

2011

LETRA

INTERNACIONAL

110

7 euros

CINE, CRISIS, SUEÑOS

Román Gubern

Koldo Serra

Jonás Trueba

Luis Bardón

Mercedes Goiz

Juan Cobos

Jenaro Talens

Jean-Luc Godard

Daniel Cohn-Bendit

LA INCERTIDUMBRE MUNDIAL

Remo Bodei

ANTROPOLOGÍA DE LA CORRUPCIÓN

Marcel Hénaff

Jean-Luc Nancy • Juan Ángel Juristo • Antonio Penadés • Ángeles Encinar
José Luis Rey • Paula Izquierdo • Martín Gómez • Toni Montesinos
Rosa Pereda • Carlos García Santa Cecilia • Adolfo Baltar • Clara Janés



Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Luis Bardón

Ciudadanos

El nacimiento de la política en España (1808-1869)



CIUDADANOS

EL NACIMIENTO DE LA POLÍTICA
EN ESPAÑA (1808-1869)

ISBN: 978-84-95886-45-3

LETRA¹¹⁰ INTERNACIONAL

FUNDADOR

Antonin J. Liehm

DIRECTOR

Salvador Clotas

SUBDIRECTOR

Manuel Ortuño Armas

COORDINADORA

Rosa Pereda

SECRETARIA DE REDACCIÓN


Mercedes García Lenberg

CONSEJO DE REDACCIÓN

Victoria Camps, Luis Goytisolo,
Jon Juaristi, Ludolfo Paramio,
Carlos Piera, Josep Ramoneda

LETRA INTERNACIONAL ES MIEMBRO DE



Esta revista ha recibido una ayuda de la

 Dirección General
 del Libro, Archivos y
 Bibliotecas para su di-
 fusión en bibliotecas, centros culturales y
 universidades de España para la totalidad
 de los números del año.

LETRA INTERNACIONAL

Monte Esquinza, 30, 2.º dcha.
 28010 Madrid.
 Teléf.: 913 104 696 - 913 104 313
 Fax: 913 194 585
 editorial@fpabloiglesias.es
 www.fpabloiglesias.es

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
 Torre de Babel, S.L.

REALIZACIÓN GRÁFICA
 Egraf, S.A.

CIF n.º G-28667061
 Depósito Legal: M-4655-1986
 ISSN 0213-4721

PRIMAVERA 2011

ÍNDICE

-
- **Remo Bodei**
De la incertidumbre mundial. Una reflexión sobre el futuro 2
-
- **Marcel Hénaff**
El don perdido. Por una antropología de la corrupción 10
 - **Jean-Luc Nancy**
Lo común menos común 16
-
- CINE, CRISIS, SUEÑOS** 21
- **Román Gubern**
El panteón cinéfilo de Hollywood 22
 - **Koldo Serra**
Los tiempos están cambiando. Reflexiones desde la trinchera 27
 - **Jonás Trueba**
Hipótesis del cine en España 37
 - **Juan Cobos**
La crisis sin fin 41
 - **Luis Bardón y Mercedes Goiz**
Rodar en África. «El factor humano» 49
 - **Jenaro Talens**
«Honor de cavallería». Una relectura fílmica del Quijote 56
 - **Jean-Luc Godard y Daniel Cohn-Bendit**
El cine ha muerto 62
-
- **Juan Ángel Juristo**
Aquella tercera persona 70
 - **Antonio Penadés**
Viajes literarios a la Grecia antigua 74

LOS LIBROS

- **Ángeles Encinar** (Julia Otxoa); **José Luis Rey** (J. Pérez Azaústre); **Paula Izquierdo** (Rogelio Blanco Martínez); **Juan Ángel Juristo** (Damián Tabarovsky); **Martín Gómez** (Diana Athill); **Toni Montesinos** (Paul Auster); **Rosa Pereda** (Sharon Smith); **Carlos García Santa Cecilia** (Giles MacDonogh) 77

CORRESPONDENCIA

- **Clara Janés, Adolfo Baltar, Paula Izquierdo** 90

De la incertidumbre mundial

Una reflexión sobre el futuro

Remo Bodei

Actualmente, la capacidad de reflexionar sobre un futuro colectivo, de imaginarlo más allá de las expectativas personales, está disminuyendo de un modo drástico. Son muchos los que ya no adviertan en la historia aquella lógica intrínseca que, según se creía, la encaminaba hacia un objetivo determinado: el progreso, el reino de la libertad o la sociedad sin clases. Asistimos al ocaso de la cultura que durante los siglos XIX y XX hizo pensar a muchos miles de hombres que los acontecimientos marchaban inexorablemente en una dirección determinada, anunciada o previsible. En efecto, durante mucho tiempo nos acostumbramos a creer que la intervención humana consciente era capaz de abreviar el tiempo necesario para que se produjera lo inevitable, de «acelerar las contracciones del parto». Una vez caída, sin haber sido refutada, la idea de una historia única orientada, vivimos en el tiempo con la sensación, ahora más que nunca, de estar dispersos en una pluralidad de historias (con *hache minúscula*) sin coordinación alguna, en unos destinos personales conectados sólo superficialmente con los acontecimientos comunes.

Esta situación comporta un cambio radical de nuestro modo de percibir el futuro y nos impone una nueva reflexión sobre los instrumentos racionales que necesitamos para afrontarlo, conectando de otro modo los acontecimientos individuales con los colectivos. El hecho de no vivir en una época que pueda remitirse a un pasado de tradiciones hasta cierto punto firmes y bien conocidas o a un futuro remoto de expectativas ya establecidas, produce una atmósfera intelectual semejante a la que describía Tocqueville en 1840 al hablar del estado de ánimo predominante entre los americanos: «En medio de este continuo fluctuar de la suerte, el presente adquiere cuerpo, se agiganta y cubre el futuro, que queda anulado. De ahí que los hombres sólo quieran pensar en el mañana inmediato». El porvenir recupera su carácter de contingencia absoluta, de espacio cuyas fuerzas escapan al control humano (es decir, algo imposible de programar en sus aspectos sustanciales que, de nuevo, ha quedado en las manos de

Dios). Parece que se confirma la frase de John Maynard Keynes: «Lo inevitable no ocurre nunca, lo inesperado, siempre».

CULTIVO INTENSIVO DEL PRESENTE

Las consecuencias de esta situación son múltiples y están aún pendientes de un análisis profundo. Por mi parte, considerándolas en términos ético-políticos, veo fundamentalmente tres.

En primer lugar, los valores tradicionalmente vinculados al futuro en cuanto tiempo de la expectativa, de la redención y de la inminencia del Reino de Dios o de la Revolución han dado un giro. La representación de nuestra existencia como momento de preparación para otra vida, desde el punto de vista religioso, o como instrumento laico de construcción de un porvenir radiante —que sin embargo sólo conocerán nuestros descendientes— se hace difícil de concebir y de defender. Muchas situaciones de la vida (dolor, enfermedad, vejez, muerte) se consideran ahora imposibles de redimir, por la sencilla razón de que no pueden arreglarse ni con la beatitud celestial de un más allá religioso, ni con un futuro terrenal de armónica recomposición de los conflictos. La transformación «alquímica» de lo negativo en positivo, teorizada por algunas variantes de la dialéctica, y las promesas de compensación de los padecimientos del presente por medio de determinadas alegrías que se atisbaban como relámpagos en el porvenir, se convirtieron pronto en letra muerta; hecho que produce a veces una especie de implosión en el arco de la existencia individual, ajena a la esperanza pero no a la angustia, a la resignación o a la indiferencia.

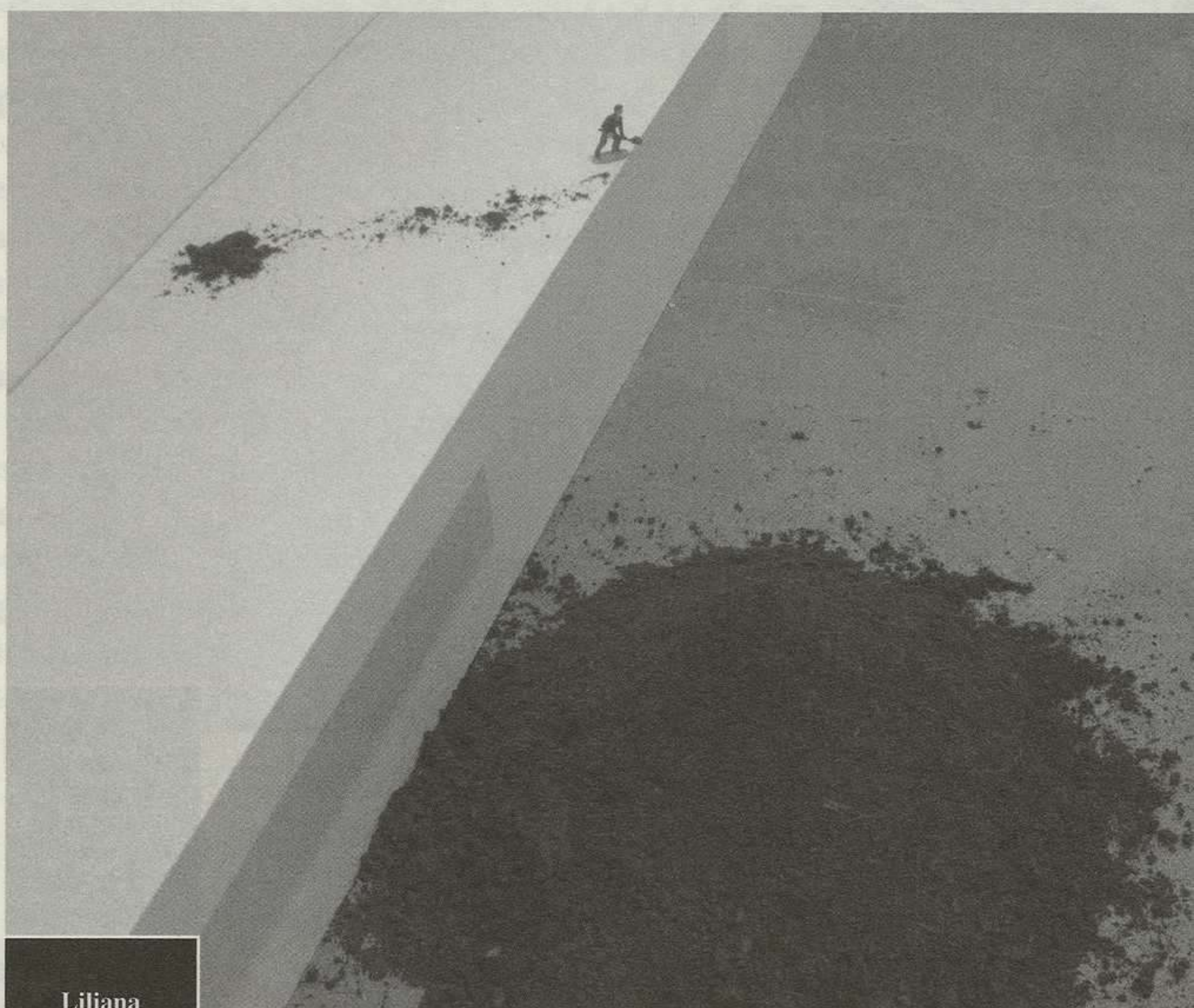
Bloques enteros de experiencia y amplias regiones de significado —antes considerados desde la óptica de la eternidad o del futuro remoto— se reformulan y se transcriben conforme a nuevos criterios de relevancia. Todo lo que vale para las experiencias «negativas», vale también para las «positivas»: el deseo de disfrutar de un modo inmediato de ciertos dones que se consi-

deran irrepetibles como el amor, la amistad, el placer o el bienestar concentra en instantes concretos y discontinuos los «momentos del ser» de una vida digna de sí misma. La contracción de las expectativas en una sola existencia física sumerge al individuo en el tiempo irredimible de la caducidad, lo obliga a elaborar el luto que causa la necesidad de trasplantar las raíces del yo desde el terreno firme e inmutable del más allá o de los tiempos decisivos de la historia al suelo friable y efímero del cuerpo, de la biografía y del entorno de la persona y de las instituciones más cercanas a ella. La estrategia contra este malestar consiste en cultivar con intensidad el presente para hacerlo fructificar cuanto antes, sin preocuparse de lo que pueda ocurrir en un porvenir no inmediato. Pero esto equivale a una desertización del futuro y presenta el peligro de fomentar una mentalidad oportunista y depredadora.

En segundo lugar, el ocaso de las grandes expectativas colectivas, que hasta hace unos diez años (cuando el mundo se hallaba aún dividido en dos bloques) orientaban a millares de personas, aunque sólo fuera ideológicamente, ha producido la tendencia a privatizar el futuro mismo y a construir utopías a medida, hechas en casa. Los ideales de la abolición de las desigualdades que afectan a «la humanidad entera» o de la extensión de la libertad al mayor número de individuos, con la promesa paralela de un porvenir abierto a la iniciativa de cada cual, acabaron por producir un sentimiento de frustración, sobre todo en Occidente. Las sociedades tradicionales poseían instrumentos bastante eficaces tanto para compensar a los individuos de las posibles desventajas de su condición como para justificar la existencia de las jerarquías. La aceptación de los límites y de las privaciones de la vida encontraba su resarcimiento en la perspectiva religiosa de una recompensa en el cielo. Las ideologías dominantes conseguían que a los más desfavorecidos casi nunca se les ocurriera aspirar a los niveles altos de la escala social.

Por el contrario, las sociedades democráticas e igualitarias del mundo moderno han abierto una falla en ese

mecanismo de inhibición de las expectativas que tan buenos resultados dio a lo largo de varios milenios. Al proclamar solemnemente el derecho de todos los hombres a la igualdad efectiva y a la eliminación de todas las barreras que pudieran frenarla, legitimaron las aspiraciones de todos los individuos a superar el umbral de su situación de partida para ascender a los vértices de la pirámide social, a los cargos, a la riqueza y al prestigio. Frente al previsible naufragio de los muchos que jamás lograrán que sus ideales concuerden con la rea-



Liliana
Porter
*Trabajo
forzado*
2003

lidad, estas sociedades han tenido que recurrir a numerosas técnicas para gestionar las frustraciones que produce la imposibilidad de satisfacer todas sus promesas por principio. Los proyectos de dotar a la historia de un sentido colectivo fueron precisamente una de las formas de compensación y resarcimiento diferido de las expectativas individuales insatisfechas. El aplazamiento de la realización de una sociedad perfecta a las futuras generaciones y la legitimación del sacrificio de las generaciones presentes, poniendo la razón al servicio de programas históricos a largo plazo, daba sentido a la vida de los individuos. Pero esta transferencia, este mecanismo de dilación ya no funciona. Por descontado, no debemos añorar el pasado, ni despreciar los beneficios de la difusión de la igualdad, pero sí darnos cuenta de los nuevos problemas que plantea la reducción de los proyectos

vitales de los individuos y de la capacidad de progreso de las instituciones.

En tercer y último lugar, se cierra un ciclo bicentenario de pensamiento y de praxis que atribuía a la política una función salvadora y prometía la felicidad futura a pueblos enteros o a enteras clases sociales mediante su intervención en el curso de la historia. Al incorporarse a la corriente de los acontecimientos, cabalgando en

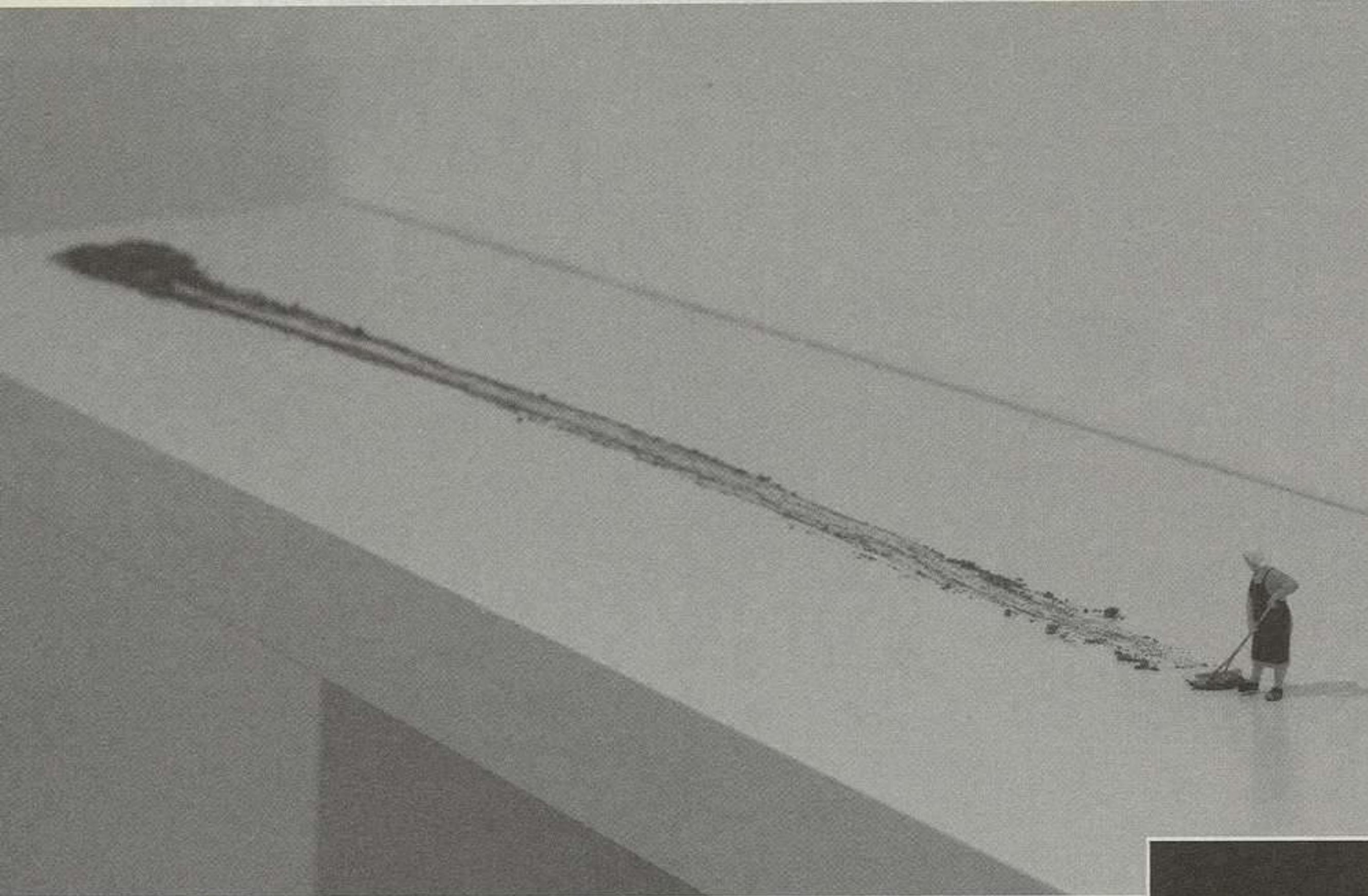
La primera tuvo lugar en 1770, cuando Louis Sébastien Mercier inauguró la época de la novela «ucrónica» al publicar *El año 2440*, donde la perfección no se localizaba ya en el espacio, sino en el tiempo, más concretamente en el futuro. Las consecuencias, aunque por el momento limitadas al plano de la imaginación, fueron enormes. En efecto, si la perfección y la felicidad de las sociedades humanas se sitúan en el porvenir, podemos iniciar ya desde el presente una larga marcha de

aproximación a ese estado de cosas. La perfección y la felicidad pueden lograrse en este mundo. El progreso, con su carga utópica se inserta en el tiempo de la historia y la dota de nervio y de una meta alcanzable: un segundo paraíso en la tierra, fruto de la conciencia humana.

El advenimiento de la siguiente etapa fue anunciado unos años antes —con una fórmula inocente en apariencia— por el *Emilio* de Rousseau, donde se sostiene que el hombre nace bueno pero se corrompe por culpa de la sociedad, lo cual invertía todas las posiciones filosóficas y religiosas tradicionales. Las consecuencias de esta idea, por lo demás famosísima, fueron decisivas. Si la sociedad está corrompida, la culpa no debe atribuirse nunca más a la naturaleza malvada del individuo (refrenada por la autoridad

procedente de Dios, como sostenía la tesis de San Pablo en tiempos de Nerón), sino a sus propias instituciones. La tercera etapa estuvo representada por las conclusiones prácticas que extrajeron de esa teoría los jacobinos, cuando mostraron al mundo que, si se quiere extirpar la corrupción humana, hay que eliminar con la fuerza la injusticia de los Estados.

Finalmente, la última etapa nos conduce al nombre de Marx (y, en ciertos aspectos, al de Lenin). Al unir el proyecto político de emancipación —originalmente jacobino— al sentido hegeliano de la historia —donde el desarrollo se produce de un modo dialéctico a través de las contradicciones—, Marx presentó la actividad revolucionaria como aquella ayuda que se presta a lo que ha de suceder de un modo inevitable. En todo caso, la revolución política es la encargada de realizar el designio o la tendencia de la historia hacia una sociedad libre de los obstáculos que impiden la



Liliana
Porter
*Trabajo
forzado II*
2004

la cresta de la ola, sintonizando con procesos ya en curso según la «mecánica racional», se suponía que la política aprovechaba la energía ascensional del movimiento histórico para llegar felizmente a la meta. Hoy, puesto que ha dejado de funcionar el mecanismo que la generaba, ha disminuido también esta fuerza propulsora.

UN HÍBRIDO DE UTOPIA E HISTORIA

Para comprender cómo ha podido ocurrir todo lo anterior, convendrá echar una rápida mirada retrospectiva a la génesis de ese mecanismo. Hacía ya mucho que las utopías dejaban entrever la felicidad y la justicia en forma de sociedades perfectas situadas en un espacio geográfico, en general islas remotas encontradas por azar. No obstante, tales utopías advertían siempre que su perfección era inalcanzable y que se trataba sólo de piedras de toque para evaluar el mal funcionamiento de una situación histórica real cuando se comparaba con las aspiraciones humanas. El híbrido de utopía e historia se produjo en cuatro etapas sucesivas a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, que apuntaré aquí.

felicidad humana (explotación, miseria, violencia). Se reconoce expresamente que el curso de los acontecimientos posee una lógica interna que mueve a los hombres, la mayor parte de las veces sin siquiera saberlo, en dirección al objetivo. El único problema es que —como en el caso de los judíos cuando se liberaron de la esclavitud en Egipto— para llegar a esa Tierra Prometida situada en el futuro, hay que atravesar primero el desierto y superar las pruebas que impone la cruda realidad.

El cruce de la utópica estática tradicional de las islas y de las ciudades perfectas con la dinámica y las impurezas de la historia real produjo una especie de mapa temporal del futuro, donde, además de describirse las barreras, los estrangulamientos y los efectos perversos con que chocan todos los proyectos humanos de cambio, se indican los recorridos, los desfiladeros y los posibles antidotos para superarlos o soportarlos. Primero, la historia hacía de contrapeso a las abstracciones estratosféricas del pensamiento utópico y de freno a la impaciencia revolucionaria, en tanto que la utopía prestaba en secreto a la historia sus metas y su impulso para acelerar ritmos que de otro modo resultarían demasiado lentos. Después se produjo el intento de conseguir un híbrido recíproco, en el que la utopía aceptaba las razones del realismo y de la concreción histórica y mitigaba sus pro-

mesas y sus pretensiones llegando al punto de fundirse con la historia misma. Ésta, por su parte, que ya no estaba guiada por el designio divino, había adquirido un significado y una racionalidad intrínsecos y se atribuía una inquietud que debería impulsarla, aunque fuera a través de etapas trágicas, hacia el progreso. Esta inserción de la una en la otra produjo una utopía frenada y una historia dinamizada, un sistema de control de las intervenciones humanas en la realidad que no pretende renunciar a los grandes proyectos de transformación, ni dejar de tomarse en serio las causas reparables que los bloquean y los condicionan durante tiempos más o menos largos.

Este es el mecanismo que se ha roto, la forma de racionalidad encarnada que, al parecer, ya no funciona y que vuelve a plantearnos el problema de una historia sin garantías frente a lo imprevisto.

UN PASADO LIGERO Y UN FUTURO DÉBIL

Con el abandono de un tal modelo de historia «vertebrada» y musculada por la utopía, nos hallamos ante la laguna del presente, una especie de vacío que nos ha privado de lo anterior y que subraya el dramático cisma entre nuestras experiencias y nuestras expectativas, pero que al mismo tiempo se presenta rico en oportunidades inexpressadas. El presente se encuentra

Fundación Pablo Iglesias



ISBN: 978-84-95886-58-3

Recuerdo de Fernando Múgica

José María Benegas

Prólogo de Alfonso Guerra

Monte Esquinza, 30, 2.º dcha. 28010 Madrid Teléfono: 913 104 696 - 913 104 313 Fax: 913 194 585

editorial@fpabloiglesias.es

www.fpabloiglesias.es

desguarnecido en la medida en que el peso del pasado, que hacía de lastre estabilizador en las sociedades tradicionales, se ha hecho ligero, mientras que el empuje hacia el futuro, que animó y orientó a las sociedades modernas a partir del siglo XVIII, se ha hecho débil.

Como ha notado Reinhardt Koselleck, se restringe el área de la experiencia y al mismo tiempo se reduce el horizonte de las expectativas (1).

Estas expresiones, que describen los dos fenómenos característicos de la modernidad, pueden parecer oscuras a primera vista pero, respectivamente, significan que la aceleración de los acontecimientos empobrece cada día más la experiencia —es decir, el pasado significativo—, porque el presente ya no se parece al pasado, y que la capacidad de predecir el futuro disminuye, porque su imagen cada vez tiene menos rasgos del pasado y del presente.

Proyectarse hacia el futuro, pensar en las generaciones que han de venir, son actitudes cada día menos difundidas. Por un parte, el pasado ya no pesa como antes, no sostiene de un modo suficiente la elección de las normas de actuación; por otra, acusa las repercusiones de los fracasos anteriores. Antes —en las sociedades tradicionales de base religiosa—, el individuo solía proyectar su existencia más allá de la muerte, en el abismo de la eternidad. Más tarde, volvió la mirada a los tiempos largos de la realización de los proyectos colectivos de edificación de un mundo mejor. Ahora, la notable reducción del horizonte temporal constituye el elemento más macroscópico y a la vez uno de los menos indagados entre los comportamientos sociales predominantes. Uno de sus resultados es que la mirada al futuro, que se había impuesto sobre la mirada a lo alto, tiende de nuevo a restringirse, de modo que este último se recupera parcialmente.

CUANTO MÁS SE SABE, MÁS SE PREVÉ

Una de las tendencias de la modernidad, consolidada desde hace más de doscientos años, quedó invertida cuando el futuro —liberado de la marcha hacia lo peor, de la llegada del Anticristo y del apocalipsis final— comenzó a plantearse como un «depósito de posibilidades», una serie de horizontes temporales abiertos y centrados en el presente, es decir, «un futuro que no puede comenzar». En efecto, el horizonte es

insuperable por definición, se traslada cuando nos trasladamos a lo largo del eje de los presentes sucesivos. En este sentido, «desfuturizamos» el futuro al tratar de hacerlo posible ya en el presente, y restringimos el excesivo número de posibilidades mediante estadísticas, proyecciones y previsiones, y, sobre todo, mediante la acción programada que transforma el «futuro presente» dentro de nuestro horizonte en «presente futuro», es decir, el que se realizará en un momento dado y revelará qué previsiones eran correctas y cuáles no (2).

En el origen de este modelo de racionalidad previosa, que funciona mediante la formulación de conjeturas, encontramos el pensamiento de Condorcet. Queriendo someter las relaciones sociales y la historia al «suave despotismo de la razón» (3), nuestro autor utilizó hipótesis relativas al pasado (sobre todo, al pasado remoto anterior a la aparición de la escritura) y al futuro, a la «décima época» del desarrollo del «espíritu humano», inaugurada por la Revolución francesa. Se situó, por decirlo con las palabras de Keynes, entre lo «inevitable» y lo «inesperado».

Como el gran estudioso de cálculo de probabilidades que fue, no sólo previó una línea evolutiva que conduce del pasado al presente (siguiendo un progreso al principio «lentísimo», como en el caso de la invención de la agricultura, y luego cada vez más acelerado), sino que también y sobre todo desarrolló conjeturas nada quiméricas sobre el futuro en la forma de la proposición hipotética «si... entonces», de una historia en tiempo condicional. De ese modo, huyó tanto de las tentaciones de la profecía y del «necesitarismo» como de la creencia en una contingencia absoluta de los acontecimientos. Para alcanzar su objetivo, trató de demostrar que la especie humana ha llegado a poner freno «a la dictadura del azar» y que puede avanzar en esa dirección.

Al calcular los «distintos grados de certidumbre a los que podemos aspirar» (4), Condorcet se sitúa en la confluencia de dos tradiciones del cálculo de probabilidades, que en términos modernos llamamos «objetiva» y «subjetiva» (o bayesiana). El primer género de probabilidades se podría formular de un modo clásico,

(2) Cfr. N. Luhmann, «The Future Cannot Begin: Temporal Structures in Modern Societies», en *Social Research*, nº 43 (1976), y en *The Differentiation of Society*, Columbia University Press, 1982, pp. 271-288.

(3) Condorcet, *Oeuvres complètes*, A. Condorcet O'Connor y M. F. Arago (eds.), 1847-1849, Firmin-Didot, vol. X, p. 75.

(4) Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, en *Oeuvres complètes*, op. cit.

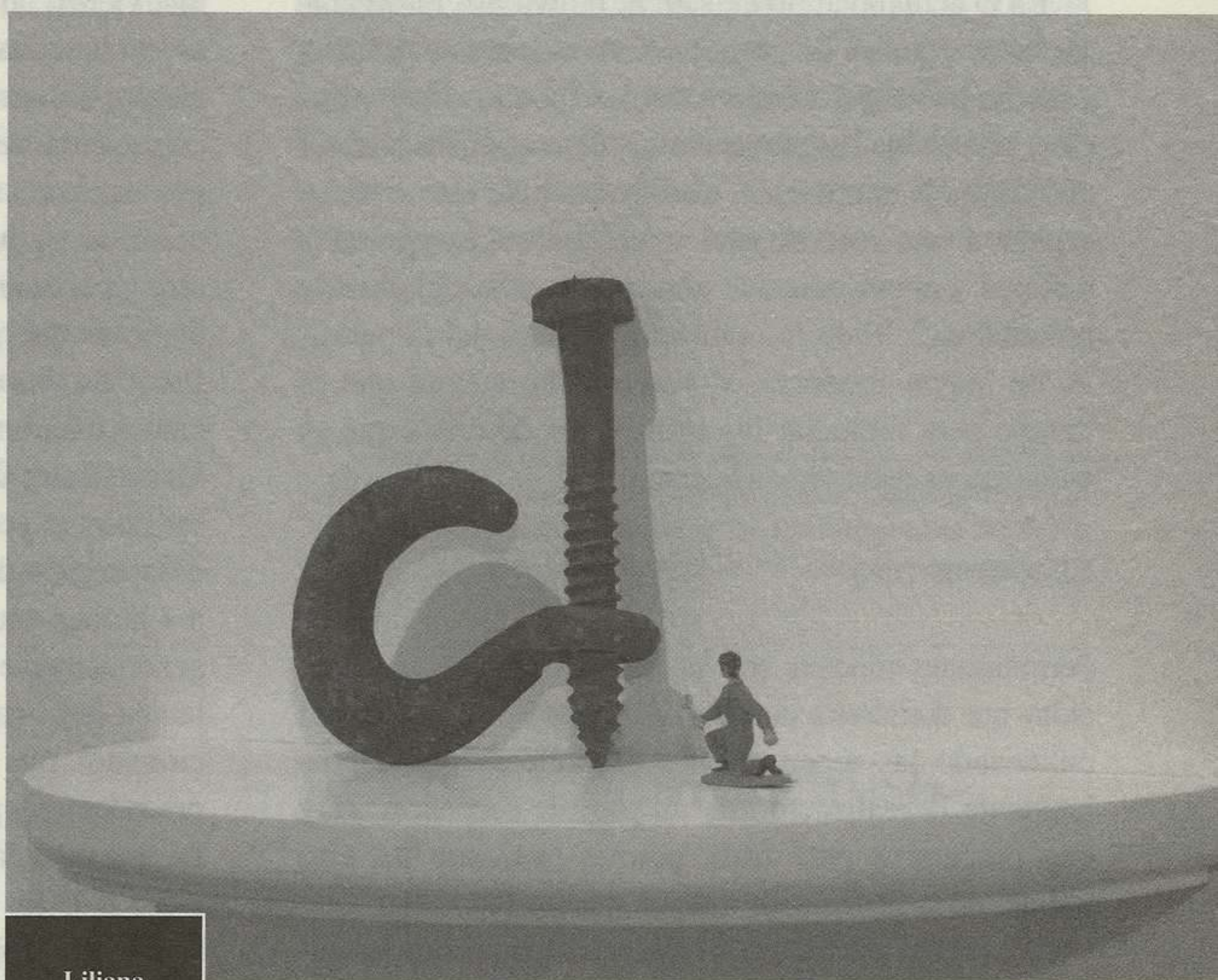
(1) Cfr. R. Koselleck, *Vergangene Zukunft*, Suhrkamp, 1979. [*El Futuro pasado*, Paidós, 1993 traducción de Norberto Smilg.]

en el lenguaje de Laplace, como «una fracción cuyo numerador es el número de casos favorables y cuyo denominador es el número de todos los casos posibles». Es decir, se estima la frecuencia de un hecho sobre la base de sus posibles resultados conocidos. Por poner un ejemplo muy sencillo: si tiro un dado de seis caras un número de veces suficientemente alto, la probabilidad de que, por ejemplo, salga el 3 es de 1/6. Diremos entonces que la tirada tiene lugar en condiciones de «riesgo», puesto que el número de resultados posibles (o, como se suele decir ahora, de *outputs*) es conocido. Si, por el contrario, se considera un acto cualquiera cuyos efectos estén aún sin determinar y sean imprevistos (una reacción química entre sustancias nunca antes combinadas o la entrada de un producto en el mercado), el acto ocurre en condiciones de «incertidumbre», ya que los *outputs* no se han establecido ni calculado con exactitud. Para someter el azar a la voluntad del agente, hay que realizar cálculos basados en criterios de «probabilidad subjetiva», es decir, estimando que los individuos o los grupos produzcan unos posibles resultados con sus actos. Es evidente que sólo el aumento de la cantidad de información y la garantía de poder rectificar durante el proceso el curso de los actos son capaces de disminuir la incertidumbre, según una regla ya formulada en términos generales por Aristóteles, cuando observaba que «donde predominan el intelecto y la razón disminuye el azar, y donde predomina el azar, existe el intelecto en grado mínimo» (5). Cuanto más se sabe, más se prevé.

LOS MÁRGENES DE INDECIBILIDAD SON AMPLIOS E IMPOSIBLES DE ELIMINAR

¿Cómo podemos hoy «desfuturizar» el futuro, aumentar nuestras capacidades de prever y pasar de una cultura de la necesidad a otra de la conjetura racional, con su consiguiente complejidad? ¿Es que el torbellino de acontecimientos de la actualidad, la multiplicación

de los actores sociales (seis mil millones de seres humanos distribuidos en más de doscientos Estados), el impresionante desarrollo de la técnica y de los saberes científicos, la volatilidad de los mercados financieros, una situación histórica en que las grandes civilizaciones de la tierra continúan sin reconocerse lo suficiente en sus valores peculiares, la bifurcación entre procesos centrípetos de mundialización y procesos centrífugos de aislamiento y el estrabismo entre integración y fragmentación que caracterizan nuestro presente his-



Liliana Porter
Trabajo
forzado IV
2004

tórico, permiten aún la elaboración de algún pronóstico racional y creíble de conjunto? Es evidente que algunas previsiones a nivel local o en campos especializados y restringidos muestran una fiabilidad suficiente; pero también lo es que su confluencia, su inserción y su montaje en un diseño complejo demuestran una arbitrariedad y un grado de incertidumbre que pueden medirse por la diferencia entre el futuro presente y el presente futuro. Con mayor razón, ocurre en el plano intermedio entre lo local y lo mundial. Aun disponiendo de un elevadísimo número de datos y de escenarios —como le ocurrió al presidente Kennedy durante la crisis de los misiles de Cuba en 1969 (6)—, el riesgo y la incertidumbre de una actuación de cara al

(5) Aristóteles, *Ética Eudemia*, 207a.

(6) Cfr. R. Kennedy, *Thirteen Days: A Memoir of the Cuban Missile Crisis*, W. W. Norton & Company, 1971.

«futuro del presente» tienen unos márgenes de indecibilidad amplios e imposibles de eliminar. Finalmente, a un nivel todavía más alto (como observaron Max Weber en 1894 y Jean-Michel Rey en fechas más recientes) (7), existen elementos de imprevisibilidad relacionados con factores emotivos tan incontrolables como el pánico. Desde la invención del papel moneda hasta la evolución de las Bolsas, tales factores demuestran que en el propio fruto de la racionalidad económica moderna anida el gusano de la irracionalidad.

En la actualidad no existen ni individuos ni organizaciones capaces de proporcionar visiones mundiales a medio plazo que resulten fiables (con la sola excepción, tal vez, de las proyecciones demográficas hasta el año 2030). Naturalmente, esto no excluye que se deba aspirar a una recomposición de conjeturas parciales racional y empíricamente analizadas en sus grados de probabilidad. Todo lo contrario, se trata del imperativo de mayor urgencia, si tenemos en cuenta que el tiempo para remediar las situaciones de crisis que se anuncian es cada vez más corto.

EL ANTIDESTINO

Permítaseme concluir con un ejemplo de «desfuturización» que demuestra la utilidad de una razón conjetural delineando las repercusiones filosóficamente importantes de la realización de un posible escenario. Hay que prepararse para esto, porque prefigura un giro radical de la historia de todo el género humano.

Me refiero a la biotecnología actual, que pone en solfa convicciones, hábitos e ideas milenarias, supuestamente basadas en la roca de pruebas irrefutables o en la autoridad de la revelación divina. Hasta ahora mismo, nada parecía tan evidente como el hecho de que un individuo llega al mundo por medio de los antiguos y probados métodos de la reproducción sexual natural, con un cuerpo y una mente sujetos a enfermedades y deformidades congénitas, que sufre, goza y muere junto con todos sus órganos. Las técnicas biológicas nos obligan a reformular rápidamente, incluso en el plano del sentido común, muchos parámetros que han servido de orientación a la vida cotidiana y al pensamiento filosófico y científico a lo largo de innumerables generaciones. Con su difusión, cambia el entramado de las relaciones de parentesco (incluso a través de «tecnologías pobres»

como la fecundación artificial asistida con un donante externo, que puede triplicar, por ejemplo, la figura materna en madre biológica, madre portadora y madre legal); cambia el papel de la sexualidad (por efecto de su separación programada de la procreación, gracias a los contraceptivos químicos, y de la figura paterna, debido al recurso a los bancos de semen, a la extracción de óvulos y al implante de embriones en el útero de madres de alquiler); cambia el sistema de los sentimientos, la textura, la variedad y la intensidad de las pasiones que intervienen en los momentos más solemnes de la existencia humana (nacimiento, muerte, paternidad, maternidad); desaparece con la introducción de las prótesis la concepción del cuerpo como organismo formado sólo por la materia viva y, con los trasplantes, por partes insolubles, ya que un órgano puede pasar de un cuerpo a otro y poner en relación existencias e historias humanas distintas que se encuentran después de una muerte. Entre las consecuencias macroscópicas de tales innovaciones podríamos citar la mayor debilidad de los vínculos naturales de sangre (los vínculos «adscriptivos» se reemplazan poco a poco por vínculos «electivos»), y la desaparición de muchas enfermedades hereditarias y de los límites entre una especie y otra en los organismos genéticamente modificados. Cambia incluso la configuración del imaginario en la medida en que está condicionado por los límites biológicos o mentales precedentes y por el complementario deseo de evitarlos. Lo que parecía impuesto por las duras leyes de la necesidad o de los inescrutables designios de Dios se transforma en objeto de elección, en «antidestino» (y, potencialmente, en una libertad mayor). Por efecto de la multiplicidad de factores como los trasplantes de órganos, la intervención en el genoma, la introducción de prótesis inorgánicas en el cuerpo, la elección del sexo de los hijos y los límites impuestos a la «lotería natural», la práctica recién inaugurada de procrear niños a la carta, es decir, exentos de determinadas enfermedades genéticas, se altera, sobre todo en la perspectiva, la conciencia que cada individuo posee de su cuerpo y de su identidad personal, cosas relacionadas también con su proyección más allá de la muerte y con su idea de los hijos y de la descendencia.

HOMBRES Y MUJERES DE CULTIVO

En menos de un siglo, con una neta desviación desde la dimensión psíquica a la dimensión física, se ha pasado de los programas ciclópeos que pretendía fabricar

(7) Cfr. J.-M. Rey, *Le temps du crédit*, DDB, 2002 y M. Weber, *Die Börse* (1894).

industrialmente el «hombre nuevo» con los instrumentos estandarizados de la disciplina «metálica», del terror y de la ortodoxia ideológica, típicos de algunos regímenes del siglo XX, a la actual perspectiva *post-human* de conectar al hombre a un cuerpo capaz de traspasar los confines que separan lo orgánico de lo inorgánico, lo biológico de lo mecánico, con el objeto de evitar no sólo el destino natural de las malformaciones, las enfermedades y las insuficiencias individuales, sino también la configuración física recibida por herencia.

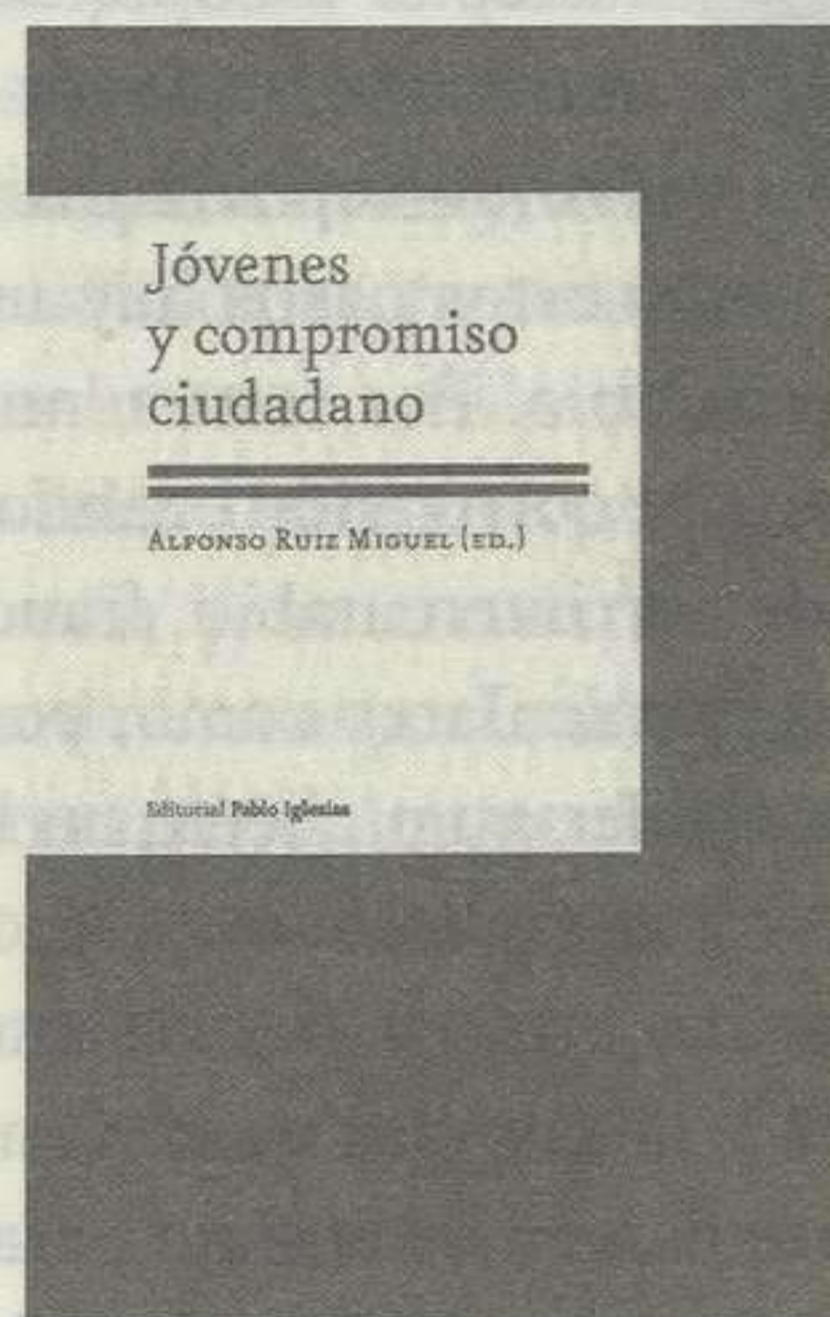
Sin embargo, a ese cuerpo —que pronto estará pluritransplantado y provisto de numerosas prótesis concebidas para aumentar las funciones y las prestaciones— corresponde a menudo una conciencia que corre el peligro de verse sometida a formas de dominio, a veces suaves, pero no por eso menos opresoras o uniformadoras que las tradicionales. Allí donde ha terminado en lo sustancial la lucha por la supervivencia, el empleo político de las técnicas y de los medios de comunicación de masas pone en discusión las tradiciones del humanismo europeo con sus valores de libertad y de dignidad (ciertamente, restringidos hasta ahora a las élites) y amenaza con introducir nuevas formas de

planificado sometimiento gregario. Existe, pues, el riesgo de crear hombres y mujeres de cultivo, procurándoles la satisfacción de esas necesidades primarias y secundarias legítimas a las que durante varios milenios no había tenido acceso pleno y garantizado la mayor parte de la humanidad (comida, sexo, diversión).

¿Qué hacer? Somos todos emigrantes en el tiempo, nos movemos desde el presente conocido hacia un futuro común ignoto. Cada instante es un puente y al mismo tiempo una cesura respecto al instante sucesivo. Necesitamos la memoria del pasado como experiencia y la atención del presente dirigido a «desfuturizar» el porvenir. Pero también, y de un modo indisoluble, necesitamos abrirnos a pensar cosas nuevas y posibles, a las cuales se accede partiendo de la discontinuidad respecto a lo que éramos y lo que pensábamos... necesitamos una imaginación exacta. □

Texto de la conferencia dictada en alemán, con el título de Die Zukunft denken oder über die globale Unsicherheit, en la Freie Universität de Berlín, el 10 de noviembre de 2010, por Remo Bodei, cuya gentil concesión agradecemos.

Fundación Pablo Iglesias



ISBN: 978-84-95886-52-1
216 páginas

Jóvenes y compromiso ciudadano

LUIS ENRIQUE ALONSO
AURELIO ARTETA
JORGE BENEDICTO
VICTORIA CAMPS
JAVIER ELZO
ENRIQUE GIL CLAVO
IRENE MARTÍN CORTÉS
MARÍA LUZ MORÁN
FÉLIX OVEJERO LUCAS
ALFONSO RUIZ MIGUEL

Monte Esquinza, 30, 2.º dcha. 28010 Madrid Teléfono: 913 104 696 - 913 104 313 Fax: 913 194 585
editorial@fpabloiglesias.es
www.fpabloiglesias.es

El don perdido

Por una antropología de la corrupción

Marcel Hénaff

Las formas de la corrupción son múltiples (y, en este sentido, la metáfora de la Hidra le va como anillo al dedo). Podemos señalar algunas de ellas: obstrucción, extorsión, malversación, falsificación de documentos, prevaricación, depravación, concusión, intimidación. Existen asimismo géneros: clientelismo, nepotismo, favoritismo, tráfico de influencias. La lista es abierta. Es curioso, hay que señalarlo de entrada, que el término «corrupción» nos haga pensar inmediatamente en tales prácticas cuando en realidad existen otras acepciones relacionadas con el mundo natural (corrupción como putrefacción de un fruto o infección de un organismo) y con el mundo de los objetos (corrupción como degradación de unos documentos o deterioro de un producto). Si al pronunciar la palabra lo primero que pensamos es en una desviación de la conducta humana, es obviamente porque designa algo que nos preocupa e incluso nos inquieta seriamente. Es una cuestión compleja que ya ha suscitado la reflexión de numerosos pensadores deseosos de formular los fundamentos éticos de un universo libre de ese azote. Pretendo aquí ceñirme a un solo aspecto de la problemática; se trata, por lo demás, de un aspecto mayor, aquel en el que con mayor espontaneidad pensamos cuando oímos pronunciar

la palabra «corrupción»: la que se produce por dinero o, al menos, pasa por un intercambio de servicios que asegura beneficios económicos o ventajas sociales que permiten acceder a bienes desea-

(lo cual no significa fuera del orden económico, pues todas las instituciones u organizaciones, inclusive las del ámbito público, se gestionan y suponen inversiones).

Para comprender esta separación en público/privado adelantemos algunos ejemplos de abusos: aprovechar la posición de electo para auspiciar un trato a favor de parientes o cómplices; sacar provecho de un estatus de funcionario para obtener ventajas de un solicitante legítimo de servicios administrativos; desviar fondos o bienes de una compañía para uso personal (corrupción activa), o aceptar no oponerse a tal operación en favor de terceros (corrupción pasiva). En todos estos casos hay un claro intercambio. Por contra, no hablaremos de corrupción cuando se trate de un intercambio fraudulento entre particulares como, por ejemplo, vender a un cliente un bien en mal estado presentándolo como en perfecto estado, porque eso sería robo; o intimidar a un compañero o compañera de trabajo para imponer el punto de vista propio, caso en el que hablaríamos de abuso de poder. La corrupción propiamente dicha parece estar siempre vinculada a una relación ilegítima entre el ámbito institucional (tanto estatal como no) y unos intereses particulares.



Ángeles Agrela
La Gran Odalisca (Ingres) 2010

dos. En este punto es interesante mencionar la definición que propone la ONG Transparency International: la corrupción consiste en el uso abusivo con fines privados de un poder conferido por una institución. Es una definición interesante en cuanto que subraya un aspecto fundamental del problema: lo que depende del dominio de lo público o de lo colectivo se considera fuera del circuito mercantil, vetado a una operación de beneficio particular

Quedaría por saber cómo definir dicha clase de transacción, cuál es el resorte que la mueve y de qué tipos de relaciones humanas se vale. Mi hipótesis es la siguiente: lo que entraña es la relación de don pero bajo una forma pervertida, es decir, bajo una forma que, de manera constante, provoca un cortocircuito entre intercambio gratuito e intercambio provechoso.

MEDIDAS Y CULTURAS DE LA CORRUPCIÓN

Pongamos unos ejemplos: existe corrupción cuando un funcionario exige dinero por realizar un proceso al que el administrado tiene derecho gratuitamente, o cuando un administrado ofrece dinero para obtener una firma improcedente al final de un documento; o incluso cuando el empleado de una empresa, testigo de hechos reprobables a sus superiores, permite que compren su silencio con un ascenso. En estos casos se ve claramente de qué modo se produce el cortocircuito y dónde se sitúa el elemento perverso del intercambio. Así y todo, podría tratarse sólo de hechos aislados. Lo que nos interesa, sin embargo, es cuando tales hechos se producen a gran escala y se convierten en el síntoma de una especie de atmósfera de corrupción; lo que daría pie a pensar que dichas prácticas de corrupción son llevadas a cabo por grupos organizados y se desarrollan en un clima cultural y social que favorece su eclosión y su difusión. En lo que respecta a los grupos, por lo general los calificaríamos de organizaciones mafiosas, sea cual sea el país afectado. Pero ¿qué se puede decir del aspecto cultural y social? Para responder a esta pregunta, dejémonos iluminar por las estadís-

ticas proporcionadas por Transparency International. La ONG antes mencionada intentó establecer un índice, en función de un conjunto de criterios precisos, de percepción de la corrupción —el CPI (Corruption Perception Index)—, sobre la base de encuestas lo más fiable posible (en un ámbito donde el rigor no sobra). El índice se ordena según puntuaciones que van del 0 al 10, decimales incluidos. Las notas más bajas indican el grado más alto de estado de corrupción. Destaquemos algunas cifras recabadas en el año 2010 sobre 178 países (1).

Entre los países con mejor valoración (el *top ten*) encontramos, en el siguiente orden, a Dinamarca, Nueva Zelanda, Singapur (las tres en primera posición con un 9,3), Finlandia y Suecia (en segundo puesto, con 9,2), seguidas de Holanda (8,8), Suiza (8,7) y Noruega (8,6). En el grupo que le va a la zaga destacan Alemania (7,9) y Japón (7,8).

Por la cola se sitúa Somalia (178^a, con 1,1), seguida de Birmania (177^a, con 1,4), Afganistán (puesto 176) e Irak (175^o, con 1,5). Casi todos los países de Oriente Medio y de África tienen puntuaciones comprendidas entre 2 y 3; algo que también vale para países de Europa del Este como Rusia (2,1), Ucrania (2,4) y Bielorrusia (2,5); la mitad de los países de América Latina y del Sudeste asiático entran en el mismo lote. Apuntemos también las calificaciones de India (3,3) y China (3,5). En Europa occidental, las peores puntuaciones se las llevan Grecia (3,5) e Italia (3,9).

Hacia la mitad de la tabla encontramos al Reino Unido en el 20^o

puesto (7,6), a Estados Unidos en el 23^o (7,1), a Francia en el 25^o (6,8) y a España en el 30^o (6,1), seguida de Portugal (6).

A partir de estas cifras es posible observar que los países con una alta tasa de percepción de la corrupción —los que reciben las notas más bajas—, son en su mayoría países que pertenecen al denominado Tercer Mundo. Lo que nos lleva a, al menos, tres constataciones: a) una fuerte permanencia de formas de vida tradicionales; b) una organización estatal insuficientemente estabilizada; c) un nivel de desarrollo económico bajo. ¿Existe en estos países la perfecta combinación de elementos para un caldo de cultivo propicio a la aparición de prácticas de corrupción? Habría que estudiarlo. En cualquier caso, no seríamos capaces de poner en tela de juicio el apego a las tradiciones antiguas como tales. La pregunta es más bien otra: ¿en qué se convierten dichas tradiciones y sus valores cuando han de asimilar nuevos sistemas de organización política y burocrática, y cuando esas sociedades se someten a normas de desarrollo económico que les son ajenas?

Pero antes de entrar en tales consideraciones debemos mirar con más detenimiento los datos aportados sobre los países europeos. Se aprecia claramente que los países escandinavos, y en general los países del Norte (incluidos Alemania y Reino Unido), brillan en lo más alto de la clasificación, mientras que los países del mundo mediterráneo obtienen notas sin duda menos halagüeñas; Francia parece asumir su posición intermedia entre Norte y Sur con una nota medio honrosa. Se puede, por lo tanto, suponer que se da una especie de parentesco entre la Europa meridional y los países

(1) Se puede acceder a la clasificación completa en la página web: http://www.transparency.org/policy_research/surveys_indices/cpi/2010/results

del Tercer Mundo; si este es el caso, ¿en qué se basa? He formulado mi hipótesis de que lo que entraña la corrupción es la relación de don bajo una forma pervertida. Es el momento de precisar la pregunta: ¿de qué modo los países con el índice de percepción de la corrupción más alto tendrían una afinidad mayor con prácticas que implican la relación de don? ¿De qué don estaríamos entonces hablando?

LA RELACIÓN DE DON: EL ENFOQUE ANTROPOLÓGICO

Empecemos por unos ejemplos: en las universidades estadounidenses es frecuente que los alumnos satisfechos con las enseñanzas recibidas y con el trabajo de asesoramiento dispensado por el profesor le regalen a éste alguna cosa (una botella de vino, un libro de arte, etc.), que acompañan con una carta de agradecimiento. Nadie vería en esta acción el menor intento de corrupción dado que se produce cuando el alumno deja el campus de forma definitiva; no cabe duda de que se trata de una muestra de gratitud. Del mismo modo, no hace tanto tiempo los campesinos en Europa, aparte de los honorarios en dinero contante, solían llevarle al doctor algunos productos de la tierra. No habrían hecho lo mismo con el notario o con la directora de la estafeta de correos. En el caso del doctor, lo que se honra es una relación de responsabilidad con el cuerpo y la vida. En el caso del profesor es un elemento muy estimado, el de la dedicación personal prodigada y la importancia del saber transmitido. En ambos

ejemplos, todo habría sido distinto si el alumno hubiese hecho el regalo antes de los exámenes y si el campesino hubiese ofrecido los suyos para obtener un certificado



Ángeles Agrela
Duquesa de Urbino (Piero della Francesca) 2010

médico ilícito. Sabemos que en numerosos países los funcionarios de ciertas administraciones sólo garantizan su servicio a condición de recibir un sobre con dinero según tarifas conocidas. Hay casos en que la policía para sistemáticamente a los automovilistas en controles arbitrarios y no les deja seguir su camino si no entregan una suma determinada.

Entre el gesto que honra a un beneficiario y el gesto que implica corrupción somos, por lo general, capaces de trazar una frontera bastante clara. Aunque no siempre es sencillo. Pero lo que sigue siendo un

misterio para nosotros es el hecho de que se presente como una relación de intercambio —y por tanto, conlleve reciprocidad— y, más en concreto, como una lógica del don/contradon, aunque dicha lógica esté moralmente pervertida. Decir que pertenece a una lógica del don es decir que no implica relaciones de contrato. Si, por ejemplo, se reconociera oficialmente que los funcionarios deben percibir un suplemento económico por parte de los administrados y se definiera una horquilla de importes por servicio, no habría corrupción. Si se colocara a policías o a otros funcionarios en controles de carretera para recaudar derechos de circulación (como existen a menudo en puentes o autopistas), la retención sería legítima. Estaríamos en el ámbito del contrato. Pero si tales normas oficiales fuesen establecidas para el regalo del estudiante o del campesino, se estaría destruyendo al mismo tiempo la expresión de la gratitud. Comprenderíamos entonces que hay un orden del don y un orden del contrato; cada uno tiene su lógica, ambas legítimas. Las cosas se vuelven problemáticas, inmorales incluso, cuando empiezan a mezclarse y a confundirse; lo que viene a decir: vender lo que se pueda dar, o pretender dar lo que se debe vender (y en consecuencia, ser accesible a todos por igual en un mercado). La gratitud no se puede forzar porque la estaríamos negando; no podemos usurpar dones porque, si no, estaríamos abusando de la autoridad de la ley para conseguir una ventaja contraria a la función que se ejerce.

Antes de seguir avanzando, se impone ver con más claridad y comprender con mayor precisión el orden del don que se ha mencionado y su vínculo con la reciprocidad.

Cuando se quiere comprender la naturaleza del don, es casi inevitable citar el *Ensayo sobre el don* de Marcel Mauss (2). Cuando el francés publica este texto en 1925, no es el primero en interesarse por las prácticas rituales de don de las llamadas sociedades primitivas. En realidad el autor debe toda su información a los investigadores de campo, si bien sí es suyo el mérito de ver lo que supone la unidad de diversas prácticas de dones en numerosas culturas tradicionales, no únicamente actuales sino pertenecientes asimismo a civilizaciones antiguas. Mauss entiende que tales rituales de intercambio de dones no constituyen intercambios económicos, ni siquiera simples prácticas de urbanidad; comprende que se trata de formas esenciales de cohesión social, de la elección de la paz frente a la guerra, de celebraciones donde se expresan todos los aspectos de la vida del grupo (de ahí que lo denomine «hecho social total»). Pero Mauss va más allá y subraya el carácter «obligatorio» de los intercambios: hay que donar, hay que aceptar recibir y hay que donar a cambio. Tal obligación se le antoja misteriosa (pues, ¿qué es un don obligatorio?), pero al mismo tiempo presente que se trata en cada ocasión de un pacto, cuyas partes lo suscriben y, en consecuencia, responden. Mauss no lo dice con la suficiente claridad; habría que añá-

dir que lo importante del ritual es, en primer lugar, el hecho de reconocer y aceptar a la otra parte del pacto como ser humano y como aliado, porque lo que está en juego es la formación de un vínculo intenso entre los grupos (3). Los bienes intercambiados son símbolos de dicha alianza, más que bienes para su consumo. Encarnan el Ser de las partes. Sólo existe alianza entre dos; responder es, por lo tanto, obligatorio. La reciprocidad es ese compromiso de los unos para con los otros.

LA LEY Y EL CONTRATO

Con todo, hay que señalar que tales procesos públicos de intercambio de dones ya no se dan entre grupos de sociedades modernas con el fin de instaurar un estado de paz; dichas formas atañen a sociedades sin organización estatal, donde el pacto simbólico debe verse constantemente renovado por esos rituales. En nuestras sociedades modernas el reconocimiento de nuestro estatus como miembros del grupo se formula y se garantiza por medio de la ley. En otras palabras, podemos —en principio— circular y actuar con la confianza de que seremos tratados como seres humanos y como ciudadanos. A eso es a lo que llamamos «Estado de derecho». No por ello hay que concluir que las sociedades tradicionales son sociedades sin derecho; por el contrario, tienen un derecho muy riguroso aunque no escrito. Los intercambios de dones son pactos cuyo respeto exige la mayor coherencia ética. La relación de don no tiene nada en sí misma que predisponga a

la corrupción. Ya lo hemos dicho: el problema surge a partir de la irrupción del don tradicional y de su uso abusivo en relaciones de intercambio que están definidas por el contrato moderno. El problema reside en esa confusión perversa de géneros.

El contrato moderno es el heredero del contrato tal y como fuera definido tiempo atrás por el Derecho Romano. El tema es inconmensurable. Baste con recordar aquí algunos rasgos fundamentales del contrato de venta, que se opone punto por punto al intercambio de dones: 1) antes de nada, han de definirse los bienes intercambiados en calidad y cantidad, así como fijarse su precio por medio de un acuerdo mutuo; el comprador es quien los elige; 2) los bienes deben entregarse dentro de un plazo de tiempo estipulado y el contrato sólo es válido durante un periodo convenido; 3) la obligación recíproca es estrictamente jurídica y no respetarla conlleva sanciones legales; 4) por último, aunque las relaciones entre las partes del contrato sean positivas, no está en la naturaleza de los bienes intercambiados representar el ser del vendedor. En resumidas cuentas, en la relación mercantil se intercambian bienes y se hace un esfuerzo por permanecer neutro; en la relación de dones se intercambian símbolos y se establecen vínculos sociales gracias a ellos.

Las relaciones de don entre grupos tradicionales definen un espacio público de reconocimiento recíproco y de alianza. No obstante, en esos mismos grupos se conocen también los intercambios por trueque o con moneda local. Es, por tanto, una falsedad hablar de una economía del don que habría precedido a una economía mercantil. Sí es cierto, no obstante, que el conjunto de la vida

(2) M. Mauss, «Essai sur le don» [1925], en *Sociologie et anthropologie*, PUF, París, 1950. (En español existe una versión reciente: *Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*, trad. de Julia Bucci, Katz Barpal Editores, Madrid, 2009. N. de la T.)

(3) Para más información sobre este enfoque, me permito remitirles a mi obra *Le prix de la vérité e don, l'argent, la philosophie* [«El precio de la verdad: el don, el dinero y la filosofía»], Seuil, París, 2002.

social en estos casos está marcado por un espíritu de benevolencia y de compromiso del ser que influye en los propios intercambios comerciales. Y es así porque la cohesión social sigue siendo lo más importante para estas sociedades y porque el volumen de producción y de circulación de bienes materiales es limitado. Pero, en cuanto la producción y la circulación aumentan (con el sedentarismo, el crecimiento agrícola y el fenómeno urbano, por ejemplo), vemos de golpe cómo el derecho comercial se desarrolla y tiende a disociar muy claramente las relaciones de don de las relaciones mercantiles. Weber nos enseñó hasta qué punto la ética protestante buscó y abrazó esa exigencia de disociación (4). Y es difícil decir si fue el crecimiento económico de Europa del Norte lo que suscitó la Reforma o si, por el contrario, fue esta última la que aceleró el proceso capitalista. Es interesante señalar que, por la misma época, en la Europa meridional, tal y como muestra B. Clavero en relación con el caso español (5), la resistencia al modelo mercantil y bancario se tradujo en un desarrollo de la relación de don en los negocios. Así, para que el interés bancario sea aceptable, no diremos que el banco ha prestado dinero a un interés determinado sino que lo ha donado y el prestatario

lo devuelve con un plus de generosidad.

En esta actitud es fácil detectar dónde radica el problema, por no decir el drama, de la corrupción de algunas sociedades actuales que siguen profundamente impregna-



Ángeles Agrela
Retrato de Simonetta Vespucci (Botticelli) 2010

das de tradiciones antiguas. De este modo, los valores de generosidad y convivencia mantienen su viveza en la Europa meridional en comparación con la septentrional, una Europa esta última que desde hace tiempo se orientó hacia un tipo de socialidad reglamentada más por el derecho formal que por la cohesión afectiva, al mismo tiempo que desarrolló una cultura de los negocios fundamentada en una ética estricta y legalista. Desde ese punto de vista, Europa del Sur (así como la del Este, de tradición ortodoxa) ha priorizado las relaciones personales y los com-

promisos informales. Se trata de tendencias, no de contrastes absolutos; en efecto, es perfectamente posible que existan la calidez en una relación de negocios en Copenhague o en Edimburgo, y un sentido de la ley muy arraigado en Milán o Barcelona. No es menos cierto que la tentación de confundir relaciones de don y relaciones de contrato es mayor en la Europa mediterránea, que ha sido durante mucho tiempo más rural y tradicional. Cuando en determinados casos dicha confusión es total, estamos ante una situación de corrupción endémica y ante la formación del fenómeno mafioso (fidelidad personal, reciprocidad perversa, adeudamiento simbólico). Este modelo de relación se puede observar por doquier, y adquiere una proporción alarmante en numerosos países del Tercer Mundo, que han pasado en pocas décadas de la colonización a la descolonización, de una economía tecnológicamente limitada a una producción atrapada en la lógica de los mercados modernos sin disponer aún de la estabilidad administrativa de un Estado de derecho, ni de la cultura jurídica que ello implica.

PALMARÉS DE LA VIRTUD Y CORRUPCIÓN DE ALTOS VUELOS

Si echamos un vistazo al mapamundi del índice de percepción de la corrupción mencionado más arriba, resulta evidente que se trata de un mapa de la virtud pública en el que dominan el mundo escandinavo y el anglo-americano. Sin embargo, en estos mismos países (sobre todo, los últimos y, en especial, Estados

(4) Max Weber, *La ética protestante y el «espíritu» del capitalismo*, trad. de Joaquín Abellán, Alianza Editorial, Madrid, 2001; M. Hénaff, «Religious Ethic, Gift Exchange and Capitalism» [«Ética religiosa, intercambio de don y capitalismo»], *European Journal of Sociology*, XLIV, nº 3, 2003.

(5) B. Clavero, *Antidora. La antropología católica de la economía moderna*, Giuffrè, Milán, 1991.

Unidos) es donde el neocapitalismo ha inventado sus formas más agresivas y donde los mercados han encontrado las técnicas más sofisticadas (como la de los derivados financieros) para generar beneficios colosales, por encima de toda regulación y tasación. ¿Qué decir del sistema de *lobbys* o grupos de presión en Estados Unidos, que permite, dentro de la legalidad, invertir millones de dólares en campañas de partidos políticos para guiar las decisiones legislativas de los representantes? Al hacer legales dichos métodos, ¿no se está considerando virtuoso algo que en los países peor

calificados sigue entendiéndose como corrupción? ¿Cuál de los dos sistemas es más corrupto? El mapa mundial de la virtud bien podría ser, al menos en parte, el de la hipocresía. Pues, entre el regalo discreto que acepta el pequeño funcionario de un país de África o de Oriente Medio en un sistema de extorsiones enquistadas y los miles de dólares que —al menos, para ciertos tipos de inversiones— circulan sin control por los grandes mercados bursátiles de las finanzas globalizadas, capaces, como en 2008, de arruinar países enteros, ¿dónde se da la mayor corrupción y la peor injusticia? También

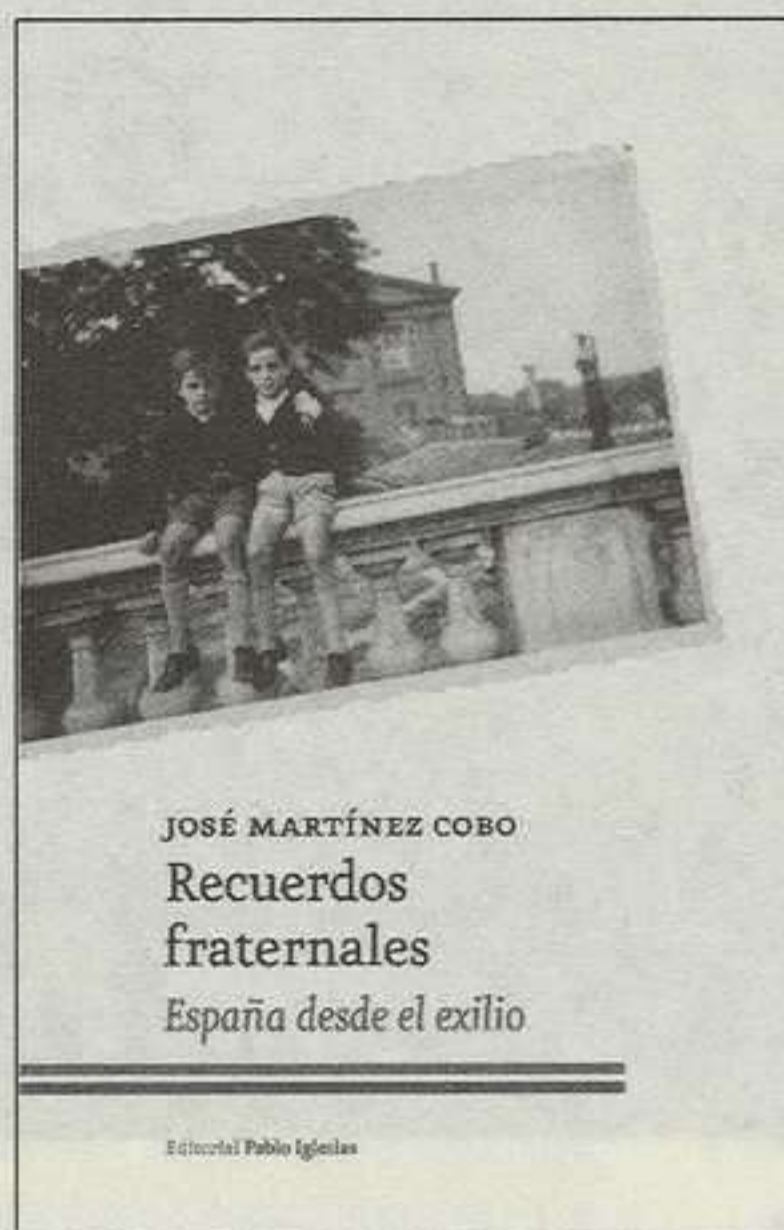
en trámites opacos se escabullen los enormes capitales de las finanzas mafiosas. La corrupción que padece el Tercer Mundo es una mezcla de tradiciones vinculadas con las formas de la reciprocidad, con la miseria económica y con la ausencia de deontología administrativa. La corrupción en los países desarrollados, si bien no ignora las prácticas de reciprocidad, se cuida, más que cualquier otra cosa, de dar forma legal a sus abusos y de hacerlos pasar desapercibidos. Lo más grave, sin embargo, es que obedece ante todo a una sed profundamente nihilista de dominación y de avidez. □

Editorial Pablo Iglesias

Recuerdos fraternales

España desde el exilio

JOSÉ MARTÍNEZ COBO



ISBN: 978-84-95886-39-2
420 páginas

Casas del Pueblo y Centros Obreros socialistas en España

FRANCISCO DE LUIS MARTÍN
LUIS ARIAS GONZÁLEZ



ISBN: 978-84-95886-43-9
360 páginas

Monte Esquinza, 30, 2.º dcha. 28010 Madrid Teléfono: 913 104 696 - 913 104 313 Fax: 913 194 585
editorial@fpabloiglesias.es
www.fpabloiglesias.es

Lo común menos común

Jean-Luc Nancy

UNO

Nada hay más común que lo común. Una perogrullada ésta que genera en realidad cierto vértigo: lo común es tan común que ya no se ve, ni se habla. Se le teme ligeramente, bien porque es común-vulgar, bien porque es común-comunitario. Amenaza con degradar o ahogar; o ambas cosas.

Con todo, lo común es desde luego común: ¿cuál es nuestro destino común sino estar en común? Y sin embargo, todo acontece como si las culturas —las políticas, las morales, las antropologías— no dejaran de oscilar entre lo común dominante y aglutinante —el clan, la tribu, la familia, la comunidad, el linaje, el grupo, la orden, la clase, la aldea, la asociación, etcétera— y lo común banal, el *profanum vulgus* (no sagrado...) o el *vulgum pecus* (el rebaño...), el pueblo, la gente, la masa, todo *quisque* (los descacharrantes Fulano, Mengano y Zutano); cuando no es el todo que aglutina la parte, o bien es la humildad de la condición ordinaria.

En la idea del comunismo una gran parte de Europa vio la suma de ambos: la colectividad castrante y la mediocridad igualadora, todo en uno. De hecho, el comunismo lla-

mado «real» al tiempo que equiparó las condiciones, se apoderó de la autoridad supuestamente colectiva; una forma de igualdad —limitada y gris, pero efectiva— combinada con un dirigismo brutal:

propio de toda sociedad— superponer una hipertrofia del Estado a una condición humana limitada a todas luces a su mantenimiento mecánico (casi, a la reproducción de la especie, la que durante un tiempo se

Eliana Perinat
Hiroasaki, Japón
2005



dos factores que permitían que quedaran excluidos de tal condición tanto los dirigentes como el aparato militar y técnico. El resultado, una sociedad dual cuya razón de ser podríamos decir que era —más allá de acaparar poder y riqueza, algo que, en mayor o menor medida, es

limitó a la población del imperio socialista soviético).

Dicho comunismo «real», que tanto desnaturalizó las relaciones de las personas entre sí y con el mundo (sin impedir por ello que viviesen secreta pero intensamente el rechazo, la protesta, el «hombre

rebelde»), no reunió así, como por casualidad, esos dos grandes rasgos de lo común: el Todo y lo Bajo; reunió lo que quedaba de lo común perdido.

Habían existido comunas, de toda clase. En este sentido, hay que mencionar sin duda a Marx y su análisis de las diversas formas comunes anteriores al mundo moderno, pero no sólo a él: los modos de la existencia común son justamente lo que caracteriza —en modos sin duda muy diversos— a todas las civilizaciones que preceden a aquella en la que lo «social» sustituyó a lo «común».

La «sociedad» es la asociación, esto es, la combinación, la composición a partir de elementos distintos (individuos, intereses, fuerzas). La «comuna» —evitaré hablar aquí de la «comunidad», que suele remitir con demasiada ligereza a una comunión espiritual o natural— es lo que no presupone la exterioridad de los individuos, de los intereses y de las fuerzas: no los niega, simplemente los integra *a priori*. Contiene en sí misma los medios para regular sus efectos: dichos medios son la afirmación primordial de una pertenencia y de un origen comunes. Digamos, para abreviar, que en ese sentido la comuna implica el tótem, su tótem (entendiendo por él su mito, el reconocimiento de sí misma, su sentimiento de existencia y de protección).

Dos

No se trata aquí de debatir sobre la naturaleza fantasmal del tótem, ni sobre sus funciones opresivas o coercitivas. No podemos hablar de ello porque nos queda muy lejos. A lo que me refiero con la palabra «tótem» —la comuna totémica— no es sino a aquello para lo que no

tenemos punto de partida nosotros, los rezagados de la civilización que está modelando ya la humanidad.

Sin embargo, lo que denominamos «común» se nos presenta de entrada partido en dos: por un lado, la posibilidad de la comuna y, por otro, la reducción a la suerte común. Nosotros nos figuramos que la comuna, fuese la que fuera, asumía en cierto modo la suerte común, no dejaba a nadie en el extravío, aterrado ante la existencia aislada, difícil, conflictiva y carente de sentido. Se trata de una figuración: nosotros ni sabemos nada ni podemos llegar a saber gran cosa de lo que han vivido o viven los individuos de las comunas (si bien se antoja imposible negar que también sean individuos, o al menos seres singulares cuya singularidad no ha quedado del todo disuelta en el seno de la obediencia al tótem).

Pero es nuestra figuración porque, por nuestra parte, lo único que sabemos es «asociarnos»: establecemos un «vínculo», una «relación», el «contrato social», la «ciudadanía», la *res publica*, el «bien común», todos ellos conceptos o entidades que presuponen encuentro, reunión, convención, discusión y participación. Aristóteles dice que el hombre es el «ser político» porque debate sobre lo justo y lo injusto: la posición inicial es la de todo ser que se ve predispuesto así a discutir, a intercambiar para calibrar lo mejor posible lo que puede ser el «vivir bien» de todos y cada uno. Pero «todos y cada uno» es la fórmula que encierra el problema que dice solucionar; puesto que cuando se parte del cada uno, siempre se llega al todos por un modo más o menos disparejo.

Esa es la razón, por lo demás, de que para Aristóteles un concepto de lo común, de la *koinonía*, desem-

peña un papel tan importante, hasta el punto de que ciertos «comunitaristas» lo han reclamado para sí. Pero no pretendo analizar aquí a Aristóteles: lo único que quiero destacar es que ya para él lo común procede del cada uno, de la comunicación —mediante el *logos*— entre los distintos «cada uno». De ahí la profunda brecha que le separa de Platón, quien en cambio trataba de recrear —sí, casi literalmente a partir de la nada— un común que preexistiría a los seres *logikoí* y que sería para ellos no el *logos* de la comunicación, sino el *logos* de la arquitectura que todos habitarían. En resumidas cuentas, Platón inventó un sustituto del tótem.

Hoy en día sabemos que no existe sustituto del tótem que no sea de temer, por muy dotado de *logos* que se postule, pero también que, por otra parte, la comunicación de los *logikoí* solamente basta para hacer sociedad (más aún en tanto que el célebre «vínculo social» no parece disolverse). Lo que lo disuelve es el no-vínculo o el vínculo en forma de engranaje de relación que reside sobre la equivalencia general y cuyo *logos* común es el dinero. La equivalencia es la de la mercancía, en términos de Marx, aunque también la de los sujetos de una comunicación general que tiene tendencia confluir en el intercambio de valores mercantiles: lo simbólico reducido a la señalización «virtual», como se dice en nuestros días, aunque siempre ha constituido la esencia de la naturaleza del dinero; o, yendo más lejos, un símbolo que no sería más que símbolo de lo simbólico, esto es, su alegoría: el intercambio de la moneda válida para el intercambio en tanto que reparto. La humanidad tratada en función de «recursos humanos».

TRES

De ahí que, de un lado, el común sólo se nos presente en función de la ruptura entre el Todo y lo Bajo y que, de otro, la idea comunista aún no haya podido dotarse de una forma verdaderamente distinta. En efecto, el Todo no está en cualquier parte: se encuentra en la circulación, en la comunicación colectiva, que tiende a comunicar únicamente lo comerciable (mientras que el resto, es decir, la existencia de las personas, no puede presentarse salvo como trivialidad común). Sabemos incluso que el dinero no nos hace felices; eso no impide, en cambio, que los ricos de siempre se enriquezcan, libres de sufrir y de morir como los demás (o, ¿quién sabe?, de desesperar como ellos...).

Eso mismo, no obstante, destapa también la trampa: «felices» es una categoría que sin duda las comunas no poseen. Es una categoría más o menos vendible, pues hay bastante parte de felicidad que se puede comprar. Con todo y con esto, no es ni la alegría, ni el encanto o el embelesamiento, ni la exaltación o el entusiasmo, ni la pasión o la beatitud; tal vez ni tan siquiera sea el placer, al menos ese placer en el que el deseo constituye el meollo.

El comunismo real pasaba por procurar cierta felicidad: cierto desahogo, comodidad, una suficiencia sin duda limitada, medida con parquedad, pero organizada pese a todo sobre una idea precisamente de «suficiencia». Un bienestar congruente puede hacer las veces de una

felicidad aceptable, desde el momento en que la condición humana es la que es. Ya se ha visto también el careo entre la equivalencia mercantil —a la que nada nunca satisface— y la equivalencia de suficiencia, donde el deseo acaba por entumecerse.

ni colectivo, ni intercambio, ni comunicación.

Al verse convertido en nada, cada vez más irreconocible, desprovisto de tótem y de dignidad, reducido a la vulgaridad y a la sumisión, lo común reclamó lo que se le debía.



Eliana Perinat
New York
2010

La idea comunista fue, desde que surgiera —y surgió cuando lo común empezó a sentirse y a saberse quebrado, o al menos sin valor—, la idea de lo que no sería ni Todo, ni Bajo, ni colectivo, ni social, ni equivalente: ni suficiente, pero que nos daría a todos juntos la posibilidad de ser conjunto puesto que «lo somos»; puesto que lo común no solamente no es dado sino que «está él mismo en el don de la existencia» y nada, ningún ente, se da sin él. Pero «él» no es nada para nosotros: ni tótem,

A eso se le llamó «comunismo». Que haya sido arrastrado a una empresa en la que la modernización —tanto política como técnica y económica— se comprendió como una especie de equiparación de todos los fines de la existencia común y no común, plegados a la finalidad inmanente de una máquina de mera dominación (en versión soviética o en versión nacional-socialista), es al mismo tiempo un accidente terrible de la historia y sin duda la lección que sigue: que al comunismo no podía

ni debía dársele forma de institución, de gobierno, de doctrina. Ni siquiera debía generar una filosofía. Sólo ha sido política, economía y filosofía sobre la base de una completa equivocación. Era una llamada, un impulso, un empuje, no estaba pensado para ponerse a la disposición de una construcción, fuese esta la que fuera. Las instituciones que se han encomendado a su idea no han logrado sino exacerbar la distorsión de lo común entre el Todo y lo Bajo, entre lo colectivo como supuesto tótem de la dominación y la igualdad como igualación bajo una norma.

CUATRO

Entre tanto, la democratización y la socialización de las sociedades industriales donde —por el desengaño de Marx— no se produjo la revolución comunista, desarrollaron lo que se denominó hasta hace poco las clases medias, que tienen tendencia a convertirse en lo homogéneo de

una sociedad, que en su mayoría se dedica a no tener demasiado en cuenta ni la miseria que la socava en sí misma ni el decomiso de riqueza que le corresponde. Demasiado poco, bastante, demasiado —dinero, saber, poder, derecho, sanidad—, lo justo, lo suficiente..., pero ni siquiera sabemos a qué medida nos referimos, salvo a la medida media que pasa entre la miseria y la opulencia: lo común como totalidad mediocre; el valor más comúnmente admitido de lo común.

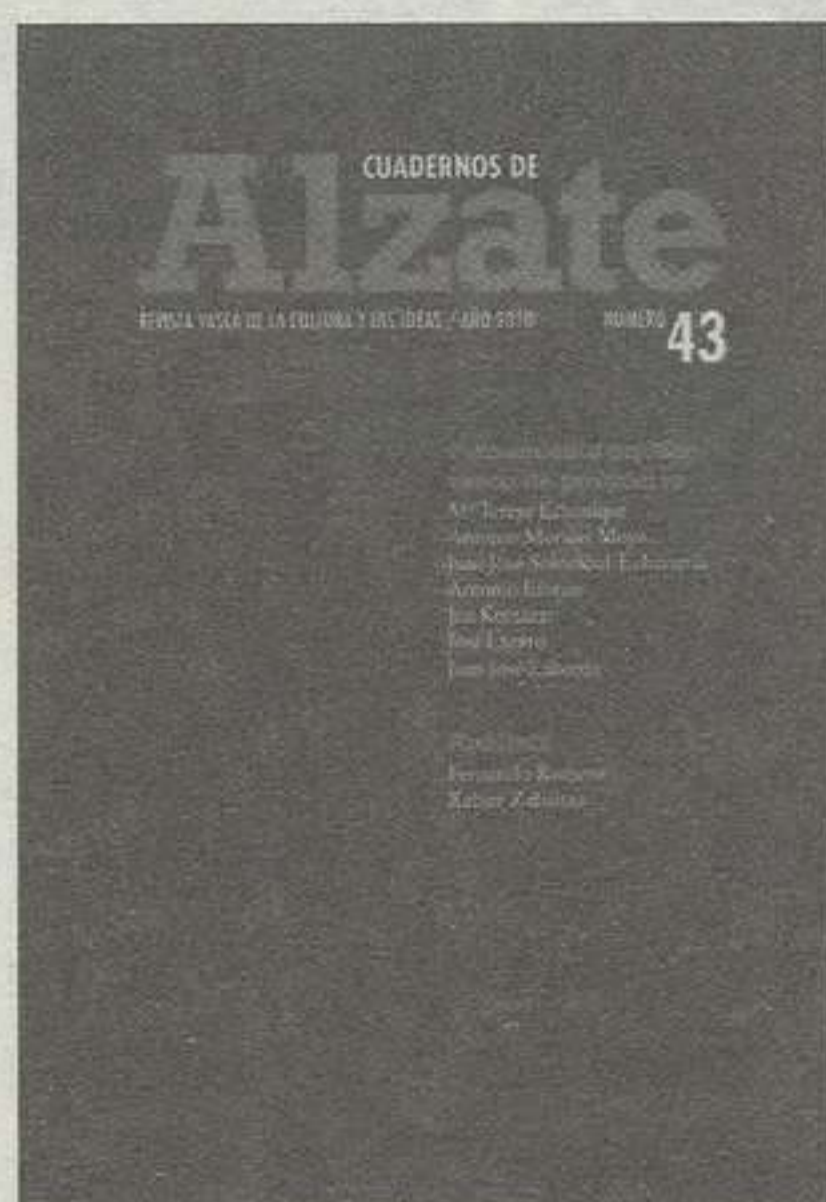
Pero del ser conjunto seguimos sin noticias; salvo esta: aprendimos que la idea comunista trajo consigo la verdad del ser en conjunto, contra todas las formas de dominación, de individualización, de socialización. Trajo el «en conjunto» o el «con» como una condición a la vez ontológica y de la *praxis*, aún inocua, a un mundo que se percibía vagamente como la pérdida de toda comuna.

Es posible que todas las comunas desaparecidas hayan sido Todos opresores. Es posible que no se pro-

duzca nada común sin que la banalidad aceche. Es posible que lo común nunca pueda llegar a recibir una figura identificable. Eso no impide que la idea comunista —y todos los papeles que ha podido llegar a desempeñar, innobles o sublimes— haya sido traída por ese «con» (ese *cum*, *com*) que define nuestra existencia —lenguaje, deseo, mundo— antes y después de toda desvinculación de cualquier «individuo» ¿No son los individuos lo más comúnmente comunes? La pregunta se puede entender tanto en el mejor como en el peor sentido de «común».

La idea comunista —si es que todavía puede o debe conservar tal nombre— hace alusión a lo común menos común, a su excepción, a su sorpresa. Ninguna totalidad, ninguna mediocridad, salvo lo que hace, por ejemplo, que les pueda escribir en estas páginas, a todos y todas, a cada una y cada uno, y sin saber a ciencia cierta cómo compartimos algo de dicha idea. Nosotros. □

Fundación Pablo Iglesias



Cuadernos de Alzate

PENSAMIENTO POLÍTICO VASCO DE POSGUERRA

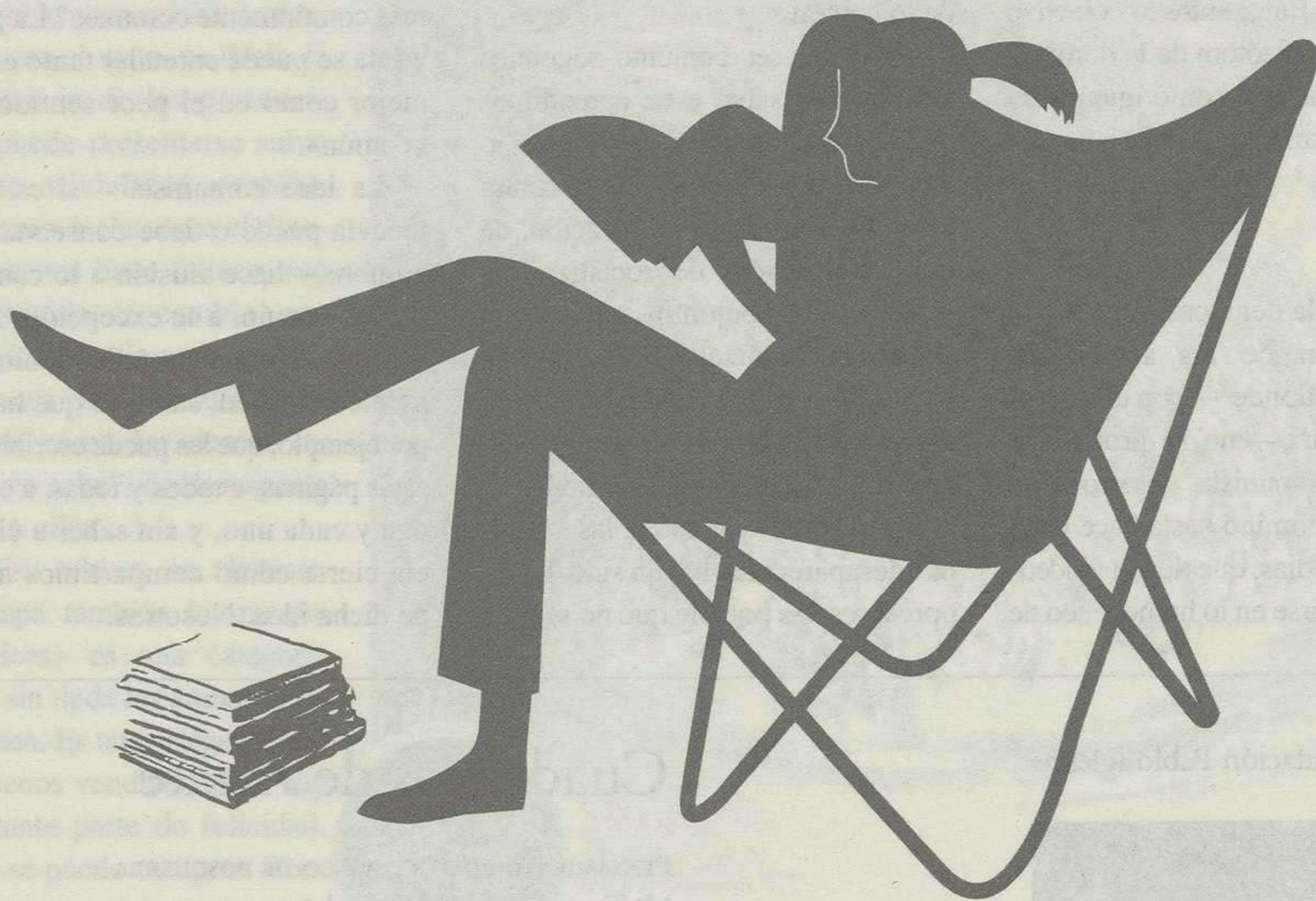
M^a Teresa Echenique Elizondo
 Antonio Morales Moya
 Juan José Solozábal Echevarría
 Antonio Elorza
 Jon Kortazar
 José Lázaro
 Juan José Laborda

ANÁLISIS

Fernando Romero
 Xabier Zabaltza

Monte Esquinza, 30, 2.º dcha. 28010 Madrid Teléfono: 913 104 696 - 913 104 313 Fax: 913 194 585
 editorial@fpabloiglesias.es
 www.fpabloiglesias.es

La cultura pasa por aquí



arce

ASOCIACIÓN
DE REVISTAS
CULTURALES
DE ESPAÑA

Covarrubias, 9. 2º Dcha. 28010 Madrid.

Tel.: 91 308 60 66 | Fax: 91 319 92 67 | E-mail: info@arce.es | www.arce.es

www.revistas culturales.com



Cine, crisis, sueños

De todos los productos culturales, el cine es el lugar privilegiado donde leer las contradicciones, ensayar las políticas, analizar las posibilidades de intervención y palpar sus límites. Tiene el contraste entre la creación individual y la producción colectiva, y no puede vivir sin ninguna de las dos. Surge del maridaje entre el arte y la técnica, que aquí son inseparables. Se mueve en un mercado cambiante, tratando de resistir los embates de cambios tecnológicos y comunicacionales que inciden en toda la cultura pero más aún en este terreno en expansión donde se perfilan los principales conflictos de intereses que centran el debate cultural. Y por si esto fuera poco, se plantea el problema de los contenidos, preguntas de orden moral y social tan irrecusables, al menos, como la de su propia función, su propia razón de existencia.

En este *Cuaderno Central* hemos reunido algunas reflexiones sobre distintos aspectos del hecho cinematográfico, escritas desde perspectivas profesionales y generacionales distintas, centradas todas en el presente del cine. No es, obviamente, un *Cuaderno* exhaustivo, pero sí una muestra amplia y veraz de por dónde van los tiros.

ROSA PEREDA

Román Gubern

El panteón cinéfilo de Hollywood

La nostalgia de los mayores y la curiosidad de los jóvenes alienta periódicamente fenómenos de *revival* en el mundo del arte. Se desea descubrir o redescubrir las obras olvidadas o semi olvidadas, los monumentos oscurecidos por capas de polvo o escondidos en el desván de los recuerdos. Este fenómeno, bien conocido por los historiadores del arte, ocurre también ante el arte cinematográfico, una forma de expresión cuya historia tiene poco más de un siglo, una nadería comparada con la historia de la pintura o de la música. En el caso del cine, además, por su relativamente breve trayectoria, son muchos los espectadores maduros o ancianos que vieron en su juventud las grandes obras maestras de su edad de oro, conservan en la memoria ráfagas de aquella experiencia estética y emocional y quieren revivirla de nuevo. Para los jóvenes, en cambio, es la curiosidad suscitada por lecturas o por comentarios de los mayores lo que les incita a descubrir los viejos tesoros cinematográficos, espoleados además por la visión de alguna de sus fotos amarillentas en viejas revistas. En este sentido, es evidente que la irrupción de la oferta videográfica en la década de los años 80 del pasado siglo, seguida por la del DVD en la década siguiente, ha contribuido a ir consolidando un museo o una cinemateca, no ya virtual, sino real, en muchos hogares. Ello permite redescubrir, entre otras cosas, la magia de las viejas películas en blanco y negro y, a este respecto, es reseñable el clamoroso fracaso comercial de las versiones sometidas a coloreado electrónico, que Ted Turner lanzó al mercado hace unos veinte años, argumentando que los jóvenes se negaban a ver cine en blanco y negro. Pero el soso y uniformizador coloreado electrónico —que algún periódico rebautizó como *cacacolor*— fue pronto arrumbado en un rincón discreto de las salas de los videoclubs y no tardó en desaparecer del mercado. ¿Es imaginable una obra maestra del claroscuro como *Ciudadano Kane* (1941) de Orson Welles, coloreada artificialmente?

En el caso del público joven se ha producido, en algunos países, un fenómeno complementario. En los años 70 del pasado siglo en muchas universidades italianas se extendió entre los jóvenes cinéfilos una curiosidad por conocer el cine producido bajo el fascismo, que había sido descalificado sistemáticamente o ignorado por los maestros. Llegó un momento en que muchos jóvenes cinéfilos quisieron contemplar y valorar por sí mismos un territorio que hasta entonces se juzgaba como maldito y estaba desterrado o semi-prohibido. Los jóvenes que no habían vivido el fascismo querían conocer de primera mano las viejas películas invisibles de Augusto Genina, de Alessandro Blasetti, o de Giovacchino Forzano o, ¿por qué no?, las denostadas «comedias de teléfonos blancos» contra las que se alzó la ira denunciadora del neorrealismo. Porque en aquel mundo elegante y sonriente, poblado por trajes de noche y ramos de flores, se podía admirar a unos jovencísimos Amedeo Nazzari, Adriano Rimoldi, Alida Valli... La conclusión de este revisionismo fue, obviamente, la de que, por encima o por debajo de las consignas del régimen y de la censura, existían algunos realizadores con talento y otros sin talento.

El caso italiano es interesante porque también en España, desde hace algunos años, algunos jóvenes cinéfilos han reclamado una revisión del cine producido bajo el franquismo, con voluntad reivindicadora, y han podido establecer que, además de los directores ya largamente rescatados por la historiografía y la crítica (Berlanga, Bardem, Carlos Saura), existían otros que merecían también el rescate, como Edgar Neville, Manuel Mur Oti, José Antonio Nieves Conde o Antonio del Amo, o géneros dignos de atención (como el cine negro barcelonés de los años 50).

Los historiadores del cine solemos denominar, de un modo un tanto laxo, «cine clásico» a aquel producido con anterioridad a la eclosión de la *Nueva Ola* francesa, que alumbró las obras de rup-



Alberto Sánchez
Sin título 1999

tura de Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais y Claude Chabrol. Suele considerarse a la *Nueva Ola* como una inflexión que condujo a un relevo generacional, a la vez que a una regeneración profunda del lenguaje cinematográfico, que además alentó la eclosión de movimientos similares en otros países, como el *Free Cinema* británico, el Nuevo Cine Alemán, el *New American Cinema* o el *Cinema Novo* de Brasil. Es reseñable constatar que los jóvenes cineastas franceses redescubrieron con entusiasmo el cine clásico americano, al que elogiaron desde las páginas de su revista *Cahiers du Cinéma*. Aparte de otros factores, la *Nueva Ola* francesa fue posible y viable gracias a la expansión de la televisión en aquellos años, que arrinconó en los hogares a los segmentos de público de mayor edad y más conservadores del mercado audiovisual, dejando las salas de proyección en manos de un público más joven y culturalmente inquieto, formado muchas veces en la frecuentación de los cineclubs, cuya receptividad hizo posible la aceptación de las nuevas propuestas de los jóvenes cineastas franceses. Pues bien, si la modernidad cinematográfica se inició en el periodo 1959-1960, la etapa clásica de la historia del cine hay que situarla en los años precedentes a este fenómeno de renovación.

Los jóvenes cineastas de la *Nueva Ola*, que admiraban apasionadamente el cine americano, no sentían en cambio mucho afecto hacia el cine francés de la era clásica —con la salvedad de los films de Jean Vigo y Jean Renoir—, pero no hay duda de que todo el ciclo arrabalero del llamado «realismo poético» de anteguerra, exhibiendo sus miserias humanas y sus crisis existenciales —un anticipo de Sartre, pero también de la guerra que se avecinaba— creó un icono perdurable con el rostro trágico del antihéroe Jean Gabin, quien llevaba inscrita en su rostro doliente lo que Roland Barthes llamó «esa marca fuerte del sentido que llamamos destino» —eco europeo de actores americanos como el Paul Muni de *Soy un fugitivo* (1932)— y merece por ello ser rescatada.

Pero, efectivamente, en las tres décadas que precedieron a la *Nueva Ola* desde el inicio del cine sonoro —es decir, en el periodo 1930-1960—, el cine era bastante distinto al actual y el cine norteamericano en particular, que dominaba los mercados mundiales como sigue dominándolos en la actualidad, estaba asentado en tres pilares industriales, a saber, en el *studio-system*, en la política de géneros y en el imperio del *star-system*. El *studio-system* se desintegró en los años 50, al compás de la crisis producida



Equipo Crónica
 San Valentín
 (El día de San Valentín)
 1972

días y películas de temática bélica, géneros enteros se han extinguido, a comenzar por el *western* —antaoño tan pujante— y la comedia musical. Pero han emergido géneros nuevos, como el de la «comedia adolescente» o el de «terror y erotismo». Algunos géneros han mudado completamente y tal vez el que mejor refleja tales cambios, es el antaoño glorioso cine negro americano, espejo de inquietantes

en Hollywood por la «caza de brujas» macartista y la política de géneros sufriría profundas mutaciones. Es cierto que el *studio-system* suponía una rígida reglamentación y estandarización de la producción, según el principio de que lo que había sido un éxito creaba un patrón o modelo que debía ser imitado escrupulosamente, sin desviaciones ni originalidades. Y si es cierto que los estudios tenían severos controles conservadores de la producción, a comenzar por el departamento de guionistas, estos controles estandarizadores no pudieron impedir la aparición de originalísimas obras maestras de directores como Billy Wilder (*Días sin huella*, 1945; *El crepúsculo de los dioses*, 1950), de John Ford (*La diligencia*, 1939; *Las uvas de la ira*, 1940; *El hombre tranquilo*, 1952; *Centauros del desierto*, 1956), de Alfred Hitchcock (*Rebeca*, 1940; *La sombra de una duda*, 1943; *Recuerda*, 1945), de King Vidor (*Duelo al sol*, 1946; *Pasión bajo la niebla*, 1952), de Ernst Lubitsch (*Ninotchka*, 1939, *Ser o no ser*, 1942) o de Josef von Sternberg (*El expreso de Shanghai*, 1932, *Capricho imperial*, 1932). De manera que el talento pudo derrotar a la burocracia conservadora y uniformizadora de los grandes estudios.

La política de géneros ha cambiado profundamente y si es cierto que todavía se producen come-

turbiedades morales, denuncia implícita de la corrupción y violencia latentes en la sociedad norteamericana, paradigma de la estética del claroscuro fotográfico, de la plasticidad de la noche urbana con su asfalto mojado, trampolín de la *femme fatale* y del detective corrupto. El género despegó con fuerza a partir de *El halcón maltés* (1941), de John Huston, y con Humphrey Bogart en el papel de un cínico detective, arrancado de las páginas de Dashiell Hammett. Y progresó con títulos como *Perdición* (1943), un caso típico de adulterio criminal brillantemente realizado por Billy Wilder, con *Gilda* (1946) de Charles Vidor y cuya protagonista —Rita Hayworth— se convirtió en un *casus belli* para los curas españoles; siguió con *El sueño eterno* (1946) de Howard Hawks, con un guión escrito por William Faulkner basado en una novela de Raymond Chandler y que reunió a Bogart y a Lauren Bacall; avanzó con *Cayo Largo* (1948), de John Huston y basado en una obra teatral de Maxwell Anderson, que enfrentó a un viejo gangster de la Depresión (Edward G. Robinson) con el nuevo *bad-good-boy* Humphrey Bogart; progresó con *Al rojo vivo* (1949), de Raoul Walsh, drama de ribetes shakespearianos a mayor gloria de un clásico del gangsterismo de anteguerra, James Cagney;

EL CINE NEGRO AMERICANO ESCRIBIÓ UNA DE LAS PÁGINAS MÁS GLORIOSAS DEL CINE DE HOLLYWOOD.

alcanzó un momento de gloria con *La jungla de asfalto* (1950) de John Huston, con sus atracadores humanizados y fracasados y con una incipiente Marilyn Monroe; y alcanzó la gloria con *Sed de mal* (1957), dirigido e interpretado por el grandilocuente Orson Welles, en el papel de un oficial de policía corrupto en la frontera mexicana.

El cine negro americano de la era clásica escribió una de las páginas más gloriosas del cine de Hollywood, a pesar de que —o gracias a que— mostró las miserias del lado más turbio de una sociedad dominada por el ansia de dinero y de poder. Y dio refugio a no pocos guionistas perseguidos por el macartismo, quienes aportaron su mirada crítica al género. Algunos directores modernos han intentado reproducir aquel ambiente y aquel clima —como Roman Polanski en *Chinatown* (1974) o Wim Wenders en *Hammett* (1982)—, pero pese a sus honorables resultados, no han conseguido recuperar el encanto genuino del género.

El cine negro consiguió burlar a la censura del Código Hays, mientras su reverso se expandía a través de la épica heroica del *western*, la gran epopeya audiovisual de un país joven y con una historia corta, que pudo cantar sobre la pantalla su construcción de una vía férrea entre las dos costas, la avalancha de la fiebre del oro, la guerra contra las tribus indias o las rivalidades entre agricultores y ganaderos. Pero esta mirada optimista y reivindicativa no impidió la emergencia de *westerns* melancólicos o autocríticos, como *Fort Apache* (1948) de John Ford, *Flecha rota* (1950) de Delmer Daves, *Solo ante el peligro* (1952) de Fred Zinnemann, *Shanel/Raíces profundas* (1953) de George Stevens, *Apache* (1954) de Robert Aldrich o *El gran combate* (1964), de un ya crepuscular John Ford.

Mientras este ciclo ascendía en flecha desde los estudios de Hollywood, en la Italia derrotada por la guerra brotaba, en las calles de Roma, de Nápoles y de Milán, el filón de cine antifascista que los franceses llamaron al principio «escuela italiana de

la Liberación», pero que hoy se conoce en todo el mundo como neorrealismo. Es cierto que la censura franquista hizo que esta producción llegase poco y mal al mercado español, pero hoy sabemos que supuso uno de los momentos estelares del cine europeo. Quien haya visto en su momento *Roma, ciudad abierta* (1945) de Roberto Rossellini, *El limpiabotas* (1946), *Ladrón de bicicletas* (1947) y *Milagro en Milán* (1950) de Vittorio de Sica o *Bellísima* (1951) de Luchino Visconti, no podrá nunca olvidar el estremecimiento de su epifanía. Su valor testimonial marcó una ruta para los jóvenes realizadores españoles de perfil más inconformista ante la dictadura franquista. Y su descubrimiento del descarnado escenario urbano planeó sobre el cine negro americano, en títulos como *La ciudad desnuda* (1948) de Jules Dassin.

Y un poco después ascendían en flecha las obras maestras, a veces sonrientes, aunque mayormente atormentadas, de Ingmar Bergman irradiadas desde las brumas de Suecia —*Sonrisas de una noche de verano* (1955), *El séptimo sello* (1956), *Fresas salvajes* (1956), *El manantial de la doncella* (1959), *El silencio* (1963), *Persona* (1966)—, señalando un antes y un después en la historia de la expresión cinematográfica, de la que tomaría buena nota algo más tarde Woody Allen. En contraste con esta turbadora densidad intelectual y emocional, desde 1949 los Estudios Ealing británicos lanzaron la moda de la comedia británica, cuyo emblema tuvo el rostro del actor Alec Guinness, aplaudido en títulos como *Oro en barras* (1951) de Charles Crichton, y *El hombre del traje blanco* (1951) y *El quinteto de la muerte* (1955), ambas de Alexander Mackendrick.

El intelectualizado humor británico era muy distinto del humor de las comedias norteamericanas, aunque su pionero, Frank Capra, procediera de una estirpe siciliana. Capra cogió por los cuernos al fantasma de la Depresión y sirvió al *New Deal* de Roosevelt en títulos tan fundamentales como *La locura del dólar* (1932) —un título muy actual—,



Equipo Crónica
El disparo 1972

Caballero sin espada (1939), *Juan Nadie* (1940) y *¡Qué bello es vivir!* (1946), que ha sido un «clásico» en la programación navideña de muchos canales televisivos. La comedia fue, además, una gran cantera para el *star-system* romántico norteamericano, aunque cuando Rock Hudson murió de sida en 1985 debido a sus prácticas homosexuales, muchas *fans* sintieron que, en nombre de la incombustible Doris Day, habían sido traicionadas en su intimidad sentimental.

Cuando la comedia se integró con una estructura musical asistimos a la epifanía de un género que sólo pudo nacer con el cine sonoro. Tras las filigranas coreográficas de Fred Astaire y Ginger Rogers (*Sombrero de copa*, 1935; *Sigamos a la flota*, 1936) aparecieron las obras maestras de Stanley Donen: *Un día en Nueva York* (1949), *Cantando bajo la lluvia* (1952) y *Siete novias para siete hermanos* (1954). Jamás el cine consiguió el efecto tan intenso de «realismo onírico» como en estas fantasías cuya flagrante irrealidad nos parecía tan convincente y placentera.

Valga este recorrido telegráfico por algunos hitos del cine clásico para evidenciar la riqueza y pluralidad de sus miradas, de sus temáticas y de sus estilos en un periodo muy acotado en el tiempo. La desapa-

rición de géneros tradicionales como el *western* o la comedia musical, o la desinhibición erótica de la producción contemporánea en comparación de aquel cine tímido o casto tutelado por las censuras —el Código Hays imponía camas separadas para los matrimonios—, revelan las grandes mutaciones vividas por el joven arte cinematográfico en pocas décadas. Y estas mutaciones se añaden como estímulo o acicate para evocar aquella producción, que en gran medida se rodaba todavía en blanco y negro —lo que, según algunos comentaristas, le aproximaba a los sueños—, y que para varias generaciones ha constituido un referente fundamental en sus vidas y en su imaginación.

Y esta evolución ha permitido ir construyendo un panteón de obras maestras que han acabado por convertirse en referentes transgeneracionales. Cuando evocamos títulos como *Ciudadano Kane* de Orson Welles, *Casablanca* de Michael Curtiz, *Cantando bajo la lluvia* de Stanley Donen, o *Con faldas y a lo loco* de Billy Wilder, nos damos cuenta de que sin estas piezas de nuestra memoria cultural y sentimental, nuestras vidas habrían sido distintas. □

Román Gubern es Catedrático emérito de Comunicación Audiovisual en Universidad Autónoma de Barcelona.

Koldo Serra

Los tiempos están cambiando Reflexiones desde la trinchera

—*Los tiempos están cambiando Billy.*
—*Los tiempos puede que hayan cambiado,*
pero yo no.

Pat Garrett & Billy the Kid
SAM PECKINPAH, 1973

Como sucedía en el *western* crepuscular de Peckinpah, nos toca vivir días extraños: los tiempos cambian y, o uno se adapta a ellos o ellos te pasan por encima (y desapareces).

De un tiempo a esta parte se viene hablando de muchos temas que afectan a la creación y la industria cinematográfica. El uso indiscriminado de internet para descargarse las películas y la crisis, que nos guste o no afecta a todos los sectores profesionales incluyendo el audiovisual, han hecho que el cine atraviese un momento creativo cuanto menos extraño.

No me centraré en la tan mentada crisis y lo mal que está todo (que ya nos lo recuerdan demasiado) sino que, partiendo de mi propia experiencia en la industria audiovisual, lo haré en cómo afecta todo ello a la propia creación, al lenguaje cinematográfico y, por tanto, a la misma industria.

Aunque por mi profesión se me dé mejor contar cosas con imágenes, trataré de comentar por escrito y siempre desde mi punto de vista personal, algunos de los puntos importantes para entender las claves de hacia dónde camina el formato cinematográfico.

Vayamos por partes.

LA FORMA DE VER CINE HA CAMBIADO

Vivimos una época de cambios, no hay duda de que internet ha revolucionado el mundo y la vida en general. Las compras, los pagos bancarios y las relaciones personales tienden a hacerse en la *red* alterando ciertas costumbres con las que siempre hemos convivido. Incluso a la hora de ir físicamente al cine las cosas son diferentes. Uno ya

puede comprar las entradas en la *web* del cine, elige el asiento de la sesión que quiere, se ahorra las colas en la taquilla y con ello, la sorpresa de encontrarse sin entradas. Igualmente, uno puede ya ver el cine sin moverse de casa.

Evidentemente no es lo mismo, y por mucho que se esmeren los fabricantes de televisiones de plasma (cada vez más grandes) y de sistemas de sonido (cada vez mejores), la experiencia no es igual que disfrutar la película en una pantalla de quince metros. La «magia», la experiencia física, la liturgia de ir al cine no existe en casa y eso creo que es lo que siempre las diferenciará.

Pero a cambio, creo que es de justicia comentar que ciertamente en algunos cines se ve y se escucha peor que en muchas casas, la imagen está desenfocada y uno tiene que aguantar a esa gente que a veces comenta la película, come haciendo ruido e incluso responde al teléfono móvil para soltar un susurrante «ahora no puedo hablar, que estoy en el cine». Uno a veces entiende a aquellos que no quieren ir a las salas.

Sea como fuere el cine es cine, e independientemente de cómo uno guste disfrutarlo, hay que adaptarse a los tiempos que vivimos y por ende a como ejercer su distribución. Personalmente creo que los exhibidores deberían plantearse nuevas propuestas acordes con los tiempos.

Si la gente no va al cine, hagamos que llegue el cine a ellos. Si la gente prefiere ver cine en casa (por los problemas antes expuestos, o por simple comodidad) hagamos que este cine le llegue a casa de una manera legal, con calidad y con garantías para sus autores. Quizás ha llegado el momento de empezar a estrenar las películas *online* o en DVD a la vez que en las salas comerciales, algo que ya se empieza a probar en Estados Unidos (con cierto éxito), donde el consumo *online* de plataformas como iTunes o Netflix crece de forma destacable.

Eso sí, daría pie a un interesante debate.

LA INDUSTRIA Y LOS LENGUAJES DE LA TELEVISIÓN

Y EL CINE SE DIFERENCIAN CADA VEZ MENOS.

EL CINE ES EL MISMO PERO LA VENTANA EN DONDE SE MIRA ES CADA VEZ MÁS PEQUEÑA

Sin querer centrarme en el debate recién abierto, incidiré en que el consumo del producto audiovisual en otras pantallas (que no son las de cine) afecta en cierta manera a la forma de contarlo. El lenguaje varía dependiendo del soporte en que se ve y de la manera que se ve.

Al consumirse en soportes más pequeños, la tendencia a la hora de «encontrar» en el cine de última hornada —siendo incluso todavía más acusado en el formato televisivo— es la de ir cerrando el valor del plano. Parece que con un tipo de cine de consumo rápido, la propensión es usar planos más «cortos», cerrados, centrándose en los rostros de los actores y en planos detalle, generalmente con los fondos desenfocados, acercándose en muchos momentos al lenguaje publicitario. Son planos muy estéticos, pero con poca carga de significación. El abuso de ópticas largas que desenfocan los fondos, hace que estos planos apenas se usen con carga dramática.

Por el contrario, los planos generales apenas tienen espacio en estas narraciones, ya que en la pantalla de un iPad, videoconsola o cualquier otro soporte pequeño que lea formatos de vídeo, los detalles de una imagen abierta apenas tienen relevancia. Lo que en una pantalla de quince metros puede ser impresionante, en una pantalla de siete pulgadas puede ser confuso.

De la misma manera, parece que hay cierta tendencia a olvidarse de los relatos pausados, los tiempos en silencio o las secuencias que necesariamente no llaman directamente la atención del espectador, ya que no es tan sencillo mantener el interés del público (algunos son capaces de ver series o películas mientras trabajan, chatean o están haciendo otra cosa). Cada vez es más complicado sorprender al espectador, acostumbrado a ver «casi todo» en una pantalla, ya sea de cine o jugando a un videojuego de última generación.

Todo esto que comento no significa que no existan las películas con ritmos más cadenciosos, de corte más intimista o con una autoría marcada en su realización, siendo la mayoría de ellas más interesantes que las otras. Que nadie me malinterprete. Simplemente me limito a reflexionar sobre el cine «comercial», el que llega a más gente y genera dividendos para poder seguir financiando series y películas, ya que al final es el producto que crea y destruye tendencias y las formas de consumo.

TELEVISIÓN Y CINE, CADA VEZ MÁS CERCA

De un tiempo a esta parte, parece que tanto público como crítica coinciden en señalar que actualmente la mejor ficción audiovisual está en la televisión. De hecho, en algunas ocasiones ya se habla de «cine en la televisión», haciendo alusión a que el acabado formal, la producción y el lenguaje utilizado en estas producciones es cada vez más «cinematográfico», entendiendo por esto que se invierte más dinero en la producción de las mismas, cuidando mucho tanto la calidad de sus guiones como la calidad interpretativa y estética.

Es en las series americanas de canales de pago donde podemos encontrar productos que, además de entretener al espectador, necesitan de la participación del mismo por sus complejas tramas, el ritmo más «reposado» o largos arcos dramáticos. Muchas de ellas no se pueden ver «mientras se plancha» y tratan al espectador de tú a tú.

Tanto es así que de un tiempo a esta parte es normal ver a muchísimas estrellas del celuloide hollywoodiense protagonizando series en la «pantalla chica». Ya no es tan raro encontrarse a actores fijos en las grandes películas como Glenn Close, Steve Buscemi, James Galdolini, Harvey Keitel o Gabriel Byrne al frente de las series más vistas.

Algo parecido ocurre entre los directores cinematográficos que alternan sus películas de cine con la dirección de capítulos de series. De esta ma-



Abraham Lacalle

Serie Siguiendo a Cormac McCarthy 2009

nera podemos ver el *piloto* de la serie *Boardwalk Empire* (HBO, 2010) dirigido por Martin Scorsese o algunos de los mejores capítulos de *Los Soprano* (HBO, 1999-2007) firmados por gente de la talla de Rodrigo García, Mike Figgis, Peter Bogdanovich o el ya citado Steve Buscemi.

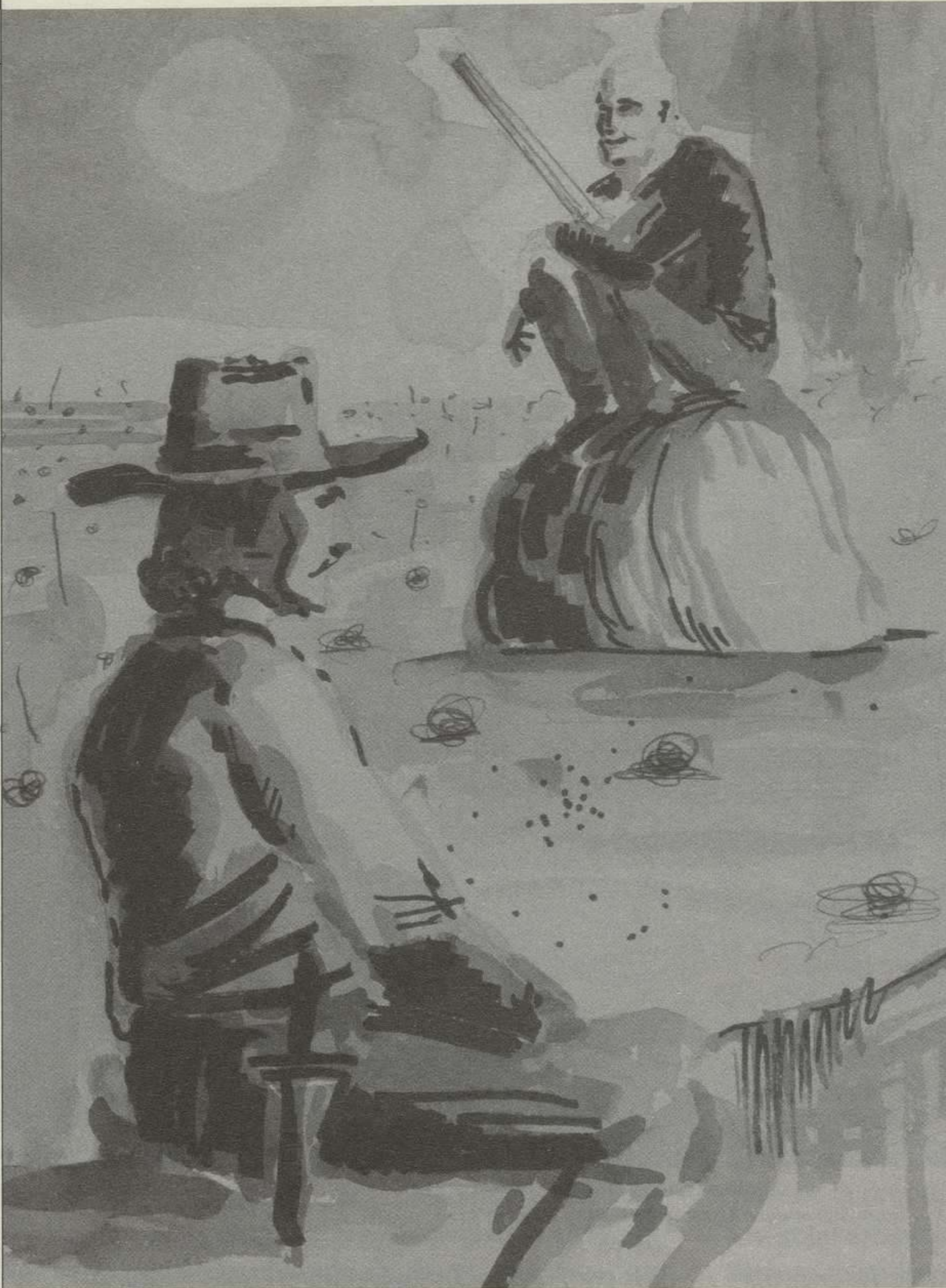
Cualquiera que haya visto algún episodio de *Boardwalk Empire*, la serie arrancada por Scorsese, entenderá a que me refiero con lo del «cine en televisión», dado que en cuanto a su factura técnica y estética y presupuestos no tiene que envidiar a muchos de los estrenos para cine.

Para que no parezca que sólo la vieja guardia es la que le pega a todo, otro buen ejemplo de realizador que alterna formatos a la hora de trabajar sería el director de cine fantástico Brad Anderson, autor de películas reconocidas por público y crítica como *El maquinista* (*The Machinist*, 2004), *Transsiberian* (2008) o la recién estrenada *Vanishing on 7th Street* (2010). Anderson alterna sus proyectos para la gran pantalla con la realización de episo-

dios para series tan importantes como *Fringe* (Fox, 2008), *Treme* (HBO, 2010), *Boardwalk Empire* (HBO, 2010) o *The Wire* (HBO, 2002-2008).

En Europa empieza a ocurrir lo mismo y cada vez es más difícil discernir entre formatos y el público al que van destinados. Productos como las mini series (¿o deberíamos decir los dos largometrajes?) *Mesrine, L'ennemi public n°1* (Jean-Francois Richet, 2008) con Vincent Cassel de protagonista y *Carlos* (Olivier Assayas, 2010), ambas francesas y firmadas por directores cinematográficos, han tenido su estreno en cines (recortadas) y como mini series en televisión y su posterior venta en formatos domésticos como el DVD o el Blu-ray. *Carlos* se pudo ver recientemente (algo recortada) en el pasado festival de Cannes.

Desde Inglaterra han llegado productos como *Red Riding Trilogy* (Channel 4, 2009), que siendo tres largometrajes realizados para la televisión y protagonizados por actores de nivel internacional como Sean Bean, Peter Mullan, Andrew Garfield o



Abraham Lacalle

Serie Siguiendo a Cormac McCarthy 2009

Paddy Considine, han tenido sus estrenos en salas comerciales americanas. Cada uno de los segmentos está dirigido por directores que vienen del medio cinematográfico.

TELEVISIÓN Y CINE EN ESPAÑA

La relación entre el cine y la televisión en España empieza a ser parecida. Hace unos años, parecía que rebajarse a hacer televisión podía desprestigiar a los actores e incluso técnicos «en mayúsculas» que se dedicaban al mundo del cine. Hoy en día, y entendiendo que la industria y los lenguajes cada vez se diferencian menos, se da mucho el paso de un medio a otro. Los directores de cine no dan su negativa a dirigir capítulos o «TV Movies» para la televisión, del mismo modo que la televisión es una gran escuela para aquellos directores que dan el salto al cine.

Además, desde hace cierto tiempo y debido, en parte, a la «ley del cine», por la cual las televisiones tienen que invertir un tanto por ciento en cine, proliferan en la televisión las «TV Movies», que computan como tal. De esta manera, no arriesgan en las taquillas y además saben que el producto se va a ver (en su mayoría).

Se denomina «TV Movie» a la ficción televisiva que consta de una trama auto-conclusiva y que se reparte en dos episodios de 72 minutos aproximadamente. La diferencia entre las «series normales» y éstas, es que se cuida más el lenguaje narrativo, la factura técnica y la producción. Generalmente parecen más «películas» que productos televisivos al uso.

Actualmente, en la parrilla televisiva pueden coincidir productos realizados por gente como David Trueba, Antonio Hernández, Joaquín Oristrell o recientemente Alex de la Iglesia que, como en el modelo americano, aprovechan el medio televisivo mientras tratan de levantar sus siguientes proyectos de largometraje, con todas las dificultades que ello conlleva.

Personalmente, me alegro de que sea así por la parte que me toca, ya que de esta manera uno no pierde la práctica y coge experiencia rodando televisión.

Mi experiencia personal me ha llevado a dirigir episodios puntuales de series como *El Comisario* (Bocaboca, 1999-2009), *Gominolas* (Globomedia, 2007) o *La hora de José Mota* (Hill Valley, 2009) y tener la suerte de rodar durante el pasado año una mini serie para Antena 3, de aquellas que,

atendiendo al esfuerzo de producción y el lenguaje utilizado, son más «cercanas» al cine. La mini serie, de título *Karadudjan* y protagonizada por Hugo Silva, Marta Nieto y Víctor Clavijo, contó con seis capítulos, de los cuales dirigí cuatro, y coordiné la dirección global de la misma.

Lo bonito de haber rodado una mini serie de seis episodios (formato novedoso, que al no haber funcionado como esperaba la cadena, parece que no se repetirá en un tiempo) es que uno ha podido cuidarlo todo más y controlarlo globalmente. El lenguaje utilizado, la paleta de colores o la interpretación evolucionan desde el primero al último de los episodios, y todo ello es posible controlarlo gracias al formato. Algo así en una serie larga (de las que «funcionan» muchas temporadas) sería mucho más complicado. De nuevo, televisión y cine están más cerca de lo imaginado. En resumen, narración con intención, buena producción y cuidado aspecto técnico.

Para cerrar este apartado, es justo decir que en España siempre ha habido productos televisivos realizados por grandes directores de cine como José Luis Garci, Antonio Mercero, Vicente Aranda o Gonzalo Suárez. Especialmente en los años 80 y producidas por TVE, donde se cuidaban y se rodaban en celuloide muchas de sus series y mini series. Quizás entonces no había tanta distinción o especialización como en los últimos tiempos.

En el mundo actoral pasa un poco lo mismo. Actores de cine de «los de siempre» se dejan ver más por las series televisivas —actualmente, es bastante común ver en televisión caras como Pastora Vega, Alex Angulo, Eduard Fernández, Ángela Molina o Emilio Gutiérrez Caba— y los actores iniciados en productos puramente televisivos hacen el camino a la inversa.

De hecho, esto último pasa por ser un amago de solución al problema de la taquilla del cine español, no tan querido por su público. Sin ser una regla infalible es cierto que algunos nombres famosos gracias a la pequeña pantalla son los que triunfan

también en el cine. Un claro ejemplo de este año pasado es el actor Mario Casas que, curtido en series como *Los hombres de Paco* (Antena 3, 2005-2010), ha logrado triunfar en el cine con *3 metros sobre el cielo* (Fernando González Molina, 2010), siendo ésta la película más taquillera del pasado ejercicio. Mario es, además, el protagonista de algunas de las películas con más éxito a nivel de público de los últimos años, con títulos como *Fuga de cerebros* (Fernando González Molina, 2009) o *Mentiras y gordas* (Alfonso Albacete y David Menkes, 2009), donde coincidía con un gran número de actores de nueva hornada y éxito entre el público adolescente gracias a la televisión. Entre ellos habría que destacar a Hugo Silva, Alejo Sauras, Yon González o Ana de Armas, en cuyos currículos ya brillan varios largometrajes.

Como apunte final, me gustaría romper una lanza a favor del último cine español, que cada año estrena películas que, tocando diferentes géneros, lo hace sin complejos y de una manera competitiva, con gran calidad técnica. Muchas de ellas son verdaderos éxitos de taquilla y llegan a triunfar incluso fuera de nuestras fronteras, destacando títulos como *Enterrado* (*Buried*, Rodrigo Cortés 2010), *El Orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007), *Ágora* (Alejandro Amenábar, 2009) o *Rec* (Paco Plaza y Jaume Balagueró, 2007). Todo ello, a la espera de los estrenos de *Torrente 4* (Santiago Segura, 2011) o *Lo imposible* de J.A. Bayona.

PRODUCCIÓN Y LENGUAJE TELEVISIVO EN EL MEDIO CINEMATOGRAFICO

Si antes hablaba de la televisión que se empieza a parecer al cine (tanto en forma como en contenido), con el medio cinematográfico pasa un poco lo mismo pero en dirección opuesta: el éxito televisivo a nivel de público y calidad, hace que muchas de las producciones cinematográficas se resientan en sus presupuestos y en el lenguaje usado en ellas al tratar

LA TENDENCIA ACTUAL ES BUSCAR PRODUCTOS AUDIOVISUALES

MUY BARATOS, EFECTIVOS Y, A SER POSIBLE, TAQUILLEROS.

de equipararse a los tiempos televisivos. Ser más efectivos en menos tiempo y con menos dinero.

Dicho esto, me centraré en explicar un poco cómo funcionan ambos medios. Televisión y cine son parecidos pero no iguales. Todo es narración audiovisual, en eso estamos de acuerdo... Pero tienen distintos ritmos, estructuras internas diferentes y lenguajes (dependiendo del tipo de género) variados. Y lo más importante de todo: tienen un ritmo de producción y un tiempo de rodaje muy diferentes.

Uno necesita entre seis y ocho semanas para rodar una ficción cinematográfica media, mientras que para la ficción televisiva (española) no dispone de más que de diez o doce días para rodar los setenta minutos, duración media de un episodio de ficción nacional.

Lo que en cine es reflexionado, planificado, en televisión da paso a lo resolutivo, a lo que se ajuste al formato de rodaje. Si no hay tiempo para plantar una vía, no se usa. En cine es parecido, pero tienes más tiempo para sopesar qué priorizas a la hora de contar las cosas.

En televisión todo es muy rápido (apenas hay tiempo para ensayar o repetir alguna toma), se rueda con dos y hasta tres cámaras (de manera que haces más planos en la mitad de tiempo) y se ruedan pocos exteriores (que encarecen y retrasan el producto).

Lo normal, para entendernos, es rodar con tres cámaras, coordinadas por un «realizador» que va pinchando la que cree interesante. No se suele salir del esquema, plano general de situación plano de actor y contraplano del otro actor. Generalmente, todo está iluminado y no se trabaja por campos de luz.

El problema de todo lo explicado previamente es que, como comentaba al principio de este apartado, últimamente en el cine se están dando tiempos de televisión y presupuestos más ajustados y ello afecta al lenguaje.

La tendencia actual es rodar con multicámara (dos o más cámaras) para abaratar la producción

siendo más rápidos y resolutivos. A la hora de rodar un diálogo, el ir con una cámara, plano a plano, y campo de luz a campo de luz, es muchísimo más lento que, por ejemplo, si el mismo diálogo se rodase con dos cámaras cruzadas (enfrentadas) al mismo tiempo. Se gana tiempo e incluso para el actor es menos trabajoso, pues no tiene que repetir los textos tantas veces. Eso sí, a cambio todo ello afecta a la puesta en escena, la luz y la planificación.

Ahí radica el problema. Yo siempre he entendido que básicamente hay dos maneras de contar las cosas: con intención y sin intención. Dependiendo del producto que se esté realizando, uno debería «contar lo que pasa con intención» o, como en el caso de las *sit-coms* (comedias de situación para la televisión, como *Friends*, *7 Vidas* o *Aida*) contar lo que pasa, simplemente mostrándoselo al espectador, sin más artificio.

El problema es cuando uno tiene que narrar un *thriller* y no le queda más remedio que hacerlo a la manera de «cubramos todo con las dos cámaras», solucionando el resto en montaje. A veces, un plano concreto crea más suspense que el cubrirlo todo desde tres puntos de vista.

Las prisas no suelen ser buenas consejeras y cada vez se tiende a tener menos tiempo (y dinero) para solucionar y contar las historias.

CINE ACTUAL (DE CONSUMO) – TENDENCIAS

Por otro lado, el cine actual tiende cada vez más a que existan solamente dos modelos de producción: las superproducciones de muchísimos millones de dólares o euros y las películas pequeñas, independientes o no, en donde priman la idea, la resolución y el ingenio frente a la escasez de capital.

Todo ello repercute en un tercer tipo de largometrajes, que tiende a desaparecer o a pasarlo realmente mal, y son aquellas películas en tierra de nadie que necesitan un presupuesto medio. Incluso a la hora de pedir ayudas gubernamentales es más fácil con-

seguirlas en los dos casos extremos que en las películas de término medio que luego quizás no acaben de recuperar lo invertido. Todo ello, presuponiendo que las baratas no tardan en hacerlo y las grandes lo consiguen gracias a la gran promoción que se hará de ellas.

Aunque siendo realistas habría que matizar que las grandes superproducciones llevan unos años de parada en la crecida de sus presupuestos —no todas recuperan lo invertido— tendiendo a abaratare y resolver más detalles usando la post-producción digital.

El último filón de oro a explotar del que se aprovechan las grandes producciones es el cine en 3D, aunque de ello hablaré más adelante.

Por otro lado, la tendencia actual más extendida es la de buscar productos muy baratos, efectivos y a poder ser, taquilleros. En caso de que no funcionen, el daño será menor.

Ahora las productoras y televisiones (menos boyantes que antaño), priman las historias sencillas en las que el lenguaje y la propia trama abaraten el producto final. Proliferan las películas donde la cámara hace las veces de ojos del usuario, narrando la historia en primera persona desde una cámara doméstica o semi-profesional. Desde *El proyecto de la Bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999) son muchos los títulos que han seguido su estela estética y empleado un lenguaje similar al usado en ella. Películas como la ya mencionada *Rec*, *Monstruoso* (*Cloverfield*, Matt Reeves, 2008) o más recientemente *El último exorcismo* (*The Last Exorcism*, Daniel Stamm, 2010) han demostrado que menos es más, y muchas veces el ingenio suple la carencia de medios logrando taquillazos que duplican y tripli-



Abraham Lacalle

Serie Siguiendo a Cormac McCarthy 2009

can sus presupuestos. Realmente y aunque suene extraño, estas películas deberían considerarse «cine de autor», siendo propuestas más arriesgadas y estimulantes que otras que tienen mucho que perder.

La opción más extrema de película barata de última hornada son aquellas que transcurren en una sola localización con pocos actores y cuyos gastos de producción son mínimos. Un buen ejemplo de cómo llevar a su máxima expresión el lema «menos es más» sería la película española *Enterrado*. Estrenada a nivel mundial y fenómeno mediático, su trama transcurre completamente dentro de un ataúd, de donde no saldrán ni el protagonista ni la cámara. Un récord difícil de superar: un solo actor, una sola localización. Más barato, imposible.

HOLLYWOOD, LAS «MAJORS» Y EL CINE QUE LLEGA. NO ES ORO TODO LO QUE RELUCE

Estos patrones recién comentados no son ajenos al cine que llega de Hollywood y las grandes distribuidoras americanas, dándose últimamente varias producciones centradas en «valores que provienen de la red». O lo que es lo mismo: directores desconocidos que ha demostrado en los portales de descarga de vídeos tipo *YouTube* que son capaces de hacer maravillas con presupuestos más que ajustados.



Abraham Lacalle
Serie Siguiendo a Cormac McCarthy 2009

Muchas son las empresas que producen y distribuyen películas pequeñas destinadas a un consumo *mainstream*, en donde priman los efectos especiales digitales cada vez más baratos. De hecho, algunas de las películas que han triunfado en taquilla (y siempre comparando coste con recaudación) llegan del mundo de la ciencia ficción, en donde se pueden desarrollar films espectaculares y baratos. Muchas de ellas son algunas de las piezas más estimulantes que han pasado por la taquilla mundial en estos últimos años, destacando títulos como *Moon* (Duncan Jones, 2009), *Monsters* o la neozelandesa *District 9* (Neil Blomkamp, 2009).

Por otro lado, parece que Hollywood está más que falto de ideas y algunas de sus superproducciones destinadas a arrasar no tienen el nivel esperado ni acaban de funcionar como desearían sus productores y distribuidores. La tendencia actual es buscar

«inspiración» en las adaptaciones de comics, series televisivas y videojuegos, hacer *remakes* de películas anteriores y *reboots* de alguna de las sagas más conocidas. Pero vayamos paso a paso...

Ante la escasez de ideas... ¿Por qué no adaptar un famoso cómic, una serie que triunfase en los años 80 o directamente crear historias para una famosa línea de juguetes?

En pocos años hemos visto películas protagonizadas por superhéroes como Spiderman, Batman, Los 4 Fantásticos, Superman, X-Men, Hulk o Iron Man y en camino vienen Thor y Los Vengadores. Por las salas

también han pasado películas inspiradas en series de TV de décadas anteriores como *Superagente 86*, *El Equipo A*, *Los Picapiedra* o *El oso Yogui* y películas inspiradas en líneas de juguetes como *Transformers* o las figuras de acción «G.I. Joe». Tampoco son pocas las adaptaciones de famosos videojuegos en donde se da una sinergia curiosa entre ambos formatos que no siempre deja contentos a los fans de los juegos.

Un *remake* vendría a ser la nueva «versión», una nueva mirada a una película antigua, o lo que es lo mismo, coger un largometraje que las nuevas generaciones de espectadores no conocen y actualizarlo. La lista de títulos que han sido objeto de *remake* en los últimos años es interminable. Desde actualizaciones de films como *La Profecía*, *Perros de paja*, *El hombre lobo*, *Viernes 13*, *Furia de titanes*, *The Ring* o *Karate Kid*, por citar algunas,

hasta «pre-cuelas» y secuelas de éxitos del pasado como *Alien*, *Cazafantasmas*, *La Cosa* (que a su vez ya era un *remake*) o el nuevo *remake* de *La matanza de Texas*.

La traducción del término «reboot» sería literalmente «reinicio». De esta manera, Hollywood lava la cara e inicia de nuevo (como si las anteriores no hubiesen tenido lugar) sagas cinematográficas que ya han funcionado anteriormente. De esta manera existe un «nuevo» Batman más adulto que el anterior, hubo un «renacer» de Superman, han existido un par de «Hulks» y se está rodando una nueva versión, más joven, de *Spiderman*, después de haber estrenado la tercera parte hace apenas tres años... Una locura.

Súmenle a todo ello mil y una secuelas de películas que hayan funcionado en taquilla como *Shrek*, *Ice Age*, *Saw*, *Viernes 13* o *Los padres de ella* y ya tenemos la cartelera actual.

Otra de las armas de Hollywood ante la actual sequía de ideas y conceptos es la contratación de directores y guionistas de fuera de sus fronteras para absorberlos por el sistema americano. Lo paradójico del caso es que los «talentos» europeos, coreanos, sudamericanos, al final son sometidos a las reglas del juego de Hollywood y los guiones «de siempre», no siendo verdaderamente aprovechados.

Gente con un discurso propio en sus países de origen que ante la oferta económica de los grandes estudios acaba haciendo un cine mucho menos personal y de menor valor artístico aunque, imagino, infinitamente mejor remunerado. Uno de los casos más llamativos es del director francés Michel Gondry, autor de alguna de las películas más refrescantes y personales de los últimos años, como por ejemplo, *Olvídate de mí* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004) o *La ciencia del sueño* (*La science des rêves*, 2006), que ahora estrena la insípida *The Green Hornet* (2011) basada en un antiguo serial televisivo.

El último en entrar a formar parte de la máquina «hollywoodiense» es el coreano Park Chan-Wook, director de *thrillers* y autor de las seminales *Oldboy* (*Oldeuboi*, 2003) y *Sympathy for Lady Vengeance* (*Chinjeolhan geumjassi*, 2005). Recemos para que no se estropee.

LA TERCERA DIMENSIÓN COMO SOLUCIÓN AL PROBLEMA. CINE EN 3D

La última posible solución para intentar que el negocio no decaiga y siga generando beneficios es la oferta desde hace un par de años del formato en Tres Dimensiones, tanto en cine como en (menor medida) la televisión.

Pese a que para el que aquí suscribe el cine en 3D no es la solución, sí parece tener sus cosas positivas ya que a corto plazo parece estar funcionando en el contexto comercial.

El formato, además de dos horas de evasión (al igual que sus hermanas en dos dimensiones), ofrece como plus una (supuesta) espectacularidad sólo disfrutable en esa sala y en dicho soporte que, traducido a términos monetarios, supone un incremento en el precio de la entrada. Esto hace que las cifras entre la taquilla de una película estrenada en 3D casi lleguen a duplicar lo recaudado por una película similar en 2D con el mismo número de entradas vendidas.

En concreto y como ejemplo, baste decir que las películas más taquilleras de 2010 a nivel mundial han sido *Toy Story 3* (Lee Unkrich, 2010) y *Alicia en el País de las Maravillas* (*Alice in Wonderland*, Tim Burton, 2010), ambas de Disney y ambas estrenadas en 3D (y 2D).

Eso sí, nadie sabe cuánto durará el «efecto 3D» en taquilla.

De hecho, no todos los largometrajes estrenados en este formato se aseguran una gran taquilla. Las pequeñas películas (especialmente de animación) que no cuentan con una gran distribuidora detrás y por ende una gran promoción de la misma,

SI DETRÁS DE TODA LA PIROTECNIA NO HAY

UNA BUENA HISTORIA, LA PELÍCULA NO FUNCIONA.

son las que pagan el pato del alto precio de las entradas por su condición de 3D.

Por el contrario, y aunque el formato a nivel comercial esté triunfando, el 3D también muestra una segunda cara, reflejada en algunas deficiencias del servicio basado en los diferentes tipos de 3D ofrecidos al consumidor.

Por un lado, no estando claro que todo consumidor prefiera el cine en 3D al cine en 2D, hay que añadir que los diferentes procesos no ofrecen el mismo acabado. Una película rodada estereoscópicamente (con dos cámaras, dos lentes juntas rodando simultáneamente, capaces de generar el efecto de la tercera dimensión) no es lo mismo que lo ofrecido por muchas películas rodadas al estilo «clásico» y que han añadido el efecto 3D en la fase de post-producción. Estas últimas llegan a producir ciertos mareos en los espectadores dependiendo, como todo, del tiempo y dinero invertido en la calidad del proceso. Incluso en Hollywood hay una guerra abierta entre directores como James Cameron, abanderados de la técnica estereoscópica como única fiable, contra aquellos que, como Alexandre Aja, han trabajado en sus últimas producciones el «otro» 3D, cobrando lo mismo por las entradas y ofreciendo, según los primeros, menor calidad del producto final.

El último «pero» que añadiría yo a esta lista es la calidad de las historias contadas. Parece que prima que el producto esté en 3D para poder cobrar mayor entrada al espectador, dejando de lado otros apartados más importantes a mi entender, como tener una buena historia detrás. Esto es extrapolable a muchas de las superproducciones «made in Hollywood», ya sean en 2D o 3D. Un producto taquillero como *Alicia en el país de las maravillas* de Tim Burton y Disney, es a la vez una de las películas menos valoradas por la crítica y los consumidores, blogueros y público en general.

Además el 3D, por el momento, está teniendo una más que tibia entrada en los hogares. Su alto coste, el poco contenido en el formato (ya sea video gráfico o televisivo) y el hecho de tener que usar ga-

fas para poder ver los mismos (algo que desaparecerá en muy pocos años) hace que no haya cuajado del todo.

Yo personalmente como espectador, cuando he visto una película en 3D a los diez minutos no me acuerdo de ello, de no ser por las molestas gafas. Como el resto de espectadores, lo que demando al final son buenas historias, y si no la hay detrás de toda la pirotecnia, la película no funciona.

CONCLUSIÓN

Arrancaba el texto diciendo que los tiempos están cambiando para el cine, y eso es cierto. Pero también es cierto que no creo que estemos ante su inminente final, no pienso que el cine vaya a morir. Nunca.

Quizás sí se transforme, y de aquí a un tiempo el verlo en una sala y en una gran pantalla será algo excepcional. Esperemos que tarde en ocurrir.

Por otro lado, me gustaría aclarar que cada año se estrenan grandes películas que quedan para el recuerdo, que no todo es tan «malo» como podría parecer por el texto. Mi intención ha sido hacer un repaso a las circunstancias que rodean al mundo del cine en su vertiente más comercial y actual, que es la que provoca que se puedan seguir rodando otros productos. Si no existiesen esas películas y series, si no existiese el 3D, no se podría seguir soñando en secuencias a 24/25 fotogramas por segundo.

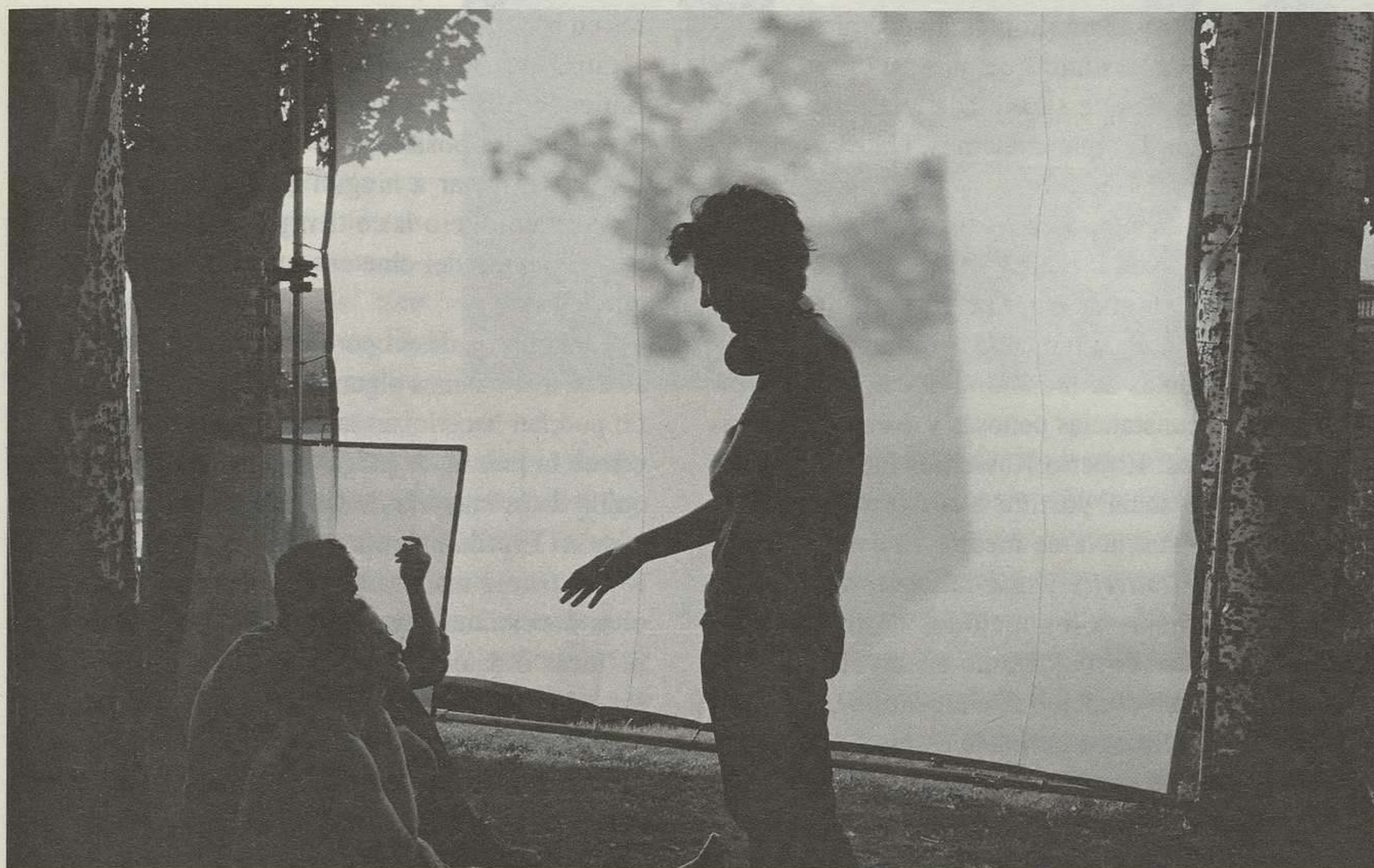
Está claro que, ya sea en salas, en televisiones de gran tamaño, en el iPod, en formato largometraje o en formato serial, mientras haya historias que merezcan ser contadas el audiovisual seguirá regalándonos relatos que nos alegrarán, conmoverán, asustarán, nos harán reflexionar, y sobre todo y lo más importante, nos ayudarán a evadirnos de la realidad durante al menos, un par de horas.

The show must go on!

Koldo Serra es director de cine.

Jonás Trueba

Hipótesis del cine en España



Óscar Fernández Orengo

Sin título (rodaje de *Todas las canciones hablan de mí*, de Jonás Trueba) 2010

El cine español no existe. Esa es la primera cosa que me digo cuando me piden que escriba este artículo. No creo en el cine español, y menos aún en el cine español como género. Después, empiezo a sufrir porque esa negación complica todo lo que pueda decir a continuación, pero lo cierto es que me produce urticaria ver los estantes dedicados al «cine español» cuando paso por los grandes almacenes. ¿Por qué no se agrupan todas esas películas por simple orden alfabético? Las de Alejandro Amenábar al lado de las Woody Allen o Wes Anderson, y las de Albert Serra o Daniel Sánchez Arévalo junto a las de Spielberg o Shyamalan. Comedia, Drama, Acción o Aventuras... El cine que se hace en España tendría cabida en cada uno de estos apartados. Variedad no le falta. Otra cosa es que nos guste más o menos, pero eso

es algo que deberíamos plantearnos con cada película en particular. El problema es que se han generado muchos malentendidos y muchos prejuicios alrededor de esa falsa etiqueta y ahora es difícil deshacer el entuerto. No voy a hablar de cuestiones políticas, ni de la sempiterna crisis del gremio. No soy la persona indicada para hacerlo y además son cuestiones que me aburren soberanamente. En todo caso, me gustaría apuntar que, cuando mi padre filmó su primera película, hace más de treinta años, ya le preguntaban por la crisis del cine español y le pedían asistir a debates en torno a este mismo tema. Yo estrené mi primera película hace unos pocos meses, y desde entonces no he parado de recibir y contestar preguntas alrededor del mismo asunto. Esto puede resultar inquietante, pero a mí me parece más bien tranquilizador.

SI NO EDUCAMOS EL GUSTO CINEMATOGRAFICO, DIFÍCILMENTE LOGRAREMOS ESPECTADORES EXIGENTES.

Se trate o no de un problema endémico, los cineastas debemos asumir que nuestro oficio es una extraña forma de arte supeditada a la economía de los medios con los que contamos. Un mal cineasta es aquel que no sabe esto o lo convierte en motivo de queja y lamento. Si aceptamos que la crisis y los problemas van a estar siempre ligados a nuestro trabajo, podremos empezar a construir mejores películas. De eso no me cabe duda. Muchas de las mejores películas de la historia del cine se han filmado en circunstancias penosas y durante las crisis más convulsas. Roberto Rossellini fue un maestro a la hora de sacar partido a los problemas, haciendo de la ausencia de medios su estilo. Los cineastas de la *Nouvelle Vague* labraron sus señas de identidad gracias a los métodos de trabajo más económicos. Y el mejor cine checo siempre fue pobre, así como el mejor cine argentino que hemos visto en los últimos años nació en medio de una de las peores crisis que ha conocido ese país.

La crisis del cine en España arrojaba un panorama mucho más desolador cuando el país acababa de salir de una dictadura de cuarenta años. Hoy en día, la crisis viene acompañada de un cambio de modelo tecnológico, lo que afecta al modelo de mercado y de producción del cine, pero esto no tiene por qué ser necesariamente malo. Hace unos pocos días, pude escuchar un discurso del ya ex presidente de la Academia de Cine, Alex de la Iglesia, en el que recordaba el origen etimológico de la palabra «crisis», que en griego quería decir «cambio». Me gustó escuchar esa apreciación y me pareció muy acertada, pero no me gustó cuando el ex presidente arengó al resto de cineastas españoles, pidiéndoles respeto hacia los ciudadanos y espectadores. De la Iglesia había insistido otras veces en la necesidad de pedir perdón a estos mismos espectadores, pero en un país en el que ni los alcaldes corruptos ni los terroristas de ETA parecen obligados a pedir perdón por sus delitos, resulta extraño que tengan que ser los cineastas los prime-

ros en hacerlo. Y además, no creo que haya motivo alguno por el cual debamos ser perdonados. Entiendo que cada cineasta trata de hacer su trabajo lo mejor posible y no creo que nadie haya dejado de respetar a ningún ciudadano o hipotético espectador... Pero hace tiempo que todo lo que rodea al mundo del cine en este país resulta desproporcionado.

También es desproporcionada la importancia que se dan a sí mismos algunos cineastas, pero sin duda no podrían hacerlo sin la inestimable ayuda que les ofrece la prensa. A juzgar por los resultados en taquilla de la mayoría de las películas, el cine que se hace en España interesa mucho menos a la gente de lo que parece interesarle a la prensa. Se vierten muchas inexactitudes y se prefiere hablar de trifulcas políticas o datos económicos en lugar de hablar de las películas. Un debate sobre las subvenciones o las leyes antipiratería siempre será necesario y saludable, pero no en los términos y las formas en los que se plantea habitualmente. Ocurre con el cine y ocurre con la música, grandes negocios culturales que despiertan toda clase de recelos en diferentes sectores de la sociedad. Hay un problema de planteamiento. Se habla casi siempre de industria y de dinero y no de bienes culturales, así que gran parte del debate está decantado de antemano. El problema es que la mayoría de las veces no tratamos al cine como arte, o no lo hacemos al menos en España. Y en esta era de lo audiovisual, cuando pantallas de todos los tamaños parecen invadirlo todo y el consumo de imágenes es cada vez más inevitable, el cine puede jugar sin duda un papel fundamental.

El origen de esta hipertrofia proviene de una penosa falta de interés por enseñar a mirar y a pensar el cine desde la escuela, que es cuando los niños empiezan a desarrollar una mayor sensibilidad hacia las imágenes. Y si no educamos el gusto cinematográfico, difícilmente lograremos espectadores exigentes para el futuro, espectadores que sepan distinguir una película mala de una buena. Sucede

Óscar Fernández Orengo

Sin título (rodaje de *Todas las canciones hablan de mí*, de Jonás Trueba)
2010



lo mismo con la literatura, la música y el arte en general. En otros lugares de Europa, y especialmente en Francia, hace ya un tiempo que se han puesto en marcha diferentes experimentos para introducir el cine en las escuelas. En *La hipótesis del cine* (editorial Laertes), uno de los mejores libros que se han escrito sobre la transmisión del arte cinematográfico, Alain Bergala cuenta su propia experiencia al frente de un programa educativo que puso en marcha el Ministerio de Cultura francés, dirigido por Jack Lang, a principios del año 2000, con la intención de trazar un acercamiento más sensible, paciente y creativo hacia las películas por parte de alumnos y profesores. Bergala defiende la educación del gusto como herramienta indispensable para poder valorar una obra de arte, y no tiene ningún reparo en hablar del cine como arte. De la misma forma que uno necesita cierta cultura para apreciar una buena pincelada y distinguir un buen cuadro de otro que no lo es, aprender a distinguir un buen plano en una película también requiere cierta memoria cinematográfica en la que participen otros muchos planos de otras tantas películas.

Pero, en España, el cine no ha gozado hasta ahora de esa distinción artística y apenas tiene lugar en la enseñanza elemental, por lo que el nivel de conocimiento y de cultura cinematográfica de la mayoría de los espectadores de nuestro país deja bastante que desear. Entre esa mayoría de espectadores incluyo también a los responsables de la exhibición y la distribución de películas, así como a sus productores y realizadores, pues siempre serán espectadores antes que ninguna otra cosa. Haremos mejores películas en el futuro si los cineastas de mañana empiezan hoy a ser educados en una verdadera cultura cinematográfica. Pero también necesitarán de unos espectadores exigentes que reclamen

y aplaudan un cine más rico y complejo. Si entendemos el cine como un mero entretenimiento pasajero de consumo fácil, nos encontraremos con películas cada vez más adocenadas, y los buenos cineastas estarán cada vez más arrinconados. La crisis del cine no la provocan sólo los que lo practican, sino toda la sociedad que participa de él y lo consume.

En España sigue bajando el número de espectadores que acude a las salas, pero no sólo dejan de ir a ver las películas españolas, también consumen menos películas americanas y europeas. Cuando llegan a nuestra cartelera películas de los países vecinos, avaladas por diferentes premios así como por el éxito de público y de crítica, fracasan de manera significativa en nuestro país, o logran cifras de taquilla muy inferiores proporcionalmente a los resultados que obtienen en otros países de Europa con los que nos gusta compararnos (véase el caso de una película como *Un profeta*, de Jacques Audiard, un éxito rotundo en Francia, Alemania o Italia y que pasó más bien desapercibida en España). Triunfa un modelo del cine que viene dictado por los ejecutivos de las televisiones y de las grandes empresas, un modelo en el que sólo parecen tener sitio las películas diseñadas expresamente para ese público adocenado y sin cultura cinematográfica, que se resigna a que los niños y adolescentes sean absorbidos por películas que apelan supuestamente a sus gustos y tendencias, cuando no son más que productos empobrecedores y de muy baja calidad artística. Ese es quizá el verda-

PUEDE QUE PELÍCULAS PREMIADAS EN EUROPA

SEAN UN FRACASO EN NUESTRO PAÍS.

dero panorama desolador y, sin embargo, tanto las autoridades culturales como los propios artistas y cineastas se han dejado convencer, en su mayoría, por el mismo discurso populista que se empeña en aceptar las peores costumbres de la sociedad como hechos consumados que sólo podremos celebrar si no queremos ser enterrados en nuestra discrepancia.

Favoreciendo esa línea de actuación, hace poco más de un año, el entonces director general del ICAA, Ignasi Guardans, puso en marcha una orden ministerial para desarrollar la Ley de Cine aprobada en el Parlamento, pero donde introducía llamativos cambios y establecía una serie de normativas que favorecían un modelo de producción más propio de un país con verdadera industria cinematográfica (no es el caso de España), en el que, curiosamente, se incentivaban las ayudas a las películas con mayor presupuesto mientras se recortaban las posibilidades económicas de las películas medianas y pequeñas. Se trataba de limitar el volumen de producción de películas anuales, pero siempre a costa de las películas de menor presupuesto. Este y otros muchos matices de la orden de Guardans llevaron a que unos cuantos cineastas, en su mayoría poco conocidos para el gran público y entre los que me encontraba yo, firmáramos un manifiesto de protesta y eleváramos nuestras dudas y discrepancias a Bruselas y la Unión Europea, donde no tardaron en paralizar la orden ministerial, provocando la ira de muchos compañeros de profesión y la incompreensión de una parte de la sociedad que, de nuevo, no entendía por qué la gente del cine no consigue ponerse de acuerdo ni siquiera cuando se trata de defender sus propios intereses. La reflexión que todos deberíamos sacar es que estas discordancias, por otro lado sanas y más que comprensibles, contradicen la idea de un cine español apiñado bajo una sola voz, como una gran familia en la que todos sus miembros conviven en armonía. El propio Alex de la Iglesia ha representado a la perfección esa contradicción, pidiendo unidad primero para luego remar-

car sus discrepancias en torno a la llamada *Ley Sinde*, lo que ha justificado su renuncia a la presidencia de la Academia.

Por suerte y para bien de nuestro cine, esas voces discordantes son cada vez mayores, y dejando de lado la política, en el terreno puramente artístico y cinematográfico, aún más. De un tiempo a esta parte, venimos descubriendo una variedad sin precedentes en las películas españolas de cineastas procedentes de todas las regiones del país. Y creo que esto se explica en gran parte gracias a la llegada de nuevas tecnologías y de nuevos soportes que, bien usados, permiten un mayor dinamismo en los métodos de producción, más baratos y funcionales, así como una mayor accesibilidad a las películas, gracias a lo cual, aquellos que tienen verdadero interés, pueden formarse una cultura cinematográfica impensable hace unos años. También se producen más películas, no sólo en España sino en la mayoría de los países del mundo. Puede que hayamos dejado atrás la gran época del cine y de los grandes cineastas, pero ahora se hacen muchas más películas interesantes, sólo hay que esforzarse por acceder a ellas. Vivimos en esta paradoja: tenemos más canales de distribución que nunca, pero muchas de las mejores películas permanecen ocultas para una gran mayoría del público, que no sabe o no quiere saber nada de ellas por falta de herramientas de conocimiento.

Pero el cine vive una mutación asombrosa y fascinante, y sus fronteras están más difuminadas que nunca. El diálogo entre las películas y los cineastas se ha extendido por lo largo y ancho del mundo; y cada vez son más los cineastas españoles que participan en este diálogo. Nunca hubo tantos cineastas ni tan distintos, lo que sólo puede repercutir favorablemente en la salud de nuestro cine. La crisis seguirá ahí, pero las películas siguen siendo como esos trenes en la noche a los que aludía François Truffaut: no se detienen. □

Jonás Trueba es director de cine.

Juan Cobos

La crisis sin fin

El cine, en todas sus expresiones, está por múltiples motivos fijado inexorablemente a la sociedad que lo produce y lo consume. Algo muy evidente en los grandes avances que continuamente van remodelando a ésta. Su temática, que espera encontrar eco y complicidad en el público, viene condicionada por los hechos que históricamente nos van cercando. Hay datos que nos hacen entender la fragilidad y los vaivenes del cine aparte de los que, por motivos económicos, le son naturalmente propios.

Como arte con fuerte condicionamiento industrial, en su creación ha de buscar la recuperación de esos costes industriales conectando con los gustos de un público internacionalmente muy amplio. De no conseguirlo, cunde la desconfianza entre los que han de financiarlo. No hay que olvidar que ni los propios hermanos Lumière, inventores del *cinématographe*, habían confiado en las posibilidades económicas de su invento.

Nace como un arte indudablemente popular —en principio tiene mucho de entretenimiento de feria— y en su desarrollo, donde se han de unir invención y progreso, es con frecuencia menospreciado. En sus inicios fue la diversión de los desposeídos. Aquellas máquinas de los *nickelodeons* se instalaban en pasadizos desangelados que no eran ni parodia de los grandes coliseos con sus imponentes escaleras, balastradas de mármol y espaciosos vestíbulos que en los entreactos teatrales y musicales poblaban los más pudientes de las urbes, refinados o no, porque el dinero daba prestigio social en un país ferozmente capitalista. Años después, Hollywood hacía divertidos y mordaces relatos de esos toscos hechos a sí mismos en pelícu-

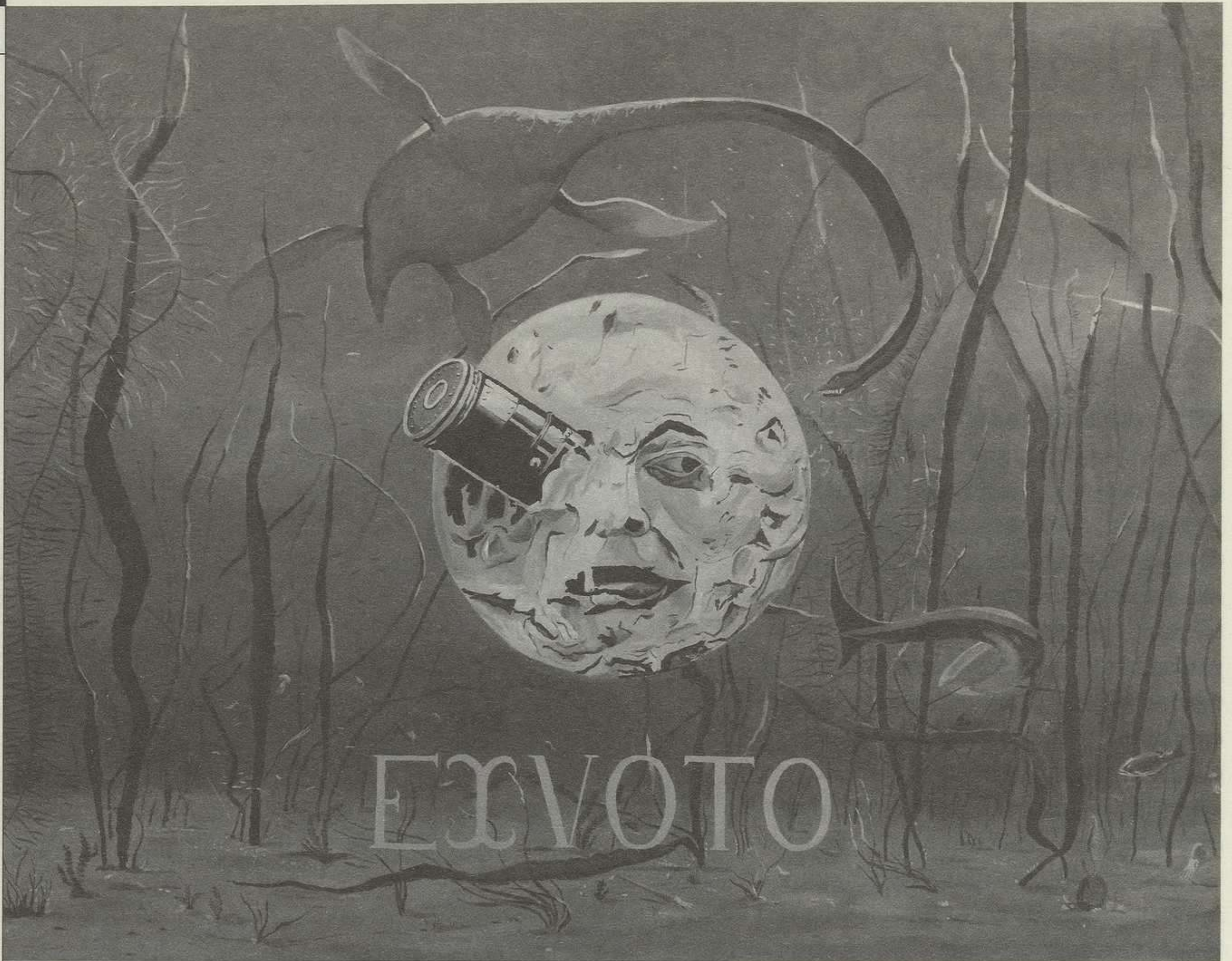


Alberto Sánchez

Amor que dura, duro amor 1998

las como *Vive como quieras* y *Sucedió una noche* (Capra), *El diablo dijo no* (Lubitsch), o *Al servicio de las damas* (La Cava).

Frente a los ropajes de noche de las damas y las camisas de cuello duro de los caballeros, el contraste social lo ponían las sencillas gentes que se asomaban a unas películas cortas hechas por avis-



Óscar Seco

Sin título Ex voto (Viaje a la Luna, Meliés) 1992

pados titiriteros, abastecidos, por otros arriesgados pioneros que, como en el caso del futuro zar de M.G.M., Louis B. Mayer, habían emigrado de la pobreza de Europa y se dedicaba previamente a la recogida de chatarra para aliviar con unas monedas las estrechas familiares. Pasados los años, ya famosos y ricos, estos hombres mayoritariamente judíos, tuvieron que crear su propio club en Los Angeles porque no se les admitía en los que otros americanos, ricos también pero gentiles, jugaban al golf.

Esas cortas e ingenuas películas ya atraían semanalmente en 1910 a 26 millones de personas humildes y en 1914 la cifra alcanzaba los 49 millones. Aún los escenarios y el vestuario de aquellos *flickers* (llamados así por su parpadeo) eran casi tan miserables y raídos como los de los obreros de larga jornada y corto salario que gastaban una moneda de cinco centavos para aliviar la extrema dureza de sus vidas de desheredados.

Algunos hechos que conforman nuestra sociedad actual permiten entender mejor la dificultad que el cine tiene hoy. Alguna nota de historia muestra la magnitud del cambio que vivimos, nos condiciona a

todos y del que no escapa el ya maltrecho y vapuleado cine. Los videojuegos ya superan con sus ventas lo que producen juntos la música y las películas en varios formatos de explotación.

Cuando nos abruma en televisión y otros medios las fastuosas campañas políticas en Europa o América, nos vienen a la memoria los primeros mítines a los que asistimos —y que no pudimos conocer en la España franquista—. A finales de los años 50 podíamos ver en Roma a Togliatti (comunista) o a Nenni (socialista) arengar en mítines que podríamos llamar neorrealistas en algún lugar obrero de la ciudad, micrófono de poca calidad en mano.

En 1958 tuvimos un largo encuentro en Roma con Carlo Lizzani, que había regresado de rodar en China —algo totalmente prohibido que sólo logró por el Partido Comunista— *La muraglia cinese*. En ese largometraje documental en Cinemascope se hablaba de 600 millones de habitantes, y las imágenes mostraban el trabajo casi a mano de enjambres de chinos. *National Geographic Magazine* de enero 2011 elevaba la cifra de habitantes de ese país a

1.300.000 (se calcula que los tres mil millones de todo el mundo en 1960, serán nueve en 2045).

El que dos grandes imperios que fueron los máximos exponentes de la sociedad y el credo comunista tengan hoy una elevada cifra de poderosos millonarios propios del más repudiado capitalismo, supone para los estudiosos una gran paradoja política. China ocupa el puesto 91º en la renta per cápita de los países del mundo pero tiene entre sus habitantes 900.000 millonarios. Puede parecer que poco tiene esto que ver con el cine. Pero es crucial para lo que vivimos hora tras hora, día tras día en la inestable situación global. Y el cine recrea una realidad, con más o menos fantasía, pero dirigida a las mentes de los que vivimos estas extrañas circunstancias.

Hace días recibíamos un correo electrónico de una gran cadena de librerías, Borders, que ocupa en las principales ciudades de Estados Unidos un gran lugar junto con Barnes & Noble. Lo que nos comunican tiene cierto paralelismo con el cine: cierran el 30% de sus locales e invitan a solicitar por internet libros de su gigantesco *stock*, CDs y DVDs. Seguirán patrocinando conferencias de escritores, firmas de libros, lecturas de textos y actos con niños. Un síntoma más de que los cambios a los que asistimos son muy grandes, y el cine y su devenir están enmarcados en ellos. Una de las librerías que cerraba era la de Fort Lee en Nueva Jersey, adonde, en sus comienzos, Griffith y otros pioneros cruzaban en *ferry* desde Nueva York para rodar los exteriores rurales de sus películas.

El vuelco que causó el *crack* de 1929 y la Gran Depresión que sobrevino, produjeron grandes daños sociales y ahí el cine fue un alivio barato. El New Deal de Roosevelt, con sus planes contra el paro benefició mucho al teatro, de cuyo seno surgieron creadores como Clifford Odets y su *Waiting for Lefty*, Irwin Shaw con *Bury the Dead*, Lillian Hellman con *The Little Foxes*, Thornton Wilder con *Our Town*, Sidney Kinsley con *Dead End*,

Robert Sherwood con *The Petrified Forest*, Hecht y MacArthur con *The Front Page*, y proyectos como el Group Theatre (1931-1941) o el Federal Theatre, con jóvenes directores como Ray, Welles, Kazan, Losey y personalidades como Hallie Flanagan o John Houseman, más el aliento de una mujer como Eleanor Roosevelt. Los actores tenían un mínimo de subsistencia y hubo artistas en paro que por ese salario social pintaban las paredes de las aulas de los colegios públicos para hacerlos más acogedores.

La industria del cine no podía desentenderse de las condiciones sociales de aquella América abrumada por las dificultades pero luchando con ahínco para ponerse en pie. La cantidad de problemas que enfrentaron en sus argumentos producciones de Warner, Fox o Columbia, por ejemplo, culminó en obras modélicas contra la injusticia como *Soy un fugitivo*, *Scarface* o *Las uvas de la ira*, obra ésta que Zanuck protegió hasta el punto, según se ha escrito, de suprimir las habituales proyecciones sorpresa para dejar desde el inicio al público y a la prensa frente a la tragedia de sus imágenes.

Los efectos actuales de la globalización introducen en el cine algo que, siendo favorable para la industria de Hollywood, resulta muy dañino para todos los demás. Nuestra propia experiencia, en zonas de pequeñas y prósperas ciudades pero sin grandes aglomeraciones, son decepcionantes. Sábados y domingo, tenemos que hacer entre 30 y 50 kilómetros para ir a cines situados en centros comerciales, donde se explotan los multi-cines bien equipados. La gran mayoría de las veces, vemos las películas en compañía de cuatro o cinco personas. Y sin embargo, son los mismos títulos que comentamos día tras día con nuestra hija que vive en el área de Nueva York. La estrategia, iniciada desde hace años en América, de estrenar cientos y a veces hasta dos mil copias de una nueva película el mismo día, se ha convertido en una táctica global. Vemos entrevistas en televisión de actores o directores que

LAS IMÁGENES SE HAN DESGASTADO

POR LA AVALANCHA DIARIA DE ELLAS EN LA TELEVISIÓN.

aterrizan en cinco o seis ciudades de Europa para promocionar un film que en pocos días los espectadores pueden ver en Londres, Madrid, Roma, Berlín o Praga. La gran irregularidad del mercado propio, pese a los dos o tres títulos de grandes recaudaciones que se dan anualmente, lleva a trabajar más a fondo que nunca el marketing exterior para recuperar muy pronto las inversiones de presupuestos excesivamente altos y garantizar así mercados antes residuales, como las ventas a canales de televisión, DVD y hasta el enorme *merchandising* de algunas películas centradas en el público infantil, de Disney, entre otros.

Siempre en estos bien equipados cines, proyectan previamente cuatro cinco *trailers* de próximos estrenos, con imágenes de un montaje frenético y un sonido ensordecedor que al instante nos hacen descartar ver en el futuro esas películas, que parecen muestras desquiciadas de lo que en otro tiempo era cine. Las películas de mayor riesgo de producción sabemos que existen, pero sólo se deben ver en puntos muy concretos del país.

El desgaste rutinario de la imagen por la avalancha diaria de ellas en televisión, unos actores que parecen clonados, de nombre impronunciable cuando lo habitual era elegir con cuidado nombres cuya fonética tuviese un grado de universalidad para que fuesen fáciles de retener en otros idiomas (Cary Grant, Tony Curtis, Greta Garbo y miles más pasaron por el cambio de su verdadero nombre en pos de esta idea comercial), más la ausencia de contratos de cierta duración, que permitía el progresivo lanzamiento de estrellas por la industria (prensa, noticiarios, cuidado de la estética en las apariciones y asesoría en todo para modelar una cierta figura, reconocible por los espectadores), todo eso, en un tiempo, formaba parte de una política —no sin excesos— a la que todos los interesados se sometían. En un programa especial sobre su carrera, Richard Burton, casi siempre hablando en primer plano porque él y sus palabras eran lo fun-

damental, exponía su sorpresa por el ascenso, aún sin historia ni la necesaria sedimentación, de actores jóvenes a papeles para los que no tenían preparación ni experiencia suficiente. Y el éxito repentino y hasta cierto punto inmerecido detenía su progreso en la interpretación. Burton opinaba que eso sólo se logra paso a paso, sin precipitación y con mucho esfuerzo.

¿Pero explica todo esto el desfallecimiento preocupante del cine como arte a nivel mundial? La verdad es que frente a los esfuerzos aislados de cines nacionales, la marcha del cine americano hasta la globalización actual se fraguó tras la Primera Guerra Mundial, aunque los productores extranjeros no lograron la reciprocidad en Estados Unidos. La integración vertical de su industria y ciertas prácticas monopolísticas, garantizaron que su mercado propio sólo estuviera abierto al producto de Hollywood. Eso sí, como vemos ahora en los deportes, los grandes estudios de EEUU ficharon en Europa, a la que habían desbancado en cine tras la ruina de la Primera Guerra Mundial, talentos como Murnau, Wilder, Lang, Lubitsch, Stiller, Clair, Renoir, Ophuls...

Durante años de lamentos y muy desigual trato, los demás países ensayaron todo tipo de fórmulas proteccionistas para poner una barrera a la invasión del cine americano. Puede que la más dramática fuese la posición de Inglaterra, que ni siquiera tenía que recurrir a traducir los subtítulos que molestaban al público poco leído. Como en otros lugares, se estableció una cuota de obligado cumplimiento por la que había que programar un 30% de películas inglesas. De esta forma, se alzaba un muro ante el cine extranjero y se daba algo de oxígeno a los productores de Londres, que podrían ofrecer al mundo en sus películas la imagen de Inglaterra, y proporcionar trabajo a los profesionales de todo tipo que contrata el cine. El resultado fueron las llamadas «*quota quickies*». Hecha la ley, hecha la trampa. Se rodaron films de baja calidad para cumplir con racanería la

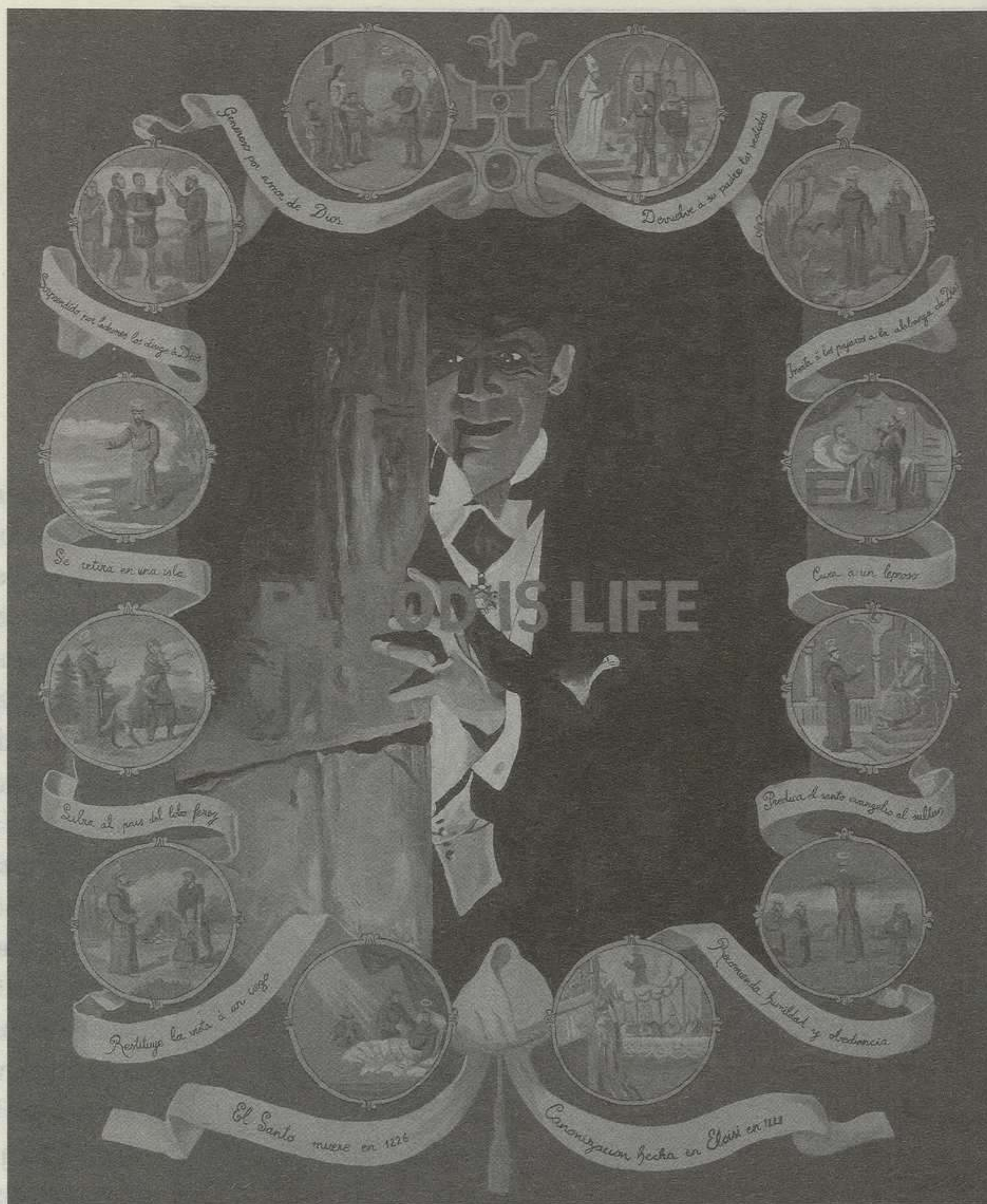
ley cinematográfica del Parlamento. Y se considera que el estreno garantizado de estas películas entorpeció más que otra cosa el desarrollo de la calidad del cine británico.

En los años 20 del siglo pasado, cada una de las «Five Majors» (Cinco Grandes) de Hollywood creó su propia red de distribución mundial y una gran cadena de cines propios, principalmente en EE UU. Entonces la industria adoptó la estrategia de las cadenas de mercados para la explotación al por menor del espectáculo cinematográfico.

Las cadenas surgieron allí como el modo idóneo para el mercado de masas: alimentos, materiales, gasolina, ropa y otros productos. Se ofrecía una compra estandarizada a un precio menor que en las pequeñas tiendas.

En 1975, en la ceremonia en que recibe el Life Achievement Award del American Film Institute, que sólo tenían John Ford y James Cagney, Orson Welles agradece el honor con un discurso muy emotivo donde, ante las grandes figuras de la industria, defiende su andadura nómada en pos de hacer cine tras no encontrar su hueco en la industria, y solicita un lugar, frente a los poderosos supermercados, para la pequeña y modesta tienda de la esquina.

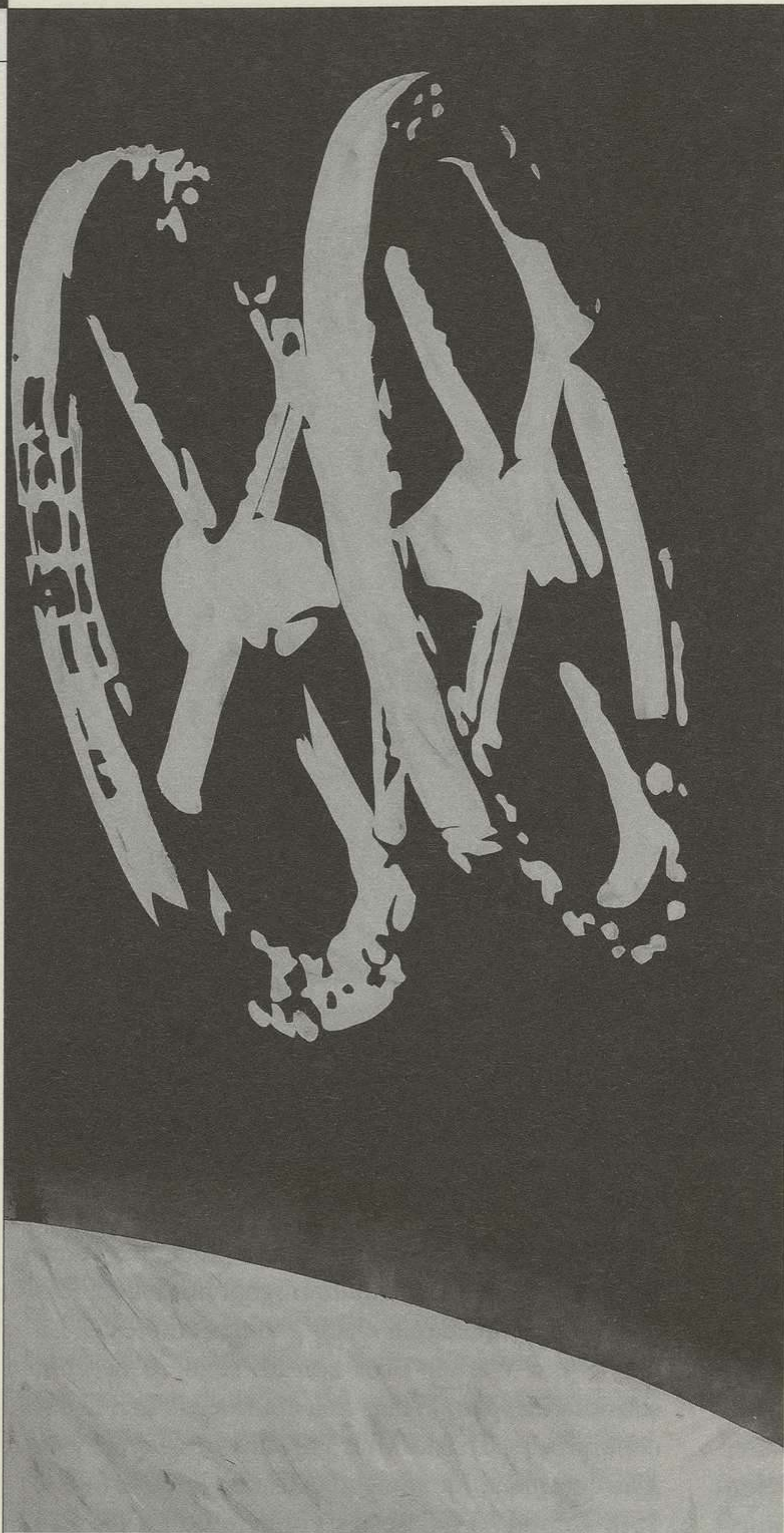
Un breve *flashback* nos devuelve a unas industrias —siempre con la de Estados Unidos como pionera— en las que, como en otras actividades, había un proceso muy bien engrasado en sus productos que había nacido de las necesidades que fueron surgiendo. Primero, en el mundo de la imagen y a partir de final de los años 20 en las técnicas del sonido.



Óscar Seco

Sin título, *Dracula* (*Blood is life*) 1992

Y es que desde 1930, lo que englobamos como Hollywood era ya un sólido oligopolio donde, tras las fusiones, quedaron cinco grandes empresas. La mayor era Warner Bros con un reguero de cien subsidiarias, pero la más rica era Loew's Inc, la cadena propietaria de Metro Goldwyn Mayer, y la más compleja, Paramount. A éstas, junto a RKO y 20th Century Fox, se las conocía como las *Big Five*. Todas producían películas, manejaban su distribución a nivel mundial y eran dueñas de grandes cadenas de cine que aseguraban el encuentro final con el espectador en la taquilla. Las *Little Three* (Universal, Columbia y United Artists) resultaban útiles a las grandes sobre todo con películas «B» (de apoyo), que completaban los programas dobles, encabezados siempre por un producto de las «Cinco Grandes». Ya entonces había en EE UU 20.000 cines, las dos quintas partes de los existentes en el mundo, con una asistencia semanal de espectadores de cien millones que en 1933, en plena Depresión, se redujo a cincuenta. Las acciones de las *Majors*,



Manu Muniateguiundikoetxea
Noria vienesa 2000

que en 1930 cotizaban en Wall Street por 960 millones de dólares, sólo valían 160 en 1934.

EL DIRECTOR ES LA ESTRELLA

Para llegar a esa expresión de los años 60, «el director es la estrella», hubo que comenzar con aquellos pequeños equipos en que no había aún estrellas para el público y donde sólo la personalidad de hombres como Griffith o Mack Sennett dieron valor especial a la persona que encarnaba la autori-

dad en pequeños equipos que se enfrentaban a oficios nuevos: el director y el productor. De hecho Griffith, humilde actor teatral, comenzó con un mísero sueldo como actor. El cine fue creciendo y estructurándose por el empuje de ese público entusiasta que con sus monedas exigía más y más de aquellas pequeñas aventuras de imágenes en movimiento. El trabajo de esos pioneros y la afluencia de dinero ante la respuesta popular, construyeron el edificio del que surgieron las legiones del cine clásico. Los que crearon las grandes productoras procedían de campos que nada tenían que ver con las películas. Pero eran emprendedores, venían del pueblo y adivinaban lo que a otros como ellos podría distraerles y emocionarlos.

Si hay una palabra clave que se echa de menos desde hace años en el cine, esa palabra es emoción. Este sentimiento puede ir de lo ridículo a lo grandioso pero en esa gradación participaban la habilidad y el talento de los escritores y el sabio pulso de los directores al dosificarla.

En aquellas obras que las televisiones reponen con frecuencia y que hoy tanto se echan de menos, había momentos de ternura, risas y sonrisas, emociones profundas a las que los espectadores respondíamos. De ahí aquellos falsos finales esperanzadores, el consabido *happy end*, que nos devolvía a las calles, no libres de los problemas con que habíamos ocupado la butaca pero sí con una mayor dosis de optimismo tras vivir las vicisitudes de los personajes. Quizás también nosotros podríamos superar esas dificultades que nos parecían insalvables y que vivimos acompañado minuto a minuto a los personajes en la pantalla.

Y aquí aparece un elemento clave: el profesional del guión, que fue esencial en el favor que se pres-

taba a las películas. Que el cine sabía de la importancia de buenas historias y del buen hacer de los guionistas, lo demuestra su atención preferente en sus historias a novelas y obras teatrales que habían llegado previamente a un público lector devoto. Los estudios requirieron a escritores como Faulkner, Steinbeck, Hemingway, Irwin Shaw, Ring Lardner Jr., Hecht, O'Neill, Odets, Thornton Wilder, Saroyan, Edna Ferber, Moss Hart, Lillian Hellman, Tennessee Williams, Fitzgerald, Cain, Sherwood, Huxley, Brecht, Arthur Miller, Maxwell Anderson, Salka y Peter Viertel, Dudley Nichols, Robert Riskin, Nunnally Johnson, Julius J. y Philip G. Epstein o Niven Busch. En algunos casos, sólo se adquirían los derechos, en los más, los autores tomaban parte en los guiones, fuesen obras propias o ajenas. Y con frecuencia combinaron su labor en el guión con la publicación de sus nuevas creaciones literarias.

Aunque la rebeldía contra cierta tiranía de esos años ha propiciado novelas muy interesantes, lo cierto es que el talento —con frecuencia apaciguado— de grandes individualidades literarias propició obras muy interesantes. Una de las grandes lagunas que existen hoy en las películas que vemos es la ausencia de escritores y guionistas como los mencionados. Faltan hombres como Billy Wilder, John Huston, Preston Sturges, que lo tuvieron difícil para acceder a la dirección precisamente por su cotización como guionistas. Los estudios tenían muchos directores en nómina, dotados para determinados géneros, pero los guionistas con talento siempre escaseaban, incluso cuando había una productora de las grandes que tenía en sus filas hasta ciento cincuenta profesionales.

En esta etapa de grave crisis del cine, resalta la casi absoluta falta de madurez de la inmensa mayoría de los que no sólo se lanzan a dirigir sino que además imponen en los títulos el pomposo rótulo de «escrita y dirigida», cuando la escritura es escasa y la dirección meramente vulgar. Explican en prensa, radio y televisión que la obra es su visión del mundo. Y comprendemos en seguida que apenas

cuentan con unas escasas vivencias pero andan sobrados de arrogancia y tienen un ego descomunal.

Ford —que sólo firmaba los guiones— hablando con Bogdanovich del guión de Philip Dunne para *¡Qué verde era mi valle!*, decía «Nos ceñimos mucho a él; quizás haya algún toque añadido, pero esa es la tarea del director».

Cuando consideramos los problemas del cine, no podemos ignorar lo que sucede en muchas otras actividades. Para poner un ejemplo, hemos de observar los avatares con la prensa y la literatura. Es interesante estudiar la lucha, sobre todo de la primera, por sobrevivir, no sólo por la presencia trituradora de la televisión generalista, que ha sido decisiva en las crisis modernas del cine, sino por los continuos avances digitales. ¿Por cuánto tiempo seguiremos recibiendo las noticias y los comentarios de los periódicos impresos? ¿Aceptaremos como individuos los contenidos en la soledad de nuestros teléfonos, tabletas u ordenadores? Lo mismo sucede con los libros que se pueden tener en el ordenador, algo que ya es también parte fundamental en la enseñanza.

Los muy recientes acontecimientos socio-políticos en parte importante del mundo árabe dentro de este cambio acelerado de la sociedad, atestiguan el uso de estos avances en los movimientos de liberación contra sistemas políticos represivos que han dejado obsoletas todas las tácticas de luchas anteriores en pos de la libertad.

Acabamos de ver en la calle, sobre una manta, algunos DVDs con títulos que hace diez días pagábamos por ver en los cines de estreno. Ayer mismo hablaba con una amiga de lo que acababa de ver en una sala y me dijo que tiene la copia y pensaba verla poco después en su casa. La película no se ha editado ni en DVD ni Blue-ray, ni se han podido cumplir los plazos legales para emitirla en cadena alguna de televisión.

Ahondemos más en el cine, sin perder de vista lo que está pasando a gran velocidad en todo el mundo. Nuestro arte recibió en Estados Unidos una brutal embestida tras el final de la Segunda Guerra

VEMOS EN LA CALLE, SOBRE UNA MANTA, DVDs CON TÍTULOS QUE HACE DIEZ DÍAS PAGÁBAMOS POR VER.

Mundial. Las familias se trasladaban a zonas residenciales. Hacia 1960, con la asistencia al cine en su punto más bajo, por primera vez los propietarios superaban a los que vivían de alquiler. Y aumentó mucho el índice de natalidad, como nunca antes. Había que afrontar la hipoteca de la casa y las familias tenían de media cuatro hijos. Todo contribuyó al descenso alarmante en la venta de entradas.

Tras esa terrible contienda comenzó la programación de TV en EE UU y los aficionados al cine se quedaron en casa, atraídos por el nuevo y gratuito pasatiempo. Al final de los años 40 y primeros 50, sólo un tercio de los hogares americanos tenía TV. De pronto, ir al cine era caro: entradas, aparcamiento y canguro para los niños. La TV se podía ver en casa, en camisa o bata, sin tomar el coche para ir al centro de la ciudad. El número de películas rodadas por las *Majors* pasó de 391 en 1951 a 131 en 1961. El descenso en taquilla lo reflejan los números: de 87.500.000 espectadores semanales en 1949 a 42.000.000 en 1959. A finales de los años 60, la asistencia disminuyó a 17.500.000. Ir al cine parecía *demodé*. Pero había productores, guionistas, directores, *actores* que amaban el dinero, pero el que entraba por una taquilla.

En este caos en que vive hoy el cine, los derechos del productor son ignorados frecuentemente por la piratería. Y esos ingresos han de servir en una industria para iniciar nuevos proyectos. Por no decir nada de los derechos de autor, tan criticados y esquilados, mientras no se discuten fortunas creadas a partir de pasadas hazañas bélicas, toma de tierras a sangre y fuego, que se transmiten sin aspavientos de generación en generación.

La lucha por los mercados cinematográficos ha llevado a la producción de películas a constantes intentos de mantener a toda costa ese público. Cuando el sonoro fue un revulsivo, hubo la fatal crisis de 1929 y grandes reajustes. Tras la Segunda Guerra Mundial y los cambios residenciales, vinieron los «drive-in», para ver la gran pantalla desde el automóvil. Frente a

la amenaza televisiva —aún en blanco y negro—, se generalizó el color. Para combatir la pequeñez de la pantalla, llegaron el Cinemascope y las panorámicas. En el avance de la crisis actual hemos vuelto al 3D, que no arraigó en los años 50. Pero ya está ahí el 3D televisivo, la alta definición... La técnica avanza más y más para atraer al espectador. La industria está atomizada, los títulos de créditos ofrecen a diario nombres de productoras diferentes porque el dinero es el único incentivo. En esto nada diferencia al cine del interés de los financieros de toda índole que agitan sin cesar el mundo de la economía.

Los acuerdos previos con las cadenas televisivas en los proyectos, incluso las ventas futuras de la producción, esclavizan al cine. Ahora, ya el mayor o menor éxito en su explotación en salas establece el baremo de aceptación y atractivo para las televisiones. Mientras tanto, éstas aquilatan sus presupuestos y no dudan en suspender la producción propia en marcha si una de sus entregas no tiene la audiencia esperada. Las películas se fraccionan más y más para dar entrada a la invasión de una publicidad que desquicia al espectador con las interrupciones.

Pero a diferencia de otras crisis, ésta sufre desde hace años la falta de verdaderos productores —no simples inversores— con imaginación, entusiasmo por el cine y deseos de lograr éxitos contando con los gustos de un público más sensible y no sólo con una porción ruidosa de él. Se echan en falta profesionales que no estén cortados por el modelo televisivo, donde sólo lo muy excepcional tiene la calidad que era propia del cine. Hacen falta escritores que se expresen en imágenes y palabras y con menos ruidos, efectos especiales y griterío. La imagen ha de recuperar ese cuidado exquisito con que se la trató en otro tiempo. □

Juan Cobos fue secretario de Berlanga, ayudante personal de Orson Welles, miembro fundador de *Film Ideal* y *Griffith* y luego director de *Nickel Odeón* durante los diez años de su publicación.

Luis Bardón y Mercedes Goiz

Rodar en África. «El factor humano»



Luis Bardón
Sin título 2010

Dicen que rodar en África es algo tan sencillo como plantar una cámara en un buen ángulo y accionarla... Lo demás viene dado. Nada es tan simple como una idea preconcebida. Pero lo cierto es que ese continente inmenso, al que tan a menudo simplificamos con un nombre y del que tan frecuentemente hablamos con desconocimiento de causa, es uno de los lugares del planeta en los que la vida aún se muestra en su estado puro, con miseria, sí, pero también con toda su grandeza. De su factor humano, su principal recurso, más allá de diamantes de sangre y minerales que no traen sino muerte para sus hijos, habla esta especie de cuaderno de bitácora del viaje y rodaje de *Winners*, un documental dirigido por Luis Bardón y Mercedes Goiz, en Monrovia, capital de Liberia.

MERCEDES GOIZ

Tras una rápida escala técnica en Sierra Leona, el país vecino, el vuelo de la Royal Air Maroc aterriza puntualmente en el aeropuerto de Robertson, a 60 kilómetros de Monrovia. La compañía marroquí se ha hecho con gran parte del espacio aéreo africano

y, a pesar de una inevitable escala en Casablanca, resulta a todas luces la más adecuada; no sólo por las conexiones sino por razones de peso económico. Son los billetes menos caros que he conseguido. Queda poco elegante comenzar una historia de viajes y rodajes con una apreciación de este calibre pero la escasez de recursos es uno de los indicado-



Luis Bardón
Sin título 2010

res que, desde sus comienzos ha marcado el rodaje de *Winners*, el documental que Luis Bardón y yo nos disponemos a hacer.

Conformamos un mínimo e indispensable equipo-orquesta de dos personas, presupuesto obliga. Los créditos de la producción y guionización los firma una servidora; los de fotografía y edición, Luis Bardón. La codirección es una merecida sonata a cuatro manos. En un espacio plagado de ruidos y lugares mal insonorizados como puede resultar cualquier país africano, el único y necesario lujo que nos debemos permitir es contratar a un técnico de sonido local. A buen seguro que, jirafa en ristre, será buen conocedor —y saltador de obstáculos— de la imperfecta orografía que habremos de sortear.

Nuestro objetivo es contar cómo WIN, un proyecto de apoyo psicosocial y formación para mujeres vulnerables (por la reciente guerra y sus trágicas consecuencias), puesto en marcha hace apenas un año por la Cruz Roja Española en varios *slums* del distrito de Montserrado, en Monrovia, ha conseguido sacar de la miseria física y psíquica a las 200 mujeres que han participado con éxito en la primera fase del mismo. Precisamente vamos a alojarnos en la casa de la *alma mater* de este proyecto, Adolfo Cires, entonces Delegado de la Cruz Roja Española en Liberia y ahora flamante miembro de la sede de la Unión Europea que esta institución tiene en Monrovia. Además de la ventaja que esto supone

para nuestro exiguo presupuesto —los hoteles en Monrovia, y en África en general, son muy caros— ha hecho que juguemos con ventaja. Ser amigos ha propiciado que, ya que desde sus inicios, haya sido partícipe de todo el proceso WIN, lo que me ha permitido conocer sus entresijos y avances, presentar el proyecto desde nuestra productora Jazzy a la Cruz Roja Española, pelearnos por llevarlo adelante durante un largo año y, factor elemental, embarcar a Luis Bardón en esta aventura, cuyo motor lo accionó el interés que *a priori* nos despertó el destino de aquellas liberianas aún por conocer, la pasión por nuestro trabajo y el cosquilleo que se desata cuando surge la posibilidad de rodar en África. Darse un *chute* de su energía —lo cual no deja de ser un *remake* del neocolonialismo vampírico— y, por supuesto, regresar más ricos, más humanos, de lo que partimos, son razones de peso para estar aquí. Pienso en todo ello durante el vuelo, y en la emoción que, estoy convencida, va a producir en Luis pisar por vez primera tierra africana.

Son las cuatro de la mañana, lo cual, amén del sueño de cada cual, es una incógnita a la hora de pasar aduanas y controles. Todo tiene una doble cara y la comodidad de no hacer largas colas tiene su contrapunto en ser el blanco de una pareja de policías que, apostada junto a la puerta de salida, espera su oportunidad de incrementar los escasos cuatro dólares que sus devengos les reportan al día.

CUANDO SURGE LA POSIBILIDAD DE RODAR EN ÁFRICA, NOTO UN COSQUILLO DE EMOCIÓN.

Viajo sola. Me he adelantado una semana para localizar, preparar el terreno y conocer a nuestras mujeres «winners». Además de un maletón propio, traigo el trípode, para aliviar un poco el equipo que Luis tendrá que transportar sobre sus espaldas, y que, sorprendentemente para nuestros temores de pérdida segura del mismo (es el elemento del equipo que tiene más boletos para extraviarse en cualquier aeropuerto del mundo), despunta erecto y victorioso por la exigua, renqueante y maltrecha cinta transportadora.

La *poli* no es tonta, y menos en lugares donde la necesidad acucia; me echan el ojo, y el guante, rápidamente. Como era presumible, quieren sacarme algún billete extra. Esgrimo los recursos que vivir y viajar por África me han aportado. No he cambiado aún dinero y aunque los dólares americanos son la moneda de uso —que no de cambio: transparentes y malolientes dólares liberianos— no estoy dispuesta a soltar uno de los grandes. Tampoco llevo conmigo el permiso de rodaje que nos tenían que tramitar desde la dirección de la Cruz Roja liberiana; incierto documento que llegará a nuestras manos el último día de estancia en el país. «Cruz Roja, Cruz Roja», repito como si de un salmo milagroso se tratase. «Es un trípode para rodar un documental para la Cruz Roja. Es un trabajo interno», medio miento. A la vista del enroque general en el que nos sumimos, y sin darles opción a la reflexión, dejo todo el equipaje a sus pies y con gestos de «un momento por favor», tras paso la puerta de salida y busco a nuestro hombre en Liberia, el conductor que han enviado para recogerme, el Sr. Freeman. Le reconozco por la internacional cruz suiza de su chaleco. Sin presentarme apenas, le arrastro al interior del aeropuerto para que me saque del embrollo, cosa que hace en un *pis pás* porque, como era de esperar, conoce a uno de los policías que con una irónica sonrisa de «aquí no hay nada que hacer» me da la bienvenida a Liberia.

La opacidad de la noche podría laminarse con un cuchillo. No hay luces y el resquemor frente a lo desconocido, especialmente en un país en fase de posconflicto, aflora a pesar tuyo. En los 40 minutos que se tarda en llegar a la capital no se ve un alma. Freeman, que resultará ser uno de los mejores amigos que hagamos en Monrovia, me cuenta que ha dormido en el coche, —un 4x4, que con su altiva antena parece un unicornio sobre ruedas— porque el temor a los asaltos nocturnos está aún presente. Y aunque yo no diviso otro vehículo en kilómetros de trayecto, se supone que el aumento del tráfico debido a la llegada de un avión hace el tránsito por esta recién arreglada carretera, que comunica a Monrovia con el único aeropuerto del país —y que hasta hace bien poco llevaba más de tres horas franquear—, más seguro.

Aunque los conflictos bélicos cesaron en 2003 con la salida del entonces dictador y protagonista, que no único, de 14 años de guerras y horror, el infame *señor de la guerra* Charles Taylor (ahora juzgado en La Haya por crímenes de guerra en la vecina Sierra Leona, país al que exportó su sed de diamantes y sangre), nuestro sacrosanto imaginario colectivo tiende a guardar los aspectos negativos y violentos de un continente al que se prejuzga a partir de la miserabilidad que los medios acostumbra a verter sobre él, y de la que no es fácil salir indemne.

La realidad de Liberia es la de un país en fase de post-conflicto que lucha por resurgir de años de contienda y miseria, y que se apunta el tanto de tener, tras las primeras elecciones libres celebradas en 2005, a la primera mujer presidenta de África, Ellen Sirleaf-Johnson.

El Sr. Freeman, tratamiento que se merece con todos los honores, me conduce con la diligencia que, comprobaremos, le caracteriza a la casa de Adolfo Cires, un apartamento de 200 metros situado en uno de los dos edificios gemelos en que anida una parte de la privilegiada casta que confor-

man los integrantes de las mil y una siglas que dibujan el paisaje político y urbano de la actual Liberia —ONU, UE, UNMIL...—; la ensalada de siglas es infinita, sus potentes todo terrenos, que orgullosos cabalgan las maltrechas calles, también. Como consecuencia de este ejército de diplomáticos y funcionarios de todo tipo y condición, los alquileres han rebasado límites históricos. La inflada burbuja que flota en esta ciudad anuncia su ruptura tras la inminente partida de esta población itinerante, cuando la ONU dé por concluido su tutelaje de paz tras las elecciones que celebrará el país en octubre. El *compound* tiene gimnasio y piscina y ésta, justo es decirlo, será nuestra bendición de cada día. Sumergirnos en sus limpias aguas, cuando sudorosos y polvorientos regresemos tras una agotadora jornada de rodaje a nuestros exclusivos dominios, será todo un privilegio.

Es imposible pasar de puntillas sobre el excepcional personaje que resulta ser nuestro anfitrión, Adolfo Cires, «Alphie» para los amigos que en el mundo entero tiene. Si no fuera por su empuje, su pasión, su conocimiento del terreno y componente humanitario, WIN no sería hoy una esperanzadora realidad. Todas estas cualidades, atesoradas tras intensos años de trabajo en la India y África Occidental, permitieron cimentar la estructura de este proyecto de recuperación de mujeres vulnerables y que está conectado con la violencia de género, un tema de plena actualidad en Liberia, donde los abusos sexuales parecen haberse enquistado tras la guerra. Según datos de la ONU, un 93% de las mujeres y niñas fueron violadas o sufrieron abusos sexuales entonces. En 2006, sentando un precedente en un país tradicionalmente machista, la presidenta Sirleaf instauró la Ley Contra la Violación, delito duramente castigado con penas de quince años a cadena perpetua. Sin embargo, el desmoronamiento de las estructuras jurídicas a causa de las contiendas hace hartamente difícil la labor de la jurisprudencia en Liberia. Los movimientos y acciones por parte de organizaciones de muje-

res, artífices de que se firmase el acuerdo de paz en 2005, son constantes.

Para proteger a estas mujeres psíquica y físicamente derrotadas, solas y marginadas, WIN se orquestó a partir de asistentes sociales para que ellas contactaran con mujeres líderes en algunas de las comunidades más deprimidas de las comunidades de Monrovia, una ciudad que tras la guerra ha triplicado su población.

Casa por casa, estas asistentes y consejeras psicosociales fueron encontrando a un sinfín de mujeres devastadas que, en su inmensa mayoría, no tenían otra salida que ejercer una sórdida prostitución para comer un puñado de arroz al día. Les propusieron participar en el proyecto WIN y la mayoría, afortunadamente, tuvo los arrestos para querer intentar remontar sus vidas.

Conoceré a estas mujeres dos días después, en el centro que WIN ha alquilado para llevar cabo los talleres de formación: peluquería y maquillaje, manipulación de alimentos y *catering*, costura y alfabetización... Clases a las que se han incorporado tras recibir asistencia psicosocial durante seis meses, y que están a punto de concluir. Quiero familiarizarme con ellas e ir eligiendo a nuestras protagonistas: una ex combatiente, una secuestrada y esclava de la guerrilla, una madre de cinco hijos y una ex prostituta, serán las representantes del amplio abanico de mujeres allí concentradas.

La excitación se masca en el interior del hangar. En un inmenso salón, unas 200 mujeres preparan la fiesta de graduación del primer ciclo. Se acicalan con afeites, trenzados y técnicas de peinados africanos; terminan de dar las últimas puntadas a los vestidos que han aprendido a coser y el delicioso olor a pasteles impregna el ambiente. El director de Recursos Humanos de la Cruz Roja liberiana, el Sr. Diggs, me presenta como alguien que viene de España para hacer un documental sobre ellas y su experiencia, para que aquí las conociéramos. Saber que existen y tener noticia de los



Luis Bardón
Sin título 2010

avances que se han producido en sus vidas, ayudará a conseguir fondos para que otras tantas puedan seguir beneficiándose de un programa que las devuelve su dignidad como personas y mujeres. Me reciben con música y me invitan a bailar con ellas. Lo hago. Y ya somos todas una.

Estoy deseando que aterrice Luis y empecemos la acción. Sé que va a *flipar*, nunca mejor dicho, en colores. Para un cineasta, rodar por vez primera en África es toda una experiencia que deja su huella inexorable. Pero que sea él quien lo cuente.

LUIS BARDÓN

Quién me iba a decir que la primera vez que pisase África (llevaba años deseándolo) fuese para realizar un documental.

Mis dos pasiones, viajar y filmar, se daban la mano en el mejor escenario posible hoy día para tales menesteres. ¿Por qué? Porque África, junto con Latinoamérica, es en mi opinión la última esperanza del hombre blanco. Lugares donde aún está todo por hacer, la vida no está preconcebida ni prefabricada, la estimulante sensación de que cualquier cosa puede ocurrir es constante, y otra realidad, ni mejor ni peor sino diferente, aún es posible.

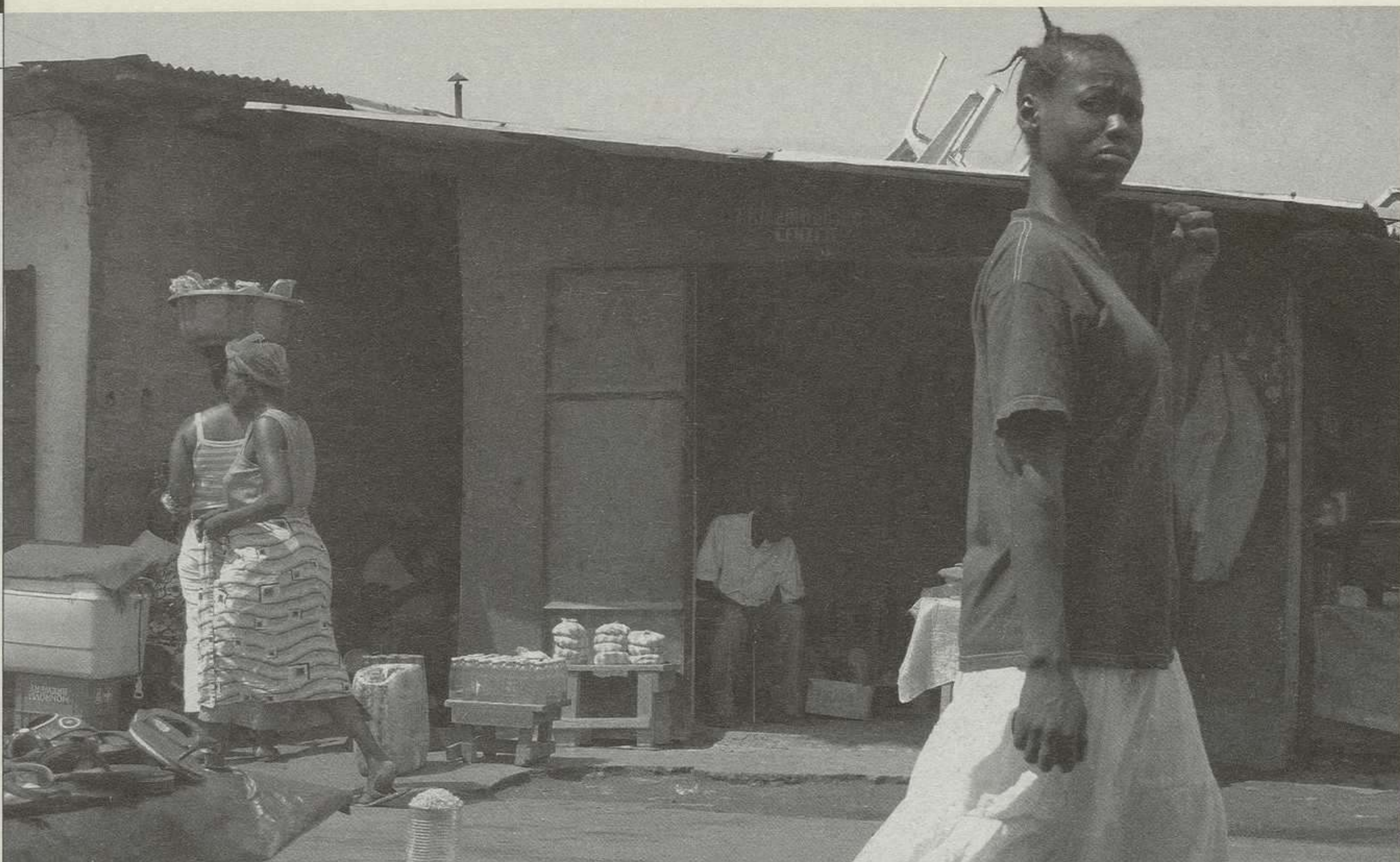
Viniendo de una sociedad en la que todo está prohibido o es políticamente incorrecto, donde la dictadura de la opinión pública tanto nos limita,

donde nos han anestesiado a base de comodidades y necesidades que no necesitamos, aparecer en Monrovia es un pelotazo absolutamente maravilloso.

Debo ser un bicho raro. Evidentemente, cuando llegas allí y observas atónito toda esa terrorífica miseria, provocada como siempre por la guerra y la injusticia, te dan ganas de volverte a casa. Crees estar en el mismísimo infierno. Y ese es el problema. La vida en estado bruto nos asusta. Nos parece todo peligrosísimo. Pero una vez te adentras, interactúas y compartes las horas con ellos, te das cuenta de que ese miedo es el miedo a lo desconocido que descansa en la infinita ristra de prejuicios de la que nuestra sociedad tiene tantos problemas en despojarse.

Todos estos elementos son los mejores ingredientes a la hora de realizar una labor creativa como es un documental. Porque te hacen olvidar cuestiones técnicas y de planificación y centrarte en lo que realmente importa: estar atento, despierto.

Pasearte por un gueto de Monrovia con tu cámara de 7.000 euros tiene su aquél. Recuerdo haberlo pasado muy mal los primeros días. Estaba atenazado y no entendía por qué. No era miedo o preocupación por lo que me pudiera pasar a mí o a mi cámara. Era un problema de pudor. Carezco de cualquier instinto periodístico. No puedo bajarme de un coche en un lugar así, comenzar a filmar a discreción a toda esa gente sin tan siquiera mediar



Luis Bardón
Sin título 2010

palabra, obtener lo que me interesa y largarme. Porque tengo la sensación de estar metiendo el brazo en los gusanos, de recrearme y aprovecharme de su miseria. Esto, sumado a unas condiciones extremas para rodar (un calor y una humedad casi insoportables) y a una frustración constante en cuanto a lo que a logística, organización y cuestiones básicas de producción se refiere (en África llevan su propio *tempo* y simplemente quedar con tal persona a tal hora puede llegar a ser una odisea), hacía que me diera de cabezazos contra la pared aquellos dos primeros días.

Afortunadamente comprendí a tiempo que tenía que dejar de luchar contra ello. Dejar de intentar abordar el rodaje como lo haría aquí, bajar la guardia y simplemente dejarme llevar. Tienes que fundirte entre la gente, con la cámara bien visible, que te vean. Que vean que estás trabajando y esforzándote, interactuar, establecer contacto visual, ahí, en medio de la acción, el tiempo que haga falta. Y es entonces cuando sucede el milagro: te vuelves invisible. Dejan de advertir tu presencia. Y todo empieza a funcionar, ahí, en ese preciso momento, a metro y medio de todo, y lo sientes, sabes que lo tienes, y el corazón se te acelera y se te erizan todos los pelos de tu cuerpo. Y ya está, eso es el «cine» para mí. Y engancha. Me encanta hacer videoclips, publicidad y cualquier proyecto que se tercié, es mi día a día, pero esto es otra liga, esto es de verdad.

Yo he recibido formación universitaria. Me pasé cinco años de mi vida estudiando Audiovisual e incluso me licencié. De poco me sirvió. Recuerdo que durante todos esos años de análisis de la expresividad fílmica y cosas por el estilo, nos llenaron la cabeza con toneladas de información sobre todas las cuestiones supuestamente necesarias para poder poner en práctica toda la maquinaria y la fanfarria que conlleva hacer cine. Para entendernos, todo lo que juega a partir de la cámara hacia atrás.

Irónicamente, cuando uno empieza a profesionalizarse como realizador y sobre todo en proyectos como este, te das cuenta de que en la universidad no te enseñaron ni una palabra de lo único que verdaderamente importa. Para entendernos, todo lo que juega a partir de la cámara hacia delante. Y esto tiene que ver exclusivamente con lo humano y con la vida misma, y no tanto con el «cine» en sí. Y esto, permítanme los señores catedráticos, no hay forma de enseñarlo en una clase.

Creo que me he puesto un poco estupendo y no era mi intención. Mi intención era hablar de África a nivel visual y expresivo. Y a este nivel, es el sueño de cualquier fotógrafo. Toda esa energía que esa gente desprende, está en el aire y se puede hasta tocar. Esa textura que tiene todo, ese color extremadamente vívido que todo lo empapa, esa luz tamizada absolutamente maravillosa y ese *shock* visual que produce contemplar algo tan auténtico, tan de ver-

EN ÁFRICA TIENES QUE FUNDIRTE ENTRE LA GENTE,

CON LA CÁMARA BIEN VISIBLE, HASTA QUE OLVIDEN TU PRESENCIA.

dad, tan humano, se me ha metido dentro y ahí lo guardaré para siempre. Mi mirada de neófito en cuanto a África se refiere, creo que ha contribuido, y mucho, al resultado del extenso y vasto material con el que volvimos a Madrid. Y me explico con una anécdota. Allí conocí a una fotógrafa inglesa que me contaba que llevaba ocho años yendo a Monrovia, y que en todo ese tiempo no había podido superar las fotos que hizo el primer día. Interesante. Supongo que el ojo virgen es como el niño que descubre algo por primera vez, y se fascina y se sorprende como lamentablemente no podrá volver a hacer. Recuerdo haber sufrido ansiedad el primer día, mientras observaba a través de la ventanilla del coche y me autoflagelaba pensando que iba a ser incapaz de pillar todo aquello en tan sólo siete días de rodaje. Porque en África, allá donde mires, hay un *fotón*. Siempre.

Son esas ocasiones en las que a uno le gustaría tener un obturador instalado quirúrgicamente en la retina, y no depender de un absurdo amasijo de tecnología japonesa que tan sólo responde veinticinco veces por segundo. En fin, todo llegará, supongo.

El exiguo presupuesto que hemos manejado para producir este corto documental, ha provocado que lo realizáramos básicamente entre dos personas: Mercedes Goiz y yo, en un mano a mano realmente placentero. Así que además de realizador y cámara, también he sido el montador. Y este proceso de edición merecería un capítulo entero aparte: (entre los dos convertimos 15 horas de «brutos» en 18 minutos).

Pero creo que estoy agotando espacio reservado para mí en este artículo también compartido. Sólo decir que es la fase que más sufro y disfruto al mismo tiempo, y que considero la más importante en cualquier obra audiovisual. Para mí, es la alquimia del cine. El momento de la significación. Un proceso mágico, que nunca he sabido muy bien de qué está hecho, entre el caos y la cirugía, que convierte el sueño y la ilusión de una visión en una realidad palpable e imperecedera.

Hasta este proyecto yo era un completo profano en el terreno del documental, salvo algunas piezas para televisión y alguna colaboración en proyectos más o menos artísticos o abstractos. Y una vez que lo he probado, creo haber encontrado mi verdadera vocación. Y ha sido de la mejor forma posible, de la mano de la gran Mercedes Goiz, alma del proyecto, a la que tanto debo y de la que sólo he recibido respeto y comprensión.

Me ha hecho conocer África y sólo eso me hace estar en deuda con ella para siempre.

He conocido una pequeñísima parte del continente africano, y sobre todo, a esas mujeres irreducibles, beneficiarias del proyecto WIN de la Cruz Roja. Mujeres de las que sólo se puede aprender. Mujeres masacradas y humilladas durante más de una década de guerra cruenta, y que han tenido los arrestos de levantarse de nuevo y convertirse en ciudadanas útiles.

Eso me llevo, casi nada. Vuelvo a nuestra realidad artificial encantado y enfadado. Muy enfadado. Cansado de la imagen mísera que se da siempre de África. Cansado de la cantinela de que la culpa de que África esté como esté es únicamente de sus gobiernos corruptos. África está como está porque conviene. Todo sistema necesita un desagüe. Y África es la gran alcantarilla mundial.

Es un continente de una riqueza natural y humana espectacular, de la que todo el mundo chupa mientras sus habitantes mueren de hambre en nuestros televisores. Yo me quedo con otra cosa, con la energía y el espíritu que sus gentes me han contagiado. □

El documental Winners de Mercedes Goiz y Luis Bardón, puede verse en: <http://vimeo.com/wahaladocus/winners>

Luis Bardón es cineasta.
Mercedes Goiz es periodista, guionista y productora.

Jenaro Talens

«Honor de cavalleria» Una relectura fílmica del Quijote

La relación de la novela cervantina con el cine ha sido larga y fructífera. Desde los inicios del nuevo medio, a finales del siglo XIX, las aventuras del hidalgo manchego y su fiel escudero han servido como punto de partida para múltiples adaptaciones. En ellas, por regla general, se utilizaban, bien las figuras de sus dos principales protagonistas como símbolos de determinadas posiciones, políticas, sociales o culturales, bien algunos de los fragmentos más conocidos de su errático peregrinaje por las tierras castellanas del siglo XVII para metaforizar alguna otra problemática. En una palabra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* ha funcionado casi siempre como pretexto para abordar otros temas, no necesariamente vinculados ni con la novela ni con las específicas circunstancias de su nacimiento. Ya fuese en la adaptación alemana de Wilhelm Pabst en los años 30, de Rafael Gil en los años 40, de Grigori Kotzintzev en la década siguiente o de Manuel Gutiérrez Aragón ya en el final del milenio, siempre se abordaba la adaptación a la pantalla a partir de la anécdota argumental, más o menos recortada, articulada o condensada, entendiéndose que, de esa manera, se «respetaba» el «sentido original» de la obra.

Pocas veces se ha intentado, por el contrario, convertir en imágenes, no tanto el argumento o la historia, sino la lógica narrativa de la novela y sus implicaciones. Sólo, quizá, Orson Welles en su finalmente inacabada versión buscó centrarse en el aquí y ahora de la recepción, no ya actualizando los temas (lo que hubiese sido banal) ni modernizando los personajes (como ocurre a menudo en las versiones de su otro gran referente, William Shakespeare). Otro tanto podría afirmarse en el caso de Terry Gilliam en su frustrado proyecto documentado en *Lost in La Mancha*. Como ellos, aunque en otra dirección muy diferente (no en vano, el director de *Honor de cavalleria* (Albert Serra, 2006) no comparte el carácter de narradores clásicos, pese a todo, de ninguno de los dos antes

citados); el objetivo de esta insólita y original lectura propuesta por Albert Serra es hacer un film, no *sobre* el Quijote, sino *desde* el Quijote.

Para empezar, la obra, rodada íntegramente en catalán y en paisajes naturales muy alejados del referente manchego de la novela, elude sistemáticamente toda posibilidad de aproximación en clave naturalista. Ni los actores (no profesionales) son otra cosa que meros soportes de sus personajes (a la manera de Bresson o Kaurismaki y alejados, por tanto, de toda tentación «encarnadora»), ni los escasos diálogos informan de nada que no sea la banalidad de lo cotidiano, ni el ritmo, voluntariamente lento hasta la exasperación, sirve para fingir el desarrollo de una acción inexistente. Ni siquiera los abundantes individuos que pululan por la novela (desde familiares, hasta cabreros, actores ambulantes, curas, bachilleres, etc.) son, cuando aparecen, más que un mero telón de fondo, poco visibles por lo demás en el encuadre, como si el director hubiese buscado despojar al máximo a los dos personajes de todo lo superfluo del mundo que les rodea, para mostrarlos simplemente en toda su radical *presencia*, sin el menor asomo de *representación*.

En uno de sus libros de ensayo más recientes (*El telón*, Tusquets 2005), el novelista checo Milan Kundera observaba cómo uno de los rasgos de lo que él llama la «historia particular de la novela», a partir de Cervantes, era la voluntad de sustituir la «lírica» de la escritura por la «prosa» de la vida, algo que habría definitivamente adquirido carta de naturaleza en dos de los más excelsos herederos del autor del Quijote, Henry Fielding y Laurence Sterne. El primero con *Tom Jones* (1729) y el segundo con *Tristram Shandy* (1760-67), reclaman su voluntad de no someter el relato a un mero encadenamiento causal de actos, gestos, palabras. La digresión, que interrumpe en los momentos más inesperados el desarrollo de la acción argumental, eleva la insignificancia de lo cotidiano al primer plano, lo que convierte en igualmente importantes



Abraham Lacalle

Serie Siguiendo a Cormac McCarthy 2009

«los grandes acontecimientos» que viven los personajes y la banalidad que constituye la mayor parte de la vida humana. En *El Quijote*, mientras el hidalgo se muere, «comía la sobrina, brindaba el ama y se recocijaba Sancho, que esto del heredar algo borra o templea en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto». Albert Serra, por oposición a lo que ha sido la tradición adaptadora del clásico cervantino a la pantalla, elige como punto de partida para su lectura estos elementos de digresión y, más radicalmente aún que los autores británicos antes citados, se centra, no ya en anécdotas banales o secundarias (como

era el caso de Sterne), sino en los tiempos muertos que separan unas aventuras de otras. Don Quijote y Sancho se mueven sin cesar en una especie de doble viaje paralelo: uno físico y otro interior. Es la identificación de ambos lo que articula la película, convirtiendo, como anotó algún crítico a raíz del estreno, «la narración de la aventura» en «la aventura de una narración».

El viaje es así una metáfora de la búsqueda de una utopía. En el film no aparecen los molinos, ni los mesoneros, ni Dulcinea está en parte alguna. Sólo el Caballero de la Triste Figura, su fiel y silencioso escudero Sancho (del que ha desaparecido, in-



Abraham Lacalle

Serie Siguiendo a Cormac McCarthy 2009

cluso, la verborrea incontenible del referente original) y algo indefinido que flota en el ambiente y que parece esperarles al final de su andadura. ¿Hacia dónde? ¿Para qué? El film no lo especifica.

Honor de cavalleria se estructura como una *road movie* en la que, durante casi dos horas, Quijote y Sancho deambulan erráticamente por una serie de caminos en las estribaciones pirenaicas del Ampurdà, a través de un paisaje que elide toda referencialidad precisa, asumiendo, así, su carácter meramente plástico. No vemos, sin embargo, ninguna de las célebres aventuras del héroe. La pantalla nos muestra lo que parece ser la vida de ese mismo héroe, terminal y descreído, entre una y otra. Orgullosa de pertenecer a la orden de la Caballería, el personaje se presenta cansado de su continuo enfrentamiento con un mundo en el que ya no sabe distinguir qué es lo vivido y qué lo soñado, pero al mismo tiempo, imbuido por una férrea voluntad de no des-

pertar de ese sueño. En los largos y monótonos momentos que llenan los intervalos entre aventura y aventura, mira el horizonte, se sienta en la hierba, pasea entre los matorrales y monologa ante un Sancho en apariencia bastante simple y que casi nunca responde a lo que pregunta su amo, que no parece entender nada de lo que ocurre, ni lo que han hecho ni por qué, pero que, sin embargo, sí parece asumir, con la fidelidad casi animal de una mascota, que debe acompañarlo para ofrecerle, al menos, un elemento de equilibrio y un poco de calor (humano), mientras pueda.

Se trata de un Sancho difícil de comprender fuera de su relación con el amo al que sigue, impulsado más que por la esperanza de una hipotética recompensa futura, por la existencia de un vínculo indisoluble que une, cada uno en un extremo de la pirámide social, a quienes se saben, en el fondo, vencedores vencidos. Walter Benjamin había escrito que

LA PROPUESTA DE ALBERT SERRA NO ES HACER UN FILM SOBRE EL QUIJOTE SINO DESDE EL QUIJOTE.

«ser hombre o caballo, eso no importa; lo importante es deshacerse de la carga puesta sobre la espalda». La errancia y el recogimiento de ambos personajes, en la soledad del campo, sin más techo que las estrellas del cielo, es el modo de llevarlo a cabo.

La película arranca con un patético Quijote recogiendo del suelo los restos de su armadura, tras una, imaginamos, inútil batalla perdida (una más) que Serra se cuida mucho de no mostrar. Luego, a lo largo de poco menos de dos horas, veremos lo que, fundamentalmente, constituye la esencia del cine: el desarrollo espacial del tiempo. No pasa prácticamente nada, en términos convencionales, pero sí *pasa el tiempo* y es ese transcurrir, en su absoluta desnudez y radicalidad, en su aterradora inutilidad, lo que en última instancia importa.

La película, como todo relato, puede remitir a un pasado, pero cuenta ese pasado en presente. Y el presente de la no-narración resulta, en este caso concreto, muy contradictorio con respecto a lo que se muestra y, sobre todo, a cómo se muestra. En efecto, en un mundo organizado en torno a la velocidad y la dictadura de la acción, así como condenado al predominio de lo urbano, como es el de los presuntos espectadores a los que el film se dirige, el universo falsamente idílico y campestre donde se desarrollan los *no-acontecimientos*, así como su extremada lentitud son, de modo explícito, un anacronismo. Algo, por otra parte, que ya era Don Quijote en su primera salida a la luz en los albores de 1605. Pocas veces se ha subrayado, al hablar del texto cervantino, este carácter anacrónico del personaje y de sus aventuras y que, en el hecho de serlo, radica gran parte de su fuerza crítica y paródica. No es sólo que intente aplicar a la vida real la lógica literaria del relato y que, por ello, los demás lo consideren loco. La comicidad y excentricidad del hidalgo provienen, fundamentalmente, del hecho de ser cosa del pasado. Cuando Alonso Quijano decide ser caballero andante, el mundo de la caballería era para los lectores de la época tan añejo y estaba tan *démodé* como quizá

para un lector del siglo XXI el mundo de la alta comedia del siglo XIX. Y es el anacronismo de la situación lo que convierte la historia del hidalgo y su escudero en algo tan incongruente como incomprensible para quienes le rodean. Más incluso que la idea de locura. El anacronismo de la situación, en tanto parte del dispositivo temático-narrativo, es, pues, un elemento que Serra toma de la novela original para su propio proyecto.

En ese sentido, como se adelantó más arriba, el director no busca «adaptar» el argumento, sino la «lógica» que lo articula. *Honor de cavalleria* puede, así, ser entendida, a la vez, como una reflexión sobre dicha lógica y sobre la noción misma de adaptación. Cómo enfrentarse al hecho de convertir un texto literario en otro (diferente y no ancilar) cinematográfico. Su carácter intertextual (el diálogo de Serra con una cierta tradición fílmica es constante) es, por ello, parte constitutiva de la reflexión. En la novela cervantina la utilización de la técnica acumulativa de ensartar los episodios unos con otros, «como penitentes en procesión» que diría Tirso de Molina, proviene de la novela de caballerías, pero ello no significa que, a su vez, Cervantes no transformase la sarta en parte de una estructura más compleja que le permitía construir un ambicioso metarrelato, donde se incluyen y se cuestionan, al mismo tiempo, los modos y las tradiciones asociadas a otras tipología de relato diferentes de las novelas de caballería, como son la novela picaresca (sustituyendo la unilateralidad del punto de vista único del narrador por la multiplicidad de narradores que se superponen y se niegan unos a otros), de la novela sentimental, la novela pastoril, la novela morisca e incluso la ficción bizantina, todas ellas utilizadas, parodiadas y superadas en *El Quijote*.

De esa manera la segunda parte, de 1615, haciendo además que los personajes conozcan y hayan leído la primera parte de 1605, convierte el conjunto de la novela en un inteligente diálogo, no sólo con la totalidad de las tipologías narrativas de su tiempo,

LA PELÍCULA DE SERRA BUSCA VINCULARSE

CON LA TRADICIÓN DEL DISCURSO FÍLMICO DE LA MODERNIDAD.

sino, también, con las políticas de lectura e interpretación de esas mismas tipologías existentes en el imaginario de la época.

El film de Albert Serra, explicitando su voluntad de ser fundamentalmente cine y no mera ilustración visual de un texto literario (de ahí la enorme importancia que tiene en su película, por encima de lo que se cuenta, la puesta en escena, nada preciosista, y la excelente fotografía con cámara digital de Christophe Farnarier y Eduard Grau), no dialoga formalmente con Cervantes (de quien elige, ya lo hemos dicho, la lógica narrativa subyacente, no el argumento), sino, al igual que Cervantes hizo respecto a los novelistas coetáneos, con los cineastas que, antes que él, han abierto un camino tan poco transitado y tan radical como pretende ser el suyo: Dreyer, Pasolini, Godard, Bresson, Rosellini, Ozu, Tarkovski, Kaurismäki. Como el Cristo pasoliniano de *El Evangelio según San Mateo*, o el San Francisco de Rosellini (*Francisco, juglar de Dios*), el Quijote de Serra se mueve entre lo terrenal y lo místico, en esa delgada línea que separa la locura de la extrema lucidez del visionario.

Pero si tuviéramos que citar un referente (al que incluso se hace un homenaje explícito en *Honor de cavalleria*), éste sería el filme *Lancelot* de Robert Bresson, modelo donde los haya de cómo adaptar una leyenda de origen literario a la pantalla sin doblarse a la espectacularidad y la fanfarria hollywoodenses, haciendo que su película continuase la historia de los míticos caballeros de la mesa redonda allí donde la leyenda acababa. También es evidente la relación con el cine de Michelangelo Antonioni, uno de los primeros en utilizar con sentido dramático los tiempos vacíos y en dar protagonismo al paisaje, aunque en él éste sirviese como correlato objetivo de la psicología de los personajes y en Serra es simple presencia muda y se limita a *estar ahí*, como lugar opaco y no simbólico.

Por último, resulta necesario preguntarnos qué función cumple que unos personajes surgidos de

una novela que simboliza toda una cultura y una lengua, se expresen en otra distinta, minoritaria y conflictiva en el contexto histórico actual. Que don Quijote sólo utilice el catalán no es, sin embargo, gratuito. Más allá de entenderlo como un modo de reivindicación cultural nacionalista que no interesa para nada aquí (y que ignoro si estuvo en la base de la elección, aunque, a la postre, poco importa), con ello se consiguen dos efectos formales acordes con la reflexión sobre la «lógica» y no sobre el «argumento», citada arriba. En efecto, si el Quijote de Pabst hablaba alemán, el de Kotzintzev, ruso, o el de Yates, inglés americano, para no citar más que tres ejemplos, no lo hacían como dispositivo de distanciamiento, sino de naturalización. En la película de Serra, sin embargo, la supuesta extrañeza de utilizar el catalán para presentar a un personaje que simboliza y, en cierta medida, funda las señas de identidad de la cultura en español, sobre todo para un público que, mayoritariamente, puede conocer ambas lenguas (si asumimos que el narratorio del film, en términos de Gerald Prince, puede ser definido como culto y entendido, no popular), va asociada a otros elementos que cumplen idéntica función des-naturalizadora: el amateurismo de los actores, su dicción monótona y excesivamente «teatral», el *tempo* más estático que dinámico del ritmo secuencial, etc. Ocurre algo equivalente a lo que se daba en la versión pasoliniana de la llamada *Trilogía de la vida*. En ella se aúnan tres referentes fundacionales, *El decamerón* de Boccaccio, *Los cuentos de Canterbury* de Chaucer y *Las mil y una noches*, textos también fundantes, o co-fundantes de tres culturas diferenciadas, la italiana, la inglesa y la persa. Que sus personajes hablen siempre italiano y no inglés o farsi no hacía, en la trilogía de Pasolini, sino subrayar la no sumisión de ninguno de los tres filmes a los originales literarios y su apropiación distanciada, no sólo por otro discurso, sino, fundamentalmente, por otro tipo de lógica de lectura.



Abraham Lacalle

Serie Siguiendo a Cormac McCarthy 2009

Esta lógica otra va ligada al segundo de los dos aspectos formales a que antes me referí. En efecto, si hacemos caso de la propuesta kunderiana según la cual para juzgar una novela «podemos prescindir del conocimiento de su lengua original» puesto que «Gide no sabía ruso, G. B. Shaw no sabía noruego, Sartre no leyó a Dos Passos en su lengua original» y ello no les impidió descubrir las novedades estéticas de los autores que reivindicaban como fuente y modelo de su trabajo, la decisión de Serra supone desvincular el referente cervantino de toda connotación sentimental adherida a una cultura «nacional». Si el Quijote cervantino pertenece, de hecho, al ámbito de lo que Goethe llamó *Weltliteratur*, lo que no es tanto un modo de eludir la impronta específica na-

cional que le es propia sino de leer esa misma impronta desde una perspectiva transnacional, la película de Albert Serra no busca vincularse con la cinematografía española o catalana, sino con la más amplia y transnacional tradición del discurso fílmico de la modernidad. El minimalismo de la puesta en escena, su voluntad de eludir toda sombra de anécdota argumental, sustituyendo el protagonismo de la acción por la elaboración de un *clima* y un *tono*, hacen de *Honor de cavalleria* uno de los más originales homenajes que el cine podía ofrecer a la gran novela cervantina. □

Jenaro Talens es poeta y ensayista.

Daniel Cohn-Bendit y Jean-Luc Godard

El cine ha muerto

François Truffaut dijo de él en 1967: «Más popular que el Papa, es decir, algo menos que los Beatles». Ese mismo año, Jean-Luc Godard viraba ligeramente hacia el maoísmo con *La china*. Un año después, le arrebató el protagonismo un joven anarquista que lanzaba desde Nanterre su «llamamiento del 22 de marzo»: Daniel Cohn-Bendit ensayaba su *mes de mayo*. Cuando pasó aquel hermoso mes y al anarquista le prohibieron pisar suelo francés, los dos camaradas se fueron a Italia a rodar *El viento del Este*, un «espagueti western de izquierdas» ya olvidado. De eso han pasado cuarenta años, en los que Jean-Luc y Daniel «se han conocido, se han vuelto a conocer, se han perdido la pista...».

¿Se han perdido la pista? Con decenas de películas a las espaldas de uno y un cambio euro-ecológico-liberal-libertario en la carrera del otro, nos enteramos ahora de que todos los 22 de marzo se acuerdan el uno del otro. Y que con la ocasión del estreno de *Film socialisme*, Jean-Luc Godard, tras su retiro en Rolle, a las orillas del lago Lemán, deseaba debatir con el amigo Dany sobre Europa en Estrasburgo. Europa está en el centro de *Film socialisme*, que nos lleva de crucero por el Mediterráneo con unos jubilados que conocieron la guerra y los negocios. «¡Pobre Europa!», dice una africana apoyada en la barandilla de cubierta. «No quiero morir sin volver a ver a Europa feliz», le hace eco una joven rusa. Ambas lo suficientemente enigmáticas para darle a Dany ganas de reencontrarse con Jean-Luc, aunque a orillas del lago Lemán. Godard, de 79 años y mirada traviesa, nos espera con una sorpresa peregrina, una mala noticia: se dispone a liquidar la casa donde trabaja desde hace cuarenta años. Silencio, ¿ya no se rueda? Dany, peleado con el título de la película (*Socialisme, Cinéma socialisme, etc.*), pasó más de dos horas intentando llegar al fondo del asunto. Fragmentos.

EL CINE HA MUERTO

DANIEL COHN-BENDIT: Estas pantallas, todo este material, los vídeos, los libros..., ¿de verdad piensas desembarazarte de todo?

JEAN-LUC GODARD: No es desembarazarse, estamos en una época convulsa. Anne-Marie (1) ya lo ha hecho. Se acabó, apenas se puede crear ya. El cine es una pequeña sociedad que se formó hace cien años, en la que se daban todo tipo de relaciones humanas, de dinero, de mujeres..., y que está desapareciendo. La historia del cine no es la historia de las películas, al igual que la historia de la pintura no es la de los cuadros. A duras penas ha existido el cine. Por mi parte, intenté convertirlo en otra cosa; pero estoy ya en las últimas...

■ Eso no es verdad, tu película derrocha una energía increíble. Lo que más me ha asom-

brado es cómo vas describiendo las capas sociales, allí en mitad del Mediterráneo, y cómo te pones a retratar estratos sociales...

Lo pasamos muy bien durante la producción, pero después hay que ponerse con la distribución y la promoción y eso es ya otra historia. Yo lo que quería era distribuirla a la vez que se hacía la producción, o sea, durante esos cuatro años...

■ ¿Has invertido cuatro años en la película?

Sí, ya se lo advertí a ellos, que me iba a llevar cuatro años hacerla... Bueno, en realidad, no se lo dije. Y te voy a decir cómo me gustaría que se distribuyese: se coge a un chico y a una chica, o dos o tres grupitos, se les da una copia en vídeo, y se les suelta en paracaídas, con un mapa de Francia, sin saber dónde van a aterrizar, y tienen que averiguarlas, ir a las cafeterías, y conseguir cientos de visionados... Y luego se evalúa cómo ha ido todo, una vez que conocen el terreno y saben lo que piensa la gente de la película. Al segundo año se muestra en algunas salas de festivales modestos.

(1) La cineasta Anne-Marie Miéville es la compañera de Jean-Luc Godard.



Y luego ya no hace falta ni estrenarla, se habrá recuperado toda la inversión, sobre todo teniendo en cuenta que los productores han aportado muy poco, unos 300.000 euros, pero así en total no duraría más de cuatro años. En lugar de eso, se nos distribuye por un mundo para el que nuestro producto no está pensando...

Pero, ¿irá a Cannes?

«Ellos» la van a mandar.

¿Tú no vas a ir? En Berlín se quedaron esperándote la noche entera para entregarte el premio a la mejor película europea.

Pero yo les había avisado de que no iba a ir.

Pues dijeron que habías dicho que sí.

Nunca dije eso.

Yo sabía que no tenías intención de ir y les escribí para decírselo. Wenders preparó un texto muy bonito...

Pero yo le respondí; le dije a Wim que no iba a asistir. En fin, es agua pasada. Anne-Marie y yo lo tenemos bastante claro, ya no podemos hacer gran cosa. ¿Cómo vas a conseguir una audiencia pequeña y ganarte la vida con eso? Antes del 68, en París tenía un público de 100.000 personas.

¿Con *Al final de la escapada* fueron muchas más!

Sí, pero diez años después de *Al final de la escapada* el número se había reducido bastante. Siempre nos fijamos como objetivo las 100.000 entradas, porque era el número de personas que asistieron al entierro de Pierre Overney (2). Nos dijimos: al menos con ellas podremos contar siempre. El problema es que esas 100.000 ya no están en París, sino en el mundo

entero. Como mucho, alcanzamos el 10%. Procuero hacer algo pero ya no puedo hacerme cargo de todo, que si la URSSAF (3) con sus cuotas, que si los impuestos...

¿No quieres o no puedes más?

No puedo más.

¿Porque ya estás harto?

No, porque las reglas han cambiado. El 22 de marzo del año pasado hicimos un pase de *Film socialisme*. No viniste.

Si me hubieses invitado...

Pero, hombre, si te escribimos... Se ve que no recibiste la invitación. Andabas peleándote por entonces con Cécile Dufлот. Ayer se lo decía a Anne-Marie: me inquieta un poco ver a Dany. No sé por qué tendrá tantas ganas de verme. Nos hemos visto de tanto en tanto. Aunque casi siempre he sido yo el que ha ido a verte a ti, y no al revés, desde la época de Nanterre...

(2) Militante maoísta asesinado por un vigilante de seguridad de la Renault el 25 de febrero de 1972.

(3) Unions de Recouvrement des cotisations de Sécurité Sociale et d'Allocations Familiales, red de organizaciones privadas encargadas de recoger las cotizaciones a la Seguridad Social de empleados y empleadores.



Diana Larrea
Cine Doré 2004

NOS HABÍAMOS AMADO TANTO...

■ En tu film, esto..., *Socialisme...*
No, *Film socialisme*.

■ Ah, perdona, *Film socialisme*. Hay una frase: «El uno está en el otro y el otro está en el uno, y eso son las tres personas...». Me acuerdo de que en 1969 le hiciste un dibujo de un canguro a Anne Wiazemsky; te pintaste dentro de la bolsa, y escribiste esa misma frase en el dibujo. Por eso cuando la oí en la película, me emocionó, porque para mí tu supones una continuidad...

Tú también para mí, por eso sentía esa desazón por verte. Cuando nos conocimos, en 1966 o 1967, tú no eras famoso, mientras que yo lo era un poco; fue por la época de la universidad de Nanterre, del texto de los situacionistas de Estrasburgo «De la misère en milieu étudiant»; yo estaba preparando *La china*. La segunda vez que te vi fue el 20 de febrero de 1968, en la segunda manifestación en defensa de Henri Langlois, en la Cinemateca Nacional, en la rue de Courcelles, cuando te uniste a nosotros porque te habías interesado y veías que había un movimiento. Los elementos fundacionales del Mayo del 68 fueron los movimientos obreros de

Caen y Redon, y los «hijos» de Langlois. Y bueno, ahí estabas tú...

■ Me dejó impresionado el chaval, el de *Los cuatrocientos golpes*, Jean-Pierre Léaud, que hizo un discurso grandilocuente a las puertas de la Cinemateca. Leía un texto y nos parecía estar en 1789. Y luego estuvo nuestra aventura italiana, *El viento del Este*. Como me estaba prohibida la entrada en Francia, estaba loco por hacer cualquier cosa basada en una idea colectiva.

Decidimos irnos a Italia, donde había tantos militantes de izquierda. Teníamos que ganarnos la vida... Conseguimos dinero, de un joven productor italiano muy simpático. Todas las mañanas hacíamos una asamblea para decidir qué rodar por la tarde. Pero a nadie le importaba la película que estaba haciendo yo; tú eras el único que te sentías un poco responsable... Hoy me digo: me he vuelto un desconocido mientras que él es cada vez más conocido, pero no sé lo que le mueve. Cuando te veo de parlamentario europeo, me da la impresión de que eres parcial, si me lo permites..., o más bien partidista.

■ Mi mujer lleva dos días diciéndome: ¿por qué estás tan nervioso? La última vez que nos vimos, en Estrasburgo en el 1996, cuando el preestreno de tu película sobre Sarajevo, *For Ever Mozart*, no fue un encuentro muy feliz...

Eso no fue culpa tuya, me había peleado con una actriz porque no quería promocionar la película. Durante mucho tiempo todos los 22 de marzo te he escrito unas palabras. Llegó un momento en que cuando uno ha llevado una maleta mucho tiempo, acaba por soltarla. Volví a pensar en ello cuando hicimos ese pase el año pasado, el 22 de marzo. Me acordé de que, después de Mayo del 68, cuando te impidieron la entrada en Francia, fui a ver a Deleuze, y resulta que tú volvías de su casa, y nos cruzamos por la calle y no te reconocí porque ibas

con una pipa. Me dijiste: «Es para que no me reconozcan».

EUROPA, AÑO CERO

■ Por retomar el tema de *Cinéma socialisme* [sic], te diré que es una película que me ha conmovido. Cuando afirmas que «los americanos liberaron Europa haciéndola dependiente»...

Eso es de Malaparte, no mío.

■ Todos partimos de algo...

La película puede servir para dar ideas. Fíjate en Grecia, por ejemplo, a la que antes considerábamos una de nuestras «humanidades». Y ahora de lo único de lo que se habla es de la deuda de Grecia...

■ Cuando en realidad tenemos una deuda con Grecia...

Tú lo has dicho. Es comprensible que a los griegos no les haya importado en treinta años, porque los turistas alemanes, que lo han saqueado todo, les dejaban dinero.

■ Y suizos también había unos cuantos...

Sí, pero los suizos son medio alemanes... Es broma. Pero no se puede hablar de Grecia como hablan los políticos, que lo único que saben hacer es informes, pero no van sobre el terreno, no investigan nada.

■ Yo no me defino como un político clásico, pero soy de ese mundo, formo parte de él y no he hecho un informe en mi vida.

Por eso me gusta seguir tu trayectoria, porque eres en la política lo que yo era en lo que se llamaba cine.

■ Y lo que sigues siendo en el cine.

No, estoy en las películas, en la elaboración de películas.

■ Sí, pero en nuestro imaginario del cine, en nuestra cultura europea, en la cabeza de la gente, existes en mayúsculas. El director joven que debuta hoy en día ve tus películas, habla de ellas, ¡eso es una realidad!

Puede ser, puede ser... Yo veo que hay películas, está la televisión, todavía hay literatura; ya no hay pintura, sólo instalaciones, y me resulta poco. Es muy difícil hablar de ello si no es para mostrarse en desacuerdo. Suelen acusarme de llevar la contraria, pero no lo hago por gusto.

■ Pero sí que da algo de gusto.

Sí, un poco de gusto sí que da, pero es más que nada para propiciar el debate, en el sentido en que lo entendían los griegos.

■ Precisamente por eso *Cinéma socialisme* [sic] es tan interesante, porque propicia la discusión.

No, lo que propiciará será el olvido, de aquí a poco. Todavía estoy siempre deseoso de contradicciones interesantes. ¿Qué es lo que te interesa de esta película?

■ Varias cosas, en primer lugar la relación que tienes con Europa, que para ti supone una gran decepción.

¡Por cómo está hecha! ¿Qué se puede esperar de algo que empezó por el carbón y el acero?... Podían haber empezado por otra cosa...

■ Decían que fue por la guerra...

¡La guerra ya había acabado! Pero Truman decía: haremos la paz como hicimos la guerra. No se escuchaba cuando hablaba, nos diría un psicólogo.

■ Al decir que querías que fuese otra cosa estás interpelando a Europa.

¡Es que habría querido que fuese otra cosa! Pero tú no puedes. Incluso en el cine no eres gran cosa, eres cinco o diez mil personas en Francia. Un equipo de

rodaje va de dos a cuarenta mil. Existe durante unos meses. Bachelard dice que hay dos clases de imágenes, la imagen explícita y la imagen implícita. Yo intento hacer imagen implícita; hay que crear con el inconsciente.

■ Pero lo que haces en *Socialisme*, al plantear la cuestión de Europa, es hablar del Mediterráneo, a través de historias.

He incluido los cinco o seis lugares que han sido fundamentales para mí. África, Palestina, la Revolución Rusa, Odessa, Grecia, Italia y, como colofón, España. También he metido historias en alemán, porque Alemania ha tenido cierta importancia en mi vida.

LAS TRES CORONAS DEL MARINERO

■ El dinero tiene una presencia importante en el crucero, con esos europeos, esos blancos...

Esos jubilados...

■ Es entre conmovedor y cruel. Esos jubilados en ese barco enorme, una sociedad completamente ida.

No nos hemos inventado el mundo de los jubilados. Hoy en día se habla del problema de las pensiones en Francia. ¡Señores, si quieren ustedes jubilaciones como esas, como ese crucero, venga, sigan así!

■ ¿Por qué tantas historias de dinero, ese oro del Komintern?

Me tomé un café con Jacques Tati cuando estaba arruinado. A la hora de pagar sacó una vieja moneda de oro, un doblón de los tiempos de las Américas, de los incas. Le invité al café y se guardó la moneda. Y luego me pregunté: ¿cómo habrá conseguido Tati esa moneda de oro? E imaginé una posibilidad factible: su último productor, Louis Dolivet, produjo en España *Mr. Arkadin*, de Orson Welles, pero antes de eso había sido secretario de Willi Münzenberg...

■ Münzenberg, el propagandista del Partido Comunista alemán durante la década de los años 30...

Louis Dolivet también era miembro del Komintern. Tras la invasión de Francia por parte de los alemanes, el Komintern ordenó trasladar a Rusia el oro del Banco de España; lo embarcaron en Barcelona en un navío de la compañía France Navigation, que pertenecía al partido comunista francés. Pero para cuando atracó en Odessa un tercio del oro había desaparecido, y un segundo tercio desaparecería antes de llegar a Moscú... Me figuré que los alemanes se infiltraron en el barco, que se quedaron con una parte, tal y como cuenta el policía retirado francés que sale en la película. Pero la joven rusa que hurga en los archivos se dice: el tercio que se esfumó se lo llevó el Komintern, y el resto acabó en los bolsillos de Louis Dolivet, cuya fortuna sería imposible de explicar de otra forma...

FILMAR PALESTINA

■ También dejas entrever que la mancha original de Europa es Palestina. Lo expones con dos o tres imágenes y una fotografía muy antigua.

Es una de las primeras fotos que se conservan de Palestina, y es Elias Sanbar el que cuenta que Daguerre presentó en 1839 su invento, el daguerrotipo, en la Academia de las Ciencias. Una avalancha de fotógrafos se precipitaron entonces a los lugares santos, y no a otra parte; probablemente, porque existía un deseo por saber si las palabras de la Biblia eran ciertas.

■ Hay gente obsesionada con los judíos, y cuando se les dice —como hace Shlomo Sand— que los judíos existen pero que el pueblo judío es una invención de la década de los años 40, pierden la cabeza y se niegan a hablar de ello. Y hay quienes están obsesionados con los palestinos. Todos ellos me sacan de quicio. Siempre ace-

GODARD: «SUELEN ACUSARME DE LLEVAR LA CONTRARIA, PERO NO LO HAGO POR GUSTO».

chando tras la última víctima, para echárnosla en cara. Yo lo que les digo es: ya está bien, yo no tengo la culpa, sentémonos a hablarlo... ¿Por qué esa obsesión tuya con Palestina?

Para mí Palestina es como el cine, la búsqueda de una independencia. Me costó diez o quince años decirle a un productor: usted ha accedido a gastar este dinero, así que démelo que yo lo gestiono. Siempre he tenido que andar a la gresca por el control de la película, incluso con Jean-Pierre Rassam. Igual que con mi padre: si acudes a darme algo, no me preguntes luego qué voy a hacer con ello, confía en mí. Nicolas Seydoux, de la productora Gaumont, me decía: Ah, ¿conque se gasta usted el dinero que le doy?

■ Si alguien te propusiera ir a Israel y Palestina con tus nuevas cámaras, las pequeñas, ¿irías? ¡Pero si así no se graba una película...! Hay quienes lo hacen, son documentos, a veces interesantes. Veo bastante los programas de debate, tipo *C dans l'air*, pero más que nada para mantenerme en forma, para ver si todavía tengo respuesta para todo.

■ Como en el frontón, contra la pared...
Sí. No se puede filmar así. Intento mostrar cosas relacionadas con la paz en Oriente Próximo; por ejemplo, si ella me diese permiso, cogería un plano muy bonito de Agnès Varda en el que se ven dos trapicistas y luego se oyen dos voces, una de una chica que recita el Talmud y la de otra que recita el Corán. Yo no estoy en el poder, otra cosa no puedo hacer.

«FILM SOCIALISME/FILM ÉCOLOGIE»

■ Cuando vi la llama en tu película me dije: ¡pero si esa llama es Jean-Luc!

Qué va, era una llama que vivía al lado de una gasolinera, la veía todos los días al pasar y me dije: vamos a meterla. El burro también estaba por allí. Por qué no incluir algún que otro animal, ese

mundo del que no tenemos gran conciencia, que se supone que no tiene lenguaje cuando sí que tiene uno, que se supone que no tiene rostro cuando en realidad lo tiene. Levinas (4) se equivocaba. En cualquier caso, la llama es plausible.

■ ¿Igual que la camiseta de la URSS que lleva ese niño?

Me la traje de Alemania hace tiempo. Probablemente, el niño no sepa qué significa. Digo yo que en una película que se llama *Film socialisme* se pueden incluir los símbolos del socialismo, ¿no?

■ ¿Para ti el «socialismo» sigue siendo algo con sentido?

Si hablamos del fondo de las cosas, del fondo del mar, de Rousseau, sí. En un principio titulé la película *Socialisme*, pero me pareció que tenía demasiadas connotaciones. *Film socialisme* es distinto: un filósofo me escribió doce páginas en las que me decía que le había parecido maravilloso ver «film» y «socialisme» asociados, porque habla de otra cosa, quiere hablar al menos de la «esperanza».

■ Yo le habría puesto «écologie» [ecología]...
¿*Film écologie*?

■ Sí, si me preguntasen por mi concepción de la sociedad, del fondo del mar como tú dices, hoy ya no hablaría de socialismo.

Europa y ecología, alucino, y me da lástima verte ahí, tocando fondo.

■ ¿Lástima por qué?, ¿de verme en esos círculos?
No, porque no va a funcionar nada; mientras que hacer una película o escribir un libro todavía es posible. Si me ciño a mi campo constato que los

(4) El filósofo Emmanuel Levinas desarrolló sus reflexiones sobre el rostro en *Ética e infinito* (trad. de Jesús María Ayuso Díez, Antonio Machado Libros, Boadilla del Monte, 2008) y *Totalidad e infinito* (trad. de Daniel E. Guillot, Sígueme, Salamanca, 1987).

GODARD: «LA HISTORIA DEL CINE NO ES

LA HISTORIA DE LAS PELÍCULAS».

únicos que quisieron hacer un cine europeo fueron los alemanes en 1933.

■ Pero, ¿no te interesa la idea de crear un espacio europeo en el que el cine pueda existir? ¿Cortar los lazos de la dependencia cultural estadounidense?

¿La dependencia? ¡Está al 150 por cien! Y si quieres hacer una película con Eurimages (5), hacen falta kilos de papeleo, y todo se construye sobre mentiras, sobre presupuestos falsos. Mi película está declarada por 25 millones cuando en realidad ha costado 300.000 euros. ¿Por qué?

■ Son las mentiras del sistema, como la mentira griega...

...y Grecia sigue mintiendo, y también diciendo su verdad particular. Si no crees en un sistema de pintura europea, o de música europea, ¿por qué de cine? Ayudan al cine, a la pesca, a la agricultura, y no dan abasto... Hay que reducir la marcha, escatimar. No estoy a favor de la recesión, sino a favor de momentos de crecimiento y momentos de no crecimiento.

■ No puedo estar más de acuerdo.

Cuando nos conocimos, en Nanterre, no teníamos nada en común, pero vivimos situaciones comunes. No nos hemos distanciado porque existe un componente fraternal, aunque estemos en las antípodas el uno del otro. ¡Cuando pienso que has anunciado que harás una gran fiesta cuando cumplas los 68...!

■ ¡Es que por fin seré un sesentayochista! Tienes que venir.

Yo no he ido a una discoteca en mi vida.

(5) Eurimages es el fondo de ayuda a la coproducción del Consejo de Europa.

■ No van por ahí los tiros. De entrada, pondremos películas...

Y después de la fiesta, ¿qué tienes pensado hacer? ¿Dar conferencias?

■ Me contratará *L'équipe*: habrá tantos acontecimientos deportivos que cubrir..., y necesitarán a gente inteligente e iremos juntos a la Copa del Mundo de Brasil, tú te llevarás la cámara, y le presentaremos el proyecto a la cadena Arte.

No, eso sólo son apuestas, y yo ya no quiero jugar. Lo he hecho demasiado a menudo, y siempre he salido perdiendo. Chardin dijo al final de su vida: «La pintura es una isla a la que me acerco poco a poco; de momento la veo muy borrosa». Yo siempre haré pintura a mi manera. Sea con un lápiz cámara o con tres fotos.

ESE NO SOY YO

Yo creo que Levinas nunca se miró a un espejo, a lo mejor por eso dijo que nadie puede matar cuando le ve la cara al otro. Yo cuando me miro en el espejo hace ya años que me digo: ese no soy yo, es otro. Ahora me veo detrás de mí. Pero estoy obligado a aceptar que los demás me ven así. La mayoría de la gente piensa: «Yo soy yo y él es él». Hay pocas probabilidades de que nos entendamos, salvo superficialmente; al fin y al cabo, ¿por qué no?, si nos va bien con lo superficial..., pero que la gente no se queje.

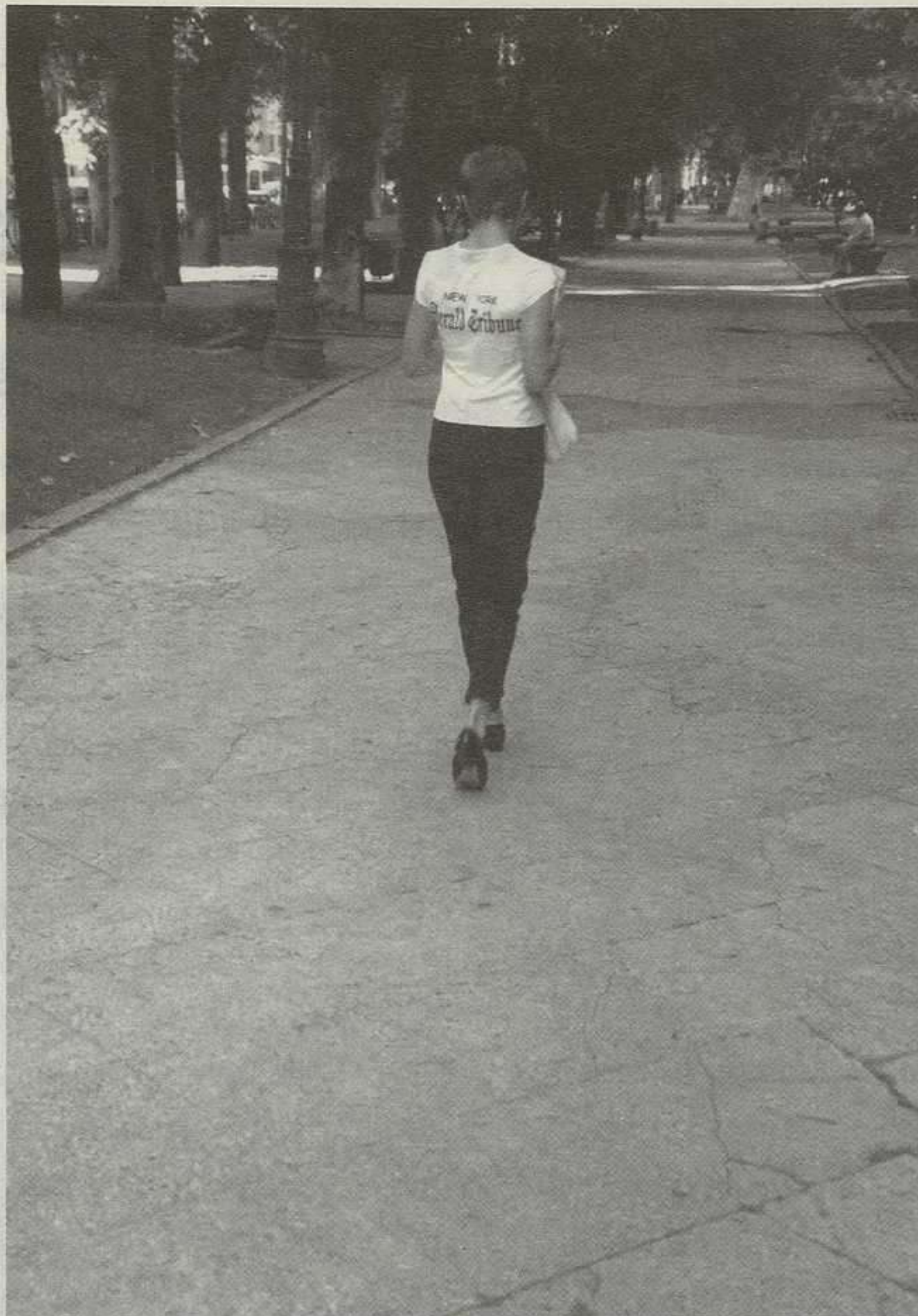
■ Eso está muy presente en tu cine. La gente es responsable de lo que es, no tiene derecho a quejarse.

Tiene el valor de vivir su vida, aunque no tenga el coraje de imaginarla.

■ Tú, en cambio, tienes el valor de imaginarla pero no de vivirla...

Es una pena, lo único que hago es imaginarla hasta la saciedad...

Diana Larrea
Cine Doré
2004



■ Pero cuando haces una película como *Cinéma socialisme*, la vives, son tres años muy intensos. Sí, como con cualquier tipo de creación. Pero no entiendo por qué no podemos utilizar personas mayores para trabajar, hay un desinterés por el otro, cuando en realidad se beneficiarían.

■ Has dicho que quieres vender, o que ya has vendido, no lo sé muy bien, todo tu material, los libros, los vídeos...

Tengo ganas de acabar con todo. He dejado mi productora porque, aunque pago mis impuestos en Francia, el Estado no sabe hacer las cosas muy bien que digamos. Nuestro contable, que se llama Fada, es... es estupendo, pero hay que pagarle, y es demasiado. Ya puestos, prefiero tener un criado que un contable.

■ Pero viendo aquí estas tres estanterías, con toda la documentación sobre la película, esos doscientos libros acumulados para *Cinéma socialisme*, me resulta una aberración decir: «Venga, y ahora a repartirlo».

No, tuvo su momento.

■ Pero hay un montón de cosas que tuvieron su momento; cuadros que tuvieron su momento pero que sigues contemplando. Y eso, es un cuadro. Walter Benjamin diría: «Es ist ein Kunstwerk an sich», es una obra de arte en sí.

Pero no pasa nada, alguien lo comprará y dispersará mis cosas.

■ Es que no se puede permitir dispersar una obra de arte.

No tengo necesidad de imágenes... hum... de herencias.

■ No es una cuestión de herencia. Cuando era joven venía a Lausana porque estaba el CIRA, un archivo de información e investigación

anarquista. La que conservaba los documentos del anarquismo era una viejecita búlgara. Si hubiesen estado dispersos, no habrían tenido ningún sentido.

Entonces, ¡que vivan las viejecitas búlgaras! Yo lo único que he encontrado ha sido un joven egipcio. Siento debilidad por los arqueólogos.

■ Tus colecciones de libros y películas hablan. Jean-Luc Godard, son tus películas, y esos documentos... ¡hablan por sí solos!

Eso ya me lo han dicho, y está bien como está. Pero no voy a montar un museo con ellos. Es un dispositivo medio material medio intelectual que me ha funcionado. ¡Se acabó! Con lo que saque tendré para vivir un año.

■ ¿Te ha dicho el egipcio lo que tiene pensado hacer con ellos?

No me interesa. Convertirán todo esto en oficinas, empezarán a alquilarlas en julio. Y los que vengan no tendrán que pagar los gastos. En Suiza no hay traspaso. □

Jean-Luc Godard es director de cine.
Daniel Cohn-Bendit es portavoz del Partido Verde Europeo.

Aquella tercera persona

Juan Ángel Juristo

Pobre Maurice Blanchot. Tan fascinado por el personaje novelesco, por ese invento literario que en cierta manera ha definido la Modernidad, ese artificio que ha ayudado a constituir buena parte de las señas de identidad de la cultura europea en los últimos trescientos años, que son los que coinciden con la expansión de la conquista de otros pueblos; tan fascinado por él, hasta el punto de fijar una suerte de misterio en esa tercera persona que equidistaba tanto del narrador como del tú del lector a quien se dirigía, y dedicarle varios libros y muchas horas de reflexión siempre brillante, tantos afanes; y ahora ese personaje tiene los días contados, maltratado por la autocomplacencia y el afán por mostrar los yoes raquíuticos de cada cual, tan acosado por unos intereses tan espurios a la sola idea del arte que poco a poco ha hecho que los escasos que aún se atreven a salir a la palestra estén empequeñecidos y sean pasto de la corrección política traicionando, así, el carácter desmedido y brutal que siempre le caracterizó, desde Alonso Quijano a Franz Biberkopf, pasando por Fabricio del Dongo, Ana Karenina, Julien Sorel, la ristra salvaje y angelical de los Karamazov, la risa beatífica y lela del Benyi de *El sonido y la furia* y la falsa cotidianeidad de Leopoldo Bloom hasta acabar con los personajes casi imposibles a fuerza de ser reales de Juan Carlos Onetti, Larsen, Juntacadáveres... Y no sigamos bajo pena de hacer la lista interminable y próxima a la melancolía.

Pobre Maurice Blanchot.

La cosa, sin embargo, no es de ahora y coincide con una falta de fe en los recursos del héroe que ya comenzó a atisbarse en la posguerra y dio buenas y grandes muestras en los años 60 y 70. Pero aquellos personajes demediados, por muy rotos que se mostrasen, guardaban aún el aura de la identidad propia. Fijémosnos en Vladimiro y Estragón, que no tienen rostro, fisonomía, pueden ser flacos o gordos, altos o bajos, incluso a pesar de las recomendaciones de su autor, pero a quienes no podemos dejar de reconocer en su nombres y con ellos sus acciones, su angustia, su voz requerida para ser escuchada. Puede argumentarse que estos personajes son teatrales, no novelescos, y que esperan a Godot en unas tablas del escenario, pero lo cierto es que son tan similares a Molloy y a Malone, sus correspondientes narrativos, que nada se pierde si los añadimos al elenco de los personajes que comentamos. La cosa no es de ahora, desde luego, síntomas había pero sucedía con ellos como con las drogas en la posguerra y hasta mediados los años 50: su experimentación y posterior narración era cosa de unos pocos, tan pocos, que formaba parte del glamour y necesario desarrollo de una sociedad cultivada. Así, el antihéroe, que se manifestaba por doquier por aquellos años, era justo lo que la palabra significa, un héroe que no quiere serlo y por lo tanto milita en contra de su destino, preci-

pitándose en uno similar al que rechaza pero que le devuelve su imagen deformada. De esos espejos vivimos alguna que otra década mientras, poco a poco, cada vez más, se nos iban colando los gestos subjetivos, la grotesca y perentoria llamada tiránica del yo que quiere aposentar sus reales en cada cuestión. Aquello tenía su fascinación y una narración tan bella como *Carta breve para un largo adiós*, de Peter Handke, se hizo emblemática de esa nueva manera de proyectar el yo del narrador en una novela sin que por ello perdiera fuerza, vigor el personaje: antes bien, a fuerza de jugar su papel de antihéroe a la perfección, de proyectar su agnóstica condición frente a la fe del héroe que construye relatos positivos, el yo del narrador, por muy demediado que se encontrara, poseía ese añadido otorgado por el lector y los prejuicios de su tiempo: el antihéroe jugaba a ello pero en realidad poseía los mismos atributos del héroe, salvo que invertidos. El yo, el autocomplaciente yo, que asomaba ya en la literatura, se sentía a salvo colándose en el disfraz del antihéroe, pero en realidad era otra cosa. Actuaba como una carcoma. El efecto era retardado. El despertar de Narciso siempre se produce así: ni él mismo se entera hasta que se mira en el espejo.

Pobre Maurice Blanchot.

Sin embargo, el fenómeno requiere grandes dosis de sorpresa inicial para que, luego, podamos comprenderlo. La sorpresa requiere una pre-

gunta, ¿qué sucede en nuestra sociedad para que el héroe novelesco sea rechazado por incómodo y se consuman cada vez más biografías de personajes reales pero, eso sí, debidamente novelados, camuflados como personajes de novela? ¿Por qué sucede ello en la novela y no en otros medios narrativos, como el cine?

Quizá en ello tenga que ver el imaginario colectivo que ha trasladado su sed de identificación hacia los héroes de un medio a otro, de una manera paulatina, sin brusquedades, pero irremisible, a lo largo de casi un siglo, de tal manera que es ahora, de unos pocos años a aquí, cuando hemos caído en la cuenta de que la gente aún puede amar a héroes salidos de la pantalla, eso sí, cada vez más parecidos al vecino de al lado, es otra de las exigencias del momento, pero que en lo que respecta a la novela casi nadie, hoy, es capaz de imaginarse con intensidad los rasgos de un héroe definitivo sólo mediante la palabra. Los personajes de novela ya no tienen carne, carecen de olor y color, casi de volumen, cada vez más parecidos a Joseph K., a Vladimiro, a Estragón, tan fantasmales como las ensoñaciones del Finnegan joyceano, tan irreales casi como éste, tan frágiles.

Y, luego, con el paulatino difuminado del personaje novelesco la aparición, casi subrepticia, pero implacable, del personaje real, algo que lleva a pensar por la razón de tal sustitución cuando sabemos, deberíamos saber, en todo caso, que las vidas reales suelen ser muy aburridas y que incluso en los avatares de un aventurero los ratos muertos, los que tienen que ver poco con el destino, son los más, son los que ocupan gran parte de una vida y que la gracia, el atractivo que poseían los personajes de ficción es que estaban

exentos de esos ratos muertos, siendo su vida, es decir, la duración de la novela, todo destino, aun fuera destino cotidiano. Madame Bovary tiene aquí todo que decir al respecto.

A principios de febrero asistí en Barcelona a la rueda de prensa don-

cuyo prestigio, a pesar del tiempo transcurrido, es inamovible. La novela por la que fue premiada llevaba por título *Leonora* y tenía como protagonista a Leonora Carrington, la pintora surrealista británica que rindió a sus pies a gran parte de los



Xavi Muñoz *Prelude 02 2011*

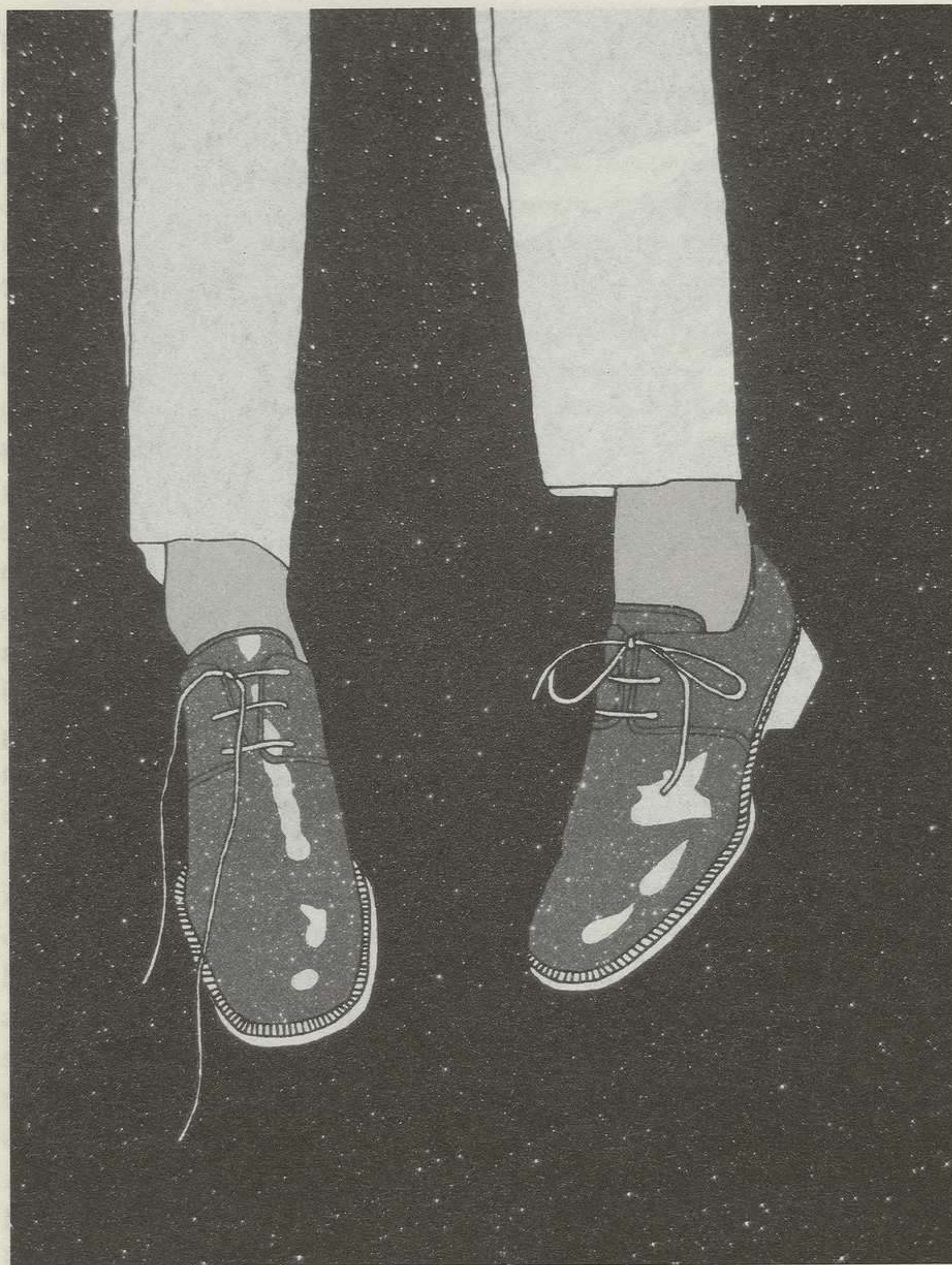
de todos los años se da cuenta del premio Biblioteca Breve y los periodistas tienen la oportunidad de hacer algunas preguntas al ganador. Este año el premio le fue concedido a Elena Poniatowska, una famosa periodista y escritora mexicana que tuvo hace años su gran momento y

artistas de su época y que fue la gran pasión de un joven bisoño inglés llamado Gerald Brenan, a quien cito aquí y no a Max Ernst o Paul Eluard por su relación con nosotros, tan estrecha, tan querida, tan pasional. Pues bien, lo que me interesó sobremanera en la rueda de prensa fue

la intensidad, la curiosidad con la que los periodistas preguntaban por Leonora Carrington, por sus avatares, su personalidad, cosa que no les ocurre preguntar cuando el personaje es ficticio. Daba igual que la Leonora Carrington real, una señora que

intuyo, a la Leonora Carrington real que, me consta, importa menos que el personaje novelado que la Poniatowska nos ha descrito. Leonora Carrington vive ahora en la novela con más intensidad que la real, pero para ello ha hecho falta que se la

La respuesta es pura conjetura pero esa fascinación existe. Valga un ejemplo. Durante generaciones adornamos a Kiki de Montparnasse con los atributos que nos imaginábamos cada uno, unos atributos llenos, en todo caso, de excitaciones sin rumbo: era un nombre, un nombre asociado a las vanguardias artísticas del París de principios de siglo y si Max Ernst y tantos otros, por ahí andaba siempre Picasso, habían hecho de ella una suerte de musa tendría que ser por algo, es decir, en nuestra imaginación, silenciosa, proyectábamos el goce artístico de las obras de los autores que nos apasionaban. Y ella estaba ahí, con su cuerpo de guitarra. Hasta que aparecieron sus memorias. Confieso que una vez que acabé el libro supe que había querido engañarme siempre frente a las evidencias porque la fascinación suprime la experiencia, no quiere saber de ella, como si supiera que en cuanto la incorpore, ella misma desaparece. Kiki, en este libro, se presentaba en realidad como una *groupie* de la época, de tal modo que, si hubiese vivido en los años 60, quizá hubiese conocido a los Rolling Stones o a cualquier grupo excelente de aquellos años, el correlato de la vanguardia pictórica de los años 20, y hubiese sido su musa, que es otra manera, más alta cultura, más educada, de llamarla por otro nombre. Tanto la musa de los años 20 como la *groupie* de ahora mueren en el anonimato más beatífico, si no se las lleva por delante una vida llena de drogas, alcohol y miseria. Así Kiki de Montparnasse y su fascinante vida, que consistió en conocer las fascinantes vidas que llevaban otros, más famosos, más asentados, de profesión más reconocida, más glamourosa a pesar de cierta aura de malditismo, o quizá



Xavi Muñoz Red shoes 2011

tiene noventa y tantos años, sólo se interese ahora por beber tazas de té y fumar, mientras espera el adiós definitivo en su patria de adopción, México, lo que importaba era el aura de leyenda que la vida anterior de la Carrington despertaba, un aura que es capaz de resistir, lo

novele, que se la convierta en cierta manera en personaje de ficción. Sin embargo, si la autora hubiese escrito la misma novela con un personaje inventado el resultado no hubiese sido el mismo. ¿Qué sucede entonces? ¿Dónde anida esa fascinación?

por ella. Y surge la pregunta, ¿interesan de verdad las memorias de una *groupie*? La respuesta se encuentra en las librerías. La suerte que tuvo Kiki para la leyenda fue que ésta la forjaron artistas poderosos de su tiempo y que las memorias surgieron mucho después, a la sombra de esa fama. La lectura deja sólo un poco melancólico. Por ella.

Vayamos ahora a una fascinación real y, sin embargo, puramente literaria. Hace pocas semanas se ha publicado otro libro de memorias, esta vez de James Ellroy, el actual rey del *thriller* norteamericano, *A la caza de la mujer*, una suerte de recapitulación de su vida a través de los rostros de las mujeres que imaginó poseer, que poseyó y algunas con las que convivió, desde que tenía trece años hasta antes de ayer, como se dice. El libro puede leerse como una novela del mismo Ellroy donde se mantiene, quizá aún más condensado, el estilo apretado, denso, telegráfico, del autor, donde la identificación intensa, bestial, con el destino de Beethoven nos recuerda a aquella otra del protagonista de *La naranja mecánica*, todo ello enmarcado en todo momento alrededor del asesinato de su madre cuando él era un adolescente y que, como todo lector de Ellroy sabe, ha hecho un *leitmotiv* de su obra. *La Dalia negra*, una de sus novelas más celebradas, es, en el fondo, un homenaje bello y siniestro al destino de su madre, Jean Hilliker. Quizá, incluso, toda su obra. Él así lo cree y de ello vive, y bien.

James Ellroy es un gran escritor, un estilista del idioma, un gran farfante, también. Leyendo el libro, que se presenta como unas memorias, que parece una novela del autor salvo que la violencia se ejerce en un autoanálisis implacable, nos damos cuenta de la trampa tan perfecta en

que el autor nos ha metido, nada menos que en una novela inventada por él donde James Ellroy es el protagonista y donde comprobamos que su vida no tiene nada que envidiar a la de los personajes de sus novelas. La presentación del autor es tan cruda a veces, se nos presenta con los pantalones manchados de mierda, masturbándose y aullando mientras los amigos de su mujer le escuchan en el piso de abajo, acechando como un guardián entre el centeno a miles, millones de rostros de mujeres en una suerte de misticismo religioso trufado de ligero machismo con vistas a poder exorcizar el asesinato de su madre, que no sospechamos que en el fondo todo ello es exhibicionismo puro y duro, es decir, Ellroy es un autor que está a bien con los tiempos que corren y esa exhibición es parte integrante del asunto. El yo del autor como señor indiscutible de la narración. En este sentido, entre Sebald y Ellroy sólo hay una distinción de grado.

Pongo estos ejemplos a bote pronto, pero el caso es que si echamos una mirada a cualquier escaparate de una librería, los ejemplos se multiplican hasta constituir casi una seña de identidad contemporánea en la literatura de hoy. Hay que hacer la salvedad de que el *best-seller* se libra de tamaña cuestión por una razón bien sencilla: al estar estructurado al modo de la novela del siglo XIX requiere un protagonista principal, muy perfilado —y da igual que el personaje de, por ejemplo, la última novela de Umberto Eco, *El cementerio de Praga*, sea un mero artificio para que el ilustre profesor de semiótica se divierta con sus provocaciones bien calculadas—, el caso es que se muestre con los ropajes de un personaje acabado y bien estructurado a la medida de aquellos

novelones. Muchos apelan para comprender el fenómeno a la auto-complacencia actual, otros a la decadencia; esto se ha constituido ya en algo tópico, de la narrativa tal y como la conocemos, los más enterados lo relacionan con la crisis de la autoría propia del arte que más pega hoy en día... en fin, nada claro y definitivo, ni siquiera definitorio, como además cabría esperar de un mundo como el de hoy, donde pronunciarse de forma rotunda es sospechoso de estar equivocado porque la rotundidad es de por sí un planteamiento falso.

Entonces, ¿de qué hablamos cuando constatamos este hecho? Creo que en el fondo hablamos de una nostalgia, de una época en que el personaje de palabra tenía más entidad que el real, de una época donde el destino era importante y de ahí que el personaje de ficción fuese esencial, porque representaba el símbolo de un colectivo, para bien o para mal, al modo un tanto difuminado, ya en clave moderna, del héroe de la tragedia clásica. Ahora nos agarramos, en esta época de estructuras líquidas, como algunos filósofos de prestigio definen el marasmo actual, en este océano de mónadas consumistas y productivas, modelo de un capitalismo narcisista e implacable, al símbolo de un héroe real, eso sí, debidamente novelado, no sea que el que aparece detrás de la ficción se parezca demasiado a nosotros. La clave anida en ese *demasiado*. Todo es una cuestión de grado y el hombre, ¿lo dijo T. S. Eliot?, no aguanta dosis excesivas de realidad. Lo único que nos queda es esa nostalgia por aquella tercera persona que tanto fascinó a críticos como Maurice Blanchot. Cabría preguntarse ahora por esa nostalgia, pero esto es ya otra cuestión. □

Viajes literarios a la Grecia antigua

Antonio Penadés

La reciente publicación de *Viaje a la Grecia antigua* del italiano Cesare Brandi (Editorial Elba), obra de la que trataremos más adelante, al mismo tiempo casi que *El viaje de Grecia* del greco-francés Jean Moréas (Pre-Textos) y que la deliciosa *Mani. Viajes por el sur del Peloponeso* del historiador británico Patrick Leigh Fermor (Acantilado), viene a confirmar la revitalización que está experimentando en nuestro país el género de la crónica de viajes y, más en concreto, la literatura viajera que concentra su mirada en el paisaje y en las ciudades de Grecia. Las tres obras citadas fueron escritas hace más de cincuenta años —en 1954, en 1902 y en 1958, respectivamente—, las dos primeras con lenguajes y tonos poco acordes con las tendencias actuales, y sin embargo se han hecho un pequeño hueco entre la maraña de novedades que pueblan las mesas de novedades de nuestras librerías.

En este sentido estamos, por tanto, de enhorabuena. En España, a diferencia de otros países de nuestro entorno con un pasado colonial más reciente, nunca ha llegado a cuajar este género literario que conjuga como ningún otro la ficción, el afán por descubrir nuevos horizontes y el interés por la historia. Al cronista viajero le interesan tanto los hitos vividos en el pasado por las sociedades que visita como la solución a los porqués que inevitablemente van surgiendo por el camino. Es aquí donde la literatura, la historia y el espíritu viajero actúan de un modo conjunto,

donde cada uno de estos elementos se nutre de los demás y a la vez da sentido a esa tríada mágica y donde, siempre que el autor encuentre la voz apropiada, estos tres apasionantes ámbitos despliegan todas sus sinergias.

Una crónica de viajes bien planteada constituye una vía de lo más interesante para recabar información acerca de aquellas zonas del mundo por las que se siente atracción. La literatura se configura en un vehículo que permite al lector acceder a la esencia del viaje y también a los sentimientos que el autor experimentó durante su trayecto. Si el libro reúne calidad, el lector disfrutará con él tanto si ha estado ya en el país que se describe —puesto que no hay dos viajes iguales—, como si tiene pensado ir algún día a la zona en cuestión —ya que el texto le servirá de guía—. Resulta útil la crónica de viajes incluso a quien no quiere o no puede desplazarse fuera de su ciudad ya que, al reunir los ingredientes propios de una obra literaria, brinda también una excelente oportunidad para la evasión.

Viene al caso recordar que la literatura viajera fue inventada por los antiguos griegos. No en vano, ellos descubrieron todos y cada uno de los géneros literarios que seguimos utilizando en nuestros días: la epopeya, la poesía lírica, las fábulas y los cuentos, el teatro, la novela, y también, cómo no, los relatos de viajes. Su antecedente más remoto fueron los Periplos, que vieron la luz allá por el siglo VIII a. C., época de colonizaciones y de

navigaciones marítimas para hallar nuevos mercados. Los Periplos eran ásperos catálogos de los accidentes orográficos y los pueblos indígenas que algunos pioneros encontraban en sus recorridos por las costas. Cuadernos de bitácora, más o menos. Poco a poco, la mera descripción de la morfología costera comenzó a combinarse con el interés que las costumbres de los indígenas despertaban en aquellos navegantes, lo que anunciaba ya la aparición de la etnografía jonia en el siglo VI a. C. Los destinatarios de esos escritos no iban a ser sólo otros marineros interesados en realizar esas mismas rutas, sino un público mucho más amplio: desde buscavidas que deambulaban por las tabernas de los puertos griegos hasta miembros de los simposios en las casas de los aristócratas. Los aspectos prácticos fueron pasando a un segundo plano, datos en crudo como localización de puntos de fácil ataque, regímenes de vientos, catalogación de los pueblos en función de su hostilidad o de su hospitalidad, tiempo de navegación entre un punto y otro... La fantasía y la imaginación, por el contrario, fueron abriéndose paso hasta convertir estos manuales de navegación en un género literario muy apreciado.

Así, la literatura viajera griega nos ha brindado desde época arcaica magníficos autores como Escílax de Carianda (último cuarto del siglo VI a. C.), que fue un almirante jonio al servicio del rey persa Darío I, o el afamado geógrafo e historiador Hecateo de Mileto (a caballo entre el siglo VI y

el v a. C.). En época clásica brillaron el gran Heródoto (483-424 a. C.), cronista de viajes durante la primera mitad de su *Historia*, y Ctesias de Cnido (principios del siglo IV a. C.), un médico jonio que vivió en la corte del rey persa y que escribió la magnífica obra *Sobre la India*. Pertenece al periodo helenístico el *Periplo de Hanón*, escrito por un griego anónimo y basado en el recorrido por las costas africanas llevado a cabo tiempo atrás por un navegante cartaginés, así como Agatárquides de Cnido (siglo II a. C.), quien en *Sobre el mar Eritreo* describe las costas del Índico con ocasión de las expediciones del ejército egipcio para capturar elefantes. En época romana sobresalieron Estrabón y Pausanias (siglos I y II d.

C.): Estrabón hizo una descripción detalladísima del mundo en su *Geografía*, mientras que Pausanias redactó una guía turística al uso titulada *Descripción de Grecia*. Arriano de Nicomedia (100-175 d. C.), autor de la *Anábasis* de Alejandro y gobernador de Capadocia en tiempos del emperador Adriano, trata en *Periplo del Ponto Euxino* sobre el mar Negro y sus costas. Por último, Dionisio el Periegeta (el viajero), coetáneo de Arriano, escribió *Descripción de la tierra habitada*, una obra en verso deliciosa y muy original en la que este griego de Alejandría describe todo el mundo conocido con un objetivo casi enciclopédico y desde un punto de vista de lo más curioso: desde el aire, sobrevolando África, Europa y Asia como si fuera el propio dios Hermes. Dionisio combina la imaginación más desatada con la mitología, la historia y la etnografía, demostrando así que en este género literario

cabe casi todo si se cultiva con honestidad.

Al hilo de lo comentado al inicio del artículo, el siglo XX trajo consigo una revitalización de la literatura de viajes. La generalización del turismo tuvo mucho que ver con ello, pero también un creciente interés por la historia por parte de un gran número de viajeros y lectores. Grecia, por



Pedro Morales Elipe *Paisaje mitológico* 2011

supuesto, no iba a quedar al margen de este fenómeno.

No es posible narrar bien un viaje por este país sin profundizar en su historia antigua y en su mitología, y es por ello, por la inmensa riqueza que estas dos disciplinas atesoran, que las crónicas viajeras que recrean Grecia suelen resultar especialmente interesantes. Y aunque no hay aquí espacio para mencionarlas todas, sí quisiera destacar unas pocas que sin duda se hallan entre las mejores. Tres de ellas son del poeta y novelista británico Lawrence Durrell: *La celda de Próspero* (1945), centrada en Corfú, *Reflexiones sobre una Venus marina* (1953), sobre Rodas, y *Limonas amargos* (1957), con Chipre como escenario; *El coloso de Marusi* del escritor norteamericano Henry Miller (1957) y *Verano griego* del helenista francés Jacques Lacarrière (1975). Asimismo, y a pesar de que en sus obras no pisan suelo heleno, es

preciso destacar *La ruta de Alejandro* (1958) de la inglesa Freya Stark y *Viajes con Heródoto* (2005) del polaco Ryszard Kapuscinski. Entre los españoles, sin duda sobresale *Corazón de Ulises* de Javier Reverte (1999). En cada una de estas obras hay un continuo viaje de ida y vuelta hacia el esplendoroso pasado de la antigua civilización griega, cuna de la nuestra, y una poderosa atracción por la belleza de sus tierras, de sus ciudades y de sus islas.

Viaje a la Grecia antigua de Cesare Brandi está también construida con estos mimbres. Su autor (Siena, 1906-1988) dirigió durante veinte años la institución estatal italiana para la restauración de bienes culturales, por lo que presta en su obra una especial

atención a los restos arqueológicos de las antiguas ciudades griegas, a su estado de conservación y, sobre todo, al tipo de reconstrucción llevado a cabo. Aunque no le falta razón, sus feroces críticas hacia las campañas de reconstrucción acaso encontrarían un mejor acomodo en otro foro, puesto que ensombrecen el viaje y su narración. El tono empleado por Brandi tampoco parece el más adecuado para disfrutar a fondo de un viaje, pero sin duda su libro ofrece al lector una valiosa oportunidad de visitar Creta, Atenas y su región, Delfos, Micenas, Mistra y Olimpia de la mano de un enamorado de la antigüedad griega y de un gran especialista en arte.

Estamos pues, y esta es una gran noticia, en el buen camino para la revitalización de este viejo género literario, enriquecedor para la mente y para el alma. Y con ilimitadas posibilidades cuando Grecia se erige en el destino físico y espiritual. □

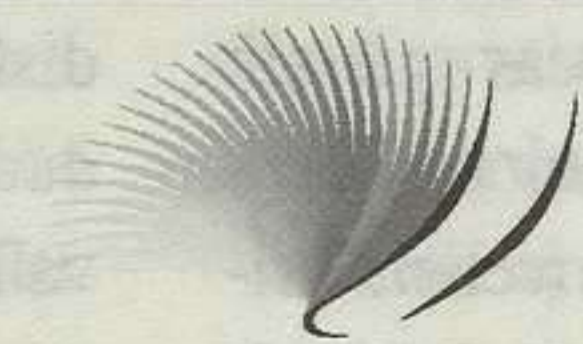


EN 2011 LA CUMBRE DEL NEGOCIO EDITORIAL

27.^{as} JORNADAS DE PROFESIONALES
Buenos Aires

MARTES 19 AL JUEVES 21 DE ABRIL DE 2011

SERÁ
EN LA **CAPITAL**
MUNDIAL
DEL **LIBRO**



37.^a FERIA ^{internacional} del Libro
de Buenos Aires

Organiza
**Fundación
El Libro**

www.el-libro.org.ar



El vigor de una mirada perpleja

Ángeles Encinar



UN LUGAR
EN EL PARQUE
Julia Otxoa
Alberdania
Irún, 2010

A día de hoy, la escritora donostiarra Julia Otxoa (1953) es poseedora de una extensa obra literaria que ha sido reconocida por el público lector y por la crítica. Comenzó su andadura en la poesía y en este género han aparecido ya un buen número de títulos, entre los que destacamos los últimos poemarios: *Taxus baccata* (Con dibujos de Ricardo Ugarte, 2005) y *La lentitud de la luz* (2008). En el campo de la prosa, se ha dedicado con exclusividad a la narrativa breve y ha publicado los libros de relatos *Kískili-Káskala* (1994); *Un león en la cocina* (1999); *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee* (2002); *Un extraño envío* (2007) y, su última entrega, el espléndido volumen que ahora examinamos, *Un lugar en el parque*.

En toda la narrativa de Julia Otxoa, al igual que sucede con el libro que nos ocupa, hay una presencia importante de un elemento onírico e irreal, y a partir de él se hace hincapié en una temática muy variada: la violencia, la deshumanización, el poder del lenguaje como medio de comunicación o, por el contrario, como vehículo que impide esa comunicación, la reflexión metaliteraria, la vida política, etc.; y todos estos focos narrativos convergen en un tema fundamental: la reflexión sobre el mundo actual que en numerosas ocasiones viene caracterizado por la irracionalidad. Para expresar esta temática con la potencia y la calidad literaria que impregnan todas estas ficciones, se vale de unos procedimientos que domina a la perfección, y son: el absurdo, la ironía y el humor. Este último recurso, el humor, nos permite destacar otro de los componentes que está presente de una forma muy marcada: lo lúdico. La autora juega con el lector (y lo decimos en el sentido exclusivo de hacerle partícipe) y hace que éste sea y se sienta cómplice en el juego.

Las cuarenta narraciones que conforman este libro, cuentos y microrrelatos, género éste último que parece estar experimentando cierto auge en esta primera década del siglo XXI y en el que Julia Otxoa destaca de manera muy espe-

cial —prueba de ello es que sus microcuentos están en todas las antologías fundamentales que se han realizado en los últimos años—, este conjunto de ficciones, decimos, viene con la marca de la estética que predomina en toda la narrativa de la autora: una mezcla de surrealismo, expresionismo y de recursos de la literatura del absurdo que otorga un carácter singular a su prosa y le permite transmitir de forma idónea el tema de la perplejidad existencial, una constante en su obra.

Impresionado muy gratamente se quedará el lector con «Tiempos modernos», título que inaugura el libro, magnífica parodia metaliteraria que habla de esa extraña relación entre los críticos literarios y los escritores. Se trata en este caso nada menos que del joven escritor Kafka y su libro *La metamorfosis*. Situado temporalmente el relato en el siglo XXI, a juicio de este personaje, que es un reconocido crítico, no es un texto publicable ya que considera que un «escritor no puede inventar hasta el extremo de hacer absolutamente increíble lo narrado. La literatura que se pretende de calidad tiene que tener visos de realidad». «Vida en la ciudad» es un cuento en el que, sin duda, muchas mujeres se podrán sentir identificadas con la protagonista, Bárbara Mendieta, que tenía tres o cuatro cabezas e incluso algún día llegó a perderlas todas. El cuento parece proponer que la vida moderna actual, con el ritmo vertiginoso y las múltiples exigencias, lleva a muchos individuos, en especial a algunas mujeres, a esta situación.

La política como un circo es una extraordinaria metáfora con la que muchísimos lectores aplaudirán la imaginación de Julia Otxoa al leer el texto titulado «The right man in the right place». Las campañas electorales que tienen lugar en Marivaudage son una especie de «Torre de Babel» que divierte en extremo a sus ciudadanos porque parecen aceptar con naturalidad que no se entienda nada de lo que dicen los candidatos. Magnífico paralelismo, encuentro

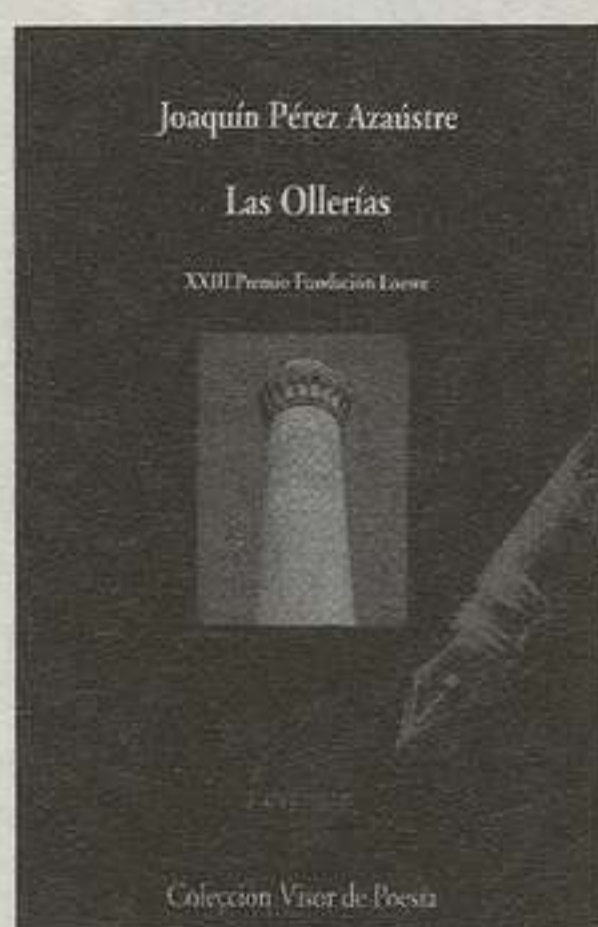
yo, con la realidad que nos rodea. Y en esta línea irónica se encuentra también «Reflexiones de un vampiro», cuento magistral que cautivará a los apasionados del género. La evolución histórica del vampirismo llega hasta la actualidad pues, como argumenta el protagonista, «ya no era preciso succionar yugulares para ser vampiro, podía lograrse lo mismo desde las altas finanzas». Por último, aludimos al microcuento que titula la colección, «Un lugar en el parque», que hace referencia a la sorprendente diversidad de perspectivas que se pueden tener ante cualquier situación, según exista un conocimiento de los hechos o se viva (o se quiera

vivir) en la ignorancia. La ambigüedad ocupa aquí un primer plano.

Concluimos señalando que, desde un punto de vista fantástico, surrealista o absurdo, Julia Otxoa nos acerca a la realidad circundante e intenta hacernos visibles muchos aspectos que, consciente o inconscientemente, se intenta ignorar o mantener en la sombra. La mirada que se presenta en estos relatos parece absurda pero, muy por el contrario, acoge una meditada lógica y, por encima de todo, este modo de mirar contiene una estética de calidad y una ética de compromiso. Con toda seguridad, vale la pena sumergirse en el parque de estas ficciones. □

Celebración

José Luis Rey



LAS OLLERÍAS
Joaquín Pérez Azaústre
Visor
Madrid, 2011

La poesía es la toma de conciencia de lo alta y lo plena que puede ser la realidad que nos rodea y de cómo la palabra puede devolverle a la realidad su plenitud, transformarla en verdadera y luminosa presencia gracias a esa palabra poética. De este modo, el barrio cordobés de Las Ollerías ya no volverá a ser visto de la misma manera después de la publicación del libro de poemas que lleva ese nombre como título. A partir de ahora, cualquier persona culta que pase por Las Ollerías ha de pensar: éste es el barrio que inspiró el libro de Joaquín Pérez Azaústre. Y tendrá razón sólo a medias, porque, sobre todo, Las Ollerías serán las nuevas Ollerías, las que hemos aprendido a ver con los ojos de la visión poética, a oler con la nariz del alma, a sentir con las yemas de los dedos de la memoria.

Algunos hay que se han opuesto a que un libro de poemas tenga un título tan rotundo y claro. ¿Pero acaso no habría que escribir, de una vez por todas, un libro de poemas que se titulara *El mundo*? El mundo, sí, visto por un poeta y devuelto a su plenitud; lo que estaba ahí, en su fondo, «ése que tú no viste y que yo veo, nadador por tu fondo, preciosísimo», en palabras de Salinas. Sí, sacar a la realidad su mejor

realidad y alzarla y devolverla al antiguo esplendor de la inocencia pre-verbal: ésa es la ambiciosa y necesaria labor que acomete Pérez Azaústre en estas *Ollerías*.

El realismo, dijo Wallace Stevens, es una corrupción de la realidad. Y el libro de Pérez Azaústre, hecho a la vez de memoria y visión, corrobora esto. Quizá sea el más realista de sus poemarios, pero es también, de algún modo, el más imaginativo. En la unión de estos dos elementos está la clave que hará que este libro perdure en la poesía española. Por una parte, el autor pisa unas Ollerías, pero abre los ojos y nos devuelve otras: las Ollerías que las Ollerías estaban esperando. El mundo, nos dijo Mallarmé, el gran francés terrible perdido en la materia oscura de su verbo, el mundo existe para desembarcar en un libro. Las Ollerías han estado siempre ahí para que su poeta llegara y las convirtiera en las verdaderas Ollerías, y las hiciera brillar y sonar como un gong celeste y puro.

El territorio de la memoria, el símbolo de una Córdoba alzada a emblema de lo universal, la capacidad de sentimiento, la historia familiar que el poeta comparte con nosotros, todo ello se extiende sobre el paisaje urbano cono-

cido para hacernos ver que, en realidad, no lo conocíamos, que no lo hemos conocido en verdad hasta leer estos poemas; estos poemas que nos devuelven nuestro derecho a ser habitantes de una realidad ya legendaria gracias a que la poesía, como la paloma en Pentecostés, ha descendido sobre nuestros ojos cerrados y nos ha dicho: mirad.

Pocos poetas consiguen esto: devolverle a lo real su real valor. Por eso llamamos grandes a ciertos poetas y así, por ejemplo, cuando García Baena nombra la calle de Armas o Pérez Azaústre la torre de la Malmuerta, la poesía de estos poetas nos devuelve un territorio que ya no es lo que fue, pero que sin duda comienza a ser lo que es.

Pérez Azaústre, como todos sabemos, ha tenido y tiene una sólida carrera como novelista y poeta y ha publicado sus libros en editoriales tan prestigiosas como Seix Barral y Visor. Entre sus poemarios, ¿quién no recuerda aquel inaugural premio Adonais de *Una interpretación?* ¿O, después, *Delta* y *El jersey rojo*, que fue también premio Loewe Joven? Yo sé, y ustedes si los han leído también lo sabrán, que estos libros de poemas presentan textos difícilmente superables por ningún poeta de su generación. La «Carta de Rainer María Rilke a Luis Cernuda», el poema sobre «La gran guerra», tantos poemas buenos y..., sin embargo, *Las Ollerías* supera todo lo anterior. Este nuevo libro contiene lo anterior y lo profundiza pero, a la vez, estamos asistiendo a una recreación del mundo dado y su conversión en otro más pleno.

En este libro, la memoria y la identidad, la búsqueda de la identidad a partir de la memoria, son muy importantes. Pocos poetas pueden escribir poemas sobre su familia que sean tan sólidos y verdaderos: pienso ahora en los poemas familiares de César Vallejo, en su libro *Trilce*. Ese buscar a los abuelos, a los hermanos, a los padres, a los tíos, en el juego del escondite de la palabra, es esencial en nuestro autor. Su familia tiene motivo para estar orgullosa y no me refiero ya a este merecido premio Loewe por *Las Ollerías*, sino a algo más profundo: al hecho de haber sido manantial de una memoria transformada en alta poesía. Siempre me pareció antipático y triste el poema que Cernuda escribió en contra de su propia familia. Puede ser verdad que el poeta sevillano no tuviera la suerte de ser comprendido en su familia. Bien puede ser verdad. Pero también es cierto que los que

hemos tenido la suerte de recibir amor y comprensión de nuestra familia debemos devolverlo de algún modo. Por eso, el planteamiento de Pérez Azaústre va a contra corriente: él no se considera un solitario, ni un desdeñoso de los demás, ni un lobo estepario. Él sabe que la otredad que cantaron, cada uno a su modo, Machado y Paz, es válida aún. Sabe que esa otredad nace ya en el seno de la familia, en el manantial de la memoria. Y sabe, y por eso es poeta, que la palabra que sea capaz de devolvernos un reino ha sido también capaz de darnos una identidad.

Y una identidad y un mundo es lo que nos entrega este hermoso libro. Formalmente dividido en seis partes, hallamos aquí poemas que serán emblemáticos, con el paso del tiempo, para su generación: pienso, por ejemplo, en el hermoso texto que cierra el libro, titulado «Puente romano», del cual cito algunos versos:

El unguento fulgura bajo el álbum dormido.
Tras la casa vacía, en su rapto de peces,
quizá me reconozcas bajo el vientre de
[escamas
porque he salido a flote y soy la eternidad.

Poderoso final para un libro poderoso. Pero, antes de este final, ¿cómo olvidar los arriesgados y logrados poemas en prosa de la quinta parte?: «Esa mujer lleva un niño con las manos de los ojos. Le tira del frescor de la retina, le adiestra en disfrutar de sus pilares como mota indeleble de esplendor. Aparecen olores, coincidencias, ese mismo rastro enternecido en la estricta molicie de un portal.» Así nos lleva la poesía por el mundo, tirando de nuestros ojos, haciéndolos ver. Sí, estamos ante la voz madura de un poeta joven; ante una voz que, sin duda, tendrá sus maestros, pero que no se parece a ninguna otra. Una voz que reflexiona sobre la fusión de vida y poesía, como en el poema «Los nadadores»:

La primera inmersión es la que cuenta,
quizá porque las otras
son apenas un eco en mitad de su origen

Sí, la primera inmersión es la que cuenta: sumergirnos en el líquido amniótico de la poesía, entrar, regresar a la madre. Porque esta madre verbal que es la poesía nos alumbró hace tiempo, en «Una figuración del paraíso, brindando en la Ciudad Universitaria». Dice el poeta:

Teníamos veinte años. Fitzgerald, Dylan
[Thomas

eran la bruma recia
de un álamo detrás de la ventana.

Fuimos culturalistas. Y soñamos volar.

Ahora por fin sé

que para disfrutar del paraíso

es absolutamente imprescindible

ignorar que se está en el paraíso

Con la edición de este libro, celebramos la fiesta que es la poesía de Joaquín Pérez Azaústre, una fiesta en la que somos invitados de primer rango. Sus lectores debemos unirnos a esta celebración y reconocernos en el verbo fúlgido de un poeta cordobés que ha hecho de su ciudad el símbolo contemporáneo de la reconstrucción del ser en el espacio luminoso de la memoria. □

Pensándonos

Paula Izquierdo



**UN DÍA CUALQUIERA.
EL DIARIO
DE EDUARDO**
Rogelio Blanco Martínez
Eolas
León, 2010

Un día cualquiera. El diario de Edwardo es un libro inclasificable, una reflexión curiosa y distinta sobre quiénes somos. No sólo resulta inclasificable por su contenido sino sobre quién o quienes pueden ser sus susceptibles lectores, ya que abarca un amplio espectro del ser humano y de la filosofía que ha sido capaz de desarrollar para dar respuesta a esta pregunta: ¿quiénes somos? Mi impresión es que cualquiera, independientemente de la edad que posea o los conocimientos al respecto que haya adquirido hasta la actualidad, debería leerlo. No sólo resulta interesante sino que por fin un libro, entre novela y ensayo, nos hace pensar.

El librito, apenas llega a treinta páginas, se divide en tres partes: una reflexión filosófica, en segundo lugar una narración a modo de fábula, y por último, un epílogo en que el narrador retoma la voz el ensayista de la primera parte.

Ya desde el principio el narrador propone como subtítulo al libro «El sujeto cultural mestizo». Tal y como se explica después de un análisis de los especialistas clásicos en antropología social y cultural, y tal y como señala Edgard Morin, los humanos somos la «praxis humana», es decir, somos el resultado de la existencia de soldaduras o al menos de istmos entre los diversos sistemas que configuran la naturaleza humana. A estos logros algunos teóricos los denominan «contagio cultural». El hombre es el resultado de todo lo acaecido a

lo largo de su historia, o quizá convenga acudir a María Zambrano para explicarlo con mayor claridad: «El hombre es la ruina viva de la historia».

La segunda parte consiste tal y como menciona el título en un día cualquiera de la vida de Edwardo; en el diario de este joven. A lo largo de este tramo del libro se relata la rutina diaria de un chico del que sabemos su nombre, Edwardo Kinston Pérez, que tiene 16 años, que va al colegio, pero no conocemos su procedencia, su origen. Él también quiere saber quién es. Para lograr su cometido se le ocurre conocer el origen de cada uno de los objetos que utiliza, que necesita para vivir o que simplemente ve durante un día cualquiera de su existencia. Pero no sólo investiga sobre todos estos objetos sino que, siguiendo una disciplina rigurosa, apunta en su diario cada una de las cosas que va averiguando consultando enciclopedias y diccionarios y, así, intenta dar respuesta a todas aquellas preguntas que se hace y que nadie sabe contestarle. De hecho, en el colegio gracias a esta inquietud, por otra parte no tan extraña en un joven, le motejan «Fray Palizas». Pero en el caso de Edwardo es su sentimiento de desarraigo, de sentirse distinto a los otros, de no pertenecer a aquel lugar donde vive —un barrio del sur de cualquier lugar— el que le lleva a reflexionar sobre el mundo que le rodea y sobre cuál es su papel en él; una fórmula abso-

lutamente imprescindible para dar sentido a su vida, a nuestras vidas.

Leyendo su diario descubrimos una infinidad de hechos, desde que ya los egipcios conocían la pasta de dientes en el 2000 a.C., a que los guantes empezaron a utilizarse en el Este de Europa hace ya 10.000 años; o que la cama, como tal objeto, empezó a servir para dormir en Sumeria en el 3.500 a.C. De esta forma, Eduardo va rememorando la historia del hombre, gracias a los efectos de uso habitual que utiliza diariamente. A lo largo de este día Eduardo ha ido creciendo en autoestima, sabe que es heredero de la historia de los hombres que como él poblaron la Tierra, y eso le reconforta.

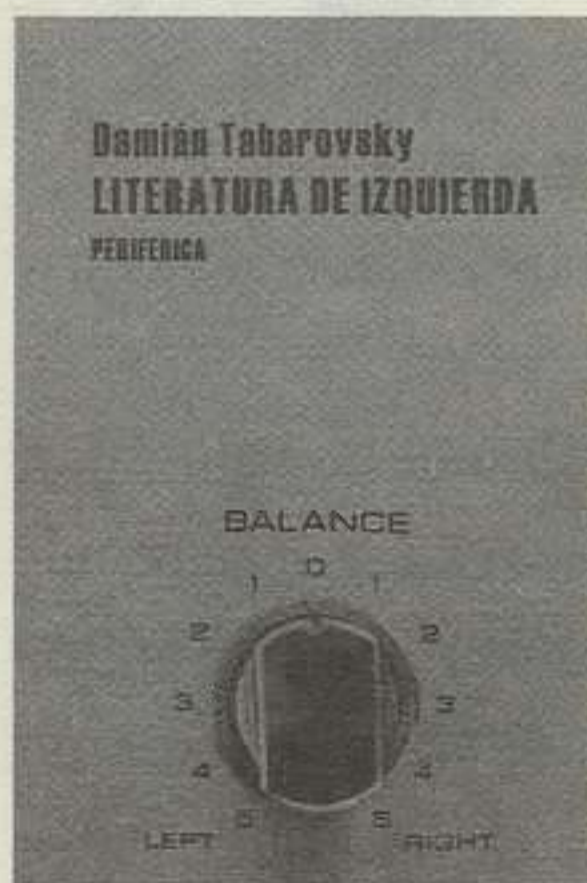
Por último, una vez acabado el día de Eduardo, escrito a modo de metáfora para comprender que este joven podríamos ser cualquiera de nosotros, ya que tal y como mani-

fiesta el narrador, «estamos hechos de pasado, somos ruina, pero hay que hacerla inteligible para conocernos», comienza la tercera parte en la que se retoma el tono ensayístico iniciado al principio. Hay que «leer» la vida, y esta lectura requiere «apertura y dinamismo, pues ningún sistema contiene la verdad», de modo que «bien parece que en los albores del siglo XXI se pueda vindicar el mestizaje apátrida, savia de una cultura racional, abierta y laica, fronteriza, es decir, salvaguarda de peculiaridades y susceptible de contaminarse en el océano de la vida». Ésta es en síntesis la teoría que desarrolla el libro, en definitiva: sin «los otros» no somos nada.

Me gustaría, para terminar, hacer una mención a las brillantes ilustraciones que aparecen en el libro y el cuidado diseño del mismo llevados a cabo por Graciela Fernández. □

La literatura como café con leche

Juan Ángel Juristo



LITERATURA DE IZQUIERDA
Damián Tabarovsky
Periférica
Cáceres, 2010

«Una vez le preguntaron a Alejandra Pizarnik por qué nunca había escrito una novela y contestó: “Porque en toda novela siempre hay un diálogo como este: ‘Hola, ¿cómo estás? ¿Quieres una taza de café con leche?’”».

»Es curioso, pero finalmente Pizarnik terminó escribiendo narrativa, y además, según me enteré después, la frase es apócrifa. Da lo mismo. Vuelvo a la idea del café con leche: ¿Por qué es verosímil que Pizarnik haya dicho esa frase? ¿Es porque encarnaba al típico poeta que desconfía de la prosa? ¿Es sólo una *boutade*? ¿Expresaba, por denegación, su propia incapacidad para la novela? ¿Es porque simplemente no le gustaba el café con leche? Son todas hipótesis sólidas, que habría que tomar bien en cuenta a la hora de descifrar el enigma. Me gustaría, sin embargo, avanzar otra posibilidad: quizás esa frase, supuestamente pronunciada por un poeta que finalmente avanzó hacia la prosa, informa sobre cierto estado de la novela contem-

poránea: la época en que la prosa comienza hacer concesiones con el lenguaje, el tiempo en que la novela hace de la concesión su norma.»

La cita, larguísima, se excusa por ofrecer un ejemplo pertinente de lo que el lector se va a encontrar al leer *Literatura de izquierda*, de Damián Tabarovsky, un libro que consta de cinco ensayos de similar factura, una crítica de la literatura argentina actual y la reivindicación del poder de disolución de las vanguardias, salvo el consagrado a Flaubert, *Perder el juicio*, en el que se perfilan lecciones futuras para el ejercicio de la literatura tomando como ejemplo el proceso contra *Madame Bovary*, donde este joven autor arremete contra la literatura argentina de los años 90 para acá y defiende la labor de César Aira, de Libertella, de Copi, de Fogwill, de Lamborghini, de Perlongher, en una suerte de lista paralela que contaría con otra, la de los apestados, donde se encontrarían nombres como Cortázar, Sábato, Castillo,

Gelman, Rivera, por citar sólo a alguno de los nombrados. Publicado en 2004 en Argentina, este libro se vio envuelto desde su aparición en la polémica, una polémica que no se quedó restringida al ámbito doméstico sino que rebasó fronteras y llegó a México D.F., a Bogotá, removiendo agrios debates, y aparece ahora en edición española de la mano de Periférica, un sello editorial atento desde su andadura a aquello que se mueva en el ámbito literario, por mínimo que sea.

Los cinco ensayos de que consta el libro, «El escritor sin público», «La crisis desde adentro», «Efectos abstractos», «Estaba haciendo surf y me agarró una ola» y «Perder el juicio», se ajustan sobremanera a lo que pretenden. Como panfletos no tienen precio. La extensión de los mismos no rebasa las treinta o cuarenta páginas, la intensidad con que están escritos es algo con que se topa el lector desde las primeras líneas del libro, la cita que abre este artículo corresponde al comienzo del mismo, y la efectividad a la hora de conseguir lo que pretende es digna de ser destacada. En este sentido, el libro rinde justicia a lo que se espera de Tabarovsky, un escritor que entre nosotros es conocido por dos novelas que publicó la editorial Caballo de Troya en su momento, *La expectativa* y *Autobiografía médica*, y que arrastra fama de provocador, de ser un poco publicista de sí mismo, de agitar aguas estancadas allí por donde pasa y de dar la nota siempre, como si hubiera asumido que el afán mediático es algo irremediable en los tiempos que corren.

Pero, en realidad, ¿de qué nos habla Tabarovsky en el libro? ¿Es tan ácido, tan brutal en sus juicios sobre algunas vacas sagradas del panteón literario argentino? ¿Cuál es la tesis que recorre estos ensayos-panfletos, si es que el libro contiene alguna? Creo que el libro está escrito con la intención de dar fe de un diagnóstico, el de que la prosa comenzó hace mucho tiempo a hacer concesiones con el lenguaje, el de que la novela ha hecho de la concesión su norma. Y por concesión debe entenderse no un concepto político o ideológico sino metafórico: de ahí el apelativo de literatura de izquierda tomada como revulsivo en contra de una literatura tradicional, en el libro sólo se habla de narrativa, que ha hecho del mercado y de la academia sus polos de atracción únicos en los que operar. Y la cosa no consistiría en aplicar una oposición entre literatura de lenguaje contra una

literatura de tramas sino en aplicar de forma categórica aquella afirmación de Roland Barthes de lo que debe ser la literatura: el esplendor de una revolución permanente del lenguaje.

Dichas así las cosas, ¿quién que no ame la literatura puede no estar de acuerdo con lo expresado de esta manera? ¿Quién que sea un poco avisado no se ha dado cuenta a estas alturas de que la frase del café con leche con que se abre el libro es una cita paródica de «La marquesa salió a las cinco», la afirmación de Paul Valéry que, para Tabarovsky, es donde comienza la literatura moderna? ¿Quién que no sea sensible a los goces del arte y la función del artista puede estar en desacuerdo con la frase de Auden: «Todo escritor preferiría ser rico a pobre, pero ningún escritor auténtico se preocupa por la popularidad en sí misma», y que es una de las actitudes hacia la literatura que mejor define lo que quiere dar a entender el autor en este libro?

El problema de éste no reside en estar o no de acuerdo con estas verdades, que cualquiera con un poco de sensibilidad suscribiría. No. El problema de este libro consiste, no en lo que defiende el autor, verdades tan generales que todo el mundo está más o menos de acuerdo, sino en la obligada actitud de denostar a aquel que no cumple con su programa de revolución permanente. Ese trotskismo *avant la lettre* en el arte, por muchas máscaras que se adhiera de actitudes nihilistas, obliga a una disolución que se constituye en una tiranía peor que el canon que se quiere derribar, donde sólo hay disolución de las formas, no evolución de las mismas.

Tabarovsky se graduó en la Escuela de Altos Estudios de París y la profusión de citas de Barthes, de Foucault, de Deleuze que pueblan estos ensayos sugiere que para el autor la rebeldía programática de aquellos intelectuales franceses se constituye en el último foco de altos vuelos teóricos capaz de dar alas intelectuales a una literatura libre, que apele a remover los cimientos mismos del lenguaje que nos aprisiona, que nos envilece. Ejemplos pone Tabarovsky, no le faltan, y muchos son pertinentes, como cuando nos hace entender la diferencia abismal en su radicalidad entre la actitud de Raymond Roussel y la de Georges Perec, por poner un caso, o nos plantea la cuestión de qué queda hoy día de *Rayuela* si le quitamos la coraza cultural, tan típica de los años 60, que la protegía; pero creo que estos ejemplos, por muy pertinentes que sean, son espu-

rios porque juegan con trampa, intentan llevar el agua a su propio molino, un reducto donde, una vez hemos aceptado esas verdades generales, poco queda por decir, por desvelar, salvo una marcada tendencia, otra vez, a intentar amargar a sus coetáneos con frases rotundas de este jaez: «La literatura argentina actual no conoce el fracaso porque no conoce el riesgo», frase que se puede aplicar, así, como fórmula, a cualquier literatura del mundo y que sirve como diagnóstico de unos síntomas pero nada más. El libro posee un valor gestual, y en esto es importante,

pero no aclara, en definitiva, el propósito de la cosa, a no ser la provocación, el crear polémica, algo que se consigue de manera harto fácil, basta pergeñar dos listas con nombres de famosos escritores argentinos. La revelación del arte se produce en los momentos más insospechados y si bien *Rayuela*, por seguir con el ejemplo que nos propone el autor, era una obra armada sólo con las connotaciones culturales de su tiempo, ¿podría afirmarse lo mismo de algunos cuentos de Cortázar, de algunas páginas de Sábato, de Pizarnik? Dejémoslo aquí. □

Afortunados quienes hacen lo que quieren

Martín Gómez



STET [VALE LO TACHADO]
Diana Athill
 Traducción de Miguel Martínez-Lage
 Trama
 Madrid, 2010

Diana Athill empieza *Stet* haciéndole al lector una aclaración con respecto a la naturaleza del libro que está comenzando a leer: se trata de los recuerdos de una ex editora que quiere compartir algunas de las experiencias que almacena en su cabeza para evitar que con su muerte éstas desaparezcan definitivamente y no de una sesuda historia de la edición en Gran Bretaña durante la segunda mitad del siglo XX, hecha a partir de cifras obtenidas mediante un riguroso trabajo de exploración de archivos y de su memoria. Athill deja la realización de estudios historiográficos y técnicos en manos de los buenos investigadores y se reserva para sí la composición de un relato en tono menor conformado por algunos recuerdos de su experiencia y por las reflexiones que éstos le suscitan al mirar hacia atrás años después.

Su casi total falta de voluntad para hacer cosas que no quisiera y su disposición a darse por satisfecha con su suerte, son dos rasgos contradictorios de la personalidad de Athill que parecen haber marcado su vida como editora. Aunque desde un principio Athill manifiesta tener «una marcada propensión a la pereza» y una incapacidad de ocuparse de «muchas de las [cosas] que un editor tiene que hacer», en su relato aparece haciéndose cargo de anuncios

publicitarios para la prensa, rehuendo los desayunos de trabajo, haciendo todo lo posible por no trabajar en casa los fines de semana, bajando la cabeza una y otra vez ante las frecuentes demostraciones del poder absoluto y despótico de su socio y jefe André, escogiendo la habitación más pequeña de la nueva sede de la editorial André Deutsch Limited en Carlisle Street para evitar compartirla y aceptando con resignación que su salario fuera bastante más bajo que el de sus colegas hombres.

Esa persona a quien se podría tildar de egoísta, perezosa, conformista, apática y caprichosa es la misma que afirma haber tenido la fortuna de estar haciendo lo que quería mientras editaba libros y que confiesa que «la única parte del oficio que conseguí que de veras me importase fue la elección y la edición de los títulos que se publicasen». Athill desempeñó con discreción su rol de editora de mesa, que comprendía tareas como verificar el respeto de las convenciones del estilo de la casa y el uso consistente de éstas a lo largo de todo el texto, revisar la ortografía y la sintaxis, detectar imprecisiones y errores de hecho, asegurarse de que las obras mencionadas se citaran debidamente y construir agradecimientos, índices y bibliografías.

En este trabajo que iba «desde los asuntos de poca monta (una frase redactada con torpeza, cierta falta de claridad en tal pasaje) hasta la tarea de escribir casi por completo un libro», Athill dice haber tomado «por norma inviolable no excederme nunca en esta clase de pequeños ajustes: siempre había de ser la voz del autor la que se oyera, no la mía, por más que esto comportase la conservación de alguna que otra cosa que no me terminase de convenir. Por otra parte, era una regla inapelable entre todos nosotros que no se introdujera un cambio de ninguna clase sin la pertinente aprobación del autor. Estos dos puntos eran para mí las reglas elementales del juego».

Esta forma de relacionarse con los textos y los autores es una declaración de principios que parte de dos máximas: 1) el editor es una comadrona que se ocupa de ayudar a dar a luz a los hijos de otros; 2) sólo aportando simpatía imaginativa a la hora de trabajar con los autores puede el editor ser útil a éstos y a su editorial.

A través del relato de sus experiencias como editora, Athill cuenta en detalle su proceso de formación en el oficio al que se dedicó durante cerca de cincuenta años, las razones que motivaron la creación de la editorial André Deutsch, los grandes momentos en la historia de ésta —sus primeros tiempos, su ascenso y su decadencia— y, en términos más generales, la evolución del clima tanto de la industria como del mercado editorial de Gran Bretaña. Entre los hechos que llaman particularmente la atención en la carrera de Athill como editora se destacan la publicación de algunos títulos de la editorial Allan Wingate —*How to Be an Alien*, de George Mikes; *The Reader's Digest Omnibus*; y *Los desnudos y los muertos*, de Norman Mailer—, su experiencia editando libros de

cocina y los intentos de ofrecerle al catálogo literario de André Deutsch Limited el apoyo de «títulos menos glamourosos» mediante la incorporación de elementos como el sello Grafton Books y la serie The Language Library.

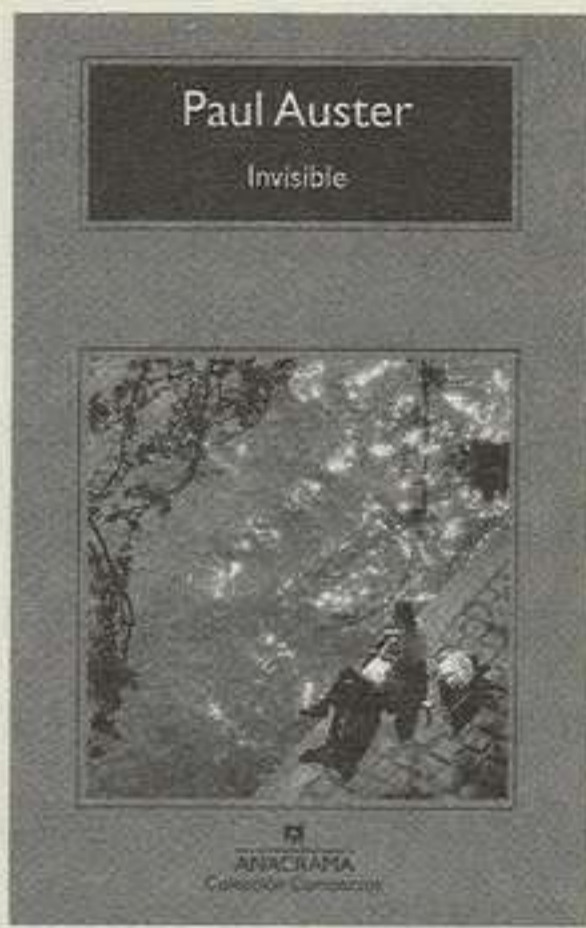
Athill ofrece un testimonio con respecto al ocaso de la editorial André Deutsch que arroja algunas claves para explicar al menos en parte el momento actual de la edición en nuestro medio. Dice Athill que «la defunción de nuestra editorial, un lento proceso, vino provocada por la combinación de dos cosas: la disminución del número de personas deseosas de leer la mayor parte de los libros que publicábamos y la recesión económica». Al parecer, en la Inglaterra de principios de los años 80 quedaba poco del entusiasmo de esos primeros días de Allan Wingate a finales de 1945, cuando «el público lector estaba después de la guerra famélico, hambriento de libros, y eran tan escasas las formas alternativas de ocio que a un editor prácticamente se le podía presentar cualquier cosa (en nuestro caso, casi nada) sin que uno pareciese un tonto de remate».

Está claro que la entrada en crisis de un proyecto cultural no se le puede achacar sólo a las dificultades económicas de coyunturas puntuales como la de principios de los años 80 o la actual y que su origen también debe buscarse en su capacidad de identificar sus públicos, de salir a su encuentro y de conectar con éstos.

Stet es un libro en el que para sentirse menos muerta Diana Athill comparte con el lector no sólo un buen número de fascinantes anécdotas deliciosamente contadas, sino también una serie de reflexiones valiosísimas con respecto a su manera de encarar el oficio de editora y las distintas etapas de una vida consagrada a su ejercicio. □

El año que todo lo cambió

Toni Montesinos



INVISIBLE
Paul Auster
 Traducción de
 Benito Gómez Ibáñez
 Anagrama
 Madrid, 2009

Tras dos obras que tuvieron mucho de experimento —el juego metaliterario *Viajes por el scriptorium* y una fantasía de anticipación bélica, *Un hombre en la oscuridad*, ambas tan originales como tediosas—, Paul Auster vuelve a la senda de los grandes argumentos enrevesados que tan magistralmente presenta, desarrolla y resuelve. Dicha senda no conecta con las dos novelas previas a las citadas, *La noche del oráculo* y *Brooklyn Follies*, trabajos entretenidos donde el autor abusaba del recurso del «cuaderno» escrito por el protagonista que tantas veces ha empleado, así como del sinfín de casualidades necesarias que rozaban la superficialidad narrativa en pos de urdir bien una trama en vez de levantar un mundo novelesco firme y rico de matices. Más bien hay que retrotraerse a *El libro de las ilusiones* (2002), al fin, a la hora de apreciar *Invisible*, título tan atrayente como poco significativo a tenor de su contenido, para calibrar la dimensión de su calidad, ahondamiento, garra.

Esa invisibilidad la tendrá que intuir y completar el lector al seguir las huellas de Adam Walker, el universitario al que un encuentro fortuito, en 1967, va a marcar el resto de la vida, incluso *post mortem*. Conoce entonces a un dandi francés, vehemente y contradictorio, Bertran de Born, quien ejerce como profesor de política en Nueva York. Y ese es precisamente el peor momento de la novela a mi juicio: las primeras páginas, pues allí surge el Auster cineasta-guionista al componer una escena basada en un diálogo hartamente inverosímil a raíz de un personaje de la *Comedia* de Dante. Todo demasiado forzado y *perfecto* para dar consistencia a una relación necesitada de ciertas exageraciones, con el objetivo de que el argumento crezca a raíz de una idea capricho-

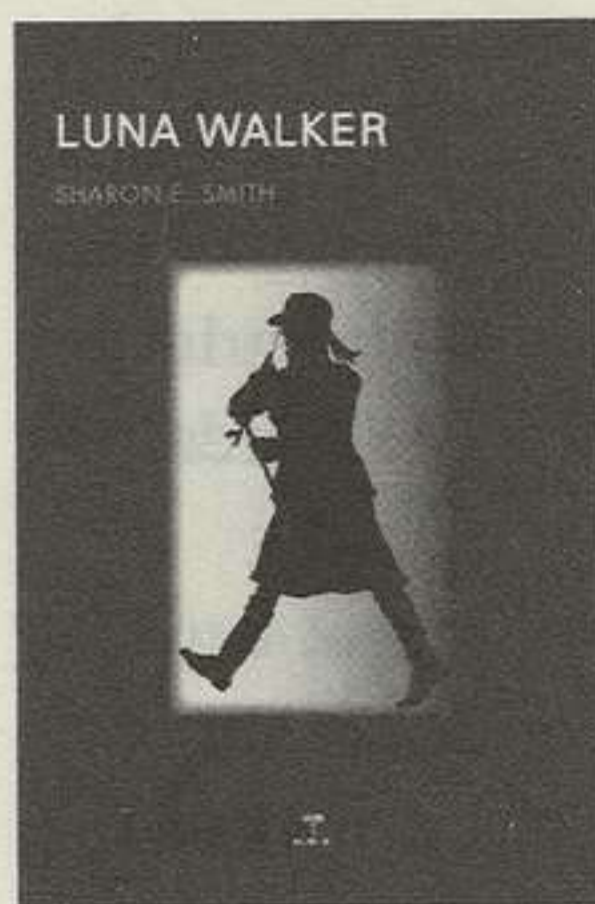
sa de la compañera de Bertran, la sensual Margot. Luego, mucho erotismo, y la sensación de que el autor vuelve a emplear el sexo de forma tan desinhibida como arbitraria, por lo que siguen nuestros recelos al recordar sus últimas novelas publicadas.

Sin embargo, poco a poco, cual benéfica caja de Pandora, el artefacto narrativo llamado *Invisible* se abre para mostrar sus tesoros: una estructura en cuatro partes que combina diferentes puntos de vista narrativos, perdiéndose la linealidad del relato para llevarnos a la sorpresa, la ambigüedad, la tensión, y absolutamente todo cobra sentido y presencia, y el devenir de pequeñas historias se convierte en una masa compacta: un asesinato, un incesto, un viaje a París para perpetrar una venganza, la ciudad de San Francisco ya en la época en que aparece del pasado un escritor que compondrá el tablero roto que hereda de aquel 1967, el año tan lejano en la memoria pero terriblemente presente por todas sus consecuencias, la época de la guerra del Vietnam, de la explosión de libertades juveniles, del inminente Mayo del 68 al otro lado del océano... Y al fondo, el amor y el deseo, el crimen con particular castigo, la doble vida de un personaje espía y al final loco y aislado, la duda de si lo que va a escribir Adam para revisar su existencia es mentira o verdad a ojos de su propia hermana, el ansia de poesía y cine, el final abierto, desolador, que recolecta lo diseminado y hace que lo vivido haya sido una gran aventura inútil.

Nunca Auster había llevado tan lejos la biografía de un personaje, ni inventado un malvado tan interesante, ni jugado con tanta perspicacia con las posibilidades del relato dentro del relato. La senda ha sido reemprendida y, acaso, con mayor brillantez, oficio y genialidad. □

Literatura que ilumina y enciende

Rosa Pereda



LUNA WALKER
Sharon Smith
E.D.A. Libros
Benalmádena, 2010

Después de la preciosa edición del Ateneo de Málaga, acaban de aparecer las historias de Luna Walker en la hermosa edición de la también malagueña E.D.A. Libros. Tanto en la primera como en esta segunda, Ian Gibson y Paco Nieva —que prologó un libro anterior— hacían hincapié en el peculiar sentido del humor de Sharon Smith como uno de los instrumentos literarios, tan de agradecer, y tan raros en la literatura española actual. También, en el buenísimo uso del castellano en esta escritora norteamericana que un día vino a hacer de secretaria de un eminente fotógrafo que era su padre, y se quedó con el que hasta hoy es su marido.

Yo no sé si lo mejor de Sharon es su sentido del humor, más bien pienso que es su «sentido del amor», y este libro está lleno de los dos. El del humor y el del amor, así que comenzaré diciendo que con estos ingredientes, leerlo es una verdadera delicia.

No sé bien desde cuándo nos conocemos, pero hace ya un cerro de años. Sé muy bien que hemos viajado juntas algunas veces, que tenemos muchos amigos comunes y otros que hemos perdido, que hemos compartido mesa y copas en su casa y en la mía, y otras muchas por ahí sueltas, y que ahora somos vecinas en Madrid. En el Barrio de las Letras, donde se pasan algunas de las historias que cuenta Sharon, aquí y fuera de aquí, y donde se pasan su vida y la mía. La mía, más, porque no tengo ese molino de montaña, en el que aprendí a hacer el *gin-tonic* con hierbabuena, que está estupendo, en una noche memorable. Pero ella tiene esos ojos tan abiertos a lo que recorre, a los personajes, a los escaparates nuevos, a los que cerró la cortina metálica, en fin, a la palpitación del barrio, y me lo cuenta en una especie de crónicas que disfrutan de esa agudeza costumbrista y, al mismo tiempo, de esa suerte de compasión, diría que poética, por la que cada personaje más o menos pintoresco, se nos aparece en una especie de epifanía, adquiriendo, desde la calle, un ser propiamente literario. Sharon, le he dicho alguna vez: tengo la

impresión de que nosotros también formamos parte de la galería de tipos del Barrio de las Letras. Ese pintor de pelo gris y largo que pasea con su mujer americana y, hasta hace nada, con su perro llamado Lanás, que ahora no está. Ese escritor de barbas grises que pasea con una mujer bajita y pelirroja, y con el Pibe, un snauzer muy raquero. Esa americana y esa bajita y pelirroja, somos nosotras, Sharon, y estamos, queriendo o sin querer, con el poeta y el pintor, en la galería de tipos del Barrio de las Letras. Es decir, en la literatura que se vive por la calle.

Parece que me estoy desviando, pero no. Porque efectivamente, ya estamos hablando de literatura, y oblicuamente, de *Luna Walker*, el libro de Sharon Smith. Luna Walker es el nombre del personaje que escribe, vive y protagoniza el libro. Aventura Ian Gibson que Luna viene de la nocturna diosa blanca, y mucho tiene de ello, pero el secreto desvelado es que se llama como la nieta de su autora, una niña muy espabilada, y en cuanto al apellido, Walker, es el de su whisky favorito, el caminante, esta vez la caminante, que ilustra la portada y el interior del libro, junto con otros magníficos dibujos de José Hernández. Luna Walker, que ya he dicho en otro lugar se parece mucho a Sharon, ha sido creada por ella para remitir el yo narrativo de estos cuentos a un personaje, una mujer de ficción. No vayamos a pensar que es ella misma la verdadera protagonista de sus historias. Ni siquiera la verdadera autora de sus historias.

Y lo parecería, porque Luna se parece muchísimo a Sharon. Por ejemplo, las historias vienen a buscarla mientras está en lo cotidiano que comparten Sharon y Luna: viajar, escribir y traducir, cuidar la huerta o abrir la correspondencia, o mirar esa mosca que sigue a Luna como el Lanás seguía a Sharon. Lo cotidiano extraordinario, eso que nos enseñó Julio Cortázar con maestría ineludible, abre esos raros huecos de irrealidad cuando más seguras están, ellas y nosotros, de que el suelo es suelo y el cielo es cielo. Sin dejar de ser reales: sin abandonar el

presente ni para tomar impulso. Y luego, ese tiempo que se desliza por los días y sus cambios de luz, ese tiempo que nos contiene presionándonos un poco, ese tiempo es, finalmente, el tema de este libro. Que cuenta, según yo lo veo, la prisa siempre serenada pero omnipresente, por escribir y por vivir que tiene Luna Walker.

En un curriculum nada académico y por tanto, absolutamente divertido, y absolutamente en serio, una preciosa pieza autobiográfica que Sharon debería publicar, Sharon Smith cuenta que el nacer en una familia numerosa tenía de bueno la prohibición definitiva y de por vida del aburrimiento. Yo creo que eso es lo que pasa con *Luna Walker*. Este es su tercer libro de relatos, y, como en los otros, esos personajes a los que les pasan cosas, como a todos nosotros y probablemente casi las mismas, y si no nos pasan a nosotros será que no las sabemos ver o adivinar, que no somos Luna Walker, o que no las merecemos, no sólo no se aburren, sino que, lo que es infinitamente mejor, no nos aburren. Estamos ante gente viva, y curiosamente consciente de que está viva. En las historias más extraordinarias —esas que rememoran los momentos más crueles de la historia reciente— y en las más normalitas, esas que ha aprendido a ver de la mano de los inteligentes, inigualables novelistas diríamos que realistas. (Sharon es especialista en Galdós, y eso es un envidiable grado.)

Pero el cuento es el cuento y la novela es la novela, y Sharon nos tiene esperando la novela que está acabando, y hasta ahora, además de batirse el cobre con las traducciones, ha publicado tres volúmenes de cuentos. Pues bien: el cuento cumple aquí su cometido de intensidad, de llamarada poética. De convocatoria a la sorpresa: muchas veces, los cuentos de Sharon nos dejan con ganas de más, que es lo que siempre tiene que hacer un cuento. Bofetada de intensidad, breve golpe literario. Y ganas de más.

Un género difícil, el cuento. ¿Y saben por qué? Porque tiene que tener algo de esencial, algo de necesario. La historia de una mosca, o de cómo se domestica y se empieza a amar a un insecto; la extraña fascinación ante un huerto de coliflores, y lo que resulten ser; la amistad asfixiada y verdadera que nace en una sala de hospital, o las secuelas infames de una historia de perdición, que no es la peor porque al final se salvó la niña, nos iluminan ese fragmento de realidad que cuentan. Entre todas las historias del Holocausto, por seguir mi último ejemplo,

ésta consigue mostrarnos algo nuevo. Nos descubre otra faceta más de ese horror, y nos pone precisamente ante lo irreplicable que es cada historia, ante la salida de cada historia escapando de la estadística.... Eso es epifanía. Aquí, con toda normalidad, la experiencia de los personajes enlazados tanto tiempo después y tanto tiempo antes, nos dice cómo cada uno de quienes padecieron ese horror, lo vivió personalmente.... Igual que quienes, tiempo después, ahora, lo investigan y recuerdan desde la «normalidad». Cómo, desde la normalidad, la mujer reconoce y acaba por llorar a su mosca.

Eso es el cuento: la negación de la banalidad. Nadie es banal en las historias de Luna Walker. Todo tiene una existencia densa, pareja, en la rotundidad del ser. De la irrepitibilidad de cada ser, sea mosca o joven madre judía. Solas, irrepitibles ante su cierto futuro, la Literatura, con mayúsculas, las ha sacado de la estadística. De entre todas las moscas, esa mosca. De entre todos los enfermos que reciben oxígeno o lo que sea en un submarino, ese contacto, esa amistad. Esos dos.

Ya me comprenderán que esto produce una inmensa melancolía, pero no se preocupen: yo creo que escribir estos relatos, bellos y rotundos, es la manera de Sharon Smith de defenderse ante la irremediable melancolía del ser, y que el humor y la aparente ligereza con la que describe estas intromisiones en estas existencias, son sus escudos más poderosos. Porque hay que decir que esas «intromisiones» son como la vida misma: un ser de cualquier orden, que entra en la vida de otro, está un rato, y luego se va. Bueno, eso es lo que nos pasa. Y tantos y tantos que no entran jamás.... Melancolía del ser que, reconociéndolo en los otros, empequeñece nuestro propio ser. Y esa profunda solidaridad con todos todos todos. El sentido del humor, para defenderse del sentido del amor, ya lo decía más arriba, para defenderse de esa compasión creadora que comprende a todo lo que camina. Bueno, yo no sé qué más se le puede pedir a la literatura.

A la literatura le pedimos que nos ilumine y que nos encienda. Que nos deje entender, y comprender, ángulos nuevos de la realidad cotidiana, esa que nos circunda y de la que somos parte, como nosotras —nosotros— lo somos de la galería de tipos del Barrio de las Letras. Y que nos encienda de cariño, de amor, por esos seres y esas historias que suceden, tan yos como nuestros yos, tan yos como nosotros mismos. □

El castigo del crimen

Carlos García Santa Cecilia



DESPUÉS DEL REICH
 Giles MacDonogh
 Traducción de
 José Luis Gil Aristu
 Galaxia Gutenberg/
 Círculo de Lectores
 Barcelona, 2010

El 2 de mayo de 1945, un día después de lo previsto por las tropas soviéticas, que querían haber hecho coincidir el acontecimiento con el Primero de Mayo, el general Helmuth Wiedling firmó la rendición de Berlín. A pesar de que Goebbels había incitado a la población de la ciudad a combatir hasta el final, 134.000 soldados depusieron las armas. De las 150.000 viviendas del centro, sólo quedaron indemnes 18.000. El 8 de mayo la rendición de Alemania era completa. La población —mujeres, niños y ancianos famélicos y aterrados— fue haciendo su aparición espectral. Comenzaba la administración de la derrota.

Lo primero que sorprendió a los Aliados fue la aceptación y la docilidad de los alemanes, feroces e incansables combatientes hasta entonces. Su resignación fue absoluta, y también su proverbial determinación. El 13 de mayo circuló en Berlín la primera línea de autobús y un día después arrancó el metro, mientras las labores de desescombro avanzaban a buen ritmo. Los intentos de recibir a los vencedores como los libertadores habían sido vanos. Lo que había sobrevivido del pueblo alemán, a pesar de que Hitler nunca tuvo un porcentaje mayor en las urnas al 37,4% de los votos, iba a sufrir lo que entonces se denominó «la culpa colectiva», una fórmula, en definitiva, para privar a los vencidos de su soberanía y de sus derechos fundamentales.

«Este libro no pretende excusar a los alemanes, pero no duda en poner en evidencia a los Aliados victoriosos por el modo en que trataron al enemigo en tiempos de paz, pues en la mayoría de los casos no se violó, mató de hambre, torturó o apaleó hasta la muerte a los criminales, sino a mujeres, niños y ancianos», escribe el historiador inglés Giles MacDonogh en el prefacio de su libro, y añade: «Los verdaderos asesinos murieron con demasiada frecuencia en la cama».

Si en épocas normales el índice diario de fallecimientos en Berlín rondaba los doscien-

tos y durante la guerra había subido a doscientos cincuenta, tres meses después de la derrota, con una población mucho más reducida, se calculaba que el índice había subido hasta los mil fallecimientos diarios. Tres millones de alemanes murieron debido a las precarias condiciones de vida después de la proclamación de la paz. Materialmente no había con qué enterrar a tanta gente, y se usaban los armarios. Los suicidios eran constantes. Cerca de 16 millones de personas fueron expulsadas de sus casas. En una estimación baja, el número mujeres violadas, sólo en Berlín, se situaba en veinte mil. Muy pocas mujeres se libraron de las violaciones y los escasos hombres que habían sobrevivido servían para poco. Los Aliados renunciaron a las reparaciones de guerra, pues sabían que si las exigían tendrían que pagar para dar de comer a los alemanes, y prefirieron dejar una base industrial para que se alimentaran por sí mismos. A excepción de algunos de Polonia, destruidos, todos los campos de concentración del horror nazi fueron reutilizados por los Aliados.

Los rusos habían sido los primeros en llegar y camparon a sus anchas por Berlín durante los dos primeros meses. Los saqueos y las violaciones fueron cotidianos. En 1946 se calculó que uno de cada seis niños nacidos fuera del matrimonio tenía padre ruso. Buscaban relojes de pulsera, encendedores, anillos y collares, les fascinaban los gramófonos y los retretes con cisterna; arrancaban una línea férrea de cada vía doble y se la llevaban a la URSS. Destruían lo que no robaban. Por fin, y después de varios intentos fallidos, llegaron los americanos por unas precarias rutas terrestres que se convertirían en el acceso de los Aliados a la ciudad hasta 1989. El 1 de julio, el coronel Franz Howley izó la bandera de las barras y estrellas, aunque la jornada terminó en una tangana premonitoria: un comandante polaco americano se enfrentó a puñetazos a varios oficiales rusos en un restaurante.

Las líneas de demarcación establecidas en Yalta dieron paso a cuatro administraciones, a

cuatro estilos de vida. Tras los primeros desmanes, los rusos quisieron hacer de su Alemania un ejemplo de progreso y solidaridad. Controlaban una cuarta parte de la base industrial e instauraron un régimen civil que obligaba a los comunistas a hablar de democracia y no de socialismo. A medida que se acuartelaron las tropas, el sector soviético alcanzó rápidos progresos, mejoraron las condiciones de la población y se planteó el desarrollo cultural.

Los angloamericanos, sin embargo, impusieron desde el principio la prohibición de confraternizar con los alemanes. Se utilizaron películas y fotografías de los campos de concentración para provocar la dureza de los soldados y el castigo a los derrotados. Su administración, en los primeros años, fue errática y en demasiadas ocasiones desacertada. Hasta que un día los políticos decidieron que había que cambiar de rumbo, cortejar al pueblo alemán y centrar todos los esfuerzos en el nuevo enemigo: la Unión Soviética. Así terminó, de la noche a la mañana y sin más razón que la geopolítica, el castigo del crimen de los nazis.

Giles MacDonogh se propone en este libro analizar la vida cotidiana de los alemanes en estos primeros años, y lo hace, sobre todo, a través de los relatos personales, que en gran parte y debido a la ausencia de hombres, están escritos por las mujeres. Algunas zonas, especialmente la estadounidense, ya había sido objeto del interés de los analistas —como prólogo de la guerra fría—, e incluso contábamos con testimonios de testigos de excepción, como John Dos Passos, que recorrió la Alemania devastada.

Por primera vez un estudio se sumerge de forma detallada y rigurosa en las condiciones de vida de las cuatro zonas ocupadas, más los territorios de influencia, como Austria. Se ana-

liza el caos que siguió a la conclusión de la guerra y la actitud punitiva de los Aliados, así como los acontecimientos políticos hasta la división de Alemania en dos países y los procesos de Núremberg, pero sobre todo se pormenoriza la existencia diaria de la población vencida y el castigo al que fue sometida.

El resultado es un libro originalísimo y apasionante, que aporta datos hasta ahora desconocidos, más cerca de la recreación periodística que de la reflexión histórica, y siempre a partir de fuentes originales y concluyentes. Sabremos, por ejemplo, que en la zona estadounidense era mucho más útil el español que el inglés para conseguir de los soldados ocupantes favores y trueques; o descubriremos la «guerra dentro de la guerra» que se produjo por el control de la Filarmónica de Berlín, con la participación de destacados nazis.

El autor, que ha confesado que necesitó 23 años para concluir su investigación, se declara en deuda con autores como Heinrich Böll y Ernst Jünger, pero por sus páginas asoman también con frecuencia Günter Grass y Alfred Döblin, toda una constelación de grandes narradores a los que apetece volver a leer. Este libro ayuda a entender un proceso que ha conformado el siglo XX y que constituye una de las páginas más funestas de la historia de Europa, tan empeñada en demasiadas ocasiones en gestionar victorias y derrotas ajenas.

Me pidió que se lo enviara un conocido de Nueva York, destacado integrante de la comunidad judía por más señas. Es ese tipo de obras, me dijo, que contiene verdades incómodas que no interesa airear a nadie, y tal y como está el panorama intelectual pasará sin pena ni gloria y desaparecerá de las librerías para siempre en poco tiempo. Aquí queda dicho. □

con el azul del cielo; mariposas anaranjadas, libélulas casi transparentes, más flores... Algunos indios nos siguen para vendernos máscaras o cuentas de collar, luego se quedan en el camino o bajo un árbol, esperando indefinidamente...

Son diversos templos, las pirámides, y cerca del observatorio se halla el juego de pelota, de importancia capital. Ese juego era un ejercicio completo: preparaba al hombre para la lucha y le obligaba a emplear sólo caderas, codos, piernas y hombros, es decir, el cuerpo menos aquellas partes que ya sabía usar: manos y pies. No se podía tocar la pelota con las manos y todo consistía en acertar, dando un golpe de cadera, y hacer pasar así la pelota por el aro. Era una ceremonia elitista, sólo los de clase elevada participaban y el ganador era sacrificado para que se uniera al dios.

Uno de los indios que nos seguía se ha quedado al pie de la elevación bajo un inmenso árbol, un laurel de la India (hoja verde oscuro, brillante). La luz y el espacio son irreales, invitan a despojarse de la temporalidad: ni frío ni calor, ni roce del aire, ni cambio de luz ni otro sentimiento que el respirar y sentir el bienestar de la confluencia. Se suben las difíciles escaleras de las pirámides de lado (te obliga su altura y su estrechez, y fue hecho así para que el hombre no diera la espalda al dios ni al subir ni al bajar). Luego, lentamente se recupera el camino. Los indios se acercan de nuevo y enseñan lo que llevan. A Tina todo le gusta, pide que le traigan otras cosas...

Cuando llegamos abajo, son montones de mujeres con los brazos llenos de collares las que nos acosan. Clavan sus ojos oblicuos, oscuros, con un fondo de desesperación, y su clamor y sus brazos no dejan pensar. Ponen los collares delante de la cara de uno y van diciendo: este de amatista, cien pesos, este de granate, cien pesos, este de aventurina (piedra de la eternidad, guardiana de los secretos del tiempo)... Y comprendo a Tina, todos son bellísimos, uno se los llevaría todos.

Al final, Apolo logra cerrar la puerta y poner el coche en marcha. Nos detendremos en un restaurante. Jeannette empieza por pedir tequila. Me animo y tomo también. Recapitulamos lo que cenamos la noche anterior en Oaxaca: sopa de chochoyote (de berros con una pasta a modo de ñoquis), puré de frijoles y flor de Jamaica. Ahora nos traen jicama (semejante a la patata) y yo, con mi tequila (también beberé mescal), pruebo distintos moles. Todo me sienta bien. Noto que el picante favorece a la garganta.

Seguimos; parece que nos dirigimos hacia una cordillera alta cuya cresta está materialmente taponada por una franja de nube blanca, espesa y regular. Una imagen extraña, semejante nube —o niebla— como una barra poderosa y opresiva. Esa imagen no nos abandona ni un momento hasta llegar al pueblo, Teotitlán. Apolo explica que allí viven aún según los «usos y costumbres», con sus leyes propias: si alguien tira la basura del día a la calle, le encarcelan por un día.

Vamos directamente a la tienda de Bulmaro Pérez y su mujer Áurea, los únicos que aún tiñen las madejas con colores naturales, y allí vemos cómo un color, al añadirle determi-

nada sustancia, cambia en otro. La lana se lava con una raíz, amole (*yucca baccata*), machacándola en los ríos. Luego se seca y se carda —se peina—, y se le quita la grasa con tejute (ácido tánico) para que el color se adhiera. Las plantas que se usan para extraer los tintes son el añil (de niltepec, cuyo producto es el índigo), el bejuco (que da el amarillo y al hervir el verde), la cochinilla (parásito del nopal que da el rojo hasta en 80 tonos), la cáscara de la granada (que da también amarillos), el huizache (que da el negro), la cáscara de nuez, la cúrcuma...

Volvemos tarde y, al poco, bajamos a cenar al restaurante del hotel. Jeannette se anima al oír un trío. De momento no lo vemos, aunque somos las únicas en el comedor, pero no tardan en aparecer los tres con sus sombreros e instrumentos y en cantar junto a nuestra mesa. Tomo de nuevo una copa de tequila y, mientras pedimos y comemos, empiezo a proponer canciones: *México lindo*, *Ay Jalisco*, *La bamba*, *Ay de mi llorona*, *Júrame*... Tina dice: *María bonita*. Y así seguimos. Ellas dos han bailado *La bamba* (Jeannette con tanta gracia y belleza que es un gozo verla, natural). Muchas canciones se me han quedado en el tintero, las recordaré luego en la habitación: *Allá en el rancho grande*, *Amanecí otra vez*... Jeannette, al día siguiente, dirá: *La cucaracha*. No nos cansaríamos de cantar y reír.

De regreso, en el avión, intento leer (poemas de José Emilio Pacheco y cosas que me han dejado en el hotel: libros de una poetisa de Oaxaca, Araceli Mancilla Zayas, una revista hecha por Ruiz Nuñez...). Jeannette se abisma. Tina está detrás. Cuando llegamos al aeropuerto, nos separamos: ellas vuelven a Monterrey, a mí me espera México D.F. con su Feria del libro, un encuentro con Elena Poniatowska, el Museo de Antropología, la catedral hundiéndose... «México en una laguna», sí, pero con la serpiente emplumada, Quetzalcoatl, que del agua asciende al aire y vela por el hombre, la industria y la agricultura, y cinco soles rebosantes de luz. □

Fez



Adolfo Baltar

A finales del mes de enero Juan Goytisolo, al hilo de las revueltas cívicas que se estaban sucediendo en el Magreb, proclamaba en la prensa (1) que «los pueblos han comprendido que pueden ser dueños de su destino gracias a un modesto vendedor de frutas que galvanizó las energías de millones de árabes», ciudadanos cuyo aislamiento se ha roto gracias a las tecnologías de la información y de la comunicación. Si hace dos meses alguien nos hubiera dicho que en prácticamente un mes y medio

Mubarak iba a tener que dejar el poder, Ben Ali, exiliarse y Gadafi enfrentarse a una guerra civil, ¿le habiéramos creído? Yo tampoco. Y aun menos previsible era la forma rápida y fulminante en que se han sucedido los acontecimientos. Y esto, a pesar de que quien haya tenido algún contacto con la cultura magrebí en la última década a este o al otro lado del Mediterráneo, habrá visto indicios de que algo decisivo estaba llamado a suceder en los próximos años.

A mí me ocurrió en un viaje en Marruecos. Una mañana de primavera del año 2008 me encontraba con dos amigos en la estación de autobuses de Chaouen. Habíamos pasado dos días en el pueblecito de las montañas del Rif y nuestro destino era Fez. Partimos en un autobús de línea regular CTM y una niña pequeña, de unos 12 años, se sentó a mi lado. El viaje duraba alrededor de 3 horas y media por carreteras llenas de curvas, así que había que tener paciencia. No pude identificar con quién viajaba la niña y al principio tampoco quise hablarle por temor a quebrantar algún código de la cultura musulmana desconocido para mí.

El autobús se puso en marcha y, según íbamos descendiendo de la cordillera rifeña, la niña empezó a dar cabezadas de sueño, primero contra la ventana y luego contra mi hombro derecho. En seguida se despertaba y, avergonzada, me pedía perdón en francés y yo le respondía, tenso también, «Pas de problème, pas de problème». Pero una de aquellas cabezadas fue definitiva y se me quedó profundamente dormida en el regazo, durante casi una hora y media. Yo traté de moverme lo menos posible para no interrumpir su sueño, mientras me preguntaba con quién viajaría aquella niña, y si su padre o sus hermanos estarían vigilando desde algún otro asiento. La precaución inicial que sentí dio paso luego a la ternura y al senti-

miento de protección. Cuando por fin Malika se despertó, se ruborizó y volvió a pedirme perdón. Yo ensayé mi abrupto francés, nos reímos, y ya me vi con confianza para preguntarle con quién viajaba, a dónde iba y en qué curso estaba. Venía de visitar a unos parientes en Chaouen y volvía a Fez con su madre que, cubierta con el *hiyab*, me saludó desde otro asiento.

Charlamos un montón, Malika era muy despabilada y divertida. Cuando llegamos a Fez, al despedirnos le regalé una pulsera de cuero que llevaba en la muñeca. Luego, dejé que salieran todos los viajeros del autobús. Cuando empecé a bajar las escalerillas para recoger mi mochila y reunirme con mis amigos, me encontré de bruces con las miradas sonrientes de tres mujeres jóvenes dirigidas hacia mí. No podía creerlo, pero detrás de mí sólo estaba el autobús. En seguida, aparecieron a su lado Malika y su madre. Eran las hermanas de Malika, quien les había hablado de mí, y querían saludarnos. Se llamaban Fátima, Nadia y Khadija, y tras saludarnos brevemente, nos propusieron enseñarnos Fez al día siguiente. A mis amigos no les apetecía el plan, pero yo pensé que era una oportunidad de conocer la ciudad mejor y de manera más agradable, así que decidí aceptar la propuesta. Me cité con ellas al día siguiente a las 11 de la mañana en una de las puertas de la ciudad imperial.

Acudí puntual y allí me esperaban Fátima, la hermana mayor, con Malika y la madre, que no hablaba francés. Fátima llevaba *hiyab*, como su madre, y mientras me daban un rapidísimo paseo por el zoco, me contó que era la única de las hermanas que había podido acceder a la universidad, donde estudiaba Informática, y que tenía 24 años. El paseo fue fugaz, ya que terminó bruscamente en cuanto acepté la propuesta de la madre de ir comer un *tagine* a su casa, situada en un barrio moderno de Fez.

Vivían en un bloque de pisos desvencijado y con grietas por fuera y por dentro. Cuando llegamos, nos esperaban sonrientes el único hermano varón, Khaleb, de 19 años, que se preparaba para ser gendarme, como su padre, y las otras dos hermanas, Nadia y Khadija. Nadia tenía 21 años y, si bien no llevaba *hiyab*, lucía un vestido tradicional. Khadija, de 16, en cambio, ya vestía como cualquier chica occidental. El piso constaba de un amplísimo salón sin sillas pero con una especie de sofá que se extendía a lo largo de las paredes, escuetamente decoradas con versos árabes. Tenía una cocina muy pequeña y tres habitaciones de tamaño similar, la de los padres, la del hermano y la de las cuatro hijas. Fue en el cuarto de las chicas donde me invitaron a sentarme hasta que la comida estuviera servida. Para mí, ya era una auténtica experiencia ser invitado a entrar y permanecer en una habitación de mujeres marroquíes.

La habitación estaba prácticamente vacía, a excepción de unos sofás alargados situados junto a las paredes que, a su vez, servían de camas. No había libros, ni casi objetos, salvo un Corán, y algunas fotos de cantantes *pop* turcas, libanesas y egipcias. Rompía la austeridad del cuarto un televisor encen-

(1) Goytisolo, Juan, «No creas lo que ven tus ojos», *El País*, 30 de enero de 2011.

dido, que estuvimos mirando mientras charlábamos. El canal sintonizado parecía europeo o norteamericano, una especie de MTV o de 40 Principales. Nadia, Khadija y Malika lo miraban con avidez. Me chocó considerablemente ver en aquella habitación vídeos musicales de cantantes como Hakim, Don Omar, Haifa Wehbe y, sobre todo, de la colombiana Shakira. Recuerdo que vimos, en aquel breve lapso de tiempo, al menos cinco videoclips, pasados una y otra vez, con sus bailes sensuales. Me desconcertó el contraste de las imágenes que mostraban (grandes *cadillacs*, casas de ensueño, sexualidad casi explícita...) con la austeridad de la habitación. Pero lo que más me chocó fue la expresión de fascinación que esas imágenes producían en el rostro de las chicas: casi hasta olvidaban mi presencia. En aquella casa tan humilde donde no había teléfono, ni libros, ni ordenador, la televisión se había hecho con un lugar preferencial y era una auténtica ventana al mundo exterior.

Tras comer con toda la familia, hice alguna pregunta sobre el *hiyab*, y sin pretenderlo, desencadené un interesante debate entre las hermanas mayores, más centinelas de la tradición, y las menores, defensoras de vivir su religiosidad en libertad. Los padres no intervenían, permitiendo, sonrientes, que sus hijas se expresasen con naturalidad y franqueza, como si estuvieran aprendiendo de ellas, y me complació comprobar cómo unas y otras defendían sus posiciones con argumentos sólidos, inteligentes y honestos. Por la forma en que se conducía el debate, pareciese que, al tenerme como testigo, las chicas tuvieran la sensación de estar debatiendo delante de mi cultura, o como si estuvieran buscando mi aprobación. Mi aprobación, desde luego, no tenía sentido, pero la impresión que tuve fue la de haber sido espectador activo de un debate ya presente en aquel momento en la propia sociedad marroquí. Pensé que esa discusión bien podía estar dándose en ese momento en muchas otras casas. Y me sorprendió la fuerza de la argumentación de la juventud.

Después, propuse invitarles yo a la cena y me acompañaron a hacer la compra a un cercano supermercado de gran superficie. Durante el camino, pude saciar toda mi curiosidad acerca de sus posibilidades educativas y expectativas vitales y el paseo sirvió también para arrumbar algunos estereotipos. También ellas me cosieron a preguntas sobre mi vida, mi país, mis creencias... Volviendo a su casa, se me presentó otra imagen imborrable cuando paramos en un *cibecafé* para que Khadija me enseñara, orgullosa, fotos de sus compañeros y profesores de instituto en internet. En aquella sala, llena de ordenadores e iluminada por feos fluorescentes, había tantos chicos y chicas, con y sin *hiyab*, jóvenes agolpados entre las pantallas que lamenté no llevar conmigo en ese momento mi cámara fotográfica. Internet para mí, nueve años antes, había sido una revolución y ahora esa revolución estaba allí.

Ya por la noche, me costó mucho decir adiós y me despedí de aquella familia muy honrado por haber gozado de un tipo de hospitalidad que entre nosotros en Europa casi ha

desaparecido. Me fui con la certeza de que mis sentidos habían atisbado muchas señales de que algo se estaba cocinando en aquel país tan cercano y tan lejano, donde las televisiones conseguían penetrar en espacios vedados, donde las chicas más jóvenes se atrevían a emular a Shakira y a discutir el uso del *hiyab* con sus mayores, donde los hipermercados empezaban a convertirse en algo habitual y los más jóvenes a hacer un uso cada vez más frecuente de internet.

Según Rosa Montero (2), «muchos egipcios se habían reducido en las últimas décadas a la condición de eternos lacayos del turismo». Obviamente, esto puede decirse también, en mayor o menor grado, de países como Túnez o Marruecos. Hay una multitudinaria población joven con un alto grado de frustración por la falta de oportunidades que ha tenido múltiples ventanas para asomarse a nuestra derrochadora cultura democrática, mirarse a sí misma y decir «basta». No puedo dejar de recordar que todas estas revueltas se han caracterizado por la ausencia de un simbolismo religioso y por el empuje de esa juventud, que ha podido conectarse con el resto del mundo, y en el que desempeña un papel fundamental la mujer. Todas las personas tenemos derecho a ser ciudadanas y no lacayas. □

(2) Montero, Rosa, *Egipto y el turismo colonizado*, *El País Semanal*, 6 de marzo de 2011.

Recife



Paula Izquierdo

Muchos españoles asociamos el nombre Pernambuco a un lugar a donde te podían mandar para deshacerse de ti o al que, por el contrario, deseabas ir para desaparecer. Sin embargo, cuando tomé tierra en el aeropuerto de Guararapes supe que aquel lugar legendario, mencionado tantas veces en mi adolescencia, no era una entelequia sino que existía de verdad.

Había cruzado el océano Atlántico para participar en un seminario de periodismo sobre los medios de comunicación en España, *Seminário de Jornalismo*,

organizado por el Instituto Cervantes de Recife y la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura español; estaba dirigido principalmente a periodistas brasileños.

Llegué un día antes de que diera comienzo el seminario y tuve oportunidad de pasear por la infinita playa que bordea Recife y a la que se accedía desde el hotel. Era un día de diario a las siete de la mañana pero la gente ya estaba tomando sitio en sus hamacas y refrescándose con cerveza. Recordé las palabras de Enzensberger cuando, en una entrevista que le hice en su casa de Munich, hace ya más de diez años, le pregunté: «¿Cómo imagina Europa en el siglo XXI?». Sin dudarle un instante, respondió: «Europa será como Brasil. Una mezcla de razas, religiones y culturas». Y en aquella playa inabarcable para la vista se podía observar precisamente eso: miles de fisonomías, razas y colores de piel distintos. Algunos leían, pero eran los menos; la mayoría se dedicaba a disfrutar de tomar el sol. Me preguntaba qué hacían allí a esas horas tan tempranas; si era posible que no tuvieran trabajo, y que la multitud de niños —muchos de ellos jugaban la fútbol con una pericia inusitada—, estuviera faltando a clase. Los comerciantes paseaban con todo tipo de productos, desde camarones hasta cometas, pasando por helados, cervezas embuchadas en corcho para mantener la temperatura, pescados frescos que cocinaban en los carritos con ruedas o perritos calientes, gafas de sol y pulseras de la suerte. Me llamó la atención que no insistieran y pasaran ante la gente; simplemente ofrecían amablemente sus mercancías. En Brasil no parecen conocer el significado de la palabra prisa, su ritmo se corresponde a la temperatura de la que gozan: 26° de media a lo largo del año, aunque ese día superábamos los 30°; y toda gestión tiene su *tempo*, tempo que no se concierne en ningún aspecto con el nuestro en Europa.

Recife, capital de el estado de Pernambuco, es la ciudad más antigua de Brasil. Fundada en 1537, posee una población

de 1,5 millones de habitantes y está situada en la costa noreste del país. Esta ubicación geográfica implica que salga el sol a las cinco de la mañana y oscurezca a como muy tarde a partir de las seis. La capitalidad de Recife fue disputada con Olinda, una preciosa ciudad que se encuentra en la periferia, a unos diez kilómetros del centro neurálgico de Recife. Recife ha pasado por ser española y portuguesa, más tarde quedó bajo el dominio holandés. Posee 43 puentes dado que la traspasan siete ríos. Los puentes, los diques y los canales la asemejan a Ámsterdam. De hecho, la llaman la pequeña Venecia. Finalmente, en 1654 el alzamiento pernambucoño expulsó definitivamente a los holandeses. En Recife está también la sinagoga más antigua de América del Sur, en la cual se reunían los judíos que, tiempo después y subiendo por la costa atlántica, terminaron por instalarse en Nueva York.

Al día siguiente me uní al resto de los participantes del seminario de periodismo: el colaborador de *El Mundo* y productor independiente Francho Barón; Luis Tejero, corresponsal de *El País*, Carmen Batres, consejera encargada de Comunicación de la Embajada de España en Brasil, y Jaime Ortega, director de la Agencia Efe en Río de Janeiro. En sus respectivas conferencias, tanto Francho como Luis hablaron del requisito de la inmediatez a la hora de proporcionar noticias, de la necesidad de estar en el lugar donde se producen los hechos y de la importancia de la capacidad de reaccionar con rapidez ante ellos. Por el contrario, yo incidí en el periodismo cultural, que requiere reflexión y análisis, y un cierto distanciamiento. Es necesario reposar las ideas y profundizar en ellas si se pretende aprehender y transmitir su significado, y si se quiere desarrollar un enfoque original sobre los pensamientos y las consecuencias suscitadas por los hechos.

Las digresiones sobre la importancia de la inmediatez en la labor de los periodistas de diarios y agencias de noticias, resultaron premonitorias de lo que ocurriría a continuación. Inesperadamente, apenas una hora después de acabadas las conferencias programadas para aquella mañana, todos nuestros proyectos se desbarataron. Mientras comíamos, las llamadas a los corresponsales de EFE y *El País* no daban tregua. Los móviles sonaron repetidamente y las noticias acerca de la situación en Río de Janeiro resultaban cada vez más alarmantes. Para conducir una operación contra los narcotráficantes y recuperar el territorio ocupado por éstos en los arrabales, la policía militar había apostado seis tanques en una de las entradas de la favela Vila Cruzeiro, en la zona norte de Río de Janeiro. Francho no lo dudó: no soportaba quedarse ni un segundo más en Recife, tenía que cambiar el billete y volver inmediatamente al escenario de los acontecimientos. Luis compartía su opinión. Acabaron saliendo como alma que persigue el diablo rumbo a su hotel, y dos horas más tarde ya volaban a Río de Janeiro.

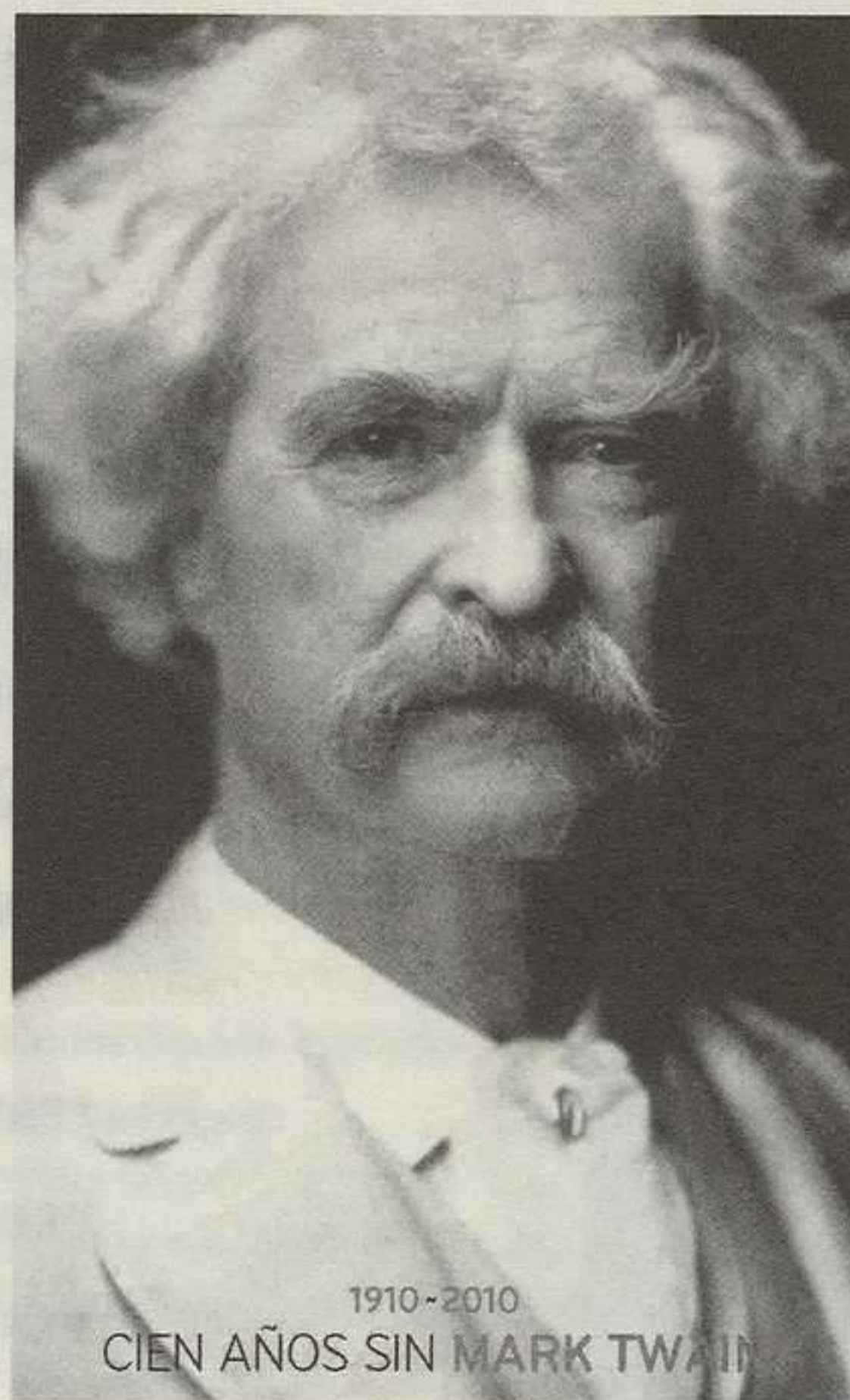
A salvo de la necesidad de tener que reaccionar a los acontecimientos inmediatos, el mermado grupo seguimos el periplo programado y fuimos a conocer la ciudad de Olinda. Es

una de las ciudades coloniales mejor conservadas y con más encanto de América Latina y ha sido declarada patrimonio histórico y cultural de la humanidad por la UNESCO en 1982. La pequeña ciudad, de unos 300.000 habitantes, está plagada de iglesias y de casas, cuyas fachadas aparecen pintadas cada una de un color vivo y refrescante. Cuentan que antes de que se implantara la costumbre de poner número a las casas, éstas se diferenciaban por el color de sus fachadas: rosa, turquesa, naranja, amarillo, mamey; todas distintas y a cuál más llamativa. Las calles del centro estaban llenas de mercadillos y puestos de comida; a lo lejos, se entreveía la ciudad de Recife, con su retahíla de altos edificios en la zona más turística, bordeando el mar.

A pesar de que Recife es una de las ciudades más peligrosas de Brasil, nunca sentí inquietud ni sensación de malestar o peligro en mis paseos por ella. Sólo una vez fui testigo de un hecho violento: un grupo de policías encañonó a un niño de no más de diez años y lo redujo hasta derribarlo en la acera boca abajo, con los pies y los brazos en cruz. Sin embargo, en otra ocasión, volviendo de una excursión a una playa cercana, el conductor equivocó el camino y terminamos en una favela. Entonces, todo el miedo que hubiera podido sentir a lo largo de mi estancia surgió en el instante en que un 4x4 y un carro tirado por una mula nos cerraron el paso. Afuera, se arracimaban los chicos de la calle, soñolientos pero atentos a la jugada. La miseria se podía masticar, y el hambre se traslucía en los ojos de aquellos brasileños abandonados a su suerte, cuyos movimientos se notaban ralentizados, tal vez por haber estado esnifando pegamento. El hecho de encontrarnos en un barrio miserable de forma fortuita tal vez exacerbara nuestro miedo pero lo cierto era que aquella ratonera, en la que inesperadamente nos habíamos introducido, no se parecía a ningún lugar que hubiera conocido hasta entonces. Pasamos unos minutos angustiosos hasta que el 4x4 maniobró para dejar libre el paso y pudimos seguir por el camino de tierra y, después de muchas vueltas, retomar la carretera general. □

CIEN AÑOS SIN MARK TWAIN 1910-2010

Sus obras más irreverentes,
insólitas y provocadoras



Cartas desde la Tierra
Diario de Adán y Eva
Reflexiones contra la religión

Trama Editorial

www.tramaeditorial.es
trama@tramaeditorial.es

COLABORADORES

- **REMO BODEI**
Filósofo y ensayista italiano
- **MARCEL HÉNAFF**
Filósofo y antropólogo francés
- **JUAN ÁNGEL JURISTO**
Crítico español
- **JEAN-LUC NANCY**
Filósofo francés
- **ANTONIO PENADÉS**
Novelista histórico y profesor de Literatura

LETRA INTERNACIONAL no se hace responsable de las opiniones de sus autores, ni se compromete a devolver los artículos que no hayan sido solicitados, ni a mantener correspondencia sobre ellos.

Cuaderno Central coordinado por Rosa Pereda; Jean-Luc Godard/Daniel Cohn-Bendit, publicado en *Télèrama*, mayo de 2010; imágenes del *Cuaderno Central*: Abraham Lacalle, Diana Larrea, agradecemos la colaboración de Zum Creativos, Córdoba; J. Trueba, © Óscar Fernández Orego; L. Bardón/M. Goiz, © Luis Bardón; R. Bodei, por cortesía de galería Espacio Mínimo, Madrid; M. Hénaff y J. L. Nancy, por cortesía de galería Magda Bellotti, Madrid; J. A. Juristo por cortesía de galería Raquel Ponce, Madrid; A. Penadés por cortesía de galería Fúcares, Madrid, © de las reproducciones autorizadas VEGAP Madrid 2011.

Queda prohibido expresamente que cualquiera de las páginas de LETRA INTERNACIONAL sea utilizada para la realización de resúmenes de prensa a los efectos previstos en el art. 32,1, párrafo segundo, del TRLPI. Cualquier acto de explotación de la totalidad o parte de las páginas de LETRA INTERNACIONAL precisará de la oportuna autorización.

PORTADA

Luis Bardón
Sin título
2010



DISTRIBUCIÓN

ESPAÑA	Librerías: Latorre Literaria; Quioscos de prensa: COEDIS
ARGENTINA	Prometeo Libros - Avda. Corrientes, 1916 - 1045 Buenos Aires Teléf. y Fax: 953 11 65
CHILE	Editorial Contrapunto - Avda. Salvador, 595 - Providencia - Santiago de Chile Teléf.: 223 30 08 - Fax: 223 08 19
COLOMBIA	Siglo del Hombre Editores - Carrera, 32 n° 25-46 - Santa Fé de Bogotá Teléf.: 337 94 60 - Fax: 337 76 65
ECUADOR	Libri Mundi - Juan León Mena, 851 - Quito Teléf.: 544 185 - Fax: 504 209
EEUU	Distribuidora de Libros Nuevo Siglo - P.O. Box 430569 - San Ysidoro, Ca 92143 - 0569 Teléf.: 84 09 08 - Fax: 34 14 69
GUATEMALA	Librería Sophos - Avda. Reforma, 13-89 - Zona 10 - El Portal, Local 1 - Guatemala Teléf.: 331 63 11 - Fax: 334 68 01
MÉXICO	Gandhi México - Miguel A. de Quevedo, 134 - Col. Chimalistac - 01050 México D.F. Teléf.: 661 10 41 - Fax: 661 20 43 Fondo de Cultura Económica. Librería Octavio Paz - Miguel A. de Quevedo 115 - Col. Chimalistac - 01070 México D.F. Teléf.: 480 18 05 - Fax: 480 18 04
PERÚ	La Casa Verde - Pancho Fierro, 130 - San Isidro - Lima 27 Teléf.: 440 82 20 - Fax: 221 03 81
URUGUAY	Ediciones Trecho - Maldonado, 1092 - 11100 Montevideo Teléf.: 408 36 06 - 907 561 - Fax: 900 59 83
VENEZUELA	Distribuidora Noray - Los Mangos, Edificio Alfa Las Delicias de Sabana Grande - 1050 A Caracas Teléf.: 761 35 76 - Fax: 762 02 10

REDACCIONES

BERLÍN:
LETTRE INTERNATIONALE
Dirección: Frank Berberich
Redacción: Dirk Höfer
Elisabethhof, Portal 3 B, Erkelenzdamm
59/61, 10999 Berlín

BUCAREST:
LETTRE INTERNATIONALE
Dirección: B. Elvin
Redacción: Irina Horea, Alexandru Sahigian
Aleea Alexandru, 38, sectorul 1, - Bucaresti.

BUDAPEST:
LETTRE INTERNATIONALE
Dirección: Eva Karadi, Karolyi Mihály
Nagyened u. 11/A,
1123 Budapest.

COPENHAGUE:
LETTRE INTERNATIONALE
Dirección: Peter Nielsen
Mediefabrikken, Store Kongensgade 40 E, 3,
1264 Copenhague

PARÍS:
LA NOUVELLE LETTRE
INTERNATIONALE
Dirección: Antonin J. Liehm
Fundador de LETRA INTERNACIONAL
27 rue Ambrosie, - 75011 París

ROMA:
LETTERA INTERNAZIONALE
Dirección: Federico Coen, Biancamaria Bruno
Via Trebbia, 3 - 00198 Roma

TRADUCTORES

PEPA LINARES
Remo Bodei

JULIA OSUNA
Jean-Luc Godard/Daniel Cohn-Bendit, Jean-Luc
Nancy, Marcel Hénaff

Fundación
Pablo Iglesias



**CARTELES
DE LA
GUERRA**

FUNDACIÓN PABLO IGLESIAS

CARTELES DE LA GUERRA
CATÁLOGO DE LA COLECCIÓN
DE LA FUNDACIÓN PABLO IGLESIAS
ISBN: 978-84-95886-30-8

www.fpabloiglesias.es



MARÍN
Fotografías 1908-1940

MARÍN

Fotografías 1908-1940

ISBN: 978-84-95886-54-5