

EL CULTURAL

8-14 de julio de 2004

www.elcultural.es

Chéjov
El genio en
su aniversario

Recuerdo de
Marlon Brando

Entrevistas
David Mamet
Denis Rafter

Los 100 de
Neruda

Luis María Anson
J. M. Caballero Bonald
Inés María Cardone
Jorge Edwards
Luis García Montero
Pere Gimferrer
Jaime Siles
Sara Vial

Neruda ayer y hoy y siempre

POR JAIME SILES



Neruda no fue un poeta tan transcontinental como Darío, ni tan intercultural como Borges, ni tan insular como Lezama, ni tan vanguardista como Huidobro, ni tan medular como Vallejo, ni tan intelectual como Paz. El sitio de Neruda parece, pues, muy otro: es uno de los más grandes poetas hispanoamericanos del siglo XX, pero lo es de un modo tan oblicuo que cada vez resulta más difícil saber en qué consiste su singularidad. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) es un libro escrito, al igual que su *Crepusculario*, en metro y tono postmodernista, cuando tanto el modernismo como el postmodernismo habían expirado por completo desde hacía años, o estaban a punto de expirar. *Residencia en la tierra* aplica y desarrolla una técnica surrealista cuando el surrealismo ya era un cadáver enterrado hacía mucho tiempo. Algo similar sucede con su “descubrimiento” de Villamediana y de Quevedo.

Neruda llega tarde a casi todos los movimientos de vanguardia, pero, por eso mismo, es quien los analiza, perfecciona y profundiza más, lo que le permite una mayor explotación del éxito, al aprovechar todas las virtudes de cada corriente sin tener que padecer o sufrir ni uno solo de sus defectos. Así su poesía sigue siendo, en todas sus etapas, nerudiana. Neruda fue muy hábil en esto. Su mérito fue clasicizar—si así puede llamársele— una serie de rasgos de la poesía de vanguardia, y de hacerlo de un modo que pareciera menos novedoso que normal. Por eso, creo que lo que queda y quedará de Neruda es, sobre todo, su condición de lengua aprovechable: sus poéticos prosaísmos y su concepto del poema entendido no como una autonomía de la forma sino como una expresión asumida—y resumida— de la realidad. Aunque no llega a articular un pensamiento lírico compacto y coherente, la historia de su texto nos muestra que ésta es la historia de su yo. El yo lírico de Neruda tal vez sea la parte más interesante y moderna de

su obra: aquella en la que más y mejor se aprecia el modo en que el joven Neruda paga tributo a la crisis del sujeto, característica de la modernidad. En este sentido nada más claro que la elección de otro nombre con que decirse e identificarse: ese “Pablo Neruda desde octubre de 1920” que figura en uno de sus cuadernos de escolar. La crítica y él mismo partían de una pista falsa: la del poeta checo Jan Neruda, cuyo nombre tomaría Neftalí Reyes hacia finales de los años veinte.

Sin embargo, el poeta Miguel Arceche, en un artículo publicado el 18 de febrero de 1981 en la revista *Hoy*, propone una variante: la de Norman Neruda, pianista citado por Sherlock Holmes en *Study in Scarlet* de Conan Doyle que, bajo el título de *Un crimen extraño*, se publicó en Santiago en 1908. Lo que importa aquí es el hecho que ilustra el dato: la búsqueda de un nombre al que transferir el propio yo. Llamarse de otro modo es ser otro, y Neruda lo fue a partir, sobre todo, de ese nombre: un nombre con el—y en el y desde el— que *yo year*. Casi toda la poesía de Neruda—incluso la que menos lo parece— es un *yo year*. “Si ustedes me preguntan qué es mi poesía, debo decirles: no sé. Pero si interrogan a mi poesía, ella les dirá quién soy yo” —dijo en una conferencia pronunciada en 1943. Neftalí Reyes encontró en Neruda un aparato fónico productor: el altavoz desde el que decirse. Los primeros poemas nerudianos objetivan una crisis de autorrepresentación: son la crónica de la instancia del discurso de un hablante ante la perplejidad que le producen los puntos de fuga de su yo. *Veinte poemas...* ciñe por vez primera su escenografía y despliega en ella la dramaturgia de su yo. En él está el Neruda temático aún no tematizado, el Neruda retórico cuando ésta no era aún un oficio sino un don.

En los tres libros siguientes empieza a sentir el olor de la larga distancia, que le lleva al espacio fundacional de Temuco: a su “Provincia

Neruda llega tarde a casi todos los movimientos de vanguardia. Por eso mismo es quien los analiza, perfecciona y profundiza más. Aprovecha todas sus virtudes sin tener que padecer ni uno solo de sus defectos

de la infancia” añade a su obra una nueva y productiva clave. “Utilizar” lo que, en una carta a Héctor Eandi, define como “estas debilidades” le permite convertir en estados creativos lo que, en otros, son situaciones de permanente depresión. Alude allí al salto que supone *Residencia en la tierra I* y a la serie de poemas escritos a lo largo de 1927 en los que alcanza su más absoluta visión de lo real. Esencia y circunstancia corren aquí parejas y, paralelas a ellas, las enumeraciones progresivas que, en adelante, caracterizarán, como si fueran catálogos o inventarios, todo su sistema formular.

El Neruda peor es el que se empeña en ser un nuevo Victor Hugo del XX; el Neruda mejor, el que más cerca está de quien acaso menos lo parece: de Valéry. Me refiero al Neruda profético, encantatorio y parabólico: el Neruda protagonista de lo último; el Neruda entre la noche y el tiempo; el de “Barcarola” y el de “El sur del océano”; el Neruda de “Walking around”; el Neruda del “hay” y de las impersonalizaciones sucesivas; el Neruda de un rumor de medias de seda acariciadas/y senos femeninos que brillan como ojos; el Neruda que busca una “Entrada a la madera”, que lo es también a la materia: a la materia del tiempo encarnada en el inventario en fragmentos de todo lo real; el Neruda marxista y epicúreo que parece Demócrito y Lucrecio a la vez; el Neruda siempre y cada vez mejor; el Neruda único. ■

PORTADA PABLO NERUDA, POR GRAU SANTOS I
PRIMERA PALABRA POR JAIME SILES 3



LETRAS

Neruda, cien años del poeta de todos

Retrato del poeta modernista, POR PERE GIMFERRER 7

Una vida vagabunda, POR M. LÓPEZ-VEGA ... 8

El gran poeta de la desorganización, POR JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD 10

Eran España y Chile: se llamaban Federico y Pablo, POR LUIS MARÍA ANSON 12

El poeta cíclico en Normandía, POR JORGE EDWARDS ... 15

Las mujeres que amó, POR INÉS MARÍA CARDONE 16

Este Neruda de Valparaíso, POR SARA VIAL 19

“Explico algunas cosas”, POR LUIS GARCÍA MONTERO ... 20

Antología/ LOS POETAS JÓVENES ELIGEN LOS MEJORES VERSOS DE NERUDA 22

Libro de la semana: *Cuentos completos*, de Anton Chéjov, POR RAFAEL NARBONA 24

Los libros más vendidos 26

César Aira/ Las noches de Flores, POR JOAQUÍN MARCO ... 27

Libros de bolsillo/ 28

Daniel Moles/ La huella de *Vértigo*, POR EUGENIO TRÍAS . . 29

David Heylen/ Mentiras oficiales, POR R. LÓPEZ BLANCO ... 29

ARTE

Tras las huellas del genio/ Dos exposiciones de Dalí coinciden en el Reina Sofía, POR ELENA VOZMEDIANO 30

Martín Patino/ Realidad fabulada, POR JOSÉ MARÍN-MEDINA . 32

De cómo reinventar la historia, POR MARIANO NAVARRO . 33

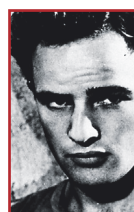
En el retablo de las maravillas, POR J. VIDAL OLIVERAS ... 34

TEATRO

Entrevista con Denis Rafter/ El director y actor irlandés estrena en el Festival de Almagro la versión íntegra de *Noche de Reyes*, de Shakespeare, POR LIZ PERALES 38

Centenario de la muerte de Chéjov/ El genio ruso sigue vivo en los escenarios, POR JORGE SAURA 40

Críticas y textos dramáticos, POR M. J. RAGUÉ Y JAVIER VILLÁN ... 42



CINE

Entrevista a David Mamet/ Estreno de *Spartan*, el último trabajo del polifacético director norteamericano, POR JEREMY SMITH 43

Marlon Brando, en el recuerdo/ El mito, la máscara y la carne, POR CARLOS F. HEREDERO ... 46

MÚSICA

Peralada en torno a Dalí/ El artista de Figueras protagonista de la XVIII edición del festival catalán, ARTURO REVERTER ... 49

Aix y Montpellier se reinventan, POR CARLOS FORTEZA ... 51

Barenboim/ Vicisitudes y polémico regreso del maestro, POR LUIS G. IBERNI 52

CIENCIA

Inteligencia ambiental/ Nuevas formas de interacción revolucionan la vida cotidiana, POR JAMES PATTEN 55

De la solidaridad a la agresión/ Cómo se construye la Neurohistoria, POR FRANCISCO MORA 57

LA ÚLTIMA PALABRA/ David Gistau, POR NURIA AZANCOT 58

www.elcultural.es

EL CULTURAL Patrocinado por *Telefonica*

Fundador
Luis María Anson
 Directora
Blanca Berasátegui

Jefes de Redacción: Nuria Azancot, Javier López Rejas. Jefes de Sección: Paula Achiaga, Liz Perales, Guillermo Solana.
 Redacción: María Isabel Falagán, Carlos Forteza, Itziar de Francisco, Cristina Jaramillo, Martín López-Vega, Carlos Reviriego

Críticos G. Alonso, D. Barro, Á. Basanta, J. Berlanga, K. de Barañano, J.M. Benítez Ariza, D. Castro, P. Castro, José L. Clemente, A. Colinas, J. Cremades, C. Cuevas, F. Díaz de Castro, D. Doncel, R. Esparza, José J. Etayo, Carlos F. Heredero, J.-A. Gallego, A. García-Abril, J. L. García Martín, C. García-Osuna, D. Giralte-Miracle, Á. Guilbert, José A. Gurpegui, Abel H. Pozuelo, J. Hernando, B. Hernanz, J. Hontoria, L. G. Iberní, José

Jiménez, P. Lanceros, R. López Blanco, J. Marco, M. Marías, J. Marín-Medina, V. Morales-Lezcano, J. Muñoz, R. Narbona, M. Navarro, R. Núñez Florencio, E. Ocaña, B. Palomo, José M. Parreño, J. L. Pérez de Arteaga, R. Piña, D. Plácido, A. Reverter, L. Ribot, A. de la Rica, O. Ruiz-Manjón, S. Sánchez, Care Santos, B. Sarabia, S. Sanz Villanueva, R. Senabre, J. Siles, E. Trias, J. Vidal Oliveras, J. Villán, D. Villanueva, L. A. de Villena y E. Vozmediano.

Edita Prensa Europea S.A. Pradillo, 42. 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@elmundo.es
 EL CULTURAL se vende conjuntamente con el diario EL MUNDO.

Imprime Rotedic. Dpto. legal: GU452-98



El próximo lunes 12 se cumplen cien años del nacimiento del poeta chileno Pablo Neruda. Caudaloso y polémico, su obra es tan variada que difícilmente habrá un lector que no haya encontrado en su poesía un motivo de emoción o exaltación. Su libro más famoso, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, es también uno de los más frecuentados por los lectores de poesía de todo el mundo. Y ahí están *Canto general* u *Odas elementales* como cimas de un poeta que quiso ser todos los poetas. EL CULTURAL celebra hoy su centenario con artículos de los más destacados especialistas en su obra. Jaime Siles busca y encuentra en nuestra Primera Palabra la actualidad del poeta; Pere Gimferrer alude a su fundadora y fundamental etapa modernista; José Manuel Caballero Bonald recuerda el ciclópeo y toté-

mico *Canto General*; Luis María Anson repasa su relación con Federico García Lorca y España; Jorge Edwards desvela un divertido pasaje inédito de su biografía parisina; la chilena Inés María Cardone, autora del libro *Los amores de Neruda*, traza un perfil de las mujeres a las que amó y que inspiraron al poeta; Sara Vial, amiga de Neruda, lo recuerda en Valparaíso; Luis García Montero revisa su compromiso

político; Martín López-Vega traza un demorado recorrido biográfico y ocho de nuestros más destacados poetas últimos (Carlos Marzal, Esperanza López Parada, Vicente Gallego, Juan Antonio

González Iglesias, Lorenzo Oliván, Ana Merino, Álvaro García y Guadalupe Grande) elaboran una personal antología de la obra del chileno. Neruda quiso ser todos los poetas. Los fue, y además se convirtió en el poeta de todos.

Neruda

El poeta de todos

Retrato del poeta modernista

POR PERE GIMFERRER

Los poetas empezamos por ser poetas epigonales, incluso poetas miméticos. Ello es cierto hasta del más singular de la lírica contemporánea, Rimbaud: sus primeros poemas son los de un dotadísimo y personal epígono del “Parnasse Contemporain”; los últimos –en curioso y generalmente no advertido paralelismo con la trayectoria de Neruda– desembocan en violentos alegatos cívicos: un texto como “Démocratie”, incluido en las *Illuminations*, sería perfectamente aplicable, sin cambiar una palabra, a la conducta de los americanos en Iraq, y no se trata de un caso único en este libro. Epigonales son también –todos lo sabemos– los comienzos de Rubén Darío, el de *Abrojos*. Menos se ha hablado de este aspecto en Neruda, quizá porque los *Cuadernos de Temuco* permanecieron inéditos hasta 1997, y porque su primer libro publicado, *Crepusculario* (aparecido en 1923, es decir, sólo tres años después del fin de la redacción de *Cuadernos de Temuco*), fue en parte eclipsado ante el público, aunque no en la valoración de los estudiosos, por el pronto y rápidamente extraordinario éxito de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, volumen que, aunque tributario aún en parte de la misma estética, no me propongo examinar aquí.

Vaya por delante mi apreciación general: este Neruda inicial, no menos granado –para su edad, y en sí mismo también– que el Neruda posterior, es fundamentalmente un espléndido poeta modernista. Situémonos en el tiempo: cuando se inicia la escritura de *Cuadernos de Temuco* (1919), sólo hace tres años que ha muerto Rubén Darío. Y, cuando se publica *Crepusculario*, Juan Ramón Jiménez (las rencillas con Neruda son muy posteriores) se halla en plena actividad. El Neruda modernista –o, si se quiere, “modernista”– aquí presente, en nada es inferior a las más altas y evolucionadas formas del modernismo hispanoamericano: los mejores poemas de José Asunción Silva, por ejemplo, o la obra de José María Eguren, conociera entonces o no directamente esta última. Podría dar ello cierta momentánea e ilusoria impresión de anacronismo, pues por aquellos años ya empezaba a escribir de modo muy distinto Alberti, y ya había publicado Apollinaire; pero no olvidemos que, para pintar *Les demoiselles d'Avignon*, Picasso había necesitado pintar antes *Ciencia y caridad* y, todavía, *Arlequín* más adelante.

Otra cosa que llama de inmediato la atención

es el carácter claramente secundario que, sea cual fuere la consideración que hoy en sí mismos nos merezcan, revisten algunos escritores citados con devoción en *Cuadernos de Temuco*, tales como los novelistas Felipe Trigo y Jean Lorrain; e incluso me pregunto si ese para mí enigmático “Parnucio” que aparece en el segundo poema del ciclo “Las rosas del diablo” no será, en realidad, grafía o lectura imperfecta de D’Annunzio, autor que, a diferencia de los otros que cité, no era entonces en modo alguno un poeta secundario. Tampoco, sea como fuere, es esto nuevo: hoy nos sorprenden todavía la estima que incluso el Rubén Darío de plena madurez poética parece sentir por un autor tan olvidado (excepto en el callejero de París) como A. Houssaye. Pero poco importa, en Rubén Darío como en Neruda, todo ello: lo cierto, lo definitivo (y definitorio a la vez) es que *Cuadernos de Temuco* está lleno de versos extraordinarios y admirables, y, no pocas veces, de poemas admirables también, y, *Crepusculario*, sin excepción alguna, de poemas íntegramente admirables.

Este Neruda inicial, en apariencia prólogo a su obra posterior es, en realidad, clave de bóveda de ella: si examinamos con atención no ya el homenaje rubeniano –“RD”– contenido en *La Barcarola*, sino un texto, poéticamente excelso pero en apariencia de estética muy dispar, como el “Nuevo canto de amor a Stalingrado” contenido en *Tercera residencia*. Comprobaremos que –sin más alteración sustancial que la rapidez elíptica en el uso de las imágenes y la mayor libertad en metro y rima– el sistema de fabricación rítmica y metafórica es básicamente el que el modernismo aportó a las literaturas hispánicas, esto es, el que da razón de ser a *Cuadernos de Temuco* y *Crepusculario*. Sólo por estas entregas iniciales, pues, Neruda ya sería un gran poeta, e incluso la misma clase de gran poeta que es: lo que lo agiganta a nuestros ojos es el

hecho de que sea quizá el único poeta que da el gran paso que Rubén Darío no tuvo tiempo en su breve vida de dar (y que, de modo muy distinto, dio también el último Juan Ramón Jiménez): el paso de las conquistas métricas, rítmicas, léxicas y sintácticas del modernismo a la poesía plenamente contemporánea. El reproche (o el desafiante blasón, según se mire) de “impureza”

poética carece aquí de sentido: ya se hallaba, sin ir más lejos, en el Rubén de “A Roosevelt”.

La personalidad humana de Neruda –a quien no traté, pese a editarle– ha sido objeto, alternativamente, de una hagiografía bonachona y de una no simulada antipatía (no sólo por razones políticas esta

última). En mi sentir, para juzgar de verdad –si es que interesa hacerlo– a Neruda humanamente, hay que ir a su raíz: al Neruda de *Cuadernos de Temuco* y de *Crepusculario*: el tiempo, luego, hizo con el hombre (no, desde luego, según he tratado de mostrar, con el poeta) su labor habitual, la que sobre cada uno de nosotros ejerce; pero el verdadero Neruda –el poeta y el hombre– está aquí, en este adolescente que, aislado en Chile– como Rubén Darío en la época de Valparaíso o Buenos Aires– descubre la palabra y la poesía, y, más allá de todo ello (o, por mejor decir, insertado en todo ello) descubre que es capaz de expresarse a sí mismo, de manifestar, en la médula misma del lenguaje, con una conmovida hondura y un oído instintivo que muy pocos han tenido en toda la historia de la poesía en español, este impulso de vivir y afirmarse en el mundo con que los mejores (he citado a Rubén, he citado a Rimbaud), al encontrarse con su propio ser en los umbrales de la edad adulta, comulgan a un tiempo con el mundo y con la entraña misma de la palabra poética. Y esto no es ya sólo modernismo: es, como en los días de Propertio o de Ovidio, gran poesía. ■

SENSACIÓN DE DOLOR

Fragancia de lilas...

Claros atardeceres de mi lejana infancia que fluyó como el cauce de unas aguas tranquilas.

Y después un pañuelo temblando en la distancia. Bajo el cielo de seda la estrella que titila.

Nada más. Pies cansados en las largas errancias y un dolor, un dolor que remuerde y se afila.

...Y a lo lejos campanas, canciones, penas, ansias, vírgenes que tenían tan dulces las pupilas.

Fragancia de lilas...



Bibliografía

- *Crepusculario*. Santiago, Ediciones Claridad, 1923.
- *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Santiago, Nascimento, 1924.
- *Tentativa del hombre infinito*. Nascimento, 1926.
- *El habitante y su esperanza*. Novela. Nascimento, 1926.
- *Anillos*. Prosas de Pablo Neruda y Tomás Lago. Nascimento, 1926.
- *El hondero entusiasta. 1923-1924*. Santiago, Empresa Letras, 1933.
- *Residencia en la tierra. 1925-1931*, Nascimento, 1933.
- *Residencia en la tierra 1925-1935*, Madrid, Cruz y Raya, 1935.
- *España en el corazón. Himno a las glorias del pueblo en la guerra*. Santiago, Ediciones Ercilla, 1937.
- *Tercera residencia. 1935-1945*. Buenos Aires, Losada, 1947.
- *Alturas de Macchu Picchu*. Santiago, Ediciones de Librería Neira, 1947.
- *Canto general*. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1950.
- *Los versos del capitán*. Nápoles, Imprenta L'Arte Tipografica, 1952.
- *Las uvas y el viento*. Nascimento, 1954.
- *Odas elementales*. Losada, 1954.
- *Viajes*. Santiago, Nascimento, 1955.
- *Nuevas odas elementales*. Losada, 1956.
- *Tercer libro de las odas*. Losada, 1957.
- *Estravagario*. Losada, 1958.
- *Navegaciones y regresos*. Losada, 1959.
- *Cien sonetos de amor*. Santiago, Ed. Universitaria, 1959.

Una vida vagabunda

EL poeta, ya se sabe, es un fingidor: un raro mentiroso que se coloca sobre la cara una máscara que reproduce uno por uno los rasgos de su propio rostro. Pablo Neruda se llamaba Ricardo Eliecer Neftalí Reyes Basoalto, y nació el 12 de julio de 1904 en Parral, una pequeña aldea vinícola del centro de Chile. Cuatro años después se trasladó más al Sur, a Temuco, con su padre. Su madre había muerto de tuberculosis apenas un mes después de haber nacido él. Su padre se casó en segundas nupcias con Trinidad Cambia.

Alumno de Gabriela Mistral

En Temuco pasó una infancia inmersa en la naturaleza y en los libros de aventuras de Salgari o Buffalo Bill. Por entonces conoció a Gabriela Mistral, quien le abrió la puerta de los grandes narradores rusos. A Neruda enseñada se le dieron mejor las letras que las matemáticas, y comenzó a colaborar con revistas estudiantiles. Escribió sus primeros poemas por encargo de un amigo que quería enviárselos a su novia. "Fui creciendo, leyendo, enamorándome y escribiendo al paso del tiempo, entre los amargos inviernos de Temuco y el misterioso estío de la costa", recordará. En 1921 se traslada a Santiago de Chile para comenzar sus estudios universitarios vestido con la capa ferroviaria de su padre. Precisamente para evitar que su padre descubra que escribe comienza a utilizar el seudónimo "Neruda", que toma, dice, del escritor checo Jan Neruda, a quien no ha leído.

En 1923 se autoedita su primer libro, *Crepusculario*. El poeta uruguayo Sabat Ercatý lo elogia, pero le advierte de que se deja llevar en exceso por su influencia. Neruda busca entonces una expresión más sencilla de la que brotarán los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.

Es la época en que comienza su poco conocida relación epistolar con Borges, de la que no se conservan las cartas, tan sólo el testimonio de Roberto Alifano, quien ha escrito sobre la simpatía literaria inicial (que no se apagaría) y la irreconciliable distancia ideológica posterior.

Muchachas morenas y doradas

Son años de vida bohemia en Santiago, rotos por su nombramiento como cónsul en Ranguín. Un destino en el que su único trabajo es sellar las autorizaciones para enviar a Chile parafina y té en un barco que zarpa cada tres meses. En ese ambiente llega a temer perder su lengua, y le pide a Alberti que le envíe un diccionario a modo de salvavidas. De ahí pasará a ocupar el consulado de Colombo en Ceilán, huyendo de un turbulento amor con una mujer birmana que estuvo a punto de asesinarle.

En Colombo comparte sus ocios con "muchachas morenas y doradas" que "se acostaban conmigo deportiva y desinteresadamente". Pero sigue su camino: pasa a Singapur, primero, y a Yakarta, después. Allí conoce a María Antonieta Hagenaar, "la javanesa", una criolla holandesa-malaya con la que apenas se entiende pero con la que decide casarse. Su periplo oriental termina en 1932, cuando regresa a Chile

y publica *Residencia en la tierra* con gran éxito. Al año siguiente es nombrado cónsul en Barcelona, de donde pasaría enseñada a Madrid, donde entra en contacto con el mundillo literario de la capital. Instalado en el barrio de Argüelles, frecuenta a García Lorca, Alberti, Bergamín, Altolaguirre, Cernuda, Aleixandre o Hernández. Su influencia era tan grande que cuando Neruda recitaba, Lorca se tapaba cómicamente los oídos y le decía: "¡Calla, calla, que me influencias!". Junto a Altolaguirre fundó la revista *Caballo verde para la poesía*. El sexto número debería ha-



RECIBIENDO EL NOBEL, EN 1971. A LA IZQUIERDA, NERUDA JUNTO A MARÍA ANTONIETA HAGENAAR, "LA JAVANESA", SU PRIMERA MUJER



ber aparecido el 19 de julio de 1936, pero aquel día Franco se rebeló en África. Antes, en 1934, Neruda había tenido una hija, Malva Marina, que moriría a los pocos años. Por entonces mantiene una relación con la pintora argentina Delia del Carril, y en 1936 se separa de su esposa.

La guerra y la imprenta

La guerra civil motiva su *España en el corazón*, del que Altolaguirre hizo una primera impresión en la imprenta que había montado en el frente de Gerona. Muchos solda-

NERUDA A LOS CIEN VIDA Y MILAGROS DE UN POETA

dos republicanos de retirada hacia Francia llevaban ejemplares de esa primera impresión. A Francia se fue también Neruda, a París, donde compartió casa con Rafael Alberti y María Teresa León. Allí conoció además a Louis Aragon (para quien acabó trabajando) y Paul Eluard. Neruda creó la revista *Los poetas del mundo defienden al pueblo español* como medio de difundir poemas antifranquistas, pero enseguida acabó la guerra española y empezó la europea.

Está a punto de ser expulsado de Francia acusado de correo soviético relacionado con Ilya Ehrenburg. Neruda, que no lo conocía, lo buscó: "Ya que me van a echar por su culpa, quería al menos saludarlo". No era un enlace soviético, pero sí que coordinaba en París, bajo la dirección de André Malraux, el II Congreso de Intelectuales Antifascistas que se celebró en Madrid y Valencia en 1937 y que le sirvió para regresar a su casa derruida. En la calle tropezó con un miliciano que se ofreció a ayudarle a bajar los libros: era Miguel Hernández.



ARRIBA, CON DELIA DEL CARRIL. ABAJO: CON MATILDE URRUTIA; LA CASA DE MADRID TRAS LOS BOMBARDEOS Y JUNTO A SALVADOR ALLENDE



El vapor Winnipeg

Tras salir de Madrid vuelve a un Chile gangrenado por el fascismo. En 1939 compra una casa en Isla Negra con la intención de retirarse y dedicarse únicamente a escribir. Pero de España llegan malas noticias: los combatientes republicanos y los civiles antifascistas intentan entrar en una Francia a punto de ser invadida por Hitler. Neruda acude a rescatar a los refugiados de los campos franceses, embarcando a cientos de familias en el vapor Winnipeg el mismo día que estallaba la II Guerra Mundial. Él acabará en México

como cónsul. Desde allí viaja con frecuencia a Guatemala, donde convive con "su hermano chompipe" (por su gran parecido físico) Miguel Ángel Asturias, hasta que en 1943 regresa a Chile. En 1945 comienza una agitada vida política como senador que concluirá perseguido y huyendo de su patria con papeles falsos: viaja a París con el pasaporte de Miguel Ángel Asturias. En 1946 conoce a Matilde Urrutia, quien ya será su compañera hasta su muerte.

El Nobel en 1971: antes del fin

En 1949 viajará por primera vez a la URSS. En el 51 viaja a China. También visita Italia, de donde es expulsado a petición de la embajada chilena. Pero acaba por regresar a Chile, donde permanecerá entre 1952 y 1957 recluso en Isla Negra, aunque sin dejar de viajar. En 1958 el Partido Comunista de Chile es reconocido legalmente y él se involucra en la campaña a las elecciones presidenciales que acabaría ganando el conservador Jorge Alessandri. En 1970 le proponen ser el candidato a las elecciones presidenciales por el PC, pero acaba renunciando en favor de su amigo Salvador Allende, que sale elegido. Neruda es nombrado embajador en Francia y en 1971 obtiene el Premio Nobel de literatura en reconocimiento "a una poesía que con fuerza elemental expresa los sueños y el destino de un continente". En Chile, Pinochet bombardea la Casa de la Moneda y acaba con la vida de Allende. Neruda muere sólo doce días después, el 23 de septiembre, mientras los golpistas queman y destruyen sus libros y torturan y asesinan a sus amigos.

MARTÍN LÓPEZ-VEGA

- *Canción de gesta*. La Habana, Imprenta Nacional de Cuba, 1960.
- *Las piedras de Chile*. Losada, 1961.
- *Cantos ceremoniales*. Losada, 1961.
- *Plenos Poderes*. Losada, 1962.
- *Memorial de Isla Negra*. Losada, 1964.
- *Arte de pájaros*. Santiago, Ediciones Sociedad de Amigos del Arte Contemporáneo, 1966.
- *Una casa en la arena*. Barcelona, Lumen, 1966.
- *Fulgor y muerte de Joaquín Muiriet*. Santiago, Zig-Zag, 1967.
- *La barcarola*. Losada, 1967.
- *Las manos del día*. Losada, 1968.
- *Comiendo en Hungría*. Lumen, 1969.
- *Aún*. Nascimento, 1969.
- *Fin del mundo*. Santiago, Edición de la Sociedad de Arte Contemporáneo, 1969.
- *Maremoto*. Sociedad de Arte Contemporáneo, 1970.
- *La espada encendida*. Losada, 1970.
- *Las piedras del cielo*. Losada, 1970.
- *Geografía infructuosa*. Losada, 1972.
- *La rosa separada*. París, Editions du dragon, 1972.
- *Incitación al Nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*. Santiago, Empresa Editora Nacional Quimantú, 1973.
- *El mar y las campanas*. Losada, 1973.
- *2000*. Losada, 1974.
- *Jardín de invierno*. Losada, 1974.
- *El corazón amarillo*. Losada, 1974.
- *Libro de las preguntas*. Losada, 1974.
- *Elegía*. Losada, 1974.
- *Confieso que he vivido*. Memorias. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- *Defectos escogidos*. Losada, 1974.
- *Para nacer he nacido*. Seix Barral, 1978.
- *El río invisible. Poesía y prosa de juventud*. Seix Barral, 1980.
- *Cuadernos de Temuco*. Buenos Aires, Planeta, 1996.



En una muy conocida semblanza que dedicó Juan Ramón Jiménez a Pablo Neruda hay un juicio disonante, aparentemente arbitrario, que no debe entenderse al pie de la letra, o que conviene aliviar un poco de literatura. Dice Juan Ramón: “Siempre tuve a Pablo Neruda por un gran poeta, por un gran mal poeta, por un gran poeta de la desorganización”. Si bien se mira, esa especie de impropio, más que un desplante malhumorado, es una velada –o no tan velada– forma de eludir la estimación. Como en otras muchas ocasiones, Juan Ramón se defiende atacando, es decir, usa de una cierta malevolencia para rebajar el cómputo de las predilecciones que pudieran colisionar con su fama. Que Neruda es un gran poeta resulta evidente, aunque tampoco es dudoso –como opinaba JRJ– que también es un gran poeta de la desorganización. Pero de una desorganización que hay que matizar y que coincide aquí sin duda con una codiciosa, vehemente indagación en la prosodia para extraerle sus más ocultas posibilidades comunicativas.

El propio Neruda apostó desde un principio –son sus palabras– por una poesía “impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigili-
as, profecías, declaraciones de amor y de odio...” Una auténtica apelación al libre y torrencial suministro de datos de la experiencia, opuesto en cierto modo a las normas canónicas de la poesía pura entonces de curso legal. No se trata de ninguna argucia justificativa sino de una auténtica declaración de principios. Neruda se apropió efectivamente de un aluvión de equivalencias poéticas de la realidad que incluía, aparte de una serie de elementos oriundos de la tradición, lo que podrían ser sus despojos, sus variantes más contaminadas de impurezas, entendiendo por impureza lo inusitado, lo abrupto, lo reñido con toda suerte de lirismos convencionales. El lenguaje poético no respondía ya exactamente a unos estatutos heredados, sino a una nueva reglamentación estética, a una especie de expansión verbal donde tenía cabida un tropel de términos más o menos desplazados del ámbito usual del vocabulario poético. El desorden

aparente no es aquí otra cosa que un desbordamiento retórico.

Todo eso puede tener relación –sobre todo por lo que se refiere a la opulencia del lenguaje– con la avidez indagatoria de Neruda en el territorio físico y humano que constituye el eje de su biografía posterior a la *Tercera residencia* (1947). El poeta parece distanciarse de cierta tradición cultural europea para fundamentar lo que podría ser un nueva órbita poética iberoamericana. Él mismo lo contó en sus *Memorias*: “El subjetivismo melancólico de mis *20 poemas de amor* o el patetismo doloroso de *Residencia en la tierra* tocaban a su fin [...] Ya había caminado bastante por el terreno de lo irracional y de lo negativo. Debía detenerme y buscar el camino del humanismo...” El poeta esquivo así el ensimismamiento y se integra en lo colectivo: aborda por igual un procedimiento literario y una

Un gran poeta de la desorganización

POR JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD

militancia política. De ahí arranca el *Canto General* en tanto que impetuoso proyecto de interpretación de la compleja realidad histórica americana. Neruda basa en esa profusa tentativa todo el despliegue de su nuevo pensamiento poético: la tierra –la “madre tierra”– como embrión, como vínculo generativo, ese “útero verde, sábana seminal” que instaura las más inapelables leyes de la vida.

El libro fundamental de Neruda –no el que yo prefiero– es sin duda el *Canto general*, verdadera epopeya americana, última crónica de Indias, donde el poeta alcanza su máximo temple barroco y donde aborda una es-

pecie de reconstrucción dialéctica de la historia de América, o de su proceso de emancipación anticolonial. La apasionada extensión –en superficie y en profundidad– del argumento se corresponde con la extensión desmesurada del lenguaje. Aquí se habilitan, realizados, todos los signos expresivos de la poesía de Neruda: la colisión entre realismo y fantasía, el arrebat verbal, esa aventura creadora que tiende a tensar el lenguaje hasta sus límites más imprevistos, más desusados. La nueva realidad acotada en la poesía reclamaba nuevos resortes léxicos y sintácticos, nuevos adjetivos calificativos.

Como bien se sabe, los cronistas de Indias –y hasta los poetas épicos, con Ercilla al frente– tuvieron que inventarse una nueva escritura. Registraron en las canteras semánticas del idioma para describir todo un cúmulo de geografías e historias maravillosas, sorprendentes por desconocidas. Se enfrentan de hecho a un mundo sin ningún previo referente cultural. Y crean una prosa como atropellada, deslumbrada, cuya vitalidad

**El propio Neruda apostó –son sus palabras– por una poesía “impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigili-
as, profecías, declaraciones de amor y de odio...”**



Neruda visto por Neruda

ESTA semana Edaf reedita una joya única, perdida hasta ahora y reencontrada por Manuel Márquez de la Plata entre el polvo y la nostalgia de una almoneda de Vigo: la *Antología popular*, la única selección que hizo Pablo Neruda de sus propios poemas. En una carta fechada en París el 6 de septiembre de 1972 y que se publica en esta nueva reedición, Neruda escribe a su amigo Allende. “Mi querido Presidente Salvador: Como los presidentes tienen tan poco tiempo, te mando una

proposición editorial que también comunico al Ministro de Educación. Lo hago porque hay mucha discusión sobre las ediciones de mis libros en Chile y quiero poner término a ellas en la forma siguiente: Que el Estado [...] publique una edición de un millón de ejemplares de una *Antología popular* de mi poesía. Tanto el editor Losada [...] como yo, renunciaríamos a toda utilidad y derechos de autor siempre que esta edición no se ponga en venta de ninguna manera, sino que se regale enteramente entre la población escolar, los sindicatos y las fuerzas armadas. [...] Naturalmente que sería una obra de no más de 100 páginas y en papel económico para abaratar su costo. Me gustaría que llevase un prólogo tuyo o que se volvieran a poner las magníficas palabras de tu mensaje a la ocasión del premio Nobel. Un abrazo fraternal y sobre todo lo demás que no alcanzo a de-

cirte en mi carta. DELANTE SIEMPRE. Pablo Neruda”.

En esta reedición también se publica, junto con la carta de Neruda, “Los versos del poeta en el corazón de Chile”, el texto que Allende escribió con motivo de la concesión del Nobel y donde reivindica su figura como “el poeta comprometido con el pueblo”, el “humanista esclarecido”. “Por su poesía pasa Chile entero”, escribe.

Entre los poemas que Neruda escogió pensando que podrían gustar a un gran número de lectores se encuentran sus famosos “Poema 15” (“Me gustas cuando callas porque estás como ausente...”) y “Poema 20” (“Puedo escribir los versos más tristes esta noche...”) de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, “Barcarola” de *Residencia en la tierra*, “Oda a la alegría” de *Odas elementales* y el soneto XXV de *Cien sonetos de amor*.

La obra se publicó días después de su muerte bajo el título *Antología póstuma*. Nunca fue reeditada ni aparece en bibliografía alguna. **I. F.**

de s -
bordante se aso-
cia a la desbordante vitalidad de las nuevas experiencias: todo un enriquecimiento lingüístico propiciado por la propia invasión –invención– de la realidad. La literatura se inyecta así sus propios tónicos verbales, se orienta expresamente en torno a lo que Carpentier llamó lo “real-maravilloso”.

Cuando uno se interna por la selva retórica del *Canto general* la impresión que puede ir constatando no es muy distinta, en términos de sensibilidad expresiva, de barroquismo sustancial, a la que se desglosa a veces de la lectura de ciertas crónicas de Indias. El espectáculo prodigioso de la geografía, las vertiginosas recapitulaciones históricas, demandaban en ambos casos un procedimiento narrativo capaz de interpretar genésicamente ese esencial mundo americano. Claro que en lo que se refiere a Neruda habría que añadir un ingrediente ideológico que a veces

suen a plegaria y a veces a invectiva, o evoluciona entre lo bíblico y lo periodístico, entre el panfleto y la confidencia, entre la introspección y la oratoria. Pero en medio de lo que puede parecer un caos, aflora de pronto el vislumbre seductor de un rango poético magistral, movilizado sobre todo a partir de una revolucionaria versión poética de la historia.

Ahí está, por tanto, la naturaleza en toda su inmemorial mitología, configurando sin duda la más fecunda raíz conceptual de toda la obra de Neruda, incluidos sus fervores, demasías, anhelos, arbitrariedades, furias, sátiras, clarividencias. Es como un inmenso aguafuerte donde aparecen representados los paisajes y figuras que cimentan la gesta americana o giran en torno al héroe colectivo que la protagoniza. Por supuesto que no se trata sólo de una preferencia temática, sino de un emocionante sistema de reafirmación ideológica. “Hundí la

mano turbulenta y pura/ en lo más genital de lo terrestre”. La flora y la fauna, el mar, la cordillera, los árboles, los insectos, los ríos, constituyen algo así como el decorado de una poesía que se hace civil en tanto que regresa a las verdades antiguas y busca las claves revulsivas de la historia. Lo primigenio, lo mítico, incluso lo irracional, nutren con su ímpetu la exuberancia general de esta poesía. Es una metáfora y un valedicto: el núcleo alegórico de la solidaridad humana. Integrarse en la geografía, convivir con sus gentes, es como reconstruir todos los designios justicieros de la realidad. Entre “Alturas de Machu Pichu” y “El gran océano”, los dos grandes ejes maestros del *Canto general*, caben largos y denodados años de indagación poética y militancia política. Los mismos que empleó Neruda en la excesiva tarea de extraerle a la historia, no importa que apelando a la pasión o derrochando apresuramientos, sus más verídicas y salvadoras marcas poéticas. ■



Eran España y Chile: se llamaban Federico y Pablo

POR LUIS MARÍA ANSON

En septiembre de 1964, en Isla Negra, mientras el mar golpeaba las ventanas de su casa, Pablo Neruda me habló por vez primera de los *Sonetos del amor oscuro*, de Federico García Lorca, y del deber que teníamos todos de que vieran la luz pública. Poco antes de morir aquel chileno universal, una de las cumbres de la poesía en lengua castellana, me escribía una carta en la que se refería, no sin vehemencia, a la misma cuestión. Según él, nunca había oído recitar unos poemas de amor de tanta belleza. Años después, en la casa de Santiago del poeta muerto, Matilde Urrutia –“crecen en mi corazón tus raíces de trigo”–, esposa de Pablo para la eternidad, celadora infatigable de su memoria, me recordó, mientras cenábamos entre amigos agobiados por la dictadura chilena, la preocupación de Neruda por los sonetos de Lorca. Intervenia yo por aquella época en el programa “300 millones” de televisión con unos minutos literarios semanales y expliqué a los espectadores de España y América la voluntad del autor de *Residencia en la tierra* en favor de los *Sonetos del amor oscuro*. Llovieron sobre mi mesa cartas y mensajes de medio mundo. El 17 de marzo de 1984, el ABC, gracias al buen sentido de la familia García Lorca, a la inteligencia de Manolo Fernández-Montesinos y al trabajo de un grupo de expertos, encabezados por Miguel García-Posada, dio a la luz, por fin, los once sonetos del amor oscuro, que sitúan definitivamente a Lorca en primerísimo lugar de la poesía española del siglo XX. La repercusión fue mundial. Periódicos y revistas de los cinco continentes reprodujeron y comenta-

ron la gran primicia literaria de ABC. Había rastreado yo durante veinte años la huella de los sonetos del amor oscuro, cumpliendo el mandato de Pablo. Y finalmente los había encontrado. Matilde Urrutia me envió una bella carta que se publicó en el periódico. Y no sólo la voluntad cumplida de Pablo Neruda, sino los propios versos de amor que manaron de las páginas de ABC como de un hontanar renovado, restablecieron la verdad sobre imaginaciones desbordadas y ediciones piratas. Nos devolvieron, además, al ser publicados en un periódico de posición diferente a la del poeta, la gran lección que brinda la poesía eterna, por encima de las ideologías políticas, a todos los que quieren, como Lorca deseaba, como Neruda soñaba, la España de la concordia, el Chile de la conciliación.

Neruda en Isla Negra

–Cada vez que te vea, cada vez que conversemos, te recordaré el deber que tienes, el deber que tenemos de rescatar de los desvanes de Paco García Lorca, de donde sea, los *Sonetos del amor oscuro*.

Con estas palabras me despidió Pablo Neruda, el día del primer encuentro en Isla Negra. Era septiembre de 1964. Al entrar en su casa no sé qué pugnaba más en mí si la admiración o la curiosidad.

–España –me dice el poeta; y éstas fueron sus primeras palabras– es un país lleno de fuerza, de empuje, de vida. Una de las pocas naciones de Occidente que todavía tiene que decir algo al mundo.

Le miro al fondo de los ojos. Sólo veo sinceridad y nostalgia.

–Entre los años más felices de mi vida están los que pasé en España.

Viví en Madrid en una casa de Argüelles, frente a la que tuvo Pérez Galdós. ¿Sigue allí todavía? ¿Y a Galdós? ¿Leen los jóvenes a Galdós?

Le contesto algo, pero no le importa mi respuesta.

–Es un escritor fértil y abrumador. Y profundo.

Se levanta y añade sin mirarme:

–Desearía volver a España. Desearía sentir a España. Pasear por las viejas calles conocidas, descubrir otra vez rincones olvidados.

Ahora empieza Neruda a escuchar lo que digo. Se estira la conversación hacia la cultura europea. No estamos solos. Con nosotros, junto al fuego, un poeta brasileño: Thiago de Melo. Se envuelve en un poncho indio. Hay algo de sincera elementalidad en su mirada que me despierta viva simpatía. Su mujer se sienta a su lado. Nos acompaña también Inerma Codina, autora de una novela célebre: *Detrás del grito*; Margarita Aguirre y la argentina Alicia Eguren, pantalones grises, muy bella, que hace versos y se dedica a la política en favor de Perón. (Con Alicia Eguren –“Aquí, entre magras espigas”– mantuve luego larga y a veces emocionante amistad. Fue vilmente asesinada por Videla después de permanecer escondida más de un año.) Suenan la voz de Pablo Neruda. El poeta dijo, en un dramático poema, que Lorca tenía la voz de naranjo enlutado. La de Neruda es voz de flor silvestre, de apretada arcilla, rumores de mil olas dispersas. Al recitar produce un raspón de carne viva, como si se arrancasen raíces de la tierra seca. Alicia Eguren se ha puesto en pie y se acerca a las llamas que la empanan de sombras y cobre gastado.

Azota el mar los ventanales sobre la roca gris y verde. Se escucha el prolongado silbo del viento. La sala en la que estamos tiene algo de museo del mar. Media docena de grandes mascarones de proa cuelgan de las paredes. Todo es de madera y de cal. Madera cobriza con brillos de metal. Libros viejos en estanterías bajas, en estanterías altas al término de una escalera estrecha. Una larga mesa de madera. Sillones grandes, tapizados de piel de llama blan-

“Cada vez que te vea te recordaré el deber que tienes, que tenemos, de rescatar de donde sea los *Sonetos del amor oscuro*”. Con estas palabras me despidió Neruda el día del primer encuentro en Isla Negra

ca y leonada. Una chimenea bellísima de piedras redondas sin desbatar, amontonadas en desorden. Timones, conchas, caracolas, cuerdas, barcos de madera y de sueños, faroles, mil cosas marinas diversas, un enorme ángel casi en el techo que parece, con su larga trompeta, anunciar el Juicio Final. Toda la estancia es de completa originalidad y reina el buen gusto hasta en los más mínimos detalles. Nada hay vulgar. Tiene la sala un aire de íntima cueva primitiva; sabor salino a barco de vela; un clima denso un poco dramático, como de escenografía teatral, como si esta misma tarde tuviera que pasar aquí algo. Apaga las luces Pablo Neruda y enciende dos bellos faroles marinos. Alicia Eguren se estira en silencio quemada por el fuego del hogar.

“Tú juegas con el sol como con un estero / y él te deja en los ojos dos oscuros remansos”.

Se pasea Neruda de un lado a otro mientras suena su voz lenta y triste. Yo escribí una vez que vivía como un burgués adinerado y fui injusto. Vivía como un poeta. Su casa era la de un poeta; su jardín era el de un poeta, y sus muebles y sus objetos queridos y el pedazo de océano Pacífico que se metía hasta la entrada de su hogar. Neruda en los años sesenta era grueso, que no gordo. Tenía la mirada limpia. Aquel día vestía pantalones claros, jersey azul marino cerrado hasta el cuello, chaqueta gris a cuadros, con las bocamangas, los bolsillos y los codos reforzados con cuero. A ratos me recordaba el poeta a un veterano lobo marino anclado en la orilla, con anhelos de alta mar. Andaba con un ligero balanceo. Un ramalazo de altiva sangre india le daba a su cara dignidad y distancia. Dicen, aunque yo no creo que fuera así, que lejanas tribus orientales cruzaron algún día la Kamchatka sobre los hielos de Bering y llegaron hasta la Tierra de Fuego, hasta esa Araucanía, “ramo de robles torrenciales, Patria despiadada, amada oscura”. Cuando



Federico y Pablo en Recoletos. Madrid 1935

GARCÍA LORCA Y PABLO NERUDA, EN RECOLETOS (1935), DIBUJO DE JOSÉ CABALLERO

calla, me parece Neruda un buda inmóvil y pensativo. Sus padres de roca, sus padres araucanos, con milenios orientales estrujados en su altivez inmóvil, eran “piedra y árbol, raíces de los breñales sacudidos, hojas con forma de lanzas, cabezas de metal guerrero”.

Alicia Eguren se separa de las brasas, muy lentamente. Llega Matilde, la mujer de Pablo Neruda, dulce y rubia, la que tiene el cuerpo de avena tostada. Nos sirve chicha de manzana. Pablo la abraza. “Crecen en mi corazón tus raíces de trigo.” Ella sonríe. “¿Por qué se me vendrá todo el amor de golpe, cuando me siento triste y te siento lejano?”

Pasa la tarde lenta para la sosegada conversación, para el amor callado, para el pensamiento profundo. Hablamos de Unamuno, de Lorca, de Bergamín, de Ortega. Casi nunca hace Neruda un juicio razonado, reflexivo. Pero cala hondo a golpes de intuición. Esa es su principal característica intelectual. Con dos palabras

define a Rosales. Se refiere a Panero sin rencor. Y eso me sorprende. Elogia a Gómez de la Serna y a César Vallejo. Le sale a Neruda un punto de vanidad casi infantil al hablar. Analiza luego agudamente a Rilke, a Joyce, a Camus, a Baudelaire, a Azorín. Se interesa por la poesía joven española.

—Es una lástima que los escritores españoles tengan puestos sus ojos en Francia y sólo les importe que allí se hable de ellos. La España intelectual debe volver los ojos hacia América, hacia el mundo de su lengua y su grandeza.

Es entonces cuando Pablo me habla largamente de los *Sonetos del amor oscuro*, de Federico.

Me llamó un día. Sería el 12 o el 13 de julio de 1936. Hacía un calor espantoso. Federico vivía en un ático en la calle de Alcalá. Allí acudí. Metido en la bañera, me leyó treinta y dos

sonetos de una belleza increíble. Nunca he leído, nunca he escuchado nada igual.

Al salir de casa de Neruda es noche cerrada. Baten las olas del mar y aúllan los perros. A un lado ondea una bandera. Sólo se arría cuando el poeta se ausenta de Isla Negra. Sobre el cielo oscuro del invierno austral las estrellas dibujan la Cruz del Sur. Se me pierden los ojos en ella.

Sonetos del Amor Oscuro

Lorca escribió esos sonetos entre esperanzas y desesperanzas, entre tiras y aflojas, entre atenciones y desdenes del gran amor de su vida, Rodríguez Rapún, que trabajaba con él en La Barraca. Al término de la guerra civil española —la homosexualidad era un crimen nefando para el franquismo— la familia de Lorca escondió los poemas. Pablo Neruda, en un congreso en Sao Paulo, increpó duramente a Paco García Lorca, que se marchó irritado. Después, al inaugurar el monumento del escultor Flavio de Carvalho a Lor-



ca—bello, misterioso y transparente— en la ciudad brasileña, Pablo Neruda habló desgarradamente de aquellos sonetos cuya belleza le acompañaría hasta la muerte. “Lorca —dijo— fue el hombre más alegre que he conocido en mi ya larga vida. Irradiaba la dicha de ver, de oír, de cantar, de vivir”. “Rompió las paredes con su risa”.

Durante veinte años, y para cumplir con el deseo de Neruda, seguí el rastro a los *Sonetos del amor oscuro*. Después de mil vicisitudes los encontré. No voy a cansar a los lectores con la historia del largo rastreo. Recuerdo la emoción que sentimos Miguel García-Posada y yo al abrir la carpeta azul que contenía los poemas. Había once sonetos. Los otros veintiuno, muy probablemente, fueron destruidos. Ayudado por Ricardo Gullón, los rastree, sin éxito, por las pistas más diversas. Queda sólo una por escudriñar. El fallecimiento de Ricardo Gullón interrumpió la búsqueda que algún día proseguiré.

En la carpeta, junto a los *Sonetos del amor oscuro* que, efectivamente, son tan bellos como Neruda recordaba, había cuatro cuartetos dedicados por Federico a Malva Marina. No se publicaron por la enfermedad espantosa de la niña. Montesinos creía que había que respetar la voluntad del poeta y que permanecieran inéditas.

Matilde Urrutia me escribió la siguiente carta, que se publicó en ABC:

“Querido Luis María: Celebro inmensamente esta edición de ABC sacando a la publicidad los *Sonetos del amor oscuro*, de Federico García Lorca. Yo los encuentro bellísimos. Pablo toda su vida se recordaba y hablaba de estos sonetos.

Me gustaría mucho tener el poema a Malva Marina, la hija de Pablo. Pablo no lo tenía.

Todos los amigos de García Lorca estarán felices de conocer estos sonetos que gracias a ti han sido desenterrados...”.

El deseo de Matilde de conocer el poema a Malva Marina venció la resistencia de Montesinos y en julio de aquel año 1984, ABC publicó los “Versos en el nacimiento de Malva Marina Neruda”.

Para Federico, Pablo fue siempre un poeta “más cerca de la muerte que de la filosofía, más cerca del dolor que de la inteligencia, más cerca de la sangre que de la tinta”. José Cabañero dibujó prodigiosamente el encuentro en la estación de Madrid entre Pablo Neruda y Federico García Lorca, que le esperaba con un ramo de flores. Nadie le acompañaba. Pero aquel hombre solo “era España y se llamaba Federico”.

Neruda-Lorca: la amistad de la poesía

Desde que se conocieron en Buenos Aires en 1933, la admiración fue mutua, intenso el cariño, indeclinable la alegría de vivir. El libro *Paloma por dentro*, de ejemplar único, dedicado a Sara Tornú, demuestra hasta qué punto se había producido la identidad entre las almas de Pablo y Federico.

“Joven puro como un negro relámpago perpetuamente libre”, “corazón alado y cascada cristalina”, “duende derrochado”, “resumen de las edades de España”, “pueblo, harina pura, inmaculada piedra”, “mágico y moreno”, “poesía que sale dando gritos”, “risa de arroz huracanado”, “corcel caído y dios ensangrentado”, “ojos llenos de vida, de alegría”, “ojos llenos de lágrimas, de lágrimas, de lágrimas”. Éstas eran las palabras de Neruda para



DIBUJO DE GRAU SANTOS

Federico, el poeta que hablaba sin parar, que reía sin parar, porque la felicidad era su piel.

Una revista instalada hoy en la mitología literaria, “Caballo verde para la poesía”, donde vivía el espíritu de Pablo Neruda, emocionaba a

Federico. Allí escribieron Miguel Hernández, Lorca, Rafael, Cernuda, Alexandre, Guillén (“el bueno: el español”, escribe Neruda golpeando cruelmente al otro Guillén, al de “Sóngoro Cosongo” y “El son entero.”) Rafael Alberti quiso llamar a la revista “Caballo rojo”. Sin

éxito. Lorca tenía tan metida en los ojos la imagen del caballo verde que en el décimo de los *Sonetos del amor oscuro* escribiría años después:

*Grupo de gente salta en los jardines
esperando tu cuerpo y mi agonía
en caballos de luz y verdes crines.*

Como un fregonazo, Federico resumió así su idea de la humanidad de Pablo Neruda. “Cuando va a castigar y levanta la espada, se encuentra de pronto con una paloma herida entre los dedos”. Es la paloma de *El hombre deshabitado* de Alberti: una paloma blanca va por la nieve, quiere levantarse pero no puede, quiere levantarse, ir por la nieve, pero no puede, pero no puede. Es el antecedente, en Neruda, en Lorca, en el propio Alberti, del milagro poético de “Se equivocó la paloma, se equivocaba”.

Hace unos años volví a Isla Negra con Sara Vial, para intervenir en una película, que ha pasado Televisión Española varias veces, sobre Pablo Neruda, dirigida por el grande y bueno Manuel Mateos, que se murió prematuramente. Junto a la chimenea de cantos rodados, en el salón de maderas y espolones y sueños, frente al oleaje del Pacífico, representamos las inolvidables tertulias. Después fui a visitar en silencio la nueva tumba de Matilde, la tumba última de Pablo, en el sitio que el poeta quiso, frente al océano, y allí, en voz alta, recé al Dios en el que él no creía para que un día podamos encontrarnos en el paraíso de la poesía con el alma del poeta, los amigos sin número que vivimos intensamente arrodillados en la frontera de sus versos. ■

En
la carpeta, junto a los
Sonetos del amor oscuro, que son
tan bellos como Neruda recordaba,
había cuatro cuartetos dedicados por
Federico a Malva Marina, la única
hija de Pablo. No se publicaron por la
enfermedad espantosa
de la niña

El poeta cíclico en Normandía

POR JORGE EDWARDS

Pablo Neruda llegó enfermo a ocupar su embajada en París en los primeros meses de 1971, en los comienzos del gobierno de Salvador Allende. A pesar de la ideología, de la militancia, de las celebraciones oficiales, no era optimista. Sentía

que el mal que minaba su salud tenía una relación enigmática con la crisis galopante de la política chilena. Veía que la situación internacional era extremadamente peligrosa y que la división profunda de la sociedad podía desembocar en una guerra civil. No olvidaba su experiencia española y a veces la comparaba con la del Chile de entonces. En sus primeros tiempos, presentarle credenciales al presidente Pompidou, visitar a sus interlocutores franceses, iniciarse en las tareas de una gran embajada, fueron novedades estimulantes. Participaba en los ritos, en las ceremonias, en los besamanos, con su humor habitual. Una vez me propuso, por ejemplo, ponerle notas de elegancia a los embajadores. Ganó el de Kuwait, que solía vestirse con un traje de las mil y una noches, y no anduvo lejos el de Suecia, muy parecido, según el poeta, a un "pije del Club de la Unión de Santiago". Pero había ocasiones en que las dificultades de Chile lo deprimían, y en que las servidumbres del cargo se le volvían pesadas. Cuando supo que había recibido el Premio Nobel, me pidió que lo acompañara a comprar una casa en Normandía.

Ocupamos en la búsqueda una mañana larga, y al final, cuando estábamos a punto de desistir, el poeta encontró la casa perfecta: un viejo aserradero transformado en vivienda en el pueblito de Condé-sur-Iton. Le dije de inmediato que había elegido una casa de Temuco, la ciudad del sur de Chile donde pasó su infancia y su adolescencia. Era un gran espacio lleno de madera, con paredes de troncos, rodeado por una pradera verde, acuática, boscosa: la selva austral en Normandía, un lugar para recordar los orígenes. El poeta, permanentemente nominador, lo bautizó como

"la Manquel", que en lengua araucana significa águila. Temuco estaba en la frontera con la Araucanía, región no dominada por el hombre blanco hasta finales del siglo XIX, muy poco antes de la llegada de su familia. Se producía así un regreso simbólico, una vuelta al pasado en un momento extremo de su vida.

Uno podía preguntarse si el poeta se daba cuenta de este carácter cíclico de su llegada a Condé. En cualquier caso, no perdía el humor, la broma, el carácter lúdico de cada situación. Los senadores de la derecha acusaron al poeta de haberse comprado un castillo, una mansión de millonario, y el tema, cuando todo podía transformarse en conflicto, agarró inesperada fuerza. Había un magnífico castillo renacentista a un costado de la Manquel, y algún periodista de paso hizo una confusión deliberada. Llegó en esos días el Ministro de Relaciones de Allende, Clodomiro Almeida, y Neruda organizó una broma con la mayor minucia. Conduje al ministro y a su secretario a un almuerzo en la casa de Condé y entré primero, siguiendo la broma, por la entrada de honor del castillo. Al ministro, que hasta ahí conversaba en forma animada, se le entró el habla. Salí después del fastuoso parque y el poeta, en la puerta de la Manquel, celebraba la broma con la alegría de un niño.

Neruda siempre volvía al punto de partida, era un viajero inmóvil, como lo definió el crítico Emir Rodríguez Monegal. A veces sospecho

que veía la muerte como regreso definitivo. En sus días de Condé solía recorrer en automóvil, en el asiento del lado del conductor, la extensa planicie. Esos recorridos inspiraron uno de los poemas mejores de su etapa final, El campanario de Authenay. Authenay y Condé-sur-Iton no estaban lejos de Illiers, el pueblo donde transcurre parte de la obra de Marcel Proust. Parece un novelista de las antípodas de Neruda, pero el poeta había leído su novela muchas veces. Ahora descubría los campanarios dispersos "en la estación color de lluvia" que había encontrado mucho antes en las páginas proustianas. Y se agre-

gaba un balance vital, casi un remordimiento, algo que venía de su infancia: no había sabido construir nada sólido, perma-

nente, como los normandos que habían levantado ese campanario y después, hacía largo tiempo, se habían ido. "Ay lo que traje yo a la tierra / lo dispersé sin fundamento, / no levanté sino las nubes..."

Al regresar a Chile, el poeta enfermo tenía la clara sensación de haber malgastado dos años en la diplomacia. Sentía que los problemas diplomáticos también eran como las nubes, el humo, el vacío. Salía de la naturaleza, de los bosques y los mares de sus orígenes, llegaba al Extremo Oriente, a las llanuras normandas, a las laderas de los volcanes mexicanos, y siempre regresaba. El sentimiento de la naturaleza fue el gran elemento unificador de su poesía. Incluso veía a la mujer como naturaleza, como paisaje. Me llamó a París desde el único teléfono que había entonces en Isla Negra y me dijo, con voz todavía animosa: "Ven-te. El mar está maravillosa". Fue, a través de interferencias, de ruidos mecánicos, lo último que le escuché. El poeta cíclico, el viajero inmóvil, regresaba de sus dominios dispersos, y ahora para siempre. ■

Cuando supo que había recibido el Premio Nobel, me pidió que lo acompañara a comprar una casa en Normandía. Un viejo aserradero transformado en vivienda. Lo bautizó como "la Manquel"





ALBERTINA AZÓCAR, SU GRAN AMOR DE JUVENTUD. A LA IZQUIERDA, EL POETA CON MARÍA ANTONIETA HAGENAAR, "LA JAVANESA", SU PRIMERA ESPOSA.

Hace más de veinte años entrevisté largamente a tres de las mujeres que compartieron la vida de Pablo Neruda. Seguramente las tres que más amó. Fue una suerte, sin duda, porque todas murieron poco después, la última, Matilde Urrutia, en 1987. No podía haber tres mujeres más diferentes y bastaba verlas para darse cuenta de que Neruda se enamoraba por algo mucho más profundo que un color de ojos o la estrechez de una cintura determinada. Supongo que fue entonces cuando pensé cómo serían las demás, las otras mujeres que amó y que lo amaron, porque tenía que haber más. Neruda, un hombre que celebraba la vida y sus placeres, tenía que haber besado mucho. Pero no lo averigüé en ese entonces. Por esos años me había dejado llevar por el impulso de dar la relevancia que merecía Neruda en su propio país, pues acababa de regresar de un viaje por España impresionada de cómo se exhibían sus libros en las vitrinas. En Chile, en pleno gobierno militar, ni una palabra, ni un libro del poeta a la vista. Una vez cumplida la misión que me autoencomendé, el periodismo me fue llevando por otros caminos y el tema de sus amores quedó archivado.

Con la celebración del centenario de su nacimiento me volvió la idea. Jamás pensé en libro, sólo en reportaje. Una gran investigación que incluyera todos sus amores. Pero un nombre iba llevando a otro, aparecía una carta inédita, un nuevo testimonio y el fascinante reportaje creció de modo exuberante. Ciertamente cuesta creer que a nadie se le ocurriera hasta ahora publicar un libro como éste. Que nadie se haya interesado por averiguar a cuántas mujeres amó Pablo Neruda. Pero no cuesta tanto dar con la respuesta: el amor era un "tema menor" para los estudiosos. Un tema "de mujeres". A sabiendas del prejuicio, di forma a un libro para mujeres. Y lo digo en el sentido más simple. ¿A qué mujer no le gustaría inspirar poemas recitados en todo el mundo? ¿Y qué mujer medianamente sensible no querría saber cómo eran las que inspiraron esos versos?

Eso sí, vuelvo a decirlo, eran muchas. No porque Neruda fuera un tremendo conquistador, sino porque seducía aun sin buscarlo. Las mu-

Las mujeres que amó

POR INÉS MARÍA CARDONE



NERUDA Y MATILDE URRUTIA, SU MUSA MÁS IMPORTANTE. DUEÑA DEL MUNDO, CORONADA REINA, JAMÁS IMAGINÓ QUE ELLA TAMBIÉN SERÍA TRAICIONADA EN SU PROPIA CASA



18 de Julio 19
Pablo amor quisieron que esta
carta llegue al día 18 de Julio
día de tu cumpleaños Pablo amor
que seas feliz amor
todas las horas del día y de
la noche estás dentro mío
y con quien sea se feliz
amor se feliz, te recuerdo
pensare en ti alma mía
mi corazón está lleno
de amarte tanto y pensar en ti
amar amado amador te besos
y acaricias todo tu cuerpo
amado, amor amado amor
amor amor mío amor
la Alicia que te ama te ama



ÚNICA FOTO CONOCIDA DE ALICIA URRUTIA, ÚLTIMO AMOR DE NERUDA, JUNTO A SU HIJA ROSARIO, Y CARTA DE ALICIA AL POETA CUANDO ÉSTE YA VIVÍA EN PARÍS. A LA IZDA, DELIA DEL CARRIL, QUIEN FUE LA LLAVE DE LA CULTURA Y EL COMPROMISO PARA NERUDA.

eres lo perseguían bastante, eso me lo dijo más de un íntimo del poeta. De modo que debí poner ciertas restricciones. Aparecerían en mi libro solo aquellas a quienes hubiera escrito al menos un poema y que existiera prueba de ello. Las pasiones de una noche quedarían fuera o *Los Amores de Neruda* habría igualado en tamaño la Sagrada Biblia.

Elegí a nueve mujeres: Teresa Vásquez, María Parodi, Vicenta (Vicha) Vidal, Alberina Azócar, Laura Arrué, María Antonieta Hagenaar, Delia del Carril, Matilde Urrutia y Alicia Urrutia. Las tres primeras fueron amores breves, de cuando Neruda era un poeta literalmente muerto de hambre y se vestía de negro, con capa y sombrero. Ellas son inspiradoras de algunos de los *20 Poemas*. Por cierto, todas ya fallecidas. Pero con la cuarta de la lista, Albertina Azócar, me pude sentar a conversar. Era una dama octogenaria que vivía sencillamente y trabajaba como dependienta en una florería. Bajo perfil es un término que quedaría corto para describirla. No estaba en absoluto acostumbrada a las entrevistas y menos a la calidad de “musa” que había adquirido hacía pocos años, cuando le habían sustraído las cartas de Neruda para luego publicarlas en España. Sólo después de presentar una demanda, las cartas le habían sido devueltas y cuando nos encontramos me las mostró. Aún me emociona recordarla abriendo cuidadosamente un papel doblado en cuatro y escucharla decir: “Me gustas cuando callas, porque estás como ausente. Y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca...”

Esas palabras que tantos enamorados alrededor del mundo se han dedicado las escribió Neruda para ella. Pensando en ella. Mirándola a ella. Y parecía no pesar la importancia de aquello. Poco después, Albertina decidió vender esos originales al Banco Exterior de España. Ninguna empresa o particular chileno se interesó en conservarlas.

A muchos lectores les ha llamado la atención

el capítulo dedicado a Laura Arrué. Primero, porque su nombre jamás estuvo incluido en las listas “oficiales” de enamoradas de Neruda. Y segundo, porque quienes la conocieron solamente la recuerdan por su cautivadora belleza —dicen que se parecía mucho a Greta Garbo— y porque estaba casada con Homero Arce, el secretario de Neruda. Pocos sabían que en su juventud Laura y el poeta habían estado profundamente enamorados, pese a que, como siempre sucedía, la familia de la joven estaba en contra del romance. No veían qué futuro podía tener su hija al lado de un poeta, de “un juglar espantoso”, como lo llamaba la madre de Laura. Hicieron muchos esfuerzos para separarlos sin buenos resultados, porque la pareja siempre encontraba la forma de reunirse y no precisamente para ir al cine o contemplar el atardecer con las manos enlazadas. Pero toda esa pasión no bastó, y el destino hizo su propio trabajo. Neruda fue nombrado cónsul en Oriente y, aprovechando esa distancia, Homero Arce se dedicó a cortejar a Laura. No le bastó con los galanteos. Usó su puesto en la oficina de correos para esconder a Laura las numerosas cartas que el poeta le enviaba desde Birmania y Ceylán. Laura creyó que Neruda la había olvidado y no le escribió. Neruda pensó lo mismo y, angustiado por su soledad, se casó con María Antonieta Hagenaar, una javanesa de origen holandés. Homero logró su objetivo y se casó con Laura poco después. Sin embargo, se convirtió en un fiel

No podía haber tres mujeres más diferentes y bastaba verlas para darse cuenta de que Neruda se enamoraba por algo mucho más profundo que un color de ojos o la estrechez de una cintura determinada. Entonces pensé en cómo serían las demás, las otras

colaborador de Neruda y jamás recibió un centavo por su labor. Quién sabe si con su trabajo estaría pagando sus culpas.

Vale la pena detenerse un momento para aclarar que Neruda no sólo le escribía a Laura Arrué desde Oriente. También enviaba desesperadas cartas a Albertina Azócar, rogándole que se reuniera con él y se convirtiera en su esposa. Albertina, quien también debió enfrentar la oposición de su familia, jamás se atrevió a dar ese paso. En los años 20, viajar por medio mundo para encontrarse con un enamorado era un escándalo de proporciones y ella no estuvo dispuesta a arriesgarse.

María Antonieta Hagenaar se casó con Neruda a fines de 1930, después de sólo cuatro meses de cortejo. Era una mujer altísima, lenta, de modales solemnes y con ningún interés o relación con la literatura. Es un hecho que Neruda se casó con ella porque la soledad que sentía en esos rincones del mundo lo tenían devastado. Sólo los primeros meses fueron de paz y armonía. La pareja se divertía saliendo de picnic, jugando tenis y paseando. Pero muy pronto se hizo evidente que no tenían motivaciones comunes. Aún así, Maruca quedó embarazada y estando en Madrid dio a luz a Malva Marina, la única hija que tuvo el poeta. La pequeña sufría de hidrocefalia, enfermedad que en esa época no tenía buen diagnóstico por falta de un tratamiento efectivo. El matrimonio pasaba por su peor momento y la condición de la niña no le dio más que sufrimientos. Por lo demás, Neruda había conocido a Delia del Carril, una argentina 20 años mayor que él, mujer liberal y divorciada, amiga de los artistas e intelectuales más importantes de la época. El poeta quedó subyugado ante su presencia y tuvo la idea de llevarla a vivir a la casa que compartía con Maruca, quien estuvo de acuerdo, pues necesitaba ayuda, compañía y vio a Delia como la solución a sus problemas. Una pensionista encantadora, eso era Delia para Maruca. Para Ne-



NERUDA A LOS CIEN LAS MUJERES QUE AMÓ

ruda, en cambio, Delia era la llave hacia la cultura, la política, el compromiso con causas que hasta entonces no abrazaba, más por falta de conocimiento que por desinterés.

Este triángulo amoroso es un escenario que el poeta revivirá más de una vez en su vida. Más tarde, ya convertido en un autor de renombre, separado de María Antonieta, viviendo en el exilio y recorriendo el mundo del brazo de Delia, se reencontró con la que sería la musa más importante de su vida: Matilde Urrutia.

Aquello se produjo en México, cuando Delia le pidió a Matilde –quien vivía en ese país ganándose la vida como cantante y bailarina– que le diera una mano en los quehaceres domésticos para los que era una inútil, y, sobre todo, la ayudara a cuidar a su marido, quien por esos días sufría de una tromboflebitis y debía estar en reposo. Lo que pasó después es historia conocida. Los tres viajaron por Europa durante algunos meses y mientras Pablo y Delia estaban en un hotel, Matilde se alojaba en otro a pocas cuadras. El matrimonio iba en un carro de tren, la amante, dos más allá. Hasta que Neruda convenció a su mujer de volver a Chile para preparar su regreso y pudo, por fin, vivir unos meses con Matilde en la isla de Capri.

Cuando conocí a Delia tenía 98 años y los recuerdos del pasado se mezclaban con los del día anterior. Pero jamás se refirió a Neruda en términos negativos, pese a que la traición le perforó el alma y nunca más volvió a encontrarse con Pablo. “Me gustaría verlo”, dijo, y me quedé con la impresión de que sólo recordaba los buenos momentos de los 18 años que estuvo con él, que no le guardó rencor y que esperaba verlo aparecer en cualquier momento, pese a que el poeta había muerto hacía ya largos años.

A mediados de los años 50, Matilde, dueña del mundo, coronada reina, musa del gran poeta, jamás imaginó que ella también sería traicionada en su propia casa, tal como había sucedido antes. Pero tuvo que pasar mucho tiempo



TERESA VÁZQUEZ Y MARÍA PARODI, BREVES AMORES DE JUVENTUD

para vivirlo en carne propia. Desde los meses de idilio en la Isla de Capri, la pareja vivió por largo tiempo en un estado de exaltación perpetua. Ya convertidos en pareja oficial se instalaron en *La Chascona*. Ella lo atendía, le cocinaba, los inspiraba, lo amaba y le hacía terribles escenas de celos, porque Matilde lo adoraba, pero no era una mujer dulce. Es cierto que a la hora de la puesta de sol suspendían cualquier actividad para ir a besarse frente al mar de Isla Negra, pero también es cierto que ella estallaba en iras incontenibles, que lo separó de todos los amigos de la época de Delia y que no dejaba entrar a su casa a cualquiera sin invitación. Por esta forma de ser, controladora y posesiva, jamás imaginó que ella no sería la última mujer en la vida de Neruda. A comienzos de este año viajé a Arica, una ciudad norteña muy calurosa que hasta entonces no conocía. Me habían dicho que allí vivía Alicia Urrutia, sobrina de Matilde y el amor de Neruda en la vejez. Mi interés era encontrarla y hablar con ella, pero tenía pocas esperanzas, pues ella jamás ha dado una entrevista y se esconde con mucha eficacia. Ya varios periodistas y escritores la había buscado sin éxito y yo sabía muy bien que también podía fracasar.

Pues bien, la encontré. O prácticamente la encontré. Llevaba mil preguntas para hacerle, pero habría cambiado todas sus respuestas por mirarla, por conocer el tono de su voz, sus ademanes, sus gestos. Lamentablemente no fue posible.

Alicia era sobrina de Matilde y fue acogida por ella a fines de los años 60. Recientemente Ali-

cia había sido madre de una niña, Rosario, y el padre no estaba a la vista. El matrimonio Neruda-Urrutia decidió llevarlas a vivir con ellos.

Dicen que Alicia no era más que una empleada para Matilde y que la trataba con muy poca amabilidad. Neruda se compadeció de ella y de la compasión pasó al amor en poco tiempo. Un

día Matilde salió de compras, pero ya sospechaba del romance y volvió mucho antes de lo esperado. Los encontró en la cama y explotó de furia. Sacó a Alicia y Rosario a tirones de la casa, puso sus cosas en un camión y las mandó a casa de su hermano.

A Neruda le dijo que lo abandonaría si no se iban lo antes posible del país. Esa fue la razón por la que Neruda pidió una embajada y le dieron la de París. El romance no cesó entonces. Neruda siguió en contacto con Alicia ayudado por la complicidad de algunos amigos y a pesar de que Matilde contrató un detective para seguir a su sobrina. Incluso en París, cuando recibió el Premio Nobel, el poeta recibió un telegrama de Alicia donde le enviaba abrazos y besos apasionados. De cualquier forma, aquel amor no podía durar demasiado, ya que Neruda murió solo tres años más tarde.

Pero ni los treinta años que lleva muerto ni los cien desde su nacimiento ni cualquier excusa es suficiente para convencer a Alicia o a Rosario. Mi insistencia, que no fue leve, alcanzó para convencer a la hija y con ella mantuve una breve entrevista. En la puerta de su casa en Arica, conversé con esta pelirroja que tuvo en Neruda a un padre amoroso y complaciente, que le permitía entrar a su escritorio, que le celebraba sus dibujos y que la quería como a la hija que siempre quiso tener. No tiene más que buenos recuerdos y la estricta convicción de que su madre, la última mujer que Neruda amó, ejerce un silencio respetable y que ella no hará nada por hacerla cambiar de opinión. Lo que ellos vivieron es un secreto que algún día Alicia se llevará a la tumba. ■

Mi interés era encontrar a Alicia Urrutia y hablar con ella, pero tenía pocas esperanzas, pues ella jamás ha dado una entrevista y se esconde con mucha eficacia. Pues bien, la encontré. Llevaba mil preguntas para hacerle

Este Neruda de Valparaíso

POR SARA VIAL

¿Cuándo nació el Neruda de Valparaíso? Ese Neruda que no aparecía entre sus biógrafos y que un día me preguntó, como bromeando: “¿Así es que vas a publicar un libro sobre mí?”. “Sí”, le dije, tragando saliva, conocedora de su permanente humor. “Qué bien”, me dijo, con su peculiar sonrisa bondadosa. “Lo leeremos juntos”. No alcanzamos. Después de cuanto hice por reunir en mi cabeza cuanto tuviera relación con Valparaíso y Neruda, y viceversa, el protagonista del libro, que se llamó simplemente *Neruda en Valparaíso*, se nos murió a todos en la clínica Santa María de Santiago el 11 de septiembre de 1973, a las 10'30 de la noche. La tristeza de no compartir la lectura de esas páginas me acompañó mucho tiempo. No podía olvidar la confianza, casi provocativa, que depositó en mí. Él adoraba Valparaíso, y que fuera nacida en él agregaría una dosis de credibilidad a cuanto se le ocurriera decir. Además, aunque fuese la poesía el verdadero núcleo de nuestra amistad, por algo me había recomendado: “Ten cuidado. Que la periodista no se devore a la poetisa”. ¿A cuál de ellas acudía ahora? ¿A las dos? ¿A ninguna?

Escribir ese libro no iba a ser tan difícil. No iba a ser un diario de vida, pero iba a tener mucho de ello. Y no hay nada más placentero que la palabra que se vuelve curiosa y empieza a girar en torno a un motivo que nadie ha tomado en cuenta. ¿A quién le importó, aparte de la noticia en el diario, cuando Neruda partió a la India “desde Valparaíso”? Un día me dijo que lo llevara a ver una casa que estaba frente a un negocio llamado “Noria del Campo”, pero no se acordaba de la casa ni del negocio. Como resultó que el negocio era de mi marido, lo llevé sin problemas. Se la quedó mirando, un poco desencantado: “La recordaba más alta”, me dijo. Era alta. Tenía tres pisos, forma de crucero y se dividía como una fragata entre dos calles. Pertenecía a la familia de su amigo el poeta Alvaro Hinojosa, y se alojaba en

ella por meses. Cuando obtuvo el consulado de Rangun, estuvo muchos meses esperando un vapor para irse en barco, mientras escribía desesperadas cartas a Albertina Azócar para que lo fuera a despedir. Pero no llegaron Albertina ni “Adriana”, que así se llamaba el barco.

De todos modos, se fue a la India. Pero no se sabía que Pablo había estado enamorado de Valparaíso desde muchacho: a los quince años enviaba al puerto unos poemas que tan malos no serían, puesto que uno de ellos, “Los pasos del ciego”, figuraría después en su primer libro, *Crepusculario*. Además, sentía obsesión por venirse en tren, atraído por la noche de Valparaíso. También estuvo oculto en el cerro Lecheros el año 48, huyendo del gobierno de Gonzales Videla, que dio orden de apresarlos al ser desaforado como senador. Pero mi forma de arraigarlo para siempre a Valparaíso fue encontrarle una casa en un cerro en la época en la que Santiago lo tenía cansado y sólo quería vivir entre nosotros, ir a las caletas a comprar pescado, hacerse amigo de los pescadores, hundirse en las tiendas de anticuarios, sobre todo a la de su amigo Pablo Eltesh,

y visitar cuantas casas podía. No sólo era casero, sino visitador de casas. El pretexto para llegar por primera vez a la mía fue haber sabido que mi madre, de origen peruano, preparaba unas picantes *papas a la huancaína*.

Como era su costumbre, llegó con un grupo de amigos comunes y así fui viéndolo congeniar cada día con los porteños, que tienen un carácter especial, que pareció funcionar bien con el suyo.

Fundó un humorístico Club de la Bota, inspirado en una *Bota.shop* comprada en México, de fabricación alemana, y todavía me llaman preguntándome “la dirección del club de Neruda”. Mi lápiz, en tanto, anotaba cosas sueltas, aparte de una entrevista larguísima publicada en “La Nación” de Santiago. Pero como era joven y distraída, debo haberme perdido muchas cosas interesantes. No, Valparaíso para Neruda, nunca fue una ciudad de paso. “Me moriré sin decir todo lo que me inspira Valparaíso”, me confesó. Así fue. Hoy, *La Sebastiana*, su casa con forma de barco, de mascarón de proa, atrae caravanas de “paquetes” turísticos. No costó nada hallarla porque era herencia paterna de una amiga de colegio. Me recriminaba: “Tienes que contar que recorriste los cuarenta cerros de Valparaíso buscando algo tan fascinante y extraño, tienes que aprender a darte importancia”. Pablo. Sólo abrí un viejo cuaderno y dejé que usted, el viento, Valparaíso, penetraran girando como dentro del túnel de un ascensor, encumbrándolo con sus recuerdos. Eso quería, ¿verdad? El resto, lo cuenta el libro. ■



LA SEBASTIANA, EN VALPARAÍSO

REVISTA DE
libros
DE LA FUNDACIÓN CAJA MADRID

julio/agosto 2004

Simón: las campanas del Ángelus
JUSTO NAVARRO

Mark Twain, Ulysses Grant y otros excesos
ELOY TIZÓN/LARRY MCMURTRY

Wallace Stevens, Thomas Mann, Paz, Christian Oster, M. Fraile, György Konrád

www.revistadelibros.com

Si no conoce Revista de libros, envíenos sus datos por correo electrónico a: promocion@revistadelibros.com y le remitiremos un ejemplar



“Explico algunas cosas”

POR LUIS GARCÍA MONTERO

Pablo Neruda declaró en muchas ocasiones que su preocupación política y su compromiso literario se habían definido ante la conmovedora experiencia de la Guerra Civil española. Cuando se produjo el levantamiento militar de 1936, el poeta chileno formaba parte de la poesía española más viva y era amigo íntimo de Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre o Miguel Hernández. Su destino como cónsul en Madrid, desde febrero de 1935, le había permitido participar y cumplir un papel destacado en los procesos de rehumanización de una poesía que, siguiendo los impulsos románticos de la atmósfera surrealista, necesitaba alejarse de la palabra pura y la lírica conceptual. El manifiesto “Sobre una poesía sin pureza”, que publicó en el primer número de la revista *Caballo verde para la poesía*, resume el estado ético y estético de una época de crisis generalizada, en sus rupturas con Juan Ramón Jiménez y en sus búsquedas de nuevos caminos para la vanguardia. Neruda tenía cerca el ejemplo de Rafael Alberti, que había pasado ya de la rebeldía moral del surrealismo a la militancia política comunista. Cuando leyó *13 bandas y 48 estrellas. Poemas del mar Caribe*, libro que el poeta gaditano escribió para denunciar el imperialismo yanqui en Hispanoamérica, Neruda pensó que esa voz de protesta debía ser la suya.

Luego estalló la Guerra, y el poeta chileno vio cómo su barrio de Argüelles, “un barrio con campanas, con relojes, con árboles”, se llenaba de sangre. La conmoción que le produjo la muerte de García Lorca, los bombardeos sobre su casa, “llamada la casa de las flores, porque por todas partes estallaban geranios: era una bella casa con perros y chiquillos”, y el espectáculo negro de la violencia sobre el paisaje de su vida cotidiana, quedaron condensados en su libro *España en el corazón* y en otros muchos recuerdos posteriores. Escribió el poema “Explico algunas cosas” para justificar las razones biográficas de su compromiso político: “Preguntaréis: ¿Y dónde están las lilas? / ¿Y la metafísica cubierta de amapolas? / ¿Y la lluvia que a menudo golpeaba / sus palabras llenándolas / de agujeros y pájaros?”. Responde con una denuncia obsesiva

del levantamiento militar en España: “Venid a ver la sangre por las calles, / venid a ver / la sangre por las calles, / venid a ver la sangre / por las calles”. Sea cual sea la disposición de los versos, no hay tarea más urgente para el poeta que la denuncia, obligándonos a mirar las injusticias del mundo.

Pero quizá sea conveniente recordar que en estas explicaciones de Pablo Neruda se esconde una mentira poética: hacía mucho tiempo que sus versos habían dejado de identificarse con las lilas, las amapolas y los pájaros, como símbolos de un esteticismo natural y despreocupado. Aunque la Guerra de España supuso una conmoción, y en eso no miente, necesitamos tener en cuenta que llevaba años escribiendo sobre basuras, cáscaras, hierros oxidados y ropa sucia para com-

prender las razones poéticas de su politización. Del mismo modo que hay razones políticas para una literatura comprometida, también hay razones poéticas para la politización, y estas razones fueron fundamentales en la evolución de una parte muy significativa de la vanguardia hispánica (García Lorca, Alberti, Cernuda, Prados, Neruda).

En los tonos desacralizadores de *Residencia en la tierra*, Pablo Neruda sometió a la nostalgia, un eje fundamental de su lírica, a un proceso descarnado de corrosión. La casa suele ser un ámbito de refugio, de encuentro con la identidad, de reconciliación con el tiempo. En “Arte poética”, más como huésped realquilado que como propietario, la voz lírica se encuentra “como un olor a casa sola / en la que los huéspedes entran de noche perdidamente ebrios, / y hay un olor de ropa tirada al suelo, y una ausencia de flores, / posiblemente de otro modo aún menos melancólico...”. Este óxido de la melancolía resume el proceso de una larga búsqueda con final infeliz. Después de sufrir las carencias de la realidad, después de perseguir una solución a estas carencias a través del reconocimiento de una oculta pureza subjetiva (“Mariposa de sueño, te pareces a mi alma, / y te pareces a la palabra melancolía”), el poeta comprende que no existen los paraísos originales, los tesoros perdidos en el interior del alma. La indagación solitaria en la subjetividad se en-



EXPLICO ALGUNAS COSAS

**Preguntaréis: ¿Y dónde están las lilas?
¿Y la metafísica cubierta de amapolas?**

**¿Y la lluvia que a menudo golpeaba
sus palabras llenándolas
de agujeros y pájaros?**

Os voy a contar todo lo que me pasa.

**Yo vivía en un barrio
de Madrid, con campanas,
con relojes, con árboles.**

**Desde allí se veía
el rostro seco de Castilla
como un océano de cuero.**

**Mi casa era llamada
la casa de las flores, porque por todas
partes**

**estallaban geranios: era
una bella casa
con perros y chiquillos.**

**Raúl, ¿te acuerdas?
¿Te acuerdas, Rafael,**

**Federico, te acuerdas
debajo de la tierra,
te acuerdas de mi casa con balcones en
[donde**

**la luz de junio ahogaba flores en tu boca?
¡hermano, hermano!**

[...]

La palabra política significó para el poeta Neruda la posibilidad de romper con las angustias de una conciencia trágica y la recuperación de un proyecto de felicidad pública, eso que en el *Canto general* llamó “la gran alegría”

Around” al comprobar que la indagación subjetivista se había convertido en un callejón sin salida, condenada a identificarse más con los vertederos que con la melancolía de las ruinas. Entonces necesita romper los muros de su laberinto interior y buscar un nuevo territorio de carácter colectivo. Los famosos versos de “Reunión bajo las nuevas banderas” dan cuenta de este proceso ideológico, en el que el compromiso influye en la poesía y la poesía exige un *nosotros* polí-

que en el *Canto general* llamó “la gran alegría”. En el poema “A mi partido”, escribe: “Me mostraste cómo el dolor de un ser ha muerto en la victoria de todos”. Y esta reivindicación de la alegría es lo que permite que en un libro como *Los versos del capitán*, atribuido a un militar español “del partido de Pasionaria”, el amor y los cuerpos se transformen también en una materia ideológica. De un modo muy becqueriano, los amantes de Neruda comprenden un himno que se canta a solas: “Sólo tú y yo, / sólo tú y yo, amor mío, / lo escuchamos”.

Este sentimiento de soledad amorosa fue una necesidad en la poesía política de Neruda. Porque el nosotros político abrió problemas de carácter distinto. Si la indagación subjetivista pudo llegar a diluir la conciencia en la nada, el peligro del compromiso era diluir la conciencia en el todo. El poema a la muerte del camarada Stalin, recogido en *Las uvas y el viento*, es un ejemplo de este peligro, que no sólo conducía al poeta a la pura irrealidad por un exceso de realismo, sino que además utilizaba paradójicamente la conciencia crítica, imponiendo un culto a la personalidad al final

los esfuerzos por huir del subjetivismo: “Era más sabio que todos los hombres juntos”. Pablo Neruda se dio cuenta también de este peligro y cambió de tonos poéticos en libros como *Odas elementales* y *Memorial de isla negra*, donde la sencillez y la historia individual permitieron un nuevo empeño lírico por recuperar la realidad. Y aprendió bien la lección política. Cuando apoyó la revolución cubana en “Canción de gesta”, le recordó a Fidel Castro que la victoria es como una copa de vino: “no lo hace un hombre sino muchos hombres / y no una uva sino muchas plantas: no es una gota sino muchos ríos: no un capitán sino muchas batallas”. Pablo Neruda había aprendido que entre la nada y el todo, entre la singularidad y los vínculos, la voz del poeta sólo puede habitar en un territorio intermedio, esforzado y tenso, que se parece a las palabras libertad y conciencia. ■



cuenta con la nada, porque lo único que descubre el paseante es la fragilidad de sus esencias interiores, comparables al paisaje deteriorado de las ciudades.

Neruda se cansa de ser hombre en “Walking

tico: “Yo de los hombres tengo la misma mano herida, / yo sostengo la misma copa roja / e igual asombro enfurecido: / un día / palpitante de sueños / humanos, un salvaje / cereal ha llegado / a mi devoradora noche / para que junte mis pasos de lobo / a los pasos del hombre”.

La palabra política significó para el poeta Pablo Neruda la posibilidad de romper con las angustias de una conciencia trágica y la recuperación de un proyecto de felicidad pública, eso



A MATILDE URRUTIA

Señora mía muy amada; gran padecimiento tuve al escribir estos mal llamados sonetos y hartó me dolieron y costaron, pero la alegría de ofrecértelos es mayor que una pradera. Al proponérmelo, bien sabía que al costado de cada uno, por afición electiva y elegancia, los poetas de todo tiempo dispusieron rimas que sonaron como platería, cristal o cañonazo. Yo, con mucha humildad hice estos sonetos de madera, les di el sonido de esta opaca y pura substancia y así deben llegar a tus oídos. Tú y yo caminando por bosques y arenales, por lagos perdidos, por cenicientas latitudes, recogimos fragmentos de palo puro, de maderos sometidos al vaivén del agua y la intemperie. De tales suavizadísimos vestigios construí con hacha, cuchillo, cortaplumas, estas madererías de amor y edificué pequeñas casas de catorce tablas para que en ellas vivan tus ojos que adoro y canto. Así establecidas mis razones de amor; te entrego esta centuria: sonetos de madera que sólo se levantaron porque tú les diste la vida.

(Dedicatoria de *Cien sonetos de amor*, 1969).

No hace falta alegar que es un poema en prosa. Esta bellísima secuencia, texto perfecto, abre los *Cien sonetos de amor* como una especie de “soneto cero” hecho de preciosas tensiones. Conmueve el código nobiliario (“señora mía muy amada”) y hasta místico (“que adoro y canto”) en boca de un comunista. Frente a los artificios, la naturalidad. Frente a los lujos, la pobreza. Platería, cristal o cañonazo se ven superados por la humilde madera. Combate con el idioma (“madererías”), cargándolo de imágenes y de ritmo (“pequeñas casas de catorce tablas”). Europa entera se convierte en pasado ante esta América que emerge con los amantes. Sé que es un poema porque sus palabras se quedaron una por una en mi corazón. “La alegría de ofrecértelos es mayor que una pradera”: Neruda en estado puro. **JUAN ANTONIO GONZÁLEZ IGLESIAS**

ESTRAVAGARIO—el libro al que pertenece este poema— no es el mejor título de Neruda, pero quizá es uno de los más sorprendentes. Se diría escrito tras “un baño de tumba” y asombra en él que el poeta más capaz, más verboso, más abundante del idioma renuncie a toda su habilidad lingüística para callar ante el silencio sin analogías,

sin adjetivos y sin calificaciones del dolor, ante el mutismo sin verborrea posible del universo ensangrentado. Frente a esto, que habla por sí solo, Neruda parece añadir un “punto en boca”, un “punto final”. La desdicha no necesita más versos ni mayores enunciados. **ESPERANZA LÓPEZ PARADA**

PUNTO

**No hay espacio más ancho que el dolor;
no hay universo como aquel que sangra.**

El Neruda de los

20

DECIR que éste es mi poema preferido de Neruda es a la vez verdadero y falso. Podría haber elegido una veintena más con igual devoción. El maestro es tan pródigo en milagros como en descatos. En esta oda veo al Neruda de cuerpo entero: el visionario, el que enfoca lo diminuto para abarcar el gran misterio gozoso del ser, el mago del idioma, el siempre diáfano, el de altos vuelos. **VICENTE GALLEGO**

PICAFLOR

Sephanoides II

El colibrí de siete luces,
el picaflor de siete flores,
busca un dedal donde vivir:
son desgraciados sus amores
sin una casa donde ir
lejos del mundo y de las flores.

Es ilegal su amor; señor;
vuelva otro día y a otra hora:
debe casarse el picaflor
para vivir con picaflora:
yo no le alquilo este dedal
para este tráfico ilegal.

El picaflor se fue por fin
con sus amores al jardín
y allí llegó un gato feroz
a devorarlos a los dos:
el picaflor de siete flores,
la picaflora de colores:
se los comió el gato infernal
pero su muerte fue legal.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

Escribir, por ejemplo: “La noche está estrellada,
y tiritan, azules, los astros, a lo lejos”.

El viento de la noche gira en el cielo y canta.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Yo la quise, y a veces ella también me quiso.

En las noches como ésta la tuve entre mis brazos.
La besé tantas veces bajo el cielo infinito.

Ella me quiso, a veces yo también la quería.
Cómo no haber amado sus grandes ojos fijos.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Pensar que no la tengo. Sentir que la he perdido.

Oír la noche inmensa, más inmensa sin ella.
Y el verso cae al alma como al pasto el rocío.

Qué importa que mi amor no pudiera guardarla.
La noche está estrellada y ella no está conmigo.

Eso es todo. A lo lejos alguien canta. A lo lejos.
Mi alma no se contenta con haberla perdido.

Como para acercarla mi mirada la busca.
Mi corazón la busca, y ella no está conmigo.

La misma noche que hace blanquear los mismos árboles.
Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos.

Ya no la quiero, es cierto, pero cuánto la quise.
Mi voz buscaba el viento para tocar su oído.

De otro. Será de otro. Como antes de mis besos.
Su voz, su cuerpo claro. Sus ojos infinitos.

Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero [...]

ME gusta cómo plantea una situación vital que no tiene por qué cumplirse en el poema; cómo se muestra lo que el poema no va a ser y se considera toda queja como sólo posible. P.N. construye con ingredientes que ya no son memoria, sino memorial, residuo ironizado, materia equivalente a la de los números alejandrinos y la rima o la modulación de contradicciones que abren el campo de la coherencia poética: llenar de sentido realidades contrarias. Habla de versos “últimos”. Finales de una historia y primeros en poesía: los versos de una alegoría o una metamorfosis. **ÁLVARO GARCÍA**

Jóvenes poetas

DE entre los innumerables Nerudas, escojo el de las *Odas*, cuya principal enseñanza consiste en demostrar que el verdadero poema es el mundo al completo, y viceversa: la mágica disposición de las palabras en el poema adquieren el rango de universo propio. Nada de lo humano, pues, –un limón, el humo– es ajeno a la voluntad himnica de la poesía. **CARLOS MARZAL**

ODA AL DÍA INCONSEQUENTE

Plateado pez
de cola
anaranjada,
día del mar;
cambiaste
en cada hora
de vestido,
la arena
fue celeste,
azul
fue tu corbata,
en una nube
tus pies
eran espuma
y luego
total
fue el vuelo verde
de la lluvia
en los pinos:
una racha de acero
barrió
las esperanzas
del Oeste,
la última o la primera
golondrina
brilló blanca y azul
como un revólver;
como un reloj nocturno
el cielo sólo
conservó un minuterio [...]

CABALLOS

Vi desde la ventana los caballos.

**Fue en Berlín, en invierno. La luz
era sin luz, sin cielo el cielo.**

El aire blanco como un pan mojado.

**Y desde mi ventana un solitario circo
mordido por los dientes del invierno.**

**De pronto, conducidos por un hombre,
diez caballos salieron a la niebla.**

**Apenas ondularon al salir, como el fuego,
pero para mis ojos ocuparon el mundo
vacío hasta esa hora. Perfectos, encendidos,
eran como diez dioses de largas patas duras,
de crines parecidas al sueño de la sal.**

Sus grupas eran mundos y naranjas.

Su color era miel, ámbar; incendio.

**Sus cuellos eran torres
cortadas en la piedra del orgullo,
y a los ojos furiosos se asomaba,
como una prisionera, la energía.**

**Y allí en silencio, en medio
del día, del invierno sucio y desordenado,
los caballos intensos eran la sangre,
el ritmo, el incitante tesoro de la vida.**

**Miré, miré y entonces reviví: sin saberlo
allí estaba la fuente, la danza de oro, el cielo [...]**

NERUDA recuerda estos magníficos caballos que a mí, como lector, me traen a la memoria el inquietante caballo blanco que Rilke evoca en el poema XX de sus *Sonetos a Orfeo*. Pero, a la vez, esas grupas que son “mundos y naranjas” me hacen pensar en Lorca y en su jinete fatal que no puede llegar a su destino. El vértigo de asociaciones no tiene fin. Porque, ¿cuál es el trasfondo de este emblema? La plenitud frente a la desolación, la belleza que salva y que nos hiera, el enigma del ritmo que cifra en sí la vida, el orgullo de la autoafirmación frente a tantos inviernos cotidianos. Imagen como piedra en el agua, abriéndose al misterio. **LORENZO OLIVÁN**

EN donde yo vivo las nieves de finales de octubre son perpetuas hasta marzo. El frío es invisible pero pesa. Te adormece y te emborracha, como el gas de la risa. Algunos días hace tanto frío que sólo salen los suicidas o los muñecos de nieve. Esos días salgo con unos calcetines de lana mágicos y me doy cuenta de que la felicidad a treinta bajo cero son unos simples calcetines de lana. **ANA MERINO**

ODA A LOS CALGETINES

Me traje Maru Mori
un par
de calcetines
que tejó con sus manos
de pastora,
dos calcetines suaves
como liebres.
En ellos
metí los pies
como en
dos
estuches
tejidos
con hebras del
crepúsculo
y pellejo de ovejas.

**Violentos calcetines,
mis pies fueron
dos pescados
de lana,
dos largos tiburones
de azul ultramarino
atravesados
por una trenza de oro,
dos gigantescos mirlos,
dos cañones;
mis pies
fueron honrados
de este modo [...]**

APOGEO DEL APIO

**Del centro puro que los ruidos nunca
atravesaron, de la intacta cera,
salen claros relámpagos lineales,
palomas con destino de volutas,
hacia tardías calles con olor
a sombra y a pescado.**

¡Son las venas del apio! ¡Son la espuma,

**[la risa,
los sombreros del apio!
Son los signos del apio, su sabor
de luciérnaga, sus mapas
de color inundado,
y cae su cabeza de ángel verde,
y sus delgados rizos se acongojan,
y entran los pies del apio en los mercados
de la mañana herida, entre sollozos,
y se cierran las puertas a su paso,
y los dulces caballos se arrodillan.**

**Sus pies cortados van, sus ojos verdes,
van derramados, para siempre hundidos
en ellos los secretos y las gotas:
los túneles del mar de donde emergen,
las escaleras que al apio aconseja,
las desdichadas sombras sumergidas,
las determinaciones en el centro del aire,
los besos en el fondo de las piedras.**

**A medianoche, con manos mojadas,
alguien golpea mi puerta en la niebla,
y oigo la voz del apio, voz profunda,
áspera voz de viento encarcelado,
se queja herido de aguas y raíces,
hunde en mi cama sus amargos rayos,
y sus desordenadas tijeras me pegan en**

**[el pecho
buscándome la boca del corazón ahogado [...]]**

LA atención, la minuciosa atención, donde, a un mismo tiempo, se ilumina y arde lo atendido. La emoción, centrífuga, pero con su centro exacto en las palabras; esa emoción que va del corazón del apio, al corazón del hombre, y de ambos a la perplejidad de todo y ante todo. La hermandad en los asuntos de la vida, su murmullo y sus silencios, sus bulliciosos mercados y apartadas habitaciones. Y su imperfección, su descuido final, ese magnífico eclipse, ese involuntario tropiezo que hace verdaderamente impuro al mejor Neruda. **GUADALUPE GRANDE**

Cuentos

ANTON CHÉJOV. TRADUCCIÓN DE VÍCTOR GALLEGO. ALBA. BARCELONA, 2004. 762 PÁGINAS. 32 EUROS

El 15 de julio de 1904 (2 de julio según el antiguo calendario ruso, que llevaba un retraso de 13 días respecto al occidental adoptado tras la Revolución de Octubre) moría, en un balneario alemán, el escritor ruso Anton Chéjov. Sus cuentos revelan un asombroso conocimiento de la naturaleza humana. Son narraciones que reflejan todos los matices del amor, la pérdida o el fracaso, pero que no dejan de preservar un espacio para el misterio o la perplejidad.

La comprensión de los afectos siempre es incompleta. Ni siquiera un autor puede conocer todas las motivaciones de sus personajes. Las emociones no son inmediatas ni transparentes. No es suficiente experimentarlas. Chéjov permite que los sentimientos desborden a los protagonistas de sus relatos. Su impotencia cuestiona la influencia de la razón o el alcance de la introspección. Bur-

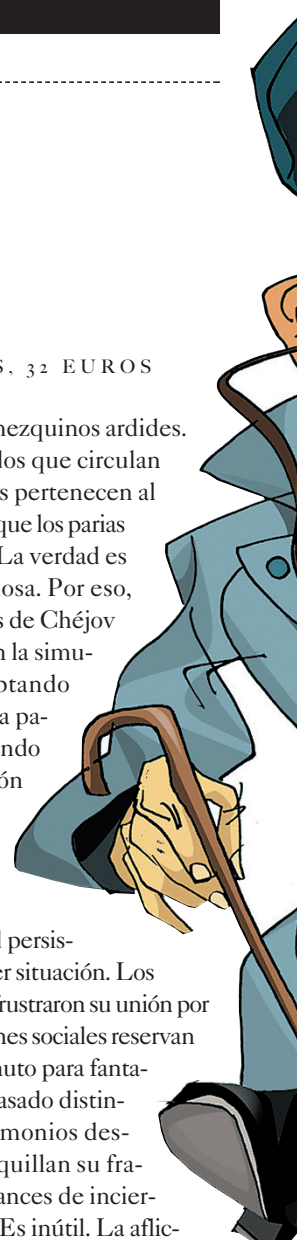
gueses o campesinos, sus propias vidas les parecen ajenas. Sólo pueden limitarse a esperar, con la incertidumbre del que ignora el final de una representación teatral. Esta disposición no les exime de la angustia, pues lo que está en juego es su propia existencia.

Víctor Gallego ha realizado una selección cronológica que muestra la evolución de Chéjov en un género nada complaciente con la imprecisión o el descuido. Los primeros relatos evidencian las servidumbres del periodismo. Publicados en diarios o revistas, la necesidad de entregar el original en un plazo reducidísimo (a veces, no más de 24 horas) imprime a su escritura una agilidad nada despreciable. El apresuramiento se convierte en virtud, despejando los textos de elaboraciones innecesarias. Esa limpieza nunca se desprenderá de su prosa. Esto no significa que Chéjov no crezca con el tiempo. De hecho, sus primeras narraciones son piezas ligeras, humorísticas, que muestran al ser humano desde una perspectiva cómica, pero sin excluir esa melancolía que impregna toda su obra. Ya en *La barbería* o en *La muerte de un funcionario*, se aprecia la tendencia a asociar la decepción y el fracaso con las relaciones humanas. En *La cerilla sueca*, se parodia el género policial, escarneciendo la capacidad

deductiva de un comisario que transforma los indicios más leves en pruebas de cargo, pero lo más desconcertante no es su necedad, sino la pasividad de los acusados, que aceptan sus razonamientos, asumiendo culpas inexistentes. El universo de Chéjov roza el de Dostoievski al insinuar el tema de la redención. Sólo la expiación de las faltas ajenas puede aliviar el malestar de una conciencia atormentada por delitos imaginarios. La culpabilidad es tan irracional como la sexualidad. Su fuerza reside en su desproporción. Es difícil no anhelar el castigo cuando se ha crecido en una civilización estigmatizada por el mito del pecado.

En *El camaleón* aparece por primera vez la sensibilidad hacia las injusticias sociales. Un incidente grotesco pone de manifiesto la arbitrariedad de la ley, que siempre se inclina hacia el poderoso. Al igual que Kafka, Chéjov describe el poder como un mecanismo ciego, que se encarna con los inocentes. Es la forma más eficaz de evidenciar su fuerza, sembrando un temor indiscriminado. Chéjov no se hace ilusiones sobre las clases humildes. Su respuesta ante el abuso no es la acción política, sino la picaresca. En *Los simuladores*, la filantropía se revela tan obscena como el envilecimiento de los desposeídos, que responden a la gene-

rosidad con mezquinos ardides. Los humillados que circulan por sus relatos pertenecen al mismo linaje que los parias de *Viridiana*. La verdad es maligna, penosa. Por eso, los personajes de Chéjov se refugian en la simulación, adoptando una existencia paralela o buscando una salvación efímera en la lectura, los paseos o la caza. El ansia de libertad persiste en cualquier situación. Los amantes que frustraron su unión por las convenciones sociales reservan su último minuto para fantasear con un pasado distinto. Los matrimonios desdichados maquillan su fracaso con romances de incierto desenlace. Es inútil. La aflicción siempre regresa. Tampoco podemos esperar la solidaridad de nuestros semejantes. En *Tristeza*, un padre que ha perdido a su hijo sólo encuentra indiferencia. En *Enemigos*, el dolor sólo enemista a los que sufren. El sufrimiento no aumenta la sensibilidad, sólo el ensimismamiento. El estudiante que en *Aniuta* se plantea abandonar a su aman-



“NO PONGAS HIELO EN UN CORAZÓN VACÍO”

JANET Malcolm asegura en *Leyendo a Chéjov* (Alba) que la muerte del escritor es “una de las grandes escenas de la literatura” y recupera las versiones que existen. Así, según un testimonio escrito por la viuda de Chéjov en 1908,

la noche de su muerte el escritor se fue a dormir y se despertó a eso de la una: “Los dolores lo torturaban, y por primera vez en su vida mandó llamar a un médico [...] Llegó el doctor Schwöhler y dijo unas palabras amables y afec-

tuosas, al tiempo que me- cía a Antón en sus brazos. Chéjov, que mostraba una extraña rigidez, pronunció en voz alta y clara (aunque apenas sabía alemán): *Ich sterbe* [me muer]. El médico lo calmó, cogió una jeringuilla, le puso una

inyección de alcanfor y pidió champán. Antón tomó una copa llena, la examinó, sonrió y dijo: “Hace mucho tiempo que no bebo champán”. La apuró y se volvió con calma del lado izquierdo; apenas tuve tiempo de

correr hacia él e inclinarme sobre la cama, llamándolo, cuando dejó de respirar y se quedó tranquilamente dormido como un niño”. Leo Rabeneck, el estudiante que fue a buscar al médico esa noche, dio su propia versión, pero esperó



El hombre culto

EN una carta a su hermano Nikolai, Chéjov explicaba en 1886 cuáles debían ser, a su juicio, las condiciones que debe satisfacer un hombre culto:

1. Respetar la personalidad humana y ser siempre amable, gentil, educado. [...] Perdonar el ruido, la carne fría, las ocurrencias y la presencia de extraños en su hogar.
2. No sentir compasión sólo por los mendigos y por los gatos. El corazón se duele por lo que el ojo no ve. [...]
3. Respetar la propiedad de los otros y pagar las deudas.
4. Ser sincero y temer la mentira como el fuego. Hablar menos y callar más.
5. No menospreciarse para despertar compasión. [...]
6. No mostrarse vanidoso.
7. En caso de tener talento, respetarlo. Sacrificarlo todo por él, mujeres, vino, vanidad.
8. Desarrollar un sentido estético. Negarse a dormir vestido. [...] Tratar, en la medida de lo posible, de dominar y ennoblecer el instinto sexual. [...]

Para ser un hombre culto no basta con haber leído *El club Pickwick* y aprenderse un monólogo de *Fausto*. Se necesita trabajar de manera constante, una lectura continuada, estudio, voluntad. [...]

ANTON PÁVLOVICH CHÉJOV

te, deplora su indeterminación para romper una relación sin futuro, pero no le inquieta el daño que causa. Nadie se preocupa por una cortesana. La moral de la burguesía no repara en el destino de los que excluye.

De cuento a cuento, la escritura

de Chéjov adquiere tensión, profundidad. El humorismo es reemplazado por un estudio minucioso de las pasiones. Chéjov descubre que la pérdida de un ser querido provoca un sentimiento menos duradero que el odio o que la seducción nace de la incapacidad de amarse a uno mis-

mo. La observación del mundo rural le enseña que el paisaje sólo existe para los habitantes de las ciudades. El campesino es incapaz de apreciar calidades estéticas en su escenario de trabajo. En *El monje negro*, se introducen elementos fantásticos. Las alucinaciones del protagonista sugieren que la inestabilidad neurótica propicia la creatividad, pero el contraste con la opinión ajena evidencia que la locura es un estado de incapacidad. En *Tifus*, el deseo de sobrevivir prevalece sobre al amor fraterno y en *El juez de instrucción* la venganza se realiza mediante el suicidio, inculcando unos remordimientos insostenibles en el marido infiel. En esta narración, el estilo de Chéjov ya disfruta de su madurez: una prosa lírica, pero sin exce-

so. La observación del mundo rural le enseña que el paisaje sólo existe para los habitantes de las ciudades. El campesino es incapaz de apreciar calidades estéticas en su escenario de trabajo. En *El monje negro*, se introducen elementos fantásticos. Las alucinaciones del protagonista sugieren que la inestabilidad neurótica propicia la creatividad, pero el contraste con la opinión ajena evidencia que la locura es un estado de incapacidad. En *Tifus*, el deseo de sobrevivir prevalece sobre al amor fraterno y en *El juez de instrucción* la venganza se realiza mediante el suicidio, inculcando unos remordimientos insostenibles en el marido infiel. En esta narración, el estilo de Chéjov ya disfruta de su madurez: una prosa lírica, pero sin exce-

so. La observación del mundo rural le enseña que el paisaje sólo existe para los habitantes de las ciudades. El campesino es incapaz de apreciar calidades estéticas en su escenario de trabajo. En *El monje negro*, se introducen elementos fantásticos. Las alucinaciones del protagonista sugieren que la inestabilidad neurótica propicia la creatividad, pero el contraste con la opinión ajena evidencia que la locura es un estado de incapacidad. En *Tifus*, el deseo de sobrevivir prevalece sobre al amor fraterno y en *El juez de instrucción* la venganza se realiza mediante el suicidio, inculcando unos remordimientos insostenibles en el marido infiel. En esta narración, el estilo de Chéjov ya disfruta de su madurez: una prosa lírica, pero sin exce-

RAFAEL NARBONA

54 años para hacerlo. Su relato difiere del de Olga, porque recuerda que el médico le había pedido comprar oxígeno en una farmacia y después se lo había administrado al moribundo. “Tras citar la frase de Chéjov (o de

Olga): “Hace mucho tiempo que no bebo champán”, y de relatar cómo el escritor apuró la copa, Rabeneck escribe: “En ese momento escuché un extraño sonido procedente de su garganta. [...] El médico tomó la mano de

Antón Pávlovich y no dijo nada. Al cabo de unos minutos de silencio, pensé que las cosas mejoraban. Entonces el médico soltó la mano de Antón Pávlovich y me llevó a un rincón de la habitación. “Todo ha terminado” –dijo. Herr

Chéjov ha muerto”. Y otro periodista presente en el momento de la muerte, amigo personal del matrimonio, aseguraba que a la una de la madrugada el escritor había empezado a delirar, habló de un marinero y preguntó

algo sobre un japonés y a continuación volvió en sí y con una triste sonrisa le dijo a su mujer, que estaba aplicándole hielo en el pecho: “No pongas hielo en un corazón vacío”. Sus últimas palabras fueron: “Me muero”.

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 El código Da Vinci	Dan Brown	Umbriel	1	34
2 La sombra del viento	Carlos Ruiz Zafón	Planeta	2	96
3 El club Dante	Matthew Pearl	Seix Barral	3	6
4 La Hermandad de la Sábana Santa	Julia Navarro	Plaza&Janés	5	18
5 Ensayo sobre la lucidez	José Saramago	Alfaguara	4	10
6 Peregrinatio	Matilde Asensi	Planeta	6	3
7 El enigma del cuatro	I. Caldwell/D. Thomason	Roca	-	1
8 Koba el temible	Martin Amis	Anagrama	-	1
9 Delirio	Laura Restrepo	Alfaguara	9	9
10 La dama y el unicornio	Tracy Chevalier	Alfaguara	7	2

NO FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 Ocho años de gobierno	José María Aznar	Planeta	1	8
2 Cuando el tiempo nos alcanza	Alfonso Guerra	Espasa	4	7
3 El desquite	Pedro J. Ramírez	La Esfera de los Libros	2	10
4 La buena suerte	A.Rovira/F. Trías de Bes	Empresa Activa	3	12
5 Mis dos vidas	María Teresa Campos	Planeta	9	4
6 Contra todos mis enemigos	Richard A. Clarke	Taurus	5	4
7 Nuestra incierta vida normal...	Luis Rojas Marcos	Aguilar	7	2
8 ¡Levantaos! ¡Vamos!	Juan Pablo II	Plaza&Janés	8	6
9 Psicomagia	Alejandro Jodorowski	Siruella	10	7
10 Los lenguajes del deseo	Enrique Rojas	Temas de hoy	-	1

BOLSILLO	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 Los pilares de la tierra	Ken Follet	DeBolsillo	2	187
2 La joven de la perla	Tracy Chevalier	Punto de Lectura	1	86
3 El baile de la Victoria	Antonio Skármeta	Booket	-	1
4 La reina del Sur	Arturo Pérez-Reverte	Punto de Lectura	4	51
5 Desgracia	J. M. Coetzee	DeBolsillo	3	36
6 Cuerpos sucesivos	Manuel Vicent	Punto de lectura	-	5
7 Con ánimo de ofender	Arturo Pérez-Reverte	Punto de lectura	8	10
8 La vida sexual de Catherine Millet	Catherine Millet	Quinteto	7	6
9 La leona blanca	Henning Mankell	Quinteto	-	1
10 Lobas de mar	Zoe Valdés	Booket	9	11

POESÍA	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 Existir todavía	Mario Benedetti	Visor	1	3
2 Poemas de la última noche...	Charles Bukowski	Dvd	2	4
3 Poesía completa	Juan Gil-Albert	Pre-Textos	8	5
4 Bella durmiente	Miriam Reyes	Hiperión	7	4
5 Las cosas como fueron	Eloy Sánchez Rosillo	Tusquets	3	14
6 Danza de la muerte	Leopoldo María Panero	Ígita	4	4
7 Alejandrías	Luis Antonio de Villena	Renacimiento	-	1
8 Poesía completa	August Strindberg	La poesía, señor Hidalgo	5	2
9 Poesías	Arnaut Daniel	Acantilado	10	2
10 El don de la ignorancia	José Corredor-Matheos	Tusquets	-	1

Albacete: Herso Alicante: Manantial Almería: Cajal Ávila: Senen Badajoz: Universitat Barcelona: La Central, 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 Geroná: Geli Granada: Continental Guadalajara: Cobos Huelva: Saltés Huesca: Casa de las Novelas Jaén: Metrópolis, Gutiérrez León: Pastor Logroño: Santos Ochoa Lugo: Souto Madrid: Antonio Machado, Casa del Libro, El Corte Inglés, FNAC, Manzano, Vips Málaga: Rayuela Melilla: Mateo Murcia: Diego María Oviedo: Ojanguen Palencia: Alfara 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: Lagun Segovia: Vallés Sevilla: Casa del Libro Soria: Las Heras Teruel: Senda Valencia: Soriano, París-Valencia Valladolid: Oletvm Vitoria: Study Zamora: Pya Zaragoza: Central.

ARGENTINA

- 1 El código Da Vinci
Dan Brown (Urano)
- 2 Ensayo sobre la lucidez
José Saramago (Alfaguara)
- 3 Delirio
Laura Restrepo (Alfaguara)
- 4 Mitos de la historia argentina
Felipe Pigna (Norma)
- 5 Los héroes malditos
Pacho O'Donnell (Sudamerica)

CHILE

- 1 Cien cepilladas antes de dormir
Melissa P. (Emecé)
- 2 Arde Nueva York
D. Lapierra/ L. Cillins (Planeta)
- 3 Delirio
Laura Restrepo (Alfaguara)
- 4 Chile-Perú. El siglo que vivimos...
José Rodríguez Elizondo (Mondadori)
- 5 Los amantes se van al cielo
Eugenia Weinstein (El Mercurio-Aguilar)

FRANCIA

- 1 La ligne noire
Jean-Christophe Grangé (Albin Michel)
- 2 Los Ángeles River
Michael Connelly (Seuil)
- 3 Qu'est-ce que la mondialisation?
Charles-Albert Michalet (La Decouverte)
- 4 Da Vinci Code
Dan Brown (Lates)
- 5 Ma vie
Bill Clinton (Odile Jacob)

ITALIA

- 1 La misteriosa fiamma della regina Loana
Umberto Eco (Bompiani)
- 2 Il Codice Da Vinci
Dan Brown (Mondadori)
- 3 Latinoamericana. Un diario per un...
Ernesto Guevara (Feltrinelli)
- 4 La forza della ragione
Oriana Fallaci (Rizzoli)
- 5 Alzatevi, andiamo!
Juan Pablo II (Mondadori)

PORTUGAL

- 1 Ensaio sobre a lucidez
José Saramago (Caminho)
- 2 Vendedor de passados
José Eduardo Agualusa (Dom Quixote)
- 3 O Código Da Vinci
Dan Brown (Bertrand)
- 4 A amante de Brecht
Jacques-Pierre Amette (Quetzal)
- 5 O filho de Tor
Juliet Marillier (Bertrand)

Medios consultados:

La Nación (Argentina), El Mercurio (Chile), Le Monde (Francia), Il Corriere della Sera (Italia), Público (Portugal).

www.alfaguara.com

La autora de
La joven de la perla vuelve
a despertar pasiones con
su nueva novela,
La dama y el unicornio.

ALFAGUARA
de buena literatura

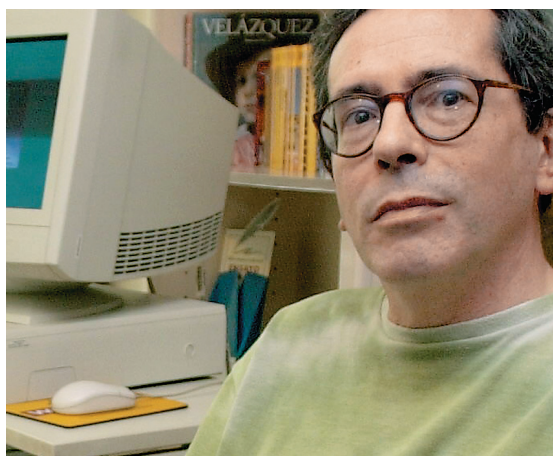
Las noches de Flores

CÉSAR AIRA. MONDADORI. BARCELONA, 2004. 140 PÁGINAS, 14,50 EUROS

No cabe duda de que Mondadori ha optado por la obra del escritor argentino César Aira (nacido en Coronel Pringles en 1949). Ha aprovechado la aparición de su nueva novela para reeditar en Debolsillo *El bautismo* (1991) y *Una novela china* (1987).

SIN embargo, su obra es más dilatada: *Ema, la cautiva* (1997), *Cómo me hice monja* (1998), *La mendiga* (1999), *Cumpleaños* (2001), *El mago* (2002) y *Canto castrato* (2003), hasta una treintena. Ha publicado también ensayos, cuentos, teatro y traducciones, desarrollando labores docentes en las universidades de Buenos Aires y Rosario. En su última obra podemos advertir dos partes: la primera llegaría hasta la página 90 aproximadamente y en ella se describe el trabajo y las reflexiones, como repartidores de pizza, de una pareja ya entrada en años: Alda y Rosita Peyró. Ello les impedirá utilizar las habituales motocicletas, efectuando el reparto a pie. Pero tal actividad les pone en contacto con un grupo de jóvenes de la clase media (aquellos que pueden disponer de vehículo), quienes trabajan para ganar algún dinero que les resulta sustancial o cubre sus gastos extras. El escenario elegido es el del barrio de Flores, en Buenos Aires, y su labor es nocturna. Traza el autor las líneas maestras de la crisis reciente argentina, el secuestro y asesinato de un muchacho, Jonathan, que sin ser un repartidor, repercutirá sobre el comportamiento de los grupos y atraerá la atención de los medios de comunicación. El desarrollo de esta primera parte parece ajustarse al modelo del realismo sucio o del costumbrismo con digresiones sobre la situación social.

Se desarrollarán algunas figuras juveniles: Diego, Walter (quien cree que Diego es una muchacha), Nardo y un extraño convento de monjas que acostumbran a consumir pizzas



JAVI MARTÍNEZ

a altas horas de la noche. Descubriremos en la página 79, como de paso, que Rosa es invidente y el autor insistirá en el clima de violencia que se desarrolla en la ciudad con múltiples

de la obligación de creer en Dios, así como liberaba a los policías de la necesidad de creer en la Ley. Por una coincidencia no casual, la misma crisis hacía que a estos mismos ejércitos

secuestró hasta el descubrimiento del Mal (en términos idealistas y absolutos). El paralelismo entre las monjas y la policía llevará al autor a la siguiente consideración: “Esa motivación dejaba de lado la vocación y el compromiso, y liberaba a las monjas

se les enfrentara un fantasma monstruoso y gigante, y ya se sabe cuánto se complican las cosas (hasta lo inextricable) cuando interviene el Mal”. En este punto, con la aparición del fiscal Zenón Mamaní Mamaní la novela se invierte y gana en tensión, intensidad, humor negro y fuerza dramática. El lector quedará sumergido en un clima disparatado, casi onírico, donde todo lo que ha venido leyendo y cuanto ha sucedido esconde, de hecho, otra realidad oculta, comenzando por la pareja de ancianos que no son lo que aparentan, siguiendo la línea argumental del descubrimiento del asesinato de Jonathan, cuando se pone en evidencia la falsedad del presunto convento de monjas, del engranaje entero de la novela. Surgen mafias inmobiliarias, escenas derivadas de la novela gótica (o de Sábado) hasta finalizar en un happening de horror. Todo ello brota de las investigaciones de un fiscal que diserta sobre arte y literatura, porque antes de ocuparse del caso recibe la visita de un falso escritor boliviano. Una sociedad confusa, con varios accidentes en una autopista, pero donde nada es lo que parece y tras la realidad literaria se esconde otra más genérica y simbólica. Aira resulta, en este sentido, neovanguardista, anarcoide, heredero de Roberto Arlt, porque rompe los tradicionales esquemas aparentes de este barrio de la clase media bonaerense lleno de subterráneos. Pero su aventura literaria, resulta arbitraria y tan poco convincente como su falsa novela china, *Una novela china*. Imaginativo, sorprendente, no llega a convencer, tal vez por una excesiva pretenciosidad y cierto descuido formal barroquiano, aunque no lo haya leído, como cabe suponer.

JOAQUÍN MARCO

leer

PREMIO NACIONAL AL FOMENTO DE LA LECTURA
La revista Decana de Libros y Cultura
Año XX N° 154 Julio-Agosto 2004

MICHÍ PANERO

Su muerte, sus amigos,
sus textos inéditos

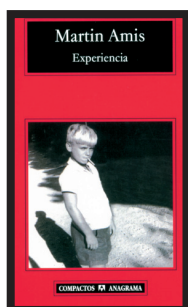
La Historia de DIARIO 16 en

DÍAS DE PAPEL

El último libro de José Luis Gutiérrez

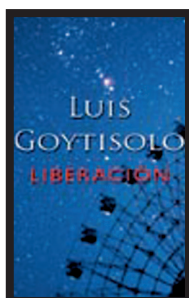
YA A LA VENTA

BOLSILLO



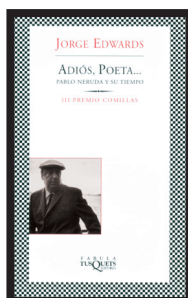
EXPERIENCIA. *Martin Amis.* Anagrama. 496 págs, 11 euros

CON justicia se citan en la contraportada de *Experiencia* los nombres de Nabokov y Bellow como “padres literarios” de Martín Amis; tampoco hubiera estado de más citar a su padre biológico, Kingsley Amis, máxime cuando la obra que se nos ofrece es de carácter autobiográfico y su influencia, tal como ya deducimos en los primeros compases, resultan fundamentales. Pero no es lo único que encontramos en el volumen. Además de la interesante biografía familiar Martín Amis no escatima referencias y opiniones sobre autores contemporáneos de primera fila y las abundantes notas a pie de página se convierten en algo tan sustancial como el propio texto. **J. A. GURPEGUI**



LIBERACIÓN. *Luis Goytisolo.* Punto de lectura. 277 págs, 5'25 euros

TODAS las historias que convergen en una sola a lo largo de esta novela reflexionan sobre la vida y la muerte. La vida y sus manifestaciones más luminosas: el amor, el erotismo, las relaciones de pareja. La muerte y algunas de sus caras: el suicidio, la que sucede en la batalla o la que acecha a ciertas tribus urbanas, como las pandas de moteros que deambulan por esta novela. También encontramos ciertas marcas de la casa: el interés por profundizar en la psicología de los personajes o el componente metanarrativo, que lleva al autor al atrevimiento de intercalar un relato contado, nada menos que por Marco Aurelio, sin que desentone en el conjunto. **C. SANTOS**



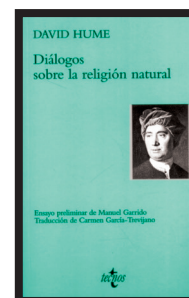
ADIÓS, POETA. *Jorge Edwards.* Tusquets. 320 págs, 7'95 euros

“PABLO Neruda y su tiempo” se subtitula esta biografía de Neruda que tiene mucho de autobiografía de su autor: podía haberse subtitulado “Pablo Neruda y yo”. Un notable escritor habla de un poeta excepcional que fue un ejemplar y extravagante ciudadano, admirado por unos, detestado por otros (de algunas de las más ásperas polémicas queda constancia en el volumen). El texto, a veces, y eso es algo que agradecen los lectores, parece estar más cerca del ajuste de cuentas que de la hagiografía, de la chismografía que del recuento bibliográfico. Un libro lleno de historia y de historias, de personajes y de personajesillos y, sobre todo, de literatura. Nada que ver con una biografía convencional. **J. L. GARCÍA MARTÍN**



EL OPTIMISMO DE LA VOLUNTAD. *Eric J. Hobsbawm.* Paidós. 61 págs, 4e

DE origen judío centroeu- ropeo Eric J. Hobsbawm es un historiador a no perder de vista. Muertos sus padres, se instala, a comienzos de los años treinta, en el Reino Unido. Miembro del Partido Comunista inglés, sus escritos de finales de la década de 1970 y principios de los 80 sobre la modernización del Partido Laborista le dieron una considerable notoriedad. Hobsbawm es un erudito especialista en los siglos XIX y XX que sostiene que la historia actual comienza a mediados del XVII. Como pone de manifiesto esta larga conversación de Antoine Spire con Hobsbawm sobre su vida y su obra, ésta gira en torno al estudio de la evolución del capitalismo. **B. SARABIA**



DIÁLOGOS SOBRE LA RELIGIÓN... *David Hume.* tecnos. 251 págs, 12 euros

PUBLICADO póstumamente en 1779, el tiempo apenas ha afectado a *Diálogos sobre la religión natural*, un clásico del pensamiento ilustrado. Hume escarnea la posibilidad de una teología racional y no se muestra menos implacable con el deísmo. La prueba teleológica se basa en una analogía arbitraria, pues las obras del hombre no pueden asimilarse a la acción creadora de Dios. La existencia del mal insinúa que el universo está gobernado por el azar y no por un principio moral. La fe no es hija de la razón, sino de la nostalgia colectiva de un Padre omnipotente. Hume se anticipa dos siglos a los argumentos de Freud, que sitúa las creencias religiosas en el ámbito de la patología. **R. NARBONA**

Pasan los años, se produce el necesario relevo generacional, pero las grandes obras de arte siguen fecundando nuestros espíritus. Tanto más en el cine, arte del siglo que ha terminado, en el cual hemos descubierto, los que hemos vivido en esta época, nuestra identidad, nuestras obsesiones eróticas, nuestras inclinaciones morales y nuestros anhelos estéticos.

LÚCIDA mediación entre la ensoñación diurna y la trama onírica, el cine es el símbolo de una época de grandes contrastes, de tremendas convulsiones bélicas y de largas formas de insólita y extendida paz. En el cine hemos aprendido a reconocernos en lo que somos.

Y en esa aventura cinematográfica algunas películas se elevan hasta esa unión, nunca imposible, de la verdad (erótica) y de la belleza (onírica). *Vértigo* de Alfred Hitchcock es una de ellas. Quienes amamos esa película nunca nos sentimos satisfechos con todo lo que se haya podi-

do decir (o hayamos podido decir) de su milagrosa existencia. Los amantes incondicionales de esta película componen una verdadera sociedad (no secreta ni limitada.) Y es magnífico que los más intrépidos osen acometer aproximaciones al universo o galaxia que esa película, por su sola existencia, genera en torno suyo.

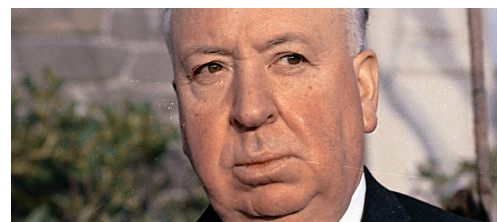
Faltaba un acercamiento a la estela que esa película ha dejado en el propio mundo cinematográfico. Conocíamos las excelentes aproximaciones literarias que ha podido desencadenar. Pero la huella de esa gran película debe, ante todo, descubrirse en la propia tradición cinematográfica. Y el interés de este libro de Diego Moldes consiste en abordar este asunto con mente despejada y con amplitud de miras.

De forma que no sólo se descubren aquellas películas en las cuales ese surco es harto visible, como en la célebre (y excelente) película de Brian de Palma titulada *Fascinación*, sino también en otras grandes películas en las que la influencia del cine de Hitchcock es determinan-

te, de manera que puede advertirse una multiplicidad de reflejos de sus mejores producciones (y desde luego también de *Vértigo*). En este sentido el acercamiento a *Repulsión* de Roman Polansky es uno de los mejores capítulos de este libro. Como también lo es la aproximación a esa extraña película de un director que no es genial, pero que tampoco es mediocre, William Wyler: *El coleccionista*.

La interpretación y crítica del cine de Brian de Palma es realmente interesante, y en particular la que se refiere a *Fascinación*, que también tengo por la mejor de todas las suyas (para mi gusto seguida de cerca por *Vestida para matar*). Hay en la propia película un juego auto-referencial en la recreación que se efectúa de *Vértigo*, a través del personaje femenino que es réplica de otro anterior; y que se ocupa de restaurar en un templo de San Miniato, en Italia, piezas renacentistas, pero que esconden un fresco paleocristiano.

Todo este juego de identidades, internas a la película, y a la vez alu-



AP

sivas a *Vértigo*, y a la relación de la propia película de Brian de Palma con esta obra clásica de Hitchcock, queda descrito en este libro del mejor modo. Anteriormente se han trazado las líneas maestras de la película de Hitchcock y de todos sus trasfondos pictóricos, literarios o cinematográficos. Este libro abre una brecha necesaria en la estela que un gran acontecimiento artístico siempre genera, sobre todo en el ámbito del arte en que se produce (en este caso el cine). Demuestra una vez más que en nuestro país esta gran película posee un especial club de personas que sienten (o que sentimos) verdadera devoción por esa gran película de Hitchcock.

EUGENIO TRIÁS

Mentiras oficiales

DAVID HEYLEN CAMPOS. NOWTILUS. MADRID, 2004. 229 PÁGINAS, 9'60 EUROS

Es este un libro para los incondicionales de la teoría de la conspiración. Se exponen diez maquinaciones que, según el subtítulo, han cambiado la historia. Los enigmas que rastrea están cuidadosamente seleccionados para despertar el mayor interés. Los hay que son de estricta actualidad, como los atentados del 11-S, donde sigue la estela de sombras que el francés Meissan y los norteamericanos Chomsky y Petras han arrojado sobre la masacre de Oklahoma, acerca del que conjetura que posiblemente fue fruto de un complot gubernamental para que los norteamericanos transigieran con la adopción de políticas más duras contra el terrorismo, y del 11-M, donde se da pábulo a las te-

sis de que hubo manipulación del gobierno del PP sobre la autoría con fines electorales.

Luego aparecen aquellos que tratan de episodios históricos controvertidos, como el magnicidio de John F. Kennedy, el asesinato de Martín Luther King, el incendio del zepelín Hindenburg y el caso del oro nazi. Por último, están los dos capítulos que tratan cuestiones del ámbito científico. En el campo astronómico, aborda las dudas que surgen acerca de la existencia de vida en Marte a partir de testimonios fotográficos. En el terreno de la bioquímica, analiza los intereses que están detrás de las campañas de fluoración del agua desde las primeras décadas del siglo XX hasta el presente.

En el ánimo del autor está sembrar la duda, proponer explicaciones alternativas a las "verdades oficiales". Sin embargo, lo cierto es que, bajo la noble intención de indagar la verdad, ofrece especulaciones en las que se mezclan dudas razonables con hipótesis fantásticas. Lo primero que debería plantearse un periodista tan inquisitivo es la pregunta de quién se beneficia de la industria de la sospecha y si, como él afirma, existe un gobierno mundial en la sombra, resultaría muy útil descubrirlo al mundo, todo un hallazgo deslumbrante que abrumaría a aquellos que son escépticos con su enfoque.

ROGELIO LÓPEZ BLANCO

A R T E



Coincidencias e influencias

HUELLAS DALINIANAS. COMISARIO: JAIME BRIHUEGA. MNCARS. SANTA ISABEL, 52. 1

El año Dalí llega a su ecuador con dos grandes exposiciones en Madrid, en el Museo Reina Sofía. A *Dalí. Cultura de masas*, procedente de Barcelona, se le acaba de unir *Huellas dalinianas*, comisariada por Jaime Brihuela y que pretende completar y ampliar a la anterior mostrando las influencias del genio catalán en los artistas de su época. Pero la gran retrospectiva de Dalí aún está por llegar, el 12 de septiembre los Reyes inaugurarán en Venecia, en el Palazzo Grassi, la exposición que cierra los fastos del centenario daliniano.

SALVADOR Dalí es ciertamente una estrella artística internacional, con un eco mediático superior al de cualquier otro artista de su tiempo, como lo documenta la exposición *Dalí. Cultura de masas* inaugurada hace unos días en el MNCARS. Su carrera fulgurante, a partir de 1929, en París y Nueva York le apartó en cierta medida del medio artístico español, pero para entonces el interés que había despertado entre los artistas jóvenes de ánimo vanguardista no tenía vuelta atrás, y su influencia no dejaría de emitirse a través de exposiciones y publicaciones hasta la Guerra Civil. Esta determinante relación entre Dalí y la vanguardia española es lo que explora la exposición *Huellas dalinianas*,



MARUJA MALLO: LA HUELLA, 1929. COL. PARTICULAR. A LA IZDA., JOAN SANDALINAS: LA VIDA I LA MORT. COL. JOSEP M. JOAN ROSA

comisariada por Jaime Brihuela y organizada por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales como complemento al generoso y apretado desembarco daliniano en las nuevas salas de Nouvel. Armada apresuradamente en nueve meses, supera el reto gracias al gran conocimiento del período por parte de su comisario y aunque, con alguna excepción, no sea una exposición de grandes obras, vuelve a llamar la atención sobre el que seguramente es el momento más brillante y más vital del arte español del siglo XX hasta la Transición. Un arte que sólo recientemente ha sido adecuadamente valorado, ya que, como recuerda Brihuela, en los años setenta estas obras se vendían casi al peso, ocasión que apenas aprovecharon los museos públicos de manera que buena parte de ellas se conserva en colecciones particulares de mayor o menor categoría.

Hace diez años, en octubre de 1994, el Museo Reina Sofía inauguraba dos exposiciones fundamentales: *El Surrealismo en España*, comisariada por Lucía García de Carpi, y *Dalí joven. 1918-1930*, por Ana Beristain. La muestra actual toma el testigo de aquellas pues, de una parte, es el primer Dalí, el de las obras surrealistas iniciales, el que mejor se conocerá aquí, y de otra, la selección de piezas debe no poco al exhaustivo trabajo que realizara entonces García de Carpi; a la vez que completa nuestro conocimiento de otros artistas en la órbita surrealista y saca a la luz un pequeño número de inéditos. La palabra “huella” no debe entenderse aquí como influencia directa. Lo que plantea Brihuela es que a pesar de que algunos artistas, especialmente los mediocres pintores catalanes Planells y Massanet, siguieron el “estilo” Dalí casi al pie de la letra, otros tomaron de él aspectos no tanto iconográficos cuanto técnicos o teóricos, recibieron filtrados por él rasgos de los “artistas-faro” de la vanguardia, o coincidieron con

él en la recepción de esos estilemas de modernidad. E incluso se insinúan afinidades que pueden percibirse hoy entre Dalí y artistas que no tienen nada que ver con él, pero que no resultan en absoluto descabelladas si nos atenemos a la información visual. La exposición tiene en mi opinión dos grandes virtudes: la flexibilidad con que se ha concebido, que da pie a interesantes diálogos y a la recreación del variopinto “clima” artístico surrealizante y moderno truncado por el franquismo, y la inclusión de dos apartados dedicados al fotomontaje y a la fotografía, ausentes por lo general de este tipo de muestras y si se quiere con obras sólo lateralmente vinculadas a la obra de Dalí, pero que aportan una dimensión que a éste no le era ajena (remito de nuevo a *Cultura de masas*). Como reproches, la excesiva compartimentación (ocho apartados para cien obras, artistas que reaparecen en distintos apartados), la no del todo clara escisión entre las “Huellas en un espejo” (la influencia más directa) y las “Huellas blandas”, o la excesiva modestia de algunas piezas que bien podían haber permanecido en la oscuridad.

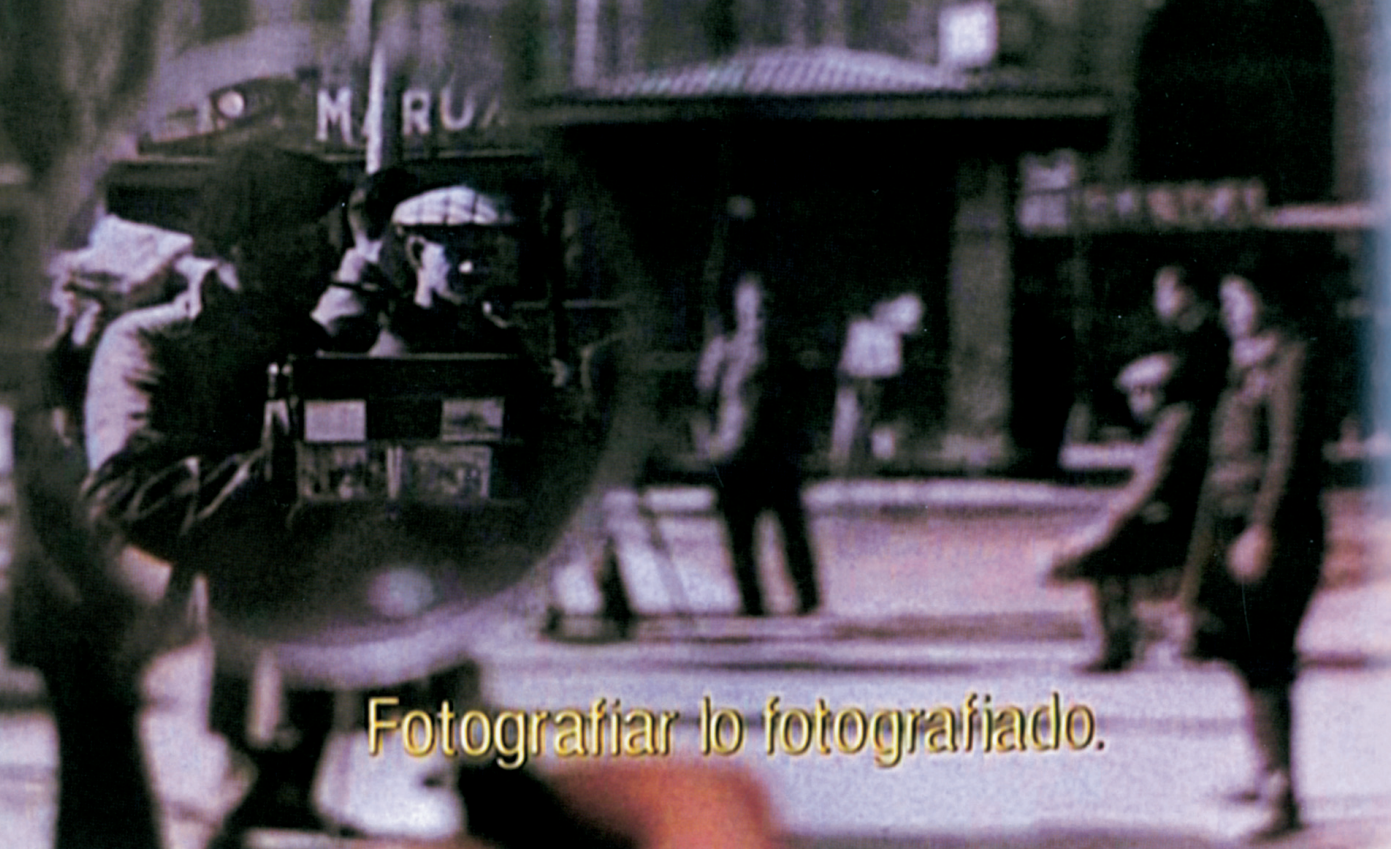
Otras, sin embargo, son admirables. Destaca sobre todos el capítulo “Huellas de la tierra”, en el que se plantean los ecos de las pinturas “matéricas” que hizo Dalí en 1928 y de su poética de la tierra y el territorio sobre Benjamín Palencia y Alfonso Sánchez, Maruja Mallo, Clavé, Moreno Villa o Jaime Sans (éste con una de las pequeñas joyas de la muestra). Muy buenos son también los dibujos de Lorca, por supuesto Óscar Domínguez, Caballero, Esteban Francés, Lekuona, curiosos Federico Castellón, García Lamolla, hilarante Calvache, o sugerente en este contexto Ortiz Echagüe.

Un montaje discreto y un catálogo que será seguramente de referencia contribuyen a la correcta presentación del discurso de la muestra, que viajará a continuación al Artium de Vitoria.

ELENA VOZMEDIANO

as dalinianas

MADRID. HASTA EL 18 DE OCTUBRE



FOTOGRAMA DE LA PELÍCULA *MADRID*, 1987, DE MARTÍN PATINO

Fotografiar lo fotografiado.

Martín Patino, realidad fabulada

LA SEDUCCIÓN DEL CAOS. COMISARIO: SALVADOR ALBIÑANA. CENTRO CULTURAL CONDE DUQUE. CONDE DUQUE, 9-11. MADRID. HASTA EL 18 DE JULIO

No pueden ser más justos el honor y atención que PHE04 presta a la labor del cineasta Basilio Martín Patino (Lumbrerales, Salamanca, 1930), cuya obra representa una de las claves en la incorporación de nuestro cine a los criterios que la cultura visual internacional adoptó a partir de 1960 y desarrolló a lo largo de la década siguiente. Se produjo entonces un cambio de valores fundamental, según el cual la fotografía y la imagen en movimiento dejaron de considerarse instrumentos de entretenimiento para constituirse en prácticas artísticas radicales, dotadas también de poderes para poner en cuestión el concepto de objeto artístico, así como sus características tradicionales de originalidad y unici-

dad. A partir de 1965, con *Nueve cartas a Berta*, Martín Patino comenzaba a afrontar las nuevas formas de tratar y de montar la imagen, mostrando su preferencia por el collage y atendiendo siempre a las dos caras de la imagen fotográfica: la de documento y la de ficción o fábula. Insistiría en ello en la década siguiente, con trabajos tan destacados como *Canciones para después de una guerra* (1971), en la que también investigaba sobre los valores documentales, sentimentales y “de representación” del sonido, produciendo asimismo cintas marginales, como *Caudillo* y *Queridísimos verdugos*, realizadas en 1973, pero que no pudieron estrenarse hasta 1977. Más adelante dirigió *Madrid* (1987), que le valió en

Bérgamo el Gran Premio Internacional de “Cine de autor”; *La seducción del caos*, que triunfó en 1991 como Mejor Programa de Ficción del Festival de Televisión en Cannes; el ciclo *Andalucía, un siglo de fascinación* (1995), en la que el cine se entiende como propuesta de “otras” formas lúdicas de ensoñación y de vida; y *Octavia* (2002), distinguida como “mejor película” en el Tiburon International Film Festival de San Francisco.

Después de concederle el Festival de Cine de Valladolid la Espiga de Oro por el conjunto de su labor, hace ahora muy bien PHotoEspaña en destacar la manera peculiar que tiene Martín Patino de trabajar sobre imágenes fotografiadas e in-

sitúa en ese terreno pantanoso, denso y fascinante en que no existe frontera deslindada entre verdad y ficción, entre documentar y fabular. A ese registro de “realidad fabulada” hay que sumar aquí por lo menos otros dos igualmente determinantes: el arrancar desde el caos (la información “en cascada”) para vislumbrar el sentido de “la realidad”, y el considerar la obra de arte—en la línea de Walter Benjamin—como creación plena, que se compensa en sí misma, sin tener que referirla a posibles destinatarios. La exposición (documental y fílmica) pone en evidencia la posibilidad de escribir imaginativamente la historia.

JOSÉ MARÍN-MEDINA

CONDE
DUQUE

PHOTOESPAÑA 04

[hasta el 18 de julio]

- La seducción del Caos. Documento y ficción en la obra de Basilio Martín Patino.
- Archivo F.X./Los trabajos. Pedro G. Romero.
- Relatos de una crisis elegida. Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto.
- Las líneas del cielo/Fragmentos de un horizonte. Pedro Ortuño.

HORARIO: Julio-agosto 2004 de martes a sábado de 10 a 21 h. Domingos y festivos de 11 a 15 h.
LUNES CERRADO. Autobuses: Circular, 1, 2, 21, 44, 74 y 149. Metro: San Bernardo, Argüelles, Plaza de España

CENTRO CULTURAL CONDE DUQUE Conde Duque, 11

www.munimadrid.es/condeduque
INFORMACIÓN 010

Organiza



madrid

CONCEJALÍA DE LAS ARTES

De cómo reinventar la **historia**

PÁRPADOS Y LABIOS. COM.: B. MARÍ. ANTIGUA FÁBRICA DE TABACOS. EMBAJADORES, 53. MADRID. HASTA EL 18 JULIO

Lo primero que llama la atención de la exposición *Párpados y labios* es su título, que de inmediato evoca los hechos de ver y hablar o a sus contrarios, no ver y callar. El comisario, Bartomeu Marí, lo explica del modo siguiente: "*Párpados y labios* se refiere a los límites que el cuerpo humano identifica en los ámbitos de la visión y el habla como los referentes de emisión y recepción de información que poseemos. Protectores y complementos de la retina y las cuerdas vocales, los párpados y los labios simbolizan límites de comunicación sin ser componentes esenciales de la misma. Son partes del cuerpo que se convierten en partes de la tecnología de la comunicación y que ahora se encuentran doblados por múltiples mecanismos de mediación: teleobjetivos, micrófonos, sintetizadores, técnicas de alteración y registro, proyectores, altavoces..." La muestra conjuga, pues, las posibilidades o el catálogo de esos mecanismos de mediación —fotografía y vídeo, fundamentalmente—, con una segunda intención: contemplar cómo empleándolos tanto puede reproducirse lo real como inventarlo y, en cualquiera de los dos casos, contarlos.

Artistas de diferentes nacionalidades —la finlandesa Eija-Liisa Ahtila, la hindú Runa Islam, el libanés Walid Raad, el turco Kutlug Ataman, el palestino Emily Jacir, el chino Chen Chieh-Jen y el colectivo The Center for Land Use Interpretation (CLUI) de Los Ángeles— narran acontecimientos históricos



CHIEN-JEN: LINGCHI. ECOS DE UNA FOTOGRAFÍA HISTÓRICA, 2002



o sus consecuencias. Así, Raad recoge los efectos de las explosiones de los casi doscientos cincuenta coches bomba empleados entre 1975 y 1991 en Libano, y Jacir fotografía los resultados

del cerco israelí a su ciudad natal, Ramallah; otros, como Ahtila reinventan sucesos que no pudieron tener lugar, así el concierto interpretado por tres músicos como compensación del que fue imposible al rechazar la policía norteamericana la entrada en el país de uno de sus componentes; por último, y quizás el más publicitado, Chieh-Jen recrea en vídeo la secuencia fotográfica del martirio conocido como los "Cien pedazos" —el descuartizamiento de la víctima—, que le fue infligido a Fu-Tchu Li el 25 de marzo de 1905 por el asesinato del príncipe Ao-Han Ovan.

Las piezas individualmente consideradas son, la mayoría, intensas e interesantes. El conjunto —algo artificialmente dividido en dos secciones, "De lo real a lo inventado y a lo narrado" y "Material encontrado"— apunta, más que cumple, los propósitos señalados en las intenciones citadas al principio. Ocuere, además, que la manía de aprovechar los espacios residuales como sala de exposiciones, en este caso una antigua fábrica, hace de la contemplación de las obras una cierta tortura, más soportable desde luego que la de Tchu Li, pero igualmente impropia, a la que cabría sumar, además, cierta desatención de los organizadores de PHotoEspaña que, el día que he podido visitarla, mantenían dos de las proyecciones de vídeo —las de Ataman e Islam— fuera de servicio.

MARIANO NAVARRO



Juan Barjola. "Tauromaquia". Litografía P. A. 58 x 80 cm.

Durán
Subastas de Arte

Donde Comprar
y Vender es un **Arte**
DESDE 1969

Subasta de Julio:

12 y 13 a las 7 de la tarde

Serrano, 12 - 28001 Madrid
Tel.: 91 577 60 91 - Fax: 91 431 04 87

www.duran-subastas.com - duran@durán-subastas.com



Carroza de plata vermeil portuguesa.

GRUPO
DURÁN

En el retablo de las maravillas

LA CONDICIÓN HUMANA. COM.: P. AZARA. MUSEO DE Hª DE LA CIUDAD. PL. DEL REY. BARCELONA. HASTA EL 26 DE SEPTIEMBRE



JUAN MUÑOZ: PLAZA,
MADRID, 1996

©FÒRUM BARCELONA 2004/J. CANYAMERES SANAÜJA

ESTA exposición es como un gran museo de las delicias. En los libros raros se enuncian colecciones antiguas que describen un universo de maravillas. Esta es la idea: el museo como compendio de saber, de microcosmos a imagen del mundo, de aventura intelectual... Este modelo se ha perdido para siempre y ya no existe... Y sin embargo esta exposición recupera la imagen de un museo imaginario. Aquí se han reunido piezas tan especiales y esenciales, y además articulando asociaciones tan diversas de culturas, procedencias y épocas, que se rehace aquella noción de museo o colección como paraíso o lugar ideal.

La muestra se titula *La condición humana*. No cabe duda de que el argumento es frágil, se trata de una suerte de cajón de sastre en que pueden incorporarse multitud de aspectos. Pero no importa, porque es un simple pretexto para encadenar un itinerario para el visitante. El verdadero argumento de la exposición es otro: consiste en aquella idea de

museo y colección que antes apuntaba, el museo como gran teatro de la imaginación y del deseo. El mérito se encuentra en la refinada se-

lección del comisario, Pedro Azara, a mi modo de ver, un esteta. Intuyo que para él la cultura es belleza y exploración del misterio de la vida...

Este museo ideal es un espacio encantado, un lugar para la meditación y la contemplación con atribuciones mágicas, o por lo menos que se le asigna una condición sobrenatural. Si existe un paralelismo de la exposición, éste se sitúa en un libro, *El arte y sus lugares*, de Antoni Tàpies. Ambos responden al mismo espíritu. En realidad, aunque no se diga, el mencionado libro de Tàpies consiste en la propia colección del artista. Una breve pero interesante introducción da pie a un repertorio de objetos de arte de muy variado carácter: obras con-

temporáneas y primitivas, cultura occidental y oriental, artefactos rituales y obras de arte propiamente dichas... Todos los objetos que están fotografiados en el libro acompañan a Tàpies y están repartidos —aquí y allá— en su casa particular. Son su propio universo y responden a una cosmogonía, un tratado sobre la formación y la interpretación del mundo.

Tàpies, para explicar su propio gabinete-museo, introduce una reflexión muy importante: el objeto de poder, una noción que es utilizada por los antropólogos anglosajones para designar ciertos objetos rituales en las sociedades primitivas. Aquellos objetos no son objetos banales como otros cualquiera, son algo muy especial, relacionado con lo sagrado. En realidad según Tàpies no hay diferencia entre un cristo románico, un amuleto, o determinadas pinturas u objetos: son instrumentos para relacionarse con lo Innombrable. Así Tàpies y así este teatro de las maravillas que comentamos que también reúne objetos rituales, arte contemporáneo, arte oriental, escultura tribal, arte clásico, etc. En el contexto que se presentan, todos son objetos que vehiculan lo profundo.

Falta saber cuál es el nexa entre su diversidad. ¿Cómo es posible asociar una escultura negra, una pintura laica del siglo XVIII o una obra contemporánea? Somos nosotros quienes hacemos hablar a las obras. Es nuestra imaginación quien se dirige a ellas. No se trata de una aproximación científica que pretenda recuperar su sentido original, sino de leerlas en clave emocional, de proyectar en ellas nuestros deseos y nuestras inquietudes. Sólo así podremos dialogar con ellas. Y ésta es la propuesta de la exposición.

JAUME VIDAL OLIVERAS

Fco. FEIJOO ANTICUARIO

**COMPRO DIRECTAMENTE
MUEBLES, BARGUEÑOS, LÁMPARAS
Y ALFOMBRAS DE NUDO ESPAÑOL**

Blanca de Navarra, 8 • 28010 MADRID • Tel.: 91 319 58 29
Móvil: 629 31 97 00



Huesca Imagen'04

HASTA el próximo 1 de agosto se celebra en Huesca el festival Huesca Imagen'04, un evento que cumple este año su décima edición. Esta es la primera vez que el festival dedica su programación a la escena artística de un país concreto, México. Tras una primera fase dedicada a la fotografía histórica, Huesca Imagen muestra ahora cuatro exposiciones individuales y tres colectivas que cuentan con la colaboración del Centro de la Imagen de Ciudad de México y la Embajada de México en Madrid. Las individuales están dedicadas a los artistas Carlos Jurado, Gerardo Suter, Alfredo de Stéfano y Gerardo Montiel. El de Jurado es un recorrido que

subraya el perfil netamente pictoricista de la obra del artista de Chiapas; la muestra de Gerardo Suter propone una reflexión de corte conceptual partiendo de los diversos significados de la palabra "Cita". *Habitar el vacío* es el título de la muestra de Alfredo de Stéfano (reproducimos su *Círculo polar en el desierto*) en la que sigue postulados cercanos al *Land Art*, mientras que Gerardo Montiel presenta una lectura del mal desde la perspectiva de lo onírico. Las muestras colectivas son propuestas de gran variedad centradas en fotografía y vídeo, tituladas *Cotidianidad documentada*, *Pinche Malinche* o *7 historias de amor videográfico* y *Mexican Pop Videos*.

Argumentos mínimos

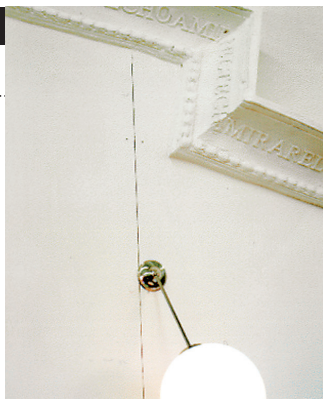
FÚCARES. CONDE DE XIQUENA, 12. MADRID.
HASTA EL 24 DE JULIO. DE 500 A 12.000 E

ARGUMENTOS MÍNIMOS es el título de la muestra con la que la galería Fúcares cierra la temporada, una exposición colectiva integrada por tres jóvenes artistas que debutan en este espacio si bien sus obras ya han podido verse en ARCO y en alguna otra feria. La intención de estos "argumentos mínimos" no es otra que la de presentar un conjunto de obras en las que narración e idea se perfilan desde la sencillez –no necesariamente formal– y la perspectiva de lo sutil. Pese a ser muy distintos formalmente, el conjunto de la exposición sí presenta un sugerente juego de reverberaciones no sólo entre los tres artistas sino también entre las diferentes obras de cada uno de ellos. Rubén Ramos presenta dípticos de fotografías que pretenden hacer visible la acción del tiempo, la posibilidad de visualizar la invisibilidad de la experiencia temporal a partir de una sutil diferencia, una diferencia que también es visible porque el artista así la ofrece, en pequeños polípticos que, a modo de secuencia, inciden en la idea de proceso. La obra de Jaime de la Jara también se apoya en el silencio pero lo hace desde el prisma de un tiempo ya ido. En sus piezas hay grandes dosis de olvido, hay vidas acumuladas que se revelan enmudecidas. La suya es una mirada a interiores fragmentados, como arrancados de la memoria. Son espacios iluminados de clara filiación barroca, pero son espacios muertos. Finalmente, en la obra de Juande Jarillo descubrimos un sorprendente poder de contención, la inmensidad del universo encerrado en un puño, o la sola intuición de un desgarrar ensordecedor, de una explosión callada. Fuerzas y energías entrecruzadas que habitan en las antípodas del caos. **JAVIER HONTORIA**

Adrián Carra

MARÍA MARTÍN. PELAYO, 52. MADRID. HASTA
EL 20 DE JULIO. DE 1.200 A 12.300 E

EN estas piezas, como en otras ocasiones, el empeño escultórico del madrileño Adrián Carra (1960) se concentra en la búsqueda de la pureza de las formas y su extracción de materiales como el mármol, el granito o el bronce. Esa idea a la que es fiel y que origina tal orden (concepción de la forma pura y proceso para alcanzarla) está siempre acompañada de un método técnico firme y armonioso que mide las fuerzas y posibilidades de acabado de las rocas y metales, y conoce el arte de la medida y las distintas dialécticas entre vacío y concentración, masa y sombra, espacio y ocupación del mismo. En el caso que ocupa a Carra se trata de una suma de tales enfrentamientos con la única meta aparente de perseguir la esencia mínima y lograr una belleza sustraída, remota, distante por esa elementalidad de raíz brancusiana en la que deja que



J. DE LA JARA:
III ACTO
PAUSE, 2004



A. CARRÁ:
PASAJE, 2004



E. DAVIDOVA:
SIN TÍTULO,
2003

se sostengan. Pero, al mismo tiempo, cada una de las piezas palpita impulsada por un indudable componente sensible, algo que proviene de la pasión con que se ha terminado por definir una nueva realidad (esa nueva forma) a partir de lo que fuera un bloque de duro mineral, y de las referencias –casi imposibles de evitar, pero nunca evidentes ni anecdóticas– a alguna apariencia de la naturaleza inmóvil (vegetales, formas del paisaje...) o fugaz (una cascada, un torso iluminado por una luz irrepetible...). ¿Se trata de una abstracción sensible? Bueno, a ratos, al mirar estas obras, ya sea llevado por la persistencia en ellas de una imposible pero cierta predisposición al movimiento, por el tránsito que en conjunto proponen entre el blanco y el negro, o por su estructura significativa simple pero paradójica, uno casi está tentado de pensar en ellas como "esculturas Zen". Como en esa pieza hecha en bronce, *Ataurique*, que da la impresión de reptar a ambos lados de la pared de la sala, penetrando y saliendo al modo de un zurcido vegetal, una rama que busca el alivio de otro espacio: lo pesado se hace etéreo sonriendo. **ABEL H. POZUELO**

Eva Davidova

UTOPIA PARKWAY. AUGUSTO FIGUEROA, 5. MADRID. HASTA EL 16 DE JULIO. DE 270 A 3.500 E

EVA Davidova lleva ya varios años trabajando en el campo de la imagen en movimiento. La artista de origen búlgaro presenta su cuarta exposición en esta galería (en la anterior fueron pinturas y dibujos) y lo hace desde las mismas premisas iconográficas aunque bien es cierto que la imagen en movimiento aporta al conjunto de su obra una mayor riqueza conceptual en tanto que propicia un análisis más profundo sobre cuestiones de tipo espacio-temporal, tan importantes para la artista. La muestra se puede dividir en dos partes: las fotografías, con sus derivaciones en animación, y la instalación de hologramas. En las fotografías persiste la confrontación entre la rotunda presencia de la artista y el espacio circundante, un enfrentamiento del que emanan continuas referencias de diversa índole (generalmente literarias o científicas, las más de las veces en clave metafórica). Estas fotografías constituyen el punto de partida para las "animaciones". Aunque también trabaja el lenguaje del vídeo, Davidova lo que presenta aquí es una suerte de prolongación del registro fotográfico, un encadenamiento de imágenes fijas, de cadencia abrupta y entrecortada, que generan una ilusión de movimiento, fundiéndose unas a otras en breves composiciones de resonancias oníricas. Davidova intuye así nuevos espacios y juega con el tiempo de la imagen. En esta línea de irrealidad encontramos los hologramas, imágenes que presentan la figura igualmente rotunda de la propia artista y que proponen una experiencia tridimensional. Frente a la sensación de artificiosidad, de truco si se quiere, el frescor y la presencia palpable de la hierba en un reconfortante encuentro de contrastes. **J. H.**

Juan Pablo Ballester

PH04 LA FÁBRICA. ALAMEDA, 9. MADRID.

HASTA EL 24 DE JULIO. PRECIO ÚNICO: 3.500 €

JUAN Pablo Ballester (1966) continúa presentando nuevas secuencias de su *work in progress Enlloc* (En ninguna parte). En ocho nuevas imágenes vuelve a emplear la representación fotográfica como un recurso de creación de realidades virtuales, a la vez que de relatos falsos de sucesos cualquiera. En la secuencia, tres personajes posan con falsa espontaneidad: un apolíneo y algo femenino Mosso d'esquadra con un caballo blanco, una joven vestida con ropa deportiva y otro tipo (un joven urbano entre chulo y hortera) mantienen una relación evasiva, extraña, ambigua (eros-tánatos) y en ocasiones elíptica (los dos hombres nunca juntos) en mitad de un maravilloso bosque catalán. El cubano, afinado en Barcelona desde 1994, explota así esa doble faceta pseudo-retratista (pues las imágenes no dejan de ser retratos en la más pura tradición pictórica europea) y neo-narrativa (en clave cinematográfica). Con ello parece querer encerrar tras un cristal numerosos conceptos y alegorías que su vez puedan hacer visible el estado de la sociedad circundante. Se trata, por tanto (si hacen caso de esto que leen), de un complicado viaje de ida y vuelta desde la realidad social, política y simbólica hasta la subjetividad expresiva que permite al artista evitar el paso por la peligrosa aunque en ocasiones necesaria opinión propia. Ballester crea una realidad con la que comunica su observación de la realidad a través de componentes plásticos y artísticos (es decir, creando, resumiendo y subrayando), pero con ello no pretende afirmar nada salvo la misma presencia de ese sistema y permitir al que re-observa abrir un abanico de interpretaciones desde lo superficial y anecdótico del relato a la posible profundidad de las metáforas o lecturas. **A. H. P.**



BALLESTER:
ENLLOC, 2004

el proceso creador, sus esculturas ofrecen las claves de toda la estructura conceptual que lo sostiene. Realizadas a esa escala íntima que favorece la empatía del espectador, las “esculturas de pintor” de Markus Lüpertz llevan el sello de esa peculiar actitud frente al volumen que le hermana a figuras tan insignes como Picasso o Medardo Rosso, Max Ernst o Miró. Siempre manteniendo un exquisito equilibrio entre ese componente visceral y arrebatado propio del gesto expresionista y los recursos de armonía y proporción que adopta como señal de identidad, es evidente que Lüpertz no persigue tan sólo texturas, gradaciones o contrastes tonales, es decir efectos plásticos de “superficie”, sino la total inversión de lo que sería un procedimiento clásico de obtención de la forma. Es un camino más largo, y seguramente más dificultoso, que entraña la fragmentación y posterior recomposición de la figura, ruptura y desorden que no van sino en pos de ese destino irrevocable que es en él la belleza. **PILAR RIBAL**

Miedo / Fear

PEPE COBO. CARDENAL CISNEROS, 5 SEVILLA.

HASTA EL 30 DE JULIO. DE 800 A 55.000 €



M. LÜPERTZ:
VISTA DE LA
EXPOSICIÓN

AMPLIA, variada, intrigante, enigmática y, también, recurrente es esta exposición que cierra la temporada de la galería Pepe Cobo. Desde una escultura policromada de un Niño Jesús de autor anónimo del siglo XVII, un retrato del prócer sevillano Miguel de Mañara, tan identificado con el tema de las postrimerías, una impactante escultura de Stephan Balkenhol, una bella y ambigua fotografía de Pierre Moliner, dos piezas de Pepe Espaliú, y así hasta una serie de fotografías, esculturas, dibujos y pinturas de Eija-Liisa Ahtila, Céline Van Balen, Olaf

Breuning, Willie Doherty, Kennedy Geers, Diango Hernández y Carol Roma, la muestra nos sitúa en la iconografía del miedo, en esa inquietante expectación que produce tal perturbación del ánimo y sus infinitas circunstancias. Las infinitas formas del miedo encuentran eco en unas obras que manifiestan las posiciones de unos artistas que abren ventanas, que provocan situaciones, que escenifican procesos más o menos cotidianos, que, en definitiva, representan personales esquemas de una realidad donde el miedo desentraña su imprevista carga de poder sensorial. En el extenso abanico de circunstancias promovidas, también, desde ese amplio orden cronológico donde se sitúan las piezas podemos encontrar los modos y las formas de lo incierto, eso que produce desazón en el alma y crea angustia vital. El sempiterno miedo a la muerte, a lo extraño, a lo violento, incluso al sexo, pero, a la vez, la angustia que provoca los excesos de la modernidad, las bandas urbanas, son algunos de los esquemas representativos de unos artistas que provocan los distintos estamentos de esa inmediata sensación perturbadora que produce inquietante aprensión. **BERNARDO PALOMO**

Markus Lüpertz

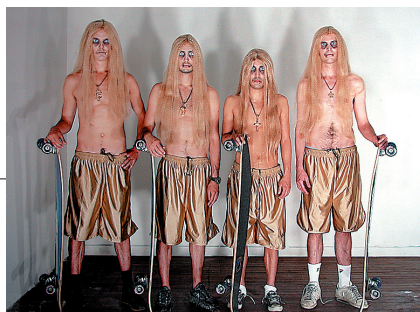
JULE KEWENIG. FORN DE LA GLÒRIA, 9 B.

PALMA DE MALLORCA. HASTA EL 28 DE AGOSTO.

DE 25.000 A 75.000 €

TODO un acierto ha resultado la exposición inaugural de la galería Jule Kewenig en Palma de Mallorca. Tanto por la elección de Markus Lüpertz (Bohemia, 1941), un histórico de aquella épica vuelta a los pinceles por la que se batieron los “expresionistas salvajes” alemanes desde finales de los sesenta, como por el selecto conjunto de esculturas en bronce pintado y los catorce dibujos de pequeño formato que representan al artista. Ambos datos auguran sin duda el nivel de trabajo que cabe esperar de esta nueva sala que tiene entre sus filas a muchos de aquellos que abrieron los caminos por los que aún transita el arte actual. Mientras los dibujos—delicados y sutiles—muestran el lado más espontáneo del artista, ese que se sitúa en el punto de origen de todo

OLAF
BREUNING:
SKATER



Denis Rafter

“Aquí los clásicos se hacen de forma convencional”

RAFTER es antes que director, actor. Ha escrito e interpretado por medio mundo numerosos monólogos, pero quizá sea *Actor busca trabajo* el que mejor refleja su personalidad: un actor extranjero, con dificultades idiomáticas, encuentra un trabajo de espantapájaros y mientras espera a que lleguen la aves decide divertirse y ganar unas monedas haciendo de clown; durante la obra su maquillaje se va borrando para desvelarnos al hombre que escondía, maquillaje que el personaje recupera al final de la obra. De igual forma, y a pesar de los avatares por los que le ha llevado la vida, Rafter se ha mantenido fiel a la máscara, al teatro. Su sentido del humor —es una de esas personas que tiene la virtud de conjurar los mejores sentimientos de la gente—, su trato a los actores a los que considera “material altamente sensible” y su conocimiento de los clásicos le ha granjeado la simpatía y admiración de muchos intérpretes, a los que ha contribuido a formar en talleres. Mañana presenta en Almagro *Noche de Reyes*.

—Vino a España como delegado de la compañía aérea de su país, Airlingus. ¿Cómo fue su entrada en el teatro español?

—Llegué en 1969 y aunque venía para trabajar en Airlingus yo siempre había hecho teatro. Ese mismo año hice una obra en inglés con una compañía que actuaba en mi idioma. Cada año hacíamos tres o cuatro, alguna en Navidades, y en la que solíamos tener entre el público al príncipe y las infantas.

La historia de este irlandés afincado en nuestro país desde finales de los años 60 es, en parte, la de un hombre que se ha granjeado la admiración de varias generaciones de actores españoles. Mañana presenta en el Corral de Comedias de Almagro a su nueva compañía con *Noche de Reyes*, de Shakespeare. Es una ocasión para ver la versión íntegra del texto, en la que se ha respetado las partes de verso y prosa como fueron escritas y cuya escenografía, siguiendo la filosofía de Rafter, es el actor.

—¿No se planteó dedicarse de lleno al teatro?

—Fui hijo de un conductor de autobuses, mis padres vivieron la Segunda Guerra Mundial, por lo que tener un trabajo como el de Airlingus era algo que no se podía rechazar, pero a la vez estaba en el Abbey Theatre, el Teatro Nacional de Irlanda.

—¿Allí era intérprete o director?

—Siempre me interesó más la interpretación y ahora también, me ayuda a la hora de dirigir. Cuando estoy bloqueado, entro en el escenario, me siento donde está el actor y desde allí puedo intuir el comportamiento más natural del personaje, si debe ponerse de pie, sentarse...

Coraje en el escenario

—En España ha impartido muchos talleres de interpretación, en la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), en La Abadía... A veces le he oído comentarios muy críticos sobre los actores españoles.

—Más que críticos creo que objetivos. Me preocupa que muchas veces los actores escojan el camino

más fácil, cuando lo que tiene que hacer es asumir riesgos. Y cuando veo una obra que no es arriesgada por parte del actor o del director, está claro que se queda corta.

—¿Es un problema generalizado entre los actores españoles?

—El actor español trabaja mucho y da mucho. Hay grandes actores: Flotats, Hipólito, María Jesús Valdés, Joaquín Notario... Pero yo hablo de tener coraje en el escenario. Vengo de una escuela de teatro, la Abbey Theatre de Dublín, que tenía un estilo muy natural, más próximo al estilo de los españoles que de los ingleses; pero también he estudiado en la Guildhall de Londres, un centro de música, drama y voz muy disciplinado, en el que te enseñaban de forma sistemática y cuidaban mucho la palabra. Por eso, en el momento de trabajar con actores españoles yo pido que bailen, que canten, que actúen... porque para mí la escenografía es el actor.

—¿Influye en la tradición interpretativa de los españoles la herencia de los autores del Siglo de Oro,

esas obras barrocas o artificiosas frente a las de Shakespeare que resultan tan humanas?

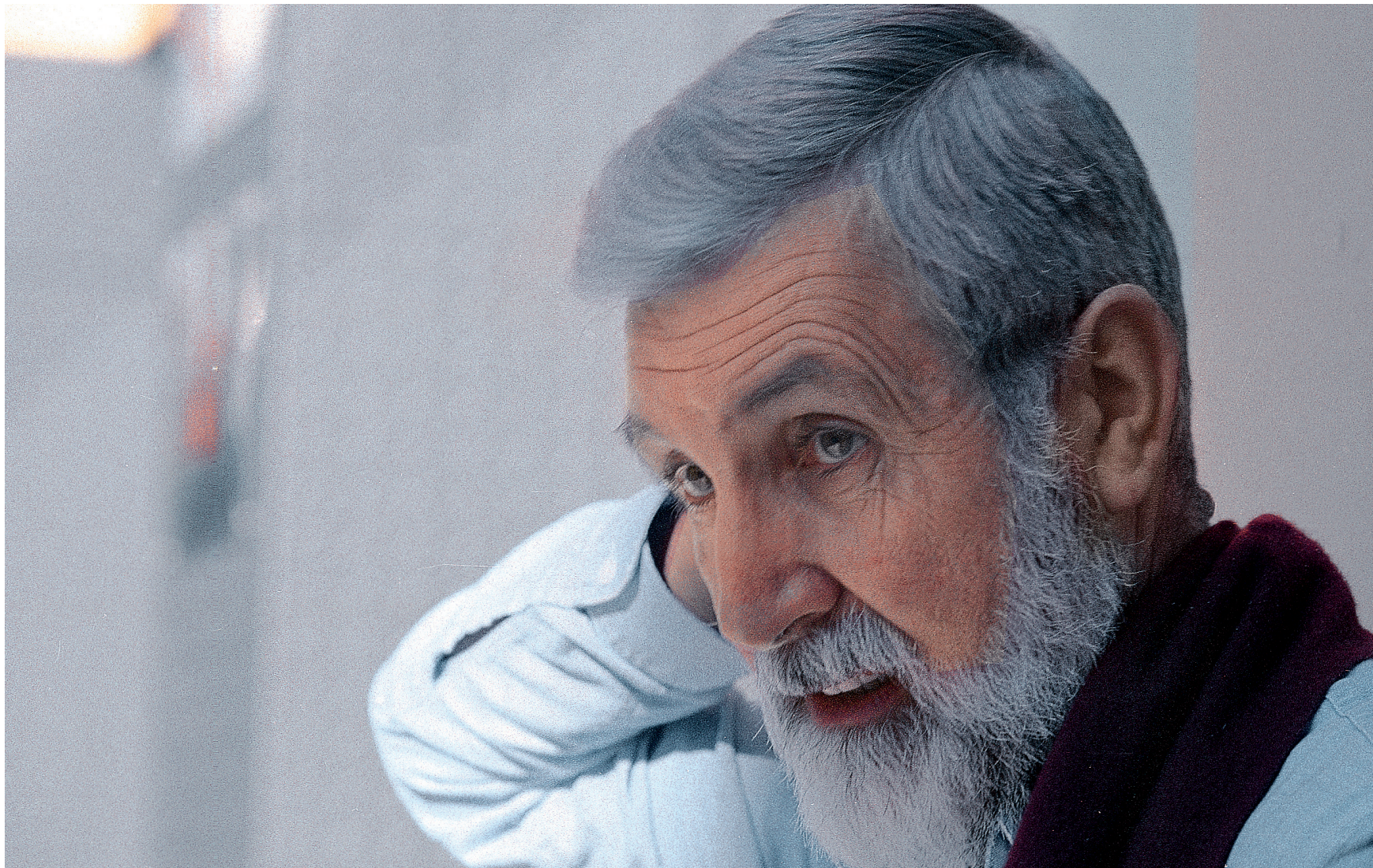
—Shakespeare es un autor de todos los tiempos y lo que pasa con él es que empiezas a dirigirlo y él te lleva. No obstante, en *Noche de Reyes*, el final es casi un clásico español, que en dos páginas se resuelve todo. Es una convención de aquellos tiempos que crea un problema al director: el de dar credibilidad. En relación con los textos españoles, intento rasgar lo máximo posible para descubrir la parte más humana. Creo que los clásicos en España se hacen de una manera demasiado convencional, tampoco defiendo que haya que destruirlos. No me gusta, por ejemplo, lo que hace Calixto Bieito.

Competir con el autor

—Algunos directores creen que si cambias mucho un texto lo honrado es advertir que se trata de una “obra inspirada en...” y ya está.

—Lo importante es que el resultado sea poético, estético y sincero; lo contrario es abusar del texto. Si pongo una obra en el escenario no intento ser mejor que el autor: un director no debe mostrar su competencia a costa de los actores o del autor. Un director puede cambiar un texto, porque el arte inspira al arte; ni *Hamlet* ni *Romeo y Julieta* son temas originales, pero cuando uno hace cambios hay que distinguir entre calidad y basura. Tirar por el escenario huevos podridos para decir que el reino de Dinamarca está podrido es más propio de una pesadilla

“No soy crítico con los actores españoles, sino objetivo. Me preocupa que muchas veces escojan el camino más fácil, cuando lo que tienen que asumir son riesgos, tener coraje en el escenario. Por eso les pido que hagan de todo: cantar, bailar, actuar”



MERCEDES RODRÍGUEZ

que una idea poética o artística. Aún así, en este momento hay jóvenes directores en España que hacen cosas interesantes, quizá se sienten frustrados porque no tienen oportunidad de mostrar sus trabajos y creo que los autores sienten lo mismo.

El lado oscuro de Malvolio

—Vuelve con una comedia, género por el que tiene predilección.

—Debo dar gracias a Dios por haberme dado sentido del humor. Crecí en Dublín, una ciudad divertida, cuna de grandes autores con fino humor como Wilde, Sheridan, Joyce... También mi madre fue actriz de comedia y he estudiado mucho a los grandes comediantes del cine mudo; y en mi juventud vi en Du-

blín mucho *vaudeville*. Pero también me gusta mezclar todos los estilos: el coro griego con la comedia del arte o el absurdo de Beckett con Shakespeare.

—Malvolio (interpretado por Antonio Castro) es uno de los personajes más atractivos de la obra.

—Sí, Malvolio, cuyo nombre significa “mala voluntad”, es un personaje muy interesante (dicen que esta inspirado en una persona real del Parlamento de Inglaterra de la época). Dentro de él hay una parte muy oscura, casi estamos llegando si no a un Yago (*Otelo*) a alguien que puede convertirse en unos años, si se casa con Olivia, en un villano. Y cuando uno empieza a hacer Malvolio hay que parar y no ir demasia-

do lejos con su lado oscuro.

—¿Qué riesgos asumen sus actores en esta *Noche de Reyes*?

—Tienen que cambiar rápidamente de un personaje a otro, estar en el escenario todo el tiempo que dura la obra: dos horas y media, porque representamos el texto íntegramente. En inglés dura dos horas, pero la traducción al español se

“En *Noche de Reyes* hemos intentado mantener el ritmo original, ya que está escrita en prosa y en verso. Cada frase intenta reproducir el sentido de Shakespeare”

alarga, ya que hay casi el doble de sílabas. El problema con Shakespeare es que el actor español tiene que mantener la emoción durante el doble de tiempo que en el original.

—Usted firma la traducción con Angel García. ¿Cómo la han trabajado?

—Yo explicaba a Angel el sentido de las situaciones. Cada frase, cada verso intenta reproducir el sentido de Shakespeare y los matices en inglés son complicados. Luego hemos intentado mantener el ritmo del original, ya que está escrita en prosa y en verso: la parte romántica de los amantes es en verso, mientras que los cómicos hablan en prosa.

LIZ PERALES

El 15 de julio de 1904 murió Anton Chéjov, fecha que en el calendario anterior a la revolución soviética equivalía al 2 de julio. A la crítica de sus *Cuentos Completos* (ver sección Letras, página 24), El Cultural añade este artículo de Jorge Saura, profesor de la Escuela de Arte Dramático de Madrid, traductor y estudioso del teatro ruso, en el que reflexiona sobre las causas que, cien años después de su muerte, hacen del autor de *Tío Vania* uno de los grandes del teatro y la literatura.

Chéjov vive

POR JORGE SAURA

Anton Pávlovich Chéjov es uno de los escritores de mayor difusión en todo el mundo; sus cuentos y relatos han sido traducidos a múltiples idiomas, sus obras teatrales son representadas en países tan dispares como Hungría, Méjico, India, Israel o Egipto, es reconocida la influencia ejercida sobre escritores de todas las culturas y el éxito entre el público que empuja a reeditar constantemente sus escritos. Sin embargo, Chéjov es un autor de temática y estilo aparentemente limitados. Nacido poco antes de la abolición de la servidumbre y muerto poco antes del primer estallido revolucionario, retrató siempre a sus contemporáneos rusos, sin hacer incursiones en otras épocas u otros países, viviendo situaciones de aparente cotidianidad, carentes de acontecimientos extraordinarios o acciones heroicas; sus personajes habituales son comerciantes, esposas y viudas de terratenientes, criadas, escritores sin éxito, militares sin dotes de mando, oficinistas, gendarmes y maestros de escuela. El lugar donde transcurre la acción es casi siempre una aldea rusa o una finca rural. Sus argumentos, en una primera lectura, parecen desprovistos de conflictos y de continuidad, se pasa de una conversación a otra sin que aparentemente nada las una y cuando llega el desenlace lo hace de forma brusca, inesperada, sin una preparación de la atmósfera. Con todos estos elementos ¿cómo es posible que Chéjov haya tenido tanto éxito, que tantos lectores y espectadores sigan atraí-



NÉLIDA MOLINA Y NURIA GALLARDO EN *TÍO VANIA*, DIRIGIDA POR MIGUEL NARROS EN 2002.

dos por sus libros y obras de teatro? Creo que la respuesta es muy simple: Chéjov plantea preguntas y no da respuestas. Nuestro autor muestra con frecuencia a personas con un comportamiento claramente contradictorio que no hacen nada por salir de la contradicción en que se mueven. Uno de los personajes característicos de Chéjov es el hombre o la mujer de elevados ideales, defensores de sueños que rayan en la utopía, pero que con el paso de los años la vida y los desengaños les ha hecho perder fuerza. Lo que Chéjov nos en-

seña es el resultado, el hombrecillo gris que año tras año fue un proyecto de héroe. Pero nada nos dice el autor sobre las causas de tal evolución ni sobre la posibilidad de recuperar la ilusión. Creo que eso es, precisamente, lo que vuelve atrayente la obra de Chéjov. Veamos algunos ejemplos.

El doctor Astrov, uno de los personajes principales de *Tío Vania*, es un ardiente defensor de la naturaleza, preocupado por la degradación que sufren los bosques de su región y por la progresiva desaparición de la fauna; por otra parte es

“Fue un autor de temática y estilo aparentemente limitados. Retrató situaciones cotidianas, carentes de acontecimientos extraordinarios”

un hombre de carácter firme que parece seguro de sí mismo, tal y como demuestra el diálogo con Voinítsky sobre el frasco de morfina que éste le ha quitado. ¿Cómo es posible que haya caído en brazos del alcohol? ¿Va a ser capaz de mantener por mucho tiempo la promesa de no beber más?

Gáiiev, hermano de la propietaria de la finca en *El jardín de los cerezos*, es un hombre culto e inteligente a quien no le gusta el despilfarro propio de su hermana. ¿Por qué no intenta salir de la ruina y evitar la venta de la finca? ¿Por qué la pareja protagonista de *La dama con perrito* no hace nada para separarse de sus respectivos cónyuges, pero tampoco es capaz de romper, prefiriendo mantener una angustiosa relación clandestina? ¿Por qué el coronel Vershinin de *Tres hermanas*, a pesar de sentirse respetado, querido, feliz, en casa de Prójorov, regresa cada día a su casa, donde le esperan una mujer y unas hijas a las que no quiere? Si él lo pidiera, su esposa le otorgaría el divorcio sin resistencia.

Las demandas de un lector o espectador actual son muy diferentes a las de uno de comienzos del siglo XX, época en que las literaturas “con mensaje” estaban llenas de sentido. Es sintomático que durante aquella época se considerase a Chéjov como un autor anticuado, retratista de los problemas de una clase social a la que los acontecimientos parecían haber arrojado al basurero de la historia, un autor que trataba problemas que a nadie interesaban ya. Ahora a pocos les gusta que desde un libro o desde un escenario se diga cuál es el camino a seguir. En ese sentido, Chéjov satisface plenamente los deseos de un público deseoso de reflexionar sobre la naturaleza humana y los erráticos caminos que guían el comportamiento.

Se ha escrito repetidas veces que Chéjov es un fiel pin-

tor del alma rusa. Sabemos que muchos de sus personajes los tomó de la realidad más cercana: el hombre enfundado y el médico Iónich, que dan título a dos de sus relatos más conocidos, fueron dos habitantes de Taganrog, la ciudad natal del escritor, y las casas en las que vivieron están en la actualidad señaladas por placas en la fachada; la familia propietaria de la finca que da título a la última de sus obras teatrales –título mal traducido, pues en realidad es *El huerto de los guindos* y no *El jardín de los cerezos*– existió realmente y se conserva una foto suya en el Museo Chéjov de Taganrog; las ciudades de provincias que aparecen en cientos de sus relatos son descripciones más o menos reconocibles de Taganrog y seguramente muchos de los personajes que atraviesan los más de mil cuentos publicados corresponden a seres reales.

Sin embargo, esa pintura del alma rusa está ejecutada con trazos tales que se ha vuelto universal. ¿Quién no ha conocido, aunque sea en carne ajena, el drama sin aparente salida de los amantes de *La dama con perrito*? ¿Quién no se ha encontrado con un funcionario o un policía arrogante y cobarde, similar al gendarme de *El camaleón*? ¿O con una mujer que no parece tener opiniones propias, sino que reproduce las de sus sucesivas parejas, como le ocurre a Olenka en *Amorcito*? Los personajes de Chéjov son, efectivamente, rusos, pero no son tan rusos que no puedan ser percibidos como cercanos por lectores y espectadores de otras culturas. El caso de Chéjov no es el caso de Ostrovsky, Nekrásov, Saltykov–Schedrín y otros grandes escritores rusos cuya obra salta con dificultad por encima de las fronteras culturales eslavas. No se agotan aquí los motivos que hacen de Chéjov un escritor universal, pero espero que tengan suficiente impulso para hacer reflexionar al lector más allá de la aparente paradoja que inicia este artículo. ■

Renuncia frustrada

Chéjov comenzó a escribir teatro a una edad temprana (*Platonov*, descubierta tras su muerte, la escribió a los 20 o 21 años), sin embargo el teatro lo repelía y lo atraía. Ante el frío recibimiento que tuvo la lectura de *La gaviota* escribió: “En los relatos me encuentro en mi ámbito; en cambio, cuando escribo una obra me siento incómodo, como si alguien me estuviera mirando por encima del hombro”. Frente a la rapidez con la que escribía sus relatos, tardó un año en componer *Tres hermanas* y otro tanto *El jardín de los cerezos*. Cuando Dáchenko le pidió montar *La gaviota* en el Teatro de Arte, Chéjov había renunciado al teatro y se negó. Pero Dáchenko insistió con éxito.

1860-1904

■ **1860.** Nació en el 29 de enero en Taganrog, una ciudad a orillas del Mar Negro (Ucrania), tercer hijo de un comerciante que había conseguido emanciparse de su condición de siervo. Estudió Medicina en la Universidad Estatal de Moscú, pero apenas ejerció como doctor pues se le diagnosticó tuberculosis.

■ **1880.** Empezó a publicar con seudónimo relatos de humor en revistas de Moscú. Eran cortas historias, en las que trataba temas como la pobreza, la tiranía de la burocracia, el hambre ..., pero en los que ya le interesa describir los estados emocionales y los ambientes de los personajes.

■ **1886.** Se hace muy popular en San Petersburgo gracias a sus relatos. Aparece la primera colección de sus escritos humorísticos, *Relatos de Motley*, y estrena por primera vez, al año siguiente, en un teatro de Moscú la obra *Ivanov*. Comienza la época más productiva de su carrera.

■ **1888-90.** Recibe el Premio Pushkin de la Academia de Ciencias. Visita la isla penitenciaria de Sajalín, en la costa de Siberia (recoge sus impresiones del viaje en *La isla de Sajalín*).

■ **1894.** Visita a Tolstoi en su casa, por el que siente admiración, pero descubre sus divergencias en torno al papel de la literatura y el arte.

■ **1897.** Su frágil salud le obliga a trasladarse de su pequeña propiedad cercana a Moscú a Crimea, de clima más cálido. Es una época en la que también viaja a los balnearios de Europa y a la costa francesa. Conoce a Stanislavski, director del Teatro de Arte de Moscú, que estrenará al año siguiente *La gaviota*. Esta asociación con el director la mantuvo hasta su muerte y permitió la representación de sus obras más significativas –*El tío Vania* (estrenada en 1899), *Las tres hermanas* (1901) y *El jardín de los cerezos* (1904)– así como otros dramas de un solo acto. El autor publicó más de mil relatos y cuentos.

■ **1901.** Se casa con la actriz Olga Knipper, protagonista de algunas de sus obras y con la que mantuvo una intensa correspondencia.

■ **1904.** Muere en la madrugada del 15 de julio, en el balneario alemán de Badweiler, en compañía de su mujer.



Fortuna accidental

DIRECTOR: MANEL DUESO **INTÉRPRETES:** MARC MARTÍNEZ, ÓSCAR RABADÁN, MARIETA SÁNCHEZ, TONI SEVILLA, JORDI VILA. **AUTOR:** M. DUESO **EN CATALÁN. VILLARROEL. BARCELONA.**

MANUEL Dueso fue primero un interesante actor, luego ha demostrado su capacidad como director y pertenece como autor a la generación de los 90. Su dramaturgia atiende a una problemática del individuo como ser social, a sus marginaciones y anhelos. Sus personajes suelen ser perdedores y su teatro habla de sentimientos íntimos, familiares, para un público que quiere que le cuenten historias próximas, divertidas o sentimentales aunque no necesariamente convencionales. Es tal vez un teatro comercial moderno y de su interés como autor ha dado ya suficientes pruebas (*Sara y Simon*, *Estrip-tis*, *Melinda on the rocks*, *Platon ha muerto*...). En *Fortuna accidental*, Dueso nos presenta la complicada problemática de una familia humilde y atípica. Sus personajes son una inmigrante colombiana, casada con un aspirante a escritor con el que tiene un hijo, de quien está enamorado un vecino-pintor quien, debido a un accidente, va en silla de ruedas pero que gracias a éste ha recibido una millonaria indemnización. Completan el enredo, el tío del marido, sexagenario, que, a la muerte de su madre, decide "salir del armario" y convivir con su pareja, demasiado "falloperero" para la honestidad. Y demasiado enredo melodramático para una función que fluya con normalidad. El rocambolesco desarrollo de la acción y de su subtexto no permite que *Fortuna accidental* lo haga porque la acumulación de situa-



MARC MARTÍNEZ Y ÓSCAR RABADÁN

ciones accidentales no posibilita un desarrollo que pudiera profundizar en ellas. Tan sólo el joven paralítico y la muchacha consiguen dar cierta credibilidad a sus personajes. También son sus intérpretes, Marc Martínez y Marieta Sánchez quienes logran mostrar mayor entidad escénica. El lenguaje es fluido en los diálogos, pero forzado en su bilingüismo, poco conseguido en sus momentos poéticos, rayando en lo kitsch en las voces en off de ultratumba, diálogos del homosexual sexagenario con su fallecida madre. Posiblemente la obra ha tratado de abarcar un exceso de complejidad. **MARÍA JOSÉ RAGUÉ**

En ocasiones veo armarios

DIRECTOR Y AUTOR: LAS GROTESQUÉ **INTÉRPRETES:** ALAITZ CABRIADA Y ELENA LOMABAU (LAS GROTESQUÉS) **ALFIL. MADRID**

AUNQUE el espectáculo resulta discontinuo y se resiente, sobre todo, de una dirección voluntarista y aleatoria, *En ocasiones veo armarios* entretiene; y, con frecuencia, estimula el higiénico ejer-

cicio de la carcajada. No llega a cautivar y eso es un desperdicio pues se adivina en Alaitz Cabriada y Elena Lombau más virtudes actorales, y más profundas, de las que demuestran en el escenario del Alfil. No es ningún fiasco; actúan en función de sí mismas derrochando recursos tan eficaces como epidérmicos, en una catarata de gestos y contorsiones vocales y un estimable dominio de la expresividad corporal: cuerpos para el pecado y mentes para la especulación financiera que dice, más o menos, uno de los personajes que asumen y fagocitan Alaitz y Elena. *En ocasiones veo armarios* es una especie de viaje iniciático que emprenden una maestra del conocimiento y su alumna al fondo de un armario vacío que viene a ser como la caverna de Platón, pero sin sombras: la cueva del conocimiento. De ahí surgen historias de vampiros, de hombres, de amores, de enmascaradas justicieras y otras incidencias cuya moraleja no resulta tan optimista como pudieran delatar las risas de los espectadores.

Con un lenguaje de calle y completamente libres de prejuicios, Alaitz y Elena entran y salen del armario, se metaforizan y se metamorfosean; danzan, gritan, cantan y conquistan las complacencias de un público joven y cómplice, público de la medianoche caliente. En algunos momentos bordean cierta trascendencia que se resuelve por la vía del absurdo surrealista; por ejemplo, la idea de relatividad cambiante y condicionante del paso del tiempo; o el silogismo apócrifo de la relación entre concepto, causas y efectos. Lo que se impone es la parodia, la farsa, lo grotesco; el recuerdo de un lenguaje clásico, el luto y la castidad impuesta y luego liberada. Lo que vale, en definitiva, es el desaparajo de estas dos mujeres a las que sería interesante ver en otras circunstancias. **JAVIER VILLÁN**

TEXTOS DRÁMATICOS

De Jerusalén a Jericó

IGNACIO AMESTOY. REVISTA ESTRENO. CUADERNOS DEL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. OHIO WESLEYAN UNIVERSITY. OTOÑO 2003. PÁG. 77



La Ohio Wesleyan University ha dedicado su revista semestral casi íntegramente a Ignacio Amestoy. Amestoy es uno de esos autores que considera el teatro como emanación de la vida en un amplio sentido; no es un autor "puro"; es un autor contaminado por la historia, por

la calle, por el dolor. De todos los trabajos de la revista a él dedicada, yo me fijo en el texto, para mí inédito hasta el momento: *De Jerusalén a Jericó*. Se trata de una pieza intensa, de situaciones límites. Como otras obras de este mismo autor, la definición de caracteres femeninos es espléndida dentro de una dialéctica de víctimas y verdugos, violencia y placidez. Paula, el personaje central, puede ser un

abismo de bondad, pero también una crispación de rebeldía. La limpieza de su alma atormentada no excluye la insumisión. Con todo, quizá sea el sutil engranaje de situaciones, la presencia fantasmal del pasado y la amenaza del presente lo más llamativo de esta obra cuyos ecos bíblicos son más instrumentales que ideológicos. El crescendo de la violencia, física y ver-

bal, esta sabiamente graduado. Incluso en la última y larga escena de entendimiento y de armonía algún enigma sobrevuela, alguna amenaza. No acabamos de acostumbrarnos, o el autor no nos deja, al triunfo de la inocencia y la normalidad. Hubiera sido demasiado fácil, demasiado blando, ese cambio de registro si no lo condicionara algún elemento incógnito y sutil. **J. V.**

David Mamet

“En cierto sentido, *Spartan* es una película promilitar”

TRANSCRIBIENDO este encuentro que tuve con David Mamet (Chicago, 1947), quien rompió excepcionalmente su costumbre de no hablar de su trabajo, he pensado en los miles de caminos que podría haber tomado la conversación, en cómo unas líneas de pensamiento podrían habernos llevado a otras que quedaron sin transitar. Pero, en cualquier caso, todavía creo que el trabajo ya estaba hecho desde el momento en que el tímido y silencioso David Mamet logró salir de su caparazón para exponerse a preguntas y juicios sobre su última película, *Spartan*, un excelente, inteligente y oportuno filme que ilumina los rostros más oscuros de la política norteamericana, los entresijos del poder y el espionaje gubernamental. El carismático Val Kilmer protagoniza el filme en la piel de un ofi-

cial militar que debe investigar el secuestro de la hija del presidente. Mientras avanza la investigación, descubre que algunas personas no quieren que llegue al final. ¿En quién puede confiar? Si la respuesta fuera simple, no habría película. Como en todos sus guiones, tanto los que dirige (*Casa de juegos*, *El caso Winslow*, *State & Main...*) como los que no (*Los intocables de Elliot Ness*), James Foley (*Glengarry Glen Ross*) o Barry Levinson (*La cortina de humo*). Como director es responsable de las excelentes *Casa de juegos* o *State & Main*. Mañana llega a nuestras salas su último filme, *Spartan*, sobresaliente thriller político. El cineasta y dramaturgo norteamericano no sólo habla en esta entrevista de su última película, también de las bases del drama, del proceso de creación, de sus guiones frustrados o de su poder en la industria.

cial militar que debe investigar el secuestro de la hija del presidente. Mientras avanza la investigación, descubre que algunas personas no quieren que llegue al final. ¿En quién puede confiar? Si la respuesta fuera simple, no habría película. Como en todos sus guiones, tanto los que dirige (*Casa de juegos*, *El caso Winslow*, *State & Main...*) como los que no (*Los intocables de Elliot Ness*, *Glengarry Glen Ross*, *Hannibal...*), Mamet ha vuelto a dar una lección de cine inteligente y fascinante, con el suspense bien dosificado como llave maestra para captar el interés del espectador. En esta entrevista, el cineasta residente en Nueva York no deconstruye la trama ni revela secretos, pero como toda película de Mamet, siempre es mejor verla con la menor información posible. En todo caso, han sido prevenidos.



—¿Qué supone un mayor reto para usted: una película como esta o escribir una obra de teatro? ¿No encuentra el teatro demasiado restrictivo para las posibilidades que ofrece el cine?

—Bueno, puede parecer que en cine tienes la posibilidad de hacer prácticamente cualquier cosa, pero eso forma parte de la increíble fascinación que es hacer películas. Teóricamente, el único límite es mi habilidad para expresar lo que quiera en una secuencia de planos. Eso es de por sí un reto fascinante. Pero no creo que haya mayor libertad en cine, y que el teatro sea más restrictivo. Cada disciplina tiene sus propias limitaciones, y el conocimiento de cómo entender esos límites es lo que más me interesa.

—¿Cuáles son los límites de la dramaturgia?

—Aristóteles dijo que tiene que limitarse a un personaje haciendo una cosa en un espacio de tres días y en un lugar, de manera que cada aspecto de la obra es un viaje del personaje al reconocimiento de la situación. Al final, ese reconocimiento de la situación, lo que él o ella entienda... sufre una transformación, y lo que es importante pierde importancia, y en comedia, lo que es intrascendente, adquiere importancia. Esas son las limitaciones de la dramaturgia.

Rellenar un crucigrama

—¿Cómo ha enfocado este proyecto en términos de guión?

—Empecé a escribir y continué escribiendo, y evolucionó. Es como rellenar un crucigrama. Sabes por la definición que la palabra tiene que ser "abracadabra", pero de repente te encuentras con una "p" en una de las casillas, perteneciente a otra palabra que se cruza y que has escrito antes. Entonces te das cuenta de que algo no funciona. De que las dos palabras no pueden ser correctas. Lo mismo ocurre con la estructura del drama. Sigues adelan-

te y lo haces lo mejor que puedes, y te dices a ti mismo: "Sé qué tiene que ocurrir al final del segundo acto". Hasta que estás dos años tratando de llegar hasta allí pero sigue sin funcionar. Así que algo falla. Puede ser en el primer o en el tercer acto, o quizá en el segundo acto. ¿Cómo lo voy a solucionar? Todo consiste en estructura, en lograr meter toda la película en quince líneas y luego ir a casa a escribirla.

—Cuando como en este caso se enfrenta a una película que transita por el thriller, al menos vagamente, ¿cómo logra convertirla en algo distintivo de usted, en un trabajo con personalidad propia, y no en una especie de película-formulario al estilo Hollywood?

—No puedes evitar convertirla en algo propio. Si das todo lo que tienes, forzosamente será algo personal. Porque la forma te acabará diciendo lo que es necesario. Esa es una de las grandes verdades que he encontrado trabajando el drama: siempre aprendes de la forma. Es exactamente como... alguien que analiza un sueño, sus propios sueños. Da vueltas sobre ellos y le da una gran importancia al momento en que el monstruo le mata porque se identifica con su padre y bla, bla, bla.... pero se olvida del conejito que salta continuamente de un sueño a otro. No cree que tenga importancia alguna. Construir un drama es algo casi exactamente análogo a interpretar un sueño, hay que entender que estás determinado, no a la habilidad que tengas para manipular un material, sino a tu habilidad para entender ese material. Y es una lección de humildad darte cuenta de

“El truco está en abordar una historia que puede ser muy compleja y hacerla lo suficientemente simple como para que el espectador pueda seguirla con interés, siguiendo cada paso. El cine se reduce a saber lo que ocurrirá después”



que al final tienes que plantearte qué significa ese conejito. Hay una razón para que tu mente no quiera verlo, porque siempre es ahí donde descansa la verdad y lo que hará que te replantees todo el puzzle.

El conejito de *Spartan*

—¿Cuál es el conejito de *Spartan*?
—Mmmmm... esa es una buena pregunta. Parte del conejito de *Spartan* está en lo que el protagonista hace en el segundo acto. Cuando averigua que todo está jodido, y que no es una simple manipulación. Se plantea: "¿Qué voy a hacer ahora?". En lo primero que piensa es en contárselo todo a la Primera Dama, porque al fin y al cabo es la madre, y ella se encargará de resolver el problema. Pero se da cuenta de que ha fracasado, de que está atrapado por una mujer que no parece del Servicio Secreto pero que lo es. Tiene un dilema moral frente a sí del cual ni los amigos ni los aliados le pueden ofrecer una salida. Ha comprendido que el problema le afecta únicamente a él. En ese punto es en el que debe tomar una decisión que empieza al final del tercer acto. Así,

como en toda estructura dramática, el tercer acto es en realidad una reiteración del primero pero con los términos más claros.

—¿Así que el conejito es la responsabilidad personal?

—Sí, quizá. Quizá ese sea el conejito...

—Entrevisté a William H. Macy [actor con un papel secundario en la película] y estaba completamente asombrado de cómo había conseguido mostrar todos los aspectos de la historia, con nombres y datos, pero sin que el espectador pudiera hacerse una idea global de la trama hasta los minutos finales. Cuando escribió el guión, ¿qué le hizo decidirse a presentar la historia de este modo? ¿No tenía miedo de distraer al espectador?

—No... ahí es donde está la gracia. El truco está en abordar una historia que puede ser muy compleja, y hacerla lo suficientemente simple como para que el espectador pueda seguirla con interés, en lugar de parar la acción para explicarle por qué debería estar interesado en la historia que le cuento. Porque quizá entonces la entienda, pero no le im-



portará lo más mínimo lo que ocurra. Lo que despierta el interés es la incertidumbre. ¿Qué ocurre aquí? ¿Quién es ese tipo? ¿Qué crimen ha cometido? ¿Por qué es ella tan importante? ¿Por qué corren todos estos tipos del Gobierno? ¿Qué va a hacer para rescatar a la chica? La audiencia quiere saber cuál será el próximo paso. Y a eso se reduce el cine, a saber qué ocurrirá después.

Curiosidad frente a poder

—Uno de los elementos de la película es cómo el poder destruye toda moralidad. Con todo el poder que usted tiene en Hollywood, ¿cómo es que todavía no se ha echado a perder?

—Es una buena pregunta. Creo que la respuesta es que hay que tener el espectro delante de ti todo el tiempo, pero siempre debes tener curiosidad por aprender. Creo que estoy dotado para hacer esto hasta un cierto punto, pero me gustaría adquirir la capacidad para hacerlo cada vez mejor. Entiendo que debes enorgullecerte de dominar tus propios impulsos, en lugar de aceptar el placer que supone satisfacerlos. Hay muchos grandes modelos que seguir. Uno de ellos es la estructura militar. Creo que en muchos sentidos he hecho una pelí-

cula pro-militar. Aquí hay gente capaz de subordinar sus necesidades económicas y físicas a un régimen extraordinario por el servicio a la causa. Una cuestión primordial en la película es hasta qué punto es una persona capaz de actuar bajo los principios que está enseñando a otros. Hay una expresión carcelaria que dice: “Prefiero andar un metro como un hombre que una calle como un mamón”. Aprendí eso en mis años de juventud en Chicago. Los estoicos decían: “El hombre respeta el poder, y sobre todo el poder que nunca se ha ejercido”. Todo esto viene, de alguna manera, a definir mi posición en la industria.

—¿Esta película representa su rabia por lo que está ocurriendo ahora políticamente?

—Todo tiene relación con lo que ocurre hoy en día porque a todo el mundo le afecta el entorno en el que vive. Pero no estoy seguro de que la atmósfera que ahora nos rodea sea peor o mejor que la que nos rodeaba hace cinco años. Creo que está en la naturaleza humana. Esta película habla de un tipo que se enfrenta a la decisión de sacrificar absolutamente todo para mantener aquello que cree que es lo más importante en el mundo. Básicamente, debe morir, en este caso espiritualmente. Las cuestiones que se plantean son del tipo ¿está usted también dispuesto a poner en juego su pena, su dolor?, ¿está dispuesto a cambiar sus creencias?, ¿qué es más importante para usted: ser consecuente con sus sentimientos o con su sentido del honor, que trasciende de todo lo demás?

—¿Cómo ha sido su experiencia con Val Kilmer? Porque dicen que puede ser un actor muy difícil de manejar...

—Siempre me ha gustado Val. Siempre he admirado su trabajo. Llevábamos años hablando de la posibilidad de trabajar juntos. El productor de la película, Art Linson, y yo estábamos comiendo un día,

hablando de que no había forma de conseguir el dinero para la película. Y ahí estaba Val en la mesa de al lado. Su aparición fue providencial.

—¿Los actores suelen coger el ritmo de sus diálogos o necesitan sus instrucciones para encontrarlo?

—Bueno, lo pescan. Escribo los diálogos para que sean hablados, y creo que casi todos los actores agradecen eso. Los diálogos son buenos y los actores también. No tiene que haber problemas.

Diálogos espontáneos

—¿Cuántas revisiones necesita para crear el diálogo perfecto?

—¿Revisiones? Esa es una buena pregunta. No estoy seguro de tener una respuesta. Lo hago generalmente de forma espontánea, natural, y en ocasiones, por diversos motivos, tengo que volverme a plantear los diálogos que estoy escribiendo. Entonces resulta más complicado. Solía ser muy bueno con los diálogos, pero se hace más difícil a medida que me hago más viejo porque mi cerebro empieza a fallar. Tengo menos neuronas cerebrales porque mucho antes de que usted naciera hubo algo llamado “los sesenta” y... bueno, ahí es donde se han quedado gran parte de mis neuronas. (Risas)

—Fitzgerald tenía que enviar material periódicamente a su editor porque nunca paraba de revisarlo. ¿En qué punto se da usted cuenta de que debe parar?

—Detenerme se me da bastante bien porque llega un momento en el que digo: “Tengo que pasar a otra

“Mis mayores frustraciones provienen de ver cómo otras personas dirigen mis guiones de una manera que no tiene nada que ver con lo que yo esperaba que fuera la película”

cosa”. Cuando paso de cierto punto, me digo: “Quizá podría estar mejor con un poco más de tiempo”, y trato de dejarlo lo más perfecto posible teniendo en cuenta la certeza de que no voy a vivir para siempre.

—¿Cuáles han sido sus grandes frustraciones con el cine?

—Mis mayores frustraciones provienen de ver cómo otras personas dirigen mis guiones de una manera que no tiene nada que ver con lo que yo esperaba que fuera la película. Pero cuando escribo un guión para que lo dirija otra persona, me pagan por ello.

—¿Ve algún tipo de continuidad en su carrera?

—No lo sé. Voy improvisando por el camino. No importa lo que alguien pueda decir al respecto, siempre avanzo al ritmo de los acontecimientos. No tengo un plan. Es como cuando tienes bebés... nadie te da un manual. Lo importante en la vida, se trate de tu matrimonio o de la película que vas a hacer, es que siempre improvisas sobre la marcha. Tratas de agarrarte a unos principios, pero algunas veces cambian.

—¿Dirigir se ha convertido en algo tan natural para usted como escribir?

—Bueno, lo disfruto. No sé si es natural. Hay ciertas cosas que las hago con naturalidad, pero muchos admiramos a las personas que trabajan en sus debilidades todo el tiempo. Así que espero que eso es lo que hago al menos en cierta medida. No se trata de disfrutar sólo con lo que es fácil. También hay un gran placer en salir de las dificultades con éxito.

—Así que escribir le resulta más fácil y dirigir es un reto...

—Ciertos aspectos de la escritura son fáciles. Ya sabe, escribo diálogos con cierta facilidad, pero las tramas son un gran escollo para mí. Trabajo duro en ello. Pero me encanta dirigir.

JEREMY SMITH

Genial, intenso y arrogante, su técnica revolucionó el mundo de la interpretación. De los grandes mitos del cine, Marlon Brando fue el más carismático y perdurable. Por eso, tras su muerte, El Cultural quiere rendir su particular homenaje.

Marlon Brando

El mito, la máscara y la carne

Hay algunas imágenes que marcan a fuego la historia del cine. El grito feroz de Stanley Kowalski a su esposa Stella, en *Un tranvía llamado deseo*, es uno de ellos. El monólogo de Marco Antonio frente a los romanos en *Julio César*, arte elocuente de la retórica pura, es otro. La muerte de Vito Corleone, solitario y agonizante en el patio trasero de su casa, al final de *El padrino*, se suma con grandeza a este recorrido. El monólogo de Paul ante el cadáver de su esposa en *El último tango en París* sube más aún el listón. La aparición casi fantasmagórica del coronel Kurtz en medio de la jungla, en el último tercio de *Apocalypse Now*, cierra el círculo.

Son cinco únicos momentos extraídos de una filmografía con más de cuarenta películas, pero ¿cuántos actores han podido dejar en tantas ocasiones una huella tan profunda sobre el devenir del cine mundial...? La pregunta quizás sea retórica, pero —Katharine Hepburn aparte— la verdad es que cuesta trabajo encontrar algún otro que no sea Marlon Brando. El problema consiste en que, mientras los contemplamos, Kowalski, Marco Antonio, Vito Corleone, Paul y Kurtz (figuras de un impacto gigantesco, de una personalidad

inabarcable) se desvanecen ante nosotros mientras de su interior emerge el actor sin que ninguno de ellos deje de ser quien es.

Privilegio exclusivo de los verdaderamente grandes, sin duda, pero a la vez misterio insondable, milagro casi religioso que sucede en presente y ante nuestros ojos cada vez que volvemos a ver aquellas películas. La máscara se hace carne en cada uno de esos precisos instantes en los que el muchacho rebelde de Omaha, expulsado del ejército antes de estudiar a Stanislavski en el Actor's Studio de Kazan y Strasberg, consigue —mucho antes de que Bertolucci se lo pidiera expresamente— no que el actor se transforme en el personaje, sino que éste se transforme en el intérprete.

Ese proceso de transfiguración dialéctica ocurre muy pocas veces, y es exclusivo de lo que Manny Farber llamaba “arte termita”, cuyo rasgo peculiar es el de “avanzar devorando siempre sus propias fronteras” sin otro objeto que el de “fagocitar los confines inmediatos de su actividad y convertir dichos límites en el requisito de nuevos logros”. No se trata tan-

to de que el actor se muestre dúctil y maleable, a fin de asumir personalidades diferentes, como de que termine por vampirizar a sus propias creaciones. Por eso Kowalski, Marco Antonio, Vito Corleone, Paul y Kurtz son máscara y carne al mismo tiempo, puro artificio y vísceras palpitantes.

No fueron sólo ellos, sin embargo, las únicas víctimas del actor-vampiro. El revolucionario Emiliano Zapata, el estibador Terry Malloy, el teniente de navío Fletcher Christian, el sheriff Calder, el Mayor Weldon Penderton, el aventurero inglés Sir William Walker y el asesino a sueldo Lee Clayton cayeron también bajo su despótica tiranía en títulos como *Viva Zapata* (Elia Kazan, 1952), *La ley del silencio* (Kazan, 1954), *Rebelión a bordo* (Lewis Milestone, 1962), *La jauría humana* (Arthur Penn, 1966), *Reflejos en un ojo dorado* (John Huston, 1967), *Queimada* (Gillo Pontecorvo, 1969) y *Missouri* (Arthur Penn, 1976). Siete personajes a los que Brando robó impunemente, también, lo irreductible de su encarnadura física, con la que él mismo fue ahormando el icónico mítico en el que acabaría por convertirse.

Quizás el itinerario de su filmografía no pueda registrar apenas ningún otro personaje capaz de

Filmografía esencial

- *Un tranvía llamado deseo* (1951), de Elia Kazan.
- *Viva Zapata* (1952), de Elia Kazan.
- *Julio César* (1953), de Josep L. Mankiewicz.
- *Savaje* (1954), de Lazslo Benedek.
- *La ley del silencio* (1954), de Elia Kazan.
- *Desireé* (1954), de Henry Koster.
- *Ellos y ellas* (1955), de Josep L. Mankiewicz.
- *La casa de té de la luna de agosto* (1956), de Daniel Mann.
- *Sayonara* (1957), de Joshua Logan.
- *El baile de los malditos* (1958), de Eduard Dmytryk.
- *Piel de serpiente* (1959), de Sidney Lumet.
- *El rostro impenetrable* (1961), de Marlon Brando.
- *Rebelión a bordo* (1962), de Lewis Milestone.
- *Sierra prohibida* (1966), de Sidney J. Furie.
- *La caza* (1966), de Arthur Penn.
- *Una condesa en Hong-Kong* (1967), de Charles Chaplin.
- *Reflejos de un ojo dorado* (1967), de John Huston.
- *Queimada* (1969), de Pontecorvo.
- *El padrino* (1972), de Francis Ford Coppola.
- *El último tango en París* (1972), de Bernardo Bertolucci.
- *Superman* (1978), de Richard Donner.
- *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola.
- *La isla del Dr. Moreau* (1996), de John Frankenheimer.
- *The Score* (2001), de Frank Oz y Robert de Niro.

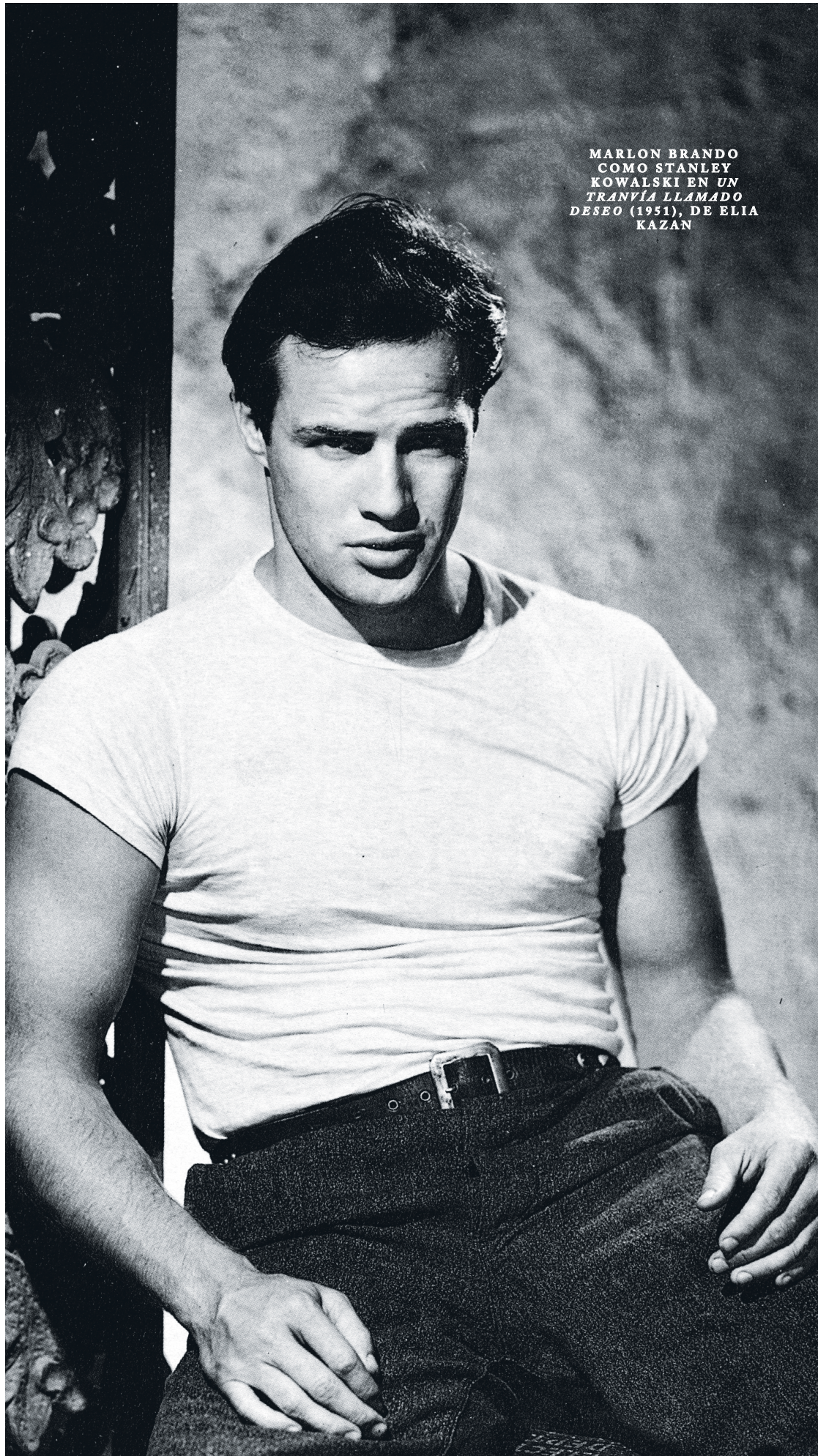
estar a la altura de estos doce ya comentados. A pesar de que aquel aplicado estudiante del “Método” tuvo ocasión de trabajar igualmente con cineastas de la talla de Fred Zinneman (*Hombres*, 1950), Charles Chaplin (*La condesa de Hong-Kong*, 1967) o Sydney Lumet (*Piel de serpiente*, 1960), lo cierto es que no encontró ninguna otra criatura ficcional con la que pudiera medirse de igual a igual.

Prisionero al fin de su propia autovampirización, más incluso que de su mito cinéfilo, Brando desapareció realmente de las pantallas cuando los últimos fotogramas de *Apocalypse Now* daban paso a los títulos de crédito, poco después de que el aullido final de Kurtz (“¡El horror, el horror...!”) se perdiera para siempre en el espesor de la jungla. Esto sucedía en 1979, cuando sólo había cumplido aún cincuenta y cinco años. Todo lo que vino después, incluida su intervención a las órdenes de Johnny Depp en *The Brave* (1997), ya no alcanzó a ser ni siquiera una pálida sombra de toda la luz y de todas las tinieblas que anteriormente había sido capaz de proyectar.

Se sabía a sí mismo ‘bigger than life’ y, quizás por eso, nunca pudo superar la cima alcanzada con aquellas interpretaciones. Desde octubre del año pasado sólo aspiraba a morir en paz y a descansar en el paraíso soñado, que para él fue siempre una isla de la Polinesia en el Pacífico Sur. Era consciente, ya entonces, de estar al final del camino, y por eso dejó instrucciones precisas para que, una vez incinerado, sus restos fueran trasladados a esa isla tahitiana de su propiedad, puesto que la idea de convertirse en una atracción turística dentro de un cementerio de Hollywood para celebridades le ofendía profundamente...

Genio y figura –siempre coherente– de quien, ya en 1972, al haber sido premiado con su segundo Oscar (el primero lo había recibido en 1954, por *La ley del silencio*), envió en su lugar a una mujer india, vestida con ropas tradicionales, para recoger la estatuilla como gesto de protesta para denunciar la forma en la que Hollywood trataba a los indios. Su vida privada, tumultuosa, siempre fuera de norma y finalmente trágica, acabaría por sumirle en el ostracismo durante los últimos veinticuatro años de su existencia, pero ni siquiera este último y oscuro cuarto de siglo ha sido suficiente para borrar de la memoria de nadie a Stanley Kowalski, Marco Antonio, Vito Corleone, Paul y Kurtz. Él se ha ido, pero ellos se han quedado para siempre y vuelven a vivir cada vez que saltan de nuevo a la pantalla.

CARLOS F. HEREDERO



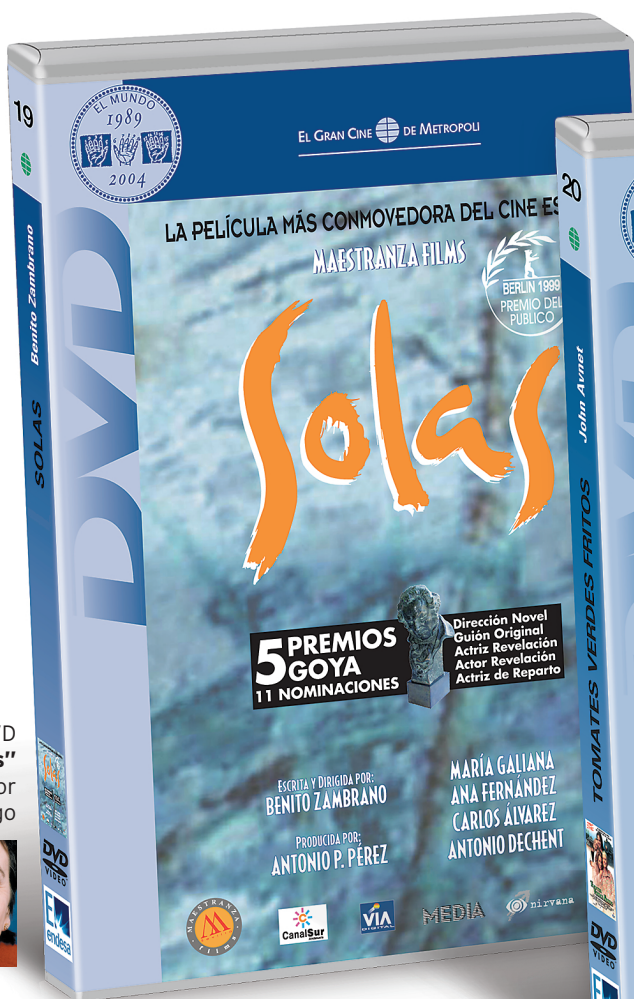
MARLON BRANDO
COMO STANLEY
KOWALSKI EN UN
TRANVÍA LLAMADO
DESEO (1951), DE ELIA
KAZAN



LAS DIFICULTADES DE SER MUJER: MAÑANA "SOLAS" Y EL SABADO "TOMATES VERDES FRITOS"

LAS GRANDES FIRMAS DE EL MUNDO OFRECEN A SUS LECTORES SUS PELICULAS FAVORITAS

cada DVD sólo
4,99 €



El viernes, el DVD "Solás" presentado por Victoria Prego



El sábado, el DVD "Tomates verdes fritos" presentado por A. Giménez Bartlet



Cinema Paradiso; La vida de Brian; JFK; Nixon; Malena; Amelie; El honor de los Prizzi; Sangre fácil; Cyrano; La Reina Margot; Como agua para chocolate; La novena puerta; Todo sobre mi madre; El hijo de la novia; Jackie Brown; Premonición; El tambor de hojalata; Los niños del Brasil; **Solas**; **Tomates verdes fritos**; **Good morning Babilonia**; **Mulholland drive**; **Cadena perpetua**; **Paseando a Miss Daisy**; **Sospecha**; **Rebeca**; **Duelo al sol**; **Bailando con lobos**; **El imperio de los sentidos**; **Hiroshima, mon amour**; **Stalingrado**; **Reglas de compromiso**; **Ginger & Fred**; **Intimo y personal**; **Breve encuentro**; **El amigo americano**; **Lunas de hiel**; **Los fabulosos Baker boys**; **Pelle el conquistador** y **La tormenta de hielo**.

COLABORA



GRATIS

	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SABADO
CARTELES	✓	✓		

EL MUNDO

www.elmundo.es/promociones

Teléfono de atención al cliente

El próximo sábado comienza la XVIII edición del Festival Castell de Peralada, el evento estival más importante de Cataluña y uno de los más destacados del panorama español. En su centenario, la figura de Dalí se destaca como protagonista con la recuperación de algunos de los telones diseñados por el pintor de Figueras para *El sombrero de tres picos* de Falla y *El café de Chinitas* de Lorca. El estreno de la ópera *1714 Món de Guerres* por un colectivo de compositores o la representación de *Madama Butterfly* son algunas de las citas más destacadas de este año.

Peralada abre en torno a Dalí

NO hay duda de que el Festival de Peralada está últimamente muy atento a lo nuevo y a las cosas que suceden a su alrededor. Parecía lógico que en el año del centenario del nacimiento de Dalí, la muestra, situada muy cerca del Museo de Figueras, dedicado al pintor, echara su cuarto a espadas en torno a esta figura y evocara su memoria con algo significativo. Lo hace con dos sesiones de danza, que prometen cosas muy sustanciosas. La primera se titula *Dalidance* y se sirve de músicas de Wagner y Schubert. Las coreografías son de Ramón Ollé y llevan títulos tan significativos como *Tristán Loco*, *Laberinto* y *Bacanal*, que eran los de los espectáculos para los que el artista creó los telones, ahora —y ésta es una de las gracias de la cosa— totalmente recuperados. Como intérpretes principales se desempeñarán el citado Ollé y Rossi de Palma. Xavier Albertí se ocupa de la dramaturgia.

CRISTINA GALLARDO
DOMAS PROTAGONIZA
MADAMA BUTTERFLY



PERALADA EN TORNO A DALÍ

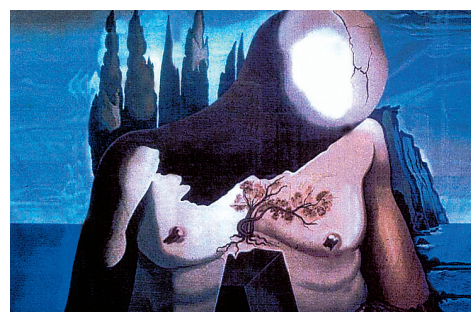
El segundo espectáculo reúne *El sombrero de tres picos* de Falla y *El Café de Chinitas* de García Lorca y cuenta asimismo con los telones que Dalí realizara en los Estados Unidos en los años 40, ninguno de ellos presentado en Europa con excepción del alusivo al destinado a la citada *Laberinto*. José Antonio Ruiz, con su Centro Andaluz de Danza, es el coreógrafo de la primera obra. Lluís Danés es el director de escena y escenógrafo de la segunda, que requiere arreglos musicales de Chano Domínguez y el canto de Esperanza Fernández. Se señala, con razón, que una de las aportaciones fundamentales es en este caso el telón dedicado por el pintor a su amigo Federico García Lorca, que representa a una mujer crucificada con cuerpo de guitarra sin cuerdas.

Ópera antibelicista. Es de lo más relevante de un festival que quizá no posee el grado rupturista y original, dentro de la gran amplitud que sus dirigentes quieren otorgarle, del año pasado. Pero, por supuesto, que no se abandona la atención a lo nuevo, de lo que es excelente ejemplo la ópera *1714-Món de Guerres*, obra antibelicista de diversos y jóvenes creadores, que se estrena mundialmente. El libreto es de Albert Mestres y la música de Joan Enric Canet, Ximo Cano, Ramón Ramos, Rafael Reina, Josep Vicent y el ya no tan joven Josep Maria Mestres-Quadreny. El citado Vicent, autor de la concepción musical, dirigirá la función en esta versión semiescenificada de Ramón Simó.

En esta parcela figura una de las óperas más desoladas del siglo XX, *El caso Makropoulos*, una de las mejores obras de Leos Janáček, el compositor moravo de cuyo nacimiento se cumplen 150 años. Es el competente Teatro Hélikon de Moscú con la siempre imaginativa visión escé-



A LA IZQUIERDA, BACCHANALE, ABAJO, TRISTÁN E ISOLDA Y LABERINTO: TELONES DE SALVADOR DALÍ RECUPERADOS PARA EL ESPECTÁCULO DE DANZA DALIDANCE.



nica de Dmitri Bertman quien llevará a puerto la función con los solistas habituales de la compañía; gente cumplidora y que penetra en las propuestas de este interesante hombre de escena. Una obra verista, *Madama Butterfly* de Puccini (estrenada en Milán hace cien años), es el siguiente título, puesto en escena por Lindsay Kemp, con las voces de Cristina Gallardo Domas, Roberto Aronica y Giorgio Zancanaro, éste en posesión de una de las mejores voces de barítono de los últimos 30 años, ahora ya en horas bajas. La dirección musical es de Marco Armiliato. Cerrando este capítulo, aunque desde una dimensión totalmente diversa, se presenta la Ópera Nacional de China, con la milenaria *La diosa del río Lu*. Espectáculo servido por un conjunto que tiene sus códigos, sus músicas, sus reglas, pero que es de una profesionalidad y exactitud sensacionales.

Es interesante, por lo novedoso, el ballet *La Cenicienta* de Johann

Strauss II, que exhibirá el Ballet de Cuba, de la mano de Pedro Consuegra y Alicia Alonso. No deja de ser una rareza. Más rutinaria es la presencia de la Orquesta Filarmónica Arturo Toscanini de Parma con su titular Lorin Maazel (Respighi, Dvořák), que permitirá comprobar el estado actual de la formación a las órdenes de una de las batutas más virtuosas del presente. De cierto relieve es el ciclo en torno a jóvenes y valiosos pianistas españoles de hoy: Rosa Torres Pardo (*Iberia* de Albéniz), Javier Perianes (Blasco de Nebra, Debussy, Falla, Chopin), Miguel Baselga (Schumann, Schubert-Liszt, Barber, Ravel), Iván Martín (Scarlatti, Mozart, Chopin).

Primera aparición. Se anuncia asimismo un recital del bajo-barítono Ruggero Raimondi, con la pianista Ann Beckman. Es la primera aparición del cantante, ya no en sus mejores momentos, en Peralada. Lo hace con un concierto bien planeado

que incluye el curioso *Bestiario* de Francis Poulenc al lado de canciones de Rossini, Verdi y Mussorgski. Dos voces de muy distinto signo ofrecen actuaciones de interés; la primera la de Ute Lemper, una musa del café concierto canalla, trasunto de la mítica Marlene Dietrich, que maneja un instrumento bien trabajado, menos oscuro y ronco que el de la histórica actriz alemana; la segunda es la de Joan Manuel Serrat, que trae el Festival su último espectáculo, ya aparecido en disco, que ha estado paseando arriba y abajo con éxito. Se ha bautizado con el título Serrat Sinfónico y cuenta con la participación de Ricardo Miralles al piano, Roger Bas en la percusión y la

Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Catalunya. El arreglista y director es el estupendo músico Joan Albert Amargós.

En otras parcelas, bien integradas en un festival tan multidisciplinar, aparecen igualmente Paco de Lucía, con la música de su último CD *Cositas buenas* y apoyado en un equipo de instrumentistas formidable, y Woody Allen, con su *New Orleans Jazz Band*, constituida por músicos de primer orden; mucho mejores que el actor, que es un mediocre clarinetista. Pero sabe rodearse de buena gente que hace un magnífico y exquisito jazz. Los Fisk Jubilee Singers pondrán sus notas cadenciosas cantando negros espirituales. Una sesión, la de este espléndido y antiguo grupo de Godspell americano, que hubo de cancelarse hace dos años por la lluvia.

Destaquemos también y por último el espectáculo teatral sobre *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda, en adaptación de Joan Ollé, que dirige la escena, con música de Pascal Comelade y un buen plantel de actores: Mercè Pons, Rosa Renom y Montserrat Carulla entre ellos.

Se presenta la Ópera Nacional de China, con la milenaria *La diosa del río Lu*. El espectáculo será servido por un conjunto que es de una profesionalidad y exactitud sensacionales

ARTURO REVERTER

Andalucía

BUENA la han armado los críticos andaluces. Advertí hace bien poco de lo que estaba ocurriendo e iba a ocurrir en esa autonomía. Los hechos demostraron cuanto escribí. Ahora la crítica andaluza se ha unido en pleno para firmar un manifiesto tremendamente duro en contra de la nueva y dictatorial política cultural de la Comunidad Autónoma y el Ayuntamiento sevillano. Por una vez, como Fuenteovejuna, todos a una. En Madrid se intentó una unión semejante para evitar que se publicasen las críticas líricas al día siguiente, hecho único en el mundo. Hubo un esquirol.

No sabemos aún las consecuencias de la unión de críticos andaluces –David Cuesta, Andrés Moreno Mengíbar, Justo Romero, Ramón María Serrera, Carlos Tarín, José Miguel Usábel, Pablo J. Vayón– pero sí la inquietud que ha despertado en el delegado de cultura del Ayuntamiento, que inmediatamente descolgó el teléfono para llamar a los directores de la prensa local a fin de impedir su difusión y, según me cuentan, hasta haciendo uso de publicidades.

El caso es que no puede tirarse por la borda toda la labor cultural pasada. El caso es que antes de decidir hay que estar bien informados. El caso es que media docena de iluminados indocumentados no pueden hacer lo que les venga en gana. El caso es que los intereses personales de un libretista no pueden confundirse con los públicos. El caso es que ya está bien de hacer las cosas en el más absoluto oscurantismo. ¡Basta ya! Ahora en favor de la cultura andaluza.

Sevilla merece que se ocupen de su orquesta y teatro personas con preparación y experiencia acreditadas y que se pongan en marcha proyectos contrastados. Pues ninguna de ambas cosas, porque la unificación de dirección artística y musical en un teatro es algo que ya se sabe que no funciona. Ejemplos: Munich o Madrid. Menos mal que el buen sentido –o las perras– se ha impuesto al final y no se ha cancelado un contrato firmado por la Maestranza con Carlo Rizzi a fin de que *Madama Butterfly* fuese dirigida por el nuevo titular, tal y como deseaban algunos. Y enhorabuena a Humberto Orán, nuevo programador del teatro. Él sí que sabe. Ya lo verán.

GONZALO ALONSO

Aix y Montpellier se reinventan

COINCIDE esta semana el comienzo de dos festivales del verano europeo –los franceses Aix-en-Provence y Montpellier– que, por su imaginación, anulan la hipótesis sobre el envejecimiento de un modelo que año tras año trata de reinventarse con la intención de atraer a nuevos públicos. Si los sindicatos galos lo permiten –el pasado año una huelga impidió su celebración– Aix presenta, hasta el 31 de este mes, cinco títulos operísticos entre los que figura un estreno mundial, principal reclamo de esta 56 edición. Se trata de la ópera *Han-jo*, encargada al japonés Toshio Hosokawa (Hiroshima, 1955) que firma también el libreto sobre la obra del mismo nombre del escritor suicida Yukio Mishima. Hoy mismo se estrena esta coproducción con el Teatro de La Moneda en la que la belga Anne Teresa de Keersmaecker se hará cargo de lo escénico mientras que la Orquesta del teatro de Bruselas estará dirigida por su titular Kazushi Ono. También ha despertado interés el nuevo montaje de *El amor de las tres naranjas* de Prokofiev que se propone para para mañana, en colaboración con el Teatro Real de Madrid. Cuenta con puesta en escena de Philippe Calvario y estará mandada en lo musical por Tugan Sojiev, al frente de la Mahler Chamber Orchestra. Le sigue la reciente y actualizada *Traviata* diseñada por Peter Mussbach para la Staatsoper berlina. El joven Daniel Harding guiará a un reparto vocal donde destaca la Violeta de Mireille Delunçh y el Alfredo de Rolando Villazón. Fiel como siempre a la obra mozartiana, la cita francesa repone *El rapto en el serrallo*, de cuya pro-

puesta escénica destacan los telones del mallorquín Miquel Barceló. El enérgico Marc Minkowski, al frente de sus Musiciens du Louvre, asume la parte musical. La tercera de las nuevas producciones anunciadas lleva la firma del suizo Luc Bondy –responsable del *Wintermärchen* del Liceo– que se hace cargo del *Hércules* de Haendel.

El fiable William Christie mandará a Les Arts Florissants y a un elenco nada desdeñable: William Shimell, Joyce DiDonato y Christine Schäfer.

Rarezas en Montpellier.

Aix comparte vanguardismo y devoción por los títulos olvidados con Montpellier, que cumple veinte años de travesía. Dos óperas en versión concierto inauguran –este domingo y el lunes– la cita. Armin Jordan dirige *El barón gitano* de Strauss junto a la Nacional de Francia, mientras

que Enrique Mazzola asume, junto a la Nacional de Montpellier, *Il re Teodoro in Venezia* de Paisiello en una revisión de Henze. Otra rareza que se apunta permitirá descubrir el último trabajo de Richard Strauss: *La sombra del asno*, en una nueva propuesta de René Koering, con dirección musical de Juraj Valcuha. No menos atractivas son las dos exhumaciones programadas: *Salomé*, primera de las seis óperas de Antoine Mariotte (1875-1944) y la trilogía de oratorios *Putifar*, *Giacobe* y *Giuseppe* del romano Pietro Raimondi (1786-1853). Mientras que los dos guardianes del barroco actual, Christophe Rousset y Rinaldo Alessandrini, asumen respectivamente, *L'Empio punito* de Melani –junto a Les Talens Lyriques– y *La Giuditta* de Scarlatti, con el Concerto Italiano. **C. FORTEZA**



E. CARECCHIO

EL AMOR DE LAS
TRES NARANJAS

Nostalgia de Praga en Schleswig-Holstein

MAÑANA comienza el Festival Schleswig-Holstein que a lo largo de siete semanas llevará a la ciudad del norte de Alemania a lo más granado del panorama actual. Tal como hace dos convocatorias ocurriera con España, la cita dedica su IXX edición a la República Checa. Hay previstos conciertos en los que por el podio de la Orquesta del Festival, la Filarmónica Checa, pasarán consagradas batutas como Kent Nagano, Valeri Gergiev, Libor Pesek o el mismo Eschenbach, director del festival, y solistas como Magdalena Kozená, Thomas Hampson o Ian Bostridge.

El regreso más polémico del maestro

Barenboim

La vuelta de Daniel Barenboim a Madrid, mañana en la Plaza Mayor en un concierto al aire libre, se produce en medio de una polémica político-cultural que raramente se había dado en



TRAS el cambio de gobierno y la llegada de Esperanza Aguirre a la Comunidad de Madrid, ésta optó por darle un giro al Festival de Verano prescindiendo de los servicios de la Staatsoper que había anunciado que asistiría en 2004 con una obra no especialmente popular como es *Moisés y Aarón* de Schoenberg. Sin embargo, tras el carpetazo de los responsables madrileños, la nueva Ministra de Cultura tomaba el relevo. De la mano del Inaem y a través de la Consejería de Cultura de Andalucía, se ha organizado una pequeña gira que le llevará a la Plaza Mayor madrileña, junto a sendos conciertos en Granada. Todo ello con un coste, hasta ahora, no reconocido.

El año ha sido muy intenso para el maestro argentino. A la tristeza por el fallecimiento de Edward Said, su compañero de fatigas, también galardonado con el Premio Príncipe

de Asturias de la Concordia, se sumaba la noticia de que dejaría la Sinfónica de Chicago en 2006. Pese a que una serie de músicos le pidió que se replantease la decisión, optó por confirmar su decisión.

Primera orquesta. Durante el tiempo que permaneció al frente de la que, para muchos, es la mejor orquesta del mundo recibió todo tipo de comentarios y críticas directamente por su política de programación e, indirectamente, por las dificultades económicas que vivía el conjunto norteamericano. Unas semanas más tarde era en Berlín, su otra ciudad, donde su colega Christian Thielemann anunciaba que se iba como responsable musical de la Deutsche Oper de Berlín, hermana a la par que competidora de la Staatsoper, compañía que lidera Barenboim. La gota que colmó la irri-

nuestro país en la que el músico ha sido protagonista de un extraño rifrafe entre administraciones. Un hecho que podría llevar a mayores consecuencias si se tiene en cuenta el probado interés de la Ministra de Cultura por vincular al director a Madrid.

tación de Thielemann, para muchos la gran esperanza blanca de la batutería de ese país, vino de la decisión del Gobierno Federal de subvencionar con algo más de un millón ochocientos mil euros más a la compañía de Barenboim. Thielemann, enfadado por la injusta comparación, optó por no esperar hasta 2007 que

es cuando terminaba su contrato. La batalla entre ambos había sido especialmente virulenta. Las presiones han sido reconocidas por uno y otro lado con las inevitables conexiones políticas. Thielemann ha sido acusado de racista mientras que Barenboim es una persona, en el terreno político, bien relacionada con sectores de la socialdemocracia.

Parece que cumplidos los 61 años, Barenboim ha superado, con mucho, el mundo de la música para convertirse en un símbolo de artista comprometido políticamente, heredando, de alguna manera, el simbólico papel que ejerció hace unas décadas su colega Mstislav Rostropovich en la decadencia de la URSS. En alguna medida es la voz que más alto y más fuerte clama en relación con la difícil situación que vive Israel, su país de acogida. Así, en múltiples ocasiones ha denunciado al ac-

tual gobierno de Sharon porque estaba tomando una dirección “moralmente absurda y estratégicamente equivocada”, poniendo en peligro incluso “la existencia del propio Estado de Israel”. La configuración de una orquesta joven formada por israelíes y palestinos, la West-Eastern Divan Orchestra, con sede en

Andalucía, era su apuesta por la convivencia frente a la confrontación que predicaban otros sectores judíos.

Mientras tanto, el relevo de gobierno en Madrid daba un cambio de tercio a su habitual presencia en la capital que ayudaba a enjugar las deudas de sus compañía berlínesa. Con la llegada de Esperanza Aguirre el Festival de

Verano daba un vuelco. El consejero de Cultura, Santiago Fisas, lo justificaba recientemente afirmando que “el acuerdo entre el Real y la Staatsoper recogía un compromiso de reciprocidad que se ha incumplido todos estos años”. Pese a mostrar su respeto y admiración por el artista denunciaba “el elevadísimo coste de traer a la Staatsoper a Madrid”. Sobre todo teniendo en cuenta que, con un título tan poco popular como *Moses und Aaron* –cuya programación está prevista en futuras temporadas–, el coste de las representaciones superaría los dos millones de euros, unos cuatrocientos millones de las antiguas pesetas. De esta manera, cada localidad alcanzaba los 900 euros de los que cada espectador asumía 180, mientras que la Comunidad de Madrid debía hacerse cargo del resto. Al programar *Tosca* en producción del Real, se per-

mitía el acceso a un “más amplio espectro de ciudadanos” porque el presupuesto se reducía a la mitad.

Mantener vínculos. El nuevo gerente de la Staatsoper, Georg Vierthaler, contestaba resignado, a través de la agencia Efe que “cada teatro tiene su política y nosotros, que somos teatro, la respetamos”. También señalaba que le supondría la pérdida de un millón de euros. Sin embargo, a renglón seguido, Vierthaler, tras una conversación entre Manuel Chaves, presidente de Andalucía, y Barenboim, anunciaba que “la Staatsoper quiere mantener sus vínculos con España y tras la decisión del Real, esa relación proseguirá en el verano de 2005 en Andalucía, donde tiene previsto llevar a Sevilla varias representaciones de *Parsifal*”, así como sendos conciertos en Granada.

Apenas unos días más tarde la Ministra de Cultura y el Ayuntamiento de Madrid llegaban de sorpresa a un acuerdo para ofrecer mañana un concierto gratuito como arranque de la programación de los Veranos de la Villa. La ministra Carmen Calvo lo justificaba señalando que “me daba muchísima pena que Barenboim no estuviera este año en Madrid” y afirmaba que “hice mucho para que se vinculara con Andalucía y haré todo lo posible para que no se desvincule de Madrid”. Un hecho que ha sorprendido porque el Ministerio parecía invadir competencias de las administraciones madrileñas. Y más equívoca resultaba la última declaración a Efe de Carmen Calvo en la que, tras certificar su interés por Barenboim, se preguntaba “¿a quién no le gustaría tenerlo cerca en una responsabilidad cultural? Le estimo mucho como maestro, como director y como persona. No me gustaría perderlo del todo”, lo que ha levantado cierta inquietud entre los responsables del Teatro Real.

LUIS G. IBERNI



JAVI MARTÍNEZ

JULIO 11-17 UZTAILA

VITORIA-GASTEIZ FESTIVAL DE 2004
28º JAZZ
GASTEIZKO JAZZALDIA

IBERDROLA

CAMPAS DE ARMENTIA ARMENTIAKO ZELAIAK

11 DOMINGO 16:00
New Orleans Picnic
New Orleans Blue Stompers
New Orleans Heritage Jazz Band Entrada libre
Sarrera dohainik. 18:30

POLIDEPORTIVO DE MENDIZORROTZA MENDIZORROTZA POLIKROLEDGIA

12 LUNES 20:30
ASTELEHENA
Noche Electrónica
Erik Truffaz Group
Bugge Wesseltoft 12€
20:30

13 MARTES 21:30
ASTEGARTEA
The Randy Brecker / Bill Evans
Soulbop Band 2004
Herbie Hancock, Wayne Shorter,
Dave Holland & Brian Blade 23€
21:30

14 MIÉRCOLES 21:30
ASTEZKENA
Clayton-Hamilton Jazz Orchestra
con Patti Austin 23€
Solomon Burke 21:30

15 JUEVES 21:30
OSTEGUNA
Chano Domínguez Trio
con Avishai Cohen & Jeff Ballard 23€
Branford Marsalis 21:30

16 VIERNES 21:30
OSTRALA
Take 6
Bobby McFerrin 23€
y Coro Kantilena 21:30

17 SÁBADO 21:30
LARUNBATA
Juilliard All Stars 35€
Paco de Lucía 21:30

CONSERVATORIO JESÚS GURIDI JESÚS GURIDI MUSIKA KONTSERBATORIOA

V Seminario de Jazz
con la Juilliard School of Music de Nueva York
días 13 al 17 de julio

TEATRO PRINCIPAL PRINCIPAL ANTZOKIA

13 JUEVES 18:30
OSTEGUNA
Gerri Allen "Time Line"

14 VIERNES 18:30
OSTRALA
Sylvain Luc - Stéphane Belmondo Duo

15 SÁBADO 18:30
LARUNBATA
Mark Turner "Fly Band"

16 DOMINGO 18:30
IGANDEA
Soweto Kinch BRITISH COUNCIL

17 DOMINGO 18:30
IGANDEA
Bojan Z 8€
18:30

CLUBES DE MEDIANOCHE GAUERDIKO KLUBAK

HOTEL NH CANCELLER AYALA
del 13 al 17 de julio **Lewis Nash Trio**
del 13 al 15 de julio **Avishai Cohen Quartet**
días 16 y 17 de julio **Hiromi**

colaboran / laguntzaileak

ELCORREO Euskadi Diputación Foral de Álava GOBIERNO VASCO

Arabako Foru Aldundia

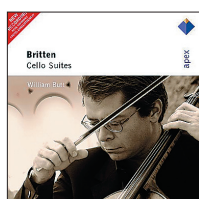
Caja Vital Vital Kubxa

DISCOS



PIETRO MASCAGNI
CAVALLERIA RUSTICANA
G. BUMBURY/C. BERGONZI
MYTO 042 292

CURIOSA la grabación de esta *Caballería rusticana* proveniente de un vivo de 1968 en el Teatro Colón de Buenos Aires. ¡Qué pena que allí, durante muchos años, no hayan podido escuchar artistas de este calibre! Bumbry y Mastromei eran sin duda voces de gran calibre, mientras que Carlo Bergonzi pertenecía más a los estilistas. En él nunca se admiró la belleza de la materia prima vocal, sino el arte con el que manejaba sus discretos medios. Su propia mujer llegó a decir: “¡Quién se hubiera podido comparar a Carlo si hubiera tenido también un timbre de calidad!”. Pero ese “buen decir” queda demasiado frío en el papel de Turiddu, que precisa mucha más pasión. Justo en el polo opuesto cae Giampiero Mastromei, bastante vulgar. Grace Bumbry aporta la pasión y el rencor del personaje de Santuzza, pero no la ingenuidad que le hace caer en la fatal revelación a Alfí. Estamos en definitiva ante una curiosa versión que poco tiene que ver con la Sicilia que retrató Pietro Mascagni. **G. ALONSO**



BENJAMIN BRITTEN
SUITES PARA VIOLONCHELO
WILLIAM BUTT, CHELO
APEX 2564 60493 2 2CD

BENJAMIN Britten fue capaz de captar y sintetizar la herencia de Bach a través de sus tres *Suites para chelo*, en las que la dimensión danzable es menos acusada. Lo difícil y lo notable de estas composiciones es que, sin olvidar ese antecedente, vienen constituidas por música por completo nueva y original, que lleva la marca del creador británico. Concisión, densidad, austeros efectos instrumentales, procedimientos barrocos reciclados, variedad de ideas se dan la mano en estas obras magníficas, que fueron creadas a instancias de Rostropovich, que las estrenó en los años 60-70. Es del todo plausible la interpretación del joven chelista inglés William Butt, que, aún a fuerza de resultar poco cálico y relativamente expresivo, elige una línea de una pureza, de una limpieza y de una serenidad realmente ejemplares, de tiempos especialmente moderados. Lo que quizá lo aleja de la mayor fantasía y más contrastado colorido de Truls Mork, que hace maravillas, por ejemplo, en el impresionante *Lamento* de la *Suite n° 1* (Virgin, un solo CD). **A. R.**



B. MARSALIS
ROMARE BEARDEN REVEALED
B. MARSALIS QUARTET
MARCD 3306

DEDICADO a la memoria de jazzistas venerables como el saxofonista Benny Carter e inspirado en la mirada artística del pintor Romare Bearden, el último disco de Branford Marsalis es un modelo jazzístico de tradición bien entendida. Sustentado en los patrones clásicos de la primera mitad del siglo XX, el saxofonista recupera en esta nueva entrega el carácter y espíritu de piezas tan célebres como el *Jungle Blues* de Jelly Roll Morton, reivindicando elogios propios a partir de una valiosísima actualización. Romare Bearden Revealed comienza con una apasionante versión del tema que Duke Ellington escribiera al bailarín del Cotton Club Peg Leg Bates, *I'm slappin' Seventh Avenue*, y concluye con un mano a mano juguetón entre el soprano de Branford y el piano de Harry Connick Jr. En el medio, mucho y buen blues, compartido junto al resto de la saga Marsalis (Ellis, el padre, y sus hermanos Wynton, Jason y Delfeayo) y colaboradores como el baterista Jeff “Tain” Watts o el pianista Joey Calderazzo. Válido y hermoso. **P. SANZ**

Fiel a la tradición

FRANZ SCHUBERT: TRES GRANDES CICLOS PARA VOZ Y PIANO. CHRISTIAN GERHAHER, BARÍTONO.
GEROLD HUBER, PIANO.
ARE NOVA 82876 57747 2 3CD

BMG ha reunido en este álbum Arte Nova tres discos ya existentes en el mercado, que han ido apareciendo a medida que se grababan. Nos permiten conocer uno de los más modernos, sensibles y recomendables acercamientos a los magistrales ciclos vocales de Schubert.

Porque el joven Gerhaher, nacido en Straubing en 1969, nos plantea, en efecto, recreaciones muy valiosas de páginas bastante y excelentemente grabadas; pero lo hace con humildad, con medios no excepcionales pero suficientes; con gusto y musicalidad, enarzándose de tal manera en una ilustre tradición. La voz, aquí ya lo hemos dicho, es eminentemente lírica, pero igual, de timbre agradable, suficientemente extensa, maleable, y es usada con arreglo a los cánones. Regula intensidades, ensancha y adelgaza según los casos y siempre con tino.

Es evidente que el estilo del barítono recuerda algo al de Fischer-Dieskau, de quien siguió algunos cursos, pero el suyo parece más natural y espontáneo, más austero y resuelve mejor ciertos problemas vocales —cambio de registro, agudos a plena voz— que, por ejemplo, Matthias Goerne; si bien no posee la calidad vocal de Thomas Quasthoff. Esa naturalidad, esa sencillez, el tono comedido, intimista muchas veces, nos ganan; como nos ganan el control rítmico, el nervio, el manejo del *ostinato*, la expresión sin énfasis, la nitidez de la dicción, la fluidez de la exposición, y también, cuando es solicitado, lo aristado y bronco del canto. El tríptico sobre poemas de Goethe, *Gesänge des Harfners D 478*, de tan sugerentes planteamientos, cierra el tercer compacto. **ARTURO REVERTER**

ARTE NOVA VOICES · LIEDER

FRANZ SCHUBERT
DIE SCHÖNE MÜLLERIN
WINTERREISE
SCHWANENGESANG
GESÄNGE
DES HARFNERS

CHRISTIAN GERHAHER
GEROLD HUBER
PIANO

3 CDs
ARTE NOVA CLASSICS

INGENIO TOPOBO, JUGUETE EDUCATIVO CON SENSORES PARA MEMORIZAR MOVIMIENTOS Y EXPLICAR LEYES BÁSICAS DE LA FÍSICA

Las renovadas técnicas de comunicación con nuestro entorno natural e incluso sus manifestaciones artísticas son algunos de los aspectos que tratará, a partir del próximo lunes, el equipo de investigadores del Tangible Media Grup del Mit Media Lab en Valencia. La intervención, integrada dentro de la IV edición de Campus TI que se celebra en el Museo de Ciencias Príncipe Felipe, contará con la presencia de James Patten, que analiza para El Cultural algunas de las líneas de trabajo de su equipo, en las que cabe destacar, entre otras, la planificación urbana, la composición musical, juegos infantiles o las llamadas “botellas musicales”.

tal, nuevas formas de aprendizaje e incluso manifestaciones artísticas.

En los últimos tiempos hemos asistido a una auténtica revolución en lo que respecta al tamaño, la rapidez y el precio de los ordenadores. Sin embargo, los instrumentos que nos permiten su uso, como son el teclado y el ratón, no han experimentado ninguna evolución desde hace 20 años.

En el Tangible Media Group del MIT Media Lab hemos iniciado líneas de investigación dirigidas a desarrollar nuevos medios que nos permitan interactuar con los ordenadores y a diseñar objetos que denominamos “Interfaces Tangibles”, para aplicaciones específicas en los

ordenadores. Partimos de una premisa principal, y es analizar cómo los seres humanos establecíamos procesos de comunicación antes de que se inventase la informática. Por ejemplo, nuestra experiencia con el entorno suele ser el resultado del conjunto de conocimientos adquiridos a través de los sentidos. Si lo extendemos a la informática, comprobamos que sí se han aplicado el conjunto de sensaciones que hemos obtenido a partir de la vista y el oído, pero casi nunca el del tacto. ¿Y por qué no desarrollar un ordenador que incorpore el tacto y que por lo tanto sea mucho más fácil de utilizar?

Varios usuarios. En este sentido, nuestros trabajos se enfocan al uso de objetos físicos, por varios motivos: son fáciles de manipular, en comparación con lo que supone el uso de un ratón sobre una pantalla de ordenador; y pueden cogerse con las manos. Además, los Interfaces Tangibles permiten la participación de una o más personas, a diferencia del teclado y el ratón, que limitan la acción a un solo usuario.

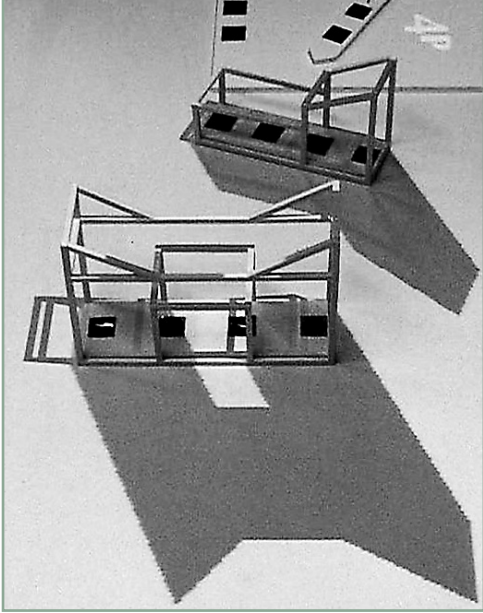
Entre las aplicaciones de estos Interfaces Tangibles que estamos

DURANTE miles de años, el ser humano ha buscado y desarrollado nuevas formas de comunicación con su entorno natural. La invención de los ordenadores y la generalización de su uso ha provocado, sin embargo, una enorme contradicción: permite ampliar las co-

municaciones hasta límites insospechados, especialmente gracias a Internet, pero nos obliga a comunicarnos a través de dos únicos instrumentos: el teclado y el ratón. Un grupo de investigadores del Tangible Media Group del MIT Lab trabajamos desde hace años en el desarrollo de nuevos interfaces que se aplican en inteligencia ambien-

Inteligencia ambiental

Nuevas formas de interacción revolucionan la vida cotidiana

**MODELOS DE EDIFICIOS FÍSICOS PROYECTAN
SOMBRA DE SIMULACIÓN POR ORDENADOR**


que estarán expuestos. En la mesa hemos introducido una serie de circuitos eléctricos, los 'tag LC', que mediante una antena, reciben del ordenador las distintas condiciones de viento, luz del sol, etc.

Acción eólica. Un proyector emite, en tiempo real, las distintas soluciones obtenidas mediante la simulación.

En los últimos tiempos, hemos asistido a una auténtica revolución en lo que respecta al tamaño, la rapidez y el precio de los ordenadores. Sin embargo, los instrumentos que nos permiten su uso no han evolucionado desde hace veinte años

Un encuentro de vanguardia

El Tangible Media Group impartirá un curso los próximos días 12, 13 y 14 de julio, dentro de la IV Edición de Campus TI, en el Museo de Ciencias Príncipe Felipe de la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia (www.campus-ti.org). El equipo estará dirigido por el científico Hiroshi Ishii. Desde sus inicios, Campus TI ha contado con el apoyo de esta prestigiosa institución científica, considerada como uno de los centros de investigación de vanguardia más importantes del mundo. Desde la visita de su fundador, Nicolas Negroponte, en el año 2001, Campus TI ha contado en todas sus ediciones con la presencia de un equipo de investigadores del MIT Lab. Conceptos tan novedosos como la computación afectiva a cargo de la investigadora Rosalind Picard se han expuesto en esta Universidad de Verano, exclusivamente dedicada a la ciencia y la tecnología, y que cuenta con el apoyo de la Universidad de Valencia.

desarrollando, destaco el Proyecto de Planificación Urbana 'URP'. Los arquitectos y urbanistas utilizan habitualmente simulaciones informáticas para analizar las condiciones naturales que rodean sus proyectos arquitectónicos como el viento, la exposición al sol, las condiciones del suelo, etc. 'URP' permite, alrededor de una mesa ('tabletop'), mover los diseños arquitectónicos y someterlos a las diferentes condiciones ambientales y climáticas a las

Sobre la mesa también hemos instalado un reloj y un indicador de la dirección del viento que permiten seleccionar las distintas circunstancias que provocan las sombras que se producirán alrededor de los edificios y el resultado de la acción eólica.

Composición musical. Este procedimiento de simulación para la planificación y desarrollo urbanísticos también se ha trasladado al mundo

empresarial, mediante la solución que denominamos 'SCVis'. En esta aplicación, los objetos que disponemos sobre la mesa representan clientes, fábricas y almacenes. Las diferentes ubicaciones, y el sometimiento de estos elementos a distintas condiciones y circunstancias permiten llegar a conocer cómo los cambios en la producción y venta de productos afectarán a los gastos, existencias y, por lo tanto, a la obtención de beneficios.

El mismo sistema de 'tabletop' también se ha incorporado al pro-

yecto 'Audiopad' para composición musical. Basta con variar la posición de un objeto en la mesa para obtener distintos sonidos musicales. Y en el campo de los juegos infantiles este sistema se convierte en un procedimiento idóneo para fomentar el aprendizaje. 'Topobo' es un juguete básico de construcción, a cuyas piezas hemos incorporado unos pequeños motores y ordenadores, que graban los movimientos específicos de las piezas. Si se pulsa un botón, el motor repite la gestión grabada una y otra vez. Ello permite construir figuras que se mueven, arrastran o resbalan y a la vez muestran a los niños conceptos básicos de la Física.

Y, sin embargo, al abrir la botella podemos llegar a escuchar el sonido de la lluvia, o el gorjeo de los pájaros. El proceso creativo de un Interface Tangible como las "Botellas Musicales" contiene varias partes: el desarrollo de conceptos

nuevos de interacción; un aspecto puramente técnico como la construcción de nuevos sensores; y un importante componente de diseño. Debemos darle forma física al Interface, y que su puesta en funcionamiento implique que sea fácil de entender y sobre todo muy agradable de utilizar.

Por último, no puedo dejar de hablar de otras dos líneas de investigación en las que estamos trabajando intensamente: el control del movimiento de objetos mediante ordenador y su enorme potencia creativa. Podemos utilizar la informática para controlar y provocar el movimiento de determinados objetos físicos.

Aplicación presente y futura. Sin duda, hablamos de conceptos muy novedosos, algunas de cuyas aplicaciones concretas no estarán en el mercado hasta dentro de unos años. Sin embargo, los resultados de nuestros estudios ya están siendo aplicados, por ejemplo, en el diseño de nuevos aeropuertos. Sin duda, han abierto una nueva vía de comunicación entre los seres humanos, los bits y los átomos. (Para más información sobre Tangible Media Grup, en: <http://tangible.media.mit.edu>).

JAMES PATTEN

El hombre, a lo largo de su evolución, ha mantenido un difícil equilibrio entre la solidaridad y la agresión frente a sus semejantes. El catedrático de Fisiología de la Universidad Complutense de Madrid Francisco Mora analiza los rasgos de unos comportamientos que han ido sentando las bases de la Neurohistoria.



RALPH STEADMAN/DISCOVER

De la solidaridad a la agresión

POR FRANCISCO MORA

¿Qué hace que dos chimpancés en la selva de Uganda, que normalmente pelean entre ellos ferozmente por la comida o por una hembra, causándose muchas veces heridas profundas, se pongan de pronto de acuerdo para explorar juntos el territorio, den caza a otros monos para comer, o agreden violentamente, incluso hasta causar la muerte, a otros chimpancés “extranjeros”? ¿Qué hace que, siendo “enemigos” y competidores en “casa”, ambos defiendan mutuamente sus vidas ante un peligro común? El sentimiento de solidaridad entre machos, según expertos biólogos, es raro en el mundo animal. Los machos son profundamente individuales. Sin embargo ese sentimiento solidario existe entre los antropoides, nuestros congéneres de hace muchos millones de años.

En los resultados de un estudio realizado en la selva durante años, se ha podido constatar que, de vez en cuando, algunos chimpancés macho, 2 ó 3, se reúnen por cualesquiera circunstancias o razones, por ejemplo, para despiojarse mutuamente. Al poco tiempo otros se unen al grupo y así se forma una banda relativamente numerosa de 18, 20 ó 25 individuos. Alcanzado ese número algo pasa entre ellos, espontáneo, emocional sin duda, que da lugar a algún entendimiento de solidaridad grupal y es entonces, de pronto, cuando todos juntos, en apretada fila de a uno y silenciosos, comienzan a adentrarse en la selva.

En ese caminar, y de vez en cuando, se paran y rompen la fila, se reúnen de nuevo en grupo circular y se espulgan unos a otros o almohazan mutuamente con sus uñas o palmas de las manos los pelos de sus espaldas. Algo así como un entendimiento solidario, emocional, de “estamos jun-

tos”, “somos uno”... Al poco reemprenden de nuevo la marcha. Y es de este modo que, de vez en cuando, se agrupan y exploran los límites de su territorio. En ese límite territorial, o quizá un poco más “allá” de él, ocurre que si se encuentra un chimpancé de la misma especie pero de otro grupo se le ataca y a veces se le mata. Pero no establecen guerras más allá de eso. La solidaridad entre machos sirve para defender el territorio. Es decir, un competidor “que no es de los nuestros” y que eventualmente puede matar a nuestras crías, copular con nuestras hembras o robarnos el alimento. ¿Qué otra cosa han hecho las tribus más primitivas de seres humanos, y aun las actuales, entre tribus vecinas, sino organizar bandas para defender el territorio? Pero entre los seres humanos primitivos hay una diferencia importante añadida. Aquélla que hace que las bandas organizadas vayan más allá de la defensa del territorio y se adentren en el territorio de “los otros” con la clara intención de destrozar, matar y expoliar al vecino.

¿Qué son si no más cerca en el tiempo nuestras propias guerras en un mundo supuestamente civilizado? No hay que ir atrás muchos miles de años y ni tan siquiera cientos de años, sino apenas unas cuantas decenas, y aún hoy, ahora mismo, para darnos cuenta de ello. Es decir, de cómo operan en nuestros cerebros los códigos cervales y violentos que nos llevan a matarnos unos a otros, unos grupos frente a otros. ¿Qué ha ocurrido en el cerebro humano (1.450 gramos) frente al del chimpancé (450 gramos) para que además de peso y complejidad se haya añadido ese “superplus” de agresión, violencia y maldad intraespecie? ¿Qué ha ocurrido para que en esa balanza solidari-

dad-agresión y en el proceso evolutivo se haya cargado tanto el platillo de la agresión y la violencia? ¿Que ha hecho que esa solidaridad grupal inicial reservada principalmente a mantener la supervivencia la hayamos proyectado, también como grupos (raza, pueblos, creencias), al exterminio de los demás?

Yo vengo sosteniendo que sólo decodificando el significado funcional de los circuitos que se han construido en nuestros cerebros en esa lucha constante con nuestras propias vicisitudes evolutivas podremos alcanzar el conocimiento último de nuestra propia naturaleza. Si ello es así las Neurociencias actuales y futuras debieran ser capaces de desentrañar esos códigos y, como con los genes en la moderna Biología Molecular, encontrar la manera de activar y desactivar circuitos que la evolución ha dejado anclados en el cerebro con significado primitivo pero no actual y que atentan y destruyen las propias leyes de la supervivencia en el hombre de hoy.

Alguien, algún día, tendría que escribir una NEUROHISTORIA de la humanidad no contada como hasta ahora en los libros y enciclopedias y que siempre va de guerra en guerra o de extinción en extinción de grupos, naciones y civilizaciones, sino la historia que subyace a toda esa foresta psicológica, social y filosófica. Es decir, nuestra ‘Neurohistoria’ enlazando Neurociencia y Humanidades y contada no desde hace 5.000 años sino quizá 25.000 años. Y es con ello como quizá algún día se puedan cambiar los destinos del ser humano a través de cotas de conciencia que son las que proporcionan de forma lenta ese “sesudo”, denostado e ignorado cerebro humano. ■



DAVID GISTAU

“Ser Hemingway o Benny Hill depende del tamaño... de la prosa”

PREGUNTA: A la hora de escribir su primera novela, ¿quién le dijo *A que no hay huevos*?

RESPUESTA: Ciertos amigos retadores que se burlaban de lo que estaba tardando en perder mi virginidad literaria como si se tratara de la sexual.

P: ¿Qué es lo peor que ha hecho por un reto así?

R: Romperme el cuello. El reto consistía en intentar el salto del ángel en la piscina infantil.

P: ¿Y lo mejor?

R: Animarme a cortejar a una mujer incomparable a pesar de que toda ella era un “a que no hay huevos” articulado. Un peligro, vaya. Esa mujer se parece sospechosamente a la que está encerrada en mi libro.

P: Hablando de peligro y de su libro, debuta en la novela a puerta gayola: ¿teme ser corneado?

R: De la plaza sólo hay dos formas dignas de salir: por la puerta grande o por la de enfermería. Por tanto, y más que una cornada, lo que temería es que el libro fuera devuelto a corrales por falta de trapío y olvidado en lo que se tarda en encender un puro.

P: ¿Le funciona eso de alterar las líneas del destino con una navaja, como hace Corto Maltés, y pretende su protagonista?

R: Al igual que mi protagonista, me conformo con ir sobreviviendo a mi destino porque no soy lo bastante hombre como para determinarlo. Ni mi protagonista ni yo somos de los que se

atreven a tirar un penalti en el último minuto.

P: ¿Le han dicho demasiadas veces que iban a sacar al periodista que hay en usted?

R: Sí, y “aunque sea con fórceps”, han añadido. Al final han descubierto que esa cosa rara que había dentro de mí no era periodismo, sino gases, que metidos en un folio resulta que me los pagan.

P: Veo que sigue ganando amigos: escribe que los corresponsales de guerra son unos “engreídos que chocan sus egos como los carneros sus cornamentas”...

R: Creo que sí, en general, los corresponsales de guerra tienen un concepto tan exageradamente sagrado de sí mismos y de lo que hacen es porque no soportarían la idea de estar jugándose la vida y cagando sus matrimonios por algo carente de importancia. No creo que haya que reprochárselo.

P: ¿Cuánto de vanidad y de verdad hay en ese oficio?

R: No lo sé. Yo fracasé en ese oficio. Lo mejor sería que le transmitiera esta pregunta a alguien cercano

que lo ejerce de forma admirable. Me refiero a esa mujer que se parece a la protagonista del libro.

P: Volvamos a la vanidad: ¿y en la escritura?

R: Desconfío de quienes disfrutaban escribiendo.

Eso es que todavía no han hecho un descubrimiento pavoroso: que no se trata de escribir, sino de escribir bien. La vanidad se la concede como premio quien cree haber alcanzado su mejor yo posible. No estoy en edad de ponerme vanidoso.

P: Los lectores, y los redactores jefes, piden espectáculo: ¿cómo se defiende un escritor metido a corresponsal? ¿Jugando a Benny Hill disfrazado de Hemingway o al revés?

R: El espectáculo que buscan lectores y jefes consiste en que el autor se baje los pantalones. De lo que aparezca depende quedar como un Benny Hill o como un Hemingway, y con esto volvemos al problema del tamaño. Del tamaño de la prosa.

P: Se incluye como personaje poco amable en la novela... ¿de verdad habla “como escribiendo una columna”?



David Gistau (Madrid, 1970), quizá el más torero de los jóvenes columnistas (por chuleta, talentado, valiente y sentimental), acaba de publicar su primera novela, *A que no hay huevos* (Temascinco), sobre su experiencia como corresponsal de guerra. Pero que nadie espere un retrato heroico. O sí, porque es una historia de amor y literatura y humor. Por algo cree con Umbral que “si las cosas existen es sólo para que podamos divertirnos inventándoles una metáfora”.

R: Ejerzo un humor basado en el autocastigo para rebajar un defecto que me señaló alguien que lloraba: la arrogancia. Nadie volverá a llorar por culpa de mi arrogancia.

P: ¿Le han hecho sentir a menudo como “el Mortadelo y Filemón, dos

en uno, del periodismo”?

R: Sí. En Pakistán, la Tribu no comprendió que mi único afán fuera pasarlo bien y contar la guerra como en un tebeo de Ibáñez en vez de esculpir frases en mármol.

Supongo que tenían razón, pero yo me desconjone de risa y ellos no.

P: ¿Y qué hacía un urbanista jugando a Indiana Jones en Afganistán?

R: Probarse a sí mismo, claro. Es mejor fallar un penalti en el último minuto que no atreverse a tirarlo. Y con esto me estoy contradiciendo respecto a lo dicho antes.

P: ¿Tiene ya una repisita para poner sus premios?

R: Para tener una repisita tendría que tener una casa propia. Y no pienso deshacer la maleta ni aceptar nada que pese demasiado, que me parece a mí que te presentas a facturar en el aeropuerto con premios literarios y te cobran un exceso de peso del copón.

P: ¿Y ha encontrado ya el camino de regreso a Ítaca?

R: Mi Ítaca era una mujer a la que ya no puedo regresar. Pero tampoco Corto Maltés, a diferencia de Ulises, tenía una Ítaca. Y por eso se divertía, porque el que llega a Ítaca guarda la espada –o el bolígrafo– y se sienta a ver la tele con Penélope. Al menos hasta que vuelve a sentirse reclamado por la navegación, por la escritura.

NURIA AZANGOT

EL HÁBITO
DE SER

Flannery O'Connor

www.sigume.es