

1998

58

800 Ptas.

LETRA

INTERNACIONAL

CINE ESPAÑOL

Miguel Rubio
Carmen Rico Godoy
Angel S. Harguindey
Andrés Vicente Gómez
Antonio Albert
Terenci Moix
Vicente Fernández Blanco
J.M. Prado
Jaime Barnatán
Arturo García-Lago

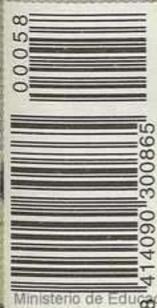
NUESTRO BREVE SIGLO

Jürgen Habermas

GLOBALIZACIÓN Y CULTURA

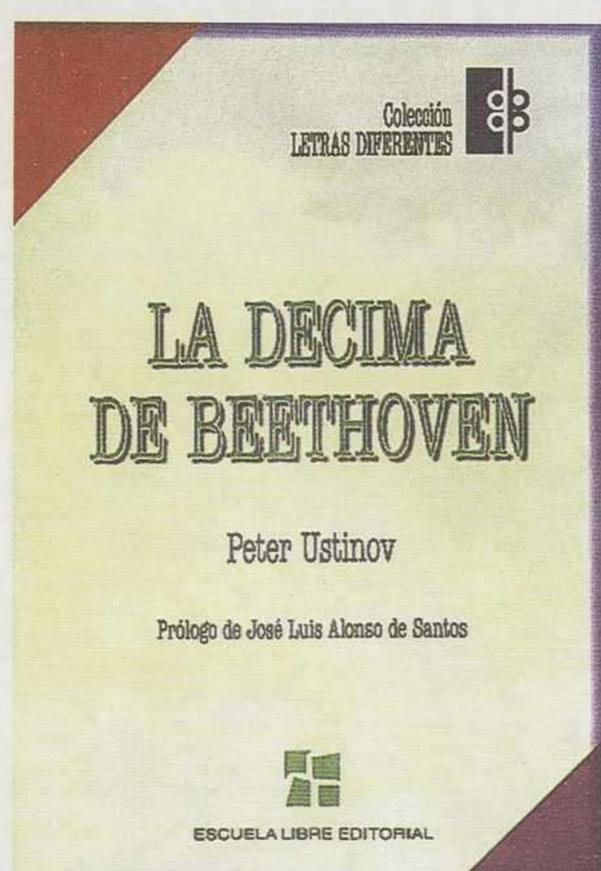
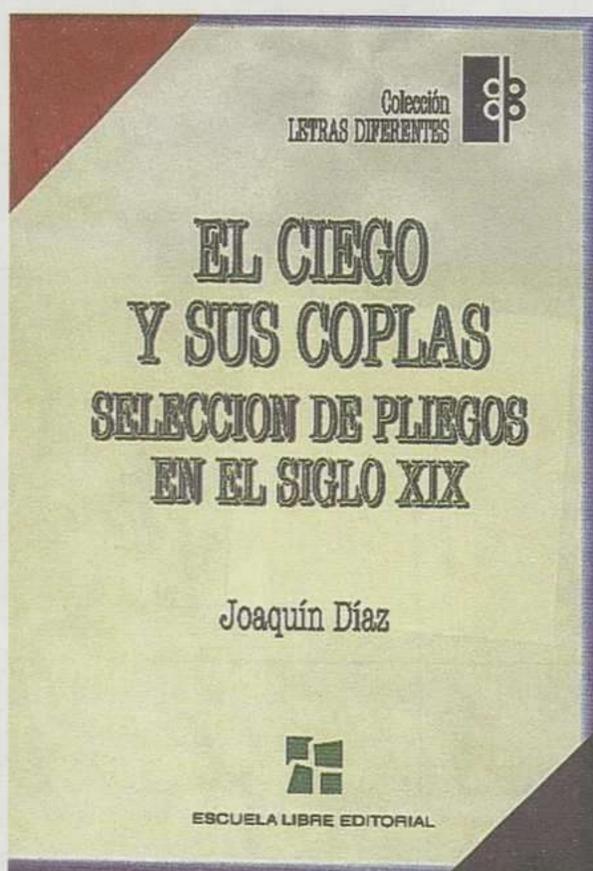
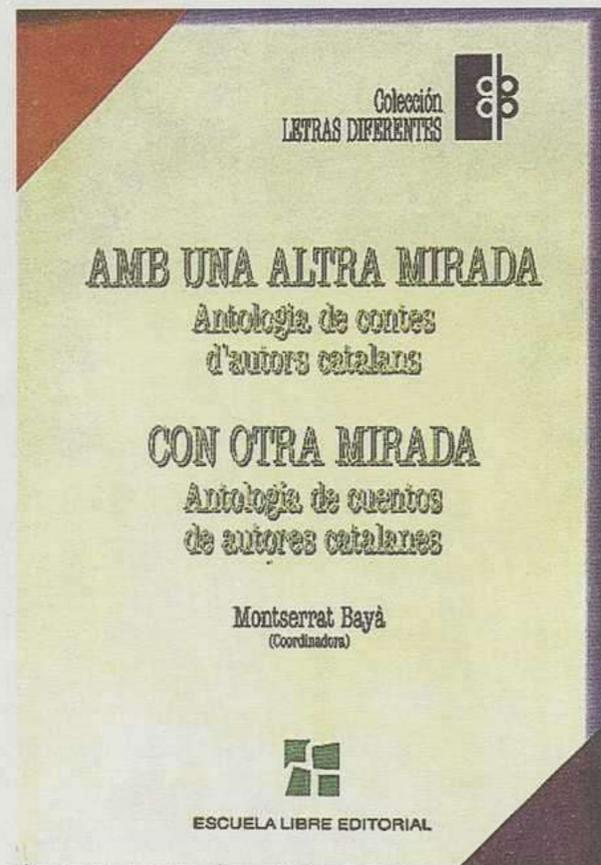
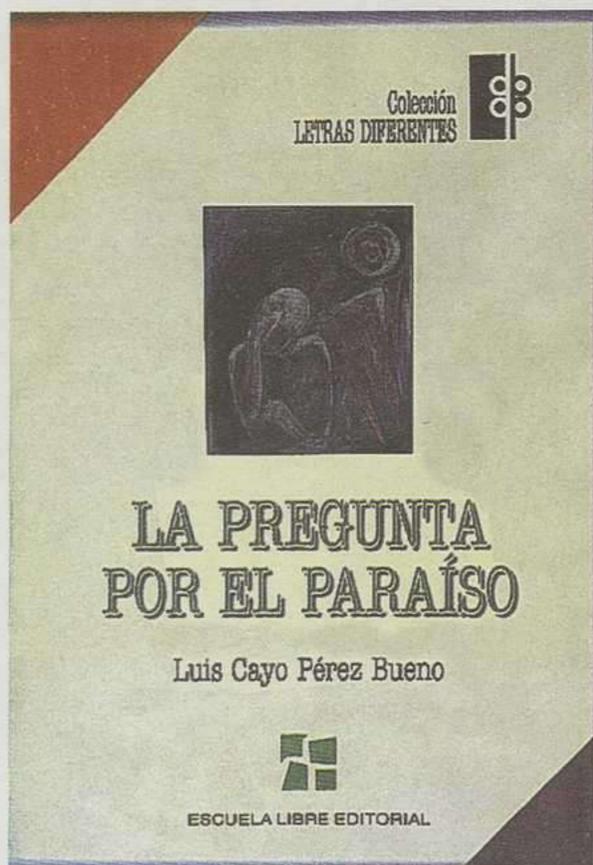
Jesús Martín-Barbero

Manuel Rivas • Juan Manuel González • María Escribano
Rafael García Alonso • Soledad Puértolas • Edgardo Oviedo • Ramón Irigoyen
Mariano Navarro • Sergio Benvenuto • Rosa Pereda



LA FUNDACIÓN ONCE HACE PROSPERAR LA COLECCIÓN:

LETRAS DIFERENTES



LETRA⁵⁸ INTERNACIONAL

DIRECTORES

Salvador Clotas y Antonin J. Liehm

SUBDIRECTOR

Manuel Ortuño Armas

COORDINADORA

Rosa Pereda

SECRETARIA DE REDACCION

Cristina García Ohlrich

CONSEJO DE REDACCION

Victoria Camps

Josep M. Carandell

Luis Goytisolo

Jon Juaristi

Ludolfo Paramio

Carlos Piera

Josep Ramoneda



LETRA INTERNACIONAL
ES MIEMBRO DE ARCE
ASOCIACION DE
REVISTAS CULTURALES
DE ESPAÑA

DISEÑO Y MAQUETACION

Torre de Babel, S.L.

PUBLICIDAD

Arrando 4 Gestión

Teléf.: (91) 531 06 58

Fax: (91) 532 65 51

REALIZACION GRAFICA

Carácter, S.A.

LETRA INTERNACIONAL

Monte Esquinza, 30, 2.º dcha.
28010 Madrid.

Teléf.: (91) 310 46 96 - (91) 310 47 98

Fax: (91) 319 45 85

E-mail: fpi@ctasa.es

En Internet:

<http://www.arce.es/Letra.html>

CIF n.º G-28667061

Depósito Legal: M-4655-1986

ISSN 0213-4721

SEPTIEMBRE-OCTUBRE 1998

INDICE

- **Página editorial** 2
- **Jürgen Habermas**
Nuestro breve siglo 4
- **Jesús Martín-Barbero**
La globalización desde una perspectiva cultural 13
- **Juan Manuel González**
Franco, una sombra entre páginas 18

CINE ESPAÑOL

- **Miguel Rubio**
Pero ¿existe el cine español? 24
- **Carmen Rico Godoy**
Adapta como puedas 30
- **Angel S. Harguindey**
Alabanza de la barraca de feria 33
- **Andrés Vicente Gómez**
Producir en España 37
- **Antonio Albert**
Claves de un despertar 40
- **Terenci Moix**
Españoles que reinaron en Hollywood 45
- **Vicente Fernández Blanco**
El mercado cinematográfico español 50
- **J.M. Prado**
El patrimonio cinematográfico español 58
- **Jaime Barnatán — Arturo García-Lago**
Lo que vendrá: Cinema Jove'98 62
- **Francisco Ayala**
Una relectura del «Satyricon» 66

LOS LIBROS

- **Felipe Hernández Cava** (Teresa M. Vilarós); **María Escribano** (Eduardo Arroyo en diálogo con Rosa Pereda); **Rafel García Alonso** (Lynda Nead y Barbara Kruger); **Soledad Puértolas** (Carlos Eugenio López); **Ramón Irigoyen** (Carlos García Gual); **Rosa Pereda** (Helen Fielding); **Edgardo Oviedo** (Roger Chartier y Guglielmo Cavallo) 67

CORRESPONDENCIA

- **Mariano Navarro, Sergio Benvenuto, Rosa Pereda** 78

Salvador Clotas

VERANO DEL 98

Se acabó el verano del 98. Se acabaron otra vez los mares de todos los veranos, las montañas de todos los veranos, los viajes exóticos, las relecturas, los ocios a veces un poco forzados. ¿Se acabaron ya los bosques incendiados? Este verano ha estado a punto de acabar también con uno de los acontecimientos emblemáticos del verano europeo: el Tour de Francia. Cuando era niño presencié un final de etapa en un pueblo de los Pirineos. ¡Qué emoción, que colorido, una auténtica fiesta mayor! Los que, cansados y sudorosos, iban llegando a la meta no eran conocidos personajes televisivos sino héroes cuyos nombres eran más conocidos que su rostro. Era un deporte todavía joven y tenía algo de épico y misterioso. Gabriel Ferraté, que seguía el Tour con pasión, decía que los artículos de *L'Equipe* constituían un auténtico género literario. Entonces el ciclismo sólo podía leerse o a lo sumo escucharse por radio. Con el tiempo la televisión lo ha convertido en un espectáculo, en una telenovela por episodios. Los personajes se volvieron familiares, los paisajes se acercaron, desapareció algo del misterio y mucho del lenguaje que había caracterizado el tratamiento periodístico de los primeros Tours. Poco a poco el lenguaje se llenó de neologismos y de giros estereotipados, el ciclismo interesaba cada vez más a los bancos, grandes empresas multinacionales, a los políticos. No he leído *L'Equipe*, pero estoy seguro de que el género literario ha empezado a desaparecer. En 1998 al Tour de Francia le queda poco de género literario, ni siquiera de gran espectáculo y gran negocio. Es, si acaso, una novela negra, con jueces, policías y gabinetes de asesoría jurídica. ¡Qué pena!

En septiembre se van acabando las Universidades de verano, esa invención española que parece haber entrado en una fase de repetición monótona o de languidez terminal. ¿Cuándo vino por última vez Susan Sontag?

¿Ha venido ya Mandela? ¿Qué han dicho este año los editores? ¿Y los poetas? ¿Y los cineastas?... Alimento de las necesarias serpientes de verano, que a su vez alimentan los periódicos, que en vacaciones sólo leemos los más adictos.

Se acabó el verano del 98. En París se abre una exposición deslumbrante y envidiable de Van Gogh que, según parece, fue muy sensible a la pintura del gran Millet. ¿A quién no le gustan *El ángelus* y los trigales del artista francés? ¿Alguien tan necio puede pensar que en la pintura de Van Gogh cabe algo de plagio? Aquí mandamos las Majas de Goya a San Petersburgo ligeras de equipaje, tan mal valoradas que alguien puede estar pensando en adquirirlas como *Los girasoles* de Van Gogh. Por otra parte seguimos con los interminables centenarios, que se oscurecen un poco con la figura de Felipe II, sobre quien Manuel Fernández Álvarez acaba de publicar una excelente biografía. □

BOLETIN DE SUSCRIPCION

TARIFA (6 números)

LETRA
INTERNACIONAL

C/. Monte Esquinza, 30-2.º dcha.
28010 MADRID

España	4.800 ptas.
Europa	
(correo ordinario)	5.500 ptas.
(correo aéreo).....	7.100 ptas.
América	
(correo aéreo)	7.500 ptas.
Resto del Mundo	11.000 ptas.

Nombre y Apellidos

Dirección

Ciudad C. P.

Teléfono Suscripción a partir del N.º

FORMA DE PAGO

Adjunto talón bancario Giro postal N.º

Tarjeta de crédito: Contra reembolso

Visa Mastercard/Eurocard/Access

Caja Madrid/6000

Núm.:

Caduca:

Domiciliación bancaria:

Sr. Director de

Sucursal n.º Ruego atienda
hasta nuevo aviso los recibos que anualmente les pasará la
revista LETRA INTERNACIONAL en concepto de suscrip-
ción contra mi c/c.

Entidad	Oficina	D. C.	N.º de Cuenta
<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>

Firma:

Puede también suscribirse por teléfono (91) 310 43 13 o fax (91) 319 45 85
e-mail: fpi@ctasa.es

LETRA 57 INTERNACIONAL

QUIEN LEA MIS NOVELAS
JAMÁS DESEARÁ LA GUERRA
Yaşar Kemal

TODO ES AJEDREZ

J. Lezama Lima, Ricardo Calvo, J. Benet, J. P. de Arriaga,
J. L. Aranguren, J. Mercadé Riambau, J. Guillén,
R. Gómez de la Serna, R. Mayer, J. Cueto, J. M^a Solare,
F. Savater, E. Scala, J. Echeverría

ESTUDIOS CULTURALES Y CRÍTICA LITERARIA
Beatriz Sarlo

Günter Grass, Amelia Valcárcel

J.M. Caballero Bonald • M. Rubio
Oscar Scopa • Manuel Rico • Soledad Puértolas
M.R. Barnatán • Wilhelm Schmid

LETRA 56 INTERNACIONAL

ESCRITORES CORRECTOS Y DESCONTENTOS
Claudio Magris

EL MAL

Reyes Mate, Adolfo Murguía, Arnoldo Liberman,
Marcos-Ricardo Barnatán, Fernando Gaona,
José María Guelbenzu, Luis Antonio de Villena

OCTAVIO PAZ EN ESPAÑA
Jorge Volpi

Adolfo Castañón, Boyd Tonkin, Vladimir Nabokov

Salvador Clotas • Pamela J. De Weese
Enrique Vila-Matas • J.A. González Sainz
Javier Alfaya • Carlos Reyero • M. Navarro
J.M. García Ruiz • Rosa Pereda • Mijaíl Ryklin

Manuel Rivas

EL PARAGUAS Y LA LLUVIA

Escribo estas líneas en el País Vasco. La organización armada ETA acaba de declarar una tregua indefinida. En el lugar donde escribo hay dos pantallas: la de la televisión y una ventana. En la televisión, a la que he quitado la voz, gesticula Bill Clinton en su «auto de fe» ante el Gran Jurado. Es un telefilme de verdades y mentiras privadas usadas para una conspiración pública. La pantalla chisporrotea en ocasiones y enrojece feamente, como video de segunda mano, las mejillas del personaje, a la manera de un aquelarre estúpido de audiencia universal. No sé si algún día nacerá un Shakespeare para darle altura a esta vulgaridad global que el ingenio de una aldea habría despachado con un chiste verde. La literatura cumple en ocasiones esta misión ecológica de reciclar la mierda, como el escarabajo pelotero que hace artísticas esferas con el estiércol.

La otra pantalla, la de la ventana, muestra un paisaje lluvioso y urbano. Una cortina flamea ligera por el viento que viene del mar. Esta tarde he visto una hermosa película japonesa, *After life*, en la que personas muertas tratan de recordar las mejores sensaciones de su vida. Es gente corriente. Hay una anciana casi muda que me conmueve, entre otras cosas porque su rostro nipón es idéntico —sí, idéntico— al de mi abuela gallega y costurera, con un nombre que debería ser corriente y que no lo es, pues se llamaba Dominga. No sé cómo se dirá en japonés. Bien. Esa anciana elige como recuerdo inolvidable una lluvia de pétalos de flor de cerezo. Pero hay otro personaje, un hombre de rostro amargado y curtido, que rescata de su vida la sensación inmortal de una brisa que atraviesa la ventana de un tranvía en un viaje de calor tormentoso.

Si aparto la cortina, y es lo que hago, en la pantalla de la ventana puedo ver la lluvia repicando en las brillantes charcas con arco iris de gasoil. Hay gente que

corre abrigándose con un gesto de hombros y prisa. Y hay gente que lleva paraguas.

¿A qué se parecen las palabras, a esos paraguas o a la lluvia? Los paraguas son como banderas humanizadas. Nos protegen. La lluvia también nos protege a su manera. Se asemeja a la verdad en su caída. De repente, pienso en Elias Canetti y en una reflexión del escritor ante la guerra. No sirve de nada, se dijo en principio, escribir cuando hablan las armas. Es inútil. Pero luego pensó que si se había llegado a una guerra era por culpa precisamente de las palabras, de determinadas palabras, y que quizás otras palabras pudieran servir de exorcismo.

Ocurre a veces, casi siempre, que hay palabras que son lluvia y paraguas. La misma palabra *amor* puede amar o puede herir, puede abrazar o dejar indefenso.

La historia juega con las palabras a la ruleta rusa. ¡A ver, muevan juego! Digamos, por ejemplo, *liberalismo*. Después de oírla, veo a unos cuantos con paraguas y a una multitud desprotegida bajo la lluvia.

A este género de palabras grandes, pesadas como losas, pertenece sin duda la de *nacionalismo*. Ha significado muchas cosas, a veces terribles, desde su origen democrático, asociado a la voluntad popular en la Revolución Francesa. También hoy en España puede ser paraguas y lluvia cuando hablamos de los nacionalismos como problema.

La modesta tarea del escritor, aunque se llame periodista, puede ser contribuir a que las banderas, ya que existen, sean útiles y generosos paraguas que coloreen la lluvia, protegiendo sin discriminar naufragos.

Por mi parte, y en cuanto al pobre y poderoso naufrago llamado Bill Clinton, voy a hacerle un favor: apagar la televisión y mirar por la ventana para ver a la gente corriente con paraguas. □

Nuestro breve siglo

Jürgen Habermas

Las continuidades poderosas

El umbral del próximo siglo atrapa nuestra imaginación porque nos lleva a un nuevo milenio. Este corte del calendario se debe a una cronología construida por una historia providencial, cuyo punto cero es el nacimiento de Cristo que, desde esa perspectiva, significó una interrupción en la historia universal. Al final del segundo milenio los planes de vuelo de las compañías aéreas internacionales, las transacciones globales de las bolsas de valores, los congresos mundiales de los científicos, más todavía, los encuentros en el espacio sideral, se ordenan de acuerdo con la cronología cristiana. Pero estas cifras redondas, producto de la división de un calendario, no explican los nudos temporales que son los propios acontecimientos históricos. Cifras como 1900 o 2000 carecen de significado si las comparamos con los datos históricos de 1914, 1945 ó 1989. Pero, sobre todo, los cortes del calendario ocultan la continuidad de las tendencias —que vienen de muy atrás— de una modernidad social, que pasarán intocadas el umbral del siglo XXI. Antes de abordar la propia fisonomía del siglo XX quisiera recordar las tendencias de larga duración que han recorrido el siglo, tomando el ejemplo de A) el desarrollo demográfico, B) los cambios en el mundo del trabajo y C) el currículum del progreso científico y técnico.

A) Desde principios del siglo XIX comenzó en Europa un crecimiento vertiginoso de la población como consecuencia directa del progreso en la medicina. Desde mediados de nuestro siglo, este desarrollo demográfico —que mientras tanto se detuvo en las sociedades prósperas— ha continuado en el Tercer Mundo de manera explosiva. Los expertos no cuentan con un equilibrio antes del año 2030, con una población de diez mil millones de seres humanos. Vale decir, a partir de 1950 la población mundial se ha quintuplicado. Detrás de esta tendencia estadística se oculta, en efecto, una fenomenología rica en cambios.

A principios de nuestro siglo, el crecimiento explosivo de la población era percibido por sus contemporáneos como un fenómeno de masas. Pero aun entonces este fenómeno no era muy nuevo. Antes de que Gustave LeBon se interesara por la psicología de las masas, la novela del siglo XIX describió la concentración masiva de individuos en las ciudades y en los barrios, en las fábricas, las oficinas y los cuarteles, así como también la movilización masiva de tra-

bajadores y emigrantes, de manifestantes, huelguistas y revolucionarios. No obstante, a principios del siglo XX por primera vez esas corrientes, organizaciones y acciones masivas se condensaron en fenómenos hegemónicos que dieron lugar a la visión, por ejemplo, de José Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas*. En las movilizaciones masivas de la Segunda Guerra mundial, en la miseria masiva de los campos de concentración, así como en las migraciones masivas de fugitivos y en el caos masivo de las displaced persons se despliega un colectivismo que se había anunciado en la imagen del *Leviathan* de Thomas Hobbes. En esa imagen, los innumerables individuos anónimos se han fundido en un macrosujeto todopoderoso y colectivo. Sin embargo, desde la mitad de este siglo se ha transformado la fisonomía de las grandes cifras. La presencia de miles de cuerpos reunidos y aprisionados en una marcha constante se ha transformado en la inclusión simbólica de la conciencia de muchos individuos en las redes de comunicación cada vez más amplias y abarcales. Las masas concentradas se convierten en el público disperso de los medios masivos de comunicación. Las corrientes físicas de tráfico van en aumento: las redes electrónicas y sus puertos o conexiones individuales han transformado en un anacronismo a las masas reunidas en las calles y las plazas. En efecto, el cambio de la percepción social ya no se explica por la continuidad del crecimiento demográfico.

B) De igual modo se han llevado a cabo los cambios en el mundo del trabajo, en ritmos largos que trasponen el umbral de nuestro siglo. La introducción de métodos de producción que ahorran trabajo, vale decir: el aumento de la productividad es el motor de este desarrollo. A partir de la revolución industrial en la Inglaterra del siglo XVIII, la modernización de la economía ha seguido la misma secuencia. La masa de la población trabajadora que desde hace siglos laboraba en el campo se desplaza primero al sector secundario, la industria productora de bienes, luego al sector terciario, el del comercio, el transporte y los servicios. Mientras tanto las sociedades postindustriales han desplegado un cuarto sector, el de conocimiento, que domina muchas actividades y sectores, como las *industrias high-tec*, los bancos o la administración pública, que dependen de la afluencia de nuevas informaciones y, en el último tiempo, de investigaciones y avances en los sistemas de la informática. Todo esto se debe sin duda a una

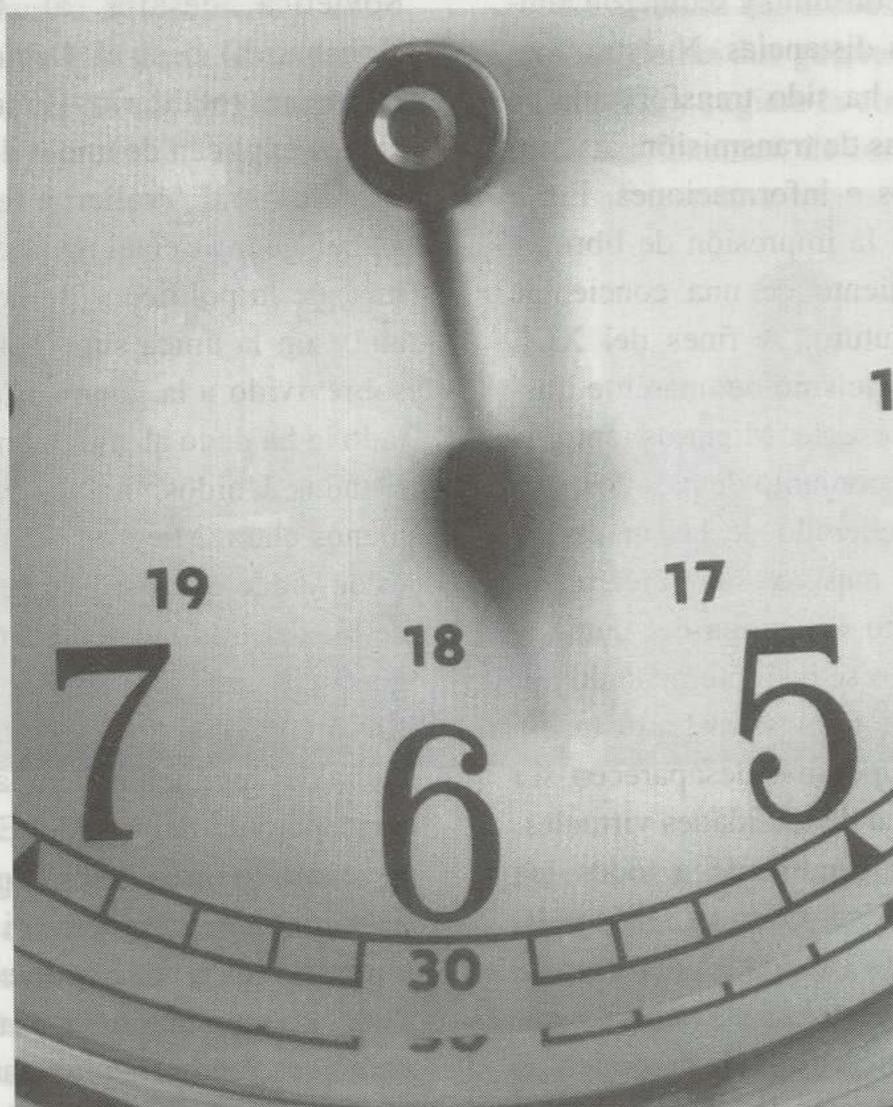
«revolución en el sistema educativo» que no sólo suprime el analfabetismo, sino que lleva también a una drástica ampliación de los sectores secundarios y terciarios. Mientras la educación superior perdía su carácter elitista, las universidades se convirtieron a menudo en los centros de la rebelión y del descontento político.

En el transcurso del siglo XX este modelo no ha cambiado, pero su *tempo* ha venido acelerándose. Desde principios de los años sesenta, Corea dio el salto de una sociedad preindustrial a una sociedad postindustrial, bajo las duras condiciones de una *dictadura del desarrollo* y en los años de una sola ronda generacional. Esta aceleración explica que un proceso tan conocido como la migración del campo a la ciudad haya adquirido, en la segunda mitad del siglo XX, una nueva y sorprendente cualidad. Dejando a un lado a China y al continente africano —del Sahara hacia abajo—, el violento salto productivo de la economía agraria mecanizada casi ha despoblado al sector agrario. En los países de la OCDE, la población activa en una economía agrícola altamente subvencionada alcanzó la histórica cifra de -10%. En la experiencia del mundo de la vida corriente esto significa una profunda ruptura con el pasado. Desde el neolítico hasta muy avanzado el siglo XIX la vida en las aldeas o los pueblos imprimió, sin duda, el mismo sello a todas las culturas, y se ha convertido ahora en una trampa dentro las sociedades industriales. La decadencia del campesinado ha transformado de raíz la relación tradicional del campo con la ciudad. Más del 40% de la población mundial vive hoy en las ciudades. Este proceso de metropolización destruye la ciudad misma, esa forma de vida urbana que se originó en la antigua Europa. Aunque la ciudad de Nueva York, el núcleo mismo de Manhattan, nos recuerde de modo incierto al Londres y al París del siglo XIX, las desbordadas regiones urbanas de la Ciudad de México y de Tokio, de Calcuta y Sao Paulo, de El Cairo y Seúl o Shangai han destruido para siempre las dimensiones comunes de «La Ciudad». Los desvanecidos perfiles de estas megalópolis que se multiplican desde hace dos o tres decenios nos dan la idea de una realidad que no entendemos y cuyos conceptos nos faltan.

C) Por último, una tercera continuidad es la cadena que forma el progreso científico y técnico y sus definitivas consecuencias sociales que avanzan a través de los siglos. Las nuevas materias primas y formas de energía, las nuevas tecnologías industriales, militares y médicas, los nuevos medios de transporte y comunicación que durante el siglo XX transformaron la economía, así como las formas de vida y del intercambio social, se debieron al conocimiento científico y los desarrollos técnicos del pasado. Los éxitos de la técnica, como el dominio de la energía atómica y los viajes al espacio, las innovaciones, como el

descubrimiento del código genético, y la introducción de tecnologías genéticas en la agricultura y la medicina transforman nuestra conciencia del riesgo, nuestra misma conciencia moral. No obstante, esas conquistas espectaculares permanecen dentro de los mismos caminos trazados desde hace mucho tiempo. A partir del siglo XVII no ha cambiado nuestra actitud instrumental ante una naturaleza transformada por la ciencia. Aun cuando nuestra intervención en la estructura misma de la materia sea más profunda que antes y nuestros avances en el cosmos más insólitos que nunca, no ha cambiado tampoco el modo del dominio técnico, la decodificación de los procesos naturales.

La vida diaria saturada de tecnologías exige de nosotros los legos, como siempre, un trato trivial con aparatos y sistemas que no entendemos, una confianza habitual en el funcionamiento de técnicas y redes de transmisión que ignoramos. En sociedades altamente industrializadas, todo experto se convierte en un lego frente a otros expertos. Max Weber había descrito ya la «ingenuidad secundaria» que nos domina cuando manejamos el radio de transistores, el teléfono celular, las calculadoras de bolsillo, los videocassetes y sus reproductoras o las computadoras portátiles. Quiero decir, la manipulación de aparatos electrónicos conocidos cuya fabricación resume el conocimiento acumulado de varias generaciones de científicos. A pesar de las reacciones de pánico ante el anuncio de desperfectos y peligros de estas técnicas y aparatos, la inclusión de lo que no entendemos en el mundo de nuestra vida diaria apenas se ha visto amenazada, en algunos momentos, por



Martín. *De lo invisible* n° 2, 1996.

la duda que nutren los medios masivos de comunicación acerca de la confiabilidad del conocimiento de los expertos y de la gran tecnología. La creciente conciencia del riesgo no perturba la rutina diaria.

El perfeccionamiento de las técnicas de comunicación y tránsito tiene una importancia muy distinta para el cambio a largo plazo del horizonte de nuestra experiencia cotidiana. Los viajeros que emplearon, en 1830, los primeros ferrocarriles habían narrado ya sus nuevas percepciones del espacio y el tiempo. En el siglo XX, el automóvil y la aviación civil aceleraron todavía más el tráfico de personas y el transporte de bienes de consumo y redujeron también —de modo subjetivo— las distancias. Nuestra conciencia del tiempo y el espacio ha sido transformada de otro modo por las nuevas técnicas de transmisión, acumulación y procesamiento de datos e informaciones. En la Europa de fines del siglo XVIII la impresión de libros y periódicos contribuyó al nacimiento de una conciencia histórica global y dirigida al futuro. A fines del XIX, Nietzsche se lamentaba del historicismo de una élite ilustrada que todo lo convertía en presente. Mientras tanto, la separación entre el presente y un conjunto de pasados, que nuestra vista cosifica, se ha apoderado de las masas de turistas ilustrados. El periodismo masivo es también resultado del siglo XIX; pero el efecto «máquina del tiempo» que producen los medios impresos se ha incrementado por la fotografía, el cine, el radio y la televisión. La distancia espacio-temporales ya no se «superan»: desaparecen sin dejar huella en la presencia ubicua de realidades virtuales. La comunicación digital supera finalmente a todos los otros medios en alcance y capacidad. Cada vez más individuos pueden obtener más rápidamente cantidades diversas de información, procesarlas e intercambiarlas simultáneamente a través de grandes distancias. Todavía no podemos apreciar las consecuencias intelectuales de Internet, que se opone de modo más decisivo a las costumbres de nuestra vida diaria que un nuevo aparato electrodoméstico.

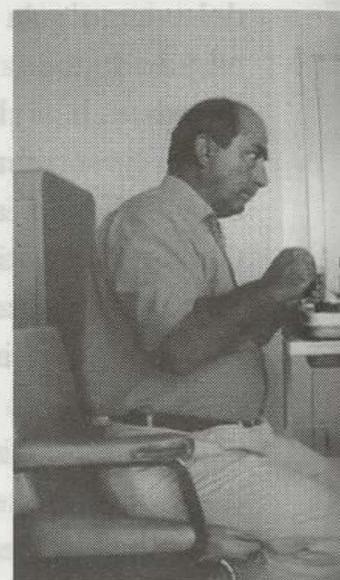
Dos rostros del siglo

Las continuidades de la modernidad social que atraviesan el calendario del siglo nos enseñan de modo insuficiente lo que caracteriza al siglo XX. Por esta razón, los historiadores rigen la puntuación de sus narraciones más de acuerdo con los sucesos que con los cambios de tendencias o de estructuras. El rostro de un siglo va tomando forma por la irrupción de grandes acontecimientos. Entre los historiadores que todavía están dispuestos a pensar en grandes unidades existe hoy un consenso: al «largo» siglo XIX (1789-1914) le ha sucedido un «breve» siglo XX (1914-1989). El comienzo de la Primera Guerra Mundial y el desmoronamiento de la Unión Soviética dan el marco

a este antagonismo que atraviesa dos guerras mundiales y la guerra fría. Esta puntuación deja espacio, sin duda, para tres diferentes interpretaciones, de acuerdo con el mundo donde se sitúe el antagonismo: en el espacio de la economía de los sistemas sociales, en el de la política de las superpotencias o en el espacio cultural de las ideologías. La elección de esos puntos de vista hermenéuticos está determinada desde luego por la lucha de las ideas que han dominado el siglo.

En la actualidad la guerra fría continúa con los medios del trabajo historiográfico, no importa si la Unión Soviética desafía al Occidente capitalista (Eric Hobsbawm) o si el Occidente liberal lucha contra los regímenes totalitarios (François Furet). Ambas interpretaciones explican de uno o de otro modo un hecho: sólo los Estados Unidos salieron fortalecidos de ambas guerras en el mundo de la economía, de la política y de la cultura, más aún: son la única superpotencia que ha sobrevivido a la guerra fría. Este resultado le ha dado al siglo el nombre de los Estados Unidos. La tercera lectura es menos clara. Mientras se use el concepto de «ideología» en un sentido neutral detrás del título «la época de las ideologías» (Hildebrand) se esconde sólo una variante de la teoría del totalitarismo: la lucha del régimen refleja la lucha de las concepciones del mundo. El mismo título señala en otros casos la perspectiva —que Carl Schmitt definió— de una guerra civil universal: a partir de 1917 chocaron los grandes proyectos utópicos de la democracia y de la revolución universales —con Wilson y Lenin como sus representantes mayores (Ernst Nolte)—. Según esta crítica de la ideología —cuya filiación de derecha salta a la vista— la historia contrae el virus de la filosofía de la historia y se extravía de tal forma que sólo a partir del año de 1989 vuelve sobre las vías de las historias nacionales.

Desde cada una de estas tres perspectivas, el siglo XX obtiene su propio rostro. Según la primera lectura, el mayor experimento político que se haya llevado a cabo con seres humanos desafía y no le da tregua al sistema capitalista internacional. La industrialización coercitiva bajo los más crueles sacrificios le permitió a la Unión Soviética el ascenso político a una superpotencia, pero no le aseguró una base económica ni una política social superior —o cuando menos una alternativa de sobrevivencia— al modelo del capitalismo occidental. Según la segunda lectura, el siglo XX trae los rasgos oscuros de un totalitarismo que suspende el proceso civilizatorio iniciado con la Ilustración, destruye la esperanza de domesticar el poder del Estado y el proyecto de humanizar la convivencia



social entre los individuos. La violencia totalitaria de las naciones que hacen la guerra traspasa los límites del derecho internacional del mismo modo implacable en que la violencia terrorista de los partidos únicos dictatoriales neutraliza en el interior las garantías constitucionales. Mientras desde esta perspectiva luz y sombra se reparten por igual entre las fuerzas totalitarias y sus enemigos liberales, según la tercera lectura —una lectura postfascista— nuestro siglo se encuentra bajo la sombra de una cruzada ideológica entre partidos, si no de la misma importancia, sí de una mentalidad semejante. Ambas partes libran un combate —concepciones del mundo antagónicas— entre distintos programas de filosofía de la historia, cuya fuerza fanática se debe a sus proyectos religiosos originales disfrazados de fines seculares.

shock liberó energías y, más tarde, convicciones que en la segunda mitad del siglo localizaron la geografía del terror. Para las naciones que llevaron al mundo, en 1914, a una guerra de insólitos despliegues tecnológicos, y para los pueblos que después de 1939 reconocieron los crímenes masivos de una lucha de exterminio ideológica, el año de 1945 señala un gran viraje. Un viraje hacia una situación mejor, hacia la domesticación de las fuerzas de la barbarie que florecieron, en Alemania por ejemplo, en el suelo mismo de la civilización. ¿No aprendimos nada de las catástrofes de la primera mitad del siglo?

La división del breve siglo XX en capítulos contrae el periodo de las dos guerras mundiales con el periodo de la guerra fría y sugiere la continuidad de una guerra incesante de los sistemas, de los regímenes y las ideologías por



Javier Codesal. *Fábula a destiempo.*

En todas estas versiones aparecen los rasgos oscuros de un siglo que «inventó» las cámaras de gas y la guerra total, el genocidio bajo el mandato del Estado y los campos de exterminio, el lavado de cerebro, el sistema de la seguridad del Estado y la vigilancia panóptica de pueblos enteros. Este siglo «produjo» sin duda más víctimas, más soldados caídos, más ciudadanos asesinados, más civiles ejecutados y minorías expulsadas, más personas torturadas, violadas, hambrientas y congeladas, más prisioneros políticos y fugitivos de lo que nadie nunca habría imaginado. La violencia y la barbarie determinan el signo de la época. De Horkheimer y Adorno hasta Braudriard y Zygmunt Baumann, de Heidegger hasta Foucault y Derrida, los rasgos totalitarios del siglo se han convertido en un instrumento de los mismos diagnósticos. Pero a estas interpretaciones negativas —que se dejan atrapar por el horror de las imágenes— se les escapa el reverso de las catástrofes.

En efecto, los pueblos que participaron y fueron afectados necesitaron decenios para llegar a ser conscientes de la dimensión de ese terror que se advirtió primero de un modo insensible y apático: el holocausto que culmina en el exterminio metódico de los judíos europeos. Aunque primero se le reprimió y desapareció de la conciencia, este

más de setenta y cinco años. Sin embargo, aquí desaparece el significado del acontecimiento que representa una censura histórica, pues no sólo dividió al siglo XX desde la perspectiva cronológica, sino también económica, política y, sobre todo, normativa. Me refiero a la derrota del fascismo. Las fuerzas liberales, de izquierda y revolucionarias sociales se reunieron por primera vez en España para defender la República. Por las características de la guerra fría se olvidó muy pronto el significado ideológico de la alianza de las potencias occidentales con la Unión Soviética, una alianza que luego apareció como «antinatural». Pero el triunfo y la derrota de 1945 descalificaron por mucho tiempo esos mitos que, desde fines del siglo XIX, se lanzaron en amplios frentes contra la herencia de la revolución de 1789. La victoria de los aliados puso no sólo las condiciones necesarias para el desarrollo democrático de la República Federal de Alemania, de Japón y de Italia, sino también de España y Portugal. Todas las legitimaciones —por lo menos las que de manera verbal le rindieron tributo al espíritu de la ilustración política— perdieron entonces el suelo de la realidad.

Un cambio de clima tuvo lugar, después de 1945, en el invernadero de las ideas. Sin él no habría tenido lugar la única, indudable, innovación cultural del siglo: la revolu-

ción de las artes plásticas, la arquitectura y la música. Después de 1945 el arte alcanzó una validez universal, se habló entonces en la forma del pasado de la «modernidad clásica». El arte vanguardista había creado hasta principios de los años treinta un repertorio de formas y técnicas nuevas e insólitas con las que el arte internacional, en la segunda mitad del siglo, siempre experimentó sin trascender nunca el horizonte de sus posibilidades creativas. Quizá Martin Heidegger y Ludwig Wittgenstein fueron los únicos dos filósofos que lograron escribir una obra tan original, y tener una influencia histórica tan decisiva, como la del arte vanguardista de los treinta; por cierto, ambos escribieron su obra al mismo tiempo, y ambos se apartaron del espíritu de la modernidad.

Sea como fuere, el cambio en el clima cultural constituyó el fondo de tres tendencias políticas que, desde el periodo de a postguerra hasta los años ochenta, cambiaron también el rostro de nuestro siglo: A) la guerra fría; B) la descolonización; C) la construcción del Estado de bienestar social en Europa.

A) La espiral de la carrera armamentista, tan grandiosa como exhaustiva, mantuvo a las naciones amenazadas en el terror; pero el cálculo enloquecido de un equilibrio del terror —MAD era la irónica abreviatura de «mutually assured destruction»— evitó como sea el comienzo de una guerra caliente. La posibilidad de que las superpotencias enloquecieran y rompieran el pacto —el acuerdo racional entre Reagan y Gorbachov en Reikiavik señaló el final de la carrera armamentista— nos hace ver retrospectivamente a la guerra fría como un proceso de autodomínio —lleno de riesgos— y de alianzas entre países con armas nucleares. De igual modo puede describirse la pacífica implosión de un imperio mundial —la Unión Soviética—, cuyos gobernantes reconocieron la ineficacia de un modo de producción —supuestamente superior— y la derrota en la lucha económica, en lugar de desviar hacia el exterior los conflictos internos y transformarlos en aventuras militares.

B) La descolonización tampoco fue un solo proceso lineal. En retrospectiva, las antiguas potencias coloniales sólo libraron combates en la retaguardia. Los franceses se defendieron inútilmente en Indochina contra los movimientos de liberación nacional; en 1956, los británicos y los franceses fracasaron en su aventura del canal de Suez; en 1975, los Estados Unidos pusieron fin a su intervención en Vietnam, una guerra —con enormes pérdidas humanas— de diez años. En 1945 no sólo se derrumbó el imperio del Japón derrotado, en el mismo año surgieron Siria y Libia como países independientes. En 1947, los británicos se retiraron de la India; al año siguiente, nacieron Burma, Israel, Indonesia y Sri Lanka. Más tarde lograron su independencia las regiones del Islam occidental, desde Persia hasta Marruecos, poco a poco los países del Africa central y, por último, las colonias restantes en el sudeste asiático y en el Caribe. El fin de apart-

heid en Sudáfrica y el regreso de Hong Kong y Macao a China clausuraron un proceso que, por lo menos formalmente, destruyó la dependencia de los pueblos coloniales. Al mismo tiempo estos flamantes países, muchas veces divididos por guerras civiles, conflictos culturales y luchas tribales, fueron aceptados como miembros con los mismos derechos en la Asamblea general de las Naciones Unidas.

C) La tercera tendencia revela una ventaja inequívoca. En las democracias prósperas y pacíficas de Europa occidental —y en menor escala en los Estados Unidos y en otros países— surgieron economías mixtas que permitieron la continua ampliación de los derechos civiles y, por primera vez, una efectiva realización de derechos sociales fundamentales. Entre principios de los años cincuenta y principios de los setenta, el explosivo crecimiento económico mundial, la cuadruplicación de la productividad industrial y el aumento diez veces mayor del comercio internacional incrementaron a su vez las desigualdades entre las regiones pobres y ricas. Los gobiernos de los países de la OCDE, que en esos dos decenios contribuyeron con tres cuartos de la producción mundial y el 80% del comercio internacional, aprendieron tanto de las experiencias catastróficas del periodo de entre las dos guerras, que se propusieron una política económica inteligente, volcada hacia la estabilidad interna, con tasas de crecimiento relativamente altas, construyendo y ampliando un impresionante sistema de seguridad social. En las democracias masivas con un Estado de bienestar social, la forma económica altamente productiva del capitalismo se controló como nunca antes por la sociedad, y se concertó más o menos con la idea democrática de los Estados constitucionales.

Estas tres tendencias son, desde la perspectiva de un historiador marxista como Eric Hobsbawm, razón suficiente para celebrar los decenios de la postguerra como una «época dorada». Sin embargo, a partir de 1989 la opinión pública percibió el final de esta época. En los países donde el Estado de bienestar social era considerado, por lo menos en retrospectiva, como una conquista política y social, la resignación ejerce su dominio. El fin del siglo se encuentra bajo el signo de un Estado de bienestar social y un capitalismo controlado en peligro, así como la inminente resurrección de un neoliberalismo implacable. Hobsbawm narra, con el tono de un escritor de la decadencia del imperio romano, esa atmósfera melancólica y desconsolada donde sólo se escucha la estridente música tecno:

El corto siglo XX termina con problemas para los que nadie tiene una solución, ni parece tenerla. Mientras los ciudadanos del fin de siglo se abrieron un camino a través de la niebla global rumbo al tercer milenio, sólo sabían con certeza que una época histórica llegaba a su fin. No sabían mucho más que esto.

Los antiguos problemas de la paz y de la seguridad internacional, de las desigualdades económicas entre Norte y Sur, así como el peligro de los desequilibrios ecológicos eran desde entonces de *naturaleza global*. Todos se complican ahora por otro problema, hasta ahora desconocido, que cubre a los demás. Si en el proceso de globalización del capitalismo hay un golpe más, esta vez definitivo, se limitará también la capacidad de acción de ese grupo selecto de Estados que, al contrario de los Estados económicamente dependientes del Tercer Mundo, habían logrado conservar una relativa independencia. La creciente globalización económica significa el desafío más importante para el orden social y político de la Europa surgida de la postguerra. Una salida podría consistir en que la fuerza reguladora de la política hiciera crecer de nuevo a los mercados que escaparon al control de los Estados nacionales. ¿O la falta de una orientación iluminadora en el diagnóstico de la época nos enseña que *sólo* podemos aprender de las catástrofes?

¿El fin del Estado de bienestar social?

Ironías de la historia. Las sociedades desarrolladas enfrentan a fines del siglo la vuelta de un problema que, al parecer, creyeron haber solucionado bajo la presión de la lucha de los sistemas. El problema es tan antiguo como el capitalismo: ¿cómo aprovechar efectivamente el descubrimiento y la localización de mercados que se regulan a sí mismos, sin tener que cargar con las distribuciones desiguales y los costos sociales que han sido, a su vez, irreconciliables con las condiciones de integración de las sociedades liberales y democráticas? En las economías mixtas de Occidente, el Estado dispuso de una parte muy importante del producto social, y también de un espacio para transferencias y subvenciones, quiero decir: para una efectiva infraestructura y una política social y de ocupación. El Estado pudo afectar el marco de la producción y la distribución para también incidir en el crecimiento, la estabilidad de los precios y el empleo. Dicho de otro modo: por una parte el Estado podía favorecer medidas que estimularan el crecimiento; por la otra, promover *al mismo tiempo* la dinámica económica y asegurar la integración social.

Dejando a un lado las enormes diferencias, el sector de la política social en países como los Estados Unidos, Japón y la República Federal de Alemania se extendió en los años ochenta. Sin embargo, desde entonces empezó un cambio de tendencia: el auge del rendimiento se redujo. Se dificultó el acceso a los sistemas de seguridad y aumentó el desempleo. La reforma y reducción del Estado de bienestar social ha sido la consecuencia inmediata de una política económica orientada hacia la oferta, que busca

entre otras cosas una desregulación de los mercados, la reducción de las subvenciones, el mejoramiento de las condiciones de inversión, una política monetaria y fiscal antinflacionaria, así como la reducción de los impuestos directos, la privatización de empresas estatales y otras medidas semejantes.

La liquidación del Estado de bienestar social tuvo, sin duda, una consecuencia directa: las crisis que había logrado detener resurgieron con más fuerza. Esos costos sociales dañaron la capacidad política de integración de una sociedad liberal. Los indicadores revelan de modo inequívoco un aumento de la pobreza, de la inseguridad social, de desigualdad de los salarios; todo esto resume las tendencias de la desintegración social (1). El abismo entre los empleados, los subempleados y los desempleados aumenta cada día más. Con el aumento de los excluidos —del empleo, de la educación continua, de las subvenciones estatales, del mercado de la vivienda, de los recursos familiares—, surgen las *subclases*. Estos indigentes excluidos del resto de la sociedad ya no pueden dominar por sí mismos su propia condición social (2). Sin embargo, una falta de solidaridad como ésta destruye a la larga toda cultura política liberal, cuyo proyecto universal es imprescindible para las sociedades democráticas. Por otra parte, los acuerdos mayoritarios —que cumplen todas las formalidades— muchas veces socavan la legitimidad de los procedimientos y las instituciones, porque sólo reflejan los miedos de los grupos amenazados con el descenso social, es decir, reflejan las atmósferas populistas de derecha.

Los neoliberales que reconocen y aceptan una gran cantidad de desigualdades sociales, y que están convencidos de la justicia inherente de los mercados financieros internacionales, evalúan esta situación de modo diferente a las personas que todavía defienden los principios de «la era socialdemócrata», porque saben que los derechos sociales no son sino una suerte de *fajas* de la ciudadanía democrática. Pero ambas partes describen el dilema de modo muy semejante. Sus diagnósticos terminan en un hecho: los regímenes nacionales han entrado en una aventura en la que nadie gana nada, una aventura donde las inevitables metas económicas se obtienen sólo a expensas de los fines políticos y sociales. En el marco de la globalización de la economía, los Estados nacionales sólo pueden mejorar su capacidad de competencia internacional si limitan su poder estatal de *configurar* los sectores sociales. Todo esto justifica las «políticas de desincorporación» que dañan seriamente la cohesión social y someten a una dura prueba la estabilidad democrática de la sociedad.

Ralph Dahrendorf llama a este dilema «la cuadratura del círculo»: «Se trata de unir tres cosas sin conflictos:

(1) W. Heitmayer, *Was treibt die Gesellschaft auseinander? (¿Por qué se desintegra la sociedad?)*, Frankfurt, 1997.

(2) N. Luhmann, *Jenseits der Barbareie* (Más allá de la barbarie), Frankfurt, 1996.

conservar y fortalecer la capacidad de competencia en el viento huracanado de la economía internacional; no sacrificar la cohesión social ni la solidaridad; y llevarlas a cabo bajo las condiciones y en las instituciones de una sociedad libre». En este ensayo no puedo intentar una descripción aceptable de este dilema, ni tampoco fundamentarla. Se podría resumir en dos temas: 1) Los problemas económicos de las sociedades prósperas se explican por la transformación estructural —que se resume con la idea de la globalización— del sistema económico internacional. 2) Esta transformación restringe a los Estados nacionales de tal forma en su capacidad de acción, que las opciones que les quedan no bastan para amortiguar las indeseables sacudidas de un mercado transnacionalizado.

El Estado nacional cuenta cada vez con menos opciones. Dos de ellas han quedado excluidas: el proteccionismo y la vuelta a una política económica orientada a la demanda. Hasta donde los movimientos del capital pueden controlarse todavía, una política proteccionista dentro de las economías nacionales, bajo las condiciones de la globalización, tendría consecuencias inaceptables. Los programas estatales de empleo fracasan actualmente no sólo por el endeudamiento de los presupuestos públicos, sino también porque han dejado de ser efectivos dentro de los marcos nacionales. Bajo las condiciones de una economía globalizada, el «keynesianismo en un solo país» ya no funciona. En este contexto, tiene más perspectivas una política de previsión, inteligente y preocupada por la adaptación de las condiciones nacionales a las de la competencia global. Las medidas acreditadas siguen teniendo solvencia: una política industrial previsor, el incremento de la investigación de la fuerza de trabajo, el mejoramiento de la educación, así como una coherente flexibilidad en el mercado de trabajo. Estas medidas traen a mediano plazo ventajas dentro del país; sin embargo, no transforman las desventajas en la competencia internacional. Por donde quiera uno vea, la globalización de la economía destruye siempre la tradición histórica que hizo posible transitoriamente el compromiso del Estado de bienestar social. Aunque este compromiso no sea la solución ideal de un problema inherente al

capitalismo, mantuvo siempre los costos sociales dentro de límites aceptables.

Hasta el siglo XVII, en Europa se formaron Estados que se caracterizaron por el *dominio soberano* de un territorio, y fueron muy superiores en su capacidad de control a las antiguas formaciones políticas como antiguos reinos o ciudades-Estado. El Estado moderno se distinguió del tráfico y del mercado económicos jurídicamente establecidos por ser un *Estado administrativo* específico. Al mismo tiempo era un *Estado recaudador* dependiente de la economía capitalista.

En el transcurso del siglo XIX, ese Estado se constituyó como un *Estado nacional* con formas democráticas de legitimación. En algunas regiones privilegiadas, bajo las circunstancias favorables de la postguerra, se desarrolló un Estado nacional que se ha convertido, mientras tanto, en un ejemplo internacional. Me refiero a un *Estado de bienestar social* que logró reglamentar una economía nacional intocada en sus mecanismos de autocontrol. Esta eficaz combinación se encuentra amenazada por la globalización de una economía nacional intocada en sus mecanismos de autocontrol. Esta eficaz combinación se encuentra amenazada por la globalización de una economía que escapa a las intervenciones de este *Estado regulador*. En las actuales dimensiones, las funciones del *Estado de bienestar social* sólo pueden cumplirse cuando pasan del Estado nacional a unidades políticas que se adelantan en cierta medida a una economía transnacionalizada.

Leonel Moura. *Lugares*, Durruti, 1996.

¿Más allá del Estado nacional?

Por todo lo anterior es necesario revisar la construcción de las instituciones supranacionales. Así se explican las alianzas económicas continentales como el TLC o la APEC, que permiten acuerdos mayores —obligatorios y con bajas sanciones— entre los gobiernos. Las ganancias de la cooperación son más grandes que los proyectos más ambiciosos como la Unión Europea. Porque con los regímenes continentales surgen no sólo territorios donde la moneda se unifica y se reducen los riesgos del tipo de cambio, sino uniones políticas más considerables y con funciones jerárquicas muy definidas.

Por su estructura geográfica y económica más extensa, un régimen así llegará a obtener en el mejor de los casos ventajas en la competencia económica global y fortalecerá su posición ante los otros regímenes. La creación de uniones políticas más extensas lleva a alianzas defensivas ante el resto del mundo; pero no cambia el modo de la competencia económica local, ni significa tampoco un cambio en el curso de la *adaptación* al sistema transnacional de la economía, ni mucho menos al intento de modificar su influencia política.

Por otra parte, estas uniones políticas cumplen con la condición necesaria para recuperar el terreno perdido de la política ante las fuerzas de la globalización de la economía. Con cada nuevo régimen supranacional se reduce el club de los actores políticos muy selectos, los que tienen una capacidad de acción global, es decir: los que son capaces todavía de pactar cooperaciones.

¿Cuánto más difícil que la unión política de los Estados europeos es el proyecto de un orden económico mundial? En todo caso, cuando este orden no sólo sea el mercado que reglamentan el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional, sino el espacio de la formación de una voluntad política mundial que asegure la obligación de las decisiones políticas. Ante la presión exagerada que ejerce la globalización de la economía sobre el Estado nacional se impone —en abstracto— una alternativa: la transferencia a instancias supranacionales de las funciones que los Estados sociales tienen en el marco nacional. Pero en esta dimensión falta un modo de coordinación política que pueda dirigir el tráfico internacional de los mercados ante consecuencias indeseables de tipo ecológico y social. En efecto, los 180 Estados soberanos están unidos por una red de instituciones más allá de las organizaciones de las Naciones Unidas. Aproximadamente 350 organizaciones gubernamentales —de las cuales más de la mitad fueron fundadas después de 1960— tienen funciones económicas, sociales y sirven para asegurar la paz. Pero todavía son demasiado débiles para tomar decisiones políticas obligatorias y, por lo tanto, hacerse cargo de funciones normativas determinantes en los territorios de la economía, la seguridad social y la ecología.

Nadie persigue por su gusto una utopía. Mucho menos ahora cuando todas las energías utópicas, al parecer, se han desgastado. No creo que mi diagnóstico de 1985 en torno a la crisis del Estado de bienestar social y el agotamiento de las energías utópicas haya perdido actualidad por la impredecible desaparición de la Unión Soviética. La idea de una política que rebase y deje atrás a los mercados ni siquiera se ha articulado como un *proyecto*; en este sentido, no existe en las ciencias sociales un esfuerzo conceptual digno de mención. Habría que diseñar ejemplos de un imaginable equilibrio de intereses de todos los participantes, para contar por lo menos con el perfil de las insti-

tuciones que se harían cargo del problema. La abstinencia de las ciencias sociales se entiende si partimos del hecho de que este proyecto debería legitimarse desde los intereses reales de los Estados y sus habitantes, y llevarse a cabo por fuerzas políticas *independientes*. Desde la interdependencia asimétrica entre los países desarrollados, neoindustriales y subdesarrollados, en una sociedad global estratificada aparecen intereses y contradicciones *irreconciliables*. Pero esta perspectiva seguirá existiendo mientras no logremos institucionalizar un procedimiento de formación de la voluntad política transnacional, que apremie a los actores —capaces de una acción global— a la ampliación de un *global governance* según sus preferencias y sus puntos de vista.

Los procesos de globalización *no económicos* nos han acostumbrado poco a poco a otra perspectiva: la limitación de los escenarios sociales, el mancomún de riesgos y el encadenamiento de los destinos colectivos son cada vez más claros. Mientras el aceleramiento y la condensación del tránsito y la comunicación encoge y reduce las distancias espacio-temporales, la expansión de los mercados hasta las fronteras del planeta y la explotación de los recursos se topan con los límites de la naturaleza. El horizonte se ha contraído y no nos permite externar a mediano plazo las consecuencias de las acciones: podemos cada vez menos cargar a los otros los costos y los riesgos sin temer sanciones —a los otros sectores de la sociedad, a las otras regiones lejanas, a otras culturas o a las generaciones futuras—. Todo esto es evidente tanto en los riesgos ilimitados de la gran técnica como en la producción de los desechos nocivos de las sociedades del bienestar, que amenazan todas las regiones del planeta. ¿Cuánto tiempo más podremos cargar a los sectores *superfluos* de la población trabajadora los costos sociales?

En efecto, nadie puede esperar de los gobiernos acuerdos internacionales y reglamentaciones que luchen contra esos peligros, como en las arenas nacionales se lucha por conseguir el apoyo y la reelección de sus candidatos, menos aún si se trata de actores políticos independientes. Cada uno de los Estados debe hacer todo esto *perceptible* en la política interior, sobre todo en los procedimientos de cooperación de una comunidad de Estados cosmopolita. La cuestión principal es la siguiente: si en las *sociedades civiles* y en los *espacios públicos* de gobiernos más extensos puede surgir la conciencia de una solidaridad cosmopolita. Sólo bajo la presión de un cambio efectivo de la conciencia de los ciudadanos en la política interior podrán transformarse los actores capaces de una acción global, para que se entiendan a sí mismos como miembros de una comunidad que sólo tiene una alternativa: la cooperación con los otros y la conciliación de sus intereses por contradictorios que sean. Antes de que la población misma no privilegie este cambio de conciencia por sus propios inte-

reses, nadie puede esperar de las élites gobernantes este cambio de perspectiva: de *las relaciones internacionales* a una política interior universal.

Un ejemplo alentador es la conciencia pacifista que, después de dos salvajes guerras mundiales, se ha articulado y, partiendo de las naciones que participaron en ellas, se ha extendido en muchas naciones del planeta. Sabemos que este cambio de conciencia no ha impedido las guerras locales, ni muchas guerras civiles en otras regiones del planeta. Pero como una consecuencia del cambio de mentalidad se han transformado tanto los parámetros de las relaciones entre los Estados, que la Declaración de los Derechos del Hombre de las Naciones Unidas condenó las guerras de agresión y los crímenes contra la humanidad y, de este modo, pudo superar el débil efecto normativo de reconocidas convenciones públicas. Es cierto; este cambio no es suficiente para lograr la institucionalización de procedimientos económicos internacionales de carácter relevante, prácticas y reglamentaciones que permitan la solución de problemas globales. Lo que falta es la urgente formación de una *solidaridad civil universal* (*Weltbürgerliche Solidarität*) que tendría ciertamente una calidad menor a la solidaridad civil estatal dentro de los Estados nacionales. La población mundial se ha convertido, desde hace muchos años, en una comunidad de constantes riesgos involuntarios. Por esto no es imposible que, bajo la presión de ese

avance histórico e inconmensurable de la abstracción, continuemos con el proceso que lleva de las dinastías locales a la conciencia nacional y democrática.

La institucionalización de procedimientos para conciliar intereses, su generalización y la construcción de intereses comunes no tendrá lugar bajo la forma (de ningún modo deseable) de un Estado universal. Deberá contar con la propia independencia, la propia voluntad y la cohesión de los antiguos Estados nacionales. ¿Pero cuál es el camino que nos lleva hacia allá? Thomas Hobbes se preguntaba: ¿cómo se pueden equilibrar las expectativas de la conducta social? En el proceso de globalización, la capacidad de cooperación de los egoístas racionales se encuentra rebasada. Las innovaciones institucionales no tienen lugar en sociedades —cuyas élites gubernamentales son capaces de las iniciativas— si no encuentran antes la resonancia y el apoyo en las orientaciones valorativas reformadas de sus poblaciones. Por esta razón los primeros destinatarios de este proyecto no pueden ser los gobiernos, sino los movimientos sociales y las organizaciones no gubernamentales, es decir, los miembros activos de una sociedad civil que trasciende las fronteras nacionales. Sea como fuere, la idea nos lleva a pensar que la globalización de los mercados debe ser reglamentada por instancias políticas: las arduas relaciones entre la capacidad de cooperación de los regímenes políticos y la *solidaridad civil universal*. □

LA MEJOR COLECCIÓN DE HISTORIA CONTEMPORÁNEA

Una colección de monografías que ofrecen una guía clara, desde la construcción de las identidades nacionales hasta la historia más reciente, de los principales países de Europa y del mundo.

Disponibles en su librería habitual

Títulos publicados:

África: Historia de un continente
Historia de Alemania
Historia de Chile
Historia de Francia
Historia de Gran Bretaña
Historia de Grecia
Historia de Irlanda
Historia de Italia
Historia de Portugal

Si desea obtener más información sobre nuestro fondo en español, contacte con nosotros en:

Cambridge University Press
Ruiz de Alarcón, 13 - 28014 Madrid
Fax: 91 360 45 70 - Email: openbox@cup.es

 CAMBRIDGE
UNIVERSITY PRESS

La globalización desde una perspectiva cultural

Jesús Martín-Barbero

Globalización: un desafío a las ciencias sociales

Un fantasma recorre las ciencias sociales y la investigación cultural latinoamericana en los últimos años: ese fantasma se llama globalización. Confundida por muchos con el «viejo» y persistente imperialismo, asimilado a la transnacionalización, o, mejor, a la expansión acelerada de las empresas y las lógicas transnacionales, e identificado por otros con la «revolución» tecnológica y hasta con el impulso secreto de la posmodernidad, la globalización no parece dejarse atrapar ni en los esquemas académicos ni en los paradigmas científicos tradicionales. Los artículos y las antologías sobre el tema proliferan al infinito, pero la inmensa mayoría de lo que se escribe al respecto decepciona.

Octavio Ianni ha sido de los pocos latinoamericanos que se han atrevido a asumir los retos teóricos que implica pensar «que el globo ha dejado de ser una figura astronómica para adquirir plenamente una significación histórica» (1). Como esa significación no es derivable ya de la que hasta ahora fue la categoría central en las ciencias sociales, la del Estado-nación, no puede pensarse en la globalización como en mera extensión cuantitativa o cualitativa de la sociedad nacional. No porque esa categoría y esa sociedad no sigan teniendo vigencia —la exasperación de los nacionalismos, regionalismos y localismos así la atestiguan—, sino porque el conocimiento acumulado sobre lo nacional responde a un paradigma que no puede ya dar cuenta «ni metodológica ni histó-

rica ni teóricamente de toda la realidad en la cual se insertan hoy individuos y clases, naciones y nacionalidades, culturas y civilizaciones» (2). La resistencia en las ciencias sociales a aceptar que se trata de un objeto nuevo es muy fuerte. De ahí, por una parte, la tendencia a subsumir ese objeto en los paradigmas clásicos del evolucionismo y el funcionalismo, entre otros. Y por otra, a priorizar aspectos parciales —económicos, tecnológicos, ecológicos— que parecerían poder seguir siendo comprensibles desde una continuidad sin traumas con la idea de lo nacional.

Esa continuidad, de la que hablan nociones como dependencia e imperialismo, está encubriendo la necesidad de someter esas nociones a una profunda reformulación a la luz de los cambios radicales que atraviesan tanto la idea de soberanía como la de hegemonía. El que hoy siga habiendo dependencias e imperialismos no significa que el escenario no haya cambiado, sino que los viejos tipos de vínculos se hallan subsumidos y atravesados por otros nuevos que no se dejan pensar desde la transferencia de categorías y nociones como Estado, partido, sindicato, movimiento social, territorio, tradición. Esto es, sin que esas categorías y nociones sean previamente reformuladas. Las condiciones de desigualdad entre naciones, regiones y estados continúan e incluso se agravan, pero no pueden ser ya pensadas al margen de la aparición de redes y alianzas que reorganizan y subsumen tanto las estructuras estatales como los regímenes políticos y los proyectos nacionales.

Desde la geografía, otro brasileño, Milton Santos, reflexiona sobre las transformaciones del espacio (3) manifestando que, por falta de categorías analíticas y de historia del presente, seguimos mentalmente anclados en el tiempo de las relaciones internacionales cuando lo que hoy estamos necesitando pensar es el mundo: el paso de la internacionalización a la mundialización. Y son precisamente las tecnologías de comunicación —satélites, informática, televisión— las que, al transformar el sentido del lugar en el mundo, tornan oscuras las relaciones que lo estructuran, haciendo de un mundo tan intercomunicado algo opaco. Opacidad que pone en primer plano la contradictoria ambigüedad que atraviesa el espacio y la velocidad que nos hacen perceptible un mundo que convierte a la cultura en el gran vehículo del mercado. Pues más que unir, lo que busca una globalización enferma es unificar, y «lo que hoy es unificado a nivel mundial no es una voluntad de libertad sino de dominio, no es el deseo de cooperación sino de competición. El espacio se globaliza, pero la dimensión mundial es el mercado» (4).

David Harvey (5) ha reconstruido las etapas que sigue el estrechamiento de los lazos entre la comprensión del tiempo/espacio y las lógicas de desarrollo del capitalismo. Recorrido del que hacen parte tanto las grandes exposiciones de 1851 en Francia y de 1893 en Estados Unidos, como la invención y aplicación de «la línea de montaje» por

(3) Milton Santos, «Espaço mundo globalizado, pos-modernidade», *Margem*, N° 2, São Paulo, 1993, pp. 9-21.

(4) *Ibidem*, p. 33.

(5) D. Harvey, «The experience of space and time», en *The Condition of Postmodernity*, Cambridge, Basil Blackwell, 1989, pp. 201-327.

(1) O. Ianni, *Teorías de la globalización*, México, Siglo XXI, 1996, p. 3.

(2) *Ibidem*, p. 160.

Ford, primera aparición del dispositivo de fragmentación al servicio de la aprehensión globalizada de la producción en serie. También el arte y la literatura, que con Picasso, Braque, Joyce, Proust incorporarán muy pronto la fragmentación del espacio y del relato, abandonando tanto el espacio plano de la pintura como la narración lineal. El resultado de ese entrelazamiento de lógicas va a ser un proyecto de espacio nuevo que, rompiendo por primera vez con nacionalismos y localismos, proclama el modernismo estético como una

«cadas de masa», introduciendo nuevos estilos de vida aparentemente democratizadores, pero cuyos productos son la más clara expresión del proceso de racionalización del consumo, pues aceleran la obsolescencia no sólo de los productos sino de los estilos de vida y de moda, y hasta de las ideas y los valores. «Lo que preocupa ahora al capitalismo en forma predominante es la producción de signos y de imágenes (...) La competencia en el mercado se centra en la construcción de imágenes, aspecto que se vuelve tan crucial o más que el de la

torbellino de los *collages* e hibridaciones que impone el mercado.

De ahí la necesidad de diferenciar, por más intrincadas que se hallen, las lógicas unificantes de la globalización económica de las que mundializan la cultura, pues la mundialización cultural no opera desde afuera, sobre esferas dotadas de autonomía como lo nacional o lo local. «La mundialización es un proceso que se hace y deshace incesantemente. Y en ese sentido sería impropio hablar de las culturas nacionales o locales. El proceso de mundialización es un fenómeno social total, que para existir se debe localizar, enraizarse en las prácticas cotidianas de los pueblos y los hombres» (8). La mundialización no puede confundirse con la estandarización de los diferentes ámbitos de la vida, que fue lo que produjo la industrialización, incluido el ámbito de la cultura, esa «industria cultural» objeto de la crítica de los de Frankfurt. Ahora nos encontramos ante otro tipo de proceso, que se expresa en la cultura de la modernidad-mundo, «una nueva manera de estar en el mundo», de la que hablan los hondos cambios producidos en el mundo de la vida: en el trabajo, en la pareja, en la comida, en el ocio. Es porque la jornada continua ha hecho imposible que millones de personas almuerzen en casa, porque cada día más mujeres trabajan fuera de ella, porque los hijos se independizan de los padres muy tempranamente, y porque la figura patriarcal se ha devaluado tanto como se ha valorizado el trabajo de la mujer, que la comida ha dejado de ser un ritual que congrega a la familia, y, desimbolizada la comida diaria, ésta ha encontrado su forma en el *fast-food*. De ahí que el éxito de McDonald's o de los Pizza Hut hable menos de la imposición de la comida estadounidense que de los profundos cambios en la vida cotidiana de la gente, cambios que esos productos sin duda expresan y rentabilizan, pues desincronizados de los tiempos rituales



Philip-Lorca Dicorcia. Nueva York, 1993.

dimensión del internacionalismo revolucionario.

Pero no será sino hasta comienzos de los años setenta cuando el sentido de la espacialidad sufra cambios de fondo. El ámbito determinante de ese cambio son las nuevas condiciones del capitalismo: «las condiciones de una acumulación flexible», hecha posible por las nuevas tecnologías productivas y las nuevas formas organizacionales conducentes a una descentralización que es desintegración vertical de la organización del trabajo, multiplicación de las sedes, subcontratación, multiplicación de los lugares de ensamblaje, y a una creciente centralización financiera. Del otro lado, aparecen por esos mismo años los «mer-

inversión en nueva maquinaria» (6). Las reestructuraciones del espacio no significarían entonces su devaluación frente al tiempo sino un cambio profundo en su significación social: «La paradoja de que cuanto menos decisivas se tornan las barreras espaciales tanto mayor es la sensibilidad del capital hacia las diferencias del lugar y tanto mayor el incentivo para que los lugares se esfuercen por diferenciarse como forma de atraer el capital» (7). La identidad local es así conducida a convertirse en una representación de la diferencia que la haga comercializable, esto es, sometida al

(6) *Ibidem*, p. 288.

(7) D. Harvey, *op. cit.*, p. 296.

(8) R. Ortiz, *Mundialização e cultura*, São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 32.

de antaño y de los lugares que simbolizaban la convocatoria familiar y el respeto a la autoridad patriarcal, los nuevos modos y productos de la alimentación «pierden la rigidez de los territorios y las costumbres, convirtiéndose en informaciones ajustadas a la polisemia de los contextos» (9). Reconocer eso no significa desconocer la creciente monopolización de la distribución, o la descentralización que concentra poder y el desarraigo empujando la hibridación de las culturas. Ligados estructuralmente a la globalización económica pero sin agotarse en ella, se producen fenómenos de mundialización de imaginarios ligados a músicas, a imágenes y personajes que representan estilos y valores desterritorializados y a los que corresponden también nuevas figuras de la memoria.

Globalización y multiculturalidad

«Al movimiento de las nacionalidades y de la liberación de los pueblos colonizados se añadió el de las mujeres y las minorías sexuales, también el de las etnias, pues la creciente globalización económica despertó fuerzas y formas de identidad cada vez más profundas, menos sociales y más culturales, que atañen a la lengua, a las relaciones con el cuerpo, a la memoria. Hay un cambio total de perspectiva: se consideraba que el mundo moderno estaba unificado mientras que la sociedad tradicional estaba fragmentada; hoy, por el contrario, la modernización parece llevarnos de lo homogéneo a lo heterogéneo en el pensamiento y en el culto, en la vida familiar y sexual, en la alimentación o el vestido».

Alain Touraine

En América Latina la globalización económica se percibe sobre dos escenarios: la apertura nacional exigida por el modelo neoliberal hegemónico, y la integración regional con que nuestros países buscan insertarse competi-

tivamente en el nuevo mercado mundial. Ambos colocan la «sociedad de mercado» como requisito de entrada a la «sociedad de la información». El escenario de la apertura económica se caracteriza por la desintegración social y política de lo nacional, pues la racionalidad de la modernización neoliberal sustituye los proyectos de emancipación social por las lógicas de una competitividad cuyas reglas no las pone ya el Estado sino el mercado, convertido en principio organizador de la sociedad en su conjunto. El escenario de la integración regional latinoamericana se comprenderá quizás mejor en su contraste con la europea, pues aunque una y otra responden a los retos que plantea la globalización, las contradicciones que movilizan son bien distintas. Mientras la

Unión Europea, pese a la enorme diversidad de lenguas y de historias que divide a esos países, aun siendo todavía más un hecho económico que político, tienden sin embargo a crear ciertas condiciones de igualdad social y a fortalecer el intercambio cultural entre sus países y dentro de ellos, en América latina, por el contrario, aun estando estrechamente unida por la lengua y por largas y densas tradiciones, la integración económica está fracturando la solidaridad regional, especialmente por las modalidades de inserción excluyente (10) de los grupos regionales (TLC, Mercosur) en los macrogrupos del Norte, del Pacífico y de Europa. Las exigencias de competi-

(10) J. Saxe-Fernández, «Poder y desigualdad en la economía internacional», *Nueva Sociedad*, Caracas, 1996, pp. 62 y ss.; también, M. Castells y R. Laserna, «La nueva dependencia: cambio tecnológico y reestructuración socioeconómica», *David y Goliath*, N° 55, Buenos Aires, 1989.

vidad entre los grupos prevalecen sobre las de cooperación y complementariedad regional, lo que a su vez se traduce en una aceleración de los procesos de concentración del ingreso, de reducción del gasto social y de deterioro de la esfera pública. Y mientras en Europa pasa a primer plano la cuestión de las naciones sin Estado, esas identidades diluidas o subvaloradas en el proceso de integración de los



Philip-Lorca Dicorcia. Londres, 1995.

estados nacionales, y ello se traduce en el fortalecimiento público de su capacidad de producción audiovisual (11), en Latinoamérica la integración de su propio audiovisual, al obedecer casi únicamente al interés privado, está por el contrario desactivando el reconocimiento de lo latinoamericano en un movimiento creciente de neutralización y borramiento de las señas de identidad nacionales y regionales (12).

(11) M. Bassand y otros, *Culturas y regiones en Europa*, Barcelona, Ecos-Tau, 1990; Ph. Schlesinger, «La europeidad: un nuevo campo de batalla», en *Estudios de culturas contemporáneas*, N° 16-17, México, 1994, pp. 121-140; M. de Moragas, «Identidad cultural, espais de comunicació y participació democrática. Una perspectiva desde Catalunya y Europa», en *Comunicació social e Identitat cultural*, Universidad Autónoma de Barcelona, 1988, pp. 59-82; Dossier «FR3 regions: du local o transfrontier», en *Dossiers de l'audiovisuel*, N° 33, París, 1990.

(12) J. Martín-Barbero, «Comunicación e imaginarios de la integración», *Intermedios*, N° 2, México, 1992, pp. 6-13; también, «De los nacionalismos a las transnacionales», en *De los medios a las mediaciones*, México, G. Gili, 1987, pp. 164-206.

(9) *Ibidem*, p. 87; ver también, del mismo autor, *Otro territorio*, Universidad Nacional de Quilmes, 1996.

Al mismo tiempo que, buscando competitividad transnacional, las empresas de televisión integran cada día con mayor frecuencia libretos y actores de unos países con otros, juntando en la misma telenovela libretos brasileños o venezolanos, actores mexicanos y directores colombianos o argentinos, la telenovela —que se había convertido en un terreno estratégico de la pro-

estos pueblos en función de públicos cada día más neutros, más indiferenciados, disolviendo la diferencia cultural en el folclorismo y exotismo más rentable y barato.

Esa transformación remite en gran medida a exigencias de la globalización que se evidencian en el reordenamiento privatizador de los sistemas nacionales de televisión en Europa y

diferencia cultural para renovar gastadas narrativas, conectándolas a otras sensibilidades cuya vitalidad es resemantizada en la tramposa oferta de una cultura de la indiferencia, que es la otra cara de la fragmentación cultural que produce la globalización.

Llamo «cultura de la indiferencia» aquella a la que nos exponen cotidianamente las tecnologías electrónicas, vía parabólica, satélites e informática: una diversidad de costumbres y gustos que integra lo heterogéneo de las razas, las etnias y los pueblos al «sistema de diferencias» con el que, según Baudrillard, Occidente conjura y neutraliza al otro. «Mientras la diferencia prolifera al infinito, en la moda, en las costumbres, en la cultura, la alteridad dura, la de la raza, la locura, la miseria se ha convertido en un producto escaso» (13). Como si sólo sometidas al esquema estructural de diferencias que el Norte propone nos fuera posible relacionarnos con las otras culturas. Ya sea mediante el acercamiento, que reduce las otras a lo que tienen de parecido con la nuestra, silenciando o adelgazando para ello los rasgos más conflictivamente heterogéneos y desafiantes, estilizando y banalizando lo que nos choca hasta volver al otro comprensible sin inmutarnos. O, por el contrario, mediante un distanciamiento que exotiza al otro, lo folcloriza en un movimiento de afirmación de la alteridad que, al mismo tiempo que lo vuelve «interesante», lo excluye de nuestro universo, negándole la capacidad de interpretarnos y cuestionarnos.

«Podría narrarse la historia de América Latina —escribe el chileno Norbert Lechner— como una continua y recíproca ocupación de terreno. No hay demarcación estable reconocida por todos. Ninguna frontera física y ningún límite social otorgan seguridad. Así nace y se interioriza, de generación en generación, un miedo ancestral al invasor, al otro, al



Philip-Lorca Dicorcía. *Los Angeles*, 1993.

ducción y reproducción de las imágenes que estos países hacen de sí mismos y con las que se hacen reconocer de los demás— se está viendo cada día más abaratación económica y culturalmente, reducida a un rentable recetario de fórmulas narrativas y de estereotipos folclóricos. En los últimos años las industrias culturales del cine, la radio y la televisión atraviesan una situación paradójica: la inserción de su producción cultural en el mercado mundial está implicando su propia desintegración cultural. La presencia en el espacio audiovisual del mundo de empresas como la mexicana Televisa o la brasileña Redeglobo se hace a costa de moldear la imagen de

en las contradicciones culturales que implica la apertura económica del sureste asiático. La expansión del número de canales, la diversificación y crecimiento de la televisión por cable, y las conexiones vía satélite, han acrecentado el tiempo de programación, empujando una demanda intensiva de programas que abre aún más el mercado a la producción televisiva latinoamericana, produciendo pequeñas brechas en la hegemonía televisiva norteamericana y en la división del mundo entre un Norte identificado con países productores y un Sur países únicamente consumidores. Pero significa también el triunfo de la experiencia del mercado en rentabilizar la

(13) J. Baudrillard, *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama, 1994, p. 134.

diferente, venga de arriba o de abajo» (14). Ese miedo se expresa aun en la tendencia, generalizada entre los políticos, a percibir la diferencia como disgregación y ruptura del orden, y entre los intelectuales a ver en la heterogeneidad una fuente de contaminación y deformación de las purezas culturales. Los países de América Latina tienen una larga experiencia de la inversión de sentido mediante la cual la identidad nacional es puesta al servicio del chauvinismo de un Estado que, en lugar de articular las diferencias culturales, lo que ha hecho es subordinarlas al centralismo desintegrándolas, pues hasta hace bien poco la idea de lo nacional era incompatible, tanto para la derecha como para la izquierda, con una diferencia: el pueblo era uno e indivisible, la sociedad un sujeto sin texturas ni articulaciones internas y el debate político-cultural «se movía entre

esencias nacionales e identidades de clase» (15).

Es la equivalencia entre identidad y nación lo que la multiculturalidad de la sociedad actual latinoamericana hace estallar, pues por una parte la globalización disminuye el peso de los territorios y los acontecimientos fundadores que telurizaban y esencializaban lo nacional, y por otra la revalorización de lo local redefine la idea misma de nación. Mirada desde la cultura-mundo, la cultura nacional aparece provinciana y cargada de lastres estatistas y paternalistas. Mirada desde la diversidad de las culturas locales, la nacional equivale a homogeneización centralista y acartonamiento oficialista. De modo que es tanto la idea como la experiencia social de identidad la que desborda los marcos maniqueos de una antropología de lo tradicional-autóctono y una sociología de la modernidad-mundo. La identidad no puede seguir siendo pensada como

expresión de una sola cultura homogénea perfectamente distinguible y coherente. El monolingüismo y la uniterritorialidad, que la primera modernización reasumió de la colonia, escondieron la densa multiculturalidad de que están hechos lo latinoamericano y lo arbitrario de las demarcaciones sobre las que se trazó el espacio de lo nacional. Hoy nuestras identidades —entre ellas las de los indígenas— son cada día más multilingüísticas y transterritoriales. Y se constituyen no sólo de las diferencias entre culturas desarrolladas separadamente sino también mediante las desigualdades apropiaciones y combinaciones que los diversos grupos hacen de elementos de distintas sociedades y de la suya propia.

Pensar la globalización de la cultura nos exige pensar juntos la aceleración de los intercambios, la virtualidad de las interacciones, la lenta transformación de las creencias y las costumbres, el mestizaje de las memorias largas y los nuevos imaginarios. □

(14) N. Lechner, *Los patios interiores de la democracia*, Santiago de Chile, Flacso, 1988, p. 99.

(15) H. Sábato, «Pluralismo y nación» en *Punto de vista*, N° 34, Buenos Aires, 1989, p. 12.

EDITORIAL PLAYOR

28 AÑOS AL SERVICIO DE PROFESORES Y ALUMNOS

NOVEDADES

OFERTA ESPECIAL
 POR LA COMPRA DE 3 O MÁS LIBROS UNO DE REGALO A ELEGIR ENTRE:

- COMO ESTUDIAR Y NO OLVIDAR LO APRENDIDO**
 Técnicas de estudio. 23,5 x 16,5 cm / 144 pág. PVP 1475 pta.
- COMO AUMENTAR SU VOCABULARIO 3**
 Diccionario etimológico y temático. 23,5 x 16,5 cm / 246 pág. PVP 1475 pta.

COMENTARIO LINGÜÍSTICO DE TEXTOS LITERARIOS CONTEMPORÁNEOS

23,5 x 16,5 cm 224 pág.
 A partir de ejemplos de autores hispánicos, en dos partes: *metodología*, paso a paso, con ejercicios, y *análisis* de los diversos géneros, con comentarios monográfico y pragmático. Textos adicionales propuestos para la práctica de lo expuesto. PVP: 1995 pta.

ORTOGRAFÍA Y CREACIÓN

23,5 x 16,5 cm 311 pág.
 De la literatura a la ortografía... De la norma a la regla... De la práctica a la norma... Un método eficaz a partir de la lectura comprensiva de textos literarios. PVP: 1995 pta.

LOS ERRORES SINTÁCTICOS MÁS COMUNES DEL ESPAÑOL

23,5 x 16,5 cm 171 pág.
 Las frases y oraciones mal construidas, habladas o escritas. Ejemplos y ejercicios. PVP: 1475 pta.

MUTATIS MUTANDI: VOCABULARIO BÁSICO DEL DERECHO

17 x 12 cm 160 pág.
 Los términos jurídicos más frecuentes. Máximas, reglas y principios generales, en latín y traducidos al español. PVP: 680 pta.

LA COMUNICACIÓN VERBAL Y NO VERBAL

23,5 x 16,5 cm 206 pág.
 Una síntesis del tema que es asignatura de la ESO: qué es, cómo se produce, cuáles son las características principales y cuántos los tipos de la comunicación. PVP: 1995 pta.

SI, DESEO RECIBIR **CONTRA REEMBOLSO** LOS LIBROS: ENVÍE ESTE CUPÓN A:

ORTOGRAFÍA Y CREACIÓN
 LOS ERRORES SINTÁCTICOS MÁS COMUNES DEL ESPAÑOL
 LA COMUNICACIÓN VERBAL Y NO VERBAL
 COMENTARIO LINGÜÍSTICO DE TEXTOS LITERARIOS CONTEMPORÁNEOS
 MUTATIS MUTANDI: VOCABULARIO BÁSICO DEL DERECHO

Y **GRATIS** (MARQUE UNO SI HA PEDIDO YA 3 TÍTULOS):
 CÓMO ESTUDIAR Y NO OLVIDAR LO APRENDIDO
 DOMINE SU VOCABULARIO 3: VOCABULARIO ETIMOLÓGICO

EDITORIAL PLAYOR
 ALBERTO BOSCH, 10
 28014 MADRID
 TEL: 91 369 0652

GASTOS DE ENVÍO: 350 PTA. + TASAS DE CORREO
PEDIDOS URGENTES AL FAX 91 369 4441

CENTRO / COLEGIO _____
 NOMBRE Y APELLIDO _____
 DIRECCIÓN _____
 CÓDIGO POSTAL _____ POBLACIÓN _____ PROVINCIA _____
 TELÉFONO _____ NIF / CIF _____

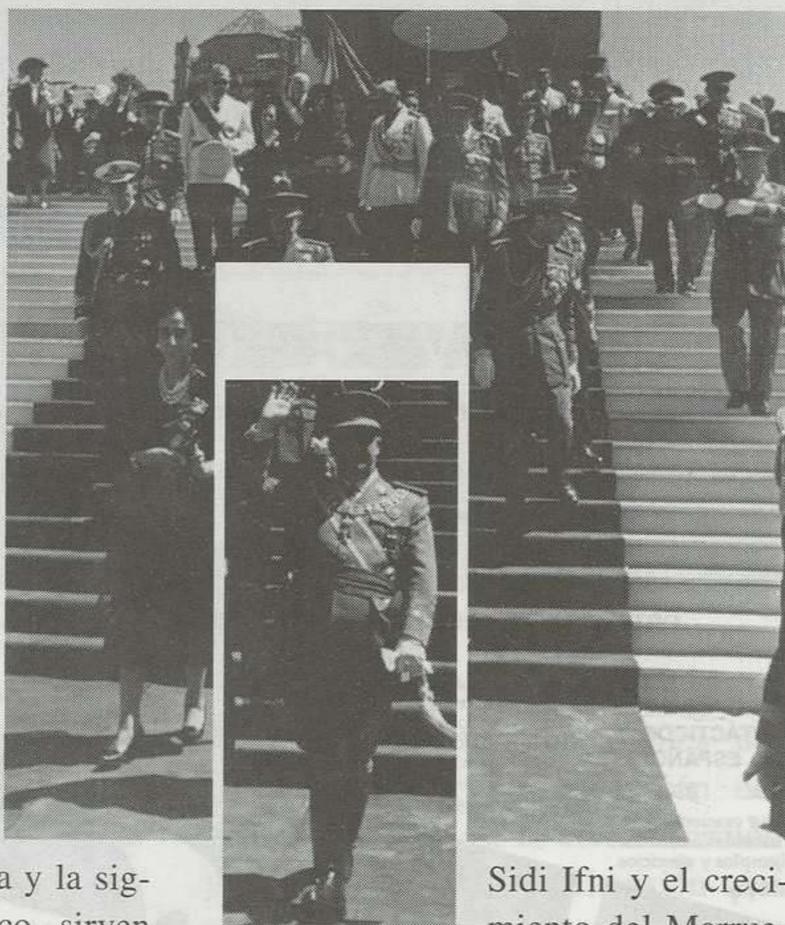
Franco, una sombra entre páginas

Juan Manuel González

No hace mucho, paseando entre los reducidos jardines y plazoletas del palacio de El Pardo, y ante lo que fueron comedores de la guardia mora de Francisco Franco, me vinieron a la memoria unos párrafos sueltos leídos en la biografía que Imbert de Saint-Amand dedicó a Napoleón III hacia 1895: «La historia se ocupa con preferencia de los personajes cuya carrera ha sido fecunda en contrastes y cuyo sino tiene algo de novelesco... La vida de un hombre cuyo destino ha sido tan imprevisto y extraño será objeto de innumerables trabajos históricos y dará lugar a las más contradictorias apreciaciones... Sea cualquiera el juicio que pronuncie la posteridad sobre el segundo emperador, siempre destaca un hecho incontestable, y es que por espacio de veintidós años fue el personaje más conspicuo del mundo entero». Estas palabras, centradas en un personaje distante en la época, el espacio, la estética y la significación política de Franco, sirven sin embargo para comprender la atención que la figura de éste concita ahora —y muy posiblemente en años próximos— entre autores y lectores. Unas palabras que de algún modo completaba intuitivamente Saint-Amand con otras cuando, al deambular por las estancias vacías de Compiègne, resaltaba el carácter espectral que los detentadores del poder absoluto adquieren con el paso del tiempo: «En el castillo hay cerca

de la capilla un saloncito llamado de las revistas, porque contiene dos cuadros que representan la sombra del primer Napoleón pasando revista a soldados fantasmas. Así, para el segundo imperio como para el primero hay ya revistas fantásticas y muchas evocaciones de ultratumba...»

Las siluetas de la guardia mora de Franco hace largo tiempo que felizmente desaparecieron de los salones de El Pardo, a raíz de los sucesos de



Sidi Ifni y el crecimiento del Marruecos independiente, y confío en que alguno de los nietos de aquellos aprendices de pretorianos del norte de Africa aún puedan leer a sus abuelos aquel poema de Juan Gil-Albert, «Lamentación por los muchachos moros que, engañados, han caído ante Madrid», que tantos sufrimientos hubiera ahorrado a españoles y marroquíes de ser conocido por estos últimos antes de cruzar el estrecho con afanes de guerra. Pero la silueta de

de la capilla un saloncito llamado de las revistas, porque contiene dos cuadros que representan la sombra del primer Napoleón pasando revista a soldados fantasmas. Así, para el segundo imperio como para el primero hay ya revistas fantásticas y muchas evocaciones de ultratumba...»

Franco sí continúa. Y no sólo entre los muros de El Pardo; también en la memoria de varias generaciones vivas de españoles y, cómo no, entre las páginas de estudios, narraciones y análisis que cada día se incrementan con alguna nueva aportación.

En estos días, quién sabe por qué oculta razón, o tal vez simplemente por inclinación al morbo o al *revival*, el número de obras relativas a Franco y el franquismo ha aumentado en los anaqueles de nuestras librerías, y la sombra del otrora «caudillo» se pliega y despliega con generosidad entre cientos y cientos de páginas. Al menos una decena de títulos aparecidos en los últimos meses toma como eje de sus contenidos a la figura de Franco, tanto desde el campo estricto de la novelística. Bachoud, Villalonga, Preston, Payne, Rodríguez Jiménez, Morán, Val y Semprún (e incluso desde el más allá el propio Franco bajo el seudónimo de Jaime de Andrade) han visto impresas obras escritas por ellos al calor de la evocación de la España franquista. Con estilos distintos, intenciones diferenciadas, y perteneciendo a géneros no coincidentes, estas obras confluyen en tratar de ofrecer nuevas y viejas imágenes de aquel periodo, unos años — casi medio siglo— que al parecer, y a tenor del despliegue editorial, todavía interesan a un respetable número de lectores.

El volumen más introductorio de los que componen este elenco, *Franco o el triunfo de un hombre corriente* de Andrée Bachoud, defiende certeramente la tesis de que el vencedor de la Guerra Civil —o más bien incivil— fue un individuo cuya importancia

política resultaba imprevisible hasta para sus más allegados. Un hombre al que nadie auguraba un futuro en especial brillante, y que tal vez por ello, al adquirir un papel muy singular en la historia española, confirma la tesis general de Saint-Amand relativa a que sólo los individuos cuyo ascenso sorprende se mantienen —por lo novelesco de sus vidas— en el imaginario común de los pueblos. Al margen del hecho de que un régimen personal de cuarenta años deja una huella difícil de borrar en dos o tres generaciones, la vida de Franco se observa en el interlineado de las páginas de Bachoud como una historia poco común y tan increíble como cierta; pues la lentitud y grisura de sus episodios no evita lo fabuloso de su destino, ni siquiera mermado por la carencia de brillantez y lo romo de la personalidad del personaje. Bachoud nos muestra a un Franco que, tras una infancia mitad real, mitad imaginaria, se configura como un ser práctico, frío, en cierta manera poco ideológico, y —muy importante— táctico y no estratega; características todas ellas que explican por un lado su resistencia a las circunstancias cambiantes, y su habilidad para mantenerse en el poder como administrador doméstico de un país. Bachoud ve así en Franco la sutil «grandeza» del ser corriente, vulgar en términos filosóficos, estéticos o políticos, que transforma esa «vulgaridad» en instrumento de poder y de gestión patrimonial de un Estado y un pueblo.

José Luis de Villalonga, por su parte, traza en el volumen *El sable del caudillo* un cuadro personal de Franco y sus mundos íntimos, al trasluz de una estructura narrativa que puede llegar a calificarse de novelesca. Con el pretexto de un sable —el comprado por Franco en Toledo al ser nombrado oficial— que actúa como elemento de la memoria y cauce crítico, Villalonga relata pormenores casi oníricos de la vida del «generalísimo», no sin advertir en las páginas iniciales que para él

Francisco Franco fue «un fracasado». Uno de los ingredientes más originales de esta obra es la reconsideración de la figura de Carmen Polo, la esposa del «caudillo», quien aparece en el texto como un factor clave en el apuntalamiento del Franco hombre y del Franco gobernante, y a la que no duda Villalonga en definir como una «nueva lady Macbeth». Un perfil de mujer —poco femenino, según Villalonga— que llega a espetar a Franco: «Todas las dinastías tienen su principio y fin. Si se acabara la de los Borbones, tú podrías ser el fundador de una nueva».

Desde presupuestos aparentemente cercanos, pero en realidad distantes y de mucha mayor profundidad, un nuevo autor de narrativa, el burgalés Tomás Val, recrea en su novela *Llegada para mí la hora del olvido* el personaje de Franco, como un mito humanizado que termina por ser consciente de su derrota como líder y como presunta encarnación del Poder. Val trata al personaje con un respeto narrativo y con una medida emocional que para sí quisieran ciertos autores de ensayo —género en principio más objetivo que la novela— y estudiosos de Franco, y lo hace además a través de un sentido crítico que se combina con una reflexión literaria acerca del poder desalmado, incontrolado e individual. Desde el recuerdo de una Castilla rural y acogotada por la decadencia y el obscurantismo, el autor de *Llegada para mí la hora del olvido* prueba cómo los mitos, al ser trasladados al papel, se humanizan por un lado y por otro se palpan desde un destello espectral. Vuelto así personaje de ficción, y por ello creíble tanto o más que el real, Franco culebrea entre las manos del escritor para presentarse con un perfil ambiguo y dubitativo, pero que no se desdibuja merced a la introducción de referentes históricos en el texto. Narrador pulcro, Val hurga en la llaga de un Franco sabedor de que la esencia del Poder no cambia nunca, conocedor de las limitaciones,

fatalismo y miserias del país que gobierna con mano de hierro, y que asume su condición de dictador asentado en el realismo y la falta de horizontes ideológicos. Y, finalmente, Tomás Val se «inventa» una Carmen Polo que tal vez no está tan alejada de lo histórico como podría creerse a primera vista, una «señora» feroz y coprotagonista, a cuyo calor se realiza una meditación sobre el miedo, material inicialmente y metafísico después.

Ya en el terreno del ensayo histórico, conviene destacar dos trabajos del británico Paul Preston, *Las tres Españas del 36* y *La política de la venganza*. En el primero se esboza la hipótesis de la existencia en la crisis de los años treinta de una tercera España, erguida entre la franquista y la revolucionaria, y concretada en los itinerarios de una serie de personalidades políticas de la época. Brotan en consecuencia de sus páginas, entre otros, un Manuel Azaña asqueado por la violencia y la crueldad, un José Antonio Primo de Rivera consciente de la necesidad de la reconciliación (tal y como adelantó hace meses Miguel Primo de Rivera y Urquijo con la edición de *Papeles póstumos de José Antonio*), un Julián Besteiro incomprendido y deseoso del restablecimiento de la paz, un Indalecio Prieto que intuye la derrota de la democracia y no por eso deja de defenderla... y frente a ellos un Franco ambicioso, excluyente y camaleónico que —a trechos en compañía de Millán Astray— considera la violencia como un instrumento normal para la consecución de la victoria política sin paliativos. En *La política de la venganza* Preston retoma esta percepción de la figura de Franco, situándola en un marco aún más amplio: «El fascismo y el militarismo en la España del siglo XX». Desde esta consideración del asunto, el historiador británico señala al «caudillo» como un temible general africanista, cuyo régimen fue más allá de lo autoritario e incluso de los presupuestos «normales» del fascismo («clásico» o mussoliniano, como evidencia cualquier consulta contrastada

de los *Escritos y discursos* de Benito Mussolini impresos por la editorial Bosch en 1935), para alumbrar una situación extremadamente restrictiva, aniquiladora y basada en un militarismo obsesionado por el «enemigo interior».

Stanley G. Payne, en su trabajo *Franco y José Antonio* —subtitulado «El extraño caso del fascismo español»—, analiza la historia del fascismo en España desde sus orígenes en 1923 hasta su desaparición formal en 1977. Y lo lleva a cabo sobre todo investigando el desarrollo del falangismo y del nacionalsindicalismo antes y durante la guerra, su transformación en el partido único de Franco, la Falange Española Tradicionalista, y su conversión posterior en el bamboleante y para-fascista Movimiento Nacional. Payne observa la relaciones entre los joseantonianos españoles y los mussolinianos italianos, la readaptación del franquismo a partir de 1943, y las oscilaciones de éste hasta su desaparición orgánica. Nucleado en torno al estudio de las teorías de José Antonio

Primo de Rivera, y sin descuidar las aportaciones de Ernesto Giménez Caballero, Ramiro Ledesma Ramos, Onésimo Redondo y Manuel Hedilla, el historiador norteamericano ronda la «justificación» del nacionalismo autoritario español, frente a la legalidad de la Segunda República, de la cual dice que «había cesado ampliamente de ser un Estado constitucional». Su consideración del carácter represivo del franquismo y del nacionalcatolicismo resulta apresurada y en alguna medida insuficiente, pero su adjetivación del falangismo como una degeneración hacia el «fascismo frailuno» resulta cuando menos interesante. Y es a partir de ella cuando Payne logra establecer que

Franco no era un Mussolini a la española, sino que representaba en esencia una oleada «autoritaria» de corporativismo católico y neotradicionalismo cultural.

La extrema derecha española en el siglo XX, de José Luis Rodríguez Jiménez, constituye a su vez una aproximación esclarecedora al problema de la génesis y desarrollo del nacionalismo radical y el reaccionarismo confesional en España. Tomando como punto de partida el régimen autoritario de Miguel Primo de Rivera y sus precedentes tradicionalistas, mauristas



y regeneracionistas, Rodríguez Jiménez desgrana consideraciones documentadas sobre el auge de la extrema derecha que serviría de apoyo al franquismo, al militarismo y al nacionalcatolicismo, hasta desembocar en la fragmentación de aquella y su divorcio de los cada vez más acomodaticios presupuestos del Movimiento Nacional.

Desde el autonomismo joseantoniano de Hedilla, el «entreguismo» de Fernández Cuesta y los proyectos de refundación e institucionalización falangista de José Luis Arrese, hasta el extremismo conservador de Blas Piñar, la nostalgia difusa de José Antonio Girón y las tendencias nacio-

nalsocialistas tardías de Pedro Aparicio, el autor de *La extrema derecha española en el siglo XX* ofrece un fresco casi completo de los condimentos ideológicos, fraccionales e históricos que subyacían en el régimen franquista.

Dotado de una sólida altura filosófica, e inmerso más en el ámbito de las ideas que en el de la simple acción, el estudio *El maestro en el erial. Ortega y Gasset y la cultura del franquismo*, de Gregorio Morán, cubre un espacio poco conocido y sin embargo muy transitado superficialmente por otros analistas: la significación de Ortega ante el entramado del franquismo, tras el regreso del pensador a España en 1945. Morán comienza por indicar que «la talla intelectual de Ortega no ha sido superada en el pensamiento hispano de este siglo», al tiempo que subraya que «muchas cosas, algunas aún por determinar, nacieron con el franquismo y no murieron con él... fue el régimen más largo y más duro de la historia moderna de España». Y pasa luego a deslindar con tino cuestiones tan espinosas como la inteligencia española durante la formación del nacionalcatolicismo, la autarquía en la cultura, o la crisis y recuperación de Ortega; en un marco, el de la posguerra y la consolidación paulatina del franquismo, repleto de luchas intestinas entre facciones derechistas, puritanismo religioso, alocados sueños imperiales y tradicionalismo montañés, ramplón y anticultural.

Mención específica en este recorrido por los libros recientemente referidos a Franco y su régimen merece uno de los textos que se atribuyen a la pluma del propio «generalísimo», el guión de la película *Raza*, estrenada en 1942 bajo la dirección de José Luis Sáenz de Heredia. Escrito con el seudónimo de Jaime de Andrade, este texto narra la historia de una familia gallega en diversos tiempos, que van desde el desastre ultramarino de 1898 —con referencias a la derrota de Trafalgar en 1805— hasta la victoria y

articulación del régimen de Francisco Franco. Reconocida la autoría de esta obra en Franco por la gran mayoría de los estudiosos, conviene señalar al respecto que ideológicamente sus premisas estéticas y de pensamiento son evidentemente las de aquél, aunque la inexistencia de otros trabajos literarios del mismo —su obra *Marruecos. Diario de una bandera* no es literatura en sentido estricto— no nos permiten hacernos una idea de sus reales inquietudes en cuanto a ficción narrativa. Sin embargo, este texto pensado para el cine sí posibilita la comprensión de algunos de los elementos de la mentalidad y visión del mundo de su autor, importantes para asimilar desde posiciones creativas su perspectiva política y vital; elementos como el conservadurismo, la valoración tradicionalista de la familia, el catolicismo, el paternalismo social, cierto lirismo directo y sin complicaciones, y el patriotismo radical en estado puro. Integrantes que pueden observarse en

obras de escritores de similares tendencias políticas, pero que en el caso de *Raza* no alcanzan a sublimarse en textos de verdadero fuste literario, como por ejemplo sí ocurrió en el caso de Agustín de Foxá con la novela *Madrid de corte a cheka* y el poemario *El almendro y la espada*.

Finalmente, es preciso citar en esta aproximación a los libros sobre Franco y su tiempo a Jorge Semprún, quien pergeña en su volumen memorialístico *Adiós luz de veranos...* una descripción oblicua de la España surgida de la guerra entre escombros, cuajarones de sangre y destrucción. Vista desde Francia, donde Semprún se refugia con su familia, la España derivada de esa guerra se contrasta —mediante la evocación— con la Europa democrática que al final vencería al totalitarismo, para enhebrar un juego de añoranzas e intuiciones a través del cual el escritor va forjando su formación político-sentimental. La sombra de Franco más que tocarse

viene a percibirse como algo tan inmaterial como agobiante, poco a poco comprensible para la curiosidad de la niñez y adolescencia de Semprún, ser privilegiado que puede observar la *débaçle* intelectual y social de su país de origen en el marco de un continente convulsionado y al que la «cuestión española», personalizada en Franco, molesta por su permanencia frente a los nuevos rumbos de la historia tras la caída de Mussolini y Hitler.

Así, la idea de Saint-Amand acerca del interés, continuo o intermitente, que para cualquier autor tienen los individuos aparentemente nimios, pero lanzados hacia altas cotas de poder sin previo aviso, germina en esta serie de obras y autores, de Bachoud y Villalonga a Preston y Payne. Y fructifica, por encima de tendencias y escolásticas, en una colección básica —nueva e imprescindible— de materiales de reflexión sobre Franco y el franquismo. □



TÍTULO: LOS AMANTES DEL PARAÍSO

COLECCIÓN: CLÍO NARRATIVA

AUTOR: SILVANA LA SPINA

PVP: 2.200 PTAS



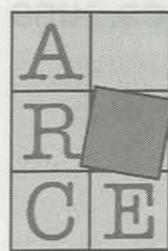
Primero fué "La judía de Toledo" y luego "Makeda". Ahora Editorial EDAF apuesta por "Los Amantes del Paraíso", una extraordinaria novela que le atraparé sin remisión.

Sicilia, siglo XI, los hijos del Islam y los siervos de la cruz frente a frente. Una época y unos lugares duros, sensuales... Peste, guerra, intrigas políticas... una atmósfera que se puede sentir, oler, oír... Amor, odio, traición... hombres y mujeres que palpitan de pasión y vida. Un extraordinario ritmo narrativo, un retrato maestro de personajes, una catarata de sensaciones y sentimientos.

La cultura pasa por aquí



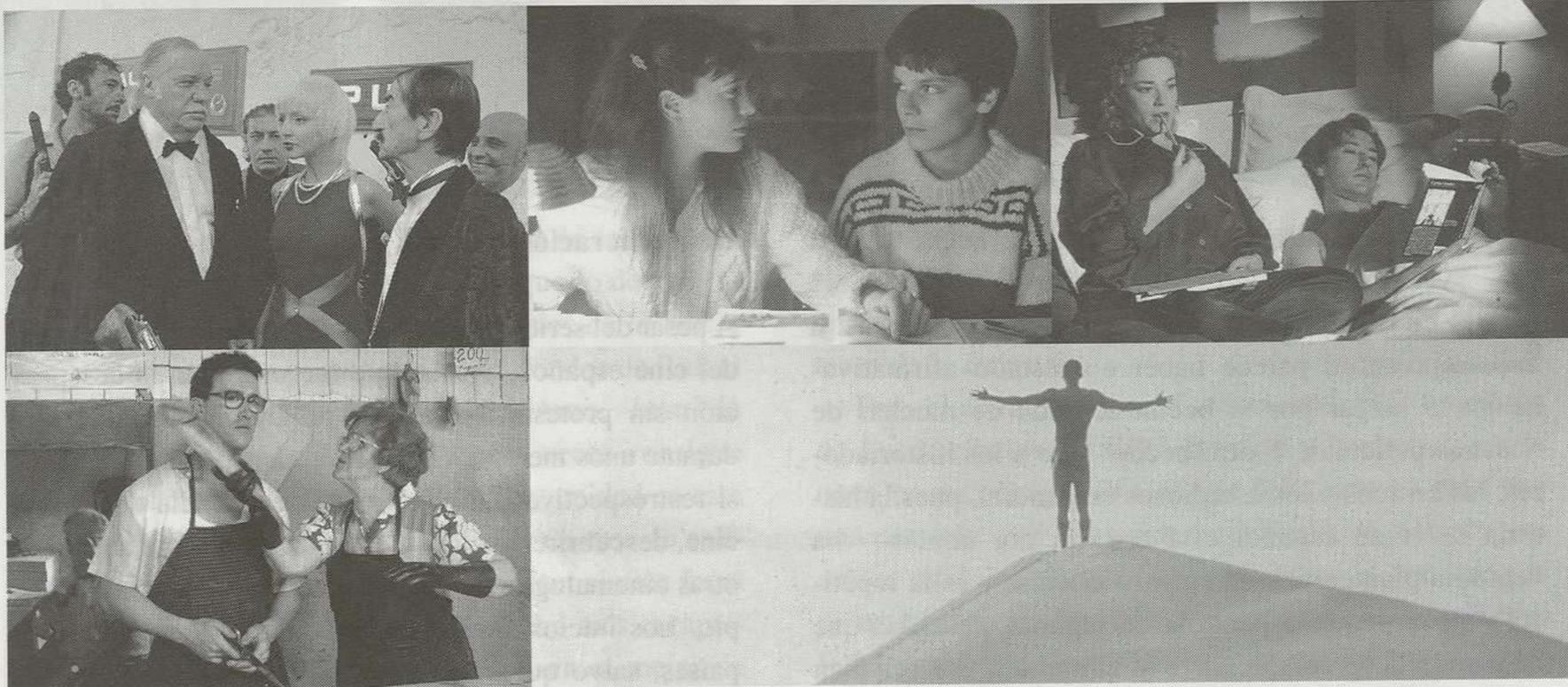
AV Monografías	CD Compact	Experimenta	Matador	Revista de Occidente
Ábaco	El Ciervo	FotoVideo	Melómano	Revista Atlántica de Poesía
Academia	Cinevideo 20	Gaia	Ni hablar	Ritmo
ADE-Teatro	Clarín	Goldberg	Nickel Odeon	Scherzo
Afers Internacionals	Claves de Razón Práctica	Grial	Nueva Revista	El Siglo que viene
África América Latina	CLIJ	Guadalimar	Ópera Actual	Síntesis
Ajoblanco	Con eñe	Guaragua	La Página	Sistema
Álbum	El Croquis	Historia, Antropología y Fuentes Orales	Papeles de la FIM	Temas para el Debate
Archipiélago	Cuadernos de Alzate	Historia Social	El Paseante	A Trabe de Ouro
Archivos de la Filmoteca	Cuadernos Hispanoamericanos	Ínsula	Política Exterior	Turia
Arquitectura Viva	Cuadernos de Jazz	Intramuros	Por la Danza	Utopías/Nuestra Bandera
Arte y parte	Cuadernos del Lazarillo	Jakin	Primer Acto	Veintiuno
Astrágalo	Debats	Lápiz	Quaderns d'Arquitectura	El Viejo Topo
Atlántica Internacional	Delibros	Lateral	Quimera	Visual
L'Avenç	Dirigido	Leer	Raíces	Voice
La Balsa de la Medusa	Ecología Política	Letra Internacional	Reales Sitios	Zona Abierta
Bitzoc	Er, Revista de Filosofía	Leviatán	Reseña	
La Caña	Éxodo	Litoral	Revista Foto	
		Lletra de Canvi	Revista de Libros	



Asociación de
Revistas Culturales
de España

Exposición, información, venta y suscripciones:

Hortaleza, 75. 28004 Madrid
Teléf.: (91) 308 60 66
Fax: (91) 319 92 67
<http://www.arce.es>
e-mail: arce@infor.net.es



CINE ESPAÑOL

Ha sido la estrella de nuestra cultura en los últimos 90. Todavía nos apabullan los logros de esta «gran esperanza blanca», y nos sorprende el éxito internacional de nuestro cine, su todavía incipiente poder de convocatoria, sobre todo entre los más jóvenes, y el vuelco que está dando la exhibición de películas en España. Después de una larga época de penuria y cutrerío en la que, no obstante, brillaron figuras individuales, auténticos héroes de la falta de industria, nos encontramos ahora con que muchos de nuestros directores se traen osos de Berlín, palmas de Venecia, conchas de San Sebastián y óscars de Hollywood. Unas políticas culturales, es decir, unas políticas presupuestarias dirigidas precisamente a apoyar el cine de calidad han sido, aunque fueran segura-

mente mal comprendidas en su momento, las directamente responsables de que, diez años después, aparezcan ya los primeros frutos.

Y justo ahora, cuando el cine español no hace más que empezar a andar, cuando su industria no hace sino comenzar a consolidarse, apoyada por la firme creencia europea en la «excepcionalidad cultural», justo ahora las políticas de Cultura dan el cambio y optan, en el cine como en tantas otras industrias culturales, por un liberalismo que dejará a nuestras producciones como un bebé con un cuchillo afilado. Este «cuaderno» recorre los puntos neurálgicos del arte y la industria que permiten eso que llamamos cine, y desde la historia hasta el presente - incluso hasta el futuro que se anuncia - y desde el guión a la exhibición, pasando por la salvaguarda del patrimonio cinematográfico, el cine español pasa examen desde la reflexión de unos colaboradores de primera fila. A ustedes les toca, ahora, disfrutarlo y hacer la crítica.



Miguel Rubio

Pero ¿existe el cine español?

La pregunta que todos nos hemos hecho alguna vez es: pero, de verdad, ¿existe el cine español? En los últimos años, gran parte de nuestra juventud parece haber contestado afirmativamente, a juzgar por la buena acogida de muchas de nuestras películas. Y otro hecho —no a los historiadores, los críticos y los estudiosos en general, pues la historia del cine español está todavía por contar— ha venido a plantearnos un curioso dilema: y es la repetición en la pequeña pantalla de algunas películas que habíamos despreciado antes y que ahora nos resultan más interesantes que en su momento, al mismo tiempo que ciertas obras prestigiosas nos lo parecen menos. También hemos podido compararlas con aquellos países que queríamos emular: sobre todo, Italia, Francia y Gran Bretaña. Especialmente, muchas de las películas de prestigio —incluidas las comedias— italianas y francesas hoy nos parecen pura arqueología cinematográfica, una vez perdida la aureola con la que se nos impusieron. De vez en cuando encontramos que el cine español no era ni mucho menos tan malo como creíamos. Y en la comedia, fundamentalmente, descubrimos algunas joyas sorprendentes, incluso a veces con mayor sentido crítico de las costumbres sociales de lo que podíamos suponer. Y ello a pesar de la censura, la cerrazón de la sociedad española, la falta de una estructura industrial adecuada, la colonización norteamericana y un largo etcétera. Problemas que siguen existiendo y que parecen sin solución.

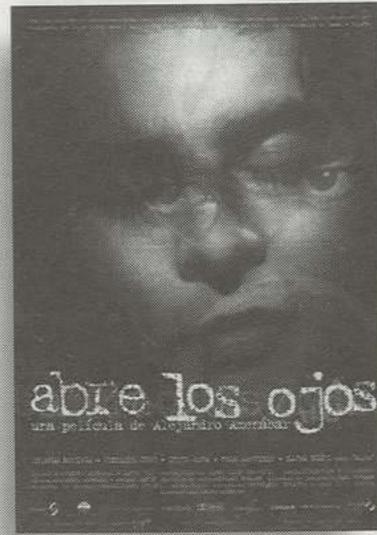
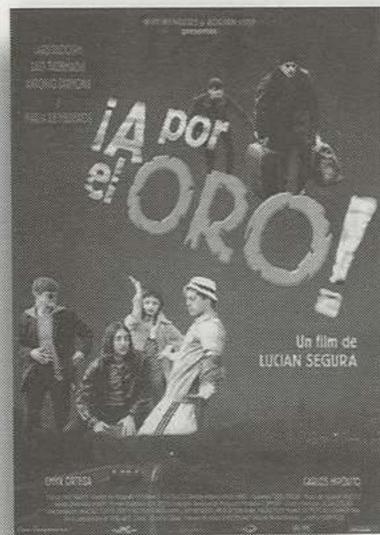
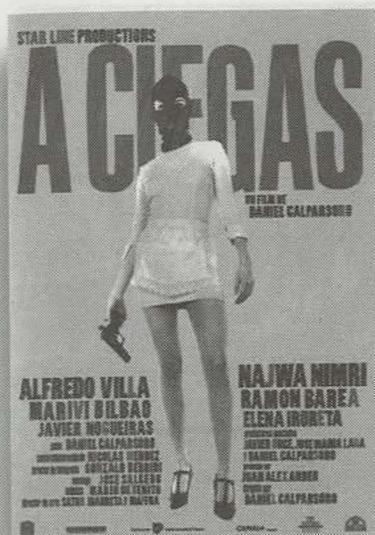
Una generación perdida

A pesar del serio desconocimiento histórico que tenemos del cine español —realmente fue una pena la desaparición sin protestas serias del programa que le dedicó durante unos meses TVE, dirigido por José Luis Garcí—, si retrospectivamente se mira la existencia de nuestro cine, descubriremos una evolución muy semejante al de otras cinematografías que nos pueden servir como ejemplo. Los inicios son tan tentativos como en los demás países, salvo quizás en Francia, Norteamérica e Italia, contando con el número adecuado de pioneros, que se corresponde con nuestra evolución social y cultural. Hay un momento, cargado de sentimientos republicanos y la necesidad de un importante cambio social, muy significativo a finales de los años veinte y que se detiene con la aparición del cine sonoro. Entonces se produce una involución que probablemente determinó la falta de carácter nacional del cine español. Las películas de Julio Buchs, Benito Perojo y Florián Rey intentaban mostrar una España popular, preocupada por sus problemas sociales y por sus gentes. De 1929 a 1932 el cine español deja de existir. El impulso republicano es, por tanto, muy breve, aunque se deja sentir en la vuelta de Buñuel a España, su documental *Las Hurdes (Tierra sin pan)*, el éxito de *La travesía molinera* de D'Abbadie D'Arrast, los documentales de Carlos Velo y los prometedores inicios de José Luis Sáenz de Heredia, que será el líder de su generación después de la guerra, con *Patricio miró una estrella* y *La hija de Juan Simón*.

Esta generación ocupará un lugar destacado en el cine de las dos décadas siguientes y se dedicará a realizar lo que podríamos llamar el «cine de calidad del franquismo», cine blanco en todos sus géneros, sin intentos de hacer penetrar en sus filmes a la sociedad española y sus difíciles momentos. Los temas más blancos, los escritores más blancos, las comedias más blancas, todo ello demuestra la fuerza de la censura. A Sáenz de Heredia seguirán algunos jóvenes inquietos formados en los incipientes cine-clubs y revistas especializadas que ni siquiera en la comedia se atreven a presentar personajes de carne y hueso, a pesar de que el talento de algu-



Torrente el brazo tonto de la ley, 1998.



nos los hacía muy aptos para la comedia de costumbres como es el caso de Sáenz de Heredia, que lo demostrará a finales de los cincuenta con *Historias de la radio*. Los grandes nombres, junto al de éste, son los de Rafael Gil, Antonio Román, Antonio del Amo, Juan de Orduña, Ernest Vajda y alguien que a veces consigue escapar del círculo: Edgar Neville. ¿Hay unidad en este cine? Poca. Si acaso su intento de hacer un cine de calidad, en el sentido en que criticaba Truffaut al cine francés de ese tiempo, en nuestro caso mucho más escapista intentando demostrar que vivíamos «en el mejor de los mundos posibles». Sin embargo, vistas hoy sus películas, resultan mejor realizadas y menos acartonadas de lo que estaban en nuestro recuerdo. En realidad, ellos hicieron posible la asunción de la necesaria técnica industrial para que el cine español existiera y fuera capaz un día de registrar la realidad española.

La generación de los cincuenta

A partir de los años cincuenta, algo empieza a moverse. La sociedad se recupera, el cartón piedra de los filmes históricos y del folclore patrio empiezan a cargar a los espectadores, que paulatinamente abandonan las salas. En 1947 se funda la Escuela de Cine (el IIEC, luego EOC), lugar de aprendizaje de los universitarios inquietos, que terminará por dar origen al movimiento de los cine-clubs. En 1950, a través de una valija diplomática, entra en España *Roma, città aperta* y el Cine-Club Universitario proyecta *Acorazado Potemkin*. Se empiezan a ver clandestinamente películas prohibidas y los cinéfilos viajan al extranjero para ver lo que aquí no se podía ver. En 1955 se organizan las célebres Conversaciones de Salamanca.

Pero ya ha aparecido una nueva generación que coincide con la literaria y plástica de los cincuenta. En 1949, Mur Oti rueda *Un hombre va por el camino*. En 1950, Neville —que pertenece a la generación del 27 y que ya dirigía películas antes de la guerra— realiza *El último caballo*, Nieves Conde *Surcos*, del Amo *Día tras día*. A estos nombres se añaden otros interesantes como Rovira Beleta (*Hay un camino a la derecha* y *El expreso de Andalucía*), César Fernández Ardavín, José María Forqué, Pedro Lazaga, Julio Coll y el propio

Fernando Fernán Gómez, que rompen el círculo vicioso del cine de la inmediata posguerra. Todos ellos aprendieron profesionalmente el oficio y proceden por tanto de la industria.

Pero el acontecimiento fundamental es la aparición de dos discípulos del IIEC, Bardem y Berlanga, que se unen para codirigir *Esa pareja feliz*, que es más que una película: por el bies de la comedia se trata de una crítica total del cine de ese momento y el resultado es un manifiesto por una nueva manera de entender la realidad, por una estética distinta, la necesidad de tratar personajes reales con sus problemas reales. Ellos van a marcar, junto con Ferreri (*El pisito*, *Los chicos*, *El cochecito*) el nuevo camino del cine español. Un año después de *Esa pareja feliz*, en solitario, Berlanga rueda *Bienvenido, Mr. Marshall*, cuyo éxito abre las puertas a las inquietudes crecientes de su generación, como hará Bardem con *Cómicos*, *Muerte de un ciclista* y *Calle Mayor*. Realmente esa generación cambia el ambiente del cine español. Pero de toda ella sólo quedaría la obra de Berlanga, en parte la de Ferreri, los inicios de Bardem, *Surcos* y *El inquilino* de Nieves Conde, algunas cosas de Mur Oti, a pesar de su excesiva retórica, *Distrito quinto* y *Un vaso de whisky* de Julio Coll, y la personalidad no siempre bien expresada de Fernán Gómez, quien quizás sea de todos el que se haya enfrentado con mayores problemas en su vida de director. De hecho, la generación de los cincuenta puede ser representada en su totalidad por la obra, más compleja de lo que parece, de Berlanga, y la que abre seriamente el camino a la siguiente, la que sirve de reflexión y punto de partida para lo que se conoció como «Nuevo Cine Español».

El «nuevo cine español»

Esta generación, heredera de la de los cincuenta, se forma en gran parte en la Escuela Oficial de Cine, salvo algunos cineastas de la Escuela de Barcelona de los que se podría decir que se forman en «Boccacio» y en la publicidad. Aquí se produce una ruptura entre dos maneras de entender el cine: la herencia neorrealista de Madrid, típicamente peninsular, el imperio del verismo sobre la meseta a lo largo de la tradición de todo el arte español y el abstractis-

HAY CINEASTAS QUE VEN EN LA COMEDIA LA POSIBILIDAD

DE DESARROLLAR EN CLAVE SUS DESGARRADURAS PERSONALES

mo de Barcelona, pues la periferia peninsular siempre ha tenido la tentación de escapar al peso de la tradición realista española, la más renuente frente a la idea de la belleza italiana que corroe casi todo el arte europeo. Saura es el abanderado de esta nueva generación madrileña, quien señala el territorio en *Los golfos* (1959) y principalmente en *La caza*. La política de José María García Escudero en la Dirección General de Cinematografía hará que un grupo de jóvenes le sigan, aportando una nueva mirada del cine español: Regueiro, Patino, Picazo, Angelino Fons, Camus, Summers, Borau... ¿Qué queda de ellos? Tentativas y algunos logros. Una primera parte de Saura a través de la que realiza su estilo, algunos filmes solitarios de Regueiro, Patino, Picazo y Summers —qué pena que éste, quizás el de mayor personalidad de su generación, sólo al principio nos ofreciera atisbos de su mundo poético—, Borau, con *Mi querida señorita* (guión y producción de él), *Hay que matar a B*, *Furtivos* y siempre momentos de sus películas. De todo este grupo la única obra consistente me parece ser la de Mario Camus, el único que sigue fiel a su manera de entender el cine, con un universo en permanente desarrollo y cada vez más esencial, sin dimitir nunca de sus temas y de su mirada personal.

De la Escuela de Barcelona, apenas queda nada. Lo formaron un grupo numeroso, algunos de los cuales abandonaron pronto: Nunes, Grau, Aranda, Jordá, Esteva, Durán, Bofill, Camino, Gubern y Suárez. De ellos sólo

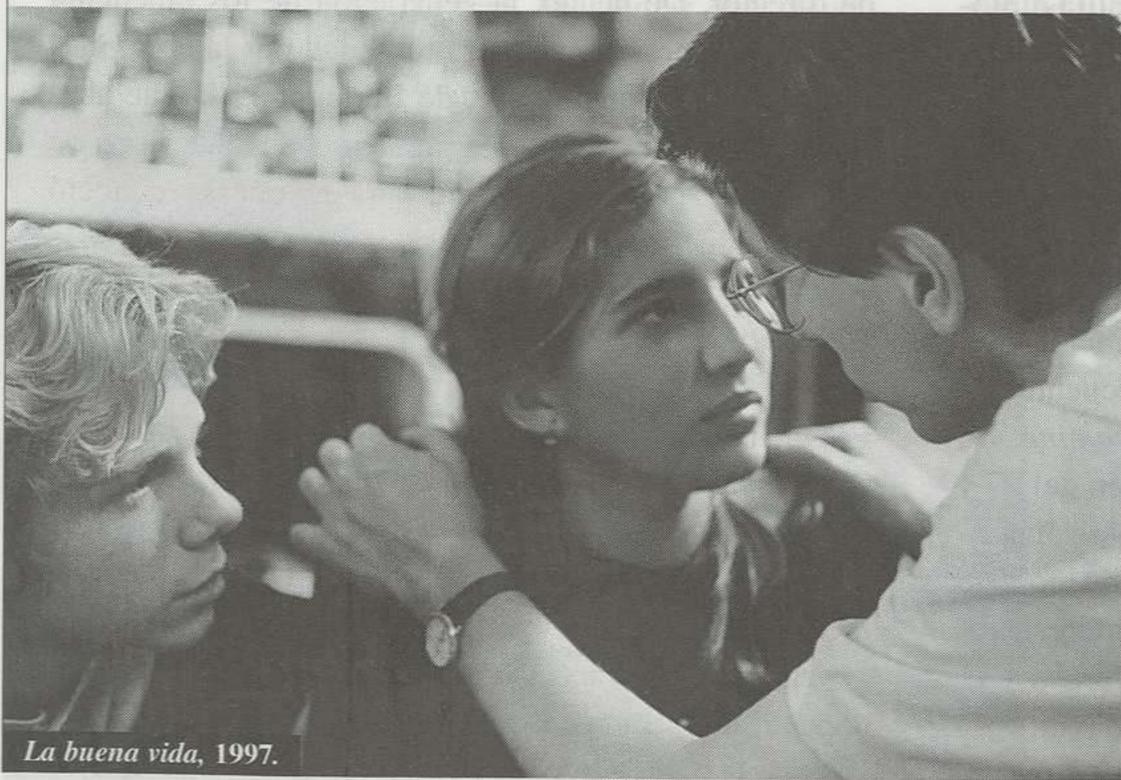
quedan, habiendo sabido asumir su personalidad y su evolución propias, Aranda y Suárez. Los demás, salvo Camino y la última película de Jordá, se nos aparecen ahora como un intento de modernización sin raíces, como un brillo en la noche de estrellas fugaces, destrozados por la pretendida fuga de sus raíces. Suárez ha intentado unir importantes elementos de seducción de la literatura con el cine, no siempre lográndolo, pero algunos de sus momentos expresivos estarán con seguridad en la historia del cine español. Y en una antología de éste no faltará *Amantes* de Aranda, y ciertos momentos de una fuerte densidad expresiva de sus mejores películas realistas, con carácter de crónica, desmintiendo así la pretensión de la ruptura del realismo de la Escuela de Barcelona.

El espíritu de Erice

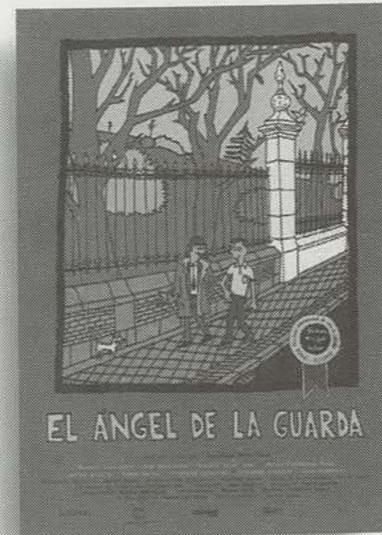
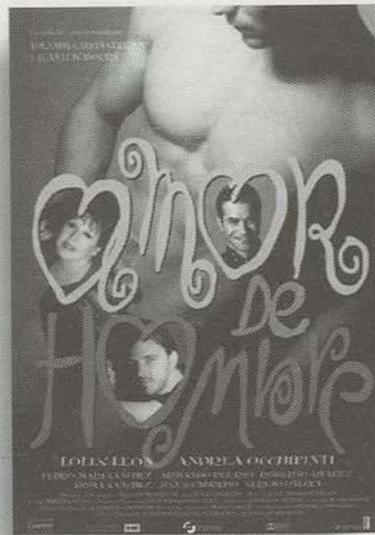
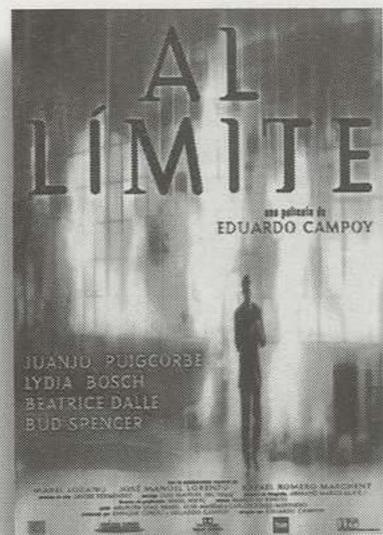
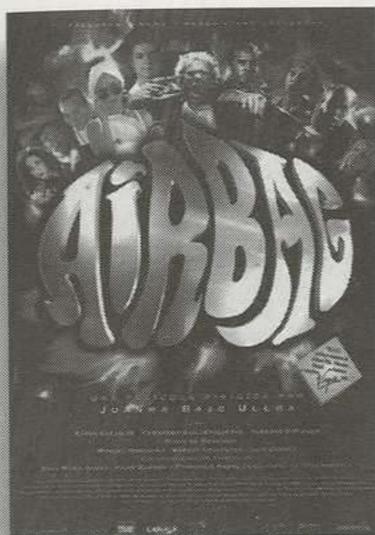
Siguiendo la trayectoria realista del cine español, de donde ha sacado siempre su fuerza, en los años sesenta hace su aparición un nuevo grupo que forman a manera de otra generación. Aquí el realismo sigue teniendo su peso, su lenguaje parece más al día, con intereses más cosmopolitas y con una teoría del cine que quiere ponerse más en relación con el desarrollo del cine mundial. Son gente que viene, más que de las filmotecas, de las revistas especializadas y del ensayo cinematográfico. Es decir, poseen un conocimiento crítico del cine. Una personalidad va a

sobresalir sobre todas las demás: Víctor Erice. Le acompañan en esta nueva irrupción generacional Garci, Guerin, Gutiérrez Aragón, Armiñán (que empieza con ellos a dirigir), Chávarri, García Sánchez, Drove, Pilar Miró, Pedro Costa y también Ricardo Franco, Martínez Lázaro y Bigas Luna (aunque éstos estarán más cerca en visión e intereses a la generación siguiente).

Es triste decir que poco va a quedar de ellos, salvo un cierto ánimo, el intento de un *aggiornamento* del lenguaje, la asunción de nuevos temas que quieren tratarse como universales. Son de destacar los primeros Gutiérrez Aragón, la búsqueda del clasicismo de Garci y ese territorio desgarrado y cotidiano, que no sé bien



La buena vida, 1997.



por qué no ha querido frecuentar, el de *El crack*. Pero de ellos quedará la figura de Erice, que con tres largometrajes y un corto es con Buñuel y Berlanga la personalidad más universal de nuestro cine. Y quizás el cineasta actual con un estilo más personal del mundo. Un estilo y un mundo que nos habla de la herida de la infancia y la luz que la envuelve como casi nadie ha sabido expresar, junto con Vigo, Truffaut y Pialat.

El efecto Almodóvar, el efecto Trueba

A partir del realismo y de sus contradicciones, las tensiones que una nueva visión del realismo hacen surgir, con elementos expresionistas de carácter subjetivo y fantástico, la mezcla de géneros, se va a incorporar una nueva hornada de cineastas y va a tener una doble dirección: Fernando Trueba y Pedro Almodóvar. Ambos parten de la comedia, una nueva comedia que había lanzado a la calle antes Fernando Colomo. Ambos también ven en la comedia la posibilidad de desarrollar en cierta clave sus desgarraduras personales. Y ambos se sienten fascinados además por el *thriller* y el cine negro. Poseen igualmente ambición de llegar al gran público. Sin embargo, son personalidades muy dispares. Los dos tendrán una influencia decisiva sobre los demás y los que les siguen. Y, al imitarlos, se producirán peligrosas derivaciones.

Si Dibildos señaló, en la generación de los cincuenta, una fórmula de comedia que le permitía mostrar en gran parte las ambiciones, no exentas de desazón, de los españoles del desarrollismo del Opus Dei, Colomo inaugura la «comedia madrileña» de la transición, en la que sabe mezclar tres elementos fundamentales: una estructura de comedia a la americana, una óptica costumbrista y el lenguaje coloquial del momento del tardofranquismo y la apertura democrática. Esto, con mayor peso, con una mayor agudeza, aparece claramente en Trueba y Almodóvar. Éste está más cerca del sainete, del costumbrismo, es su fuerza radical. Posee esa característica mirada implacable sobre la realidad de todo el arte español, que a la vez va más allá del realismo, pero que no obedece a los cánones de la belleza importados de Italia. Su problema creador se basa fundamentalmente en su tendencia, cada vez más subrayada, a abandonar el cos-

tumbrismo y buscar a toda costa una idea de la belleza que contradice sus primeros intereses creadores, esa ganga de la que él saca sus mejores materiales.

Por su parte, el talento de Trueba es más ecléctico, posee además otra preparación. Tiene su propio mundo, pero ha sabido asimilar profundamente la lección de algunos de sus maestros de cabecera: Truffaut, Wilder, Woody Allen, y con ellos otros autores que pueden rastrearse en su filmografía. El universo de Trueba es más rico que el de Almodóvar, también es menos agónico. Parece más abierto al mundo y, por tanto, más capaz de renovarse y de enriquecerse. Desde *Ópera prima* nunca se ha repetido y ha tratado de encontrar sistemas narrativos y poéticos cada vez más complejos, en una doble dirección que hace que su obra esté siempre viva: la búsqueda de un paraíso perdido y la herida esencial del ser humano. Pero una obra tan difícil y tan llena de matices temáticos como *Belle époque* sólo es posible, por encima del talento y la sensibilidad, gracias a un gran dominio del medio expresivo, la letra y el espíritu, el guión y la dirección, lo que le convierte en un gran *metteur en scène*, a imagen y semejanza de sus queridos maestros.

A la generación de los grandes líderes reseñados pertenecen algunos de los nombres hoy más cotizados en nuestro cine, como Franco, Martínez Lázaro, Imanol Uribe, Montxo Armendáriz... Franco era un autor con enormes posibilidades, como demostró en su última película *La buena estrella*. Montxo Armendáriz e Imanol Uribe parecen contaminados por un exceso de academicismo, lo que les hace muchas veces acercarse a cierto «cine de calidad», en el sentido en que lo es el último cine británico, y su visión crítica de la realidad se ve a menudo corroída por cierta carga retórica, un exceso de intenciones que entorpece su capacidad expresiva. *Secretos del corazón* está más cerca del cine francés de *qualité* de los años cincuenta que el de la *nouvelle vague*.

Comedias por un tubo y algunos solitarios

Hemos hablado de la «comedia madrileña» iniciada por Colomo, y durante los últimos años ha sido el género más frecuentado y abundante de nuestro cine.

HAY ESPECTADORES QUE PREFIEREN HUIR DE LA REALIDAD, Y OTROS QUE BUSCAN UN CINE QUE HABLE DE ELLA

El tipo de comedias que podrían estar representadas por los guiones de Oristrell y las realizaciones de Manuel Gómez Pereira. ¿Algún español se ha sentido representado por los personajes de la inmensa mayoría de estas comedias, con situaciones tan estrambóticas, exopilantes y alambicadas como las que les hacen vivir sus autores? Y, sin embargo, a pesar de esa falta de identificación, tienen éxito. ¿Por qué? Sería un tema para desarrollar en un artículo de sociología cinematográfica. Pero parece evidente que los jóvenes espectadores de cine actuales prefieren huir de la realidad y refugiarse en un mundo que les retrata más como les gustaría ser de como son realmente. De hecho, se trata de personajes tan ajenos y lejanos a nosotros como los de las comedias actuales de Hollywood y poseen su misma gratuidad, seres lúdicos de una extraña ingravidez, como astronautas en el espacio. Las situaciones se retuercen hasta llegar a la mayor inverosimilitud.

Pero en esta generación hay algunos cineastas solitarios que intentan seguir su propio camino: entre todos, Julio Medem, algo menos Bajo Ulloa, y es interesante esperar a conocer la evolución de dos cineastas jóvenes con sensibilidad y talento: Iciar Bollaín y Gracia Querejeta. A ellas añadiría una gran promesa, David Trueba, quien puede seguir los pasos de su hermano y cuya primera película ofrecía la madurez de éste y un conjunto de intereses muy amplio.

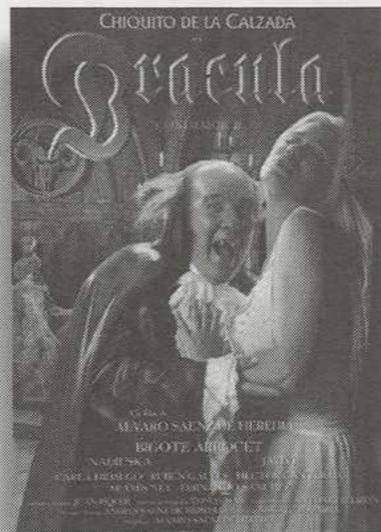
Todo cineasta se muestra por entero en su primer filme, muestra una yema que determinará su posterior desarrollo. Se sabe si hay un mundo detrás o no. Y así me parece que el huevo de Medem parece contener un material más estilístico que temático, más forma que substancia, para decirlo en términos clásicos. Parece difícil que salga de un círculo vicioso de donde le resultará difícil salir, si no quiere convertirse sólo en un fino estilista. Si lo hace puede llegar a ser uno de los grandes nombres de nuestro cine.

Del lenguaje y su poder

Esta nueva generación, quizás por influencia de su éxito en la comedia, se siente fascinada por los géneros y por sistemas lingüísticos que no sólo son cinematográficos, todos ellos relacionados con las diversas formas de expresión que consiguió poner en órbita la generación del 68: del tebeo a la cibernética más avanzada. La última tendencia en España son los géneros, especialmente el «negro» y sus muchas derivaciones. Casi todo el cine que nos viene de América son *thrillers*, películas de superacción, efectos especiales, *comics*, comedias hilarantes... El éxito de ciertos cineastas jóvenes consiste en dar este material a un público joven que se ha acostumbrado desde pequeño, a través de la televisión y del cine, a este tipo de relatos y a este tipo de personajes. Los espectadores espa-



Bwana, 1995.



ñosoles parecen sentirse fascinados por el hecho de que esta clase de vehículo, con su lenguaje propio, les venga de sus conciudadanos y no a través del Atlántico. Esa me parece la base de su éxito. El que gente como ellos sea capaz de utilizar ese lenguaje extraño que han asimilado tan bien a lo largo de horas y horas de visión.

Y así aparecen dos directores que han conseguido los mayores éxitos de los últimos tiempos: Alex de la Iglesia y Alejandro Amenábar. Su gran aceptación por parte del público se debe a que han sabido como nadie utilizar dichos géneros y los sistemas lingüísticos al uso. Ambos son dos alumnos aplicadísimos. Pero la diferencia está en que uno tiene algo que contar y el otro es puro remedo formal. Este se toma en serio dichos sistemas lingüísticos y el otro los utiliza para burlarse de ellos, para criticarlos. A pesar de los desequilibrios de *Perdita Durango* —con momentos de extraordinaria expresividad—, los dos filmes anteriores de Alex de la Iglesia le presentan como un talento de primer orden, con un mundo muy rico de equivalencias poéticas y de afán de crítica social. *El día de la bestia* es una obra compleja y llena de motivaciones que está controlada con mano maestra. Y el juego estilístico utilizado está siempre criticado desde sí mismo, tomado con un distanciamiento que le da dobles y triples sentidos. Su problema es un problema de un exceso de talento y de intereses, debe aquilatar su enorme ganga y su gran capacidad imaginativa y formal. Si no se pierde, puede ser un creador con muchas cosas que contarnos, y especialmente puede ser un espejo muy amplio y profundo donde mirarnos.

Es lo contrario que pasa con *Tesis* y *Cierra los ojos*, donde Amenábar parece prisionero de dichos sistemas lingüísticos, sometido a ellos con una fascinación infantil. Pero tras el juego establecido no hay nada, no nos dice nada sobre el mundo o sobre sí mismo: es un juego en el vacío, un espejo dorado incapaz de reflejar el más leve soplo de vida. Al no tener nada que contar, no cuenta nada y el resultado es forma, forma y forma. La historia del cine está llena de estos formalistas cuya vena se acabó pronto. Sólo de las tripas se puede sacar la capacidad de interesarnos por los seres humanos, de

identificarnos con ellos y de vibrar con sus desgarramientos. Pero a Amenábar no parece interesarle ni eso ni la sociedad en la que vive: y así, mientras pueda jugar con el espectador —propuesta cada vez más difícil— será aceptado como un alumno brillante acostumbrado a sacar matrículas de honor. En cambio, Alex de la Iglesia las saca para reírse de sus maestros y un poco de todo el mundo.

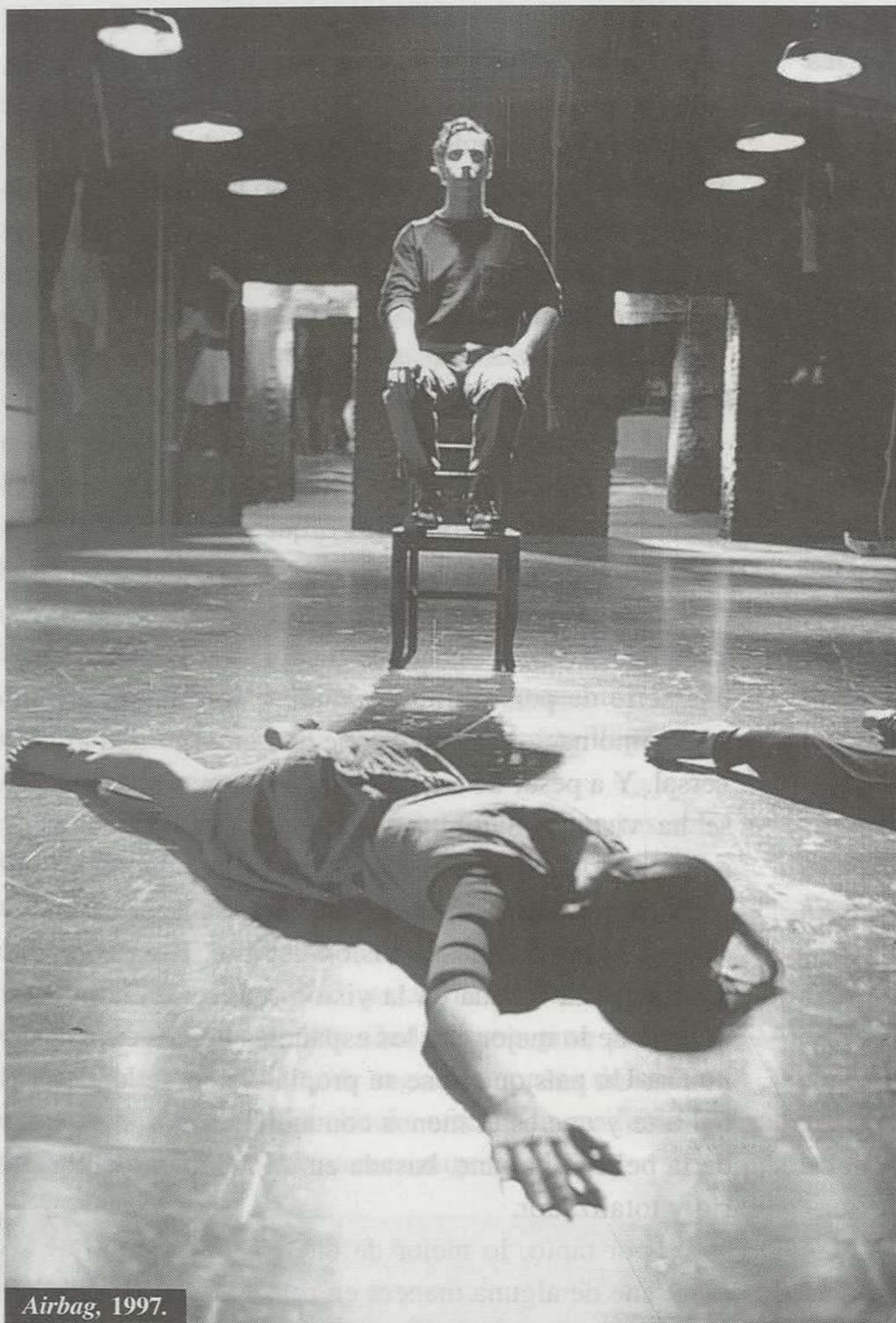
No es una entelequia: existe

¿Existe o no existe el cine español? Existe igual que todos los cines nacionales. Porque a veces expresa a sus conciudadanos, coincide con sus obsesiones y mitos, pero fundamentalmente por una serie de obras que pueden pasar a la antología del cine y también por una serie de personalidades que no sólo han marcado su destino nacional sino que se han incorporado al universal. Y a pesar de los muchos problemas ante los que se ha visto sometido, se puede conseguir una larga antología de películas españolas que nos han expresado como ciudadanos y que han expresado el genio en cierta manera de nuestra visión del arte. Esa visión del arte que está basada en la visión realista: condición y destino de lo mejor que los españoles hemos expresado nunca. Un país que tiene su propia visión de la historia del arte y que es el menos contaminado por la estética de la belleza italiana, basada en un idealismo autoritario y totalizador.

Y, por tanto, lo mejor de nuestro cine es el que se mantiene de alguna manera en relación con la realidad y el que no trata de deformar la visión de nosotros mismos y del mundo, que no realiza ninguna impostura de la realidad y que trata de ofrecérsela de la manera más directa. Por eso hay una línea conductora que parte de Buñuel, sigue con Berlanga, Saura, Camus, Erice, Trueba, Almodóvar, Alex de la Iglesia... y en la que han participado algunos directores, en uno u otro momento, en una u otra película, con obras solitarias que merecen mucho respeto. Por eso, si la falla con la realidad que se está produciendo en el nuevo cine español se agranda, puede ser fatal para su destino. Algo de esto le pasó al cine italiano, que rompió con su destino, y así le va. □

Carmen Rico Godoy

Adapta como puedas



Airbag, 1997.

Se cuenta que iba una camioneta cargada de rollos de película por un camino que iba de un pueblo a otro. El conductor se durmió y volcó, y todas las latas se abrieron y el celuloide se esparció por el suelo. Mientras el conductor maltrecho se levantaba y salía de la cabina, una cabra se acercó y empezó a comerse las películas. Cuando lo vió, el chófer dijo: «Muy bonito, así que ¿te gusta la película, eh, cabrita?» A lo que el animal, levantando la cabeza contestó: «Me gustó más el libro».

El éxito para un autor literario consiste en que sus novelas se lleven al cine. No importa cuál sea el resul-

tado. El hecho es que un autor puede pedir enormes adelantos si el cine se interesa por sus obras. Se establece así una extraña interdependencia que contiene múltiples contradicciones y equívocos.

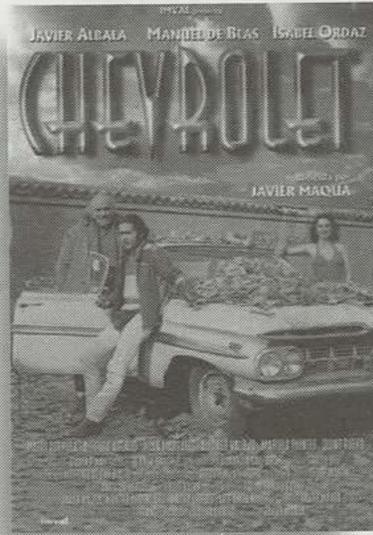
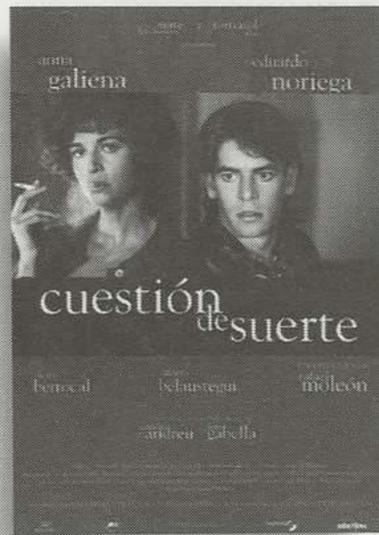
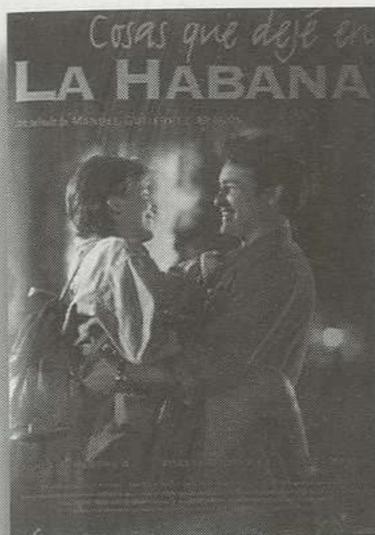
Porque el cine a su vez parece que no puede desprenderse de su origen literario. Las novelas, los relatos cortos, los libros de viajes, las biografías constituyen la base de la creación cinematográfica. Han sido y son muy pocos los cineastas que sólo hacen películas a partir de historias inventadas por ellos mismos. Y aun en estos casos casi siempre hay alguna referencia inconfesada a algún autor.

Y es lógico que así sea. En sus orígenes el cine parecía que era autosuficiente ofreciendo imágenes y después sonidos. Pero pronto se reveló que además había que contar historias para mantener la atención de los espectadores. Unas historias increíbles y cuanto más complejas mejor.

Los cineastas se dieron cuenta enseguida de que las historias *fetén* estaban ya escritas en los libros y empezaron a tirar de ellas sin piedad. Las buenas historias de amor, de aventuras, de traiciones o de crímenes estaban ya escritas y descritas entre las páginas de las novelas. Todo consistía en ADAPTARLAS, la gran palabra que ha unido y separado al mismo tiempo al cine y a la literatura durante los últimos cien años.

Sólo a partir de los años 50, los autores literarios han podido beneficiarse económicamente —gracias a los acuerdos internacionales de *Copyright*— del expolio que ha hecho el cine de sus obras. Antes de eso se fusilaban directamente o, en casos como Chandler, los estudios de producción los contrataban como guionistas a modo de contrapartida.

Desde los años 60, las editoriales y los agentes literarios manejan los derechos y adelantos con vistas al cine para así promocionar y proteger económicamente a sus autores. Y suceden hechos insólitos, como que una novela que ha tenido una modesta carrera comer-



cial cuando es publicada por primera vez se convierte en un *bestseller* al ser llevada al cine o a la televisión y reeditada. La gente quiere, por extrañas razones, leer o volver a leer la novela después de haber visto la película que se ha hecho de ella. En España vivimos un caso flagrante con *Los gozos y las sombras*, cuyo éxito como serie de televisión relanzó al estrellato a Torrente Ballester.

Al cine le interesan principalmente dos tipos de novelas: las malas y desconocidas o las de superéxito con el público. Las primeras porque el público en ningún caso va a exigir fidelidad o rigor en la adaptación. Y las segundas, porque añaden a la futura película el *glamour* de un nombre superconocido. En el cine es importante lanzar nombres por encima de la mesa y es más fácil convencer a un inversor o un actor de que el proyecto es bueno cuando se tiene el nombre de García Márquez (entre otras razones porque los derechos para cine de García Márquez suponen ya de entrada un pastón).

Al autor, por su parte, —y a los agentes— que se haga una película de su libro le supone no sólo el dinero extra de los derechos, sino la posibilidad de a) participar en el guión, dinero suplementario; b) sugerir actores y directores, y c) controlar el resultado final. Sin contar con la reedición de la obra con nueva portada, que consiste en una foto con los actores de la película. El público de las librerías, tan abrumado por los miles de títulos que pueblan los estantes, parece susceptible de confiar en una novela de la que no tiene datos si demuestra con foto de portada que ha sido llevada al cine. Es como una garantía.

Las posibilidades a), b) y c) no suelen convertirse en realidad nunca. Los productores y directores, generalmente sin razón, desconfían de los autores literarios como guionistas. Primero, porque son caros, porque son tozudos y porque, como su nombre indica, son literarios y supuestamente desconocen el lenguaje cinematográfico. Así que prefieren a un guionista puro artesano. Sin contar con que los directores actúan —sobre todo en Europa— como auténticos creadores y suelen escribir ellos sus propios guiones para llevar la novela adaptada a eso que llaman ellos su propio terreno.

La novela adaptada se convierte así en un mero pretexto para que el director y el productor puedan hacer

la película que les dé la gana. Si les conviene conservarán el título y pondrán el nombre del autor de la novela en letras gordas, como sucede con novelas y autores de éxito. Lo que no les impedirá, por otra parte, desde traspasarla a una época distinta y cambiar el final o el comienzo, a eliminar personajes o añadirlos.

Dicen los entendidos que de novelas malas o mediocres suelen salir excelentes películas. Esto es tan válido como lo contrario. Excelentes novelas han sido machacadas por el celuloide sin ninguna consideración. Depende más del talento empleado en hacer la película que del origen de la película. Que una película esté basada en una buena novela no garantiza ningún otro resultado que no sea la suma de talentos que han participado en la factura del film.

Uno de los problemas de hacer películas es la gran cantidad de gente que participa en ellas. El productor que pone los medios económicos para realizarla, el director, el guionista, el operador, el maquillaje y vestuario, los efectos especiales, el equipo técnico, los actores, el montador y el músico. Todos tienen que ir en la misma dirección y tener el talento y la capacidad necesarios para obtener un resultado aceptable. Un error en la elección de un actor o actriz, malas localizaciones, un vestuario inadecuado, un montaje absurdo o una música equivocada pueden alterar el producto final.

Al autor literario que está acostumbrado a trabajar en solitario le entran temblores cuando ve la cantidad de gente con autoridad que opina sobre su historia y personajes, cuando son llevados al cine. Pongamos un caso típico: un productor (P) le ha comprado a un autor (A) una novela porque ha ganado un premio importante y le interesa el tema —un crimen rural a principios de siglo, con incesto incluido—. La historia contiene suspense y sexo y una cierta crítica social. En la novela el protagonista es el padre.

El productor se busca un director y ambos deciden que el protagonista, en lugar de ser el padre, debería ser la hija, porque el nombre de una actriz joven de éxito atrae más público que el de un actor mayor. Además, la acción se traslada a época actual porque resulta difícil y caro reproducir los años de la primera guerra mundial. Se hará hincapié en el sexo, pero no entre padre e

ENFRENTADO CON LA PELÍCULA, EL AUTOR

SE PREGUNTARÁ PERPLEJO QUÉ PINTA SU NOVELA AHÍ

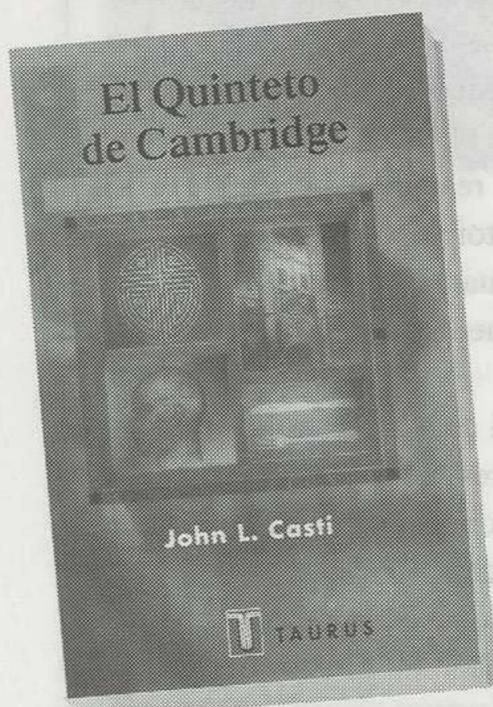
hija, por temor a que resulte demasiado agresivo para un sector del público potencial, dentro y fuera de España. La hija tendrá un hermano inventado —interpretado por algún actor joven «revelación» con poca experiencia pero que enloquece a las quinceañeras— y será a través de él que se cuente la historia. En la novela la asesina es la madre, pero eso se cambia porque en el guión adaptado no resulta creíble, así que el culpable del crimen resulta ser la víctima: el padre se suicida. Y si en la novela había dos hijos fruto del incesto, en la película se eliminan.

Enfrentado con la película, el autor literario se pregunta perplejo por qué misteriosa razón le compraron los derechos de una novela suya para hacer una película que no tiene nada que ver. Tentado está de devolver el dinero que le dieron.

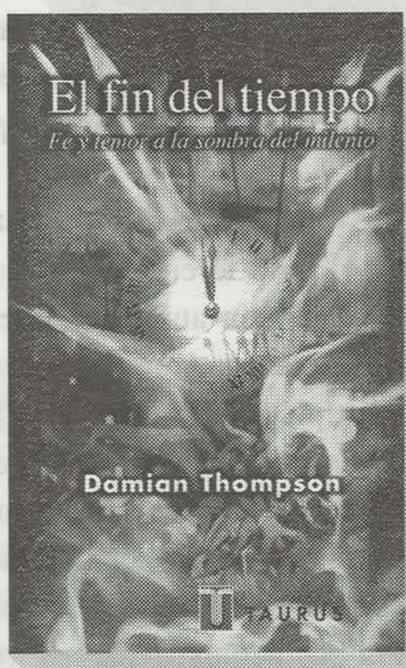
El autor literario bueno, malo o regular, de éxito o fracasado, no tiene más remedio que aceptar los hechos. En cuanto vende los derechos para cine, pierde la autoría de su novela y ésta se transforma en un instrumento que utilizarán los cineastas según les convenga. Ni autores tan respetados y dictatoriales como Vladimir Nabokov pudieron cambiar nada. Si la película es buena o comercial, el autor saldrá beneficiado, y si es mala o pasa desapercibida, lo único que puede hacer es renegar públicamente de ella, pero no alterar el curso de las cosas.

Los beneficios que el autor literario puede obtener cuando sus obras son llevadas al cine, dinero y reedición, tienen que ser suficientes para satisfacer su ego. Considerando que el ego de los autores es de tamaño macro, como el de los cineastas, siempre queda el consuelo del cuento de la cabra. □

Novedades



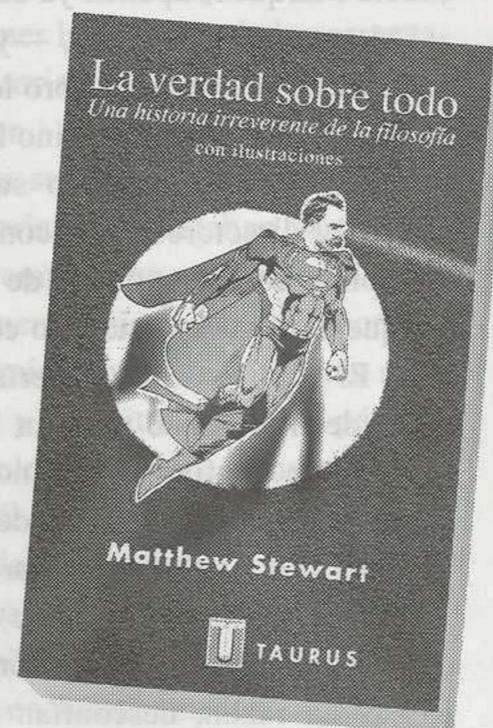
¿Es posible construir una máquina que pueda reproducir los procesos cognitivos humanos?



El papel de las expectativas milenaristas y apocalípticas en la historia de la civilización occidental



Textos inéditos de uno de los principales ensayistas del siglo XX



Una brillante aproximación a la historia de la filosofía lejos de su versión tradicional

taurus
[Es pensamiento]

Angel S. Harguindey

Alabanza de la barraca de feria



Airbag, 1997.

Hubo un tiempo, 1955, en el que el cine español era definido por algunos de sus protagonistas como «políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítrico». Hoy, más de cuarenta años después, la mejor definición posible es la de su indefinición. El cine, la literatura, la pintura, la música, la arquitectura, el teatro y cualquier otra manifestación del quehacer creativo (¡hasta los cantautores!) no admiten fácilmente definiciones tan concluyentes, ni la sociedad las demanda, pues sabido es que la simplificación necesaria para alcanzar lo rotundo es el camino más corto para el dogmatismo o la estupidez y, en ocasiones, para las dos cosas.

La inutilidad de buscar una definición para el cine español no sólo es una cuestión de método. Es, también, un tema sociológico. Si el cine es, entre otras muchas cosas, un patio de butacas que hay que llenar, es evidente que quienes lo llenan, o una gran parte, no sienten la menor zozobra ante lo raquítrico de la industria que genera el producto, como tampoco les molestan las falsedades sociales o la ineficacia política del cine español. Quieren ver una película y, sobre todo, desean que les guste. Es lo que se ha venido en llamar pragmatismo, un término frecuentemente vilipendiado

y asociado con la juventud —el segmento de la población que, por otra parte, asiste al cine con mayor frecuencia y constancia— y que encierra, también frecuentemente, más sentido común que el que revelan sus detractores.

La cuestión es, básicamente, entender el cine como una barraca de feria o como una reunión de alumnos de la Sorbona, por utilizar símiles de una de las parejas de hecho más fructíferas del cine español: Berlanga y Azcona. El cine es arte, industria, taquilla, estilete, ametralladora, tribuna y muchas cosas más, y en él caben desde el estilo más convencional y clásico a los experimentalismos más desafortunados. Suele

ocurrir, sin embargo, que quienes lo conciben de una determinada manera tienden a despreciar a quienes no la comparten, y de esta forma se sacan conclusiones rotundas e inflexibles que tienen más aire de anatema que de análisis. La clave, supongo, es la tolerancia y el respeto, de tal modo que quienes entienden el cine como un entretenimiento, como 90 minutos gozosos, no sean arrojados a las tinieblas por quienes consideran que es un instrumento para cambiar el mundo o subvertir la propia estética cinematográfica. Dicho de otra manera: tan respetable es el que le gusta Spielberg o Richard Donner como el que prefiere a Rohmer o a Kiarostami. Naturalmente, aquel que goza con las superproducciones repletas de efectos especiales y con la sobriedad de Angelopoulos, por ejemplo, tiene muchas más posibilidades de disfrutar en la sala oscura.

Y sin embargo estos esbozos de ideas, o de verdades de Perogrullo, han enfrentado a los profesionales del gremio y a los críticos durante décadas, y aún mantienen las espadas en el alto, mientras el público, con una apabullante sensatez, pasa por taquilla cuando quiere y le apetece sin más complicaciones. Por otra parte, el que el número de espectadores de las películas españolas crezca, como al parecer ocurre últimamente, no debería interpretarse como la demostración de un cre-

NO DUDARÍA EN AFIRMAR QUE UNO DE LOS ERRORES MÁS LAMENTABLES DE NUESTRA FORMACIÓN FUERON LOS CINE-CLUBS

ciente interés por el cine nacional en general, ni mucho menos como un éxito de una determinada política cinematográfica, sino simplemente como lo que es: que hay determinadas películas, determinados realizadores y determinados temas que han conseguido atraer a un importante sector del público. Junto a ellas, no lo olvidemos, hay otras películas que no lo han conseguido e incluso unas terceras que ni siquiera se han estrenado. Es decir, que algunas han alcanzado el cielo, otras padecen el infierno y otras aún siguen en limbo. En el cine español hay de todo.

Llegados a este punto, y tras comprobar la diversidad de la oferta y abogar por la tolerancia, sólo nos queda reivindicar la arbitrariedad y el subjetivismo para poder desarrollar otro tipo de ideas que sin duda también serán obvias y elementales pero sinceras, al menos para quien las expone y suscribe. Si hay que elegir entre la barraca de feria y la reunión en la Sorbona, ni que decir tiene que gana la barraca que, además, es lo mismo que decir que ganan las raíces, el origen del cinematógrafo. La diferencia esencial entre la barraca y el aula es que en la primera el espectador es consciente de que asiste a un espectáculo por el que paga y en el que podrá reír, llorar, asustarse o mentar a la familia del realizador, todo ello, naturalmente, si no aprovecha la oscuridad de la sala para, en compañía, dar rienda suelta al deseo carnal, en cuyo caso ni siquiera sabrá

qué película se proyecta. Para los partidarios de la Sorbona el filme es una parte más de un ritual analítico que comienza mucho antes que la proyección y acaba mucho después. En un caso es entretenimiento y en el otro, una tesina.

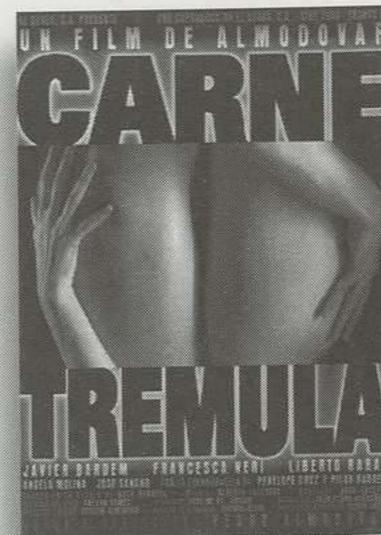
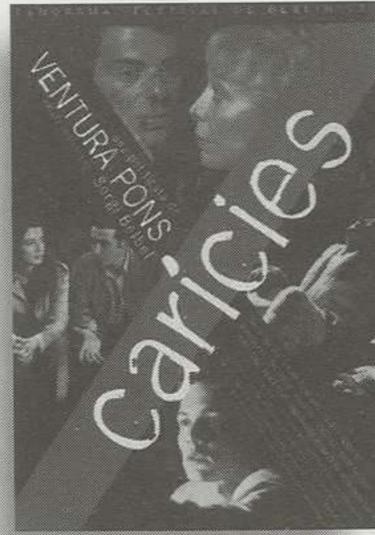
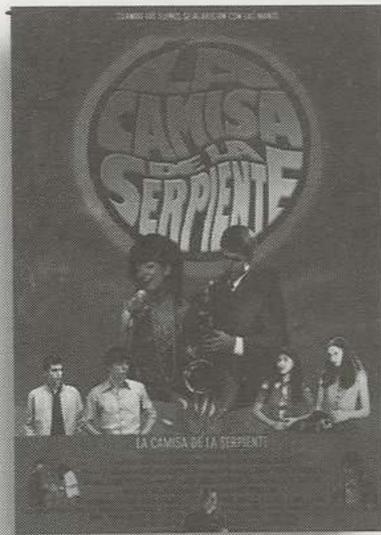
Quizás parezca una provocación, pero no dudaría en afirmar que uno de los errores más lamentables de nuestra formación cinematográfica fueron los cine-clubs. Es verdad que en ellos, y por las peculiaridades del régimen político que padecimos durante décadas, se podían ver películas de difícil o imposible exhibición pública. Es cierto que gracias a los cine-clubs tuvimos noticias del *free-cinema* o de la *nouvelle vague*, entre otras tendencias, pero aquellos foros de cinéfilos estimulaban una forma de ver el cine, de analizarlo y comentarlo, en el que la pedantería era la reina de la casa. Esos banales intentos de profesionalizar la mirada propiciaban el sectarismo e impedían la espontaneidad del espectador. Y de esa forma, en el nombre de unos confusos esquematismos basados en unas no menos confusas razones, se cometían tropelías sin fin, se ensalzaban a realizadores imposibles con la misma facilidad que se condenaban a las tinieblas a muy dignos artesanos cinematográficos.

Con el cine español pasaba algo similar: los profesionales del análisis, los críticos, tenían una irremediable tendencia a elogiar lo que encajaba en sus coordenadas de «cine de autor», tuviera calidad o no, mientras manifestaban un tradicional desprecio por «lo comercial». El resultado no fue otro que un rotundo —en este caso sí— distanciamiento entre la crítica y el público, lo que no es un drama pero sí un fracaso de los que se sienten llamados a aportar la luz al nebuloso colectivo de espectadores.

Pues bien, dentro de ese indefinido y ya centenario cine español, y siguiendo la estela que marca la barraca de feria, hora es ya de citar algunos nombres propios elegidos desde la más estricta arbitrariedad. Y el primero de todos no es otro que el de un guionista, Rafael Azcona, que comenzó su relación con



Cosas que nunca te dije, 1995.



el cine nacional a finales de los años 50 y que para fortuna de todos no la ha interrumpido desde entonces. Baste citar sus tres primeros guiones llevados al cine, *El pisito* (1958), *El cochecito* (1960) y *Plácido* (1961), los dos primeros dirigidos por Marco Ferreri y el tercero por Luis García Berlanga, para comprender lo que supone su incorporación al cine nacional. Azcona aporta algo esencial y muy poco frecuente hasta entonces: los personajes, el habla y el ambiente cotidianos del llamado pueblo llano y sencillo, sus miserias y grandezas, sobre todo la grandeza de sobrevivir en una España políticamente represiva, socialmente mezquina, culturalmente pacata, estéticamente fea e industrialmente paupérrima. Parafraseando a algún creativo publicitario se podría decir que «Con él llega la calle», y esto que parece elemental se convirtió en un hito.

Si algo caracteriza al cine estadounidense, dueño y señor del mercado mundial y maestro indiscutido del buen hacer profesional, es, entre otras cosas, su especial habilidad para narrar historias espléndidas e inverosímiles desde lo verosímil, desde el conocimiento profundo de la vida y la forma de hablar de sus ciudadanos: es un alarde de excelentes definiciones de personajes y ambientes. Un concepto y un estilo que encuentran en buena parte del cine italiano a su discípulo europeo más aventajado y, en España, a Rafael Azcona. La diferencia, o una de ellas, es que Billy Wilder cuenta los agobios de un profesor de música y un empleado de una gasolinera para tratar de triunfar en Broadway con un musical (*Bésame tonto*) mientras que Azcona y Berlanga nos narran la epopeya del dueño de un motocarro para que no le embarguen por el impago de una letra (*Plácido*). Es decir, con Azcona el cine español alcanza la modernidad y se acerca a la cinematografía más sólida y eficaz de cuantas existen.

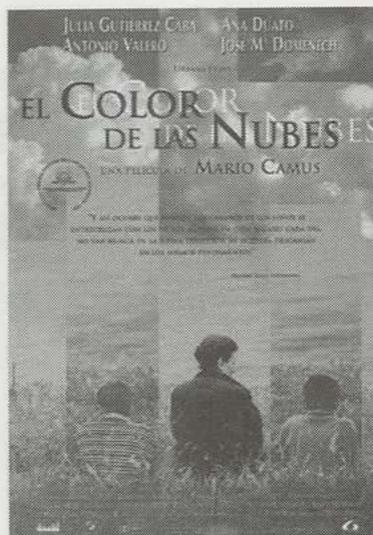
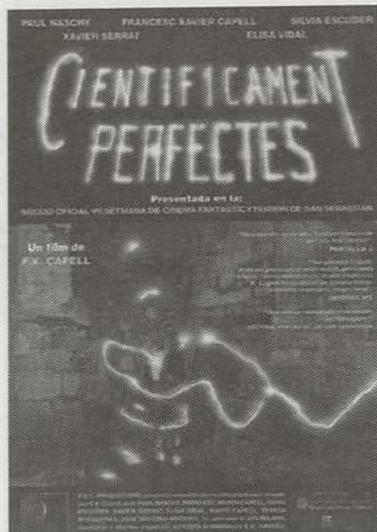
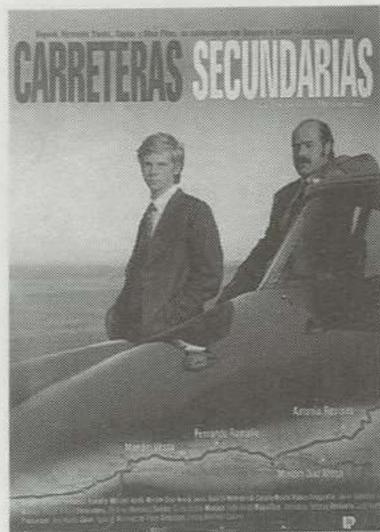
Otra razón en favor del guionista riojano es que la mayor parte de los filmes en los que ha intervenido mantienen, muchos años más tarde, un nivel de información sociológica y cultural inestimables, además de una perdurable calidad. Películas como *El verdugo*, *¡Vivan los novios!*, *Tamaño natural*, la saga de las *Nacionales*, *La gran cena*, *El jardín de las delicias*, *La prima Angélica*, *Pasodoble*, *La corte del faraón*, *Belle Epoque* o *El anacoreta*, por citar tan sólo algunas, revelan una sabiduría

sobre el ser humano en general, y el ser humano hispánico en particular, difícilmente discutible.

Desde la ironía o el sarcasmo, y siempre con una evidente ternura, las historias de Azcona nos ilustran sobre, en palabras altisonantes, «lo que llamamos España» con una lucidez que en ocasiones alcanza lo aterrador y siempre lo lúcido. De tal modo que, frente a un pretendido afán de subvertir lo establecido desde perspectivas trascendentes y preconcebidas, frente a una convicción en el cinematógrafo como un medio revolucionario capaz de cambiar el mundo, la ironía y ternura de un señor de Logroño nos hace mucho más conscientes de nuestras limitaciones a la vez que estimula la mejor y más civilizada de las vacunas contra el totalitarismo: la capacidad de reírnos de nosotros mismos. La barraca, sin dejar de ser un tingladillo de feria, nos ilustra sobre nuestras contradicciones con mayor eficacia que quienes aspiran a derrumbar el capitalismo con un artefacto mecánico que filma 24 imágenes por segundo.

Y si el cine español encuentra en Rafael Azcona una pieza clave en el empeño de aproximar al concepto narrativo del cine más potente y funcional, el de Estados Unidos o, dicho de otra manera, descubre con él una posible vía para hacer verosímil lo inverosímil sin perder los rasgos distintivos autóctonos, otro de los nombres esenciales que surge en las postrimerías del siglo XX es el de Pedro Almodóvar, quien comparte con el primero de los citados, entre otras muchas cosas, la misma fascinación y preferencia por el cine-espectáculo frente a las tesis doctorales. Otro de los rasgos comunes de los dos cineastas, que además debería invitar a la reflexión, es el de la condición de autodidactas. Ni Azcona ni Almodóvar fueron a escuela alguna de cinematografía. Su oficio lo aprendieron en la práctica con la ayuda de sus excepcionales dotes de observación, de su capacidad para asimilar y aprender de la obra ajena y, naturalmente, de su talento.

El bagaje cultural de Azcona, como es sabido, procede de sus lecturas, de su trabajo como redactor en *La Codorniz* y de las largas y heterogéneas tertulias de algunos cafés madrileños. Almodóvar, por su parte, sobrevivía como auxiliar administrativo de la Telefónica, leía con pasión, frecuentaba los cines, los



círculos teatrales independientes y la incipiente tribu del pop capitalino. Sus trayectorias profesionales demuestran que el cine no es necesariamente una disciplina académica o universitaria, y que los estudios escolares pueden ser interesantes pero en ningún caso imprescindibles. Todo parece indicar que el creador cinematográfico tiene una actitud próxima a la del escritor o el pintor, al artista, pese a la importancia de los factores industrial y económico de la producción, quizás de ahí la preponderancia del talento individual sobre los conocimientos técnicos o históricos, la primacía de la sensibilidad personal sobre los planes de estudio.

Si *El pisito* y *El cochecito*, basadas en dos relatos de Azcona adaptados al cine por su autor, supusieron la incorporación a la pantalla del ambiente y los personajes callejeros de los últimos años 50, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) y *Laberinto de pasiones* (1982), los primeros largometrajes de Almodóvar, reflejaban el mismo deseo, las mismas inquietudes: contar unas historias en las que tan esencial como sus argumentos era el mostrar cómo era, cómo pensaba y a qué aspiraba una parte de la ciudadanía de los primeros años 80. Las diferencias entre las películas de uno y otro no son sino las que existen entre una sociedad y otra. Desde un punto de vista estrictamente cronológico fueron, más o menos, 20 años, pero es una cifra engañosa porque el número e importancia de las trans-

formaciones sociales, políticas y económicas que ocurrieron en nuestro país durante esas dos décadas exceden en mucho lo previsible: desde el surgimiento y consolidación del turismo, con su enorme influencia en los cambios de mentalidad y hábitos de los españoles, hasta la agonía y muerte de una larga dictadura que permitió acceder a un sistema democrático. Desapareció la censura, se extendió la tolerancia en temas como el sexo, las drogas o los derechos de las minorías, se extinguieron los temores a las ideologías que había alentado el franquismo, en fin, 20 años intensos que dieron mucho juego.

El público que acudía mayoritariamente al cine, y que apoyó a Almodóvar desde el primer momento, era un público joven, libre de prejuicios políticos y morales, y con una formación en la que la cultura audiovisual tenía cada vez más peso. El televisor y el equipo de música habían alcanzado ya la condición de fetiches sagrados. Lou Reed, Divine, *El Víbora* o David Hockney, por ejemplo, formaban parte del paisaje habitual. Todo eso es lo que supo ver y contar Pedro Almodóvar desde sus inicios.

Naturalmente el cine español no son sólo Azcona y Almodóvar. Hay muchos más nombres propios sin los que la cinematografía nacional hubiera sido mucho menos sugestiva. Gentes de indiscutible talento como el ya citado Berlanga, o como Saura, Erice, Gutiérrez Aragón, Iván Zulueta, Bigas Luna, Ricardo Franco, Trueba, Amenábar, Muñoz Suay, Emiliano Piedra, Querejeta, Pepón Corominas, y un amplísimo etcétera en el que habría que incluir a actrices, actores, directores de fotografía, montadores y músicos (Buñuel es un caso aparte por más que fuera español y del oficio). El haber centrado este artículo en el guionista y en el realizador se debe a la ya aludida arbitrariedad de quien lo suscribe y a la reivindicación del cine como entretenimiento y espectáculo, como la deslumbrante barraca de feria que fue en sus orígenes y que sigue siéndolo en la actualidad. □



Días contados, 1994.

Andrés Vicente Gómez

Producir en España

El oficio de productor

De todas las profesiones relacionadas con la industria del cine, quizás una de las más complejas y menos reconocida sea la del productor. Para muchos de los que producimos cine, el reconocimiento profesional no es lo más añorado. Al elegir dedicarte a la producción sin ser un rico caprichoso o un suicida, sabes que más que una profesión eliges una forma de vida que, como todas las actividades creativas, está llenas de riesgos económicos y artísticos.

Curiosamente es en Estados Unidos donde el productor tiene más influencia y es considerado pieza clave en la creación de un filme. En Europa sólo los directores parecen apreciar esta importancia. La imagen estereotipada del productor ha sido divulgada por los medios de comunicación hasta el punto de identificar a éste como «el señor orondo con un puro, limusina y amante». Algunos estamos intentando cambiar esta imagen, desde el respeto y consideración al director, nuestro máspreciado *cómplice*, pero reclamando el reconocimiento de las competencias que desarrollamos y asumimos.

La función del productor es doble. Por un lado es un empresario, puesto que es sobre quien recae el riesgo financiero y económico de su empresa. Pero al mismo tiempo debería ejercer un papel análogo al director de un conjunto escénico; al igual que éste, que debe conducir a sus artistas a un redimiento armónico de su trabajo, respetando siempre las individualidades de cada uno como una parte integrante del mosaico artístico, el productor de cine debe estimular en sus colaboradores

el espíritu de conjunto. Por tanto, el productor se mueve dentro de una constante dualidad, nada fácil de resolver satisfactoriamente, como es la obtención de una obra fílmica que compagine la calidad estética con la rentabilidad comercial.

Cuando se encuentra una historia, se adquiere, se trabaja sobre ella de principio a fin y se entrega un producto acabado tal y como había sido concebido, *entonces* puede hablarse de que se está produciendo. Un productor, para merecer este nombre, debe ser un creador.

La relación productor-director

Como muchos otros, empecé a producir películas fascinado por el mundo del cine. Desde muy joven aprendí que el productor era ese elemento clave que «mueve los hilos». Fue a finales de los años 50 cuando supe de la existencia de Stanley Kubrick y James B. Harris, Roger Corman y su hermano Gene; François Truffaut y Marcel Belbert, Robert Bresson y Anatole Dauman, y otros equipos de directores-productores que hicieron las películas más bellas de mi juventud.

A mí personalmente me costó veinte años de aprendizaje acercarme a Fernando Trueba y con él producir, en catorce años, seis de las películas que más satisfacciones me han dado en mis treinta años de trabajo, como *Sé fiel y no mires con quién*, *El año de las luces*, *El sueño del mono loco* o *Belle Epoque*.

Desarrollar una relación productor-director es clave para diseñar, preparar, rodar, terminar y comercializar una película. En todos estos procesos, que a veces suponen años, el productor debe liderar, respetando y apoyándose en la autoría del director, *todos estos procesos* que deben posibilitar hacer la película que ambos quieren. El autor del filme, el guionista y el director, permanece como la aportación creativa originaria: debe ser respetado y debe garantizarse para él la suficiente libertad. El productor, incluso cuando lleva la iniciativa en la idea, es un mecanismo de capacitación: un creativo, pero no el creador. Utilizando un ejemplo gráfico, el autor da luz a una criatura, mientras que el productor actúa como la comadrona: sin comadrona, la criatura y el creador están en peligro. En mi opinión para conseguir este delicado equilibrio el productor debe intervenir sobre todo



Corazón loco, 1996.

EL «CINE DE ENCARGO» NO IMPLICA EN MODO ALGUNO

UNA DISMINUCIÓN DE LA CALIDAD ARTÍSTICA

en la primera fase de creación, en el desarrollo de la idea y el guión y en la elección de los elementos creativos y artísticos necesarios para dar forma a la película. Luego debe dejar al director rodar a su criterio y volver a intervenir decisivamente en la fase de postproducción y comercialización de la película.

Y, sobre todo, que guste al público. Porque, como una vez sentenció Alex De la Iglesia, «son buenas las películas que gustan al público, y gustan porque son buenas».

El productor de cine debe saber elegir la película a hacer. Y, sobre todo, «empaquetar» el proyecto con los elementos creativos y artísticos que pueden hacerla atractiva al público. Decidido lo anterior, la calidad técnica, hoy día, se da por sentada. Una imagen y sonido competentes es algo obligatorio y ya no supone ningún mérito añadido. Que los actores interpreten adecuadamente a sus personajes puede controlarse, pero donde los errores son irremediables es cuando se eligen las historias y el director, la forma de contarlas, los lugares donde rodar, y las magnitudes de la producción. Estas decisiones son las que verdaderamente, junto con la elección del reparto, conforman el resultado final de la película.

Aunque es verdad que el productor debe ser un buen gestor, comerciante, relaciones públicas, etcétera, creo sinceramente que con que sepa ir ligeramente por delante de los gustos del público, y adelantándose a éste para producir hoy lo que los consumidores le reclamarán mañana, ya es productor.

Producir en España

Producir cine en España resulta relativamente fácil. Desde las conversaciones de Salamanca, en los años cincuenta, en que Juan Antonio Bardem calificó a nuestro cine de industria raquílica, nadie se ha preocupado de desarrollarla eficazmente como industria. Curiosamente, solamente un autor como Berlanga es quien ha reclamado la necesidad de vincular al cine con sectores estatales relacionados con la actividad puramente económica como el Ministerio de Industria. Al igual que el cine europeo, la mayor debilidad que existe en España está producida por nuestra negativa a verlo

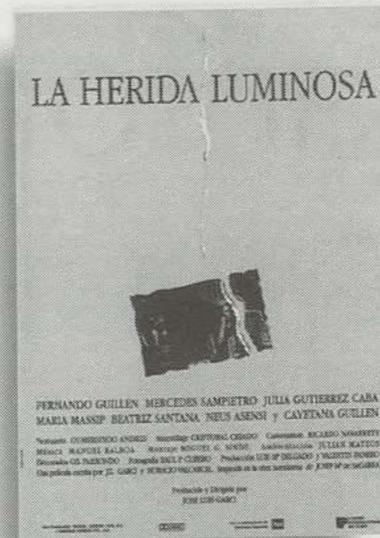
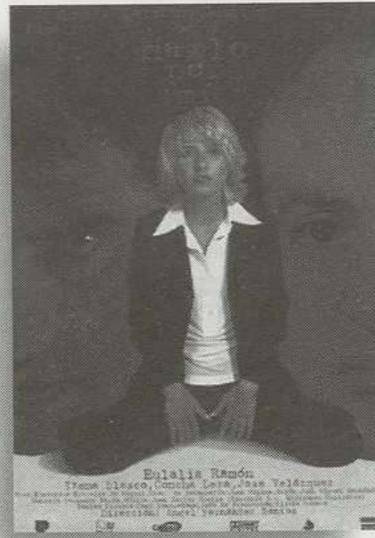
como una industria, en la que tiene primordial importancia una serie de actividades en cadena, como son el marketing, la distribución, la exhibición, al igual que la producción. No tiene sentido fabricar algo cuando no se tiene los medios para venderlo. En este sentido, cada año se ruedan, montan y sonorizan unas quince o veinte películas españolas que nunca llegarán a las salas. Es cierto que en muchos casos esta muerte prematura se debe a la baja calidad de los productores, pero en más de una ocasión, algunos filmes de auténtica calidad quedan estrangulados por la imposibilidad de encontrar un distribuidor que garantice su acceso a las pantallas de exhibición.

Una industria de éxito necesita relacionar los medios artísticos de que dispone con los elementos financieros y comerciales que lo hagan posible. Estos elementos no son excluyentes, sino, por el contrario, relacionados adecuadamente llevan al éxito y la satisfacción. La industria norteamericana es la única que claramente ha visto esto y lo comprende. En Hollywood, a la vez que se piensa en mejorar la calidad de su cine, se aprecia la fuerza comercial del vídeo y se utilizan e investigan las nuevas tecnologías. Esta es una tarea de transformación constante, que comenzó en los años 50 con la aparición de la televisión y continúa hasta nuestros días.

Pese al desprecio al futuro, la falta de rigor en el presente y el olvido del pasado, resulta relativamente fácil producir en España. Las subvenciones del Ministerio de Cultura, las precompras de derechos de las televisiones y las multinacionales de distribución en salas obligadas a distribuir cine español, permiten al productor español continuar fabricando entre 60 y 80 películas anuales, aunque muchas de ellas, *de puro compromiso* y sin ninguna ambición.

El desafío de las fronteras

Algunos productores, consolidados después de la época de Pilar Miró al frente de la Dirección General de Cine, procuramos hacer un cine de calidad, comercial y exportable, aunque debemos mejorar y perseverar en los intentos de los últimos años. Es cierto que hoy nuestro cine tiene una mayor presencia en los mercados y festivales internacionales, pero sigue siendo de la mano de algunos autores muy selectos que se han



labrado ese camino a base de acumular prestigio y experiencia, haciendo cada vez mejores películas.

España ofrece hoy al menos 30 directores con sensibilidades muy diferentes, que pueden garantizar un cine moderno, variado, inteligente y comercial. Solamente hace falta insistir en la necesidad de desarrollar más y mejor los proyectos, atender y entender las exigencias de los diferentes mercados y evitar cualquier desastre económico. Con esto ganaremos la confianza de los nuevos inversores que están apareciendo alrededor de la industria audiovisual, atraídos por el desarrollo de las telecomunicaciones.

Los cineastas españoles debemos, sin olvidar nuestro propio mercado, universalizar nuestras propuestas creativas, conseguir hacer un cine exportable. No olvidemos que el mercado español es pequeño y que una película que supere los 300 millones de pesetas de presupuesto es difícilmente amortizable. Para poder desarrollar proyectos ambiciosos y de largo alcance hay que diseñar una doble línea de acción. En primer lugar, conseguir una película que enganche con el público para conseguir un éxito de taquilla en nuestro mercado y que a la vez atraiga espectadores de la cuota de mercado del cine norteamericano. En segundo lugar, que sea un producto de calidad, entendida como calidad artística y calidad de producción, que consiga seducir a los compradores extranjeros y pueda ser distribuida fuera de nuestras fronteras.

Cine de autor versus cine de encargo: una falacia heredada

En España el culto al autor, heredado de la *nouvelle vague* francesa y mal entendido, ha impedido el desarrollo de los verdaderos productores. En la mayoría de los casos se ha privilegiado la figura del productor ejecutivo, una persona cuya tarea se limita a la obtención y gestión de fondos, que se transforma a corto y medio plazo en un simple intermediario entre el autor y los organismos oficiales de financiación. Perseverar en esta política de autor es catastrófico. Una generación entera de cineastas sufre ahora sus consecuencias. Durante los años 60 y 70, el nuevo cine español elevó al pedestal de mitos a los autores de algunas películas extraordinarias (Erice, Saura, Berlanga), auténticos pensadores y ana-

listas de la realidad social y humana que crearon de este modo un cuerpo de obra que hoy es obligada referencia no solo para nuestros autores sino para los cineastas de todo el mundo. Pero este resurgir de la figura del director-autor tuvo un efecto perverso no deseado: animó a otros muchos directores de dudoso mérito y mediocre visión a considerarse también autores, dados los dividendos, especialmente egocéntricos, que de este talento obtenían. La consideración del cine como un medio de comunicación amplio quedó dañada y desprestigiada por estos ejemplos. Se produjo una crisis muy grave, hasta finales de los años 80, en los que los espectadores huían, literalmente, de las películas españolas. Hizo falta una nueva generación de directores y productores, que alcanzan su madurez creativa a principios de los noventa, para sentar las bases de una nueva revolución estética y creativa: el cine entendido como medio de entretenimiento al servicio del público.

Gracias a ellos y a otros directores más veteranos pero con una visión más amplia de la industria, se está consiguiendo, poco a poco, quitar el sentido peyorativo a la expresión *película de encargo*. Un desafortunado calificativo que es falso desde el comienzo, ya que, exceptuando los directores que producen sus propias películas, todo director está a las órdenes de un productor que le encarga hacer una película, aunque sea una idea que el autor ha creado y llevado hasta el escritorio del productor.

A pesar de lo que digan algunos exacerbados defensores del antiguo orden del director-autor, esta nueva tendencia no implica de modo alguno una disminución de la calidad artística de las películas. Por el contrario, si analizamos algunas de las películas más taquilleras de los últimos diez años, veremos que en todas ellas hay siempre un mensaje, sólo que en lugar de intentar que el público lo trague a palo seco, se introduce con mayor sutileza en el envoltorio de una película comercial.

Podemos decir, en resumen, que la figura del productor entendido como creador o fabricante de películas es hoy más necesaria que nunca. El productor tiene la visión de conjunto y la perspectiva necesaria para encauzar los esfuerzos creativos y el talento de los autores, tarea que siempre debe encararse desde una perspectiva de respeto y diálogo. □

Antonio Albert

Cine español: claves de un despertar

En los últimos meses, mientras la industria del cine español se ha visto paralizada por la llamada «guerra digital» y la evidente incapacidad del Ministerio de Cultura para controlar las exigencias sobre inversiones en TVE, clave en la financiación de muchos de los proyectos cinematográficos, los espectadores han apostado por las películas españolas ajenas por completo a los vaivenes de un sector en permanente conflicto. Según los informes de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, la cuota de pantalla del cine español llegó al 17% en 1997 y todavía muestra su carácter

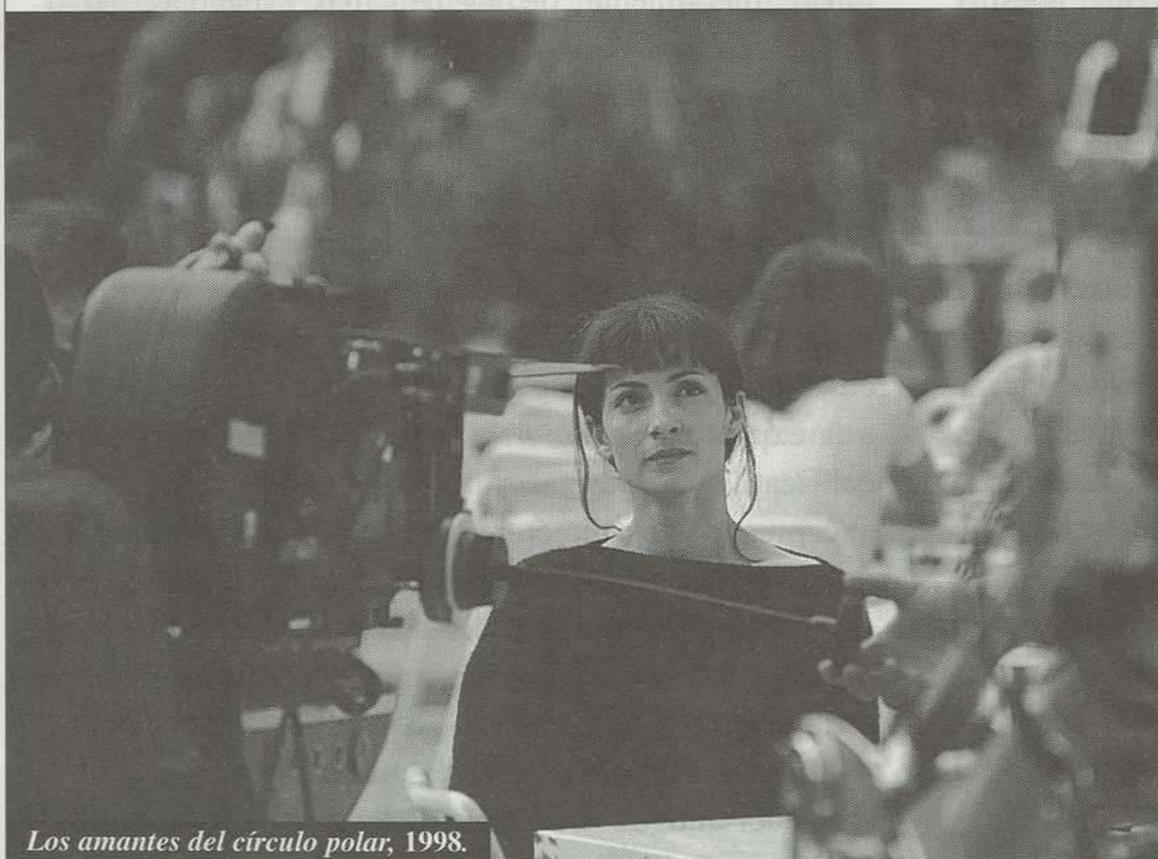
En el pasado ejercicio, 24 de las 78 películas producidas han sido *ópera primas*, todo un indicativo de la tendencia a la renovación que parece exigir el mercado. Sin embargo, el presupuesto medio con que ha contado un director novel (137 millones de pesetas) es inferior al que maneja cualquier cineasta acreditado (490 millones): los nuevos creadores disponen todavía de menos crédito y de peores armas en una industria conservadora que requiere de fuertes inversiones para ofrecer, si no la misma calidad artística, sí al menos una igualdad técnica frente al gigante norteamericano. En el último decenio, 143 nuevos directores se han atrevido a colo-

carse tras las cámaras. El año pasado, nueve mujeres rompieron este tradicional feudo masculino (6 en 1996, pero es probable que la presente temporada vuelva a mostrar un retroceso). Y un dato curioso: la comedia ya no es el género rey.

Además, nuevos rostros se han hecho populares y han sabido ganarse al público. Pero la renovación del *star system* sólo es la punta del iceberg. La incorporación de las técnicas más modernas (empleo del ordenador para el montaje o para los títulos de crédito, los primeros escarceos con la realidad virtual...), el remozado de otras clásicas, como la supervisión a fondo del guión (una media de seis versiones antes del definitivo), la incorporación

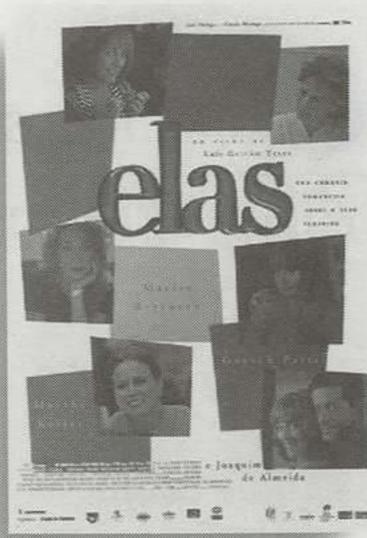
de formas de promoción a la americana (aunque con mucho menos presupuesto: en valores absolutos, y como media, una coproducción invierte 20 millones de pesetas en promoción; una *ópera prima*, 10 millones, y una película normal, un total de 23 millones), marcan la pauta de los nuevos cineastas españoles.

Algo se mueve en el cine español, está claro, pero no se trata de un fenómeno organizado fruto de una corriente artística, al estilo de la Escuela de Barcelona o la Nouvelle Vague, o de una tendencia generacional. Si hay algo claro es el eclecticismo de los temas y los estilos narrativos de los nuevos cineastas españoles. Con todo, hay excepciones: la comedia petarda firmada por



Los amantes del círculo polar, 1998.

alcista en los primeros meses del presente año. Dos jóvenes directores, Alejandro Amenábar (*Abre los ojos*) y Juanma Bajo Ulloa (*Airbag*) han superado el techo de los 1.000 millones de pesetas en recaudación, barriando a nuestro cineasta más internacional, Pedro Almodóvar (*Carne trémula*), pero todavía muy por debajo del debutante Santiago Segura, al frente del podio de los más taquilleros con *Torrente, el brazo tonto de la ley*, rozando el récord absoluto de los 2.000 millones de pesetas. Es prematuro lanzarse a defender una etapa como la del mejor cine español de todos los tiempos, lo único cierto es que ahora comienza a ser de nuevo competitivo.



Félix Sabroso y Dunia Ayaso (*Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí*, *El grito en el cielo*) se asemeja a la modernidad caótica de David Menkes y Alfonso Albacete (*Atómica*). Existen otros ejemplos, pero parecen más bien simples coincidencias en el marco de un sector disperso en lo industrial y en lo creativo.

Casting y star system

La clave del cambio llegó con uno de los síntomas más evidentes para el espectador: el nuevo *star system*. Se acabaron las carteleras copadas por Imanol Arias y Antonio Resines. Ha costado encontrar un remedo a esa imagen mitológica hollywoodiense de la estrella-cenicienta descubierta por un cazatalentos, pero ha llegado a lo grande: Ruth Gabriel, encontrada en un bar por Imanol Uribe, interpretó a la turbia Charo en *Días contados...* La joven acaparó todos los premios posibles desde la presentación de la película en el Festival de San Sebastián. Ese éxito no sólo fomentó la incorporación de nuestros rostros, también profesionalizó el papel del director de *casting*, hasta entonces casi inexistente, encargado de apostar por actores no necesariamente conocidos, pero sí los mejores para cada papel.

«Parece mentira, pero hasta que no se produjo el fenómeno *Días contados*, esta labor era entendida como una ayuda al equipo de dirección a buscar gente. Esa película representó un punto de inflexión,» asegura Fernando Colomo. Amelia Otxandiano, directora de *casting*, es una experta en este tema: «Me impresiona que no se haga siempre. Es mucho mejor llegar a trabajar con las escenas muy bien planteadas, entre otras cosas porque sale mucho más barato. Hay escenas que rodamos en una sola toma. Cuando están ensayadas, se nota. El trabajo de *casting* que se hace en este país es muchas veces un desastre, porque lo hacen agencias de actores. En casi todas partes se ensaya a fondo, incluso las estrellas más cotizadas». «En una industria de andar por casa como la nuestra,» comenta la representante artística Clara Heyman, el «productor debe espabilar cuanto antes e incluir las partidas de dirección de *casting* dentro de cada producción: se ahorra dinero, porque el actor encaja con el papel y se evitan errores en el rodaje; se obtienen mejores resultados a la larga, porque

se renueva el panorama interpretativo español, y, sobre todo, se cuida al actor secundario, vital para la homogeneidad de un trabajo coral en el que nadie puede desentonar, aunque sólo tenga cuatro frases». Que sean cuatro líneas o dos sesiones, lo importante es la oportunidad que supone para un actor o actriz que comienzan. No en balde, el Goya a los actores revelación se ha convertido en uno de los más esperados y apreciados.

Por otra parte, Montxo Armendáriz, un veterano que ha triunfado con *Secretos del corazón*, recomienda a las estrellas que «no se lo tomen como un examen. No es nada peyorativo, aunque entiendo que no debe ser agradable sentirse juzgado. Pero sólo así se puede comprobar la química entre una pareja protagonista o, incluso, para romper con el encasillamiento... Pero lo realmente importante es cuidar al detalle la creación del personaje, por pequeño que sea». La tesis no la comparte Clara Heyman: «Dado lo pequeño de este mundillo, no considero oportuno que los grandes actores se vean obligados a pasar por el *casting*. Se supone que su trayectoria profesional ha dado muestras de su capacidad de transformación y adecuación al personaje. A veces, la culpa del encasillamiento la tienen los directores, que no son capaces de ver a un actor en un papel determinado.»

Sea como fuere, la lista de nuevos rostros es impresionante: Fele Martínez, Candela Peña, Nawja Nimri, Jordi Mollá, Nathalie Seseña, Juan Diego Botto, Carlos Fuentes, Leire Berrocal, Pedro Alonso, Liberto Rabal, Fernando Ramallo, Ernesto Alterio, María Esteve, Ana Álvarez, Nancho Novo, Javier Albalá, Pere Ponce, Paulina Gálvez, Neus Asensi, Pepón Nieto, Silvia Abascal, María Adán, Daniel Guzmán, Karra Elejalde, Gustavo Salmerón, María Pujalte... Algunos incluso se han hecho estrellas de la noche a la mañana, convirtiéndose en valores seguros de cara a la taquilla, como en el caso de Javier Bardem, Eduardo Noriega o Penélope Cruz.

Sobre el papel

En las memorias de Billy Wilder queda perfectamente reflejado hasta qué punto tenían importancia los guionistas en los años dorados de Hollywood. Las pro-

EN ESPAÑA SE PRECISAN MEJORES ESTRATEGIAS DE COMERCIALIZACIÓN Y UNA BUENA LABOR DE CASTING

ductoras tenían incluso en plantilla a los mejores escritores. «Todavía hay gente que, cuando le hablas de técnicas de guión, te mira como si estuvieses vendiendo algo raro, como si tuviese un tufillo a cine comercial. No se les ocurre pensar que Aristóteles inventó reglas para el teatro, que para hacer música se estudia solfeo, y a nadie se le ocurre decir que es una tontería», dice Fernando Colomo, que ha realizado un curso en Estados Unidos.

Tras un tiempo en el anonimato, las cotizaciones de los guionistas y de las buenas historias han subido espectacularmente. Pero no basta con un idea potente,

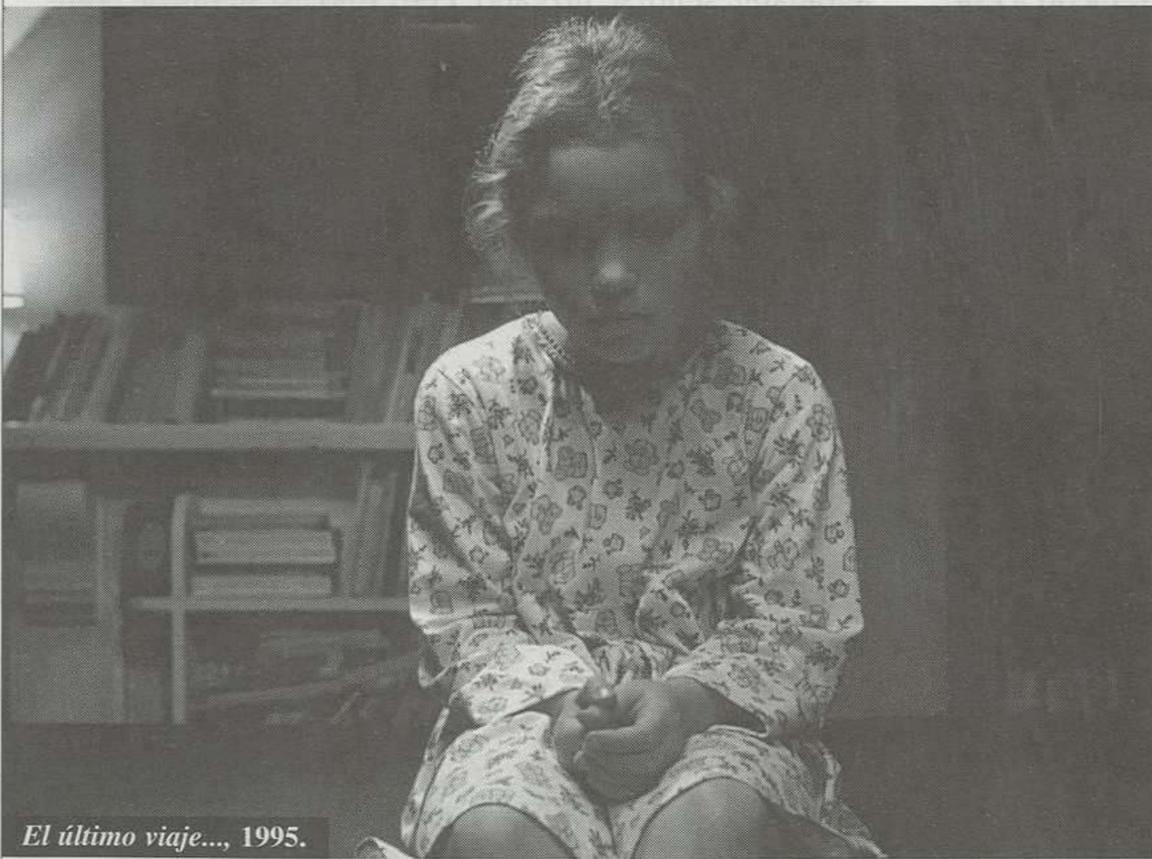
loguista, el otro hace escaletas... Lo importante es sumar talento, no restarlo», sentencia Iborra.

El interés creciente en el guión ha hecho que algunas productoras lleguen a contar con un director de desarrollo de proyectos, algo así como Tim Robbins en *El juego de Hollywood*. «Un trabajo como el mío va más allá de la simple lectura de guiones», señala Antonio Saura, que trabaja en desarrollo de guiones para Iberoamericana. «Tenemos un equipo de lectores para estudiar todos los textos posibles. Además hay un labor de identificación de obras literarias o de teatro que puedan resultar interesantes para conseguir los derechos lo antes posible.

También hay productores ejecutivos que asumen un poco esta función. En Estados Unidos este puesto es en el que menos duran los ejecutivos. Hay que apostar por un público que ha estado bastante descuidado. No está nada claro por qué una película es buena: porque ha sido elogiada por la crítica o porque ha dado mucho dinero. En Hollywood tienen muy claro que éste es el motivo más importante. Para los que nos dedicamos al desarrollo es más complicado, pero tenemos muy claro que hay que buscar un punto intermedio entre la comercialidad y la calidad».

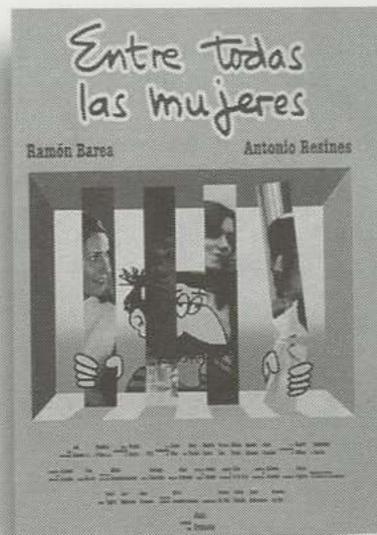
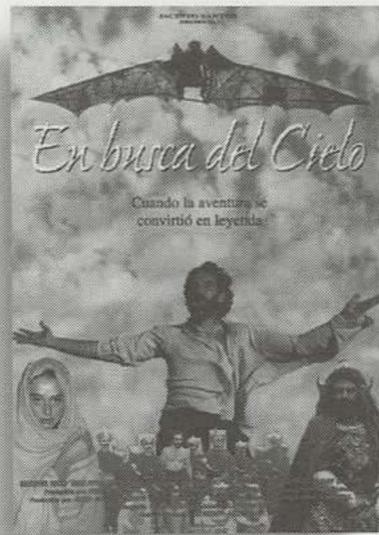
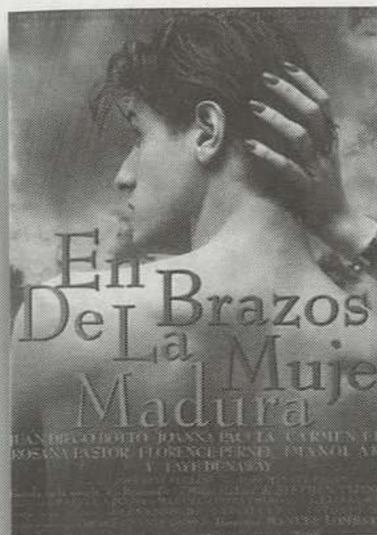
«Sigo pensando que el guión es la gran asignatura pendiente del cine español», señala Colomo. «Hay que entender que profundizar en el estudio del

guión no significa que pierda su fuerza y originalidad». Otros directores y guionistas no lo tienen tan claro, como Alvaro Fernández Armero (*Nada en la nevera*). «No estoy seguro si es bueno marear tanto la perdiz con un guión. No creo en el cine demasiado estructurado. Tiene que ser más espontáneo. La perfección no significa que sea mejor», dice. Aunque no eche de menos a los lectores y analistas de guión, Fernández Armero está de acuerdo con Antonio Saura en que está muy bien que las películas lleguen al mayor número de público posible. «Tenemos un prejuicio absurdo con la idea de comercialidad. Una película comercial es la que has conseguido vender y eso está muy bien», agrega.



El último viaje... 1995.

llena de imaginación y de novedad. Existen unas reglas y un trabajo de equipo que puede permitir una clara mejora del guión. Juan Luis Iborra y Yolanda García Serrano han colaborado con el veterano Joaquín Oristrell y el director Manuel Gómez Pereira en varias ocasiones. El resultado, un dineral en taquilla (*El amor perjudica seriamente la salud*) y un Goya por la comedia *Todos los hombres sois iguales*. «El productor sólo quiere rentabilizar su inversión, pero para ello siempre es necesaria la calidad. Cuando varios guionistas se embarcan en un proyecto, existen muchos puntos de vista sobre un argumento común. Cada guionista aporta su granito, su especialidad: si uno es buen dia-



David Planell, autor junto a Fernando León (*Familia, Barrio*) del guión de *Los hombres siempre mienten*, un éxito de taquilla de Antonio del Real (*Chacha chá*), reconoce que el único interés de los productores es «encontrar una historia que funcione en taquilla. Ahora, muchos parecen apostar por la comedia juvenil porque la taquilla se ha rejuvenecido. Pero no existe un interés real por parte de la industria para abrir nuevos caminos: quieren guiones efectivos. Lo malo es que existe un descuido generalizado que fuerza a los nuevos guionistas a realizar encargos en penosas condiciones, sin tiempo, sin repartos cerrados, sin localizaciones precisas.»

Venderse bien

Al margen de cierta chapuza de producción existe el factor publicitario. «Yo en el cine español echo en falta mejores estrategias de marketing, falta que se vendan mejor nuestras películas», declara Álvaro Fernández Armero. «Aquí mucha gente sigue pensando que la promoción es una chorrada y que basta con un dar una copa y unos canapés después de una *première* a la que han acudido cuatro fotógrafos del corazón. Siguen pensando que es un costo y no una inversión», dice el periodista y crítico Rafa Fernández, director de R & B Asociados en Comunicación. Su filosofía es muy simple: «Somos como acomodadores. Llevamos a la gente al cine». Su forma de trabajo sigue la escuela anglosajona: crea el ambiente para que el producto sea apetecible, incluso antes de que se haya empezado el rodaje, y fomenta la expectación sin recurrir al escándalo. En fin, transforma una película en información. «Que sea un fenómeno de difusión cultural no hace que esté exento de mercantilismo. El cine español está empezando a saber venderse».

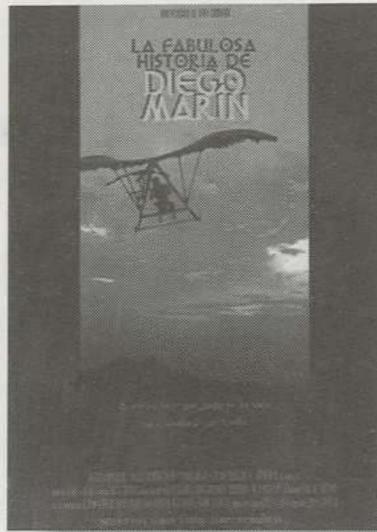
Los nuevos creadores

Con técnicas más depuradas para desarrollar un relato, apoyados en importantes avances técnicos, con repartos jóvenes cargados de fuerza y talento, hábiles a la hora de aprovechar el gancho publicitario... así se presentan los nuevos directores de nuestra pequeña

industria, cuyo niño bonito no es otro que Alejandro Amenábar. Descubierta por el director y productor José Luis Cuerda, que le permitió rodar *Tesis* con cierta holgura, triunfó en la sección Panorama del festival de Berlín, se alzó con el Goya a la mejor película y a la dirección novel, y conquistó con tanto éxito las taquillas como para permitirse una superproducción, *Abre los ojos*, en la que insistía con sus actores fetiche, Eduardo Noriega y Fele Martínez. A pesar de su juventud, 27 años, Amenábar es un cineasta clásico, en la medida en que su planificación, lejos de moderneces cercanas a modas pasajeras, apuesta por la fidelidad, aunque modernizada, a las fórmulas del género que trata. Así, *Abre los ojos* contiene un claro homenaje a *Vértigo*, de Alfred Hitchcock, aunque su trama parece inspirada de una secuencia onírico-futurista de *Desafío total*, de Paul Verhoeven. Sin despliegues de efectos especiales (salvo el plano final, en los alto de Torre Picasso), apoyándose en recursos de guión y montaje, Amenábar se las ha apañado para inquietar a unos espectadores, los más jóvenes, habituados a la testosterona pirotécnica de Schwarzenegger, Van Damme o Stallone.

Cachondeo, sexo, drogas y rock'n'roll es lo que ha servido en bandeja el vasco Juanma Bajo Ulloa. Vilipendiado por la crítica tras sus arrogantes declaraciones como vencedor de la Concha de Oro en San Sebastián con *Alas de mariposa*, no tuvo suerte en taquilla con la sórdida (floja de guión, aunque poderosa en sus imágenes en *scope*) *La madre muerta*. Un radical cambio de estilo narrativo, una españolización de las *buddie movies* de acción americanas, mucho humor y mucho guiño obraron el milagro. *Airbag* arrasó en taquilla, cosechó las peores críticas y confirmó lo que todos sabíamos: Bajo Ulloa es un hábil creador de imágenes de impacto, sabe mover la cámara y es capaz de conceder a sus relatos un ritmo trepidante, pero está pidiendo a gritos un buen guionista.

Heredero de la tradición más casposa de la española, ese subcine de humor garbancero que hizo furor en los 70, Santiago Segura bate récords con *Torrente, el brazo tonto de la ley*. Un policía sudoroso, grasiento, fascista y sexualmente reprimido es el héroe de la comedia cutre y políticamente incorrecta. *Cameos* de



lujo (Wyoming, Trueba...) y exaltación de un humor hispano llevado al exceso, además de una ingente campaña publicitaria que ha llevado a Segura por todas las televisiones, radios y revistas, han sido parte de la clave del éxito. Su toque provocador y su ironía de brocha gorda ha conectado con un público con ansias de disfrutar con el reverso tenebroso de la «España va bien».

Estos tres casos son los más llamativos de una nueva hornada. Pero no son los únicos.

Complejo, poético, vigoroso en imágenes y turbador por el clima que llega a crear, así es el cine de Julio Medem. Con *Los amantes del círculo polar*, el creador de *Vacas*, *La ardilla roja* y *Tierra* ha intentado —y parece haberlo conseguido— acercarse a un público más numeroso. Su cine introspectivo, de carga romántica y onírica, alejado de las tendencias en boga pero capaz de participar con dignidad en los festivales más competitivos y prestigiosos del mundo, como Cannes o Venecia. Medem es un creador capaz de prolongar un montaje ocho meses en busca de una perfección formal que le permite su sólida preparación técnica.

Acostumbrada al lenguaje publicitario (ha sido autora de la campaña más famosa de compresas que se ha visto nunca), la catalana Isabel Coixet se fue a Portland, Estados Unidos, para rodar *Cosas que nunca*

te dije, con Lili Taylor y Andrew McCarthy, erigiéndose en la cineasta *indie* por antonomasia de nuestra industria. En *A los que aman*, su última película, ha asumidos nuevos riesgos: relato romántico de época, elaborada fotografía y ausencia total de maquillaje. Sus películas son, a pesar del esmero formal cercano al puro diseño, relatos de personajes y de emociones nunca compartidas.

Guionista al servicio de los más variados encargos, Fernando León pudo por fin dirigir su propia historia gracias al productor Elías Querejeta. *Familia*, relato casi de estructura teatral centrado en un grupo de actores contratados para el capricho de un solitario desesperado, vino a confirmar la importancia de la elaboración del texto cinematográfico. *Barrio*, aventura urbana cargada de cierta crítica social, ha representado al cine español en la Sección Oficial del festival de San Sebastián. Fernando León es espectador de un mundo que sabe retratar al detalle, con personajes reales y diálogos sinceros en los que todos nos reconocemos.

David Trueba ha adaptado el espíritu de la *Nouvelle Vague* para *La buena vida*; La Cuadrilla ha ajustado cuentas con el humor negro en *Justino: un asesino de la tercera edad*; el alicantino Miguel Albadalejo sigue la estela de Berlanga y Azcona con *La primera noche*

de mi vida; Azucena Hernández ha entrado en una cárcel de mujeres para *Entre rejas*; Juan Luis Iborra y Yolanda García Serrano se han divertido con la España gay en *Amor de hombre*; Joaquín Oristrell se ha interesado por saber *¿De qué se ríen las mujeres?*... La lista no sólo es larga, resulta por fin interesante: tras una agotadora etapa en la que parecían primar los constantes recuerdos de posguerra o sobre la guerra civil, el cine español ha descubierto nuevas historias, nuevas formas de mostrarlas, nuevos rostros con los que disfrutarlas. El público, y la crítica, sabremos agradecerlo. □



Vacas, 1991.

Terenci Moix

Españoles que reinaron en Hollywood

La experiencia de los artistas españoles en Hollywood en los albores del cine sonoro fue recogida en el libro de Álvaro Armero *Una aventura americana* (1), que entre otros puntos de interés destaca por la recuperación en versión íntegra de una importante serie de entrevistas publicadas en la revista *Cinegramas* en el periodo 1935-36. En estas páginas, algunos de sus protagonistas se referían a su experiencia como un recuerdo lejano, un Rubicón interesante, apasionante a veces, pero de incierta continuidad, como se demostró a corto plazo. De hecho, en vísperas de la guerra civil todos esos artistas estaban plenamente integrados al cine español, y en el caso de algún nombre concreto —desde luego, Imperio Argentina— en situación de dominio.

La expedición de artistas españoles a las dos grandes mecas del cine —pues no debemos olvidar la experiencia en los estudios Joinville de París— tuvo, en principio, poco que ver con los méritos reales de los expedicionarios, antes bien estaba motivada por las nuevas necesidades de producción planteadas por el pujante cine sonoro y, más concretamente, por la urgencia de abastecer al inmenso público de habla hispana con películas habladas en su idioma. Antes de la aparición del doblaje, se recurrió al sistema de las dobles versiones, que consistía en rodar un mismo filme con artistas de varias nacionalidades. Así, en Joinville Imperio substituyó a Clara Bow en *Su noche de bodas* mientras que, en Hollywood, Juan de Landa substituí a Wallace Beery en *El presidio* (1930), María Fernanda Ladrón de Guevara hacía lo propio con Norma Shearer en *El proceso de Mary Dougan* (*The Trial of Mary Dougan*, 1929) y Ernesto Vilches interpretaba las versiones españolas de Cheri-Bibi, *Su última noche* y *Wu Li Chang*.

Las dobles versiones ofrecieron oportunidades a artistas latinos ya instalados en la industria hollywoodiense, como los mejicanos Gilbert Roland y Ramón Novarro, quien durante dos años se dedicó a la supervisión del mate-

rial de la Metro «hablado en español»; pero no hay que olvidar a actores españoles que ya llevaban tiempo trabajando en los estudios americanos, como Antonio Moreno, José Crespo, Fortunio Bonanova o Helena d'Algy.

Conviene diferenciar entre estos nombres, ya afirmados, y los que fueron aprovechados por razones meramente circunstanciales. Entre estos últimos —los miembros de la famosa expedición— hay que citar a Luana Alcañiz, José Nieto, Julio Peña, Tony D'Algy, Roberto Rey, Felix de Pomés, Andrés de Seguro,la,



Sara Montiel y Gary Cooper en *Veracruz* de Robert Aldrich

Rosita Moreno y Manuel Arbó, salvo error u omisión.

Con semejante bagaje, la Metro Goldwyn Mayer publicaba un anuncio a página entera en la revista *Cinelandia* (noviembre 1930) donde se reproducía el siguiente diálogo:

ELLA: ¡Por cierto que los talkies en español de la Metro son los mejores de todos!

ÉL: No es de admirar. Son hechos por gente nuestra, de alma hispana, figuras destacadas de la escena española.

Tras publicar las fotos de los referidos artistas, la marca del león hacía lo propio con los escritores Edgar Neville, José López Rubio, Miguel de Zárrega y Eduardo Ugarte. La Fox reaccionaba contratando a Gregorio

(1) Alvaro Armero, *Una aventura americana. España en Hollywood*, Compañía literaria, Madrid, 1955.

A PESAR DE SU *GLAMOUR*, SE HA MANIPULADO

EL CONCEPTO DE LATINIDAD COMO FETICHE ERÓTICO

Martínez Sierra y Enrique Jardiel Poncela, de quien se llevó al cine *Angelina o el honor de un brigadier* (1935), dirigida por Louis King. En cuanto al autor de *Canción de cuna* —que había sido adaptada al cine para lucimiento de Dorothea Weick—, se encargó de la adaptación al español de comedias interpretadas por Catalina Bárcena (2), prestigiosa actriz teatral a quien, por alguna extraña razón, la Fox quiso convertir en una réplica edulcorada de Mae West, a la sazón reina de la Paramount. Este cambio de la actriz fue resaltado por la revista *Lecturas* con el estilo habitual de la época: *Cuando se fue Catalina Bárcena, se iba una íntegra figura representativa de la mujer española con ella. Aquélla que en las comedias de los Quintero, de Benavente, de Arniches, de Martínez*



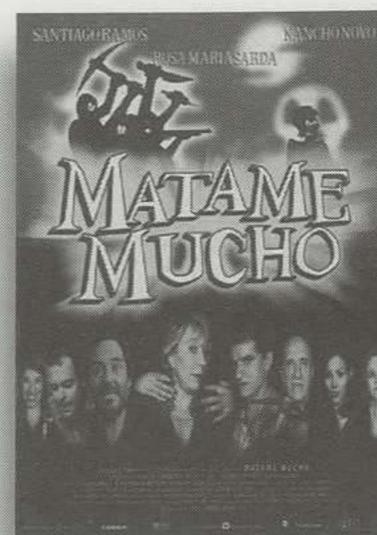
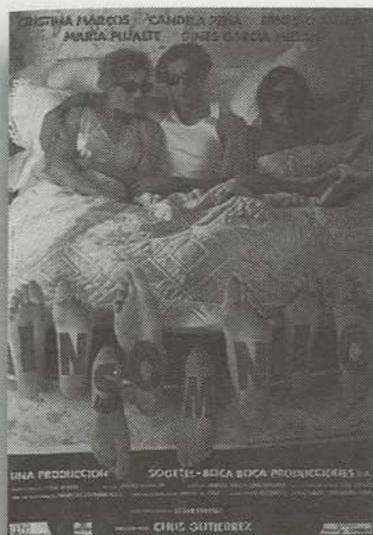
Foto de promoción de Xavier Cugat en 1944, para la M.G.M.

(2) La Bárcena conoció algún éxito con títulos como *Señora casada busca marido*, *Mamá* (1931), dirigida por Perojo, y *La ciudad de cartón* (1933), de King.

Sierra se nos mostraba en una interpretación artística de la realidad femenina de España, en la que la ficción del teatro se desvanecía, llegaba a borrarse del todo y alcanzaba una expresión de vida de mujer española verdadera, ejemplar... Y un día se nos fue a Hollywood esta mujer. Ella también, como tantas otras antes, que no eran ella ni dejaban detrás el vacío que ella... Apenas si la imagen que nos devolvía de Hollywood el cinematógrafo bastaba a justificarla en su ausencia. Porque, además, esta otra Catalina Bárcena, que venía por la que se fue, empezaba a no parecernos aquella española, cuya fisonomía se desdibujaba en el celuloide, maquillada y rectificada, sobre los perfiles de un tipo femenino en serie, por los estúpidos cirujanos de estética de la nueva ciudad-luz. El triunfo en los estudios tuvo también con nuestra actriz sus exigencias. Y Catalina Bárcena, la española que se nos fue a Hollywood, tenía que perder en Hollywood, precisamente, su expresión de española. Otro color de pelo, una corrección en la línea de la nariz, la figura más estilizada, a lo Greta o a lo Marlene... (3)

Dejando aparte la curiosa americanización de doña Catalina —quien, como era lógico, acabó regresando a España para los restos—, lo cierto es que ninguno de los escritores *importados de urgencia* consiguió la reputación cinematográfica que había alcanzado Vicente Blasco Ibáñez en el periodo del mudo. Ciertamente el escritor valenciano había demostrado mucho antes su interés por el cine —dirigió, entre otras, una versión de su novela *Sangre y arena* en 1916—, pero la consagración como valor comercial llegó con la versión de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* dirigida por Rex Ingram y, al mismo tiempo, revelación de Rodolfo Valentino. Otro personaje, el torero Juan Gallardo de la citada *Sangre y arena* (*Blood and Sand*), revalorizaba el éxito de Valentino como fetiche predilecto de las damas del mundo, al tiempo que garantizaba a Blasco Ibáñez un lugar preeminente como director de estrellas (y en esto, en plena efervescencia del *star system*, era un cheque en blanco de cara a los grandes estudios). Además de Gloria Swanson —*Argentinian Love*— y Mae Murray —*La encantadora Circe*— tuvo el raro privilegio de auspiciar con dos de sus novelas el debut

(3) Revista *Lecturas* N° 158, Barcelona, julio de 1934.



hollywoodiense del mito más fulgurante del cine: se llamaba Greta Garbo e iluminó con su extraña presencia a las heroínas de *Entre naranjos* (*The Torrent*, 1926) y *La tierra de todos* (*The Temptress*, 1926).

En la carrera cinematográfica de Blanco Ibañez no debe olvidarse la adaptación de *Mare Nostrum* debida a uno de los más inquietantes creadores del cine mudo — el ya citado Rex Ingram — y, por tanto, filme inquietante, plagado de simbolismos que explican su escaso éxito de público, pese a una promoción espectacular y la fama de la pareja protagonista: la divina Alice Terry, esposa de Ingram, y el madrileño Antonio Moreno, sin duda el gran precursor de los intérpretes españoles en la Meca del Cine y el único que llegó a triunfar realmente.

Moreno era ya un nombre consagrado cuando sus compatriotas llegaron a rodar dobles versiones. Su fama es anterior a la leyenda de Valentino y supera a la de un *latin lover* al uso. En fecha muy temprana la revista *Motion Pictures* le dedicaba un importante reportaje, y la Garbo contó su relación con él durante el rodaje de *La tierra de todos*, presentándolo como un actor que gozaba de gran influencia en la Metro, hasta el punto de disponer de su propio cameraman y dictar condiciones (4).

En 1921 la colección de biografías *Tras la pantalla* le anunciaba como «el actor español que comparte con Eddie Polo y el Conde Hugo el trono de la admiración popular»; comparación nada gratuita si se piensa que, en un principio, Moreno se especializó con gran éxito en películas de episodios (entre ellas: *La voz de los millones*, *La casa del odio*, *La montaña del trueno*, *El velo misterioso*, *La mano invisible* y *El antifaz siniestro*).

En el número del 15 de enero de 1926, la revista francesa *Cinè-Miroir*, de gran tirada, hacía justicia a la fama del actor dedicándole la siguiente semblanza: *Alto, elegante, deportivo, Antonio Moreno es el prototipo del jeune premier que se encuentra en todos los filmes americanos. De origen español, ha conservado el misterioso encanto de su raza. La dulzura y la franqueza de su mirada producen gran efecto en la pantalla y de su risa joven y fresca se desprende una indefinible seducción. Naturalmente, recibe muchas cartas, demasiadas cartas...*

Dejando aparte la inevitable cursilería francesa, es evidente que Moreno nunca desmintió aquellas características raciales, y cualquiera que fuese su grado de «encanto» fue sobradamente confirmado cuando Elionor Glynn declaró que sólo él y Clara Bow poseían aquella indefinible cualidad llamada «Ello» (*It*), imprescindible para triunfar en los años veinte. Resultado: la pareja pasó a protagonizar la película del mismo título, que representaría las ansias de modernidad de toda una generación.

En el terreno personal, Moreno entró a formar parte de la aristocracia americana al casarse con Daisy Canfield Danziger, famosa por su elegancia y nivel cultural. Se dijo que su hogar era uno de los más distinguidos y selectivos de Los Angeles, al mismo nivel que el mítico *Pickfair* de Mary Pickford y Douglas Fairbanks.

Si a la larga su vida social estuvo marcada por la distinción, no fue menos su carrera fílmica, de cuya importancia dan testimonio fiel las importantes actrices que fueron sus parejas. Además de Greta Garbo, Clara Bow y Colleen Moore, trabajó con Alice Terry, Pauline Stark, Renée Adorée, Costance Talmadge, Marion Davies, Gloria Swanson y un largo etcétera (5).

La llegada del sonoro vitalizó su carrera con el auge de las versiones habladas en español, aunque poco a poco fue derivando a producciones menos importantes, entre ellas *Un par de gitanos*, *The bohemian girl*, de Laurel y Hardy (1935); llegaron, después, papeles que fueron relegándole al pelotón de los secundarios honorables. Sin embargo, le cabe el honor de haber dirigido la primera película sonora rodada en Méjico, *Santa* (1931), título emblemático sobre el que ha escrito Jorge Alberto Lozoya: *El ejemplo de... aquella infeliz mujer extraviada que busca inútilmente ser redimida por el amor, ha exigido el tributo de muchas estrellas del cine mexicano que en algún momento de su carrera han debido interpretar a una mariposa de la noche* (6).

En 1950, Richard Brooks le reunió con otras dos veteranos del cine mudo, Gilbert Roland y Ramón Novarro en la película *Crisis*, verdadera rareza sobre una crisis política en una república bananera, con un ya

(5) Carlos Fernández Cuenca: ficha biográfica de A. Moreno. *Cinegramas* N° 51, (1-IX-1935).

(6) Jorge Alberto Lozoya, *Cine mexicano*, Lunwerg Editores, 1992.

(4) Antoni Gronowicz, *Garbo. Su Historia*, Grijalbo, Barcelona, 1990.



consagrado Cary Grant en uno de sus papeles menos conocidos.

Los resultados de las dobles versiones no fueron tan halagüeños como los productores esperaban, acaso porque, una vez salvada la barrera idiomática, el público esperaba ver a Norma Shearer —con toda la parafernalia de Hollywood a sus espaldas— y no a Maria Fernanda Ladrón de Guevara, por perfecta que fuese su dicción española. Por otro lado, los artistas trasplantados no consiguieron intervenir en títulos rodados directamente en inglés. Entre las que lo consiguieron se halla Conchita Montenegro, actriz de extraordinaria distinción que, en el cine mudo, había destacado como protagonista de *La mujer y el pelele* (*La femme et le pantin*, 1928), de Baroncelli, sin nada que envidiar a una Marlene.

Otra figura que consiguió trascender el oportunismo del momento se reviste con tintes más pintorescos y bien puede decirse que su revalorización en los últimos años se debe a Guillermo Cabrera Infante y Míriam Gómez. Sin embargo, el mallorquín Fortunio Bonanova podría pasar por un rostro familiar para aquellos miles de espectadores que no leen los títulos de crédito. De tenor operístico en sus principios a secundario en el cine mudo, traspasó la barrera del sonido instalándose en un título de oro de la historia del cine: *Ciudadano Kane*, donde interpretaba al profesor de canto; pero en un curriculum completamente abarrotado se le recuerda como el marido de Mary Astor y papaíto de los gemelos (!) Esther Williams y Ricardo Montalbán en *Fiesta Brava* (*Fiesta*, 1947), el papá putativo de John Hall en *Alí Babá y los cuarenta ladrones* (1943) y durante un fructífero periodo en la Twentieth Century Fox (1940-1942) en todos los musicales y películas de aventuras de la política de buena vecindad que se impuso en Hollywood durante la segunda guerra mundial y que consistía en halagar a los países latinoamericanos para compensar la pérdida del mercado europeo. Fortunio fue irremplazable en películas que necesitaban algún maduro jovial apto para dar credibilidad y color local a personajes españoles, italianos y aun árabes que, por supuesto, no eran creíbles en absoluto. Y culminó sus incursiones en lo inverosímil encarnando al chulesco malandrín que tiene dominada

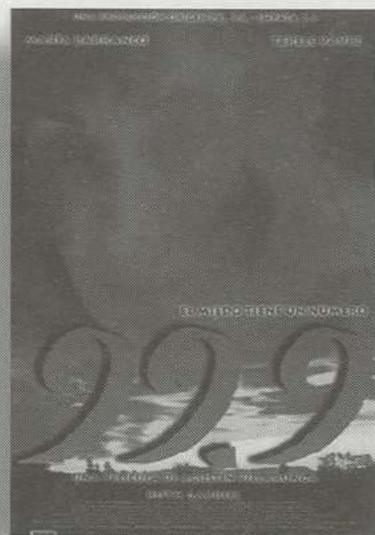
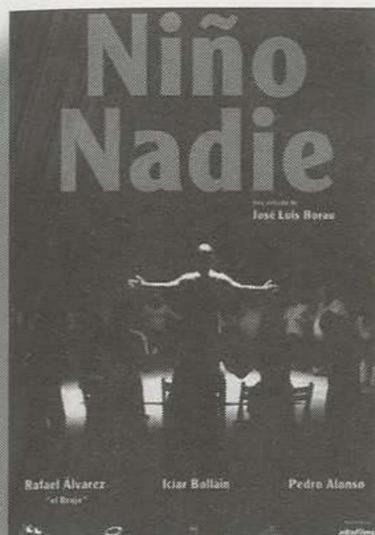
a Maria Felix en el incomparable melodrama mejicano *La diosa arrodillada* (1947), de Roberto Gavaldón.

Lo más fantástico del protético Fortunio es que había empezado su carrera en 1922, protagonizando el *Don Juan Tenorio* de Ricardo Baños, auténtico hito en la prehistoria del cine español.

Es posible que lo más destacado de esta producción oportunista, la hibridez de cuyos productos fue denunciada por los críticos de la época, sea la experiencia *hispana* de la Universal, que consistió nada más y nada menos que en un desdoblamiento del famoso *Drácula* (1931) de Tod Browning, con Bela Lugosi como mítico protagonista. Muchos años después, en 1965, Carlos Fernández Cuenca recordaba que esta versión no había sido exhibida en España en su momento (7) y se refería con admiración a su doble españolizado: «*Drácula* se hizo (simultáneamente) en inglés y en castellano; esta segunda versión llevaba diálogos de Baltasar Fernández Cue, la dirección —que se limitaba al juego expresivo de los intérpretes— corrió a cargo de George Melfrod, y Carlos Villarías sustituyó a Bela Lugosi, Lupita Tovar a Helen Chandler, Pablo Álvarez Rubio a Dwight Frye, Barry Norton a David Manners, etc. Y es justo señalar dos cosas muy importantes: que la labor de Álvarez Rubio en el papel de Renfield resultaba mucho más apropiada que la de Frye y que la de Villarías nada tenía que envidiar a la de Lugosi. Si la personificación del vampiro por el actor húngaro ofrecía el fascinante efecto de su leve pronunciación extranjera, el perfecto castellano de Villarías era un modelo de matización inquietante».

Centrados lógicamente en la expedición masiva de españoles en los años treinta, los comentaristas olvidan nombres que, años después, conocieron un pequeño momento de gloria gracias a sus especialidades extracinematográficas. Este fue el caso de la pareja Los Chavalillos de España —Rosario y Antonio—, que intervinieron en uno de los números del musical *Ziegfeld Girl* (1941); del pianista valenciano José Iturbi, que colaboró en algunos musicales de la Metro,

(7) La versión original no se exhibiría en nuestro país hasta 1965, en el Ciclo de cine de Terror organizado por quien esto escribe dentro del Festival Internacional de San Sebastián (Carlos Fernández Cuenca, *El cine de terror en la Universal*, Filmoteca Nacional de España, 1976.



y más concretamente el de Xavier Cugat, que ya estaba firmemente instalado en los Estados Unidos como director de la orquesta *Cugat and his Gigolos*. Durante unos años, Cugie, sus chihuahuas y sus parejas —como la espléndida Lina Romay— fueron estrellas inevitables en las aventuras acuáticas de Esther Williams, y cuando la boga de las piscinas y los bailes tropicales se esfumó, pasó sabiamente a Italia explotando a su nueva y fabulosa esposa Abbe Lane.

Durante los años cincuenta, no aparece en el firmamento hollywoodiense ningún nombre español, y hay que esperar a 1955 para la estimulante aparición de Sara Montiel en el filme de Aldrich *Veracruz*. Sin embargo, la carrera americana de Saritísima ha sido convenientemente hinchada hasta el punto de que en 1957 la publicidad de *El último cuplé* la anunciaba como *la famosa star de Hollywood*. Naturalmente, esto no era exacto: fue precisamente el filme de Orduña el que convirtió a la Montiel en una estrella. Su llegada al cine yanqui se produjo a través de su carrera anterior en Méjico, y de hecho su papel en *Veracruz* era el de la típica *mexican spitfire*, arquetipo perfectamente conocido y explotado desde los tiempos de Lupe Vélez. Por lo demás, *Serenade (Dos pasiones y un amor, 1955)* contribuía a cimentar su leyenda de mejicana —con esta nacionalidad aparecía en la prensa de algunos países— y un tercer título —*Yuma (Run of the arrow, 1957)*— la presentaba como una india... con la voz doblada por Angie Dickinson. El increíble éxito de *El último cuplé* (1957) le enseñó que para ser verdaderamente internacional tenía que volver a casa urgentemente.

Otra diva que intentó la carrera hollywoodiense fue Carmen Sevilla, con resultados decepcionantes. Si bien la Paramount se la llevó unos días a Hollywood, donde fue homenajeada con fiestas y saraos diversos — su film *Aventura para dos (Spanish Affair o Flamenca, 1957)* fue rodado íntegramente en España y su pareja, el actor Richard Kiley,

carecía de potencial taquillero para levantar una historia absurda. La americanización de Sevilla prosiguió con una superproducción Bronston rodada en Madrid —*Rey de Reyes* (1961), donde ella era María Magdalena— y de nuevo sin moverse de casa hollywoodeó haciendo de Octavia en *Antonio y Cleopatra* (1973), donde Charlton Heston hacía un bienintencionado esfuerzo para adaptar, dirigir e interpretar a Shakesperare. El filme constituyó un rotundo fracaso comercial que obligó a los distribuidores a cambiarle el nombre —*A la sombra de las pirámides*—, pero justo es reconocer que Carmen Sevilla, con palabras de Shakespeare en sus castizos labios, estaba espléndida.

Aun contando con las excursiones hollywoodienses de algunos nombres españoles en las últimas décadas —Borau, Victoria Abril, Aitana Sánchez Gijón— la impresión no es excesivamente halagüeña, y cada nombre parece recordarnos el de aquellos expedicionarios de los años treinta, nombres reclamados no en función de una carrera, sino para servir de peones en el gigantesco engranaje del cine americano. Incluso en la reciente y pregonada incorporación del actor Antonio Banderas estamos autorizados a reconocer, una vez más, cierta manipulación del concepto de latinidad como fetiche erótico. Algo que ocurrió en el pasado y que se repite cambiando sólo el escenario y el vestuario. □



Greta Garbo y Antonio Moreno en *La tierra de todos (The temptress, 1930)*

V. Fernández Blanco

El mercado cinematográfico español

Este artículo pretende analizar, desde una perspectiva económica, la relación entre el cine y su público en España, centrandose su atención especialmente en la situación de los años 90. Queremos saber con qué frecuencia acuden y cómo son los españoles que van al cine; cuál es la oferta cinematográfica en España, tanto en términos de número, tipo y distribución geográfica de las salas de exhibición, así como de películas disponibles; y, finalmente, qué tipo de cine van a ver y, en consecuencia, hasta qué punto somos cautivos del cine norteamericano, o lo que es lo mismo, cuál es hoy el mercado del cine español. Si éstos son los objetivos perseguidos, es fácil comprender que este ensayo estará ciertamente inclinado hacia el sector de la exhibición cinematográfica aunque, como es lógico, no podremos evitar hacer pequeñas incursiones en los ámbitos de la producción y la distribución, pues algunas de sus características tienen efecto sobre el consumo de cine en nuestro país.

La situación actual del cine en España es, sin duda, el resultado de una evolución histórica previa en la que algunos acontecimientos han dejado una huella particularmente profunda. No es nuestra intención hacer ahora la historia económica del cine en España (1), pero sí es necesario volver la vista atrás, al menos a las dos décadas precedentes, para comprender el estado del sector a comienzos de los años 90.

La gran crisis del cine español (1968-1990)

Desde finales de la década de 1960 hasta la llegada de los años 90, la industria de la exhibición cinematográfica en España sufre un desplome general en todos sus frentes. La sensación de crisis, e incluso de colapso total del sector, se va acentuando con el paso de los años y se hace más intensa en los 80, la fase más profunda de la depresión. Pero, ¿en qué se materializó esa crisis? Algunos datos pueden ser muy ilustrativos. En 1969 cada español iba al cine once veces al año, por término medio, en 1990 apenas si

lo hacía en dos ocasiones (2,02). En términos absolutos este abandono significó la pérdida del 79% de los espectadores, lo que significó pasar de 376,5 millones en 1968 a apenas 78 millones en 1990. Por el camino, la oferta a disposición del aficionado también sufrió una profunda reconversión: desaparecieron el 77% de las pantallas (casi 6.000, en términos absolutos) y el número de películas exhibidas retrocedió un 36%, desde las 3.795 hasta las 2.441; en este último ámbito la crisis tardó más en manifestarse, pues el número de filmes sólo se reduce a partir de 1984 e incluso en los años previos venía creciendo, sin duda por la supresión de la censura (noviembre de 1977).

Como colofón, mientras el precio medio de la entrada de cine subía de modo continuo hasta crecer un 94%, en términos reales la industria perdió el 57% de sus ingresos, unos 32.000 millones en pesetas constantes de 1986.

Cuando se intenta explicar esta crisis hay algunos factores económicos que contribuyen a entenderla. En primer lugar, no estamos ante un fenómeno exclusivamente español sino más bien todo lo contrario. Todos los países desarrollados han sufrido un proceso muy similar (Screen Digest, 1994) aunque algunos como Estados Unidos lo habían anticipado en el tiempo (Vogel, 1995). De hecho, a comienzos de la década de los 90, España ocupaba, en términos relativos, una posición ventajosa: en 1991 la asistencia media en la Unión Europea se situaba en 1,77 veces por persona y año, mientras que en España alcanzaba las 2,03, sólo superada por Francia (2,07) e Irlanda (2,22); Estados Unidos era un caso aparte, con una asistencia que superaba las cuatro veces y media al año (2).

En segundo lugar, aunque la industria española haya seguido una evolución análoga a la del resto de países desarrollados, debemos tratar de identificar qué factores explican la pérdida de atractivo del cine en España. En nuestra opinión hay dos elementos particularmente relevantes: los cambios en las preferencias de ocio en la sociedad española y una errónea política de precios.

El primero de estos fenómenos tiene un carácter internacional. Durante varias décadas el cine ocupó un

(1) Para esta tarea, la obra de Pozo (1984) es una cita obligada para la época comprendida entre los inicios del cine en España y los años sesenta, y en el libro de Gubern *et al.* (1995) podemos hallar las bases y ciertas claves para una historia económica general de la industria cinematográfica en España.

(2) China, con 12,5 veces, Hong-Kong con casi nueve y Rusia con más de ocho veces y media eran los países con mayor índice de asistencia.



lugar de privilegio entre las actividades de ocio de masas. Sin embargo, ya entrada la segunda mitad de este siglo, los países desarrollados experimentan una serie de cambios sociales y culturales que debilitan la supremacía del cine. Entre los primeros suele hablarse de la explosión demográfica de los años 50 y 60 y de la tendencia de las familias a residir en zonas alejadas del centro de las ciudades, donde tradicionalmente se habían ubicado las salas cinematográficas. En el ámbito cultural los individuos comienzan a disfrutar de nuevas ofertas de ocio, algunas de las cuales compiten fuertemente con el cine. Este es el caso de la televisión, cuya expansión y auge en los hogares corren simultáneos con el abandono de las salas de cine.

Estos fenómenos, que comienzan a observarse en Estados Unidos en los años 50 (Gomery, 1996), se extienden paulatinamente a los demás países avanzados y están en la base de la crisis de la industria española en los años 70 y 80. El efecto disuasor de la televisión sobre la asistencia al cine tiene en España dos etapas culminantes. La primera, en los años finales de los 60 y primeros 70, coincide con su llegada a la gran mayoría de los hogares. La segunda, a partir de 1984, viene asociada con un espectacular aumento de la oferta televisiva, fruto del incremento en las horas de emisión y de la ruptura del monopolio de la televisión pública, primero con la aparición de los canales autonómicos y luego, en 1989, con la presencia de las cadenas privadas. En estos momentos incide también la aparición del vídeo en los hogares españoles. Por tanto, en la década de 1980, justo en la fase más profunda de la recesión de la industria cinematográfica, ésta se ve obligada a competir con esos dos poderosos sustitutos, que han alterado las preferencias de ocio de los españoles y cuyo impacto negativo puede evaluarse, en términos estadísticos, como responsable de una reducción del 58%, como máximo, de la asistencia a las salas de exhibición.

Sobre estos cambios en las preferencias hemos de añadir una política de precios desafortunada. Durante los años 70 y 80 el precio medio de una entrada de cine en España, medido en pesetas constantes, sigue un fuerte proceso alcista que le lleva prácticamente a duplicarse. Esta estrategia ha resultado muy perjudicial pues, durante todos estos años, el cine en España ha

resultado ser un bien cuya demanda es elástica. Por tanto, a un cierto aumento de su precio le corresponde una reducción más que proporcional en la cantidad consumida. Es decir, las fuertes subidas de precios han ayudado a alejar a los espectadores y a reducir los ingresos de la exhibición, en pesetas constantes. Es más, entre 1984 y 1988 las fuertes subidas en el precio de la entrada fueron incluso incapaces de impedir la caída de los ingresos en pesetas corrientes (3).

Por último, desde los primeros 70 también cabe hablar de un efecto contractivo derivado de la importante reducción de la oferta cinematográfica, medida tanto a través del número de filmes exhibidos (que disminuyen un 36%) como del número de pantallas abiertas al público, de las que desaparecieron casi seis mil (el 70%), sobre todo en las zonas no urbanas.

Síntomas de mejoría (1990-1997)

Después de lo visto, bien se puede opinar que, en 1990, la industria de la exhibición cinematográfica en España estaba en estado crítico. Su descomposición había sido tan intensa y prolongada que, o bien se producía el colapso final y su práctica desaparición o bien un cambio en el ciclo que anunciase una fase de recuperación. Afortunadamente fue esta segunda opción la que tomó cuerpo y, durante la presente década, hemos asistido a una mejoría en las cifras de negocio. Pero, antes que cualquier otro comentario, hay que dejar claro que esta recuperación, aunque apreciable, es todavía débil y el volumen de negocio sigue siendo modesto, si bien creciente. Lo que en ningún caso cabe esperar es que la industria vuelva a recuperar su tamaño y presencia de los primeros años 70. Y todo ello porque el mercado del cine es hoy más estrecho, merced a la ampliación de la oferta de actividades de ocio en general, y a las novedades en el mundo audiovisual, en particular.

En términos cuantitativos, entre 1990 y 1997 se han recuperado más de 20 millones de espectadores, lo que significa un crecimiento del 29%. La asistencia media por persona también ha aumentado hasta consolidarse por

(3) La estimación de la elasticidad de la demanda del cine en España puede consultarse en Fernández Blanco y Baños Pino (1977) y Fernández Blanco (1998).

EN 1990, LA INDUSTRIA DE LA EXHIBICIÓN CINEMATOGRAFICA

ESTABA EN ESTADO CRÍTICO

encima de las dos veces y media por persona y año y los ingresos por taquilla mantienen un perfil alcista sostenido. Si analizamos la evolución año tras año descubriremos que la recuperación ha sido un tanto vacilante. Los primeros años sirven para estabilizar la situación. El avance comienza realmente a partir de 1992 y se mantiene hasta 1996. En 1997 se aprecia un estancamiento e incluso un leve descenso en la asistencia al cine. Este hecho bien podría ser coyuntural pues, como se comentará más adelante, este año no ha sido particularmente bueno para el cine norteamericano, que captura la mayor parte del público.

Las buenas noticias también llegan al parque de salas, que comienza a reactivarse, beneficiándose de la apertura de nuevos cines multisalas, transformados ya en la opción de futuro. Como fruto final surgen algo más de 750 nuevas pantallas, en términos netos, para situarnos finalmente en las 2.350. Mientras, el número de filmes exhibidos tiende a estabilizarse en torno a los 1.500.

Parece muy oportuno destacar que toda esta fase de recuperación tiene lugar durante unos años de contención en el crecimiento del precio real de la entrada, que incluso fue negativo en alguna ocasión. Este dato refuerza nuestra opinión acerca de la gran sensibilidad del consumo de cine respecto de su precio y avala la política de moderación, apoyándola con resultados concretos. Por supuesto, la entrada es uno de los principales componentes del coste de asistir al cine, pero a su lado hay otros asociados con el transporte, el aparcamiento, la restauración, la facilidad de obtener entradas y otros costes de transacción, vinculados en su mayoría con el tiempo, que es un bien cada vez más valorado en las sociedades modernas. Todos ellos forman parte del verdadero precio de una sesión cinema-

tográfica. Por tanto, la política de moderación no tiene por qué afectar exclusivamente al precio de la localidad. El coste real del cine también puede reducirse con medidas que faciliten adquisición de la localidad (por ejemplo, a través del servicio de «tele-entradas», o su adquisición mediante Internet), o que abaraten el coste de transporte (bonificaciones en aparcamientos) u otros costes asociados habitualmente con ir al cine (rebajas o acuerdos con restaurantes y locales próximos). Hoy en día ya asistimos a la puesta en marcha de éstas y otras estrategias semejantes.

Características del consumo de cine en España

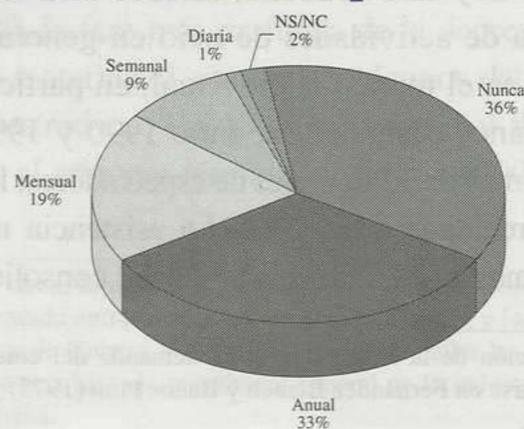
En esta sección se intentan reconocer los principales rasgos del consumo de cine en nuestro país. El procedimiento a seguir pasa por averiguar quiénes son los aficionados al cine, qué tipo de cine ven y dónde van al cine.

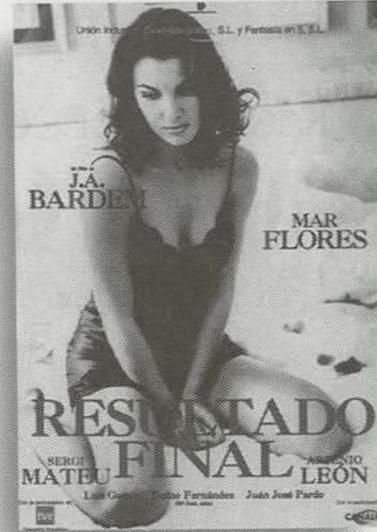
¿Quiénes van al cine? Iniciamos la radiografía del consumo de cine dibujando el perfil del espectador tipo. Para ello usaremos la información sobre asistencia al cine que ofrece la *Encuesta de Estructura, Conciencia y Biografía de Clase (ECBC-91)*, realizada entre diciembre de 1990 y marzo de 1991 sobre una muestra de 6.632 individuos mayores de 18 años y distribuidos por todo el país. Esta es una de las escasas fuentes accesibles que combinan información sobre comportamientos culturales y de ocio con las características personales, sociales y económicas de cada individuo.

Los primeros productos que extraemos de esta encuesta indican claramente que el cine no es un destino muy frecuente para el ocio de los españoles. El 40% de los entrevistados dice no ir nunca o sólo alguna vez al año, y únicamente el 9% lo hacen al menos una vez por semana (ver Gráfico 1). A partir de aquí, y aplicando técnicas estadísticas multivariantes (Fernández Blanco y Prieto Rodríguez, 1997), se puede analizar cómo afecta cada característica personal a la asistencia al cine y, de este modo, describir cómo es el espectador tipo.

Ciñéndonos al análisis de efectos más concretos, hemos encontrado alguna pequeña diferencia de comportamiento según el sexo que nos permite afirmar

Gráfico 1 Asistencia al cine en España





que las mujeres son más aficionadas que los hombres. El cine también resulta ser una opción más propia de los jóvenes pues, a medida que descendemos en la pirámide de edad, la frecuencia en la asistencia crece. Los estudios del individuo influyen en el interés por el cine de forma positiva y creciente, de modo que la afición es comparativamente mayor entre los universitarios.

Puesto que el cine es una actividad que se realiza fuera del hogar, cabe suponer que se verá mermada a medida que crecen las responsabilidades familiares. En esta dirección apuntan nuestras conclusiones cuando comprobamos que los solteros y divorciados o separados son quienes más acuden a las salas de exhibición, a la vez que la frecuencia disminuye cuando aumentan el número de hijos menores de dieciséis años y el tiempo dedicado a las tareas del hogar.

Vivir en las afueras, que impone mayores costes de transporte y de tiempo, reduce la asistencia que, sin embargo, crece con el tamaño de la localidad de residencia del individuo. Hemos hallado entonces nuevas evidencias empíricas del carácter urbano de la demanda de cine, así como de la importancia disuasora de otros costes distintos del precio de la entrada. Por último, la probabilidad de asistencia es mayor entre los individuos ocupados y entre aquéllos que pertenecen a las clases media y alta, respecto a los de clase baja. Estos dos elementos apuntan la presencia de un efecto renta positivo en la demanda de cine en España.

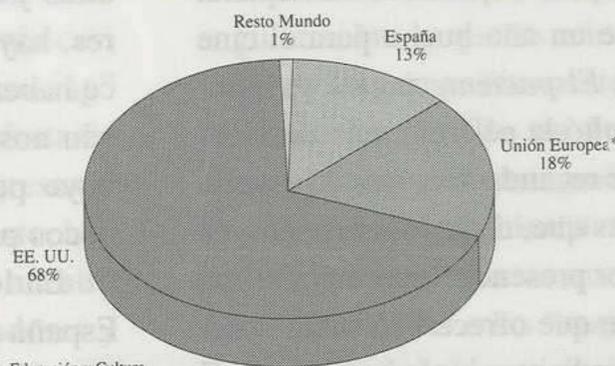
Como conclusión podemos trazar el retrato robot del aficionado medio en España, una información que puede tener gran interés para productores, distribuidores y exhibidores. Nos encontramos ante un individuo joven, preferentemente mujer, con estudios medios o superiores, ocupado, con pocas responsabilidades familiares, perteneciente a la clase media o alta y residente en una ciudad. Este perfil permite ser optimistas respecto al futuro del mercado, pues la juventud, los avances educativos y el crecimiento económico abren grandes esperanzas.

¿Qué cine ven? El público español se muestra especialmente atraído por el cine norteamericano. En 1997 la mitad de las películas exhibidas fueron de esta nacionalidad, pero su cuota de mercado (porcentaje de recaudación correspondiente al cine americano sobre el total de la taquilla) alcanzó el 68% (ver Gráfico 2) (4). Esta situación no es episódica. Es más, casi se puede hablar de 1997 como de un año débil para el cine norteamericano. Pero, a lo largo de los años 90, se ha

movido con cuotas de mercado superiores al 70% y, en general, con una leve tendencia de crecimiento. En resumen, hoy controla el mercado español y sigue acrecentando su ya

Gráfico 2

Cuotas de mercado según recaudación 1996



* Excluida España
Fuente: Ministerio de Educación y Cultura

vieja supremacía histórica, ampliamente reforzada durante la crisis de los 70 y 80, hasta el punto de convertir a España en el séptimo país importador de películas procedentes de Estados Unidos, según datos de la Motion Pictures Association of America (Squire, 1992).

Pero, ¿qué atractivo ejercen entonces las películas españolas? 1997 ha sido un año particularmente bueno para nuestro cine: su cuota de mercado se ha situado en el 13%, la más alta en los últimos diez años, aprovechando éxitos de público como *Airbag* o *Carne trémula*. Pero, si ampliamos nuestra perspectiva, comprobaremos que su franja de mercado es aún muy estrecha. En 1970 el cine español ingresaba el 30% de la recaudación total por taquilla. En los veinte años siguientes su mercado se fue estrechando y, ya en los 90, consigue estabilizarse oscilando en torno al 10%, aunque con una línea tendencial de modesto crecimiento.

Las cifras correspondientes a 1998 van a ser muy interesantes. Por un lado, el éxito de *Torrente* ayudará a consolidar el mercado del cine español; por otro,

(4) También se puede definir una cuota de mercado en términos de porcentaje sobre el total de espectadores, pero sus cifras no difieren sustancialmente de las correspondientes a las cuotas según recaudación.

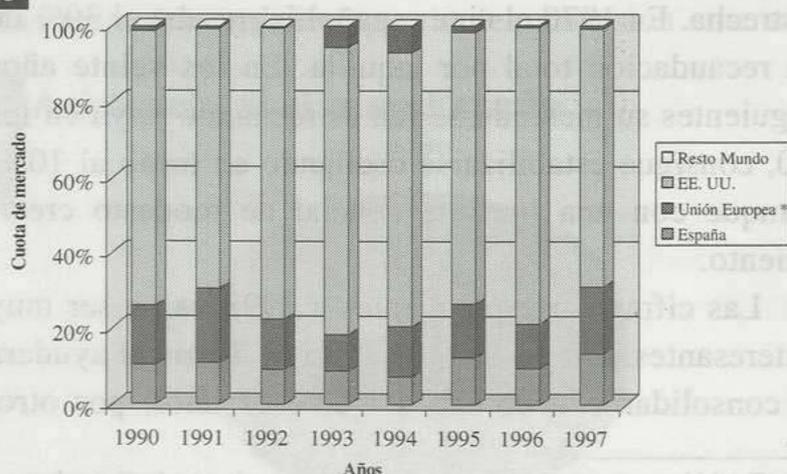
LA FASE DE RECUPERACIÓN COINCIDE

CON UNOS AÑOS DE CONTENCIÓN DEL PRECIO DE LA ENTRADA

Titanic mejorará otra vez la posición relativa del cine americano. Si estas previsiones se confirman podremos poner fin a un espejismo, que nace de los datos muy particulares de 1997, según el cual el cine español crecería a costa del cine americano. Si se analiza la evolución de las cuotas de mercado (ver Gráfico 3), se comprueba que quien verdaderamente está perdiendo influencia es el cine del resto de la Unión Europea, incluso pese a que, a partir de 1995, Austria, Finlandia y Suecia se han incorporado a la Unión, aunque sus cinematografías carecen de peso específico en España.

El año 1997 también fue un año bueno para el cine europeo gracias al tirón de *El paciente inglés* y, sobre todo, a *Full Monty*, que resultó la película más vista del año y la segunda con mayor recaudación, tras *El mundo perdido* (*Jurassic Park*). Y es que, entre los europeos, es el cine británico el que mayor presencia tiene en nuestras salas en los años 90, un cine que ofrece una sabia combinación de películas independientes junto a otras más o menos estrechamente vinculadas con las grandes productoras de Hollywood. Por último, el cine procedente de otros países ajenos a la Unión tiene muy escasa incidencia, excepto algunos casos particulares como en 1994, cuando el éxito de la australiana *El piano* se juntó con un momento excepcional para el cine hispanoamericano con cintas como *Fresa y Chocolate*, *Como agua para chocolate* y *La estrategia del caracol*. Pero no caben engaños, España no es un mercado importante para la industria hispanoamericana en general.

Gráfico 3 Evaluación de las cuotas de mercado según recaudación 1990-1997



* Excluida España
Fuente: Ministerio de Educación y Cultura

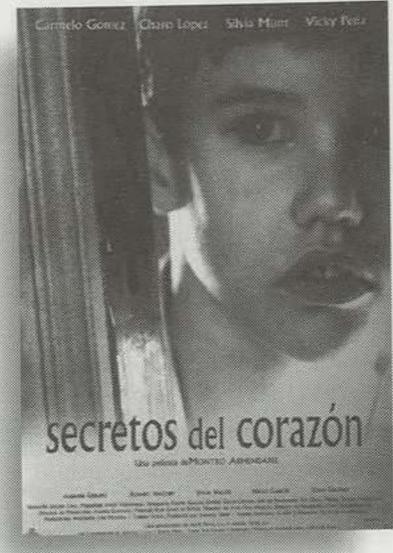
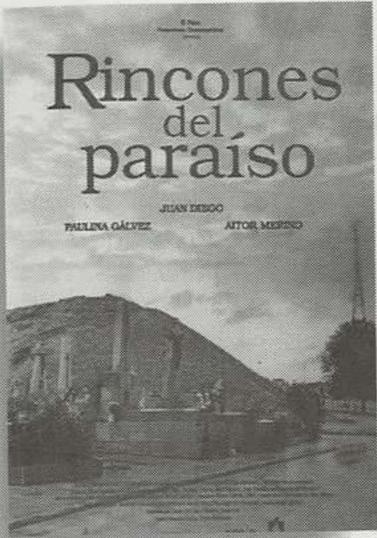
Toda la información ofrecida hasta aquí puede consolidarse en dos grandes conclusiones: el cine español ha experimentado una mejoría económica, aunque bastante limitada, y el cine norteamericano controla ampliamente nuestro mercado. Pero ambos aspectos merecen algunas reflexiones adicionales.

En primer lugar, hay que ser conscientes del verdadero tamaño de la recuperación económica. Vista en términos absolutos, es bastante modesta. Pero, si se contempla en términos relativos, se vuelve la vista atrás y se observa la crisis de las dos décadas anteriores, hay motivos para ser optimista: nuestro cine parece haber consolidado un mercado propio. Sin embargo, aún nos queda un interrogante: ¿este avance se distribuye por toda la industria o es patrimonio de unos pocos privilegiados?

En los primeros años de la década se producían en España una media de 50 películas al año. 1996 trajo una verdadera explosión en el mundo de la producción y se alcanzaron las 92. Pero es claro que nuestro mercado no tiene, hoy por hoy, capacidad para absorber esa oferta de cine nacional y la reacción no se hizo esperar: en 1997 ya sólo se filmaron 73 películas y la tendencia que apunta el año 1998 es a una nueva reducción aproximándose a las cifras de los primeros 90. Simultáneamente, entre 1990 y 1996 el coste medio por filme, en pesetas corrientes, ha crecido un 53% hasta situarse en los 207 millones. Si se desglosan las partidas se comprueba que los gastos del equipo técnico y personal artístico son los más importantes y representan un 25% y un 12% del presupuesto total, respectivamente. Estas partidas, junto con la correspondiente a escenografía, han crecido un ritmo inferior a la media mientras se disparaban otras más ajenas a la creación como los gastos generales y de explotación y los intereses pasivos (5).

Pero, ¿cuál ha sido el comportamiento de nuestras películas en el mercado? En primer lugar, son muy pocas las películas cuya recaudación supera, o se aproxima, al coste de producción promedio. Por ejemplo, 1995 fue un buen año y diez películas lo consiguieron aunque, por supuesto, esto no significa que

(5) Entre 1990 y 1996 el presupuesto medio creció en 72 millones, de los que casi 25 correspondieron a estas tres partidas.



cubriesen su propio coste. Pero en 1996 la situación se deterioró y sólo podemos hablar de cuatro películas por encima del coste promedio y dos de ellas, *Two much* y *El día de la bestia*, ya figuraban en el "ranking" de 1995.

En segundo lugar, si se toman los cinco mejores filmes nacionales de cada año, se comprueba que, habitualmente, acaparan entre un 40 y un 50% de la recaudación y los espectadores del cine español. Así pues, cada año el éxito económico se viene circunscribiendo a un pequeño ramillete de películas. Y éste es un éxito relativo, pues el mejor de nuestros filmes se sitúa casi siempre por encima de décimo puesto en el "ranking" general de películas según su recaudación, y disfruta de entre una tercera y una cuarta parte de los ingresos y espectadores de la película más vista. Por supuesto, hay notables excepciones. Por ejemplo, *Airbag*, nuestro gran éxito con más de dos millones de espectadores y más de 1.100 millones de pesetas de recaudación, se situó en el sexto puesto en 1997. Y luego está lo que podría llamarse el «efecto Almodóvar», pues todas sus películas de los 90 han sido éxitos de público y taquilla y han ocupado el primer o segundo lugar entre las cintas españolas correspondientes a cada año. Por este camino transitan también las películas de Fernando Trueba (véase Cuadro 1).

En cuanto al cine de Hollywood, como ya hemos comentado está firmemente arraigado en las preferencias de los españoles y su poder está lejos de disminuir. Ante esta realidad, hemos de concluir que las cuotas de pantalla no han conseguido atraer público a las películas nacionales. Desde 1970 hasta hoy ha habido diversas reglamentaciones de la cuota de pantalla, pero nuestra cuota de mercado caía en picado desde el 30% de 1970 hasta el entorno del 10% en el que nos movemos ahora. La razón es muy simple, la soberanía de las preferencias del individuo está por encima de ese tipo de legislaciones. Pero además se ha demostrado que la asistencia al cine americano favorece el consumo de cine español, pues crea

sinergias, crea afición por el cine en general, que nos empuja a ver más películas, incluidas las españolas (Fernández Blanco, 1998).

En resumen, las cuotas de pantalla no han sido un instrumento eficaz en la defensa del cine español, pues el espectador se muestra muy inelástico ante esas reglamentaciones. El camino pasa, en primer lugar y como es obvio, por ofrecer buenas películas capaces de conectar con nuestro público. Y, en segundo lugar, por diseñar intervenciones que favorezcan la competencia en el sector de la distribución, que es la piedra angular sobre la que se asienta el poder de mercado de las grandes compañías norteamericanas. Este poder de mercado ha crecido en los últimos años e incluso apunta procesos de integración vertical extendiéndose al sector de la exhibición. Como prueba de su fuerza podemos hacer constar que, en 1996, cinco distribuidoras vinculadas a las "majors" americanas (Hispano-Fox, United International Pictures, Lauren Films, Columbia-TriStar y Warner Española) controlaban casi dos tercios del total de los ingresos por taquilla.

Cuadro 1 Las 15 películas más taquilleras de los noventa

TÍTULO	AÑO	DIRECTOR	RECAUDACIÓN (miles ptas.)	ESPECTADORES
Two Much	1995	F. Trueba	1.150.747	2.131.446
Airbag	1997	J. Bajo Ulloa	1.142.418	2.083.692
Tacones lejanos	1991	P. Almodóvar	870.728	2.072.536
Belle Epoque	1993	F. Trueba	850.002	1.817.564
Carne trémula	1997	P. Almodóvar	763.919	1.283.882
El día de la bestia	1995	A. de la Iglesia	725.211	1.413.220
La pasión turca	1994	V. Aranda	628.347	1.239.818
El amor perjudica seriamente la salud	1996	M. Gómez Pereira	595.930	1.429.111
El robo de la joya	1991	A. Sáenz de Heredia	560.816	1.357.816
Secretos del corazón	1997	M. Armendáriz	546.595	911.444
La flor de mi secreto	1995	P. Almodóvar	528.055	974.988
Átame	1990	P. Almodóvar	510.933	1.326.119
El perro del hortelano	1995	P. Miró	505.880	925.803
Kika	1993	P. Almodóvar	505.424	1.037.200
Aquí huele a muerto	1990	A. Saenz de Heredia	503.917	1.454.652

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura

ENTRE LOS EUROPEOS, ES EL CINE BRITÁNICO EL DE MAYOR

PRESENCIA EN NUESTRAS SALAS

Simultáneamente, algunas distribuidoras nacionales (Alta, Filmayer, Sogepaq) parecen orientar su futuro mediante acuerdos con las multinacionales. El resultado final es un sector oligopolístico en el que estas últimas controlan los canales de distribución, se aseguran las mejores salas, fechas y condiciones de exhibición, desplazan al cine español e incluso extienden sus redes por otros canales de comercialización como la televisión y el vídeo. Mientras, el espacio de los distribuidores independientes españoles, los que deben canalizar la mayor parte de nuestra producción, es cada vez más pequeño.

¿Dónde se va al cine? Como ya se ha comentado anteriormente, el parque de salas español sufrió una profunda reconversión que ha significado la desaparición de un número considerable de locales y la transformación radical de muchos de los que aún hoy perduran. Por lo que respecta al primer hecho, la pérdida de salas no se distribuyó de modo uniforme por todo el país, sino que fue mucho más intensa en las zonas rurales y en pequeñas ciudades y pueblos. A finales de la década de 1960 el cine llegaba a casi todos los rincones de España y, así, el 56% de las salas se ubicaban en localidades menores de 10.000 habitantes. Pero los años 70 y 80 trajeron un cierre masivo de salas que las pequeñas localidades sufrieron más que nadie: por ejemplo, entre 1974 y 1992 perdieron el 86% de sus pantallas. Mientras, en el otro extremo, en las ciudades con más de 50.000 habitantes se suprimía sólo un 21%. El resultado final es una inversión en el mapa de la oferta de locales de nuestro país pues, a comienzos de los 90, el 56% de las pantallas se ubican en localidades con más de 50.000 habitantes y apenas un 25% en las de menos de 10.000.

En la década de 1990 vuelven a abrirse nuevos cines. Pero este proceso no favorece a las zonas rurales, sino que acentúa el carácter urbano de la oferta de

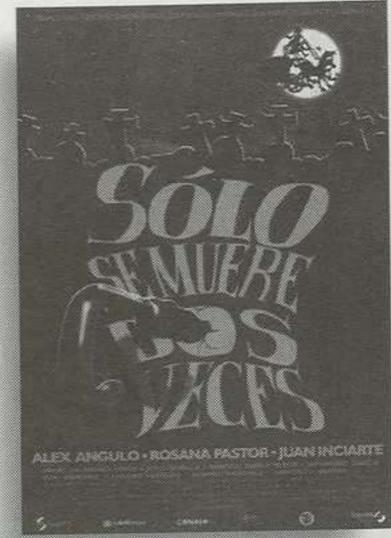
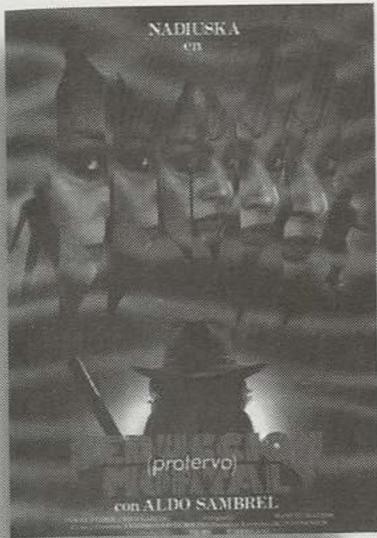
cines. Entre 1990 y 1996 han aparecido en España 599 nuevas salas de las que 264 lo han hecho en Madrid, Barcelona y Valencia. Mientras tanto, algunas de las áreas con menor densidad de población continuaban perdiendo locales: desaparecen 156 pantallas en Andalucía (pese a que en Sevilla aumentaron en 32) y 41 en Castilla y León.

En estos años se produce también un segundo acontecimiento que ha transformado la faz de nuestros cines: se consolidan y se extienden las multisalas. Estas aparecieron en nuestro país a mediados de los 80 y ofrecen notables ahorros de costes y otras ventajas como la reducción de la incertidumbre, la diversificación de la oferta del exhibidor y, con ello, la posibilidad de llegar a varios segmentos del mercado y compensar los bajos ingresos de una película con escaso atractivo, proyectada en una sala, con las buenas taquillas de un filme de éxito en la sala contigua. Además, como en muchos casos son inversiones muy recientes, pueden ofrecer al público las nuevas tecnologías de proyección y sonido y se están localizando en las proximidades de las grandes áreas comerciales que, por la diversidad de sus ofertas de ocio, se están convirtiendo en un punto clave en el uso del tiempo libre en nuestra sociedad. En 1996 las multisalas ya están plenamente consolidadas y son el tipo de local preferido para ver cine, pues a ella acuden el 72% de los espectadores y se hacen con el 74% de los ingresos por taquilla.

La creciente concentración de la oferta en las ciudades, reforzada últimamente con el fenómeno de las multisalas, nos permite intuir una buena sintonía con la demanda de cine, que es básicamente urbana. Para corroborar esta afirmación podemos analizar la asistencia media por persona en las distintas comunidades autónomas en 1996. La mayor asistencia corresponde a Madrid, con 4,5 veces al año y, entre las que también superan la media nacional de 2,7 veces, encontramos regiones como Baleares, la Comunidad Valenciana, el País Vasco o Cataluña, que tienen un alto índice de urbanización, medido en porcentaje de población resi-

Gráfico 4 Asistencia al cine por persona





dente en localidades de más de 50.000 habitantes. Si representamos en un mapa la asistencia media en cada una de las regiones, podemos comprobar que existe un patrón regional. Por encima de la media nacional (2,7 veces por persona y año) nos encontramos con Madrid, el noreste y prácticamente toda la franja mediterránea y los dos archipiélagos, donde el peso del sector turístico explica una mayor presencia de cualquier actividad de ocio, incluido el cine. Entre las zonas de menor asistencia está, junto con el noroeste, el centro y el sur de la península, ocupado por regiones poco urbanizadas y con baja densidad de población. Como conclusión podemos señalar que quienes menos van al cine son los gallegos, extremeños y castellano-manchegos, que sólo acuden una vez y media por año (ver Gráfico 4)

Conclusión. En las páginas precedentes hemos dado un repaso a la historia más reciente del cine español desde un punto de vista económico. Se ha cuantificado la profunda crisis de los años 70 y 80 y hemos ofrecido una medida del verdadero valor de la recuperación del sector en los años 80. Hemos revisado también

algunas de las características más importantes de nuestro mercado. De este modo, se descubre que el público es básicamente joven, con un buen nivel educativo, urbano y con escasas responsabilidades familiares. A la vez hemos podido constatar que se interesa sobre todo por el cine americano, aunque en los últimos años nuestras películas han abierto una franja de mercado que parecen estar consolidando. Finalmente, también se ha reflejado cómo la exhibición ha ido abandonando las zonas rurales y las pequeñas ciudades y cómo, por otro lado, ha apostado por el fenómeno de las multisalas hasta convertirlas en el local modelo.

De todas formas, aún queda un gran campo para continuar los estudios económicos en la industria cinematográfica pues, en general, poca es la atención que se les ha venido prestando a los sectores de la producción y la distribución. Además, cada vez va siendo más necesario profundizar, desde la perspectiva del análisis económico, en las relaciones de este sector con la industria del audiovisual y la comunicación en general. Y todos ellos son objetivos que podrán ser cubiertos en investigaciones posteriores. □

Bibliografía

- Fernández Blanco, V., *El cine y su público en España*, Fundación Autor, 1998.
- Fernández Blanco, V. y Baños Pino, J., "Cinema Demand in Spain: A Cointegration Analysis", *Journal of Cultural Economics*, 21 (1), 1997, págs. 57-75.
- Fernández Blanco, V. y Prieto Rodríguez, J., "Individual Choice and Cultural Consumption in Spain", *AIMAC Proceedings*, San Francisco, 1997.
- Gomery, D., "La llegada de la televisión y la redefinición del sistema de estudios de Hollywood", en Domínguez, G. y Talens, J., *Historia General del Cine. Volumen X. Estados Unidos (1955-1975). América Latina*, Cátedra, Madrid, 1996.
- Gubern, R. et al., *Historia del Cine Español*, Cátedra, Madrid, 1995.
- Pozo, S., *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos (1896 - 1970)*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1984.
- Screen Digest, "El cine mundial. Un favorable cambio de fortuna", *Situación*, nº 3, 1994, págs. 187-202.
- Squire, J., «Industry Economic Review and Audience Profile», *The Movie Business Book*, 2ª ed., Simon and Schuster, New York, 1992, págs. 377 - 395.
- Vogel, H., *Entertainment Industry Economics. A Guide for Financial Analysis*, Cambridge University Press, 1995.

Este trabajo ha sido posible gracias a la colaboración desinteresada del servicio de control de taquilla del Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales.

J.M. Prado

El patrimonio cinematográfico español

La producción cinematográfica es desde su origen una actividad industrial y comercial en la que los criterios culturales de conservación han alcanzado escasa influencia. Aplicar a la cinematografía los criterios de conservación propios del concepto de Patrimonio Cultural es un objetivo posible, aún hoy, a condición de superar las tradiciones de la industria —cuyos criterios sobre conservación se limitan, en la práctica, a cubrir las necesidades funcionales para la explotación comercial de sus producciones—. Por otra parte, la importancia social y cultural de la imagen en movimiento ha contribuido a sostener la labor de los archivos cinematográficos aunque, y el hecho no deja de tener su significado, esa conciencia —y la preocupación— acerca de la necesidad de conservar la memoria en imágenes ha surgido en el momento en que el enorme crecimiento de las televisiones como medio de comunicación y entretenimiento, y la continua aparición y desarrollo de nuevos sistemas de difusión audiovisual, han convertido a las películas de cualquier época, tanto a las de ficción como a las de contenido documental o los noticiarios, en importantísimos activos económicos cuya revalorización está lejos de haber tocado techo.

La confluencia de estas dos situaciones —aceptación generalizada de la necesidad de conservar la cinematografía y revalorización económica de las propias películas— se ha constituido en la base sólida sobre la que las filmotecas, como archivos culturales cinematográficos, pueden asentar su labor y tratar de influir en las decisiones que permiten garantizar la conservación de las películas.

Hasta ahora, incluso en los casos más satisfactorios, la actuación de las filmotecas en el campo de la salvaguarda del patrimonio cinematográfico ha mantenido escasa relación con las actividades de la industria y la producción. En un país como España, con una cinematografía históricamente débil, caracterizada por la existencia de una mayoría de productoras con muy pocas películas en su haber, de vida efímera en algunos casos, y por la práctica inexistencia de grandes proyectos empresariales, no resulta fácil no ya promover actuaciones conjuntas, sino siquiera conocer cuál es el estado real de conservación de nuestra cinematografía. Y ello referido, como decíamos al principio, no sólo a las producciones históricas, sino incluso a las más recientes.

Conservar el cine

La historia de la conservación cinematográfica suele contemplarse en etapas bastante definidas determinadas por el desarrollo de la industria y la implantación de innovaciones tecnológicas. Los cambios formales, artísticos y técnicos introducidos en el cine fueron la causa, en su momento, de la pérdida de valor comercial de la producción anterior y del subsiguiente desinterés de los propietarios de las películas por conservarlas. La historia de la conservación cinematográfica podría definirse, pues, como la historia de lo que ha podido salvarse de las destrucciones sistemáticas operadas sobre productos que habían perdido su valor mercantil. Sólo la creación de las filmotecas y la labor desarrollada por éstas ha podido desplazar, en lo que respecta a la conservación, el problema de la pérdida de valor comercial y centrar sus esfuerzos en los problemas inherentes a los propios soportes cinematográficos.

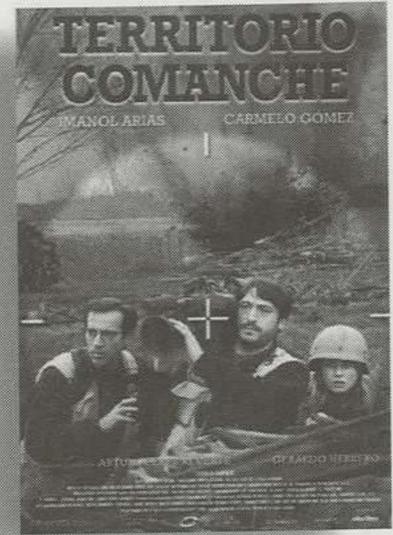
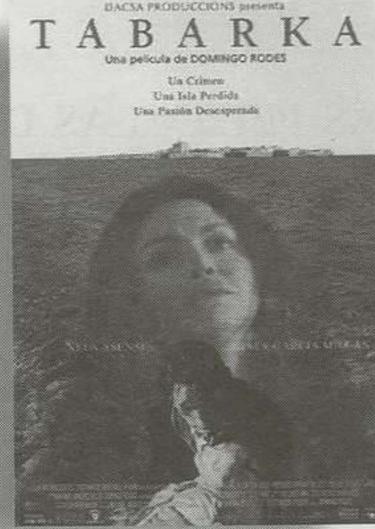
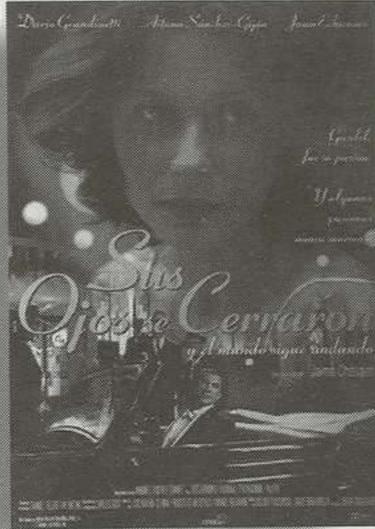
Podríamos definir cuatro etapas:

— 1918 y la Primera Guerra Mundial marcan el final de la etapa inicial. Las películas de los pioneros del cinematógrafo, de uno o dos rollos de longitud, son desplazadas por producciones de mayor duración. La modernización de la sociedad como consecuencia de la guerra influye en la pérdida de interés del público por la temática y estilo de las producciones anteriores.

— La segunda etapa cubre los diez años siguientes, el esplendor del cine mudo. Esta etapa se cierra con la implantación del sonido y la pérdida de interés comercial de las películas mudas.

— La introducción de las películas ininflamables, entre 1950 y 1955, marcará el final de la tercera etapa y la destrucción de los nitratos.

— La cuarta etapa todavía no está definida aunque, sin duda, su límite volverá a tener un origen industrial y estará marcado por el tránsito a la imagen electrónica. Es preciso recordar aquí, sin embargo, que también los soportes de seguridad presentan graves problemas de conservación, actualmente en estudio. Del mismo modo, existe una preocupación creciente por la preservación de las imágenes electrónicas que plantea problemas tanto de tipo técnico como de política de conservación, dada la enorme cantidad de imágenes producidas.



Las circunstancias históricas de cada país y la consolidación efectiva de los archivos cinematográficos introducen matizaciones de gran importancia.

El primer archivo cinematográfico, la Cinemateca Sueca, se fundó en 1933. Le siguieron las grandes filмотecas como el Reichsfilmarchiv de Berlín en 1934, en 1935 la National Film Library de Londres y la Film Library del Museo de Arte Moderno de Nueva York. A estas instituciones siguió, siempre en 1935, la creación de la colección de Mario Ferrari en Milán, primer germen de la Cineteca Italiana, y en 1936 la fundación de la Cinémathèque Française.

1938 vería el nacimiento, el 17 de junio, de la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos) y de la Filmoteca de Bélgica, el último archivo creado antes de la Segunda Guerra Mundial. Desde 1945 a 1959 se crearían, debido también, como ya se ha dicho, a la nueva oleada de destrucción causada por la desaparición del nitrato, más de una treintena de nuevos archivos.

En España es necesario tener en cuenta la influencia de la Guerra Civil, los desafortunados incendios en laboratorios cinematográficos y la tardía fundación de la Filmoteca Nacional —febrero de 1953—, que coincidió con el momento de la introducción en nuestro país de los soportes ininflamables de triacetato de celulosa. Por estas circunstancias y, en el caso concreto de nuestra cinematografía, la historia de su conservación puede considerarse en seis etapas.

1896-1918. Etapa inicial (*) Para los diez años iniciales, lo realmente difícil es catalogar la producción realizada. La casi nula repercusión del cine impide establecer un censo de películas fiable. Para este periodo se da la paradoja de conocerse y conservarse mejor las películas de los dos primeros años que las posteriores.

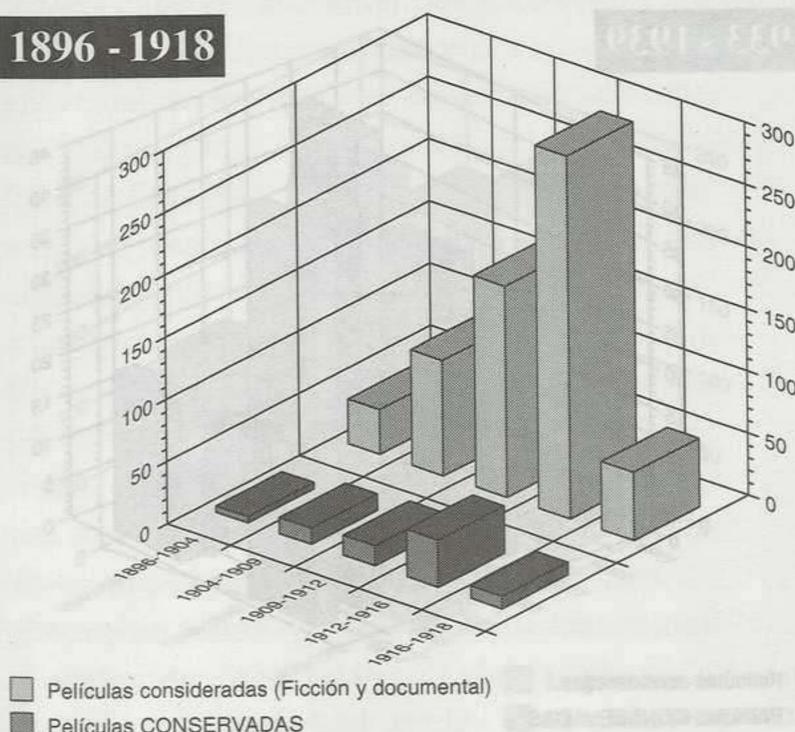
En España, entre 1896 y 1918 se ha detectado la existencia de cerca de 650 títulos, incluyendo las películas de corto y largometraje y de ficción y documentales. El trabajo de la Filmoteca Española y el del resto de las filмотecas de nuestro país ha conseguido recuperar algo más del 5% de estos títulos en forma que puede considerarse completa, más casi otro tanto de películas recuperadas de manera fragmentaria.

1919-1929. El gran cine mudo. En 1953, cuando por fin surge la Filmoteca Nacional de España, la mayor parte de la cinematografía muda está definitivamente perdida; no obstante, su actividad será fundamental para recuperar y conservar, por lo menos, elementos suficientes para comprender la historia de dicha etapa.

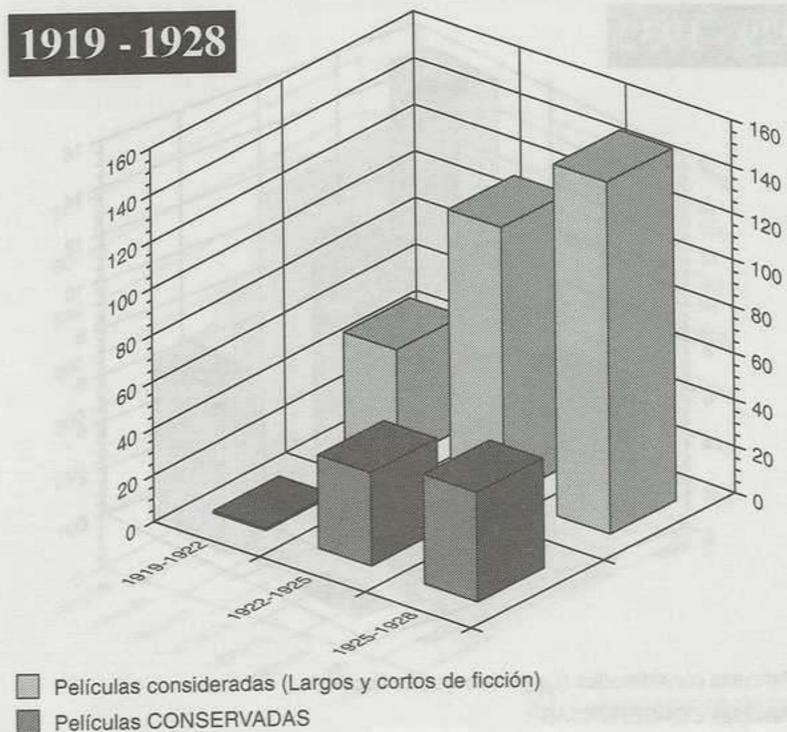
Considerando únicamente los largometrajes de ficción (incluyendo las series), entre 1919 y 1929 se registran 295 títulos (para aceptar esta cifra es necesario considerar que para numerosas películas se desconoce la longitud y han

(*) El estudio estadístico en el que se basan estos gráficos se realizó en la Filmoteca Española, en 1995, con motivo de un seminario sobre Conservación del Patrimonio Cinematográfico celebrado en la Universidad Complutense de Madrid.

1896 - 1918



1919 - 1928



LAS PELÍCULAS DE CUALQUIER ÉPOCA

SE HAN CONVERTIDO EN ACTIVOS ECONÓMICOS REVALORIZADOS

sido considerados de corto o largometraje sobre datos no plenamente fiables). La Filmoteca Española ha intervenido directamente en la recuperación y puesta a disposición del público de la casi totalidad de los materiales que se conservan de esta etapa. De manera que pueda considerarse completa se ha recuperado el 18% de las películas, más otro 12% de títulos recobrados fragmentariamente.

1929 a 1936. La crisis del sonido y el cine de la República. La introducción del sonido transformó la industria cinematográfica y, en países con infraestructuras débiles —como España—, supuso una crisis de larga duración.

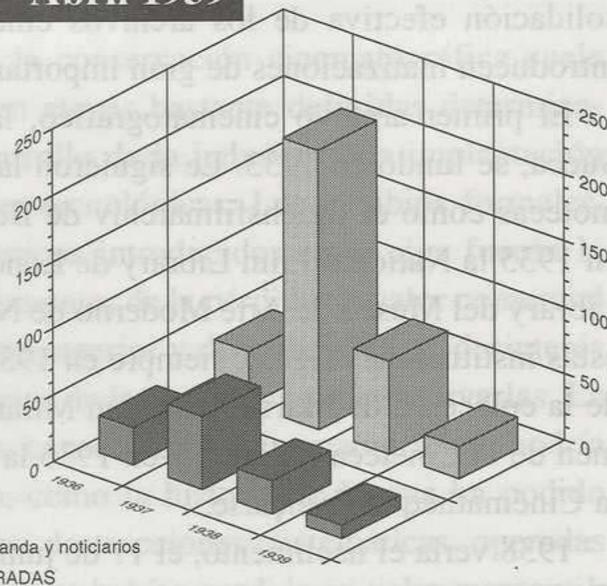
En España, entre 1929 y 1932 se registran 18 películas sonoras de medio o largo metraje, siendo necesario señalar que parte de estos títulos fue sonorizada en otros países y en ocasiones con posterioridad a su estreno mudo.

Para el total del periodo se han considerado 116 títulos de películas sonoras de ficción de medio y largo metraje, de los que la Filmoteca Española ha recuperado (en algunas ocasiones desde archivos extranjeros) un 30%.

A partir de 1933 la industria cinematográfica inicia una brillante recuperación. Surgen empresas como Ulargui, Cifesa o Filmófono, que representan auténticos proyectos industriales. La Guerra Civil rompería esta pujanza.

Considerando únicamente las películas de ficción y largometraje, entre 1933 y 1936 se detectan 122 títulos y en los tres años de la guerra sólo 35, parte de los cuales tuvieron que realizarse en el extranjero.

Julio 1936 - Abril 1939

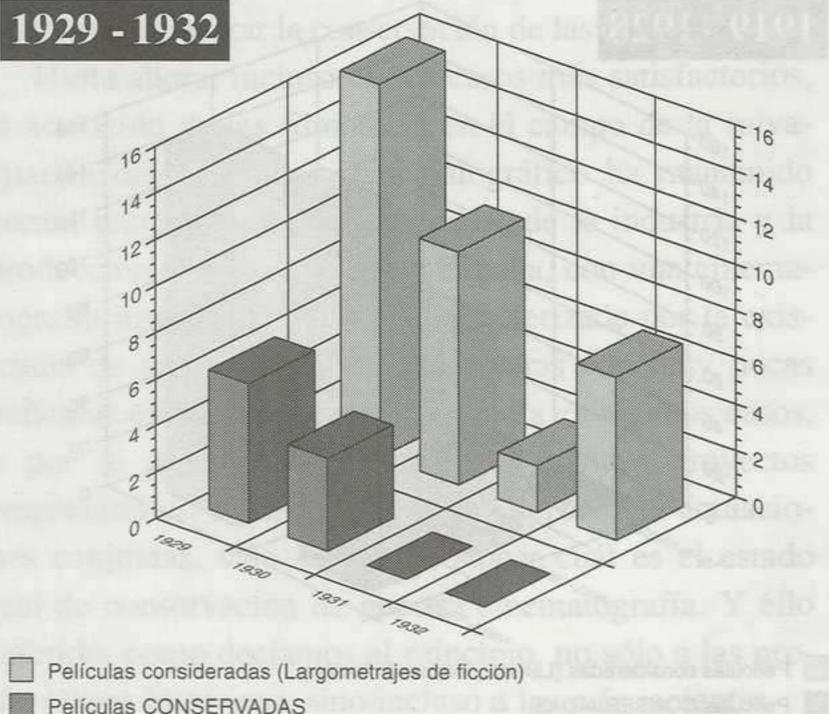


De estos 157 títulos se conservan materiales de 64, lo que supone un 40,8%. 45 de estas películas se conservan aproximadamente completas y 19 de forma fragmentaria.

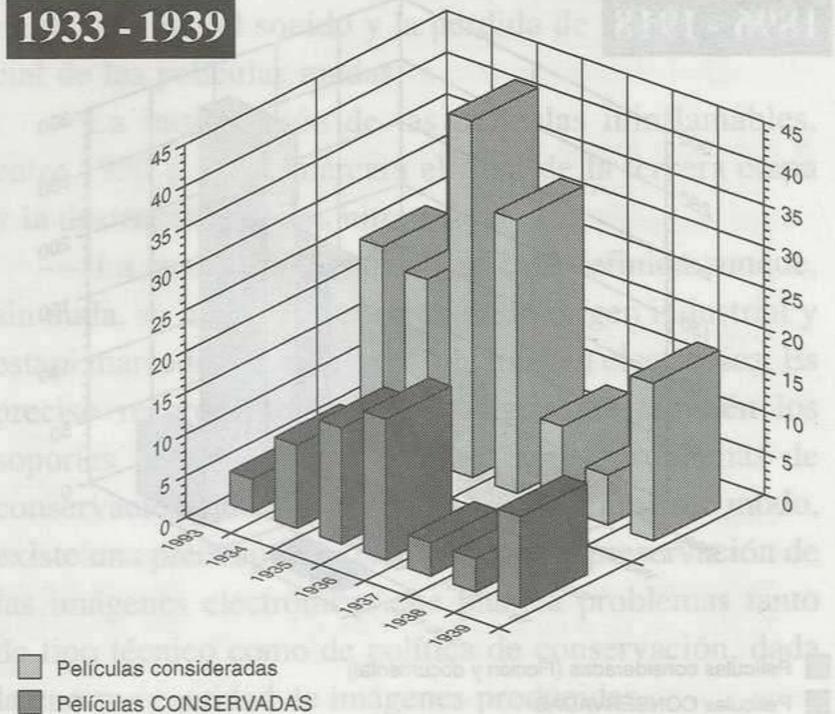
1936 a 1939. La Guerra Civil. El estallido de la Guerra Civil supone una transformación total en la cinematografía española. La producción pasa a estar compuesta, casi fundamentalmente, por cortometrajes de propaganda, documentales y noticiarios. La producción de largometraje decae fulminantemente y parte de la producción se realiza en el extranjero.

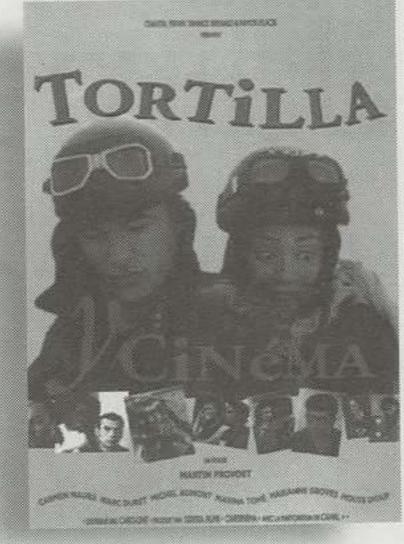
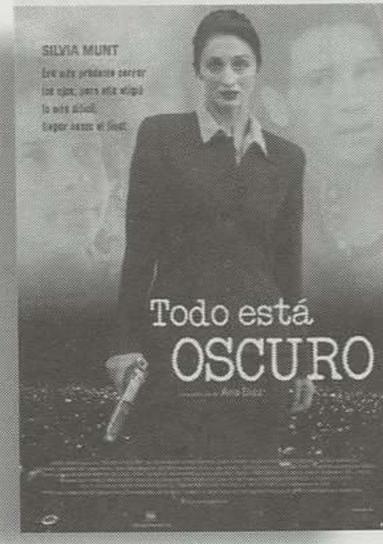
Posiblemente nunca se pueda establecer con seguridad el total de la producción realizada entre el 18 de julio de 1936 y el 1 de abril de 1939, y el incendio de

1929 - 1932



1933 - 1939





los laboratorios donde habían sido almacenados supuso la total destrucción de sus negativos.

Filmoteca Española ha recuperado gran parte de la producción aunque, lamentablemente, en muchos casos incompleta. Igualmente ha recuperado gran cantidad de materiales, principalmente noticiarios, filmados durante la guerra por productoras de otros países.

De 460 títulos considerados, incluyendo películas de corto y largo metraje, noticiarios, documentales y de ficción, se ha localizado el 45%.

1939 a 1954. Final de los soportes inflamables. El cine nació sobre el primer material plástico creado artificialmente por el hombre: el nitrato de celulosa. Desarrollado a partir de materiales explosivos conservó gran parte de la inestabilidad química de éstos; dicha inestabilidad tiene dos manifestaciones básicas: el proceso autodestructivo conocido como «descomposición del nitrato» (que a largo plazo determinará la destrucción de todos estos soportes) y un peligrosísimo índice de inflamabilidad que ha originado grandes catástrofes con numerosas pérdidas humanas y la destrucción de gran parte de las películas. En España, el tránsito del nitrato al triacetato se desarrolla entre 1952 y 1954.

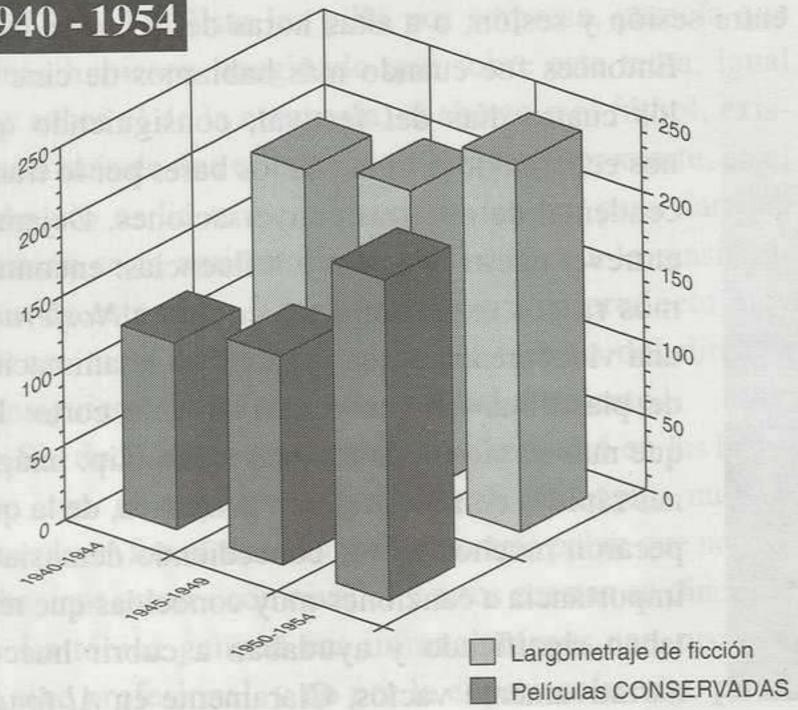
Entre 1939 y 1954, en España se producen 660 largometrajes de ficción. Los porcentajes conservados varían enormemente entre los primeros años de pos-

guerra y el final del periodo; en conjunto se ha conservado el 71% de los títulos y en la mayor parte de los casos la intervención de Filmoteca Española ha sido fundamental para recuperar y poner a disposición pública estas películas.

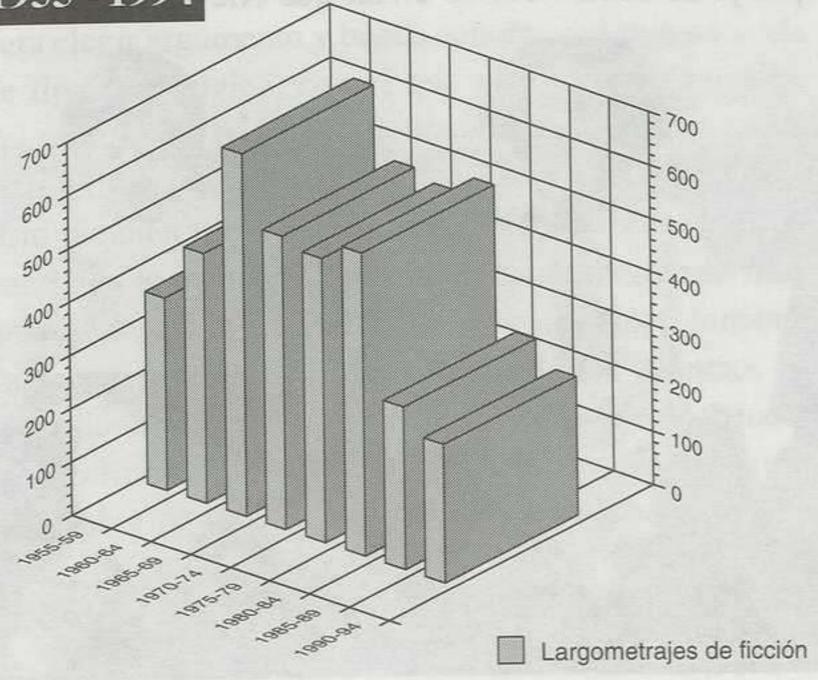
1954 a 1995. La Filmoteca y los soportes de seguridad. Aunque desde 1954 habría que suponer que se conserve la totalidad de la producción nacional, esto no garantiza en absoluto que todos los títulos cuenten con los elementos de tiraje (negativos, duplicados) en buen estado para la reproducción.

Desde 1964 está en vigor en nuestro país una norma (Decreto 495/64) que obliga a la entrega, en Filmoteca Española, de una copia de toda película que haya recibido «algún beneficio de los organismos oficiales, en forma de crédito, protección directa o cualquier otra establecida por las disposiciones que regulan la protección a la cinematografía nacional». Esta medida, como se ve, no afecta a la totalidad de la producción española y su tardía entrada en vigor, así como los problemas que plantea la conservación de los soportes originales, ha llevado a introducir modificaciones —en el sentido de promover la realización de duplicados de preservación— y, pese a ello, hace necesario desarrollar intensos trabajos para garantizar la recuperación, restauración y preservación del Patrimonio Cinematográfico Español. □

1940 - 1954



1955 - 1994



Jaime Barnatán y Arturo García-Lago

Lo que vendrá: Cinema Jove'98

Pese al apoyo incondicional de nuestro colegio, conseguimos rodar y montar un cortometraje. Si a esto le añadimos nuestra vagancia natural e intrínseca, las ideas tergiversadas, los cambios de última hora y los arranques de improvisación en su estado más puro, ha sido todo un éxito. (Bien es cierto, que hemos gozado de un equipo excelente para nuestras aspiraciones, aunque inferior en general a todo lo que allí se vio.)

Por supuesto, no nos atribuimos el éxito en su totalidad. Si alguien ha tirado de este carro, ha sido Nieves Fernández, nuestra coordinadora, psicóloga, pediatra y hasta entrenadora de fútbol en las tardes de taller.

A pesar de estas peripecias dignas de una película de los hermanos Marx, hubo algo de seriedad. Este resquicio de normalidad nos llevó hasta el Festival de Valencia Cinema Jove'98 —¡a nosotros!—, como supervivientes de este proyecto cultural que acabó con el noventa por ciento de sus integrantes. Lo que pudo ser una dura batalla por el viaje, pareció un simple accidente.

Después de hacer el equipaje a las cinco de la mañana en un estado lamentable, y «disfrutar» de un precioso *tour* ferroviario por la geografía hispánica, llegamos a Valencia. Ciudad conocida por sus naranjas y la lucha diaria entre ciudadano y hostelero. Recogimos nuestra acreditación como representantes del corto *I.Gris* y las llaves de nuestros aposentos en el céntrico Hotel Venecia. Nosotros dos debíamos estar más unidos que nunca, puesto que compartimos una cómoda cama de pareja de hecho. No se crean que Nieves fue menos,

ella también tuvo que compartir habitación con otra profesional de la enseñanza.

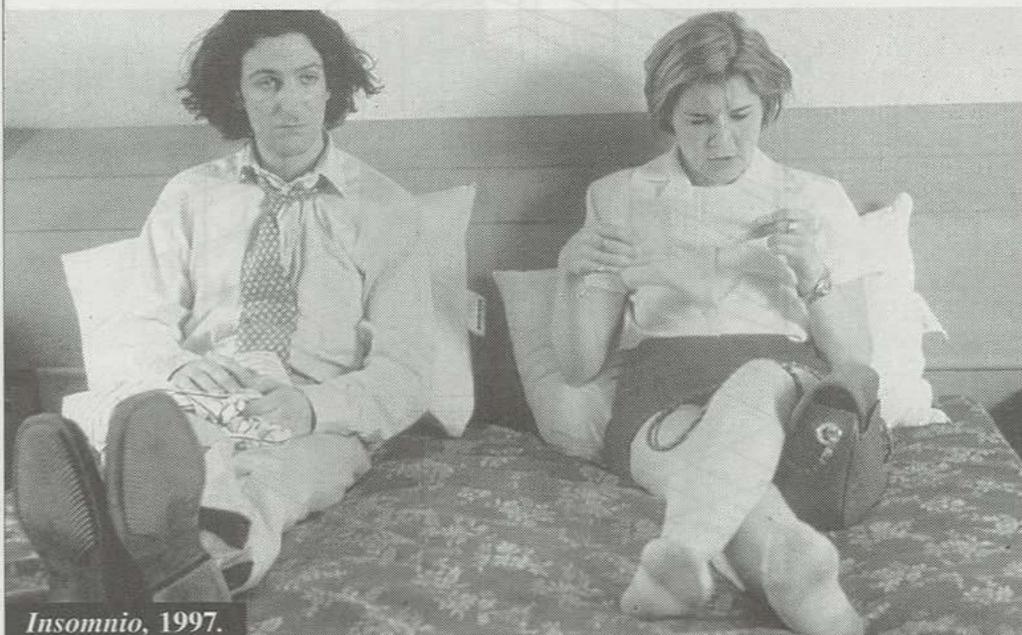
Centrándonos en nuestro cometido, volvimos a la sede, donde ya, en la sala Sorolla del centro Bancaixa de la plaza de Tetuán, se estaba presentando el decimotercer certamen de este festival donde jóvenes de toda España presentan sus cortos.

Las sesiones se organizaron por edades y no por estilos, lo que dio pie a una discontinuidad en los debates posteriores a las proyecciones que convirtió las charlas en algo meramente técnico y sin razón de ser, teniendo en cuenta el carácter *amateur* de la mayoría de los participantes. Preguntas como «¿El grado de apertura del diafragma esta relacionado con el significado global de la película?». Preguntas retóricas que causaron muchas risas y ninguna respuesta. (Seriamente, sólo hubo un debate «real», que trataremos más adelante.)

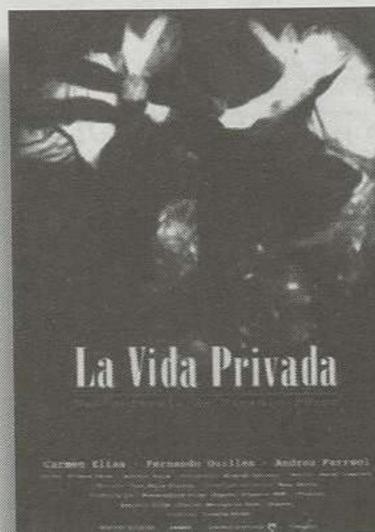
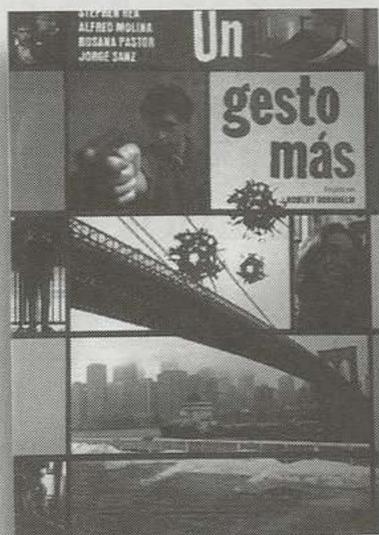
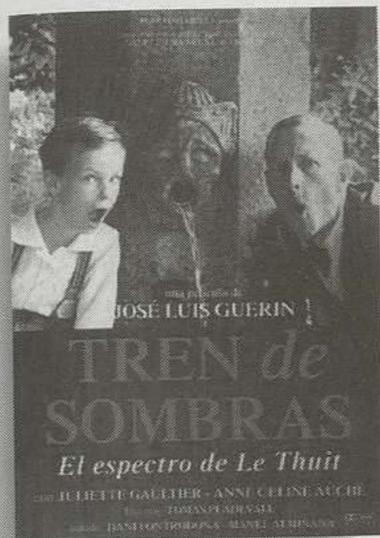
Sumamos esto a los discursos de presentación en los que la gente con cortos mediocres intentaban con su «do de pecho» de última hora salvar lo que no habían podido expresar con imágenes. Y ocurría lo contrario con los que mostraron algo interesante, recelosos de estropear su trabajo con palabras. Exceptuamos a *Letargo*, con una sorprendente introducción teatral, y a *Las locas del casting*, es decir, David Marín y su apología de la locura.

Por eso, al terminar cada sesión, los interesados teníamos que ir a «buscarnos la vidilla» y «secuestrar» a aquéllos que más nos llamaban la atención, creando el verdadero intercambio de opiniones en el comedor, entre sesión y sesión, o a altas horas de la madrugada.

Entonces fue cuando más hablamos de cine en los cuatro días del festival, consiguiendo que nos echaran de la mitad de los bares por lo trascendental de nuestras conversaciones. Dejamos entrever nuestros gustos e influencias: encontramos rasgos expresionistas, como en *Nosferatu*, una videocreación que jugaba con la animación de plastilina, aunque excesivamente corto. Lo que más se vio fue la estética vídeo-clip: imágenes rápidas combinadas con la música, de la que pecaron muchos cortos concediendo demasiada importancia a canciones muy conocidas que restaban significado y ayudaban a cubrir huecos narrativamente vacíos. Claramente en *Al fondo*



Insomnio, 1997.



del espejo, fanáticos de Smashing Pumpkins, o en *Letargo*, que estuvieron a punto de estropear su gran video-creación con los «so payasos de Extremoduro».

Por supuesto hubo gente que acertó, como Oscar Navarro (el hombre agujero) y su *Piercingmanía* o Javi Lueje del Kolectivo de Bebés Furiosos de Xixón, con su vídeo musical del Grupo IXO RAI en defensa de los mineros asturianos. Oscar nos habló del cuidado que hubo de tener, a la hora de montar, para ser seleccionado. Comentamos el sospechoso parecido de los temas, amor sin sexo en su noventa por ciento, y la poca relación entre éstos y las edades de los realizadores.

¿Dónde están la violencia, las drogas, la calle? ¿Qué pasa, que todos tenemos novia?

Efectivamente, no nos hemos dado cuenta de que vivimos en un mundo feliz, donde esto sólo pasa en las páginas de sucesos de los periódicos. Por eso no podemos hablar de una representación verdadera del cine que vendrá; no hay duda de que se han quedado por el camino cortos más incisivos presa de la censura. Y nosotros, sin embargo, hemos tenido la suerte de observar el «sesudo trabajo ideológico», palabras textuales, de un grupo de indocumentados que confundieron a la banda terrorista E.T.A. con Jhon y sus esbirros. Sólo les hizo falta una vuelta por las verdulerías xixonas para afianzar su postura.

Después de una larga presentación, nos encontramos con *Contrastes*, producción del Instituto Público Padre Feijoo. Vulgar crítica del terrorismo que suscitó EL DEBATE. Este les pilló por sorpresa, parecía que jamás hubiesen imaginado que sobre este tema, igual que sobre el de la eutanasia, el aborto o el fútbol, existieran más de dos opiniones diferentes. Por suerte, en el coloquio nadie tuvo pelos en la lengua para dar una opinión seria antiterrorista y una crítica a la masificación de este tema. Técnicamente era un producto muy bueno; tanto el montaje como el trabajo del director consiguieron darle una continuidad excelente.

Sin duda, el gran defecto que se encontró en las historias con el esquema convencional (principio, nudo y desenlace) fue el tener un guión literario pobre que necesitaba unos actores con nivel... y éstos cuestan su dinerito.

La tónica general era infravalorarnos con respecto al cine profesional, y no por la experiencia, sino por la

falta de medios. Demostraron lo contrario *Ocaso*, *Capricho* y *...De mi* con un guión magnífico que arrojaba a unos actores también principiantes. En *Capricho* se nos hizo dudar de lo que era cine o «realidad»: la historia del rodaje de un corto que acababa con la vida del director por el capricho de uno de los realizadores. La idea de la muerte también reflejaba en *Ocaso*, último trabajo de una asesino a sueldo que confundió a la víctima y mata a su amorcito llenándola la cabeza de plomo, en vez de matar a su «padrino» (el verdadero cometido), que llega tarde a la cita. Y en *...De mi* rodado en Super Ocho, proyectado y montado en vídeo. Pura artesanía de la mano de un alumno del T.A.I. (escuela de cine madrileña) que se metió un pico sentimentaloides y nos contó la muerte de su novia.

A estas alturas del festival, nuestras neuronas jugaban a la gallinita ciega y como los sillones de la sala principal de cine eran mucho más cómodos, asistimos a la sesión brasileña, todas las películas con un elemento en común: la pobreza, pero sin dramatismos. En la misma tarde, cine israelí, con el magnífico cortometraje de Aris Rottchen *Go tigers*. Todo esto, fuera del concurso Jove.

Al mismo tiempo los niños nos sorprendían con su gran imaginación convirtiéndose, casi, en los protagonistas de los cuatro días. Tuvieron un invitado especial, Marco Bassa, director de la Linterna Mágica (Italia) que dio una conferencia sobre su proyecto pedagógico-cinematográfico, en el que a través de unas preguntas a los chavales obtiene respuestas a dos niveles: el primero para elegir argumento y banda sonora, y el segundo más de tipo psicológico, con el que apreciaba cosas como «el sentido del momento de los niños». A simple vista esto último es una tontería, a pesar de su insistencia. Esto también fuera de concurso. Pero entre los participantes en la modalidad infantil encontramos cosas muy interesantes como *Publicidad para no hacer zapping*, valencianos ellos, con una parodia de los anuncios de televisión, o *La basura no es cultura* de Alcobendas (Madrid). En estos films hay que reconocer la importante labor de los profesores, porque ya sabemos cómo somos de pesados entre los seis y los veintiocho.

Otro extra al concurso fue el Especial Padre Feijoo de Xixón, dedicando toda una tarde a este grupo que

¿DÓNDE ESTÁN LA VIOLENCIA, LAS DROGAS, LA CALLE?

¿QUÉ PASA, QUE TODOS TENEMOS NOVIA?

lleva mandando trabajos durante los trece años de vida del Cinema Jove sin haber conseguido un solo premio. Jorge López, cual valium, durmió a la mitad del público con una disertación sobre sus méritos personales en el cine juvenil y su sutileza deslumbrante en el tratamiento de los temas amor, muerte y humor. Sobre todo este último en el corto *Buseando*, parodia del transporte público xixonés al más puro estilo Normal Duval en la primera. Una burda acumulación de personajes estereotipados metidos en un autobús, donde encontramos al homosexual que toca las nalgas de los niños bien, la adolescente con pavo, y los malos, yeyés y melenudos, fumando en la parte de atrás.

También se vieron documentales, como por ejemplo *Madrid, puerto de mar* y *L'albufera*. El primero, un exhaustivo reportaje sobre la llegada a Madrid del

pescaíto más fresco, y el segundo, un pesado trabajo sobre un domingo en la Albufera, es decir, gaviotas y juncos durante media hora.

Con la justa entrega de premios, en la que por supuesto no salimos agraciados, se clausuró el Cinema Jove'98. Los galardonados más sonados fueron *Amigos para siempre*, ganadora del premio a la mejor película, *Letargo* por la más innovadora, y *Las locas del Casting* por mejor guión y mejores actores de grupo.

Fue una pena despedirse de la ciudad y de la gente con la que pasamos esos días de cine muy difíciles de olvidar. Estamos obligados a hablar de la organización, en especial de Adolfo Bellido, toda una leyenda, que en ningún momento perdió los nervios con todos nosotros. Lo último, animar a que esto siga adelante. □

La Propiedad Intelectual es un derecho

Piénsalo.

**Protege la Creación.
Se Original.**

CEDRO
Centro Español de Derechos Reprográficos
Entidad de Autores y Editores



Obra: Juan Ramón Velázquez

II Feria Internacional del Libro de Puerto Rico

14 al 22 de Noviembre de 1998

“España Invitado de Honor”

1898 -1998 Reencuentro y Reflexión histórica

Una lectura del «*Satyricon*»

Francisco Ayala

Igual que los libros clásicos, siempre leídos de nuevo, y siempre nuevos a cada lectura, igual que las grandes obras de la pintura o la arquitectura, visitadas una y otra vez, e incansablemente admiradas; igual que las grandes creaciones musicales, inagotable fuente de revividos deleites, también las obras mayores de la cinematografía invitan a una revisión infatigable, de la que puede prometerse uno esos momentos de felicidad exenta que sólo el arte es capaz de procurarnos. Como para las demás artes, la prueba del tiempo es para las películas única segura garantía de calidad. Y pienso que, así como en distintas épocas ha sido una u otra, sucesivamente, de entre las artes la que preponderaba en la sociedad, tan pronto la arquitectura, como la pintura, o la música, a la vez que servía de vehículo para los máximos logros del espíritu creador, en nuestro tiempo le ha tocado esa suerte al arte de la cinematografía.

Reflexiones son éstas, suscitadas ahora en mi mente por el *Satyricon* de Fellini, que nuestra benemérita Filmoteca me procuraba una enésima, reciente, oportunidad de ver. Cada nueva ocasión en que se enfrenta el espectador con las obras magnas del genio artístico, la experiencia es, en cierta medida, distinta. La obra está ahí, ante nosotros, intalterable; su «texto» es, en su materialidad, siempre el mismo; pero, no obstante, cada recepción concreta modula de manera diversa ese «texto», según circunstancias múltiples, que pueden ir desde las peculiaridades singulares y aun el momentáneo estado de ánimo del receptor individual, hasta el cambio histórico que, incesante, altera alrededor de la obra los elementos referen-

ciales, distorsionando su sentido y forzándonos a alterar la comprensión del significado de sus términos. Ocurrirá a veces que, por efecto de este cambio histórico (y ello quizá durante un lapso no demasiado extenso), el observador descubra con sorpresa que el artista había intuido y plasmado en su obra, adivinatoriamente, algo que todavía en el momento de crearla se hallaba tan sólo en ciernes.

De todo esto creo que el *Satyricon* de Fellini suministra un excelente ejemplo. A la hora de su estreno pudo bien percibirse lo mucho que el film tenía de descripción caricaturesca (es decir, «satírica») de la sociedad actual, en cuanto que nos invitaba a transponer a nuestro presente vivo lo que en la película se daba como inspirado en aquella Roma caricaturescamente descrita por Petronio en su libro famoso. Pudimos disfrutar así de la estilizada burla, del grotesco desorbitado, de la denuncia implícita de tanta desvergüenza, de tanta impávida infamia, de tan insolente opulencia y tan sórdida miseria; y reír con la explosiva exageración de su pintura. Pero ahora, vuelve uno a ver la película, quizá en un día de humor particularmente negro, y se pregunta: ¿a tal punto se ha deteriorado desde el año 1969 el cuadro de nuestra realidad? ¿Tanto ha aumentado en nuestro mundo actual, con el transcurso de sólo un cuarto de siglo, el envilecimiento omnímodo, la corrupción rampante, la estupidez grotesca, la insensible crueldad, para que el espectáculo de ese otro mundo imaginario, expuesto y fijado en la cinta del *Satyricon* nos produzca hoy menos sobresalto que entonces, y más triste-

za? Pues es lo cierto que esta película de Fellini, en verdad toda su cinematografía, tiene la virtud de transparentar, desarrollando de un modo u otro los rasgos fisiognómicos incipientes que sabe detectar en el presente de su momento, la fisonomía que había de desplegar el inmediato futuro; pero, en particular este *Satyricon* nos parece, visto hoy, menos una caricatura, y más un retrato, casi fotografía.

Entre el abrumador cúmulo de las vilezas que la película despliega a nuestra vista, tan sólo nos ha deparado el autor el respiro de un breve pasaje donde alienta y resplandece la nobleza humana; y tan sólo la hace comparecer ante nosotros para que asistamos a su dimisión de la vida. Es —¿quién no recuerda ese pasaje?— el sobrio y patético adiós de una familia patricia cuya ruina se ha hecho inminente. Vemos cómo el padre libera a los esclavos, envía los hijos en busca de salvación a un exilio incierto bajo el cuidado de criados fieles y, junto con la digna esposa, busca por su parte la única vía abierta a su propia salvación: el suicidio. Ambos cónyuges se abren las venas; y, muertos ellos, la desierta finca será profanada de inmediato por la protagonista pareja de homosexuales en sus retozos con una muchacha advenediza cuyo idioma extraño impide toda comunicación verbal —por lo demás, innecesaria entre los jóvenes...—. Melancólicamente, el último vestigio de decencia ha desaparecido ya. Nos queda todavía asistir al miserable banquete fúnebre, réplica atroz de la repugnante plétora con que nos abrumó antes el banquete ofrecido por Trimalción. Y salimos del cine cavilando sobre qué será lo que, en definitiva, ha querido darnos a entender Fellini. □

En la fisura transicional

Felipe Hernández Cava



EL MONO DEL DESENCANTO
Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)
Teresa M. Vilarós
Siglo XXI de España
Madrid, 1998

Estamos demasiado ayunos de análisis sobre nuestra transición de la dictadura a la democracia, si exceptuamos algunos textos de orden casi panegírico, para no tomar en cuenta las hipótesis que propone este ensayo de Teresa M. Vilarós, profesora de estudios culturales en la universidad estadounidense de Duke.

La propia delimitación del período a estudiar puede ser ya objeto de debate, al proponer Vilarós un marco que comprende desde 1973, año del asesinato del entonces presidente del Gobierno almirante Carrero Blanco (en lo que no hace sino seguir fielmente, como en muchas otras consideraciones de orden político, los trabajos de Victoria Prego), hasta 1993, momento de la firma del tratado de Maastricht, que viene a subrayar la definitiva inserción de España en el marco europeo. Esos límites, entre los que ella traza como clave el punto intermedio de la posición de Juan Carlos I frente al intento de golpe militar llevado a cabo por el teniente coronel Antonio Tejero en 1981, como el instante en que el inconsciente colectivo del país hace suyo el fin de la transición, podrían ser objeto por sí solos de un largo debate, habida cuenta de que determinadas manifestaciones, como la débil familiarización con el concepto de alternancia que aún hoy vivimos, nos hacen dudar a algunos sobre el perfecto cierre de tal período transicional.

Pero, más allá de consideraciones cronológicas, lo sustancial de su propuesta está en la originalidad del punto de vista encarado para examinar la cultura generada a lo largo de esos veinte años. En este punto, fiel a los estudios de Michel de Certeau, Vilarós deja de lado la visión lineal de la historia para interesarse por el carácter quebrado de la misma y, más específicamente, por las fisuras y agujeros narrativos que nos ofrece. Es en esos lapsos del suceder histórico en los que anida lo reprimido, aquello que «en un momento

dado se hizo impensable para que una nueva identidad pudiera pensarse».

Tras la muerte de Franco (que, a mi entender con mucho optimismo, Vilarós asocia con el fin del franquismo), se abrió un lapso en el que lo impensable reprimido tomó la forma de un mono colgado a la espalda, «un mono —o monos— que vive, respira y se hace presente en esta intersección fisural, en este espacio negro, lapso, punto o pasaje que va del tardo al posfranquismo», y pasó a producirse un proceso colectivo de represión de la memoria llamado a tener un éxito sólo parcial, habida cuenta de la presión que esa parte reprimida estaba llamada a ejercer sobre lo consciente.

«La Cosa», entendida en el sentido lacaniano como la evocación de algo ominoso de difícil acceso, quedó encriptada en esa fisura transicional entre dos paradigmas históricos como una profunda herida entre un antes esperanzador imaginado y un después no realizado, produciendo de esta manera, y como no podía ser menos, el lógico desencanto.

Pese a sopesar algunas de las explicaciones dadas a este proceso de desmemoria, en especial el miedo a desatar una nueva confrontación entre las dos Españas y el marco de la política tardocapitalista internacional (sin desdeñar éstos y otros puntos de vista, sigo pensando que sería necesario revisar la mitología construida en torno al antifranquismo, de la misma manera que los franceses, aunque tarde, empiezan a enjuiciar su resistencia frente al nazismo), Teresa Vilarós propone leer la estructura patriarcal y represora del franquismo como el contexto en el que la utopía más o menos marxista produjo una adicción a la que nuestros cuerpos se acostumbraron, generando la muerte del dictador su retirada brusca y la aparición un «mono» similar al que experimentan los drogadictos privados de las sustancias de que dependen.

Entre la España franquista y la España europea habríamos vivido bajo ese «síndrome de abstinencia» que dio lugar a conductas excesivas y exuberantes, como la «premovida barcelonesa» o la «movida madrileña», y en el que las «impurezas franquistas» fueron pasando a formar parte de nosotros mismos.

«La expansión de la movida», señala Vilarós, parte entonces «del reconocimiento fundamental de que no hay satisfacción futura». Con la caída de la utopía que había sido depositada en la superestructura cultural de resistencia a la dictadura (insisto en que, a mi parecer, un tanto magnificada en su análisis), se abre paso a un proceso del que se enseñorean la ruina, el espasmo del éxtasis, la alucinación, o la muerte y, en última instancia, desaparece nuestra identidad, porque, por más sórdida que fuese, la historia franquista era la única que poseíamos. A cambio, sólo nos quedó el silencio.

Lo que, discutible o no, no deja de ser un interesante punto de vista sobre nuestro pasado reciente, se debilita sin embargo por los ejemplos concretos con los que Vilarós quiere reforzar su tesis. Así, por ejemplo, y no es la primera en hacerlo, creo que confiere un valor paradigmático excesivo a la película *El desencanto* de Jaime Chávarri, al pretender convertir la particularidad de la familia de Leopoldo Panero en un símbolo de la familia española: el padre (Franco), Felicidad Blanch (la Madre España) y sus hijos desnortados como todos nosotros. La elección de otra familia, como la de los Marías, ofrecería una lectura bien diferente del desplazamiento producido durante la transición en el seno del núcleo familiar español.

Es en ese mismo camino donde creo que concede también a la revista *Triunfo* esa excesiva representación simbólica que algunos de los partícipes en aquella aventura, sólo algunos, no han cesado de acrecentar, en el que tiende a leer ciertas manifestaciones culturales de ese período regido por la desmemoria, algunas de las cuales demuestra conocer bien (la literatura de Miguel Espinosa o el cine de Manuel Gutiérrez Aragón, por ejemplo), mientras en otras, como el caso del cómic, la música o las artes plásticas, hay los suficientes errores documentales de base para invalidar sus afirmaciones de sustento psicológico.

Especialmente chirriante para mí es ver propuesta la obra de Costus como uno de los escasos intentos de la movida por hacer una instrospección histórica (la presencia de la iconografía franquista en sus cuadros no creo que cumpla otra función que no sea la del mero folklore) o asistir a su disección de la canción *Qualsevol nit pot sortir el sol* de Sisa como un ejemplo de nuestro alejamiento de la realidad y la consiguiente irrupción en el mundo del simulacro. Porque, ante ese tema en el que, como recordarán, el cantante abre la puerta de su casa para una fiesta a personajes como Jaimito, Doña Urraca, Carpanta, Frankenstein, Drácula, El Hombre Lobo, Tarzán, Peter Pan, King Kong, Astérix, Charlot y otros, Teresa Vilarós se pregunta: «¿Quiénes son estos invitados que van llegando a la fiesta? Desde luego no parece desacertado decir que somos nosotros, españoles y españolas de aquel momento, los que estábamos listos para celebrar el fin de una dictadura. Pero en la canción, Sisa no le abre la puerta a personas sino a personajes imaginarios que poblaron nuestro mundo infantil, entre ellos innumerables personajes de tebeos. Curiosamente, los que van llegando no son aquellos que esperaríamos encontrar, nombres y personas más o menos comprometidas políticamente con grupos de izquierda y por tanto dispuestas a la celebración del fin de la dictadura».

Con todo y ello, y pese a algunos otros errores (adjudicar la imagen del toro a «Soberano» y no a «Veterano», lo que le viene al pelo para asociar esa figura con el lema publicitario de «es cosa de hombres» que utilizaba el primero) y a alguna errata con visos de lapso (cambiar el nombre del presidente del gobierno Torcuato Fernández Miranda por el de Torcuato Luca de Tena), es de agradecer de su trabajo la originalidad de algunas propuestas, en las que no estaría de más ahondar con más minuciosidad.

¿Por qué, por ejemplo, como ella señala, la generalidad del cuerpo social español escogió como su medio de expresión cultural el modelo ofrecido por la ética y la estética de la «pluma» (verbigracia, el cine de Almodóvar), perteneciente en un principio a un sector minoritario específico? □

Teoría de la derrota

María Escribano



ORGULLO Y PASIÓN
Eduardo Arroyo en diálogo
con Rosa Pereda
Trama Editorial
Madrid, 1998

Eduardo Arroyo pertenece al tipo de pintores que hablan. No hay que olvidar que a lo largo de la historia han existido grandes pintores silenciosos y grandes pintores habladores y viceversa, malos pintores silenciosos y malos pintores parlanchines. Pero incluso, sin movernos del lenguaje del arte, también la pintura puede ser elocuente o silenciosa. La pintura habladora sería aquella que no se conforma con prolongar el estampado de las cortinas por el salón, que no se limita sólo a embellecer el entorno (lo cual es muy loable), ni siquiera a borrar las fronteras entre el arte y la vida (loable sólo en ocasiones), sino que por el contrario prefiere delimitar con precisión estas fronteras y utiliza el espacio del cuadro para crear dentro de él un territorio diferente, bien diferenciado del exterior, con sus propias leyes, con su propia y premeditada articulación y con una clara vocación no de prolongar la realidad, sino de, creando otra diferente, incidir sobre aquélla para modificarla, para interrogarla o para perturbarla.

Eduardo Arroyo es claramente uno de estos artistas habladores y frente a él se ha situado otra gran usuaria de la palabra, Rosa Pereda, que además le conoce bien, para hacerle contar la apasionante historia que ha sabido pergeñar con su vida, porque, si es posible que la vida de cualquiera contenga los elementos suficientes para convertirse en una novela, es sólo la intencionalidad del protagonista, su capacidad de fabulación para inventar una articulación entre los fragmentos del puzzle, lo que acaba desgajándola de la banalidad y novelándola realmente. Para adentrarse en los más primordiales resortes de la historia, Rosa Pereda ha utilizado como hilo conductor las casas del pintor: Robles, el pequeño pueblo de las montañas de León, marcado por la presencia de su abuelo materno, de donde parten sus recuerdos de infancia y sus raíces. Madrid, su madrastra, donde

murió su padre y la ciudad de su primera juventud. París, su iniciadora libertina, y Cadaqués, que representa su sensibilidad plástica mediterránea, luminosa, racionalista y nada romántica.

Arroyo va contando a partir de ahí su infancia y su adolescencia en la posguerra, marcadas por el acontecimiento primordial de un padre vencedor que supo intuir con lucidez pasmosa una inevitable derrota y desaparecer en un momento clave, reflexión ésta que constituye tal vez la idea central del libro y que resulta del mayor interés no solo para comprender la pintura de Eduardo Arroyo sino, en cierto sentido, la historia de las últimas décadas de este país. La anacrónica victoria del «padre», que supuso la dictadura, llevaba en su seno mismo los gérmenes de su destrucción, pero, por ende, también de un complejo conflicto que, más allá de su puntualidad histórica, continúa sin resolverse y que no sólo está presente en la pintura de Eduardo Arroyo sino que constituye uno de sus temas primordiales. En 1963 pinta los dictadores destripados, en 1964 *Velázquez, mon père*, en el que un Arroyo niño se refugia en los brazos del gran padre sevillano, y en el 65 contempla a otro padre, Duchamp, derrotado, desnudo y muerto al pie de la escalera. Gran parte de su obra girará en torno a esta perpetua rebelión del hijo y a su deseo de reconciliación con el padre, a esta enmarañada madeja de encuentros y desencuentros con sus raíces, que no son sólo las de propio país, sino desde luego las de toda una tradición cultural, como si hubiera ido comprendiendo hasta sus últimas consecuencias que en toda victoria va incorporada de forma inevitable la resta de la derrota, mientras que la derrota tiene la posibilidad de sumar todas las carencias, todos los huecos que ocultó burdamente la victoria.

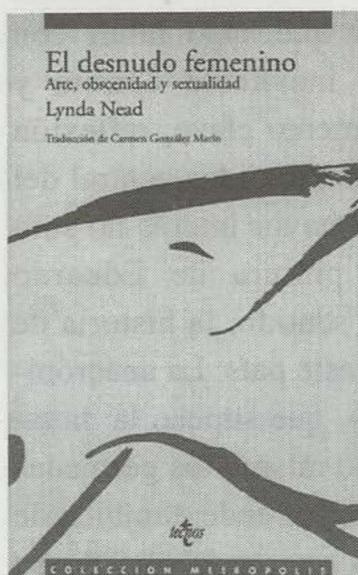
Orgullo y pasión resulta así no sólo un libro apasionante para acercarse a la biografía y a la

pintura de Eduardo Arroyo y para ayudarnos a cruzar ese agitado y difícil (aunque no del todo infranqueable) piélago entre las dos orillas del lenguaje, sino que también proporciona sutiles

y preciosas claves para conocer las motivaciones y contradicciones de toda la generación que protagonizó la gran rebelión, en las décadas de los cincuenta y los sesenta. □

Mujeres a la conquista de sí mismas

Rafael García Alonso



EL DESNUDO FEMENINO. ARTE, OBSCENIDAD Y SEXUALIDAD

Lynda Nead

Traducción de Carmen

González Marín

Tecnos

Madrid, 1998

MANDO A DISTANCIA... PODER, CULTURAS Y EL MUNDO DE LAS APARIENCIAS

Barbara Kruger

Traducción de J. Miguel

Esteban Cloquell

Tecnos

Madrid, 1998

Los textos de Lynda Nead y de Barbara Kruger que quiero comentar se sirven de la teoría de la deconstrucción como herramienta al servicio de objetivos socio-políticos. Su tema de fondo es tanto la cuestión de la identidad de las mujeres como la lucha contra la opresión social y simbólica que éstas aún sufren. Ambas se sitúan en la órbita del feminismo preocupándose por la multiplicidad de sus formas y por su futuro. Ambas ejercen un discurso de la sospecha en el que la dualidad entre lo que aparece y lo que no les lleva a analizar de qué manera las mujeres son representadas por los varones detentadores del poder crítico, académico, mediático o directamente político. No les faltan sin duda razones cuando se recuerda la tendencia patriarcal a reducir a las mujeres a sus cuerpos. En este sentido, el libro de Nead se enfrenta ya desde su propio título, «El desnudo femenino», al tópico lingüístico que sobreentiende que cuando se habla del desnudo como género se está hablando básicamente de la representación de mujeres desnudas para disfrute de los hombres. Ambos textos son, por tanto, libros de combate que se preocupan por la idoneidad de las estrategias que las mujeres —en el arte y en la teoría feminista— deben emplear para lograr su identidad o su digna autorrepresentación.

El libro de Kruger recoge artículos publicados en distintos medios y agrupados en posicionamientos generales, y comentarios sobre televisión y cine. Aunque las referencias a su propia obra artística son escasas, la lectura de estos artículos nos ayudan a com-

prenderla mejor. Kruger considera que en nuestra cultura la conciencia colectiva es construida a través de imágenes que pueden enriquecernos o empobrecernos. Esto último ocurre cuando acatamos estereotipos que encorsetan nuestro desarrollo. De ahí la necesidad de deconstruir, con imágenes y con palabras, tal como sucede en su propia práctica artística, tales clichés. Ello requiere necesariamente, a su juicio, moverse en el terreno lingüístico ya que las categorías binarias con las que tendemos a ordenar el mundo —bueno/malo, masculino/femenino, alta cultura/baja cultura— son catalogaciones interesadas de la realidad que persiguen controlar y silenciar económica, sexual o racialmente a determinados sectores de la población. Por eso Kruger apoya todas aquellas prácticas que permitan afirmar la multiplicidad y diferencia de los «otros» configurando futuras reglas del juego abiertas al mestizaje de todo tipo.

También Nead considera que el poder se ejerce a través de oposiciones binarias represivas —sensorial/contemplativo, bello/sublime, mente/cuerpo...— que redundan en que ciertas imágenes sean visibles y otras invisibles. Nead explica cómo el poder patriarcal ha hecho de la representación del cuerpo femenino desnudo el centro de la práctica artística occidental. La triple dualidad femenino/naturaleza/cuerpo frente a masculino/cultura/mente ha impuesto una estética en la que el ideal de feminidad es el de cuerpo completo, blanco, saludable, juvenil y de clase media. De esa forma, las mujeres se han visto expuestas a la mirada enjuicadora de médicos, artistas, académicos y críticos inte-

rriorizando normativamente las imágenes del cuerpo femenino propuestas por los varones. El arte y la teoría feminista toman carácter político en la medida en que, al luchar por su autorrepresentación, las mujeres cuestionan los ideales vigentes y obligan a preguntarse por la identidad femenina. O por las identidades femeninas. Pues, como recuerda Nead, en la historia del arte feminista —entendido como aquél que pretende oponerse a los códigos estéticos de la cultura patriarcal— pueden distinguirse al menos dos fases. En la primera, propia de los años setenta y de los primeros ochenta, habría cierto esencialismo preocupado por encontrar aspectos comunes de la vida física y psíquica de las mujeres. El lema «nuestros cuerpos, nosotras» sintetizó el propósito de mostrar aspectos silenciados de la corporalidad femenina corriendo el riesgo de una reappropriación voyeurística. En la segunda fase, consciente de esos peligros, se ha tendido a

explorar distintas formas de ser mujer insistiendo en condicionantes históricos, raciales o de clase. Promoviendo nuevas identidades e imágenes corporales. Nead defiende que el desnudo femenino se halla también en el borde de la categoría «arte» ya que es considerado «pornográfico» cuando rebasa los límites de lo aceptado históricamente como respetable, y «erótico» cuando la representación sexual se juzga como permisible.

Que tanto Kruger como Nead usen abundantemente dicotomías como visible/invisible; patriarcal/progresista; estático/dinámico; fragmento/organismo y, especialmente, natural/conventional... muestra a mi juicio las dificultades de un discurso que no logra zafarse —tal como pretende— de la tendencia a clasificar la realidad pues, como decía Ortega, somos animales clasificadores. Al parecer incurablemente dualizadores. ¿Se puede hablar de identidad sin definir y clasificar? □

El loco más razonable

Soledad Puértolas



DELIRIOS DE GRANDEZA
Carlos Eugenio López
Lengua de trape
Madrid, 1998

Clasificar, calificar y adjetivar el caudal de novelas que se escriben e incluso se publican, no siendo fácil, suele resolverse con más o menos prontitud, finalmente apoyados en la intuición de calidad, de lo bueno, y así, concluimos con cierta desenvoltura que una novela es mala, o malísima o, y esto es lo excepcional, buena. Una buena novela ¿en qué se distingue de las otras? Lo sabemos en seguida, y basta, pero, como se ha dicho más de una vez, los ingredientes de una buena novela y de una mala novela son, en realidad, los mismos, lo que sucede es que en la buena novela estos ingredientes —personajes, argumentos, ideas, situaciones, estructura y, sobre todo, lenguaje, estilo— se funden en un todo y producen una sensación tal de unidad y de armonía que inmediatamente se nos enciende la luz y algo nos dice: esta novela es buena.

Hay novelas en las que la apuesta es declarada y audaz desde la primera línea. Se nos lanza una idea insólita, ya desde el comienzo, y el lector ha de decidir, nada más abrir el libro, si el juego le interesa, si quiere adentrarse en él. Quizá el ejemplo más destacado de esta clase de novelas sea *La metamorfosis* de Kafka, en la que el lector tiene que aceptar que el héroe Gregorio Samsa ha aparecido una mañana convertido en escarabajo. Y en estas líneas están también las novelas de Italo Calvino que componen la serie *Nuestros antepasados*: tanto *El caballero inexistente* como *El vizconde demediado*, o *El barón rampante* son personajes insólitos. La apuesta del autor es muy fuerte y el lector que queda atrapado en ella se pregunta cómo se las arreglará el autor para sostener a lo largo de las páginas de la novela tan bri-

llante idea. Este tipo de novela asume un reto y lleva en sí una gran ambición. El mismo planteamiento supone una verdadera declaración de intenciones.

A este tipo de novelas pertenecen las que ha escrito hasta el momento Carlos Eugenio López, *El orador cautivo* y *Delirios de grandeza*, que ahora nos ocupa. Cuando se empieza a leer, el reconocimiento instantáneo de la buena idea original es como un saludo de bienvenida. Estamos en un manicomio, y la historia nos la relata uno de los locos, el loco más razonable. Pero el posible camino que este loco pudiera tomar, el de decirnos, con más o menos obviedad, lo que quizá uno espera de un loco: que los locos no están locos y que los cuerdos son los verdaderos locos, ni siquiera apunta. El que inmediatamente se percibe es precisamente el opuesto, el no previsible: los locos están locos, por alguna razón han sido encerrados en el manicomio y el director, a quien todos odian y contra quien finalmente se rebelan —lo llegan a colgar—, era un hombre bastante razonable. Abusaba, los explotaba, era un poco sádico, pero finalmente era un profesional que ejercía su oficio con frialdad, sin implicarse personalmente, sin dejarse llevar por el odio y los sentimientos de venganza, no defendía nada suyo.

Luis Alberto, el loco más razonable, nos describe las manías y locuras de cada loco mientras nos va contando su historia —su caso— y la historia del motín, de la declaración de la República de Felicia. Y todas estas historias, la de los locos, la del narrador y la más comunal del motín, se entremezclan para formar una obra de monumental ironía que acaba por decirnos que estos locos tan locos somos todos nosotros, y el director, tan razonable y loco como cualquiera de los locos, está tan loco como nuestros gobernantes. Locos y director constituyen una parodia de gobernados y gobernadores.

Y esta idea, que se desarrolla hasta el final con toda brillantez, se apoya en un lenguaje directo, un estilo rápido, que arranca de nosotros las más sinceras carcajadas. «Ponte tú a filosofar con locos —se dice el narrador, justificando la actitud despótica del director ante los locos—. Los locos oyen lo que quieren oír y no les vayas con otra cosa, que la toman contigo», «los locos son como son y tratar de razonarles es perder el tiempo».

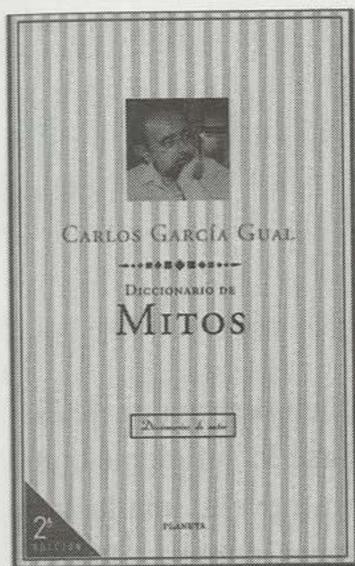
Nuestro loco y razonable narrador, que ha sido sexador de pollos, observa a los demás con enorme escepticismo: «Los otros es que no reflexionan», se dice, «es que hay que darse cuenta de que esto es un manicomio, lo llamen como lo llamen, pero es un manicomio. Eso tenemos que metérselo en la cabeza».

Pero finalmente, los locos actúan como los cuerdos, como todos nosotros, y se organizan, y proclaman la República de Felicia y se pasan los días discutiendo normas minuciosas olvidándose de lo que importa, de resolver el problema del agua, que es por donde las cosas vuelven al orden. Pero prefiero no anticipar al lector la vorágine de los capítulos finales («Normal, comenta el narrador, no se puede ir colgando directores y luego esperar que te tratan con guantes de gamuza»). Sólo decir que la parodia está perfectamente sostenida, y que la combinación de lo siniestro o escabroso está tan bien compensada por lo cómico, lo ingenioso y lo ridículo que el ánimo del lector se encuentra a sus anchas hasta el punto final de la novela.

Novela sorprendente, rebosante de ingenio, amenísima y cargada de intenciones, ésta que ha escrito, para nuestro placer, CEL, y que entra con toda facilidad, desarrollando con notable desenvoltura y habilidad una idea brillante, en el ansiado apartado de las buenas novelas. □

Los mitos según García Gual

Ramón Irigoyen



DICCIONARIO DE MITOS

Carlos García Gual

Planeta

Barcelona, 1997

Carlos García Gual, catedrático de Filología Griega de la Universidad Complutense, por su solidísima autoridad intelectual, alcanza el nivel de evangelista en cada libro que publica sobre el mundo helénico: *Los orígenes de la novela*, *Primeras novelas europeas*, *La Antigüedad novelada*, *Historia del rey Arturo*, *Epicuro*, *Los siete sabios (y tres más)*, *La secta del perro*, *Audacias femeninas* e *Introducción a la mitología griega* son títulos que destacan por su gran rigor intelectual. Por eso es justo el título de este artículo — que es bueno repetir: *Los mitos según García Gual*—, que sitúa la publicación de su reciente *Diccionario de mitos* en el mismo glorioso nivel de las excelentes novelas de un san Lucas o de un san Juan a la hora de abordar el relato de la vida de Jesucristo.

Aunque haya gente que no se dé cuenta, todos hemos sido conformados cultural y psicológicamente por la interiorización de mitos de la más diversa índole: religiosos, futbolísticos, literarios, cinematográficos, radiofónicos, televisivos, del mundo de la moda y una larga lista de etcéteras. El análisis y crítica de estos mitos están, en nuestro mundo cultural, todavía en pañales. Es de extrema necesidad vital que esos estudios se hagan para que todos tengamos más claridad y sensatez a la hora de actuar en nuestras vidas.

El libro comienza con una «Introducción, de dudosa necesidad, para los que gustan de ellas». El exceso de modestia —y quizá de conformismo moral— del autor al calificar de *dudosa* esta necesidad molesta un poco. La introducción —y, sobre todo, en un tema tan caótico como es, por su esencia misma, el de la mitología— es de necesidad imprescindible. El experto en el tema debe poner orden y límites donde precisamente el delirio poético tiene una incorregible propensión a galopar rumbo al caos. Las ocho páginas de la introducción no tienen desperdicio. He aquí algunas opiniones ilustres. El incurablemente idea-

lista Platón consideraba *hermoso el peligro* de arriesgarnos a la seducción enigmática de los mitos. G. S. Kirk opina que no hay una única definición del mito, sino que cada especialista lo define, según su enfoque o su escuela. Cesare Pavese, un enamorado de la mitología griega, escribe: «Un mito es siempre simbólico; por eso no tiene nunca significado unívoco, alegórico, sino que vive de una vida encapsulada que, según el lugar y el humor que lo rodea, puede estallar en las más diversas y múltiples florescencias». M. Detienne pone el acento en que los mitos viven en el país de la memoria. Y Aristóteles expresa esta opinión, que hace suya García Gual: «A medida que envejezco y me siento más solo, me he hecho más amigo de los mitos».

Estas breves citas nos dan buenas pistas sobre el tema. También es de elogiar que el autor se atreva a proponer una definición de mito que mejora, con mucha ventaja, la que nos proponen los diccionarios: «mito es un relato tradicional que refiere la actuación memorable y paradigmática de unas figuras extraordinarias —héroes y dioses— en un tiempo prestigioso y esencial». Salvo ese *paradigmática*, que sólo es bueno porque su nombre sugiere que al mito se le han inflamado las *amígdalas* griegas —o sea, en castellano, las *almendras*— (y es verdad que el mito siempre tiene alguna zona de la garganta afectada de algún bultillo), salvo ese *paradigmática*, digo, que simplemente significa *ejemplar* y así quedaría mejor en castellano, sin necesidad de recurrir al préstamo griego, la definición de García Gual es excelente.

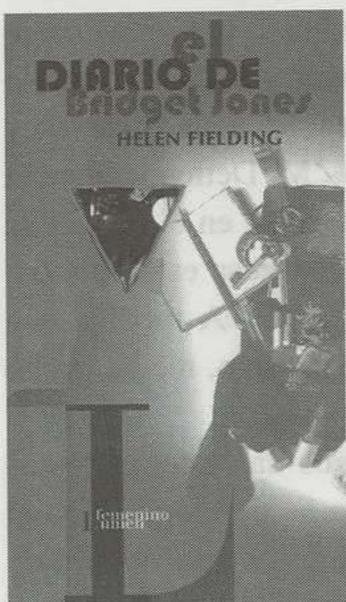
El diccionario, centrado básicamente en la mitología griega, reúne 87 entradas. De ellas, 18 entradas están dedicadas a los mitos bíblicos (Adán, Job, Reyes Magos...) y *mitos literarios* (Perceval, Don Juan, Fausto, Carmen, Frankenstein, Robinson, Arturo, Superman y alguno más). Las restantes 69 entradas están

dedicadas a mitos griegos: Adonis, Afrodita, Eros, Jasón, las Musas, Pandora, Ulises y un largísimo etcétera. Dado que su autor es quien es —un helenista de primerísimo nivel—, no

es necesario insistir en que el rigor intelectual del libro es máximo y, en consecuencia, la mucha información aquí reunida es de garantía plena. □

Una chica para el 2000

Rosa Pereda



**EL DIARIO DE
BRIDGET JONES**
Helen Fielding

Traducción de Nelson
Busquets
Lumen
Barcelona, 1998

A media novela cumple los treinta, pero se reconocerán en ella más las que salen de la década del tres que las que están entrando. Es una profesional de la comunicación que escribe un diario desenfadado, divertidísimo, honesto: un año entero conducido por los sanos propósitos de Noche Vieja: dejar de fumar, adelgazar, dejar de beber, conseguir un novio. Estable, se entiende. Bridget Jones, descarada y sensible, cuenta lo que pasa en el momento de la crisis de la familia tradicional, del varón fugado, del sexo sin compromiso y de la profesión por encima de todo. Y, si hemos de ser sinceros, no se trata de una *superwoman*, es sólo mínimamente competitiva, le gustan los hombres y aspira a una estabilidad emocional, y está tan hasta las narices de esos solteros, de oro o de otros metales, que le ofrecen la aventura por una noche o por una semana, tanto da, como de los «petulantes casados», caídos en la rutina, la presbicia y la celulitis, que no hacen más que preguntarle si tiene novio, presentarle hombres temporalmente libres y recordarle hasta la saciedad el reloj biológico, tic tac tic tac. Es decir: si la situación de soltería —que es de lo que principalmente trata el diario— resulta pesada en ese peculiar mercado de la oferta y la demanda emocional, la perspectiva del matrimonio y la familia no es, desde luego, mucho mejor.

Helen Fielding, la autora de esta historia, una especie de Carmen Rico Godoy a la inglesa, publicó la columna de que nace este libro en *The Independent*. La sociedad londinense se colgó, durante dos años, de su agudeza, su inteligencia y su humor, y ella tuvo, además, el

talento de mantener aquí una estructura de diario íntimo, pero despegarse lo suficiente como para hacer una verdadera novela, una historia progresiva que, no obstante, conserva los guiños que seguramente fueron la base de su éxito periodístico. El paralelo con Carmen Rico es inevitable: recordemos el auténtico *best seller* que fue *Cómo ser mujer... y no morir en el intento*, un libro que abrió un género en España, en el que tranquilamente puede alinearse este *Diario de Bridget Jones*. Que ya es un éxito editorial, traducido a veinte idiomas y con más de un millón de ejemplares vendidos en el Reino Unido, según *El País*.

¿Cuál es el secreto? La novela cuenta las notas que recoge Bridget a lo largo de un año. Sus amigas, la pandilla de los casados, su amigo homosexual, las opiniones de las chicas —y del gay— sobre los hombres, los ligues, los jefes que envían mensajes cibernéticos o que miran lascivos, una madre espectacular y enloquecida, el bombardeo de los libros de autoayuda... Todo eso, que son ingredientes que conforman la realidad reconocible, no serían suficientes para explicarlo. Y es que esta historia marca algunas diferencias con un género que tiene su auge en los Estados Unidos, estos libros de mujeres y para mujeres y sobre mujeres que, por un rato, nos confortan, nos divierten, nos... nos ayudan, sí. Por ejemplo, mira con cierta ironía los libros de autoayuda, las chicas que aman demasiado, etcétera, como mira desde fuera de su órbita el psicoanálisis y los divanes. Trata con un humor corrosivo el modelo físico —y mental— de la mujer profesional occidental de clase media acomodada,

desde el tabaco y el alcohol a las tablas de calorías —que Bridget se sabe «como sé multiplicar, o el orden alfabético»—. De toda la vida. Retrata esas conversaciones de mujeres con monotema que todas hemos tenido y, ¡ay!, seguimos teniendo cuando ya hemos salido de esa década y, sobre todo, no trata de vender ninguna moto. El lenguaje, lleno de tacos, es el de los noventa. El sexo, sin más problemas que el peliagudo de encontrar algo más que esos «pervertidos, incontinentes y manipuladores» que abundan en la oferta, es el de los noventa. Y el mundo es el de los noventa. En Europa.

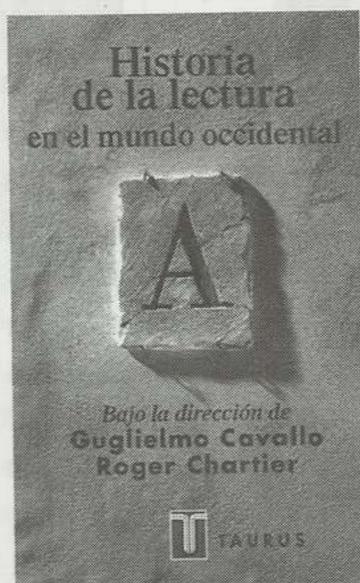
Porque seguramente ése es el verdadero secreto: en este libro absolutamente europeo —aunque las tecnologías y los ambientes resulten en Londres tan neoyorkinos como en cualquier cosmópolis— no hay ni sombra de puritanismo, esas moralinas infames que invaden sus paralelos norteamericanos, con las magníficas

excepciones del caso, Terry Macmillan o Norah Ephron, por ejemplo. Y, por fin, hay un canto a esa amistad en la que nos reconocemos, esas charlas en el teléfono o a la sombra de las copas en flor, contadas a la luz de la lengua algo trabada y sin ningún sentido de la vergüenza. ¡Viva! El canto a la amistad como reducto de lo innegociable, del consuelo incondicional, del acuerdo previo. Lo primero es lo primero.

Una nota al margen, que es algo más que una nota: el personaje de la madre, esa chica de sesenta años que, de la noche a la mañana, se descubre otra. Y se echa un amante portugués, y busca un trabajo, y cambia de *look*, y desconcierta a la propia Bridget y no digamos a su padre y a los amigos de su padre... El mensaje está muy claro, chicas. Hay que espabilar. Y no sólo a los treinta y... También a los cuarenta, y a los cincuenta y a los setenta. La vida está delante. Y el dos mil, ahí. □

Tras los rastros de nuestros restos

Edgardo Oviedo



HISTORIA DE LA LECTURA EN EL MUNDO OCCIDENTAL
Bajo la dirección de Roger Chartier y Guglielmo Cavallo
Taurus
Madrid, 1998

La profunda renovación de la historiografía francesa (sobre todo la idea de que establecer un saber histórico no significa necesariamente identificarlo con las categorías que gobiernan las ciencias de la naturaleza), a partir de los años cincuenta, también alcanzaría a la historia del libro con los trabajos inaugurales de Lucien Febvre, Henri Jean Martin y François Furet. Uno de los representantes más destacados en esta rama de la investigación histórica, Roger Chartier, ha centrado su trabajo en un postulado esencial: más allá de la erudición descriptiva, el objeto de la historia del libro debe ser la consideración del libro como productor de sentido. Desde tal perspectiva los libros no son considerados como meros soportes del texto sino que, con su propia organización material, regulan la práctica de la lectura, operación básica mediante la que adquieren significación.

Articular una panorámica del proceso evolutivo del fenómeno de la práctica de la lectura en la cultura de Occidente es el propósito de este trabajo colectivo realizado bajo la guía del propio Chartier y Guglielmo Cavallo.

Pretende esta obra mostrar la «distinción fundamental entre la huella escrita, sea cual fuere, fijada, duradera, conservadora, y sus lecturas, siempre en el orden de lo efímero, de lo plural, de la invención», basándose en dos ideas fundamentales: la primera, según Roger Chartier, «que la lectura no está previamente inscrita en el texto, sin distancia pensable entre el sentido asignado a éste (por su autor, su editor, la crítica, la tradición, etc.) y el uso o la interpretación que cabe hacer por parte de sus lectores». La segunda, que sigue las proposiciones teóricas de Paul Ricoeur, «reconoce que un texto no existe más que porque existe un lector para conferirle un significado».

«Una historia de la lectura no tiene que limitarse únicamente a la genealogía de nuestra manera contemporánea de leer» (en silencio y con la vista) —dice Chartier en la introducción de este trabajo plural—. Implica igualmente, y quizás sobre todo, la tarea de recobrar los gestos olvidados, los «hábitos desaparecidos». Reto considerable que revela no sólo la distante rareza de prácticas antiguamente comunes sino también el estatuto primero y específico de textos que fueron compuestos para lecturas que ya no son las de lectores de hoy. En el mundo clásico greco-latino, en la Edad Media y hasta los siglos XVI y XVII, la lectura implícita, aunque efectiva, de numerosos textos, era una «oralización» y sus «lectores» los oyentes de una voz lectora. Al estar esta lectura dirigida no sólo al oído sino también a la vista, el texto jugaba con formas y fórmulas aptas para someter lo escrito a las exigencias propias del «lucimiento» oral.

Hasta los siglos II y III d.C. «leer un libro» significaba normalmente leer un rollo, es decir, un volumen y la manera habitual de leer era en voz alta.

En la época contemporánea la lectura silenciosa representa la última fase de un aprendizaje que empieza con el método de lectura en alta voz y pasa por el de una lectura en voz baja, de modo que la diferencia entre ambos modos de leer —el vocal y el visual— puede ser considerada índice de un nivel sociocultural bajo. Durante la Antigüedad, en cambio, la lectura silenciosa no indicaba una técnica más avanzada respecto a una lectura experta en voz alta (según los testimonios que se poseen, parece que se trataba de una elección en la que influían los factores o condiciones especiales, como el estado de ánimo del lector).

El paso de la escritura como lenguaje audible, es decir, para ser escuchado, a la escritura como lenguaje visible, es decir, con capacidad para transmitir en silencio (*sine voce*) el pensamiento, aunque atestiguado ya en la Antigüedad grecorromana, no parece haberse realizado plenamente, según Paul Senger, hasta la Alta Edad Media. Si bien ya en el mundo clásico coexistían ambas modalidades de lectura, fue durante la Edad Media cuando la posibilidad de leer en silencio, reservada en un principio al ámbito de los escribas monásticos, se fue extendiendo a los círculos univer-

sitarios antes de convertirse, en los siglos XIV y XV, en una práctica común entre las elites seculares y doctas. Esa trayectoria prosiguió después de Gutenberg inculcando progresivamente entre lectores más populares una manera de leer que no suponía ya la oralización.

La primera «revolución» en la práctica de la lectura de la Edad Moderna se produce entre los siglos XII y XIII cuando al modelo monástico de escritura, que asignaba a lo escrito el objetivo de conservación y memorización de los textos, le sucedió el modelo escolástico que transformó al libro en objeto y, a la vez, en instrumento de trabajo intelectual. La transformación que supuso la invención de la imprenta a mediados del siglo XV fue meramente técnica ya que sólo afectó a los modos de reproducción de los textos y de elaboración del libro, pero no a la práctica de la lectura: con el tipo móvil y la prensa para imprimir, la copia manuscrita dejó de ser el único recurso para asegurar la multiplicación y circulación de los textos, pero en su estructura esencial el libro no se vio trastornado por las nuevas técnicas (hasta comienzos del siglo XVI por lo menos, el libro impreso siguió dependiendo del manuscrito, cuyas características de compaginación, tipo de letra y apariencias imitaba).

La segunda revolución se va a producir antes de la industrialización de la fabricación de lo impreso. Según una tesis clásica, hacia la segunda mitad del siglo XVIII, a la lectura llamada «intensiva» le sucedió la lectura calificada como «extensiva». El lector intensivo se enfrentaba a un *corpus* limitado y cerrado de libros leídos y releídos, memorizados y recitados, escuchados y aprendidos de memoria, transmitidos de generación en generación (los textos religiosos, y en primer término la Biblia en el ámbito de la Reforma, eran los objetos privilegiados de esa modalidad de lectura investida de sacralidad y autoridad. El lector «extensivo», acometido por la «furia lectora» (*Lesewut*) que surge en Alemania de Goethe, fue un lector muy diferente: consumidor de numerosos y diferentes impresos de carácter efímero que leía con rápida avidez sometidos a un examen crítico. Como en el caso de la lectura oral y en silencio, tampoco existe una oposición demasiado simple y tajante entre lectura intensiva y extensiva, aunque ello no invalida el diagnóstico del trabajo de

Reinhard Wittmann. Por último la transmisión electrónica de los textos y las maneras de leer que impone (la lectura en pantalla) representa en la actualidad la tercera revolución de la lectura desde la Edad Media.

Si la erudición de los diferentes especialistas no deja de ser encomiable así como el aporte innegable que sus trabajos ofrecen a la revisión de ciertos postulados teórico-críticos sobre el texto, la concreción de algunos trabajos, como los de Cavallo, Jacqueline Hamesse o Malcolm Parkes, por ejemplo, pese a la línea historiográfica en la que se inscriben, resulta, aunque sin menoscabo de sus hallazgos, más descriptiva que demostrativa, como más apegada al antiguo tono expositivo, monocorde y veces plúmbeo de la historia más tradicional.

Por otra parte, resulta paradójico que una historia de los modos de apropiación del texto y de las competencias de lectura ofrezca en algunos de sus primeros capítulos tantas dificultades de comprensión al lector por causa de una traducción deficiente (que llega a ignorar tanto la concordancia como la coherencia sintáctica y hasta a inventar atributos

tales como, por ejemplo, *calificantes*) y de la evidente carencia de la imprescindible corrección de estilo. Como se trata de una obra colectiva, donde se evidencian diferencias en el talento y claridad expositiva de los distintos autores, justo es también señalar que esa diferencia se verá, por tanto, reflejada en su traducción. Y al deberse ésta también a la competencia de tres profesionales (Cristina García Ohlrich, Fernando Borrajo y Mari Pepa Palomero), cabe resaltar que la corrección de su trabajo no se desmerece por la flagrante ininteligibilidad de muchos pasajes de la introducción de esta *Historia de la lectura* y del trabajo de Jesper Svembro, por ejemplo, obra de un cuarto traductor.

Corresponde sin embargo preguntarse cómo se puede descuidar de tal manera el trabajo de edición, ya que, sin duda, como en aquellos filmes donde no hay un trabajo de dirección de actores y cada intérprete se ve librado a la inteligencia de su propio talento actoral, así parece haber sucedido con el trabajo de traducción de los diferentes trabajos que componen esta obra colectiva. □



Mark Twain Diario de Adán y Eva

Fabulando sobre la fábula de nuestros orígenes, Mark Twain recrea el primer asombro de dos seres en su encuentro aún desprovisto de palabras, teñido por la emoción del descubrimiento virginal de todo lo existente. Un análisis sencillo y profundo de lo esencial de la naturaleza humana, dividida aparentemente en dos mitades condenadas a reunirse.

“Quizá debería tener en cuenta que es muy joven... Es todo interés, ansia, vivacidad; para ella el mundo es encanto, milagro, misterio, alegría... Si pudiera tranquilizarse y permanecer callada al menos unos minutos, constituiría un espectáculo apaciguador.” (Adán)

“Me parece que la criatura está más interesada en descansar que en ninguna otra cosa. A mí me cansaría descansar tanto. Ya me cansa estar sentada observándole en el árbol. Me pregunto para qué sirve: nunca le veo hacer nada.” (Eva)

Roberto Bazlen El capitán de altura Edición de Roberto Calasso

Roberto Bazlen no sólo no publicó libro alguno en vida, sino que no dejó ninguna obra completa entre sus papeles. *El capitán de altura* es la novela inacabada que lo acompañó durante muchos años, entre 1944 y 1965, año de su muerte. Se trata de un texto experimental marcado por el nacimiento de la conciencia fragmentada del hombre moderno. Cierta atrofia del sentimiento, una desilusión prematura, el sarcasmo y la angustia con respecto a su identidad caracterizan al capitán, ser “extraordinariamente civilizado” que vaga por los mares en busca de sirenas cuyo canto ni siquiera alcanza a escuchar. Exploración de la sensibilidad moderna, esta “anti-Odissea” nos transporta a un terreno resbaladizo por su mezcla de ingenuidad y desencanto, de proximidad y lejanía, pasión y frialdad.



Trama Editorial

Apdo. de Correos 10.605
Tfno/Fax: (91) 573 87 81
28080 Madrid

Correspondencia

Praga



Mariano Navarro

Puedo decir que inequívocamente he estado por dos veces en Praga en el curso de un solo viaje. La primera, y parece un tanto deslíz repetir que inolvidable, ha sido con motivo de mi participación como miembro español en el jurado internacional de la Trienal del Grabado de Praga, que celebraba su segunda edición.

Las deliberaciones para otorgar los premios establecidos por la organización, Inter-Kontak-Graphic, y la exposición de las obras seleccionadas y premiadas se ha hecho en dos salas distintas. En una galería abierta en dependencias del ayuntamiento de la Ciudad Vieja, en el costado de la Torre del Reloj —lo que me permitió ver, durante una visita oficial, el mecanismo de los autómatas que desfilan al caer el punto de las horas— y en

una sala anexa al Monasterio de Strahov, con sus cúpulas orientales, sede del Museo Nacional de Literatura y que alberga dos de las bibliotecas más hermosas que me ha sido dado contemplar nunca (su uso está reservado a los especialistas): la Biblioteca Filosófica, con estantes que se elevan hasta los quince metros, precedida de un fascinador híbrido de gabinete de maravillas, con el recuerdo de Rodolfo II, y de un embrión de museo de ciencias naturales, que no sé por qué me volvía al recuerdo de la taxonomización de la existencia cual la ha reunido, en Darmstad, Joseph Beuys; y la Biblioteca Teológica —el orden como ahora se visitan no responde, según me explicó Pavel Stepanek, a la lógica cronológica, sino a la del turismo, que ha aconsejado invertirlo—, que evoca la del Escorial, y que guarda, como aquella, libros que fueron incluidos en el Índice.

Durante los días de mi estancia volví a leer las *Cartas a Milena* que escribió Franz Kafka, un libro que me acompañó en un momento de mi vida que fue sometido a innecesarias tribulaciones y a la adopción de modos y maneras absolutamente contrarios a mi propio entender. No leí mucho, todo hay que decirlo, pero bastaba la remembranza de aquella lectura y, sobre todo, la perforadora, digna de una colonia penitenciaria que quisiera extraer petróleo del corazón de los hombres, perfo-

radora lucidez que entonces entreví en la disección que Kafka efectuaba de su relación amorosa con la bella Milena Jalenská, su traductora al checo.

De regreso a Madrid, entre las novedades expuestas en una librería vi *La Praga de Kafka*, de Klaus Wagenbach —del mismo autor leí también, por entonces, la primera biografía del escritor— y, con él, hice otro viaje en la misma ciudad que ya había visitado. Con él y con el Kafka al que no había realmente buscado por las calles de la ciudad.

Por ejemplo, poco antes de cumplir los seis años, Kafka fue a vivir a la Casa Minutta, vecina casi inmediata de la sala de exposición que ocupábamos en la plaza del Ayuntamiento. En la misma, en el palacio Kinsky, en la embocadura de la calle Celetná —en cuyo n° 2 queda el quinto domicilio familiar y el más antiguo que se conserva y en el n° 3 está la casa en la que Kafka escribió sus primeros textos—, tuvo su padre el negocio familiar, en el que vendía complementos, entre otros, paraguas —por lo que cualquier visitante de la ciudad en determinadas épocas del año ha de saber que el suyo hubo de ser un negocio próspero—; hoy creo que es una librería sin excesivo interés. La puerta a su izquierda daba entrada al Instituto Regio-Imperial de Lengua Alemana de Praga, en el que Kafka estudió antes de que su padre abriese aquella tienda. A la entrada de la avenida

Paritska está la Casa Oppelt, en la que redactó su último relato, *Josefina la Cantante*, y de la que saldría, camino del sanatorio en el que murió el 3 de junio de 1924. Lo enterraron en el cementerio judío de Praga-Straschnitz.

Strahov, donde se exhibía la representación española, y en la que el pintor Santiago Serrano, uno de los ocho integrantes de la muestra que yo mismo seleccioné, obtuvo el segundo premio (fueron los otros, Joan Hernández Pijuan, Luis Gordillo, Jordi Teixidor, Alfonso Albacete, Mitsuo Miura, Carlos Franco y Xavier Utray), guarda en sus archivos el expediente personal del funcionario Kafka, quien desde el 30 de julio de 1908 formó parte del personal de la Mutualidad de Seguros y Accidente Laborales del Reino de Bohemia en Praga, se jubiló casi catorce años después, ascendido al cargo de jefe de negociado.

No visité, no soy excesivamente mitómano, la tumba de Kafka —descubrí, sin embargo, que las dos últimas cervezas que consumí antes de mi partida las tomé en dos lugares que solía frecuentar el escritor, el café del Hotel Europa y la taberna de la Casa Municipal—. Sí pisé otros dos cementerios. Praga es una ciudad de cementerios en los que puede uno recorrer y empaparse de la fértil agonía de Europa: el de Vysehrad, en una lluviosa tarde especialmente serena y melancólica, donde yacen Smetana,

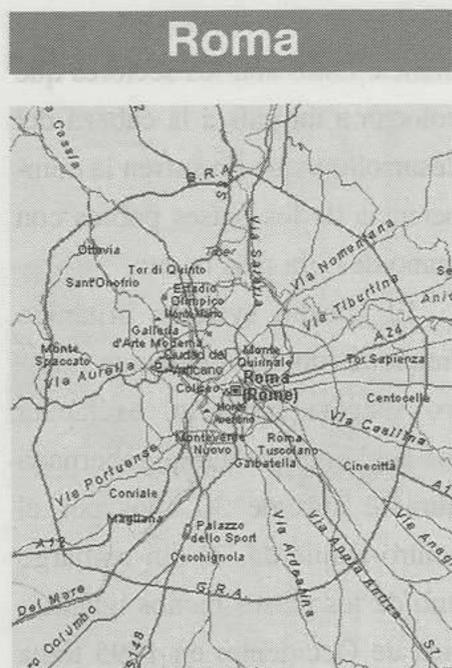
Dvorák y el poeta Jan Neruda; y en el concurrido paseo por el ghetto, el viejo cementerio judío del barrio de Josefo, donde descansa Rabbi Löw, el creador del Golem.

En el cementerio mismo está la Sinagoga Pinkas, bautizada con el nombre del rabino que la erigió, en 1479, y que es hoy un monumento escrito a la memoria de los más de 60.000 judíos checos muertos en los campos de exterminio. Apretadas hileras de nombres escritos con caracteres negros y rojos cubren cada uno de sus muros. A la belleza de las letras se suma el escalofrío de descubrir que todos llevan como fecha de su muerte las mismas o muy parecidas cifras.

Entre los dibujos y poemas recogidos de los niños y adolescentes llevados al campo de Tezerín, a unos 60 kilómetros de la capital, éste:

Algún día, algún día llegará
Algún día aparecerá el consuelo
Algún día florecerá la esperanza
Algún día se aliviarán las penas
Algún día se romperá el cántaro
[de lágrimas
Algún día se le dirá a la muerte
[«Ya calla».

Lo escribió Ivo Katz, había nacido el 11 de abril de 1932, fue asesinado el 18 de diciembre de 1943, no llegó a cumplir los doce años. □



Sergio Benvenuto

Parece que en el transcurso de los dos últimos años los italianos se han convertido masivamente al culto de Albión. Revistas, rotativos y diarios italianos le han dedicado números especiales, titulado a toda página «Londres capital europea», «London Caput Mundi» y así sucesivamente. Pero creo que la exaltación del *swinging London* cultural es sobre todo signo de la creciente admiración que suscita el sistema social y político de Gran Bretaña: lo que resulta difícil de reconocer públicamente si uno tiene corazón de izquierdas.

Desde hace siglos los italianos cuentan con tres modelos foráneos posibles: pueden ser *anglo-americanófilos*, *francófilos* o *germanófilos*. Ultimamente, sin embargo, el astro situado en el cenit es *l'Inghilterra*, término que en el italiano común abarca a Gran Bretaña entera y es causa continua de meteduras de pata cuando topamos con escoceses y galeses, pues para nosotros todos son «ingleses». Esa anglofilia contagia por igual a la izquierda, el centro y la derecha. Sorprende la disparidad con que la izquierda italiana ha festejado la victoria de los laboristas en Gran Bretaña y

la de la *gauche* en Francia: mientras que la victoria de Blair ha sido acogida con un hurra unánime de los comentaristas italianos, por conservadores que sean, la victoria de Jospin ha sido recibida con gélidas sonrisas de circunstancias y turbados carraspeos. Es como si atribuyésemos al electorado británico una especie de infalibilidad, «¡si los ingleses (léase británicos) han elegido a Blair, a no dudar tiene que ser el mejor!». Encima, las primeras medidas de los nuevos gobiernos británico y francés no han hecho más que recalcar esta diferencia: mientras el blairismo es saludado como posmoderno, las iniciativas de la izquierda francesa (ante todo la semana laboral de 35 horas) parecen desfasadas, retrógradas, premodernas. A Blair lo ven como un nuevo Attle, el político que en 1945 derrotó al héroe triunfador, Churchill, pero no porque los británicos pensasen que no había que hacerle la guerra a Hitler. A nuestro entender, *mutatis mutandis*, al votar a Blair los británicos no han renegado de la victoria histórica de Thatcher contra el Socialismo.

En efecto, se aprecia el hecho de que Blair haya tomado sin dilación medidas conservadoras que los conservadores nunca se atrevieron a tomar: ha dado plena autonomía al banco de Inglaterra, desvinculándolo del control «socialista» del Estado; ha suprimido los subsidios a las 800.000 madres solteras en paro; ha renunciado al *golden share* de la British Telecom, medio de control estatal de la empresa privada. Está socavando el ideal del *welfare state*, que desde hace medio siglo es el distintivo de toda la izquierda europea: su lugar va a ser ahora ocupado por el *workfare*, o lo que es lo mismo: «si estás en paro, yo, Estado, te entrego un subsidio tan

sólo en el caso de que hagas un trabajo socialmente útil que yo mismo te doy». En Italia se admira el hecho de que Blair, sin hablar de igualdad, sino más bien de mayor responsabilidad y disciplina, asista al aumento de su popularidad hasta cotas búlgaras. Pero en Italia semejante desenfado no molesta nada: existe el convencimiento de que hoy se requiere un gobierno de izquierdas para aplicar sistemáticamente, por fin, una política de derechas. Esto es: perseguir el aumento de la competitividad reduciendo los impuestos, los gastos del Estado y el *welfare state*, y aumentando la flexibilidad y privatizando industrias y servicios. A nuestro Prodi también le gustaría aplicar en Italia una política thatcher o blairiana, pero tiene que rendir cuentas a la oposición comunista. Y, sin embargo, Prodi cree que la izquierda, mejor que la derecha, es capaz de convencer a los desfavorecidos de que no queda sino resignarse al hecho de que hoy en día no hay más que una política económica viable: el thatcherismo. En cualquier caso, el gobierno Prodi ha logrado una reforma que en 50 años los democristianos no fueron capaces de imponer: la financiación estatal de la enseñanza privada, que en Italia está casi completamente en manos de curas y monjas.

¿No será la anglofilia un corolario del predominio creciente de EEUU, y de la imposición del idioma inglés en las transacciones? Sí, pero sólo a medias. Ultimamente ha empezado a aflorar en Italia un sentimiento antiamericano desconocido desde la guerra de Vietnam. Estados Unidos es contemplado como un país demasiado violento, despiadado y vencedor como para ser un modelo imitable y válido. Comparado con los rigores norteamericanos, Inglaterra (léase Gran Bretaña) parece un país próspero y

sereno, donde todo el mundo acude a médicos risueños que atienden gratuitamente y donde los excéntricos viven a sus anchas escuchando en sus casitas bajas música de las Spice Girls (aquí la violencia irlandesa se infravalora completamente). Nuestros periódicos subrayan complacidos que la música británica, de Oasis a Blur, ha superado en ventas a la música *made in USA*. Nuestros jóvenes van a perfeccionar su inglés a Gran Bretaña, y suelen regresar encantados. Perdonan a los ingleses hasta su mala comida, lo que para un italiano no es poco.

Esta anglomanía rubrica el éxito del modelo de desarrollo en la época de la globalización que Ralph Dahrendorf llama «angloamericano». Dahrendorf, en un artículo que se hizo célebre en Italia (*Cuadrar el círculo*), distingue tres respuestas posibles al reto de la globalización: la *angloamericana*, la *eurocontinental* y la *asiático-oriental*. En Estados Unidos y en Gran Bretaña sólo se ha buscado la competitividad, reduciendo el papel del Estado y disminuyendo los impuestos: los costes de tal revolución conservadora, seguida por las izquierdas, son para Dahrendorf un analfabetismo masivo, la marginación de las clases inferiores, el anonimato y la criminalidad. Es lo que yo llamaría «el síndrome *trainspotting*», por la película *Cult Trainspotting* de Dany Boyle, reflejo del extravío de las nuevas generaciones británicas. El modelo angloamericano triunfa en el plano económico y político —concluye Dahrendorf—, pero es desalentador en el plano de la vida civil.

En cambio, en Europa continental (países paradigmáticos: Italia y Suecia) la vida civil se muestra floreciente, pero a costa del declive económico, de la inmo-

vilidad empresarial. El paradigma es el «síndrome niños jubilados», bien conocido en Italia, donde una mujer se puede jubilar de por vida más o menos a los cuarenta años. La otra cara de esta bioca es el aumento de la desocupación y la caída de la competitividad.

Por lo que respecta a los «tigres y dragones asiáticos» (país paradigmático: Malaysia), la competitividad económica es alta (al menos antes de la reciente crisis económica), la vida civil está cohesionada, pero el precio que se paga es político: perduran los regímenes autoritarios que no reconocen la libertad de prensa ni los derechos políticos de la oposición. En definitiva, cualquiera que sea el modelo elegido, no sobran motivos de alegría. Para permanecer en el mundo de los ricos hay que pagar un precio: el «síndrome *trainspotting*», el «síndrome niños jubilados» o el «síndrome malayo».

Ahora bien, pasando por alto el desencanto dahrendorfiano, políticos y *maîtres penseurs* italianos se están convirtiendo masivamente al modelo angloamericano, que apuesta por la competitividad. Se señala que, mientras que los países que empiezan —unos más, otros menos— a alcanzar la dichosa meta de Maastricht desconocen desde hace años un crecimiento económico propiamente dicho, la economía británica avanza desde hace años viento en popa y presume (junto con Holanda, otro país modélico para los italianos) del menor índice de paro de todos los países de la Unión Europea. Los éxitos económicos de Italia, cuando los hay, se basan en las clásicas manufacturas, ropa y vinos, enseres y automóviles. En cambio, Gran Bretaña y Holanda basan su desarrollo en sectores punteros: electrónica, telecomunicaciones, biotecnologías, nuevos

medios de comunicación e informática. Estos son los sectores que colocan a un país a la cabeza del desarrollo y que no sufren la competencia de los países pobres con mano de obra más barata.

El «health system» británico funciona mucho mejor que nuestro sistema sanitario, exclaman los anglómanos. Italia, gobernada durante más de 30 años por el centro-izquierda, es sin embargo uno de los países menos igualitarios de Occidente: en 1995 tenía un índice de desigualdad del 0,31 (muy alto). En cambio, la Gran Bretaña gobernada por la *iron maid* es uno de los países occidentales más igualitarios: tiene un índice de desigualdad de apenas un 0,22 (1). En Gran Bretaña se venden diariamente veinte millones de ejemplares de prensa, en Italia sólo seis. Gran Bretaña invierte en investigación científica sólo el 2,2% del PNB, menos que Alemania y Francia (2,6% del PNB), y mucho menos que EEUU y Japón (pero más que Italia), no obstante lo cual su productividad científica se cuenta entre las más altas del mundo.

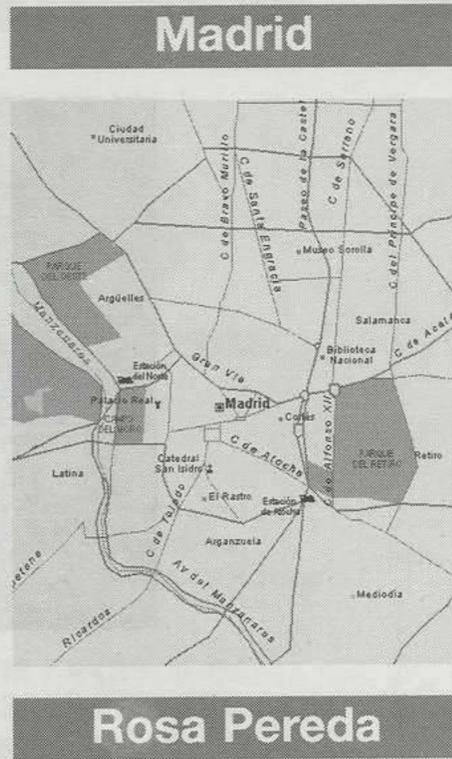
Se empeñan los británicos cultos en lamentar el triunfo de lo que designan con tres siglas: *Mcfood* (de McDonald), *Waltculture* (de Walt Disney), y *Rupertnews* (de Rupert Murdoch). Pero la denuncia del «síndrome *trainspotting*» no halla mucho eco entre nosotros. ¿Cómo puede hablar Dahrendorf de crisis de la vida civil cuando la capital del Reino Unido exhibe un extraordinario florecimiento cultural y todos los jóvenes europeos peregrinan hasta Inglaterra porque quieren «conocer el futuro»?

En Italia se cita a menudo una frase de *Il Gattopardo* de G. Tomasi di Lampedusa: «hay que cambiarlo todo para no cambiar nada». Pero hoy vale lo contrario: «no cambiar nada (por ejemplo,

seguir siendo formalmente de izquierdas) para poder cambiarlo todo (esto es: mercantilizar completamente nuestra sociedad)». En Europa gana la izquierda cuando se estima que ésta, convertida a la «doctrina Blair», puede llevar a cabo la revolución conservadora. Dichos gobiernos de izquierda, en la Europa del Oeste y del Este, tendrían que hacer «política de derechas más *compassion*». En el mundo anglófono, el individuo de izquierdas se distingue porque dice *I have compassion*, que significa «me doy cuenta de los problemas de los que sufren». *More compassion* ha sido el eslogan triunfador de Blair, por mucho que después haya quitado los subsidios a las madres solteras en paro. Tal es la cuadratura del círculo que las poblaciones europeas piden hoy a los políticos aupados al poder: «haced como Blair, imitad su modelo, pero con *compassion*». Aun cuando prácticamente nadie sabe qué medidas concretas tendrían que dar fe de esta recuperación *compassion*. ¿El *workfare* de Blair? ¿El hecho de que pretenda mantener a Gran Bretaña como segunda exportadora de armas al mundo, después de EEUU? Sea como fuere, es un signo capital del cambio de la izquierda occidental el hecho de que se hable cada vez menos de *justicia social* y más de *compassion*, que es un sentimiento privado, un impulso del corazón más que una política de Estado.

En definitiva, en los últimos veinte años del milenio los países anglófonos no sólo han recuperado la primacía económica, científica y cultural, sino también la de la creatividad política. Primero Reagan y Thatcher inventaron una Nueva Alianza triunfadora: la establecida entre el mundo de los negocios y la cultura conservadora, del orden de

«patria, familia, Dios». La derecha de los años ochenta ha reunido a los *brokers* de Wall Street y a las parejas devotas y antiabortistas. Hoy, primero con Clinton, pero sobre todo con Blair, la «Novísima Alianza» triunfadora se ofrece a cualquiera que en el mundo se llame de izquierdas: por un lado, la alianza entre la «city» y la cultura liberal de los *civil rights*, y, por otro, la secularización posmoderna. El nuevo modelo angloamericano —blairiano, decimos ya— de izquierdas renuncia, en definitiva, a la socialdemocracia, al poder de los sindicatos, acepta el liberalismo y el mercado, pero apoya el divorcio del liberalismo declarado y desprejuiciado de las ideologías culturalmente conservadoras. Los ministros de Blair proclaman que son gays o lesbianas, Escocia y Gales se hacen autónomos, Bill Gates va a informatizar el sistema escolar británico: el blairismo ha dado con la fórmula triunfadora aunando liberalismo económico y liberalidad cultural. Hasta el culto a la princesa Diana —que Gran Bretaña ha logrado exportar a todo el planeta— resplandece en el mítico cielo de esta «Novísima Alianza» de Blair. En cambio, da la impresión de que la izquierda de la Europa continental se revuelve aún nostálgicamente en las antiguas oposiciones y categorías políticas: D'Alema, Prodi, Jospin, Lafontaine parecen, todos ellos, atados a un pasado que no se resuelve a morir, dominado por el marxismo y el sindicalismo. Blair, en cambio, parece finalmente volar alto, liberado de las gravosas sombras del siglo XX. □



Menudo otoño. Para empezar, Guadalajara entró en el mapa rodeando una vieja cárcel, la de Pepe Barrionuevo y Rafael Vera. Cada sábado, en la plaza y en la puerta, se cristaliza la protesta contra esta condena. Deben turnarse, unos días de un sitio, otros de otros. Llevan flores y gritan «inocentes» y «libertad». Son más de mil, cada semana. La mayoría son jóvenes, pero también van mayores. Va gente de Madrid, pero también vienen autobuses de los lugares más alejados. El sábado pasado, un viejo militante venido de un pueblo de la provincia recordaba su propia prisión allí, en 1940. Se emocionaba, y alzaba el puño cuando sonó *La Internacional*. La solidaridad es una de las razones, pero también está la protesta contra una sentencia que, los que vamos, creemos injusta, y cuatro de los jueces que la dictaron, también. Esta sentencia, y esta pena, están abriendo una herida que será difícil cerrar, y más cuando el impudor de los mismos columnistas de siempre añade a la injusticia la infamia. Deberían volar las querellas, afiladas como las cucharas de las

películas de presos. La solidaridad con Barrionuevo y Vera les ha molestado siempre. La chapa roja les fastidió mucho, y antes, la cena homenaje, y el manifiesto solidario, y ahora, los telegramas al Rey. También los telegramas a Don Juan Carlos les parecen una presión. El texto propuesto —y publicado en los periódicos— es: Señor, ante la excepcionalidad del caso, sin precedentes, ruego a Su Majestad la excepcionalidad de Su Gracia: indulto total para José Barrionuevo y Rafael Vera. No hay listas, son telegramas individuales, no se ha hecho ningún uso público. No es ningún manifiesto. Nadie sabe a ciencia cierta cuántos telegramas han llegado a la Zarzuela, salvo la propia Casa Real. Es una propuesta espontánea, y la respuesta que haya obtenido también es espontánea. No está ligada a ningún partido, ni siquiera al de Barrionuevo y Vera. Más que probablemente, la mayor parte de los firmantes son independientes. No intentan presionar, sino comunicar al Rey un ruego y un deseo individual y sentido. Y respetuoso. La Constitución limita al Rey el derecho de Gracia, que tiene en exclusiva en dos sentidos: la amnistía general y la ley de indulto. La ley, que es de rango menor que la Constitución, dice que el Rey ejercerá su derecho de gracia a propuesta del Gobierno.

La noticia de la tregua de ETA hubiera sido magnífica si no existiera Guadalajara, si no pareciera que la prisión del exministro socialista que acabó con los GAL ha sido una señal para la tregua, y ellos, unos rehenes, esa moneda de cambio para pacificar a los violentos. Porque son muchos los que tienen la sensación de que están siendo corde-

ros sacrificiales, chivos emisarios para aplacar la sed de sangre de estos particulares dioses. Insisto: la tregua es una excelente noticia, y la negociación está para hacerla con los enemigos. Con los amigos no hace ninguna falta. Pero estas circunstancias son un poco mosqueantes. Hace ya más de dos años, un amigo querido y bien informado me contaba una historia de política ficción que nos entretuvo una comida entera y que ahora se cumple punto por punto... Yo le hablé de los riesgos que llevan consigo los salvadores de la patria, de lo antidemocrático y de lo peligrosísimo. Me lo sigue pareciendo. No creo estar sola en la sensación de inestabilidad, de inseguridad de estos días, en los que, como lectora fiel de Graham Greene y de John Le Carré, creo que se están pagando tormentas políticas anteriores. El gobierno parece que no se ha enterado de nada. No se puede uno cargar los servicios de inteligencia y que luego la historia se quede tan fresca.

Me suena muy rara a mí misma defendiendo la legitimidad de un servicio de información, es decir, secreto, y su necesidad. Y más conociendo así sea oscuramente las oscuras historias de los servicios ingleses, de la Stasi o de la KGB, para no hablar de la CIA. Tenemos el imaginario lleno de horrores. Está claro que sirven al «Estado separado», pero está claro también que el poder legislativo y el político, emanado de las urnas, está en continuo juego no sólo con su diferencia, sino también con otros poderes que no han pasado por la voluntad popular sino oblicuamente. Por ejemplo, el judicial.

Y no sólo aquí. El caso Clinton, incomprensible salvo en

esa espiral reina de corazones — primero el veredicto, luego el juicio y la causa— que sorprendió a la sensata Alicia en el país de las maravillas, y a que se refería Alfonso Guerra en su *Diccionario de la izquierda*. El último episodio de este culebrón, es decir, el pase público de un discurso funcional y de alguna manera «privado» —el interrogatorio del presidente ante el Gran Jurado americano, presentado al país como si a él fuera dirigido— es un síntoma alarmante de cómo se está pervirtiendo el sistema judicial occidental, napoleónico, basado en la prueba objetiva, la ley escrita y, por tanto, en el derecho al propio discurso. El que la hace, la paga, pero hay que probarlo: que lo hizo, para empezar. Aquí no se sabe qué es lo que quiere probar Starr, como no sea la legitimidad de los millones de dólares públicos gastados para investigar a su presidente.

El interrogatorio de Starr recuerda las legendarias confesiones de confesionario sobre exactamente los mismos temas, interrogatorios perversos, pornográficos en sentido estricto. E inquisitoriales: no se busca la verdad, sino la confirmación de la acusación. Es escandaloso cómo la privacidad, que es el gran hallazgo de la modernidad, es pisoteada por esa nueva iglesia judicial. Y más escandaloso aún es el contubernio entre los jueces y la televisión, entre el fiscal y los medios de comunicación. Si es verdad que esta batalla que no ha reparado en medios la ha ganado Clinton, será señal de la salud mental del pueblo americano, pero el proceso es un paso más en dirección a esa sociedad onanista y controlada que profetizó en 1932 Aldous Huxley. Puritana y pornográfica

al mismo tiempo y en el mismo sentido. Y nada feliz, por cierto.

Ah, las iglesias. La batalla por el cuarto supuesto de despenalización del aborto la hemos perdido por un voto, la misma proporción que nos dio el alma, recuerden, chicas. Por un voto va a haber más mujeres que van a abortar en condiciones pésimas y van a ser encarceladas después. La intervención de la Iglesia Católica ha llegado a la injerencia, aunque tengan el derecho a instruir a sus seguidores en los criterios morales que mantienen. Mientras, una mujer a la semana muere víctima de su marido, su amante o su ex, sólo en este país, y cada cuatro minutos, una niña es mutilada con la ablación del clítoris por creencias religiosas. El placer es pecado, Niña Isabel. ¿Tenemos derecho a abominar de esas prácticas ligadas a las tradiciones? ¿Tenemos derecho a separar lo privado —el cuerpo de la mujer, su decisión o su integridad, la frontera de la piel— de lo judicial y público? Como desde el principio, la discusión del cuarto supuesto se ha llevado a otro sitio. Es ya un tópico pedir a la Iglesia que separe el pecado del delito, que use su propio discurso para convencer a los y las católicas de lo que tienen que hacer, pero que no se pase con la sociedad civil. Se trata de la cárcel, señor obispo. No del infierno. Ese, allá cada uno. La cárcel es cosa de todos. Los partidarios de la despenalización creemos que el aborto es un mal, una desgracia, un trauma. Y, simplemente, no queremos que se aumente ni el riesgo, ni la pena. □



Orgullo y pasión

Eduardo Arroyo
En diálogo con Rosa Pereda

Vitalista, solitario, mundano, paradójicamente pudoroso, el Eduardo Arroyo que se revela en esta conversación con Rosa Pereda revisa su historia, desde la actividad política de extrema izquierda, a la España que le impone el exilio; desde la infancia de huérfano temprano, a la hiperactividad juvenil y madura; desde la crítica irónica del presente rabioso, a la mirada utópica al futuro imposible. Realizada en los escenarios de sus paraísos y purgatorios recordados —Robles de Laciana, Madrid, París, Cadaqués—, el rol de la pintura, la historia de los pintores, los cuadros obsesivos, están tan presentes como sus otras obsesiones: el boxeo, los toros, el teatro, la política, la literatura. Y la vida. Esta polémica conversación muestra un Eduardo Arroyo que, sin desdecir nada del personaje público que temen sus enemigos, ni, desde luego, del Arroyo que conocen y quieren sus amigos, aclara, matiza, incluso concluye muchas de las polémicas que han rodeado y rodean su vida y su pintura.

Trama Editorial

Apdo. de Correos 10.605. Tfno/Fax: 91 573 80 48
28080 Madrid

LETRA 55

INTERNACIONAL

CONTRA JOGULADORES OBLOQUENTES
Dario Fo

68-98, TREINTA AÑOS DESPUÉS
Angela Y. Davis, Manuel Vázquez Montalbán,
Nadia Fusini, Joaquín Leguina, Edgar Reitz,
M. Antolín Rato, Luis González de Alba, Rosa Pereda

NORMAN MAILER: «POR LA CULTURA,
MERECE LA PENA CORRER RIESGOS»
Entrevista de Christopher Hitchens

Sergio Ramírez

L. A. de Villena • M. Rico • J. M. González
F. Solano • J. A. Juristo • M. Antolín Rato
J. Herralde • W. Schmid • F. Coulmas • A. Cascales

LETRA 54

INTERNACIONAL

COMO VEO EL MUNDO
Ryszard Kapuscinski

EL AMOR YERMO
María Escribano, Lourdes Ortiz, Silvia Tubert,
Guillermo Pérez Villalta, Rosa Pereda, Patricia Mateo

LA MALDICION DEL CHE
Jan Stage

Vilém Flusser, Javier Gutiérrez Vicén,
Ana María Moix, Adolfo García Ortega

Javier Alfaya • Miguel Sáenz
Soledad Puértolas • Marcos-Ricardo Barnatán
Miguel Angel Molinero • Eliot Weinberger
Rada Ivekovic • Rosa Pereda

LETRA 53

INTERNACIONAL

LOS INTELLECTUALES Y EL ODIO
Hans-Magnus Enzensberger

FISIONES, FUSIONES:
ARTE, CULTURA Y NUEVOS MEDIOS
C. Gianetti, E. Kac, E. Reck Miranda, J. Fontcuberta,
T. Druckrey, M. W. Krueger

DEL RANCHO A INTERNET
Carlos Monsiváis

F. Savater, A. Muñoz Molina

J. A. Rodríguez Tous • C. Alonso de los Ríos
C. Janés • C. Alvarez-Ude • A. García Ortega
R. Mate • V. Andresco • L. Wolff
J. Villoro • T. Engelhardt

LETRA 52

INTERNACIONAL

GULLIVER EN ALBANIA
Sergio Benvenuto

LA CULTURA DEL TABACO
G. Cabrera Infante, M.-R. Barnatán, A. Tabucchi,
M. Alpuente, S. Mallarmé, C. Ginzburg,
D. Hortas, W. Styron, O. Scopa

LA CIENCIA Y SUS PROBLEMAS
Steven Weinberg

L. Kolakowski, A. Fontaine Talavera, M. Navarro

G. Peces-Barba • S. Puértolas • M. Gutiérrez
F. León • M. Rubio • C. Sánchez
C. Alonso de los Ríos • R. Pereda • W. Schmid
J.A. González Sainz

entra en el círculo

PUERTAS ABIERTAS A LA CULTURA VIVA



**CIRCULO
DE BELLAS ARTES**

Marqués de Casa Riera, 2.
28014 Madrid. Tel: 531 77 00

El Círculo de Bellas Artes es una entidad cultural privada no lucrativa, declarada de utilidad pública. Sus actividades son posibles gracias al apoyo económico que le brinda el consorcio del mismo nombre, integrado por:



COLABORADORES

JÜRGEN HABERMAS
Filósofo alemán

JESÚS MARTÍN-BARBERO
Filósofo español residente en Colombia

JUAN MANUEL GONZÁLEZ
Periodista y escritor

MIGUEL RUBIO
Guionista y crítico de cine

ANGEL S. HARGUINDEY
Periodista

CARMEN RICO GODOY
Periodista

ANTONIO ALBERT
Periodista y crítico de cine

ANDRÉS VICENTE GÓMEZ
Productor cinematográfico

TERENCI MOIX
Escritor

VICENTE FERNÁNDEZ BLANCO
Profesor de economía de la Universidad de Oviedo

J.M. PRADO
Fotógrafo y cineasta, Director de la Filmoteca Nacional

JAIME BARNATÁN Y ARTURO GARCÍA-LAGO
Aprendices de cineastas

FRANCISCO AYALA
Escritor

MANUEL RIVAS
Escritor y periodista

TRADUCTORES

JOSÉ MARÍA PÉREZ GAY
Jürgen Habermas

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.

© de Jesús Martín-Barbero, revista *Número*; agradecemos la cesión de material fotográfico a «Cinemanía», y al Ministerio de Educación y Cultura el uso de material procedente de su «Anuario de Cine español» 1996 y 1997; el trabajo de Vicente Fernández Blanco ha contado con la colaboración del Instituto de la Cinematografía y las Artes Visuales; el texto de Terenci Moix se ilustra con material de su propia colección; el texto de J.Habermas se ilustra con fotografías procedentes de la exposición «Denboraren hotsa-El ruido del tiempo», Canal Isabel II, Comunidad de Madrid (Dic. 1996-Enero 1997); el texto de Jesús Martín-Barbero se ilustra con imágenes procedentes del catálogo de «Espacio Uno. Un espacio. Villa Iris», exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la Fundación Marcelino Botín; la portada reproduce la obra «Sense títol» (1992), de Arturo Guerrero; © de las ilustraciones autorizadas, VEGAP, 1998.

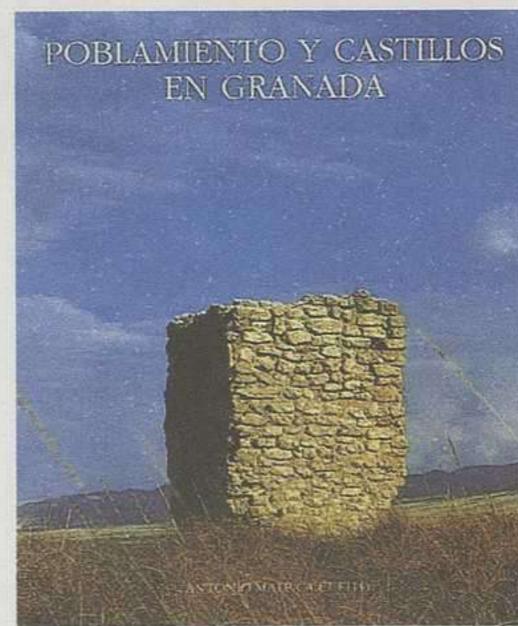
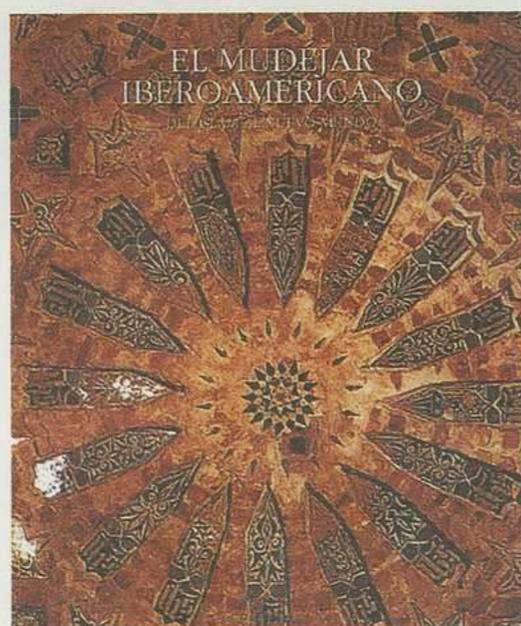
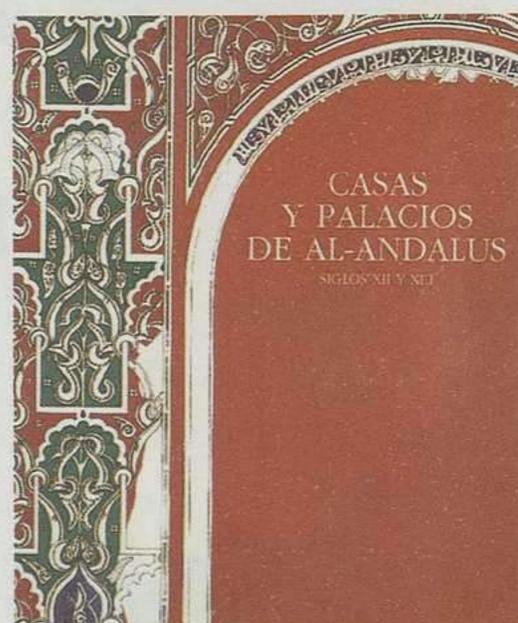
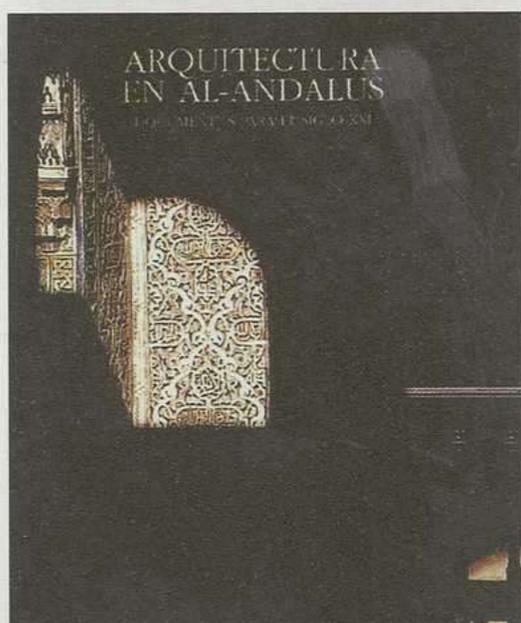
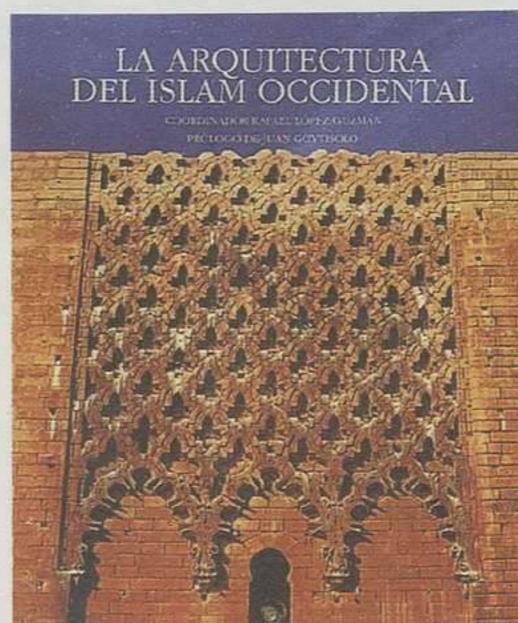
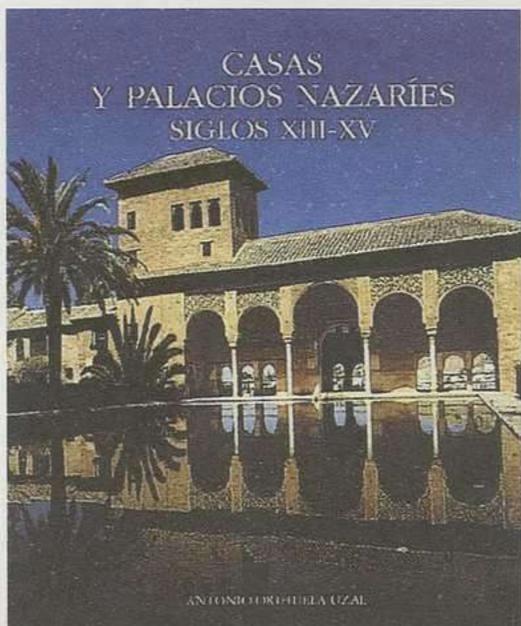
DISTRIBUCION

ESPAÑA	Librerías: Siglo XXI de España; Quioscos de prensa: COEDIS
PORTUGAL	Asirio & Albim - Rua Passos Manuel, 67 B - 1150 Lisboa Teléf.: 356 27 43 - Fax: 315 29 35
ARGENTINA	Prometeo Libros - Avda. Corrientes, 1916 - 1045 Buenos Aires Teléf. y Fax: 953 11 65 Librería Gandhi - Avda. Corrientes, 1551 - Buenos Aires Teléf.: 383 54 50 - Fax: 383 49 30
CHILE	Editorial Contrapunto - Avda. Eliodoro Yáñez, 2541 - Santiago de Chile Teléf.: 223 30 08 - Fax: 231 06 94
COLOMBIA	Siglo del Hombre Editores Ltda. - Avda. CRA 3, 17-73 - A.A. 24692 Santa Fé de Bogotá D. C. Teléf.: 281 39 05 - Fax: 281 38 76
ECUADOR	Libri Mundi - Juan León Mena, 851 - Quito Teléf.: 544 185 - Fax: 504 209
MEXICO	Librería Gandhi - Miguel A. de Quevedo, 134 - 01050 México D.F. Teléf.: 6611041 - 6620601 - 6620988 - Fax: 6612043
URUGUAY	Beltrame Regina Libros - Soriano, 120 - 11100 Montevideo Teléf.: 984215 - 915253 Librería Gandhi - Benito Blanco, 875 - Montevideo - Teléf.: 775870 - Fax: 480564
VENEZUELA	Grupo Editorial Alfa - Los Mangos, Edificio Alfa Las Delicias - 1050 Caracas Teléf.: 715 676 - Fax: 762 02 10

REDACCIONES

BELGRADO: LETTRE INTERNATIONALE Dirección: Iovan Hristic, Antonin J. Liehm. Redacción: Cika Liubina 1/V, 1100 Belgrado.	SAN PETERSBURGO: LETTRE INTERNATIONALE Dirección: Alexandre Ninov, Antonin J. Liehm Redacción: Vsermirnoe Slovo, Spalernaia ul. 18, 191 187 San Petersburgo.
BERLIN: LETTRE INTERNATIONAL Dirección: Frank Berberich, Antonin J. Liehm. Redacción: Rosenthaler Str. 13, 10119 Berlín.	SCOPJE: LETTRE INTERNATIONALE Dirección: Blagoia Risteski, Antonin J. Liehm Redacción: Ruzveltova 34, Apdo. 378, 91000 Skopje
BUCAREST: LETTRE INTERNATIONALE Dirección: B. Elvin, Antonin J. Liehm. Redacción: Aleea Alexandru, 38, sectorul 1, Bucaresti.	SOFIA: LETTRE INTERNATIONALE Dirección: Svetla Ivanova, Antonin J. Liehm. Redacción: Open Society Fund, Serdika Str. 1, 1000 Sofia.
BUDAPEST: LETTRE INTERNATIONALE Dirección: Eva Karadi, Antonin J. Liehm. Redacción: Nagyened u. 11/A, 1123 Budapest.	VARSOVIA: LETTRE INTERNATIONALE Dirección: Jacek Kurczewski, Antonin J. Liehm. Redacción: ul. Hipoteczna 2, P. O. Box 133, 00950 Varsovia.
PARIS: LETTRE INTERNATIONALE Dirección: Antonin J. Liehm. Redacción: 41 rue Bobillot, 75013 París.	ZAGREB: LETTRE INTERNATIONALE Dirección: Slobodan P. Novak, Antonin J. Liehm. Redacción: Trg Bana J. Jelacica 7, 41000 Zagreb.
ROMA: LETTRE INTERNATIONALE Dirección: Federico Coen, Antonin J. Liehm Redacción: Dogana Vecchia 5, 66086 Roma.	

El legado andalusí



OFERTA ESPECIAL: ARQUITECTOS ARQUITECTURA

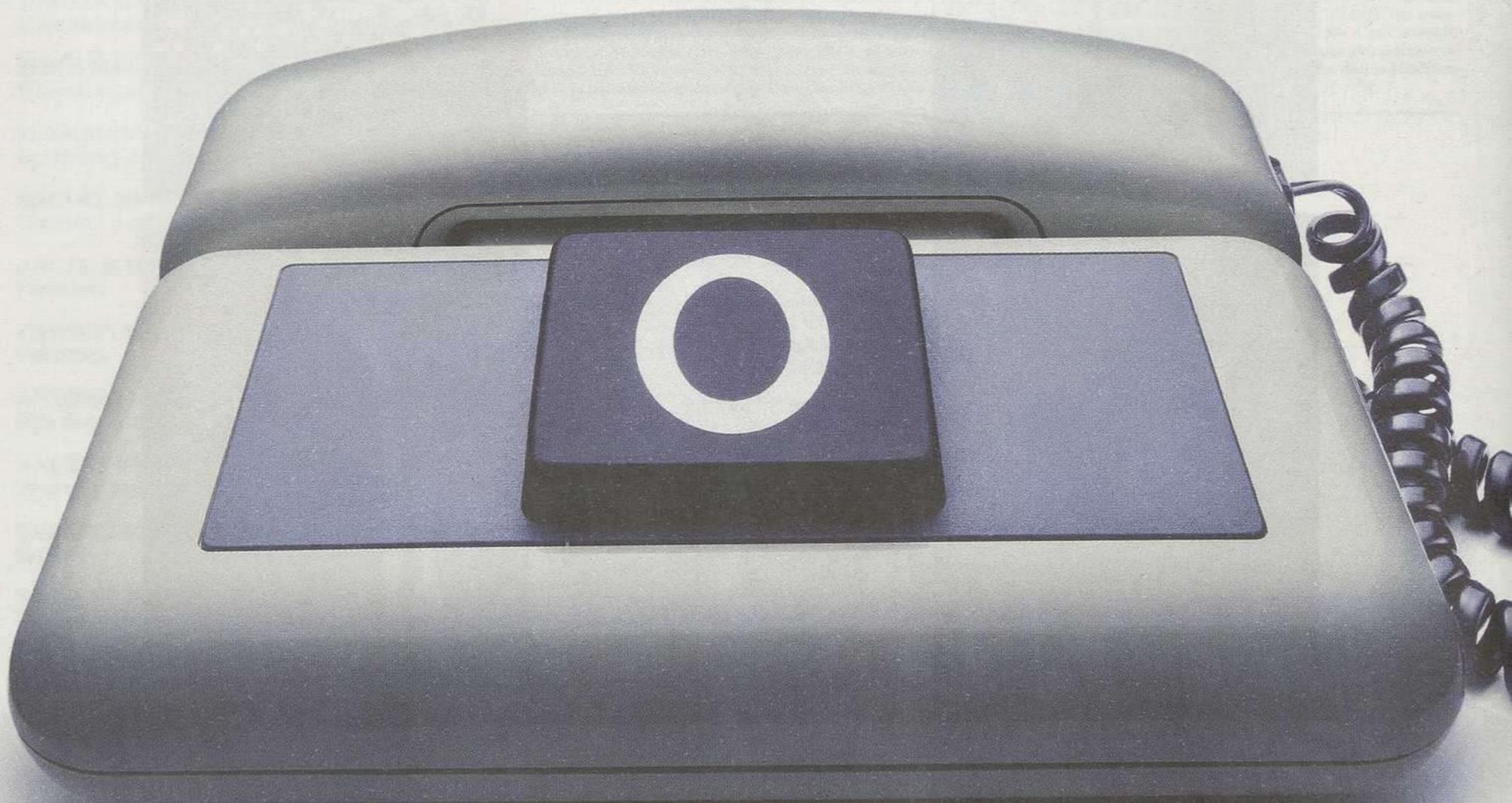
COLECCIÓN DE 6 LIBROS: 29.400 PTS.

SELECCIÓN DE 3 LIBROS: 16.800 PTS.

PEDIDOS: LEGADO ANDALUSÍ, C/ Mariana Pineda s/n 18009 Granada

Tlf: 958-22 59 95. Fax: 958-22 86 44

Desde el 19 de junio, para
 telefonar a Italia
 es suficiente con poner el cero.



¿Existe un número más simple que el cero?

A partir del 19 de junio, para telefonar a Italia,
 bastará añadir un simple cero al prefijo interurbano.
 Así, para telefonar por ejemplo a Milán, el +39 2 5555555,
 desde el 19 de junio se volverá en +39 025555555.
 Nada más fácil.



+39 0 25555555



El sistema telefónico italiano celebra así su ingreso en
 Europa, respetando las normas de la Comunidad sobre
 la liberalización del mercado de las telecomunicaciones.

Desde el 19 de junio, si Ud. telefona al país
 más bello del mundo, simplemente acuérdesse del cero.