habilis* habría coexistido durante un tiempo con la especie hija *Homo ergaster* y con la especie *Homo rudolfensis*; para complicar aún más las cosas, recientemente se ha propuesto que *H. rudolfensis* no es una especie hermana de *Homo habilis*, sino una línea evolutiva diferente, por lo que pasaría a llamarse *Kenyanthropus rudolfensis*.

Hasta que no tengamos más clara la taxonomía, la filogenia y la cronología de los homínidos no podremos contestar en serio a preguntas como ésta de la coexistencia de la especie antecesora con la descendiente, por lo que, hoy por hoy, se mantienen como problemas a resolver en un futuro.

JUAN LUIS ARSUAGA

Blanco en lo blanco

SEPTIEMBRE. VIERNES, 28

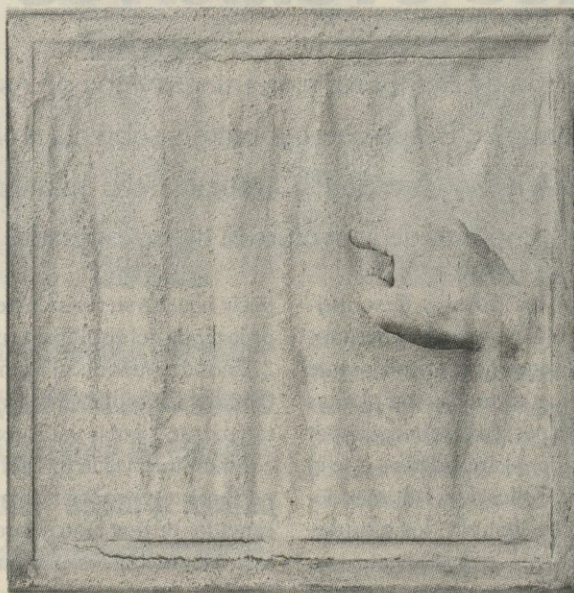
Lo blanco. Lo blanco, tigre purísimo, ha saltado a mis ojos. Las cosas tienen orla de blancura y voy ciego de luz hacia más luz. Lo blanco es siempre una revelación que nos revela a nosotros mismos, una página en blanco de la vida que interrumpe el color mazorrado de la escritura. Lo blanco fue el color de Juan Ramón hasta que le raptara el amarillo. Lo blanco es anterior a los colores como la nada es anterior a ti.

Lo blanco, llama blanquísima, enciende los jardines de septiembre y refresca mis ojos con su zarpa de tigre numeroso y encendido. Salen a veces días blancos como sale una virgen de su lago. A qué tanta blancura en esta hora en que la sombra pesa como un mundo. Con los ojos cerrados a lo blanco descubro mis blancuras interiores. Es un incendio pálido y violento que me quema por dentro y me desnuda.

Las flores del almendro y del ciruelo han puesto su blancura en esta hora. Hay una primavera trastocada, hay una destrucción entre lo blanco. Es la blancura una posteridad en la que habito lento y sorprendido, es la blancura infierno de los ángeles con su color de flor y eucaristía. Los poetas de lo blanco ya murieron enterrados en nichos de blancura. Hay una prosa de color marengo que ha torcido la luz del 27.

Busco libros con páginas en blanco y soy el Mallarmé de la negrura. Las calles van nevadas de sol blanco y me tapo los ojos con espanto. Me duele este dolor en la cabeza como duele tu voz cuando no suena. Escribieron en blanco algunos hombres, escribió William Blake sobre los ángeles. Alberti vio lo blanco en arboleda y hay páginas en blanco en José Hierro. Ah del poeta que escribiendo en vano no acierta con la página blanquísima en que decirlo

"TIEMPO DE AUSENCIAS", DE RICARDO CALERO (1990)



todo sin un verso y abrazar al lector con su blancura.

Claudio Rodríguez, cernedero claro, dejó un trigo muy blanco entre su verso, y otros que no recuerdo fueron fieles al sacramento lírico del blanco. Hoy me ha asaltado un tigre, ser purísimo, al mirar hacia el sol, sol sobre blanco. Con los ojos heridos de blancura me recojo en un libro no mirado y comprendo la fiesta de este día: es mi muerte y sudario, es mi página en blanco, es el ángel que soy, tan desalado.

SEPTIEMBRE. SÁBADO, 29

Espasa Calpe publica las memorias, o mejor diarios de Josep Pla. No es sólo una recuperación del gran prosista catalán sino una contribución más al retorno de los géneros de la memoria, que en España siempre

han sido mucho más infrecuentes que en Francia, por ejemplo. Aquí se ha considerado que las memorias son un género senil que sólo sirve para decirles una palabra más alta que otra a los enemigos literarios cuando ya están muertos. Sólo Baroja y César González-Ruano, ambos muy afrancesados, se atrevieron a escribir diarios y memorias, poniendo su vida a este género que aquí no tenía porvenir. Hoy, ante la decadencia de la novela convencional y el barullo de la novela nueva, algunos empiezan a encontrar la salvación en libros como los de Pla y otros autores que hemos citado. Cela, García-Posada, Caballero Bonald, etc. publican unas hermosas memorias no vergonzantes, porque el memorialismo supone la más profunda lectura del yo.

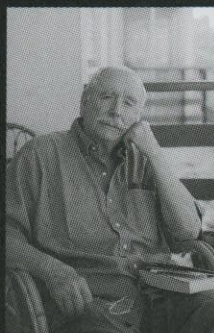
Lo blanco, llama blanquísima, enciende los jardines de septiembre y refresca mis ojos con su zarpa de tigre numeroso y encendido. Salen a veces días blancos como sale una virgen de su lago

En puridad, Pla ni siquiera fue un memorialista sino un dietarista. Escribió siempre al día y sobre el día, o bien lo que iba recordando en su calendario sin fecha. Esto ya es rizar el rizo del memorialismo, porque los recuerdos y autobiografías siempre tienen algo de novela, y en realidad lo son, pero el ejercicio diario de malabarismo literal y literario tiene, entre otros muchos peligros, el de no decir absolutamente nada o decir todos los días lo mismo. Pla, sin preocuparse por nada de esto, escribió todos los días de su vida en catalán, castellano y francés. Y partía siempre del día de hoy para remontarse a los griegos y Montaigne con toda naturalidad, o para quedarse en esa actualidad pequeña de lo que ahora mismo pasa en la calle. El proyecto literario de Pla es muy sencillo: sólo se propone ver y escribir, escribir de lo que está viendo. Esta literatura pegada al terreno tiene una lozanía y un airón de inmediatez. Pla no envejece porque nunca va más allá, y cuando va en seguida está de vuelta. Se da un paseo por sus clásicos y vuelve. Su prosa sabe a lluvia en la masía, a café de Barcelona, a paella en la playa, y tiene un relente de Mediterráneo que no se sabe si hace universal o local todo lo que dice. Él le encontró el punto al diario íntimo, que naturalmente era público, pues escribía mucho de los demás y tenía cierta gracia para hablar mal de sí mismo sin hacerse tampoco el maldito.

Los libros de Pla son singulares en la literatura peninsular porque, mientras los géneros se agotan, aquel labriego ilustrado y de camisa abrochada hasta arriba, se mantenía joven, como un fauno con boina, cercano siempre a los penetrales del día y el color periodístico de los madereros de la vida.

FRANCISCO UMBRAL

PREMIOS de las ARTES y de las CIENCIAS de la Comunidad Valenciana



El premio en la categoría de **Letras** ha recaído en el escritor **Vicente Soto** por su universal y prolífica obra, referencia indiscutible por la excelencia de sus relatos a lo largo de más de seis décadas.



Lola Cardona ha obtenido el galardón en la categoría de **Artes Escénicas** por su destacada trayectoria interpretativa en la que ha encarnado personajes inolvidables en la escena clásica española y su apoyo constante a la difusión del teatro.



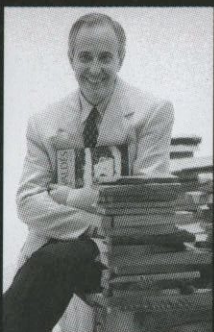
Amparo Rivelles ha sido premiada en la categoría de **Cine y Audiovisual** por su solidez interpretativa en el cine, teatro y televisión y, en especial, como reconocimiento a su brillante carrera cinematográfica.

ENHORABUENA A LOS GANADORES

La Generalitat Valenciana y Unidad Editorial, S. A. dan la enhorabuena a los ganadores de la primera edición "Valencianos del Mundo: Premios de las Artes y de las Ciencias"



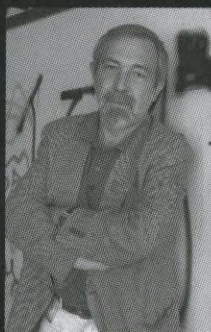
Los seis galardonados de esta primera convocatoria han recibido la escultura "Faro de Valencia", obra especialmente diseñada por el artista **Miquel Navarro** para este premio.



Manuel Valdés ha sido distinguido en la categoría de **Artes Plásticas** por su protagonismo internacional en el campo de la creación artística a través de su producción pictórica y escultórica, ejemplo de simbiosis de tradición y vanguardia.



Luis Antonio García Navarro, ha sido merecedor del galardón a la **Música** por su trayectoria musical y artística y su carrera como director de las más prestigiosas orquestas de todo el mundo.



En el apartado de **Ciencia e Investigación**, el ganador ha sido **Vicente Rubio** por sus aportaciones a la investigación en el campo de la citología molecular y su labor al frente del Instituto de Biomedicina de Valencia.



EL MUNDO
UNIDAD EDITORIAL

Promueven:

Patrocina:

N
NEFINSA
GRUPO EMPRESARIAL SERAFINA

 **GENERALITAT VALENCIANA**

VUELA EN INTERNET.

Línea ADSL » LA BANDA ANCHA DE TELEFÓNICA.

Internet de alta velocidad. » Velocidad de hasta 2 Mbps*. Para ir hasta treinta veces más rápido que un módem estándar.

Conexión permanente 24 horas. » Para que estés siempre conectado a Internet con sólo encender tu ordenador.

Voz y datos simultáneos. » Para hablar por teléfono, enviar datos e imágenes y volar por Internet a la vez.



BILBAO 700
III MILLENIUM

* Hasta 2 Mbps en LíneaADSL2Mb en sentido descendente.
Servicio prestado por Telefónica de España.

CONTRÁTALA YA EN EL

1004

EN TIENDAS TELEFÓNICA
O DISTRIBUIDORES AUTORIZADOS

www.telefonicaonline.com

Telefonica