

EL PÉNDULO

Año III. PVP: 6 euros

DEL MILENIO

Nº 21



JULIO MEDEM

Entrevista de Eduardo Menéndez Madina

LA MÚSICA DE TATA QUINTANA/Luis Fatás
POESÍA/José Manuel Caballero Bonald
TEATRO/Marsillach/ Bernardo Sánchez
BELLAS ARTES/ Ricardo González
BARCELONA DF/Javier Pérez Escohotado
LA CIUDAD INTERIOR/José Ignacio Foronda
ARTURO ARANGO /Luis García /Waldo Pérez Cino

Una especie en peligro

Roberto Iglesias

Del mismo modo que la mayoría de los literatos españoles del XIX y buena parte del XX se ganaban lectores haciéndolos llorar en un alarde de sentimentalismo, así los escritores de las últimas décadas parece que se los ganan haciéndolos reír o sonreír. Aquellos beneméritos novelistas de plumín y tintero o pluma estilográfica escribían historias de mucha pena y éstos no menos beneméritos de máquina y computadora escriben novelas de mucha espontaneidad y buen humor, con párrafos chistosos, frases irónicas, expresiones sarcásticas y anecdóticas, incluidos algún que otro chascarrillo, vengan o no a cuento dentro de lo sesudo de la trama, sea de odio, violencia o desesperación, como si la ponzoña humana necesitase, a modo de sal, una comedia condimentadora.

Esta moda tan divertida disfrazada de ventas y éxitos editoriales se ha instalado en todo lo público que es la comunicación. Un político no ganará las elecciones, si no adereza sus discursos con un lapsus oratorio para la risa y hasta para la carcajada del respetable. Un conferenciante no será contratado jamás por mucha ciencia que derrame, si no suelta la broma chusquera de turno. Un reportaje, una entrevista, un artículo de prensa, una película, un programa televisivo con filósofos, un profesor universitario o preuniversitario en su aula, cualquier producto comunicativo que no vaya salpicado de la chanza chispeante preparada está condenado sin remisión a no prosperar o al irremisible fracaso. Es lo que dice la buena gente: que sea ameno. Y ahí siempre se confunde espectáculo con todo lo demás, pues todo ha de ser espectáculo, algo que entretenga de tal manera, que el ciudadano descansa de su tarea en donde no se admite lo que esté fuera del sentido práctico, como si el ejercicio intelectual con su ironía y su sarcasmo implícitos sobrara en este mundo tan entretenido.

Si entonces, cuando preguntaban de qué iba la novela o la película, era un éxito la respuesta "es de pena", o sea, de llorar, ahora es lo mismo si responden: "de reír", pura diversión. Antes, la gente quería ver narrados sus sufrimientos y tristezas. Ahora, quiere que la vida le sonría y le desconecte de su vida. Y el argumento no ha cambiado mucho porque ahora maten con misiles. Por tanto, subyace una idea de antiintelectualismo, que se manifiesta más directamente en el distanciamiento de políticos (los que nos administran a cambio de buen sueldo y coche oficial) e intelectuales (una especie a extinguir porque el clima no es propicio), que es mal antiguo y muy dañino. El político sigue creyendo que el intelectual tiene que amoldarse a sus ideas, que son las de su partido. Un error histórico que no se arregla con poner la cultura de adorno como un florero.

Al intelectual se le considera peligroso porque es el soporte de ideas, de pensamiento crítico, y esto, en un país en donde el aparato digestivo trabaja en exceso, no digamos el hígado, supone el declive de la pasión. Aquí preferimos tecnócratas, no queremos intelectuales. Los centros de enseñanza se centran más en el pragmatismo, jamás en la erudición académica y, como el objetivo del



Leo Bassi, imagen de su espectáculo «12 de Septiembre» Una crítica contra el rodillo cultural, económico, social e informativo de los Estados Unidos. J.Rocandio

pensamiento es la búsqueda de la verdad para no sacarle provecho, beneficio o dividendos palpables e invertibles, se dan por no útiles las pesquisas investigativas y los estudios sobre nuevas tendencias del arte o de la literatura experimental, y por absolutamente inútiles a los creadores y divulgadores de lo nuevo.

La tendencia conservadora de la generación actual, que ha olvidado el pasado, acepta la democracia pero sólo en cuanto concepto plano de igualdad: todos somos mediocres y a callar, nada de esos individuos con sapiencia elitista y, aunque no lo reconozcan, todavía está vigente y crece como los hongos en la opinión o en la consigna esa ciega equivocación, porque lo intelectual va contra corriente y pone la mano en la llaga del poder. También existe un desprecio por lo intelectual porque, por una parte, no reporta beneficios reales y tangibles y, por otra, el intelectual parece vivir en otro mundo, pues el bicho raro no sólo se dedica a la búsqueda de la verdad absoluta sino también, y sobre todo, a la investigación de nuevas incógnitas, es decir, a perder el tiempo y el dinero. En esta nación sólo está considerado el marketing como pensamiento único aplicado.

Algunos literatos y artistas comprometidos (otros se limitan a justificar su silencio arguyendo que no sirve para nada usar la palabra como vehículo del pensar libre e independiente, cuando no despachan el tema con el ridículo argumento de la vanidad escrita) se quejan de la polución visual y auditiva que nos rodea y sumerge, pero, sin embargo, tampoco están de acuerdo en que escribir en España sea llorar, según denunció Larra en su tiempo. Un análisis literario de los últimos lustros transicionales les permite afirmar que, efectivamente, hoy en España escribir es reír, tanto desde el punto de vista de las obras como de sus autores. Se podría parodiar aquello de "escribo, luego río", o en algunos casos mejor "río, luego escribo", y, si el autor ríe, no menos lo harán sus lectores. ¿Qué es, en términos generales, una novela actual, un guión cinematográfico, un texto teatral, un ensayo, un libro de poemas, se preguntan algunos analistas? Si quiere tener lectores deberá el autor insuflarle humor a mandíbula batiente. Al éxito por la cantidad. De tal manera esto es así, que los payasos ya no hacen reír sino pensar (Leo Bassi et alii dixerunt), porque les han invadido el terreno.

La inteligencia, tal como la ponían en uso los humanistas, parece en el existir posmoderno una facultad obsoleta, una capacidad cerebral condenada a desaparecer, teniendo en cuenta-lean el libro de Pino Aprile *Elogio del imbécil*, no precisamente un libro de humor- que el mundo está cada vez más en manos de más imbéciles. Y evidentemente en una sociedad dominada por imbéciles el intelectual no tendría nada que hacer.

Hay quienes echan la culpa de toda esta morralla a los yanquis, es decir, a la América de Búfalo Bill y de Bush II que nos está colonizando lentamente. Cuando se oye que el inglés es fundamental para la Europa del futuro se nota un tufo mercader rociado de coca-cola. ¿Qué les quedará a los estadounidenses cuando desaparezcan Noam Chomsky, Gore Vidal, Norman Mailer, Betty Friedan, Daniel Bell, Susan Sontag y John K. Galbraith? El libro de Russell Jacoby *The Last Intellectuals* (1987) ya daba por extinguida la especie en Estados Unidos.

Los literatos no pueden dejar de ser intelectuales. Sería terrible admitir que la sociedad funciona porque sólo está dominada por imbéciles, que además escriben y tienen muchos lectores que se parten de risa o que se tiran por los suelos de risa. Para esta especie en peligro, vivir se ha convertido en una humillación continua y escribir en reír de pena por no llorar de alegría.



Leo Bassi, imagen de su espectáculo «12 de Septiembre»

Jesús Rocandio

JULIO MEDEM



Textos: Eduardo Menéndez Madina
Fotografías: Jesús Rocandio

Julio Medem (San Sebastián, 1958) camina por la incierta línea que separa lo consciente de lo comercial, lo artístico de lo inconsciente. Se le considera efectista o innovador. Descubrimos al director en lucha interna consigo mismo. Su cine para nosotros es el privilegio de contemplar los resultados de ese enfrentamiento. Creatividad destilada.

LUCÍA

- Te he leído en alguna entrevista que te planteabas Lucía y el sexo como una película íntima, casi como una huida de *Los amantes del Círculo Polar*. ¿Te sorprende el resultado y la acogida que está teniendo?

- Que vaya tan bien sí. Yo tenía la esperanza de que esta película podía funcionar en taquilla porque es una historia muy directa. En toda la parte del pasado, del sexo aquí en Madrid, es muy fácil entrar. Luego está el territorio de la huida, el de Lucía (el presente allí en la isla), que aunque sea más complejo, complementa muy bien lo que ocurre en Madrid. Hay que escaparse de algún sitio y, en este caso, el sitio está muy bien definido... La tragedia que ocurre es tan grande y, por otro lado, aquello es tan distinto... Es un polo opuesto. La película tiene por un lado un lugar fuerte, concreto y reconocible y, por otro, un lugar más imaginario e idealizado. Un lugar en el que uno va a estar sólo y a encontrarse con su persona. Creo que esos sentimientos son interesantes y que están bien mezclados. También ocurre que es un melo-

drama, es una historia de amor con una parte final que además sube, que es muy alegre. En fin que sí pensaba que iba a ir bien en taquilla. Preveíamos unos 600 millones y estamos ya por los 800 (la entrevista tuvo lugar en el mes de octubre de 2001) y aun le queda a la película. Con las nominaciones de los Goya todavía puede aguantar hasta Febrero y quizá llegar hasta los 900 o los 1000. Una burrada. Eso no lo podía imaginar. Luego está el guión de la película. Hace dos semanas llevaba vendidos 18.000 ejemplares cuando lo normal es vender 2.500, 3.000. Pensaban que con este podrían llegar a los 5.000 ... y ahora creen que pueden llegar a los 25.000. ¡Una barbaridad! Está muy bien publicado. Como objeto es muy agradable, es bonito y es barato. Es para leerlo casi en el tiempo que dura la película.

- El guión impreso también ayuda como guía para ver la película. Tiene muchos recovecos en los que es fácil perderse. ¿Te planteaste el guión así desde el principio?

- Primero escribí la historia de Lucía. En el montaje de *Los amantes del Círculo Polar*, con el último plano de Otto reflejado en el ojo de Ana, me pasó algo muy fuerte. Estás tantísimo tiempo con una historia, en especial con ésta, hice tantas versiones del final hasta que di con la buena, que, al terminar el montaje, me sentí muy triste, muy afectado por la tragedia de la película. La empecé a escribir en un momento personal muy delicado, muy duro desde el punto de vista del amor. Estaba muy enfadado conmigo mismo, con mis sentimientos o con mi falta de ellos. Mis deseos eran unos y mi realidad emocional era otra. Hice esa película y me desgasté mucho con ella. Por eso había esa tragedia tan tremenda que me acabó afectando tanto. Durante mucho tiempo estuve convencido de que la película no iba a gustar, que el espectador se iba a sentir tan mal que se iba a correr la voz aconsejando no ver la película. Antes de rodar *Los amantes...* en Finlandia, estuve una semana en Formentera y allí ya me paso algo con el lugar que me afectó. No sabía muy bien qué era ni por qué, pero como tenía el rodaje de Finlandia, se quedó ahí dentro guardado. No quise saber más. "Esto que me espere", pensé. Cuando acabé el rodaje y me quedé libre volví a Formentera. Me compré una pequeña cámara digital y me fui yo solo. Ya desde que iba en el barco empezaron a pasar cosas. Enseguida quise rescatar a Ana. Me planteé que iba a hacer una película de transcurso vital inverso a *Los amantes...*, que iba a empezar con una muerte y que iba a acabar con una vida. Ahora es él el que muere y es ella la que escapa. Quería darle una nueva oportunidad para cambiar, para ser nueva, para ser ligera, porque yo también quería cambiar, ser nuevo y ligero. Dejar atrás lo que había sido... dejarme atrás, borrar. Y ya desde el barco grabé mi sombra batida por su estela. Eran sensaciones. Llevaba conmigo al personaje de Ana y todo fue apareciendo así. En un día de sol radiante del mes de Agosto ahí estaba Ana, convertida en Lucía y que además estaba viva. Por supuesto que, en principio, era Najwa Nimri. Llegué a la isla y empecé a grabar cosas, fui recorriendo caminos en una moto. En una punta de la isla vi el mar de poniente a un lado y en el otro el de levante. Se estaba poniendo el sol sobre un islote: Es Vedrá, un sitio mágico. La gente de la zona lo tiene como un sitio muy especial. Imagino que sería el único día que el sol se ponía por allí y enfrente tenía una luna llena maravillosa... Parece un poco tonto pero me sentía muy bien. No sabía a dónde iba pero sabía que me iba llenando de algo que era la certeza de que me estaba escapando de mí. Luego el faro y el agujero, con toda su carga sexual... allí ya empecé a pensar una cosa que a mí me parecía bonita: Lucía se estaba escapando de algo aunque todavía no sabía de qué. No tenía todavía los motivos. Y otra idea: uno no termina nunca de escapar del todo. La sensación de fuga dura un tiempo y ese tope en la isla es el acantilado, el límite de fuga, ya no te puedes escapar más... pero hay un agujero por el que puedes retroceder al pasado, al motivo que te llevó allí... El caso es que empecé a escribir una fuga hacia adelante con personajes que allí se encuentran y que tam-



Fotografías del rodaje de Lucía y el Sexo

bién se están escapando. Primero Carlos que parece que pertenece a la isla, aunque luego resulta que tiene un pasado oscuro del que no habla, y luego Elena, con una foto de una niña muerta en su cuarto. Apuntes pero sin saber por qué. Escribí una primera versión sin saber nada del pasado de los personajes. No quería saber nada. Ellos construyen siempre hacia delante su historia y se conoce lo que quieren ser a partir de ese momento. Tienen un acuerdo tácito de no hablar nunca de su pasado. Ya está. Así escribí a Lucía, que era Lucía, un rayo de sol. Estuve un mes y pico y me volví a Madrid. Me leí el guión y ya no lo leí más porque sabía que no lo iba a rodar nunca. Entonces empecé a pensar en el pasado de Lucía y comencé a escribirlo en forma de novela. A cada personaje Carlos, Elena y Lucía le construí un pasado y me divertí mucho. Y como no se conocían entre ellos, había otros personajes que estaban alrededor suyo, relacionados con ellos. Con lo cual al final surgieron nueve personajes y empecé a escribir de una forma muy libre sin pensar en el estilo, de forma casi automática. Me lo pasé muy bien descubriendo esto. Era algo que no tenía nada que ver conmigo. Lo de la isla me recordó un poco a Tierra y eso no me gustaba...

LUCÍA Y EL FABULADOR

- ¿Cuándo se produce el cambio de Lucía-Najwa Nimri a Lucía-Paz Vega?

- Fue cambiando mucho la historia. Escribí el pasado de Lucía y adapté un guión de esa novela: El sexo antes del sol. El sexo era lo que reunía a todos los personajes, había algo en el conflicto de todos los personajes que tenía que ver con el sexo. Tenía Lucía, rayo de sol y el sexo antes del sol, y fundí estas dos historias. Fue en la fusión cuando me cambió el personaje, cuando me di cuenta de que Lucía no tenía que ser así. Había aparecido un personaje: Lorenzo, muy fuerte, que es el fabulador, el hipnotizador, el que mantiene en su mano a todos los demás personajes, su destino. En un principio Lucía era más nerviosa, tenía mucha fuerza y energía pero se fue yendo hacia un sitio más suave y más tranquilo. También más inconsciente y más inocente, a la vez valiente, que toma decisiones. Me gustaba que no fuera demasiado expansiva y graciosa. Lo hablé con Najwa y lo entendió perfectamente. Me dio mucha pena. Había pasado un año entero.

- Todos tus personajes cuentan o necesitan que les cuenten historias...

- Sí. En la fusión me di cuenta de la necesidad que tenemos de que nos cuenten historias de ficción y del influjo que éstas tienen en nosotros. Nos gusta identificarnos con personajes que no tienen por qué tener mucha relación con nuestra realidad. Incluso es bueno que no tengan nada que ver. Es un viaje muy bonito el que ocurre con las novelas y las películas. Nos imbuimos en la ficción y exploramos a través de vidas y situaciones inventadas pero en las que nos podemos identificar, y nos preguntamos lo que haríamos en el caso de determinado personaje, incluso sentimos a través suyo. Nos damos cuenta de cómo somos, nos conocemos mejor e incluso conoces y entiendes mejor actitudes ajenas. Creo que esa forma de probarte vitalmente a través de otras vidas es muy interesante y la película es eso. Es el escritor y la lectora; el fabulador y quien se deja fabular: la sugestión.

JULIO, EL FABULADOR

- ¿En qué momento de todo el proceso creativo te encuentras más a gusto?

- Cuando escribo. Hay un momento cuando escribo que me encanta (y que pasaré dentro de poco) es el momento en que paso de una pequeña libreta, que llevo siempre conmigo, a la mesa de trabajo. En ese momento tengo la idea pero no me quiero sentir sometido a la estructura, y lo que hago es liberarme mucho, liberar mucho la historia. Soñarla mucho y lanzarla. Se me ocurren muchas cosas: pequeñas frases, situaciones. Me la llevo a la cama y me dejo llevar por ella. Es un momento en que me siento muy libre. Y muy feliz porque todavía no tengo la obligación de articularlo, que haya que contar algo. Yo acumulo mucho. Este proceso es un crecimiento a lo ancho. El otro, cuando empiezas a colocar las cosas, es más vertical. Pones el tren y sus vagones, las secuencias... Me gusta mucho ese primer proceso porque no sé a donde voy, ni quiero saberlo todavía. No quiero dirigirme a un sitio demasiado rápido, prefiero que la historia crezca libre para que me sorprenda después. Hay gente que trabaja teniendo la estructura y rellenándola de contenido y les sale perfecto; gente muy buena. Pero yo siempre lo he hecho de la otra manera y me gusta muchísimo hacerlo así. Me pongo muy contento cuando se me ocurren cosas. Además hay una pulsión creativa muy fuerte y muy liberadora. Salen cosas muy interesantes del subconsciente que no están dentro de lo lógico, de lo razonable. Otro momento bonito es cuando reúno todos esos papeles y todo ese material y empiezo a pensar en su forma. Para mí es cuando me voy a la estación para montar el tren y definir a dónde voy.

“Todo lo escrito y lo vivido no se refleja al final. Lo idealizas mucho y resulta un poco frustrante. Sin embargo todo está ahí.”

- ¿Cuándo sabes que la historia te compromete lo suficiente para embarcarte en su realización?

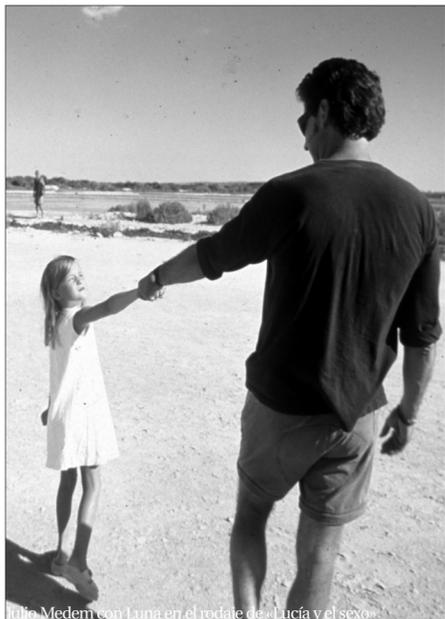
- Eso es posterior, cuando ya tengo el guión finalizado. En todos los guiones siempre hay un momento en que digo: “éste no lo voy a hacer”. Y no una sino varias veces a lo largo de ese proceso. Esta casi terminado y digo: “no lo hago”. Luego pasa algo y me lanza otra vez. Fantaséas tanto con lo que puede ser que cuando lo ves terminado en un guión siempre te decepciona. Todo lo escrito y lo vivido no se refleja al final. Lo idealizas mucho y resulta un poco frustrante. Sin embargo todo está ahí y suele pasar que pequeñas puertas se abren para acceder a lugares que ni siquiera te planteabas. Ese es otro momento especial, cuando te dices que ahora sí que quiero hacer esto porque he encontrado algo que quiero contar. Si al comienzo te dijeran que el resultado iba a ser ese estarías satisfecho

- ¿En este momento estás desligado de la historia?, ¿la ves con perspectiva?

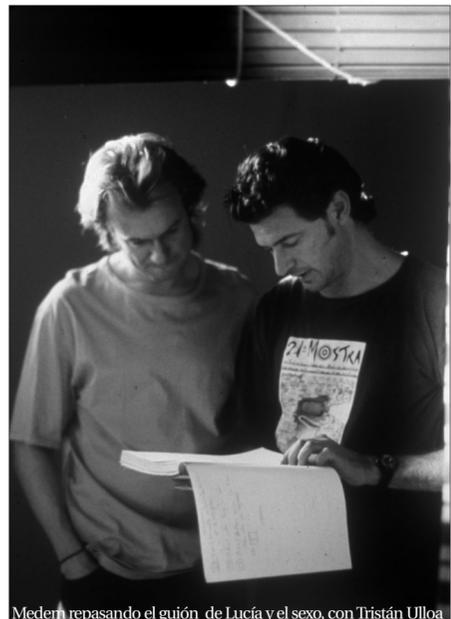
- Ahí hay algo muy curioso. Por un lado estás en una distancia muy corta con la historia, y por esa cercanía tu te cocinas a ti mismo. Donde metes todo también te metes tu. Eso es muy bueno. Yo creo que frente a eso que se dice “estás tan metido que no ves”, tienes que estar todavía más metido para ver. Yo así me puedo imaginar hasta por qué no gustan mis películas a quien no le gustan. De todas formas sé dejar un ojo fuera y ver la película con perspectiva. Depende de quién tenga al lado. Si estoy con gente con la que trabajo habitualmente, puedo ver la película como si fuera de nuevas; si es con alguien extraño, entonces estoy muy tenso. No la veo desde fuera. No me gustan nada los estrenos aunque también hay pases estupendos en los que hago el esfuerzo de ponerme fuera y estoy en los dos sitios, pendiente de lo de fuera y lo de dentro, de tonterías de fotogramas que me sobran o me faltan en el montaje y a la vez me dejo llevar por la historia. Es un poco de sugestión, quizá de autoengaño, pero es bonito. Al fin y al cabo trabajamos lo ilusorio. La energía, que tanta falta hace para realizar una película, se genera haciéndola, escribiéndola, fabricándola. El rodaje es tan duro que me resulta muy difícil llegar al final. Es agotador y consume toda la energía que tienes porque hay muchos compromisos fundamentalmente con uno mismo. Compromisos por contar bien una buena historia y que el equipo esté estimulado. No puedes hacer que el equipo haga lo que tu quieres. Cada uno es un trabajador y lo que hay que hacer es contarles lo que quieres y esperar. Cuenta para fascinar, para seducirles y entonces que cada uno te diga lo que ve, cómo lo ve. Operador, decorador, vestuario... Con los productores es distinto...



Julio Medem con Najwa Nimri en el rodaje de «Lucía y el sexo»



Julio Medem con Luna en el rodaje de «Lucía y el sexo»



Medem repasando el guión de Lucía y el sexo, con Tristán Ulloa

EL FABULADOR Y SU PROFESIÓN

- ¿Cómo es tu relación con los productores?

- Muy buena. Bueno, ahora es muy buena. Antes no funcionaba bien. Por un lado, son los mismos desde que empecé. SOGECINE empezó con *Vacas*. Es su primera película en el curriculum. Yo con ellos, como empresa, siempre me he llevado bien. El equipo de campo en concreto, que entonces era SOGETEL, pues bueno...vieja escuela, jerarquías. Muy mal. Yo me planteé incluso el seguir trabajando en esto porque lo pasé fatal. Con *Tierra* estuve a punto de irme a EL DESEO. Hablé con el director de producción y les dije que el equipo era un desastre y que no se podía ajustar la historia a un presupuesto. “Mi historia vale esto y si no ya haré otra”. No puede ser que de *Vacas* yo tuviera que quitar veinticinco páginas de guión, cuarenta secuencias. Cuando ya estaba todo en marcha para rodar me dicen que si no las quito no se rueda. Una decepción. Te hundes. La película perdió, se quedó muy esquemática para lo que yo quería haber hecho. Esa película con media hora más... Tuve que quitar muchas cosas que me gustaban muchísimo, rodarla sin sonido porque no había dinero. Lo hicieron a la mínima, sin ningún riesgo. Ya *Tierra* se produjo bien porque yo no quería trabajar con ese equipo ni con ese tipo de personas de vieja escuela. Se buscó un equipo y yo incluso participé en la selección del equipo de producción. A partir de *Los Amantes*... yo monté mi propia productora y lo que ofrezco ahora es un servicio para SOGECINE. Ellos me dan a mí el dinero y yo monto el equipo. Es estupendo, porque yo me comprometo y cumplo, con gente que me conoce y que la he elegido yo. La vieja escuela es un horror. Cómo se trata a la gente. Afortunadamente eso está cambiando. Yo lo pasé muy mal y sin embargo ahora estoy encantado. Han hecho una campaña que me gusta mucho. Están promocionando bien la película, dentro y fuera de España y es una satisfacción muy grande el saber que ellos también van a ganar mucho dinero con mi película. Ahora también he conseguido algo que antes era impensable: el tener un porcentaje, un beneficio por el hecho de hacer la película. No te puedes imaginar lo complicado que es eso aquí en España. Los productores cobran muy caro su dinero. Ellos ponen el dinero, pero es que eso es lo que ponen. Yo pongo mi empresa que pone el equipo. Es decir: yo pongo el barco. Sólo necesito el dinero. Yo lo pongo todo. El guión, mi trabajo de dirección, el equipo, todo... dame el dinero y lo hago. Luego hay que hacer el trabajo de promoción. Porque un productor tenga dinero no tiene que tener los derechos de la película al cien por cien, y yo sólo vivir de un sueldo que se acaba al terminar cada película. ¿Por qué el dinero que mis películas generen en el futuro va a ir a manos de los hijos de mis productores y no para mis hijos? Nadie va a ver *Lucía* y *el sexo* por estar producida por SOGETEL. Ha habido que llegar aquí superando problemas muy gordos. Para las productoras con mi cine el riesgo cada vez es menor y tienen que invertir menos, porque es muy fácil conseguir preventas en televisiones; anticipo de distribución y preventas internacionales...dinero del ICAA. Además tienen muchas películas, unas con beneficios y otras que no, pero mis películas están todas arriba.



Fotografías del rodaje de «Tierra»



Fotografías del rodaje de «Los amantes del círculo polar»



Dos imágenes de «Vacas»

Dos imágenes de «La ardilla roja»

JULIO

- Al hacer un cine tan personal, un cine en el que te implicas tanto, ¿no te crea una cierta angustia el pensar que quizá puedas llegar a agotarte?

- Lo que hace es que tengas que forzar la máquina para rellenarte más rápidamente. Aunque esto no se puede saber nunca. Hacer películas más planificadas, más con la cabeza, como si fueran máquinas bien hechas es pura inventiva y creo que se agota antes. Está más alimentado de lo que lees, ves... pero es más limitado. También es bonito hacerlo así, y de hecho yo en un momento, cuando estoy armando ese tren que va a arrancar , me pongo muy frío y elimino cosas que, aunque me gustan, entorpecen la historia que quiero contar. Pero creo que si se mezcla la inventiva con tu ser, con cómo eres en cada momento, eso es real y es una fuerza vital que no se apaga. Y en cada momento es diferente. Haciendo esta película yo he tenido una vida y he sido así. La película responde a lo que yo he sido. También existe la posibilidad de que durante esta película haya querido ser ese. Ahora la película se ha acabado y quiero hacer otra y ser otro. Llega un momento en que ese ejercicio de estarte vaciando y llenando, se convierte en una bomba que funciona y te nutre. Tienes riesgos pero eso es lo de siempre: puedes decidir vivir intensamente o tranquilamente. Si vives tranquilamente, cada movimiento, cada exigencia te cuesta más porque vas con la inercia baja. Si vives intensamente tienes más facilidad para moverte. Yo creo que hasta se envejece mejor.

El tener una vida completamente planificada, con menos riesgos, en la que ya sabes lo que vas a hacer, te deja en una situación en la que se te caen un poco los brazos. Va con caracteres. Hay gente que necesita una vida más tranquila. Nunca sabes lo que va a pasar. Soy muy positivo y soy muy iluso, incluso desde pequeño. Me engaño, pero... Por eso mismo te dedicas a esto y no a otra cosa. Tus películas son proyecciones de ti mismo..., no sé si lo pregunto o lo afirmo. Tengo ilusiones de que el tiempo pase rápido porque tengo necesidad de contar cosas. Incluso las ideas se me juntan unas con otras.

- Con tus películas, a parte de Vacas, siempre tengo la sensación de que están dando vueltas en un mismo mundo y que incluso podrían ser historias que sucedieran simultáneamente.

- Es curioso por que el otro día me dijeron algo parecido. Me parece muy bonito eso. Pero también Vacas tiene todos los elementos que luego están en las demás películas. Por ejemplo el sexo. Tengo el recuerdo de mis primeras sensaciones, antes de tener relaciones sexuales, con los helechos del monte Ulía. Soñaba con la humedad, las cuevas, las setas, es curioso.

- El sexo, es una de las constantes en todas tus películas.

- Me gustaría contar la percepción del sexo por un adolescente. El desconocimiento. Cómo surge, cómo aparece. Cómo lo recreamos y lo imaginamos y cómo realmente lo per-

cibimos cuando llega. El subconsciente está muy sexuado, es impresionante. El instinto de vida y de muerte. Hasta que no has sentido un orgasmo es curioso cómo la mente lo recrea. Porque no creo que el hecho físico se pueda intuir. Quizá el sentimiento, el afecto, la atracción física es predecible. Luego llega el orgasmo que es la cima que culmina todo

- ¿Qué te aporta el cine personalmente?

- Me dedico a lo que me gusta y además se me da bien. Hago lo que quiero hacer y eso me hace muy feliz. Me da la posibilidad de conocerme y comunicarme. De ir descubriendo en mí lugares y de cambiar. Vaciarte y llenarte te renueva. Te vas probando en situaciones distintas. Aprendes sobre cosas distintas. Ahora tengo que empezar a documentarme sobre ciertas cosas para la nueva película y me apeetece conocer las cosas a fondo. Es una profesión maravillosa, a que sí?

- Lo es...

- Es una profesión muy dura en la que hay mucha competencia por entrar, porque es muy atractiva y donde no siempre entran los que lo merecen sino los que están mejor colocados para acceder. No hay más que ver el cine español. Hay como un treinta por ciento de películas que directamente no se deberían haber hecho. Hay gente que hace películas sabiendo que no se van a estrenar, pero como son producciones muy baratas... Esto no es hacer por hacer, las cosas hay que hacerlas bien. Me parece una falta de respeto.



LA TÉCNICA

- La realización en soporte de vídeo y con la cámara HDCam, ¿es un intento por mantener el control creativo sobre la película o forma parte de una experimentación técnica?

- Cuando quería hacer Lucía, un rayo de sol, yo ya quería utilizar una pequeña camarita digital y hacerla con cuatro amigos. Entonces ya empecé a sobrexponer los planos , a “tocar” mucho la luz de la isla para que estuviera toda quemada, rota. El sexo antes del sol también quise hacerlo así, en las mismas condiciones y casi sin iluminación. Una película está sobrepuesta y la otra es muy densa. Cuando pensé en fundirlas ya tenía la idea de hacerla con una pequeña cámara digital y a mano, con muy poquitos actores y muy poco equipo. Luego empecé a hacer pruebas con todo tipo de equipos y cámaras. Con Kiko de la Rica nos convertimos en expertos para pasar de vídeo a 35mm, hacer todo tipo de etalonajes, forzando cámara, sin forzar. Luego haciéndolo en el laboratorio, en el kinescopado, o directamente en el firewire... hicimos todo tipo de pruebas. Luego tuvimos la suerte de que en la Feria de Las Vegas del 2000, salió la HDCam de Sony que rueda a 24 progresivo y eso ya es perfecto, porque está diseñada para hacer vídeo y pasarlo a cine, o bien para dejarlo en digital y hacer Alta Definición. Hemos sido los terceros en rodar en el mundo. Ha sido estupendo. La idea era que fuese un rodaje ligero, aunque luego no lo es tanto. Requiere un monitor enorme de alta definición... y tardamos más de la cuenta hasta cogerle el truco. Luego todo muy bien. Kiko (el operador) y Raúl (foquista) trabajaban mirando el enorme monitor, sin



fotómetro. Yo tenía un pequeño grabador de DV que llevaba en el bolsillo y ese era mi “combo”. Estaba con los actores y no paraba de rodar, rodaba 10 minutos. Empezábamos todo el rato con una “steady” en plano general, como en los ensayos, y yo iba con mi pequeño monitor viendo toda la acción, rodándola y cambiando los encuadres sobre la marcha. Eso para los actores es muy cómodo porque saben que hasta que ellos no están bien yo no paro. Como el tiempo está tan limitado en un rodaje , y con un montón de personas concentradas en frente, a veces es difícil que un actor se meta en su papel sólo para decir una frase. Si los dejas sueltos es más fácil. Darles un poco de carrerilla por delante y por detrás para que se sientan más cómodos.

- Supongo que esta forma de rodar también habrá influido en el montaje.

- Sí claro. Luego yo en el montaje tenía todos los días una hora de más de ver material por las mañanas. He rodado como si en cine hubieran sido 180.000 metros, una burrada. En Vacas 25.000, en La ardilla roja 30.000, Los amantes... 50.000. Todos me decían que era una locura, pero no. Es sólo una hora más de montaje al día. En una jornada de montaje en cine haces unos tres o cuatro minutos, y yo tenía una hora de material extra para esos minutos. El trabajo en digital es muy rápido.

- ¿Sueles ir montando durante el rodaje?

- No, nunca. Aunque para la próxima película quiero llevar un equipo de edición portátil. Hoy esto se puede hacer con programas como Adobe Premiere o Final Cut y les puedes ir

enseñando a los actores cómo se van a ir montando los planos. En el momento de rodar ya te puedes ir haciendo un borrador de lo que luego será el montaje definitivo y además tienes lo que tu en un principio pensabas que iba a ser la película. Luego ves mejor la película.

- ¿Vas a volver a rodar en cine?

- Creo que no. Hombre! El cine es muy interesante, es una opción estética y formal, pero le veo tantas ventajas al digital... Eso que yo he vivido una época en la que, por ejemplo, la filmadora para el kinescopado no era láser. Les llegó luego, y es muchísimo más rápida. Ahora puedes tener un largo en 15 días y antes era como tres veces más.

- Parece que los resultados conseguidos demuestran que el futuro del cine va por el camino digital.

- Recuerdo el salto de la moviola al ordenador. Había gente que se quejaba y que no lo entendía. Yo había montado hasta La ardilla roja y cuando empecé a montar Tierra con ordenador dije: “¡qué maravilla!” Secuencias complicadas podía montarlas tres o cuatro veces hasta encontrar lo que quería. No te vuelves nada perezoso a la hora de exigirte buscar y darle más vueltas. Ver por qué las cosas no quedan bien y trabajar así es más cómodo y más versátil que la forma tradicional. En cine para rehacer algo tienes que dejar las cosas como estaban al principio y volver a cortarlo. Es lentísimo. Con la moviola puedes manejar físicamente la película, pero yo no necesito eso en absoluto. La película no es para ser tocada, es para ser vista.

JAVIER CORCUERA El cine documental en Actual 2002

Texto:Diego Marín A./Fotografía: Jesús Rocandio

En el programa del Festival de Culturas Contemporáneas Actual 2002 se incluyeron dos sesiones de cine documental con la proyección de las películas *La guerrilla de la memoria* de Javier Corcuera y *En construcción* de José Luis Guerín. El primer director, Javier Corcuera (Lima, 1967), acudió a los cines Golem de Logroño a presentar su película y participar en la tertulia posterior junto a sus compañeros de equipo, Carlos Muguiro (coguionista) y Rori Sáinz de Rozas (montador), después de que el Festival de Cine Independiente La Alternativa de Barcelona le dedicara una retrospectiva de toda su obra en el paso mes de noviembre. Nos centramos en la persona de Javier Corcuera, quien después de trabajos como *Refugiados*, *Perú*, *Presos inocentes* o *Chiapas*, *Hablan los rebeldes* junto a otros directores como Fernando León de Aranoa, se dio a conocer en España en el 2000 con el documental *La espalda del mundo* (producido por Elías Querejeta). Después de participar en el Festival de Cine de Gijón, Corcuera recaló en Actual 2002 presentando su nuevo trabajo: *La guerrilla de la memoria* (2001), un largometraje documental producido por Montxo Armendáriz que será estrenado comercialmente en España en el mes de febrero, a esperas de que pueda incluirse en el Festival de Cine de Berlín.

-El año pasado Montxo Armendáriz estrenó *Silencio roto* y Javier Cercas triunfó literariamente con la novela *Los soldados de Salamina*. Los dos trabajos abordan el tema de los guerrilleros en la

Guerra Civil, ¿a qué se debe este rescate del olvido de los maquis?

-Hay mucha gente reivindicando este momento olvidado de la historia de España, incluso hay una organización que se dedica a rescatar esa memoria. También ha sido una serie de coincidencias, además de la voluntad de personas como Montxo Armendáriz, quien se propuso romper el silencio sobre este momento del que poca gente habla. Es una cosa positiva porque éste era el último momento, *La guerrilla de la memoria* se basa en gente que es ya muy mayor y seguramente que dentro de unos años no podríamos haber contado con ellos.

-El documentalista chileno Patricio Guzmán dijo que "Un país, región o ciudad que no tiene cine documental es como una familia sin álbum de fotografías". ¿Te sientes ya autor de algunas de esas fotos del álbum de Perú y España?

-Desde lo que me toca, con *La espalda del mundo* y *La guerrilla...* (en las que he puesto mi esfuerzo para que eso quede), creo que realmente los autores de esas fotografías son los protagonistas. En el caso de *La guerrilla...* son ellos quienes hicieron la película, que se basa en sus narraciones porque ellos protagonizaron ese momento de la historia. Aunque, por supuesto, esto no habría salido adelante sin la voluntad de romper el silencio de personas como Montxo, como el título de su película indica.

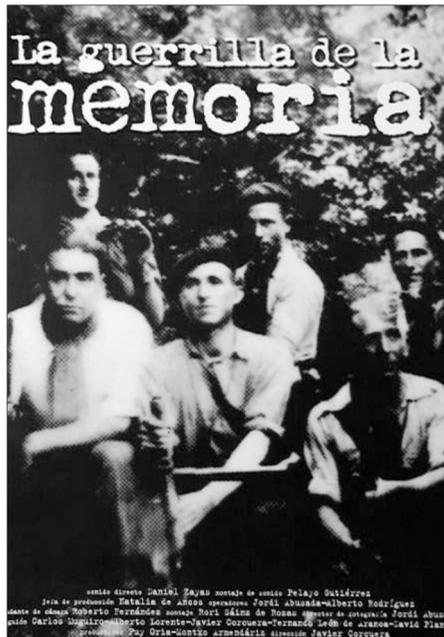
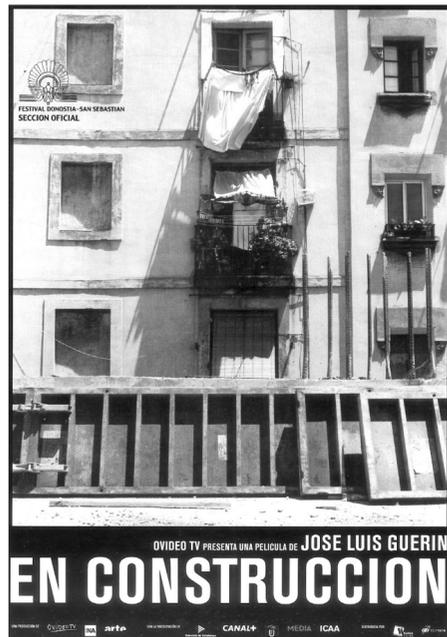
-Te diste a conocer en España con *La espalda*

del mundo (producida por Elías Querejeta), que fue toda una novedad en las salas de cine españolas. ¿Este tipo de cine documental es un trabajo suicida y valiente o protege que las produzcan nombres como Armendáriz y Querejeta?

-Contra lo que se piensa normalmente, el cine documental es muy caro de producir. La espalda del mundo está rodada en cuatro países durante dos años y sólo productores como Querejeta se pueden involucrar en una aventura así porque son unos apasionados del género y del cine en general. Saben que este tipo de cine es importante y sí, son pocos los que se animan a hacerlo. Claro que el nombre de Montxo o Elías es importante para que la película llegue a las salas, porque hay muchos otros trabajos de productores menos conocidos que luego se quedan guardadas. Es una pena, pero es verdad. Los dos han sido muy valientes porque en los dos casos no había ninguna garantía de que el público fuera a verlas.

-¿Cómo resulta el trabajo junto a directores como Fernando León, quien ya ha tratado ese cine de crítica social en películas de ficción como *Barrio*?

-En el caso de Fernando, soy amigo suyo de la facultad, nos conocemos desde que teníamos dieciocho años, y, en realidad, trabajar con él es como no trabajar, sino quedar para tomar copas, charlar, pasarlo bien y disfrutar. Como coincidimos en los temas que nos interesan trabajar con él es un placer y una maravilla.



-¿Y trabajar con actores que han sido verdaderos maquis como en el caso de *La guerrilla de la memoria* es necesario por ser un documental o simplemente da mayor verosimilitud a la historia que se cuenta que la que podría dar un actor de ficción?

-Cuando abordas un tema se puede contar desde la ficción, con actores que interpreten esa realidad o con los propios protagonistas. Una cosa no es mejor ni peor que otra, sólo diferente. El día que yo tenga una historia que quiera contar desde la ficción lo haré, pero yo he creído que estas historias debían contarlas sus protagonistas reales. No hubiera tenido sentido, por ejemplo, contratar a un niño actor que hiciera de picapedrero si hay un niño que lo vive todos los días y lo sabe contar, como sucede en *La espalda...* El caso de los maquis se ha abordado desde los dos puntos de vista, la película de Montxo lo ha hecho desde la ficción y mi documental desde la realidad. Son trabajos complementarios y personalmente pienso que ha sido un acierto contarlos desde los dos lados porque sabiendo que existen maquis supervivientes es importante que ellos cuenten la historia real, tanto como crear una historia ficticia.

-Presentaste *La guerrilla de la memoria* en el Festival de Cine de Gijón y ahora lo has hecho en Actual 2002, ¿por qué el cine documental como los cortometrajes siguen necesitando festivales y premios para salir adelante si en ellos ganan la aceptación del público?

-Eso es culpa de las distribuidoras porque, la verdad, yo no sé por qué sí hay sitio para anuncios y no lo hay para los cortos. Creo que debería haber una ley española que obligara la exhibición de cortos en los cines, no entiendo por qué no se muestran si todo el mundo tiene unos minutos antes del largometraje. Lo que pasa es que en lugar de éstos echan cinco trailers de otras películas y les comen el espacio. Respecto a los premios, bueno, como el cine documental está maltratado y parece marginal, cuando una película de este tipo recibe un premio parece que la van a tomar en cuenta, así que le viene muy bien. Pero creo que las películas deberían juzgarse por su calidad independientemente de los premios que tenga.

-Debido al escaso equipo que forman las producciones de cine documental, ¿compensa encargarse de la promoción de éstas con todo el trabajo que supone?

-Las películas hay que promocionarlas porque de lo contrario no se sabe que existen. En el caso de *La guerrilla...* pensamos que la tienen que promocionar los guerrilleros porque es su historia y nadie va a poder hablar mejor de ella que ellos mismos. Es lógico que salga en prensa y se hable de la película, pero, como en el caso de *La espalda...*, hemos intentado dar la palabra a los protagonistas tanto en la película como en su promoción. Ahora son esos guerrilleros protagonistas de *La guerrilla...* quienes tienen una nueva batalla, que es recuperar la memoria de sus compañeros muertos.

-También has dirigido junto a Fernando León y M^a Teresa Ribera *Refugiados*, un documental sobre la Guerra de los Balcanes, mientras que en Actual 2002 se ha proyectado la película *No man's land* de Danis Tanovic. ¿El cine bélico o sobre guerra busca concienciar o informar?

-Concretamente, *Refugiados* (que fue un trabajo cinematográfico muy colectivo) pretendió dar la información que no salió en los telediarios, el punto de vista de los tres bandos. Se titula así porque son testimonios de víctimas serbias, croatas y bosnias. La función del documental es reflexionar sobre la realidad y, en el caso de *La guerrilla...*, ésta sólo es una puerta abierta a este tema porque se ha rodado muy poco, aunque se ha escrito algo más. Ojalá que *Silencio roto* y *La guerrilla...* sean una anécdota y sirvan para hacer más cosas, pero es muy duro, sobre todo el trabajo de documentación, búsqueda en archivos, álbumes personales... No hay ni un solo maqui rodado y casi tampoco fotos por el empeño del estado en negar su existencia. La mayoría de las fotos son de maquis muertos que la Guardia Civil utilizada como trofeos.

-¿Y este resurgir del cine sobre la Guerra Civil en España iniciado con Ay, Carmela y *La vaquilla* es como en EE.UU., donde se impusieron las producciones sobre la Guerra de Vietnam?

-Es normal que se haga cine sobre la Guerra Civil porque es el acontecimiento histórico más importante de este país en los últimos siglos. Por el contrario, no pienso que haya calado esta temática en el cine español, porque no se han hecho suficientes películas de este momento histórico

de España y deberían hacerse más y seguir hablando de esto. De hecho, *La guerrilla...* y *Silencio roto* son ejemplos de que no se había hecho prácticamente nada del tema antifranquista.

-Se dice que el cine es grande por sí mismo, pero que también es gracias a este tipo de obras. ¿Directores como tú os sentís de un género menor o minoritario?

-Yo no hago distinciones, me parece un error no valorar todo tipo de cine en su justa medida. En Francia, Alemania u Holanda no sucede, y yo no tengo ningún tipo de complejo en ese sentido. Por otra parte, tampoco tengo prejuicios, a mí me gusta la ficción, la comedia, el cine social..., todo lo veo como una película.

-Hace tiempo declaraste que en España como en Perú hay mil maneras de matar presos sin necesidad de la pena de muerte. ¿Cuánta libertad le queda al cine si en EE.UU. no han proyectado *La espalda del mundo* por narrar el caso del condenado a muerte Thomas Miller?

-Era de esperar que a EE.UU. no le interesara *La espalda...*, aunque sí teníamos alguna esperanza de que se distribuyera, pero sabíamos que iba a ser muy complicado. También ha sido imposible en Turquía, ni siquiera la exhibieron en el Festival de Estambul, a pesar de que lo intentamos. En Perú sí que las cosas han cambiado un poco y se va a estrenar comercialmente en febrero. Tampoco creemos que merezca hacer una película si consigues que se estrene en EE.UU., aunque hubiera sido lo ideal.



Javier Corcuera colabora con Amnistía Internacional reivindicando la abolición de la pena de muerte. De forma más urgente participa en la campaña de apoyo al preso Thomas Miller (uno de los protagonistas de *La espalda del mundo*), en la que nos pide que también colaboremos ya sea por medio de la web Laespaldadelmundo.com o más directamente a través del teléfono 914629326

CON TATA QUINTANA

Luis Fatás

Fotografías: Jesús Rocandio

L. - Yo tengo una imagen muy mística, tuya. O mejor una imagen tuya muy mística. Yo creo que hace falta tener una fe enorme para hacer la vida que llevas porque, supongo que te gustará y te compensará enormemente lo que haces.

T - Pero...y ¿qué vida piensas que llevo...? Ja, ja, ja...

L - Pues, una vida muy valiente, para empezar. Yo me doy el lujo de poder dedicarme a la que quiero, en cierto grado, pero no me gano la vida con eso. Tú tienes que apoquinar.

T - Me lo apoquino.

L - Eso es un punto, no me digas que no. Y además, vivir en Madrid, que para mí es una ciudad, no por ser Madrid sino porque es una gran ciudad, que no soporto. Yo busco un entorno lo más pacífico y lo más amigable posible, sea del que sea. Esto también te lo tienes que comer en Madrid. ¿O no?

T - Sí.

L - Y por otra parte, alguna compensación te dará, si no, ¿Cómo lo ibas a estar haciendo?

T - Sí. Alguna compensación y muchos disgustos, claro.

L - Pues de eso quiero que me hables. Cuáles son las compensaciones y, hablando ya más entre músicos, ¿Por qué?

T - Realmente, las compensaciones son sólo los conciertos buenos que hay. Que no son todos, para nada, ni son muchos, y son esos en los que dices: estábamos todos tocando a gusto. Había un piano bueno, bien afinado... tú sabes.

L - Sí, que, de entrada, parece que van a ir las cosas bien.

T - Eso. Que hay un piano de cola de verdad, bien afinado, que dices: Coño, cómo puede ser tan difícil esto. En la mayor parte de los conciertos te dicen: Ah, pero ¿traerás piano eléctrico? Y contestas: Hombre, si quieres que hagamos música de verdad pon un piano de verdad. No es que haga falta un piano de verdad siempre, pero, para este tipo de música, sí.

L - Que es lo tuyo.

T - ...y te lo andan regateando no, lo del piano de cola. Parece que no lo acaban de entender.

L - Pero, ¿de qué tipo de circuitos, de qué tipo de salas estás hablando?

T - Lo mismo hay festivales de jazz, que no abundan, y que, además, no puedes acceder a todos...

L - Pero, ahí, normalmente, sí que te pondrán un piano de cola

T - Sí, Pero tampoco puedes acceder a todos porque en los festivales de jazz de más renombre, como es normal, traen a músicos norteamericanos, muy potentes, o a los cuatro que han despuntado en España. Que han despuntado por derecho propio. Estoy hablando de Chano, de Javier Colina, de Jorge Pardo, de Tete Montoliú, de... Y entonces, claro, tampoco hay mucho circuito. Hay festivalitos de más pequeño formato, hay centros culturales, donde a veces te lo ponen, o en las cajas de ahorros, que tienen locales con piano de cola, o pequeños teatros, que no son El Gran Teatro, sino más pequeños. Realmente no hay mucho en España. Y luego cuatro clubs de jazz con piano de cola, tampoco hay más. Y, bueno, la compensación es esa: que has estado bajándote una canción un mes en casa y dices: ¡Ay,

ha salido bonita! Yo creo que la compensación es sólo esa comunión que a veces se produce, no siempre, entre los músicos y el público. Primero entre nosotros y luego con él.

L - Ya es difícil que se produzca entre los músicos, pero, si se conecta con el público, la magia es total.

T - Desde luego, si has conectado entre los músicos, vas a conectar con el público. Es imposible que no ocurra.

L - No suele ocurrir, pero hay situaciones especiales, en las que hay otros elementos ajenos a aquéllo, como pueden ser mítines políticos o reuniones de grandes masas, donde da igual lo que hagas porque la gente va a adorar, y entonces adora lo que sea. Es enormemente frustrante.

T - Sí, es verdad, ahí la energía está concentrada en otra cosa.

L - Tú eres una gran observadora de lo que llamas energía. ¿A qué llamas energía? ¿Hay una fuerza específica que dirige o que ayuda de alguna manera a hacer lo que tú quieres hacer?

T - Claro. Hay algo que te coge un poco, ¿no?, que no eres tú. Ahí sí sientes una energía que está pasando a través de ti y de la que tú eres como el canalizador. Es verdad que se siente cuando estás haciendo música con todos tus sentidos.

L - Sí. Eres como un medium.

T - Esto es, y tú mismo te sientes sorprendido de lo que sale. Antes de subirte al escenario, normalmente estás diciendo, yo por lo menos: ¿Quién me ha mandado meterme en este oficio? Porque hay cantidad de veces que dices: ¡jo! No tengo cuerpo hoy de hacer música, me duele el estómago, es muy tarde, hace frío, no hemos ensayado suficientemente... ¿Quién me mandaría meterme aquí? Y luego no sabes qué pasa que a la segunda canción, de repente hay algo que te está atravesando... ¡Claro, supongo que es lo que todos vamos buscando: esa sensación, que es lo que merece la pena. Que ves que a veces haces que fluya de ti una música que ni tú esperabas, que te sorprende a veces, no siempre, y que te está alimentando y alimentando a la vez al público, y que tú eres uno más con el público. Algo que está transmitiendo, y que está, sin más, abriéndose a que eso se produzca. A mí es lo que siempre me ha llamado la atención del escenario: Ese bienestar que se produce. Hace poco, viendo un libro muy interesante, que hablaba de los niveles energéticos, las auras y todo esto, que ya están hasta fotografiadas...

L - ¿Qué son las auras?

T - La irradiación exterior de tu energía, Y decía el libro que hay un tipo de fotografía que capta el aura. Y estuve viendo unas fotos. Y en todas esas fotos que vi, muy bonitas, se veía el aura de un hombre con cáncer y cómo su aura manifestaba dónde estaba el cáncer...

L - Como si fueran fotografías del espíritu...

T - De alguna manera sí. Se veían fotografías de un profesor enseñando, de un hombre pintando, de un niño leyendo, de, sin más, distintas auras. Y en un momento te enseñaban la fotografía de un cantante, cantando, y un público y entonces, el aura del cantante se había abierto y formaba todo un aura con el público. Una fotografía impresionante. Y entonces

yo entendí y dije: "¡Claro! Esto es lo que nos hace sentirnos a todos tan bien cuando se está produciendo la música." Que a veces no se produce. A veces estás en un concierto y dices: ¡"Jo! Me quiero ir de aquí, porque el sonido está mal, por lo que sea. " Pero, claro, cuando se produce eso que todos buscamos, el público y nosotros, también el público y por eso va ahí a pagar, porque todos buscamos esa sensación, que no es la del cantante: es el aura común de todos, del público entre ellos. No es que el cantante esté propiciando nada, es que entre todos...

L - ...se produce una amplificación, una mezcla...

T - ¡Ah! ¡Entre todos estamos creando! En realidad se está mezclando la música a través de un medium, que en ese momento somos los músicos ...pero lo que todos estamos buscando es que el aura de todos... ¡se haga una! Es lo que nos hace sentirnos bien, no sólo a los músicos, no; al público. Y entonces dices: No es que la comunión la hagan los músicos, es que la hacemos entre todos. Este bienestar, claro, lo tenemos todos por igual.

L - Es una forma muy gráfica de decirlo. Yo no lo hubiera expresado así. Hay un elemento en la técnica musical que es la afinación. Que se puede medir, se mide, pero va más allá de lo medible, digamos que es como una dimensión. Porque dentro de la afinación, de los valores que nuestro oído percibe, hay una cantidad infinita de frecuencias. La afinación es fundamental para que un instrumento suene bien. Y lo mismo para un grupo de instrumentos, que para que suenen bien tienen que estar afinados cada uno y entre sí. Nunca se tiene una afinación perfecta...

T - Los hindúes yo creo que sí. ¡Afinan que te cagas! Ja, ja, ja.

L - Pero es imposible buscar la afinación perfecta. En una ocasión Gualberto (conocido músico sevillano) y yo estuvimos durante quince días afinando un sitar, retocándolo cada día, lo dejamos estar, porque eso era infinito, pero conseguimos que, pulsando una sola nota, el sitar sólo, estuviera cantando durante un minuto.

T - ¡Uau! Resonando él solo. Sí, el sitar es así.

L - Y podíamos haber seguido, pero dijimos: Bueno, nos estamos pasando de rosca. Y lo dejamos estar. Y, si el cosmos tiene su propio sonido, como los científicos admiten perfectamente (hace poco se han medido las frecuencias de pulsación de una estrella cercana, sus notas musicales de vibración)... ¿No crees que también debe de haber una afinación del cosmos?

T - Es que la hay: La escala armónica. Últimamente, desde que me he interesado en el canto armónico, tengo un amigo, Tomás Clemens, que canta con armónicos, de ahí mis ganas de ir a la India a desarrollar esto un poco más porque me he quedado flipada, y una de las cosas que me ha enseñado es que hay una escala que es universal, que no es el do re mi fa sol la si do que hacemos nosotros. Entonces, cuando descubres que todo el universo está con la misma escala a mí eso me parece magia, ¿No? Tú ya explicaste en el número anterior de esta revista lo que son el acorde y la escala natural y la escala temperada.



18

EL PÉNDULO

MÚSICA

L - Es que me parece un tema tan importante para un músico... Pero no por ser una cuestión musical, sino porque es una cuestión cósmica.

T - Sí, va más allá de la Música. Es la capacidad vibratoria de todo en según qué frecuencias. Lo mismo nosotros, que los objetos, que los animales, que las plantas.

L - En la primitivas sociedades humanas de cazadores, la relación del hombre con el mundo sonoro era muy diferente de la que conocemos hoy. A medida que el hombre va construyendo símbolos, se va alejando del mundo natural para introducirse más en el mundo intelectual. ¿En qué estadio nos encontramos, en esta cultura tan consumista que nos toca vivir?

T - Tan pobre, en esto. A mí me dan náuseas. Primero, guardar la Música, como se está haciendo ahora en occidente, para los intereses discográficos, la mercadotecnia, como un artículo de consumo, cuando la Música es algo tan vital como el comer. Lo que tú dices de la relación del hombre con el sonido. Somos sonido, ¿no?, somos seres vibratorios. Entonces es que eso ya es deplorable. Como el que sólo tengan acceso a la Música los que se denominan pseudoartistas. Que a la sociedad se le esté negando... Estuve con un musicólogo que había pasado muchos años en muchos pueblos de África y nos estuvo poniendo cantos tribales en los que era impensable el canto de cada voz sin entender el canto del conjunto. Entonces, cada voz estaba pensada en función del conjunto de lo que hacía el resto del pueblo al cantar. Cada canto era...

L - Como pieza suelta de un rompecabezas

T - Exactamente. Y tenía miles de cantos para las bodas, los funerales, la recogida del maíz, la crecida del río. Era puro canto coral, pero ¡qué elaboración, por dios! y además, ¡qué natural! Cada uno cantaba su parte según su personalidad, su capacidad, respetándose la individualidad de cada uno entro del conjunto, haciendo armonía entre todos desde la individualidad. A mí eso me parece la comunión, lo que yo voy buscando con la Música, ¿no? Ser tú con todos. Y eso es lo que es la Música. Y eso se nos ha negado, ¿no?

L - Hoy día, en nuestros lares, la gente desconoce profundamente lo que es eso. La gente practica la Música escuchando, pero también bailando.T - Y menos mal, si se puede bailar.

L - Y se puede bailar sólo, en pareja o en grupo. Pero es el baile en grupo el que es ritual en las comunidades humanas en el momento que te sales de las ciudades. Incluso en muchas ciudades también lo es, ¿no? Pensemos en los carnavales o los sanfermines. Yo pienso que esa función es enormemente importante...

T - Es liberadora.

L - ...puesto que a nada que estudies las costumbres de cualquiera de las que nosotros llamamos sociedades primitivas...

T - ¡En cualquier sociedad ha habido música!

L - ...la Música tiene una función continua,...

T - Siembre. Está antes que el habla, incluso.

L - ...es elemento generador y coordinador de la sociedad. Eso, hoy día, aquí, no es así. Hay Música pero vista...

T - ...desde un punto de vista comercial, la mayoría de las veces.

L - Y la industria es tan poderosa que, ¿Qué puedes hacer tú?

T - A mí me repatea, y además, vivo eso como una lucha diaria. Dices: Yo no quiero esto, yo quiero hacer música de otra manera.

L - Es muy difícil grabar un disco con esos parámetros. Y, al mismo tiempo, hoy necesitas ser famoso para poder trabajar. Pero no se puede ser famoso si no se tiene... ¿Qué?

T - Primero dinero... ja, ja, ja, ¡O un productor que lo tenga!

L - O un novio. O muchos novios.

T - Sobre todo, ser interesante para un proyecto que va a dar dinero. Entonces, de entrada, la industria discográfica tampoco está apostando por nadie que no esté clarísimo. Yo, el otro día, estaba viendo ese programa que ven tanto mis alumnos, Operación Triunfo. De vez en cuando veo algunos porque mis alumnos me dicen ¿Oye, has visto? ¿Cómo te parece que canta éste? Entonces, me quedé alucinada cuando sale un señor, que no sé quién es pero debe ser muy famoso, que está haciendo los arreglos de una canción, y de los términos en que se expresaba. Se ve que habían hecho una canción, los chavales. Y entonces él llegaba y decía, con estas palabras: La canción está bien, pero yo ahora la voy a arreglar y voy a hacer de ella un producto comercial, el número uno de estas navidades. Es un señor que debe tener mucha pericia en esto y que no duda. Dice: le hago pim, pom, pón, y así lo hizo. Y todos aplaudiendo. ¡Qué asco! Sólo de oírlo me dio asco. Ya ni lo crítico, porque es lo que hay. Me dio asco ¿Eh? Dices: En esto se está convirtiendo mi oficio. Y me dio asco. Sin más.

L - A mí me ha llegado a dar tanto asco que hasta he variado mi oferta. Ahora tengo no oficio sino oficios. Yo no tuve las pelotas de seguir por ese camino. He elegido otras alternativas, pero yo me rendí en ese frente. También eran otros tiempos, en los que tenías que ir como de buhonero por el mundo.

T - Nuestro común amigo y colega Rupert (Roberto Gil Valgañón) me decía el otro día: "Nosotros, en realidad, fuimos unos pringadillos que no tuvimos ni escuelas de música moderna, ni de quién aprender. Teníamos que ponernos un disco". Es verdad. En la España franquista no había de quién aprender. La manera era meterse en un local y tocar y tocar, que es lo que hicimos. Así aprendimos.

L - Yo descubrí un agujero y me tiré de cabeza.

T - Es que no había otra. No había entonces ni industria discográfica, que por lo menos ahora la hay, para bien para mal, pero entonces no la había. Ni había escuelas para aprender. Ni se podían comprar buenos discos cuando éramos jóvenes y empezamos con la Música. Pero teníamos una cosa: la ilusión de tocar cada día. Y eso nos forjó como músicos.

L - Y que, en esa época, la juventud pasó a un primer plano que normalmente no tiene, reivindicó sus cosas y aportó enormes logros a la cultura, de los que todavía estamos disfrutando hoy. Llámense los Beatles o el Rock y montones de cosas.

T - Eso decía Rupert: "¡En realidad, los jóvenes de ahora se están aprovechando de toda la lucha que hicimos!". Bueno, da igual que se aprovechen o no. A ellos les ha tocado más fácil.

L - Está muy bien. También se hizo para eso, ¿no?

T - Pero es verdad que nosotros lo tuvimos muy difícil, y que, entonces, cuando estás ahí, de joven, las veinticuatro, no las ocho horas, metido en la

Música, nosotros no tuvimos entonces la oportunidad de sacar eso hacia adelante, cuando ahora, pues hay cantidad de chavalitos que se juntan tres tardes, graban una maqueta, y les ayudan a sacar el producto adelante, aunque luego les dure un verano, los utilicen un verano, y los larguen. ¿Sabes? Pero por lo menos, le dejan un verano, les ayudan. Aunque no digo que sea mejor.

L - En realidad, lo que harían falta serían cambios profundos, que nadie de los que pueden hacerlos está dispuesto a emprender.

T - No. Además, que me da un poco igual. Yo sigo en mi camino, como me ha tocado vivirlo y que cada uno se busque la vida por donde pueda. Pero Rupert llevaba razón cuando decía. "Somos pioneros de una lucha en la que no se podía recoger nada. Sólo lo que a nosotros nos forjó como músicos." No se podía esperar ni trabajo ni discos, porque, es verdad, entonces no había. Por toda España era igual.

L - Pero yo creo que, en las circunstancias que estamos ahora, los cambios son sólo aparentes. En el momento que profundizas un poco, los cambios no son tales, en la mayoría de las ocasiones. Y a veces, a peor.

T - Sí, pero ahora hay cosas buenas, de las que yo disfruto. Lo que pasa es que dices: "¡Joder, si esto lo hubiera podido tener hace veinte años...!". Pero ahora, ¿qué hay bueno? Pues que, al lado de mi casa puedo oír a unos músicos que te mueres, africanos, de lo que llamamos países del Este, músicos hindúes, todo eso está ahora en la mano. Estoy ahora con un cantaor flamenco que me está enseñando todos los palos, que el año pasado recibí clases de tabla hindú con un tablista que te mueres. Eso, ¡era impensable hace veinte años! Y ahora, que puedes tocar con un hindú, con un cubano, con un africano, a mí eso es lo que me reconforta. En mis últimas formaciones, cada uno era de un país, cada uno se había formado en un sitio. Uno con el bebop, otro con el candombé uruguayo, otro con la música hindú, con el jazz de Chicago. A mí eso me encanta. Es enriquecedor, es una maravilla que tenemos ahora, que dices: "¡Coño! Hay músicos de cualquier lugar del mundo en cualquier lugar del mundo". Y, te juntas, y aprendes el uno del otro. Eso es lo bonito de ahora.

L - Naturalmente, yo soy un enamorado de eso que se llama fusión, o etnomúsica o como se quiera llamar. Es maravilloso el entendimiento tan rápido y tan directo que hay entre unas personas que, hasta muy poco tiempo antes, no sabían ni de su existencia. E incluso ese entendimiento puede ser sobre la marcha, cuando los músicos son avezados cada uno en su oficio. Eso es algo que sólo sucede con la Música.

T - En un seminario en Zarautz, este verano, decía Javier Colina: "Es que, señores, el inglés no es el lenguaje universal. El lenguaje universal es la Música."

L - Efectivamente. Puedes comunicarte incluso con los animales. Yo lo he hecho.

T - ¡Igual que yo! Mira, con las vacas. A las vacas les cantas armónicos y... ¡Mira! Llegas a un campo de vacas y te pones: "UUUUUUAAAAEEEEEOO-OOOEEEE...", vas calentando, ¿no? Y se paran. Empiezan a mirarte... Yo disfruto haciéndolo. Se van acercando de una en una. Y dices: "Eso es lo que le pasaba a san Francisco de Asís: ¡que sabía cantar con armónicos!", ja, ja, ja...

19

EL PÉNDULO

MÚSICA

L - ¡Ja, ja, ja...! O sea, que les hacía arrumacos a los animales...

T - ¡Oye, las vacas responden, yo me he estado horas! No he probado con otros animales. Bueno, otros animales ¡Se te acercan y se quedan a tu lado!

L - Yo lo he hecho muchas veces con la flauta, en el bosque, con los pajaritos. Pero tú no necesitas una flauta, tienes la voz.

T - A los perros, me encanta cantarles.

L - Yo creo que la voz es el instrumento que más satisfacción tiene que producir. Eres tú mismo, por dentro. Lo otro es una ortopedia, de alguna manera.

T - La verdad es que sí, Toda la resonancia interna. La verdad es que es una gozada.

L - Por qué no me cuentas un poco qué es esa sensación, esa gratificación, cómo te influye, ¿Se puede explicar de alguna manera?

T - Es que el sonido, dentro de ti, te hace vibrar en tu esqueleto, tus órganos. Eso, primero lo sientes. Luego, el poder curativo de la voz es sabido desde hace tiempo. Los antiguos taoístas incluso curaban cosas con sonidos, lo que ellos llamaban los cinco sonidos curativos. Decían: "Con este sonido curas tu hígado, con éste, el corazón, con éste...". Y recomendaban hacer cada sonido curativo durante cinco minutos al día. Que es un poco lo que hace ahora la radiónica, que estimula tu cuerpo con una radiación, y según cómo responde tu cuerpo sabes qué órgano tuyo está bien, resonando en armonía, o no, está enfermo. Claro, a través de la voz, ésa es una ventaja que tenemos los



“Yo creo que la voz es el instrumento que más satisfacción tiene que producir. Eres tú mismo, por dentro. Lo otro es una ortopedia, de alguna manera.”

menos arco, hablamos de un cuerpo desbloqueado, perfectamente relajado, que ¡A ver quién lo tiene! ¿no? No digo que yo lo tenga. Digo que el canto te va llevando cada vez a estar un poquito más relajado, más liberado dentro de tu cuerpo. Por eso los taoístas hablaban de esto. Cuando inspiras, de alguna manera es hasta la planta del pie la que baja. Pues, un poco, eso sí lo vas sintiendo al cantar. Primero estás trabajando desde tu pelvis, pero luego, a medida que van pasando los años y que vas conquistando territorio vas logrando que todo tu cuerpo vibre con el canto. Épocas que notas que te está bajando por la cadera, épocas en que te baja la vibración por las rodillas... Eres tú el que vas abriendo lugares de resonancia en tu cuerpo. Lo mismo que antiguamente se trabajaba sólo en la máscara: Había que cantar desde la máscara, abriendo los resonadores que tenemos en la cara, que no son más que cavidades donde hay aire. Como cavidades que son, son lugares de resonancia, que todos los niños tienen abiertos y que, los mayores, por tensiones y tal, vamos cerrando. Con el canto desde la máscara se trataba de volver a abrir todos nuestros lugares de resonancia. Pero luego te das cuenta que no es la máscara, el cráneo. Es que es todo tu cuerpo. Toda tu caja torácica, tu esqueleto, y eso es un bienestar físico. Estás mandando una vibración, que cada órgano recoge, digo yo, cómo funcionará esto, yo no soy científica. Digo que si el hígado vibra, vibrará con las notas que van para el hígado, o el corazón, porque cada órgano vibra a una frecuencia.

L - Bueno, tú sabes que funciona.

T - Eso, yo lo noto en mi cuerpo. Para mí es como una terapia, Luis.

L - Pues.. ¿Quién va a saberlo mejor que tú? Tienes el mejor material de experimentación, que es tu propio cuerpo.

T - ¡Eso es lo mejor de cantar! Por eso me jode cuando, por ejemplo, escucho este programa de cantantes, Operación Triunfo, dices: "¡Coño, como que el canto fuera eso!". Me fastidia enormemente cuando veo que el canto está todo enfocado a que hay que triunfar para ser cantante, a que hay que ser famoso, cuando ¡ojalá todos fuéramos cantantes!, ¡ojalá el canto tuviera el lugar que tiene como algo que a todos nos hace sentirnos un poco mejor! ¡Punto! Lo mismo que puedes decir: "¡Joder! cantar... ¡es que es sano!" Te pone contigo mismo. El encontrar cada uno su voz es que es como una conexión. Lo sientes a nivel anímico y dices: "Es que es mi alma la que canta", cuando vas ganando tu voz.

L - Gallo que no canta, algo tiene en la garganta.

T - Ahí. Es como una conexión con tu alma

L - Y, el que canta, sus males espanta.

T - Exacto. Yo siempre voy cantando por la calle, y todo el mundo me dice: "¡Ay, qué contenta estás!" O ¡qué triste, y lo espanto así! Porque para mí, es mi mayor manera de luchar contra los problemas. Yo al principio iba buscando cantar mejor. Cuando empecé a trabajar la voz un poco más en serio me dí cuenta de que me estaba dando otras cosas. No es cantar mejor o peor. Es el conocer todo esto: mis lugares de resonancia. Que es lo que me comentan mis alumnos cuando llevan unos cinco meses o así trabajándose la voz: "Yo vine por cantar mejor. Pero estoy encontrando otras cosas que no esperaba" Y sé de lo que me hablan porque es lo que encuentro yo, que me sigo currando la voz, cada día. Primero encuentras una conexión con tu verdadero ser. El dejar que tu voz resuene en tu cuerpo, no ponerle trabas. Es como no esconderla.

L - Admitirte tal como eres. Primero conocerte, porque estamos enormemente llenos de veladuras, tics y escudos anti-exterior, y una vez

que sabes dónde te pica, atacar el mal para corregirlo. Pero primero tienes que saber dónde te duele.

T - Exacto. Yo estoy buscando eso. Yo para nada puedo hablar de que me conozco a mí misma, sólo de que estoy en ese camino a través de la Música. De conocerme más, de liberarme más, de ser más yo. Y mi camino es la Música.

L - Porque podría ser otro.

T - Podría ser otro, perfectamente. Y para cantidad de gente es otro. Al final, cualquier actividad en la que tú eres consciente y sigues avanzando y avanzando es eso, es un camino de conocimiento de tí mismo, de los demás, de...

L - Caminante, no hay camino, se hace camino al andar.

T - Se hace camino al andar. Exactamente.

L - Con mis problemas de voz, sé que afectan grandemente a mi personalidad. Los tengo desde niño y me he acostumbrado a ellos. A veces se me abre la voz, y me cambia y meto unos bocinazos tremendos, pero, normalmente, la voz me sale de la garganta hasta la nariz, y no pasa de ahí. A pesar de que tengo entrenados los abdominales porque toco instrumentos de vien-

“Yo al principio iba buscando cantar mejor. Cuando empecé a trabajar la voz un poco más en serio me dí cuenta de que me estaba dando otras cosas. No es cantar mejor o peor. Es el conocer todo esto: mis lugares de resonancia. ”

to. Pero, a mí, lo que me hubiera gustado, y lo he descubierto de muy mayor, ¡sería cantar! Cantar es un privilegio de los dioses. Si yo supiera usar la voz bien, igual me presentaba a la Operación Triunfo.

T - Y yo contigo.

L - Aunque no me cogerían por las barbas.

T - Eso no es difícil de arreglar, bastaría con que te ayudase un poquito alguien desde fuera, como me han ayudado a mí, como me siguen ayudando, o como yo ayudo a mis alumnos



L - Así que quedamos en que tu cuerpo tiene una especie de afinación, de resonancia propia, que a lo mejor está simbolizada por los puntos de energía, los chakras. Tú haces música con tu cuerpo, con tu propia energía, dentro de ti. Se trata de llegar a dominar eso, ¿no?

T - Es como canalizar tu energía en eso.

L - Pero eso, se puede utilizar para bien, pero también para mal.

T - Pues, supongo. ¡Hombre! Hay sonidos que yo noto que me tengo que ir de los bares porque no puedo con ellos. Llevas mucha razón.

L - Bares, discotecas, coches...

T - La tele continua no sé qué emite. Cuando estás en un sitio con una tele dada en la habitación, ¡Yo no puedo! Sí. Hay cantidad de sonidos que te están chupando energía, que te están poniendo nervioso, o que te están poniendo histérico. Bueno. La música que se hace ahora... Entrás en algunos bares... Yo me tengo que ir. ¡No puedo!

L - Pero, ¿es por una cuestión de cantidad, o también de calidad?

T - Yo supongo que por las dos cosas. Porque están en unas frecuencias... ¡que son machacantes para el cerebro! Y ¡el volumen!

L - ¿Y no crees tú que eso es una cosa que está...

T - ¿Utilizada? Sí, sí. Pues, seguramente, sí.

L - Como música y compositora sabes muy bien cómo se maneja el pulso en una canción, en una composición, para inducir un estado de ánimo.

T - Siempre pienso que no puede haber gente tan malvada.

L - Pero digamos que, incluso aunque fuera fortuito, parece que es absolutamente premeditado.

T - Le están sacando mucho partido algunos señores, aunque sea fortuito.

L - Yo no creo que sea fortuito, en absoluto. Yo sé que es premeditado.

T - ¡Ja, ja! ¡Para machacar así al personal!

L - Todo depende desde dónde los juzgues. Porque todos tendrán su justificación personal, claro. Pero hay cosas que son objetivas, que se pueden medir, como es la dureza de un tímpano

de un joven de catorce o quince años ahora. A resultas de un reciente muestreo entre jóvenes en edad discotequera, las autoridades sanitarias se mostraban sorprendidísimas de la cantidad y calidad de pérdida aural arrojadas. Eran cifras que decías: "¡Ahí va, la madre...!"

T - ¡Qué fuerte! Pero es que, incluso sin entrar en eso, hay cosas mucho más banales que ésas, que a mí me preocupan. Por ejemplo yo, escucho a la señora Mónica Naranjo, con todos mis respetos, y "Fffffff..." esta es mi sensación. ¡Me pone...! ¡Me irrita, me pone nerviosísima! ¡Me irrita sobremanera, no puedo! Es una señora que levanta pasiones. Entonces dices: "¿Quién soy yo para meterme con una señora que levanta pasiones?" Pero es que... ¡Yo no puedo con esa señora! ¡Y hay tanta gente que levanta pasiones con la que yo no puedo...! Y puede decir la gente: "Es que esta chica tiene un problema" Igual el problema es mío, no lo dudo. Yo cuento la historia como a mí me va. Como ella ¡tantos! De los que más estamos oyendo que "Fffffff...", ¡Me ponen enferma! En concreto esta señora, pero como ella hay mil. ¡Pero sí es un grito continuo y, además, sin acabar de salir... porque es histérico! ¿Sabes? Canta ahí, sobre la histeria. Y dices: "¡Sí es que me está poniendo histérica!" ¿Cómo esta señora puede levantar pasiones y vender.?. ¡La gente está comprando histeria! Ya no sé quién es el malévolo ahí, ni quién es el tonto, ni quién es... yo no sé. O yo soy la tonta, y estoy desfásada... Pero es como me llega a mí todo esto.

L - La gente, entre la que nos contamos, claro, siempre ha necesitado ídolos. Unas veces los adora porque están en el cielo, otras veces los tiran a la acequia cuando no llueve a conveniencia, pero hay mitologías que tienen miles de representaciones divinas. La gente necesita ídolos, y se los dan. Ídolos que, como antes tú decías, duran cuatro días, porque si durasen más, empezarían ya a exigir cosas y derechos y conviene bajarles de la peana y poner a otros antes de que la cosa vaya a mayores. En eso está basado el mercado discográ-

fico. Mas luego, hay otras zonas donde están los grandes cantantes, que ya tienen poder. Pero, la zona de consumo apabullante para la gente joven está hecha de productos que, muchas veces, ni siquiera están hechas por músicos. Llega un momento en que me confundo, pues pienso: "¿Cómo ese bien tan preciado que me es la Música puede usarse para hacer tanto daño?" Porque es continuo, y masivo. Yo le llamo daño, pero... ¡A lo mejor resulta que soy un ayatolah!

T - Es daño para ti, es daño para mí... y para otra gente, es un orgasmo. Cada uno ve la vida y vive la película como puede, como quiere, o como le han dejado. Y nadie puede definir lo que es buena música, sino lo que le gusta a él.

L - No, si yo lo respeto, no lo combato. Pero me resulta aterrador, por una cuestión: Hay una cuestión del medio y del poder del medio, que hace que eso crezca, cosa que no me trastorna, sino el que sea a costa de otro tipo de actividades. Si alguien va en serio y se mete de profundis en una cosa, y necesita un montón de trabajo durante años de preparación, de investigación etc., etc. y luego sale a ese mercado, resulta que el más preparado, con muchísima diferencia, tiene una desventaja que no va a poder salvar, de entrada, porque va a pretender entrar en un mundo en el que, simplemente, no cabe. ¡Eso es lo que a mí me preocupa! Y veo que los síntomas son cada vez más alarmantes. Y tú, que te dedicas a dar clases de voz, ¿Has tenido alguna vez la satisfacción de encontrarte a un ex-alumno que te diga: "Te estoy agradecido por tus clases de voz"

T - ¡Ay, sí, cada día! Bueno, no todos los días. Pero además lo veo, porque tengo alumnos cantando en musicales, tengo actores que están haciendo cine con Medem, con Almodóvar, con... Y los veo, cómo hablaron cuando llegaron, cómo hablan ahora. Y... buen o, es que lo veo, veo.

L - Y yo, hablo y hablo, tan a gusto contigo, y seguiría hablando mucho rato, muchos días, porque hablar contigo es un encanto. Hasta siempre, Tata.



Extraterritorialidad

Javier Pérez Escohotado

1. Las bicicletas son para el invierno

He ido al cine Renoir, en mi pequeña China, para ver La bicicleta de Pekín del joven director Wang Xiaoshua. Las páginas de cultura constatan que no es ya posible un cambio de cartelera sin película oriental, que no hay festival en el que no se presente a concurso alguna asiática. ¿Se extrañan o lo afirman? A mí me parece no sólo lo más normal, sino lo mejor. Como he jurado a mi musa Gong Li no ver más cintas americanas, una película china en la cartelera me sabe a poco y me permite mantener todavía placeres que son de este mundo. La bicicleta de Pekín acumula los premios Oso de plata, Gran Premio del Jurado y premio a los mejores actores revelación del Festival

Internacional de cine de Berlín de 2001.

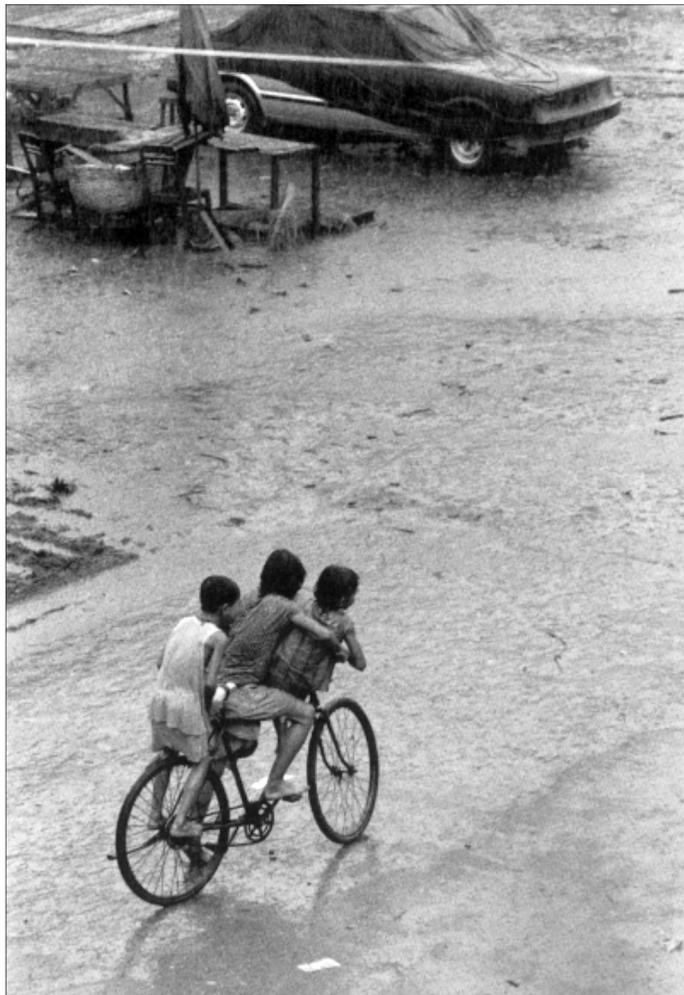
Ya lo he escrito otras veces: de la China hay que hablar aunque sea bien y aunque sea mal. Que otros valoren su ingreso en la Organización Mundial del Comercio (OMC), pero sólo por el ingenio de Zhou Enlai, su presidente, merece la China estar en esa Organización. Recientemente, le preguntaron sobre las consecuencias de la Revolución francesa de 1789 y Zhou Enlai, impasible, respondió: "demasiado pronto para pronunciarse". Celebro por tanto que Barcelona haya sido elegida como la nueva plataforma para la relación con Oriente y haya abierto su Casa Asia en el corazón de la ciudad, en el palacio del barón de Quadras, construido por el arquitecto Josep Puig i Cadafalch, en la Avda. Diagonal, 373, esquina con la calle Roselló.

La primera media hora de La bicicleta de Pekín es de una soporífera lentitud sin contemplaciones. Sólo la trepidante e ingenua agitación posterior logra despabilar el precoz sueño. La acción sucede en dos planos distintos: el físico y el moral. El físico discurre por una ciudad, Pekín (Beijing), en la que al parecer sólo quedan restos de patios, callejones y construcciones modestas que todavía dejan ver el bien cocido y perdurable ladrillo que ha resistido todas las revoluciones y todas las inundaciones. Es evidente que el discursar de las bicicletas en el Pekín actual tiene un valor simbólico, pues la bicicleta ha sido uno de los "cuatro grandes" de la China anterior a la apertura junto con el reloj, la máquina de coser y la radio. Aquí la bici es un medio de

transporte y una herramienta imprescindible para el trabajo del protagonista, Guei, que es mensajero. A Guei le roban su bicicleta –por cierto de la marca "Mérida"–, que ha ido comprando a la propia empresa. Cuando intenta rescatarla, tropieza con que otro muchacho, Jian, la ha comprado de segunda mano y se siente propietario legítimo. Las disputas por recuperarla y compartirla generan una sucesión de persecuciones por las callejuelas del viejo Pekín que no tienen nada que envidiar a las de "carros" en las pelis usa; con una ventaja, las bicicletas usadas y destruidas no contaminan, mantienen el cuerpo en forma y no ofrecen el gratuito espectáculo de una grandeur destrucciónista de nuevos ricos que arruina cualquier digestión con siesta incorporada.

En lo moral, La bicicleta de Pekín enfrenta las distintas procedencias de los protagonistas, Guei y Jian; el primero procede del campo y el segundo, de familia modesta, es un estudiante que vive en la ciudad. Esta distinción favorece las dispares conductas. Guei, con tozudez campesina, trata de recuperar su bicicleta y su herramienta de trabajo, obsesionado por la razón de su derecho. Para Jian, la bicicleta es más un medio para ser admitido entre sus amigos y para impresionar a su novia, que lo acabará abandonando por un macarra experto en dar saltitos con la bicicleta. A pesar de las motivaciones diferentes, la bicicleta los une en un dramático y doble final. Guei recupera su bici, toda maltrecha e inservible, y cruza una avenida del moderno Pekín ocupado por coches y en el que ya casi no quedan bicicletas. ¡Antigua e inútil tragedia, y valor para sostenerla!

Bien iluminada, bien retratada, pero con pocas concesiones a la belleza evidente e inútil. Sólo un reiterado bodegón, hacia el final, que se puede ver desde el interior del tenducho del amigo de Guei que les sirve de guarida y hogar. Y me viene ahora, que viene al caso, aquella otra película, de enigmática violencia, Seom (La isla) del director coreano Ki-Duk-Kim, que se pasó hace un tiempo en el Festival de Sitges. Copio la propaganda del cine Verdi: "En un lugar remoto dedicado al negocio de la pesca, sobrevive Hee-Jin, la propietaria. Esta se dedica a la venta de comida y al alquiler de plataformas flotantes para pescadores durante el día, y a la venta de su cuerpo durante la noche". La búsqueda deliberada del dolor no impide apreciar el silencio inquietante de los mares interiores de Corea, sus brumas densas como una pulmonía. Al final, un cadáver flota en un mar transparente igual que en un cuadro de Leonor Fini.

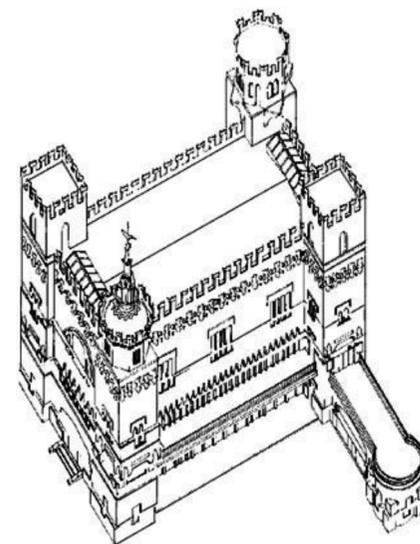


como diría Vinicius de Moraes, hoy es sábado. Me vienen, sin embargo, los versos de Marianne Moore traducidos por Olivia de Miguel del poema "El Campanero":

Durero hubiera encontrado una razón para vivir
en una ciudad así, con ocho ballenas varadas que mirar;
con la suave brisa entrando en la casa
un día claro desde el aguafuerte de un mar
con olas tan regulares como las escamas
de un pez.

Me muevo hacia el edificio del Hivernacle, donde una asociación ciudadana ha instalado un exposición de orquídeas. Elijo lo vivo a lo pintado, a pesar de que suelo estar interesado por el desorden contrario: de lo pintado a lo vivo. Retengo para mis lectores de El Péndulo la belleza volátil de un nombre que integra el mundo vegetal y el animal: *Oncidium ornithorhynchum*.

Enseguida entro en el Umbracle, obra del arquitecto Josep Fontseré (1883), restaurada el año pasado e inaugurada por el alcalde Joan Clos. El Umbracle es un pabellón construido a base de columnas de hierro fundido y lamas de madera. Hoy parece un tren quieto a cuya sombra prosperan pacíficamente plantas de un verde reiterativo. Salgo y me dirijo hacia el Museo de Geología. En su fachada principal, se alinean, didácticos, unos bloques de minerales que, colocados sobre su pedestal, alcanzan la categoría de escultura si no fuera porque yo me reservo sus nombres que no he escrito desde que tenía doce años: granito, basalto, hulla, pizarra, feldespato y cuarzo.

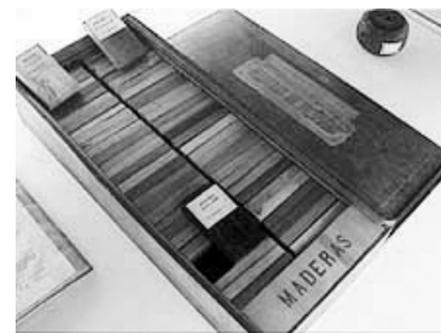
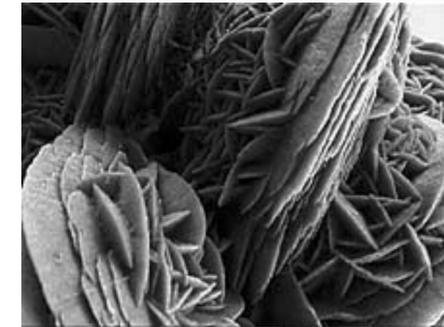


Imágenes del museo de zoología

2. Lo vivo y lo pintado

Con tanto hablar de la China, no me gustaría ser descortés con sus vecinos los japoneses y he ido a ver la exposición de Isao, hijo del pintor Joan Gardy Artigas y de la artista japonesa Masako Ishikawa: Zoo 1: Historia Animalium, en el Museo de Zoología de Barcelona hasta el 28 de febrero 2002.

Al Museo de Zoología, obra del arquitecto Domènech i Montaner, me aproximo pasando bajo el Arco de Triunfo, que en 1888 daba acceso a la Exposición Universal diseminada por el actual parque de la Ciudadela. El Arco impresiona por la superposición del ladrillo con el que está construido y la exageración de sus dimensiones, algo romanas para el gusto actual. En la recepción del Museo de Zoología se ha parapetado una hurf-ujier pechugona, que me recuerda las vestales jubiladas de los museos de Budapest y me informa de que la exposición de bichos de Isao está integrada dentro del mismo Museo. Por unos instantes dudo; enseño mi carnet de colaborador "pendulario" y entro; pero me detiene una sospecha: la acumulación de esqueletos no le sienta bien a la figuración. La duda me permite realizar otras tareas. Rodeo el edificio y confirmo, a través de los cristales, en la Sala de la Ballena, unos dibujos, tintas con toda probabilidad, de factura plana, sin matices, que recuerdan amistosamente los dibujos de las cuevas de Altamira, pero sin su libre motilidad. El concepto de museo está cambiando. Aquí la obra de Isao obliga a visitar el Museo; y viceversa: la visita al Museo obliga a ver la pintura de Isao. Cualquiera de las dos opciones me impone algo que no estoy dispuesto a aceptar porque,



MIGUEL SARABIA

“La Transición fue importante pero el PC luchó más de 40 años, mientras la izquierda esperó motivos plácidos para salir del armario”

Alberto Gil

Comunista desde que nació, allá por 1926 en la calle Barriocepo de Logroño, Miguel Sarabia ha pasado a la historia como uno de los abogados supervivientes de la matanza de Atocha, de la que el pasado enero se cumplieron 25 años. Aquel 24 de enero de 1977 le hizo famoso, muy a su pesar, aunque detrás y en el anonimato, florece una vida vinculada al Partido Comunista de España en la clandestinidad y con la satisfacción personal del trabajo intenso realizado para la mejora de los barrios obreros de Madrid. Colaboró con el padre José María Llanos, de Vallecas, en las chabolas, creó una escuela de enseñanza progresista y sobre todo humana en pleno régimen franquista aprovechando las lagunas sociales de la dictadura, hasta que fue encarcelado y torturado por repartir propaganda incitando a una huelga general obrera a principios de los sesenta. El año que pasó en la cárcel fue menos duro que su vuelta a la calle. Al estar fichado, se acabó su vocación de maestro, por lo que Sarabia centró su actividad en su "modesto" despacho de abogado de la calle Usera, que aún hoy conserva, y en volcarse en los barrios marginales como miembro del movimiento ciudadano del PCE:

"El Partido tenía abogados divididos en tres grupos. Yo pertenecía al movimiento ciudadano, desde donde asistíamos a las asociaciones de vecinos para conseguir la remodelación de los barrios tratando de convertir las casas antiguas, hechas tras la Guerra Civil, en unas viviendas dignas".

El 24 de enero de 1977, Miguel Sarabia estaba en Atocha 55 preparando con otros compañeros el trabajo vecinal cuando tres individuos llamaron a la puerta: "Habíamos llegado siete y esperábamos a otros tantos". Pese a que la situación en la calle era tensa (esa misma mañana un joven había sido asesinado por los Guerrilleros de Cristo Rey y horas después una universitaria moría en una manifestación alcanzada por un bote de humo de la policía), "el ambiente era alegre, ya que, aunque no era ya mi caso, la gente era joven". "No era extraño que llamaran a la puerta -continúa Sarabia-, y Luis Javier Benavides fue a abrir. Vimos con extrañeza que caminaba hacia atrás con los brazos en alto. Dos pistoleros le amenazaban y le llevaron al grupo que nosotros formábamos en la sala central. Un tercer individuo, hijo de la secretaria de Blas Piñar, se quedó en la puerta y los otros dos entraron. Dijeron que permaneceríamos en grupo y con las manos en alto. Entretanto, uno de ellos, que resultó ser Fernández Herra, nos mantenía agrupados y el otro, García Juliá..." (Sarabia, emocionado y con voz entrecortada, interrumpe aquí su relato, pide disculpas y propone evitar el morbo cientos de veces detallado en los periódicos") .La

historia cuenta que los tres asesinos, Fernando Lerdo de Tejada, José Fernández Cerra y Carlos García Juliá buscaban al representante de CCOO de los trabajadores del transporte, en huelga en Madrid, pero no estaba... De pronto, un tiro sonó en el despacho (el autor dijo en el juicio que se le "escapó") y Ángel Rodríguez, uno de los abogados, cayó con la cabeza atravesada por la bala; luego se precipitó una salva intensa de disparos.

Francisco Javier Sauquillo, Luis Benavides, Serafín Holgado, Enrique Valdevira y Ángel Rodríguez perdieron la vida. Alejandro Ruiz-Huerta, Lola González, Luis Ramos y Miguel Sarabia vivieron para contar un trágico hecho histórico que, paradójicamente, sirvió para impulsar el proceso democrático que los asesinos pretendían cercenar y para facilitar la legalización del PCE. La matanza de Atocha supuso, no sin muchas dificultades, la derrota de la extrema derecha. Una herida cerrada, pero cuya cicatriz sirve a sus protagonistas para mantener vivo el recuerdo: "Nunca se olvida. Un proverbio árabe dice que las heridas sanan, pero las cicatrices permanecen. El recuerdo es saludable porque es una especie de alerta para mantener la vigilancia. El enemigo está ahí y es el de siempre: la ambición, la irracionalidad, los crímenes que no sirven para nada... Ellos querían cortar el impulso que Suárez pretendía dar la democracia -así lo reconoce la sentencia que les condenó-, pero les salió mal".

- ¿Cómo fue el proceso judicial?

- Muy difícil. Pasaron tres años hasta que se celebró la vista y hubo muchas vicisitudes, ya



Homenaje a los compañeros de Atocha.

que el juez que la instruyó era del Tribunal de Orden Público (TOP) y muy proclive a los asesinos, hasta el punto de que Lerdo de Tejada se escapó intencionadamente por un permiso concedido por el propio juez. Pese a las dificultades, se consiguió que por primera vez la extrema derecha se sentara en el banquillo de los acusados. Se les condenó y se ejecutó la sentencia, lo que fue un triunfo para la época. - Decía anteriormente que no olvida, pero ¿ha llegado a perdonar?

- En una ocasión, con motivo del 20 aniversario de la matanza, la periodista Julia Otero llamó a mi despacho diciendo que tenía en el estudio a uno de los pistoleros, a García Juliá, y que quería pedirme perdón en antena. Me causó una extrañeza insoportable y le dije que yo no estaba facultado para perdonar a nadie, aunque se tratara de un asunto particular. Si sinceramente quería obtener el perdón, no hacía falta que se lo concediera nadie, sino que él mismo, cambiando su vida, debería obtenerlo.

- ¿Cómo recuerda aquel periodo de la historia de España?

- Entonces la gente se comprometía. Los compañeros abatidos y cientos de colegas que trabajaban en otros despachos impulsando el cambio hacia la democracia lo hacían con una entrega increíble. Eran gente preparada e incansable: cuando nos reuníamos eran pasadas las diez y media de la noche; nadie había cenado, pero quedaba mucho trabajo por hacer. La diferencia principal respecto a hoy es que había sentido de responsabilidad y la gente se comprometía, pese a que el peligro estaba allí todos los días. Hoy, por el contrario, somos presa del pasotismo, del individualismo, del conformismo, del egoísmo... El hombre técnico, apresurado y moderno lo centra todo en el presente más rabioso y no tiene pasado.

- Es usted muy pesimista...

- Lo soy en este sentido. Sigo siendo un soñador, aunque sé que el ideal sólo existe en el cielo. Las fuerzas del mal están constantemente trabajando para sacar el máximo beneficio del mínimo esfuerzo y es un poco decepcionante ver cómo la gente no tiene ideales

- ¿Fue tan modélica la transición española como se cree?

- La transición tiene su importancia, pero aún tiene más el trabajo intenso y continuado del Partido Comunista durante los 40 años de la dictadura. Era un conjunto de fuerzas muy minoritario porque el resto de la izquierda estuvo esperando que se dieran motivos plácidos para salir del armario. Pese a todo, el PCE determinó un impulso que fue trabajado durante 40 años. Todos los que nos movíamos acabamos en la cárcel.

- ¿Participó usted activamente en el PCE?

- Yo era un peón de brega. Trabajaba en el movimiento ciudadano canalizando las acciones administrativas para conseguir la mejora de los barrios. No soy ningún ideólogo.- Aunque Santiago Carrillo le ofreció entrar en las listas electorales...- Cuando se prepara una lista ya se sabe que dos o tres son los que van a salir y los restantes veinte están sólo ahí para completar. Aunque me duele, si es cierto que mi nombre había cogido cierta fama por el trabajo de barrio, y eso podía interesar al partido. Pero nunca hubiera aceptado entrar en una lista si hubiera habido la más remota posibilidad de salir. Yo sólo era un remero.

- ¿Ha continuado vinculado a la política en los últimos 20 años?

- Sigo adscrito al partido, pero sin actuar políticamente.

- ¿Qué queda hoy de la política de entonces?

- La política actual es paralela a la sociedad. Es mucho más analista y administrativa que entonces cuando luchábamos por el ideal de una sociedad.

- Y los políticos de entonces, ¿eran mejores a los actuales?

- Entonces había compromiso, tanto de los políticos como de los ciudadanos. Hoy no lo hay, simplemente, pero no tengo base suficiente para decir si son mejores o peores. Hay algunos que son buenos y otros que usan de su poder para medrar.

- La transición y la democracia son un hecho asumido hoy por los jóvenes como natural, pero no hace tanto que se moría por ella. ¿Tenemos poca memoria?

- Los hijos de la Constitución usan la Carta Magna con toda naturalidad, pero sí es cierto que parcialmente se ha perdido la memoria porque no está bien analizado el esfuerzo que costó su alumbramiento. De no haber sucedido la masacre de Atocha, la Constitución hubiese tenido otro talante. El suceso abrió las puertas a la izquierda y sirvió para poner su impronta en la redacción de la Carta Magna.

- Políticos de dudoso pasado democrático, incluido el presidente del Gobierno, hoy se proclaman defensores de los valores democráticos y de la Constitución. ¿Cómo lo ve quien sufrió en sus carnes la represión?

- Vuelvo a ser realista. No conviene hablar de un idealismo virgen ni tenemos que aplaudir a los que sufrieron por la democracia y la Constitución. La vida es así y yo no soy radical, si bien es cierto que cuando se habla de la transición no es grato ver que algunos se apuntan los triunfos olvidando a los verdaderos impulsores que durante cuarenta años estuvieron sufriendo la persecución del franquismo

- Pese a ser comunistas, ustedes estaban muy cerca de los principios cristianos más puros. ¿Cómo era aquello?

- Los compañeros que compartían la tarea en el movimiento vecinal eran cristianos marxistas. Conjugaban ambas creencias por la parte común que tienen estos ideales. En su boca

estaban siempre las frases del obispo de los pobres, del brasileño Helder Cámara, y del espíritu de mayo del 68. Trabajábamos en los barrios periféricos de Madrid con el padre Llanos, en Vallecas, un sacerdote adscrito también al Partido Comunista. Todos nosotros colaborábamos con él. Recuerdo alguna anécdota como aquella vez que me dijo a mí y a un compañero que fuéramos a una chabola y nos presentáramos como policías para meterle el miedo al dueño de la casa porque se emborracha y maltrataba a la mujer. Llamamos a la chabola, toda llena de barro, y salió una mujer asustada: <<Somos policías y venimos porque sabemos que su marido se emborracha y pierde el control>>, dijimos. <<Pasen>>, respondió la señora aterrada. Al entrar se nos hundió el alma. El padre estaba allí con los hijos pequeños en una misma cama... El hombre, muy atemorizado, pidió disculpas y balbuceó que nunca iba a volver a pasar. Quería levantarse, pero no podía, ya que estaba desnudo y la manta que le cubría estaba llena de caca de los niños... Luego, nos fuimos de allí a punto de llorar al comprobar cómo vivía esta gente.

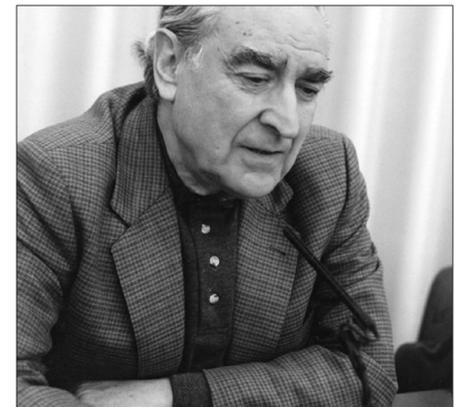
- Usted pagó su dedicación con la cárcel: un año en Cáceres..

- Como todos los que luchábamos. Nos pillaron repartiendo propaganda para la huelga general de 1962 y nos llevaron a la Dirección General de Seguridad, en cuyas mazmorras se torturaba. Allí la sufrí, pero igual que la padecieron todos los compañeros

- ¿Cómo fue la vuelta a la calle?

- Muy difícil. Todo había cambiado y no puede continuar con mi trabajo en la escuela

- Hábleme de esa escuela, creo que era espe-



Miguel Sarabia, 25 años después de Atocha Foto: Mundo Obrero -PCE

cial...Había puesto una parte para comprar un piso donde dábamos enseñanza primaria, secundaria e idiomas por la noche, sobre todo a emigrantes y gente sin recursos. Sí era un colegio especial porque era mixto y, por ejemplo, durante las clases de dibujo escuchábamos música clásica. Así salieron algunos profesores del Conservatorio o conocidos locutores de Radio Nacional de los programas de música. Digo que era especial porque los chicos y las chicas tenían posibilidad de decidir qué hacíamos con el dinero recaudado: si decidían ir a ver una fábrica de cerveza o un museo, por ejemplo. Recuerdo que una chica tiró unas bombas fétidas en clase de química y nos reímos mucho, pero estropeó la clase. La chica fue juzgada y condenada por sus compañeros a hacer una redacción, que debía traer firmada por sus padres, explicando el caso. También, los alumnos tenían posibilidad de impugnar a los profesores y, por ejemplo, uno de ellos tuvo que marcharse. Se hacía a los alumnos responsables. La escuela tenía en su momento todas las bendiciones porque el régimen no tenía posibilidades de cubrir ese hueco y se toleraba para cubrir esas necesidades de los más humildes. Luego, con la aparición de los colegios públicos, estas escuelas fueron desapareciendo.

- Sus ideales son difíciles de encontrar hoy en día. ¿Murieron con la caída de la Unión Soviética, como sentenció Fukuyama?

- No lo sé, pero sí puede decir que algunos creímos que la Unión Soviética era la perfección y, desgraciadamente, comprobamos que todo estaba corrompido. Algún líder, como Andropov, quiso poner remedio a aquel desvío de su propia revolución, pero prevaleció el conformismo y el final fue desastroso. También los anarquistas tienen su razón cuando dicen que el poder corrompe y el poder absoluto corrompe absolutamente. La Unión Soviética no supo evolucionar hacia un reparto del ejercicio del poder. Aranguren siempre decía que había que mostrar siempre la disconformidad con el poder porque, cuando se le deja, se desvía.

- Creo que también conoció a Fidel Castro..

- Sí. Recién restablecidos de la masacre de Atocha, el partido nos invitó a unos días de descanso y unanimemente elegimos Cuba. Allí solicitamos audiencia con el jefe de Estado. Castro nos habló del asalto al cuartel de Moncada y cómo en lugares cercanos los revolucionarios habían excavado cuevas donde guardar personas y armas para el asalto. Estos lugares, posteriormente, llevaron el nombre de los que habían caído. Fidel comentó anecdóticamente que nosotros, en España, con tantos héroes y mártires muertos por los derechos de los trabajadores, podíamos nombrar hasta las piedras, pero que él, sin embargo, tenía problemas para encontrarlos... Legiones de personas han sido aniquiladas en todo el mundo por la misma lucha. De muchos de ellos, tenemos nombres y retratos, pero millones de remeros de la misma barca fueron abatidos por la bestia parda anónimamente, sólo y sin más alivio que la paz de su conciencia.



Información y pornografía

Andrés García de la Riva

Hace un par de noches estaba yo escuchando la radio, intentando conciliar el sueño. Y en esto que se me ocurrió ser infiel por una noche a mi emisora habitual y dar una vuelta por otras para ver qué había de nuevo. Después de parar en un par de estaciones radiofónicas, me apeé del tren del dial en una célebre cadena, propiedad de la Iglesia. No recuerdo el nombre del programa que en ese momento se emitía, serían las tres de la mañana. Lo que sí recuerdo es el tema del debate que radiaban, en el que podían participar los oyentes, práctica que para mí es más bien un amago de interacción o bidireccionalidad que otra cosa, eso sí, extendido por todo el espectro radiofónico y televisivo. En fin, que el tema sobre el que versaba el dichoso debate era que en Melilla se ha decretado la expulsión de la familia de cualquier menor inmigrante que cometa un delito. Eso sí, siempre que un juez lo estime oportuno. Y lógicamente la pregunta que hacían a la audiencia era: ¿les parece justo o injusto? Para empezar, me resultó sospechoso que una cadena de radio de difusión nacional establezca este debate. Creo que es infinitamente injusto que por el hecho de que un menor inmigrante delinca, toda su familia se tenga que ir a la fuerza de este país, hasta hace cuatro días de una naturaleza tan emigrante como pueda ser hoy Marruecos. Además, digo yo que habrá tantos menores extranjeros como españoles que delinquen. Pues como el tema me llamó la atención, decidí escuchar un rato, aunque sólo fuera para comprobar por mis propios oídos si había alguien capaz de defender públicamente semejante práctica. Por que es innegable que todo el mundo tiene derecho a pensar lo que quiera, aunque lo que piense sea cómo conseguir que los demás no puedan hacer lo mismo. Y no tardó ni cinco minutos en llamar un hombre al que literalmente se le salía la xenofobia por las orejas, algo por otra parte no demasiado difícil de encontrar entre los oyentes de la emisora en cuestión. Ese hombre, por supuesto, se mostraba absolutamente a favor de la norma de la expulsión, argumentando que es a todas luces justo, simplemente, porque lo dice la ley. En este caso, la ley de extranjería. No voy a expresar la opinión que tengo sobre esa ley, pero sí quiero decir que no hay nada más utópico que pensar que ley y justicia caminan de la mano. El hombre que llamó al programa basaba la bondad de la norma en que la ley así lo estima. Pero yo creo que el debate no era ése. En realidad, la cuestión era si la medida en sí le parecía justa, independientemente de que sea legal. Pero lo que más me llamó la atención fue que el locutor, en varias ocasiones, al recordar a su audiencia el tema del debate, utilizaba la expresión los jóvenes que se dedican a la delincuencia. Pero vamos a ver, admito que hay niños y jóvenes, tanto españoles como inmigrantes, que delinquen y reinciden en el delito, pero ¿desde cuándo los menores que, unas veces influenciados por circunstancias ajenas a su voluntad, otras presionados por factores de inmensa injusticia social, se dedican a la delincuencia?

A la delincuencia se dedicó en su momento Franco, con su monopolio legal de violencia y represión, se dedican ahora Hugo Chávez y Duhalde, Mohamed Atta y los terroristas de E.T.A. o Bush, que, con sus misiles provoca tantas bajas amigas como enemigas, intentando acabar con un régimen, el talibán, de quien el Presidente número 43 de los Estados Unidos hace un año pensaba que era un grupo de música pop. De cualquier forma supongamos que nos topamos con un menor que efectivamente reincide en un delito y debe ser castigado. En ese caso, ¿se merecen los padres pagar también el castigo que se le imponga a su hijo? Obviamente no. Pero bueno, cinco minutos después de la llamada telefónica que he mencionado llamó otra persona defendiendo esta norma de expulsión. Este oyente argumentó que los padres son responsables subsidiarios de sus hijos. Y yo pensé: qué bien suena esa frase, pero ciertamente sonaría mucho mejor si en el contexto aplicado tu viera coherencia. De hecho, esa buena persona no debía saber que los delitos que una persona comete en nuestro país son intransferibles, aunque los cometa un menor. Y de no ser mi cama tan cómoda, que lo es, juro que me habría levantado para llamar al programa y responder, paradójicamente, preguntando si le parecería justo que si su hijo fuera condenado a la silla eléctrica, a él le frieran también.

Desde luego que otra cosa es que los padres fueran cómplices del delito.

Al día siguiente volví a arriesgar mi salud psíquica y de nuevo escuché la misma emisora a idéntica hora. Y en el momento en el que encendí la radio planteaban un nuevo debate: ¿deben los hombres echar una mano a la mujer en casa? La elección del tema se debía a que ese día se conoció el resultado de un estudio que afirma que el hombre ha sumado algunos minutos durante el último año en el tiempo que dedica semanalmente a las labores del hogar. Cuando nuestra sociedad lleva ya bastante tiempo habiendo asumido que la igualdad entre hombres y mujeres es, no sólo reclamable, sino necesaria, vuelve a resultarme sospechoso el tema del debate. De hecho, no me parece responsable que, desde un medio de comunicación como la radio, tan influyente en la formación para la audiencia, la cuestión que se lance sea ayudar en lugar de repartir o colaborar conjuntamente. Y yo quiero suponer que en el programa pretendían debatir sobre si los hombres deben participar tanto como las mujeres en las tareas de la casa; pero es que la pregunta que el locutor proponía era: ¿deben los hombres echar una mano? Pero bueno, ¿cómo que echar una mano? ¿Se imaginan que la pregunta se invierte por deben las mujeres echar una mano a los hombres? Pues debería ser tan verosímil hacer una pregunta que otra. Pero desgraciadamente pasarán demasiados años hasta que hayamos evolucionado lo suficiente en igualdad y justicia social para que sea posible formularlas indistintamente. Y me dirán que tan sólo se trata de pequeños detalles de comprensión, pero yo creo que esconden un trasfondo inmenso de irresponsabilidad y machismo. Y es que parece que la gente no quiere darse cuenta de la enorme responsabilidad que tienen en la actualidad los profesionales de la comunicación cuando hablan y dicen lo que piensan. Es innegable que en la sociedad de la información en la que vivimos la mayoría de la gente habla como se habla en los medios, me da igual televisión que radio, Internet o Playboy. Igual de innegable que el lenguaje es, no sólo el vehículo del pensamiento, si no parte de él, una prolongación. Creo que no hay diferencia entre hablar de una forma y pensar igual. Y tampoco la hay entre pensar de una manera y actuar con coherencia a ello. Lo que en realidad quiero decir con todo esto es que la gente se comporta como habla. Y la forma con la que nombra todo lo que le rodea en el mundo determina su manera de entenderlo. Y si cierto es que los medios en algunas ocasiones conservan parte del carácter objetivo y de servicio público que se les supuso a raíz del Estatuto de Radiotelevisión hace más de veinte años, también es verdad que tanto en los medios en general, como en la mayoría de las esferas e instituciones de nuestra sociedad, podemos encontrar ejemplos de modificación del lenguaje para adaptar la realidad a los intereses propios. En esta línea, Bush decidió en un principio llamar a su guerra Justicia infinita, nombre que afortunadamente tuvo que cambiar por la presión internacional. Una guerra, como todas, atestada de efectos colaterales. Algo similar pretende E.T.A. cuando habla de impuesto revolucionario, en lugar de chantaje, gudarí, en vez de terrorista o lucha callejera, en lugar de terrorismo urbano. Este fenómeno lingüístico lo analizó con brillantez, durante la Segunda Guerra Mundial, Otto Klemperer (1881-1960). Otto, judío alemán, realizó un interesante estudio sobre la aberración lingüística de los nazis al servicio de su ideología totalitaria. En nuestro caso, en una democracia como la española, el problema llega cuando los medios de comunicación siguen el juego y utilizan vocablos que pasan a ser utilizados por la audiencia.

En fin, voy a terminar recordando la consigna con la que cierto presentador, jefe de informativos de una importante televisión de nuestro país gusta poner broche final a sus telediarios: Así son las cosas y así se las hemos contado. Estoy de acuerdo en que así nos las han contado, pero, ¿así son las cosas? Cada vez que escucho esta expresión me viene a la cabeza una pregunta: ¿No sería más responsable y coherente con la deontología periodística afirmar que así son las cosas que nosotros, informadores subjetivos e interesados, hemos decidido seleccionar entre la cantidad innumerable de cosas que han ocurrido y así se lo hemos contado?

Una vez tuve un profesor de redacción audiovisual que definía a Ernesto Saenz de Buruaga como un pornógrafo informativo.

Entre el ocio y el negocio: Industria editorial y literatura en la España de los 90/José Manuel López de Abiada/ Hans-Jörg Neuschäfer/ Augusta López Bernasocchi (Editores) Editorial Verbum, Madrid 2001,335 pp.
PARA ENTENDER DE QUÉ VA LA CULTURA

Luis Matínez de Mingo

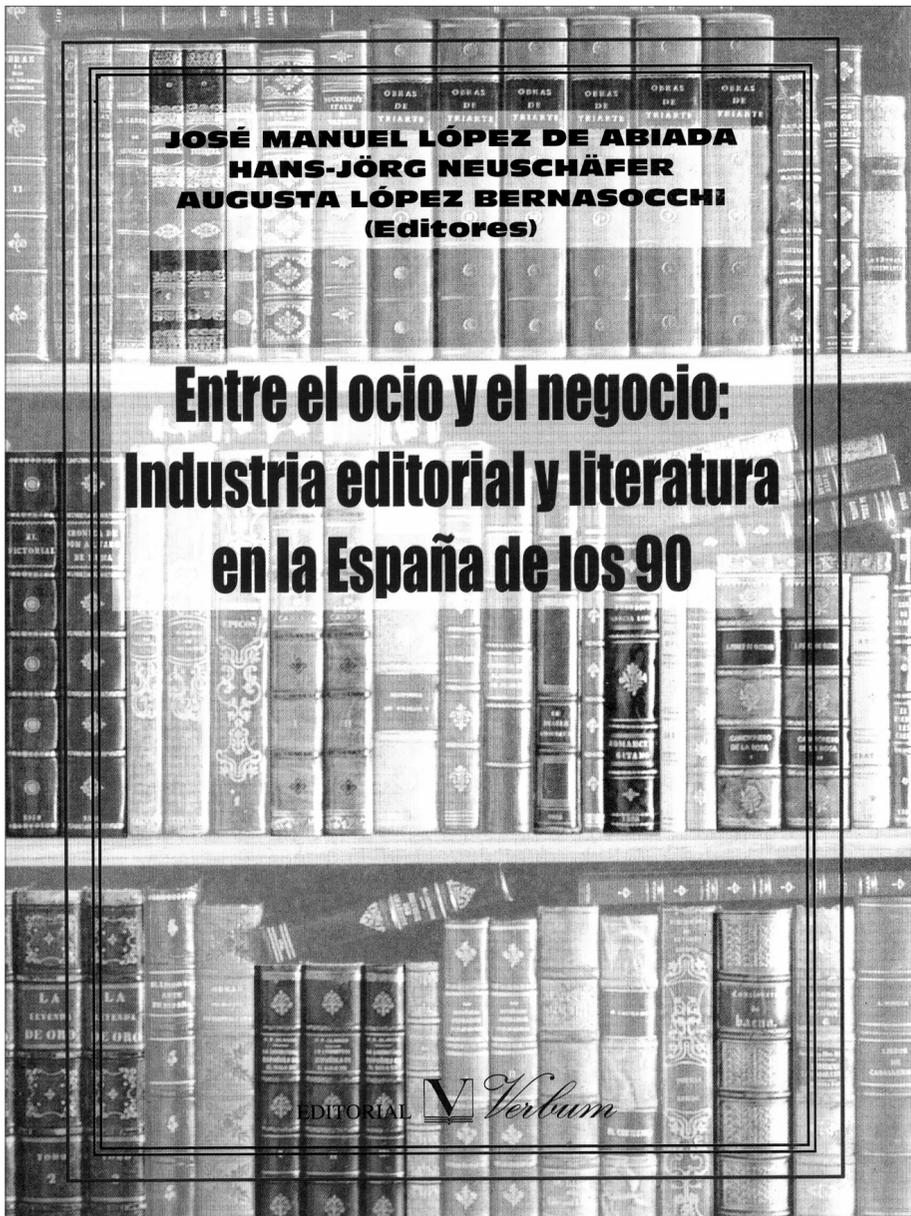
En fin, ya van siendo muchos los que se han dedicado a desmembrar el corpus ese al que llamamos cultura, pero para no salir de La Rioja y porque además lo ha hecho de modo contundente, ahí está nuestro Gustavo Bueno: "La Cultura es un mito, y un mito oscuro, como lo fue el mito de la Gracia en la Edad Media o el de la Raza en la primera mitad del XX". A seguir desfatiendo este entuerto se dedica este interesante libro, que recoge las 18 conferencias, más dos entrevistas, que se pronunciaron en Berlín en marzo e 1999, y que reunió a profesores y críticos del prestigio de José Carlos Mainer, Juan Luis Cebrián, Martín Nogaes o el mismo López de Abiada, que coordinó los encuentros. Si tenemos en cuenta que no hay civilización sin mito y que el de Dios lleva ya un Guadalquivir de tinta, no parece tan descabellado dedicarle a éste al menos una fuentequilla.

El libro, decía, es interesante por muchos conceptos. Hay análisis de fenómenos como el de Vázquez Montalbán (A. Buschmann), Javier Marías (C. Dreytmüller) y lo premios literarios (Nicole Witt), pasando por artículos magníficos, como el de Martín Nogles sobre el mercado literario, Julio Peñate, sobre las listas de éxito y Ulrich Winter sobre las reseñas de los libros, hasta análisis curiosísimos como el del mismo López de Abiada sobre *El premio*, de Vázquez Montalbán, Augusta López sobre la recepción de *La larga marcha en Alemania*, o el de quien esto firma-sorry- sobre cómo sobrevivir entre pirañas: la aventura de las pequeñas editoriales. Como hay tantos datos, tal trabajo de campo anterior a la elaboración de las ponencias y tal rigor en los planteamientos, permítanme que les diga que es imprescindible para saber de qué va ese fenómeno. Que apunte algunas referencias como la simplificación progresiva de las técnicas narrativas, el renacimiento de la literatura de género, la edición del libro como objeto de regalo, no de lectura, la utilización de todas las técnicas del marketing, como Lucía Etxebarria con *Beatriz y los cuerpos celestes*, o cómo ganar 50 millones en dos meses con el libro *Frutoterapia*, Ed. Libertarias, sólo por saberse poner en la estela por donde sopla el viento, les puede dar idea de cómo está hecho el libro.

Es un venero de información selecta, sirve para entender cómo está montada la puta industria y también, sorry de nuevo, para dejarles las cosas claras a los primerizos. Tanto los jóvenes poetas como los aspirantes a integrar la preclitida Generación X tienen aquí un manual de instrucciones para no dejarse la piel a tiras en busca de primer editor. La iniciación es dura, el talento y trabajo bien hecho no garantizan en principio nada, pero eso sí, con perseverancia y algún que

otro amigo ya introducido, se puede abrir alguna brecha. Eso sí, hay casos para todo: a Mañas le fue muy fácil, a Lucía Etxebarria también, Benet se tuvo que editar el primer libro y a Cervantes le hicieron caso a los 57 tacos. Pudo haberse muerto en el intento unas cuantas veces. Nada está escrito, se trata de cultivar bien el ocio y entender por dónde va el negocio. Un libro ideal para conocer y entender por qué, por ejemplo, cuan-

do Lara premió a Terenci Moix con el Planeta, por No digas que fue un queso un libro que no va a aparecer en ningún canon, vendió más de un millón de ejemplares y, en cambio, cuando premió Muñoz Molina, por *El jinete púrpura* el mejor Planeta de todos los tiempos, apenas llegó a los cincuenta mil. Como el mismo Lara dijo: "Cuando se premia una buena novela, apenas la lee nadie."



La clonación: aspectos legales

Ignacio Espinosa Casares

La legislación española sobre reproducción asistida y utilización de embriones humanos está constituida por las Leyes 35/ 1988 de técnicas de reproducción asistida y 42/ 1988 de donación y utilización de embriones y fetos o sus células, tejidos u órganos. Dicha regulación legal se contempla con algunas disposiciones del Código Penal de 1.995, especialmente las relativas a los delitos relativos a la manipulación genética.

Tanto contra la Ley 35/ 1988 como contra la Ley 42/ 1988 se interpusieron sendos recursos de inconstitucionalidad, presentados en ambos casos por un conjunto de disputados del grupo Popular del Congreso. El Tribunal Constitucional, en sentencias de 1.996 y 1.999 dejó las cosas prácticamente como estaban, convalidando la constitucionalidad de ambas leyes, salvo en dos cuestiones menores.

La principal razón del recurso de inconstitucionalidad, desde el punto de vista material, era que la Ley 36/ 1988 habría quebrado la protección constitucionalmente exigida de la vida humana (artículo 15 de la Constitución : "Todos tienen derecho a la vida..."). Para determinar si este artículo constitucional había sido vulnerado, el Tribunal recurre ampliamente a su sentencia 53 / 1985 (recaída sobre el recurso previo de inconstitucionalidad sobre el proyecto de Ley Orgánica de reforma del artículo 417 bis del Código Penal, referido al aborto) y llega a la conclusión de que el "nasciturus" no está comprendido en el término "todos", aunque es un bien jurídicamente protegible en determinadas condiciones. Asimismo, el Tribunal Constitucional afirma que la Ley 35/1988 no desnaturaliza el concepto de familia tal y como sostenían los recurrentes, por cuanto " el concepto constitucional de familia posee perfiles notoriamente más amplios que los considerados como tales por los diputados recurrentes", que se centraban en la familia matrimonial con hijos.

La historia de la aplicación en los Tribunales de estas dos leyes es limitadísima. El único caso destacable que se ha producido tuvo lugar ante un juzgado de Primera Instancia de Mataró y en la posterior apelación ante la Audiencia Provincial de Barcelona.

Se trataba de un caso de jurisdicción voluntaria relativo a una petición para poder realizar una selección de sexo en la descendencia. Muy resumidamente, el caso consistió en que en agosto de 1.990 un Juzgado de Mataró autorizaba la realización de una selección del sexo de la descendencia "por motivos terapéuticos", alegando que dichos motivos no sólo se referían en exclusiva a la posible descendencia (para evitar la transmisión de enfermedades ligadas al sexo), sino también a la madre, quien representaba un cuadro depresivo vinculado al hecho de haber tenido cinco hijos varones y a desear una niña. Sin embargo, la Audiencia de Barcelona revocó la decisión del Juzgado de Mataró y declaró que los motivos terapéuticos no podían en ningún caso referirse a la madre, sino sólo a la descendencia.

Precisamente la tan mencionada Ley 35/1988 tipificaba como infracción muy grave "la selección de sexo o la manipulación genética con fines no terapéuticos no autorizados."

El nuevo Código Penal ha elevado a delito la mencionada infracción administrativa y castiga con pena de prisión de dos a seis años e inhabilitación especial para empleo, profesión u oficio de siete a diez años a las que "con finalidad distinta a la eliminación o disminución de taras o enfermedades graves,

manipulen genes humanos de manera que se altere su genotipo."

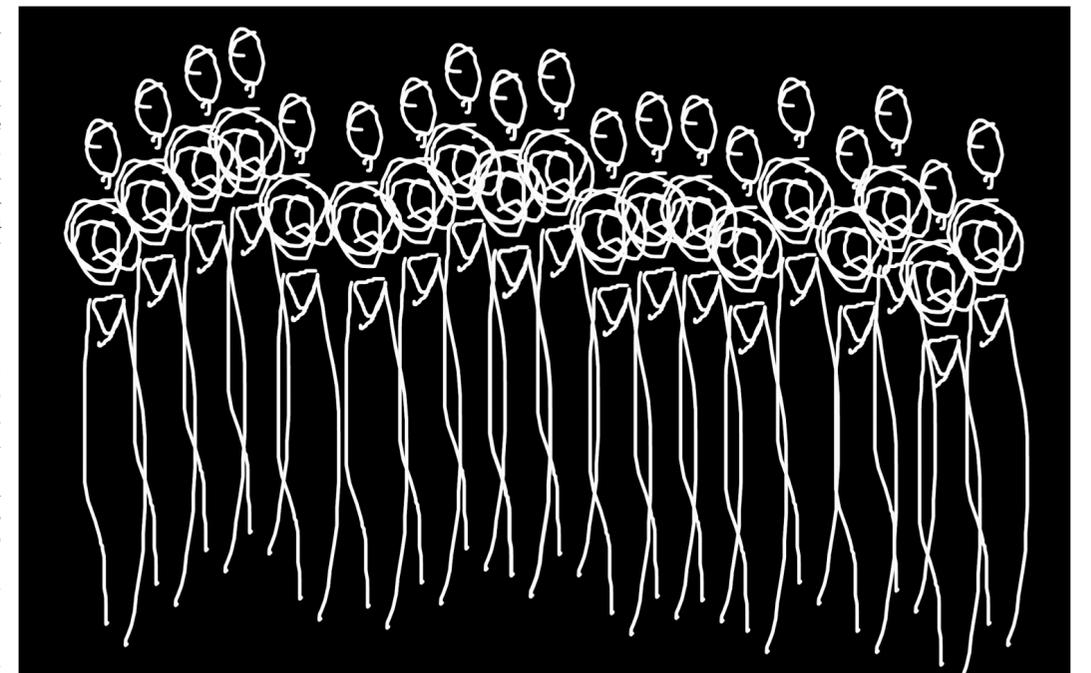
Y ¿qué ocurre con la clonación? Pues que está prohibida de modo absoluto, es decir, tanto la reproductiva como la terapéutica.

Ya la Ley 35/1988 tipificaba como infracción muy grave "crear seres humanos idénticos, por clonación u otros procedimientos dirigidos a la selección de la raza."

También en este caso el nuevo Código Penal elevó a delito dicha infracción administrativa, castigando con la pena de prisión de uno a cinco años e inhabilitación especial para empleo, profesión u oficio de seis a diez años "la creación de seres humanos idénticos por clonación u otros procedimientos dirigidos a la selección de la raza".- es decir, la clonación reproducida- y a " quienes fecunden óvulos humanos con cualquier fin distinto a la procreación humana"- es decir, la clonación terapéutica.

Para finalizar diré que estando en contra de la clonación reproducida, sin embargo estoy a favor de la clonación terapéutica, es decir- y con las debidas garantías- de la aplicación e técnicas de clonación en cultivos celulares, con la perspectiva de producir tejidos destinados a la investigación o incluso a la reparación de tejidos u órganos dañados.

Presidente del Tribunal Superior de Justicia de La Rioja



Gabrielo Princip

SOBREDOSIS

Fernando Sáez Aldana

Señor juez:

Antes de nada, antes incluso de pedir que no se culpe a nadie de mi muerte, he de formularle a usted la siguiente pregunta: ¿su señoría sabe música? Lo suponía. Cómo iba a entender de la más sublime de las artes una pila ambulante de gruesos librotos abarrotados de preámbulos, artículos y enmiendas. Y no es lo malo los libros. Es que así tendrá usted también el cerebro, ¿no es cierto? A rebosar de sumarios y requerimientos. Un legajo arrugado y polvoriento, en eso debe consistir lo que transporta usted dentro de la cabeza; dicho sea con todo el respeto y sin ánimo de ofender. En mi vida he faltado a nadie y, si alguna vez lo hice, juro que fue sin quererlo y pido perdón por ello. No tengo nada contra nadie y menos contra los jueces. Si así fuese, podría aprovechar esta magnífica oportunidad para insultarles

a ustedes en este escrito hasta hartarme y, obviamente, sin temor alguno a represalias por desacato, dada mi condición de difunto cuando usted lo esté leyendo. Además, cada cual tiene la cabeza llena de lo suyo: usted, de leyes; otros, de números; la mayoría, de serrín. Yo, ya ve usted, la tuve de corcheas. Nací músico, la música fue toda mi vida y finalmente ha sido la música la causa de mi muerte. Bien, pues vaya usted buscándose un colaborador que tenga conocimientos de solfeo y armonía; bastará aunque sean rudimentarios. Sólo así podrá comprender completamente el significado de esta misiva y, por tanto, de mi muerte. Como no creo que ningún funcionario de su juzgado sepa algo de música (lo contrario sería una sorpresa), tendrá usted que echar mano de un experto. Chocante, ¿verdad? Un perito músico debe ser algo insólito.

Antes de continuar, quisiera pedirle un favor, si no le molesta. Como supongo que será usted quien presidirá el levantamiento de mi cadáver, o, lo que es lo mismo, que nadie lo habrá tocado hasta que usted llegara, le ruego que ordene el máximo cuidado a quien deba retirarme los auriculares de la cabeza: valen un dineral. ¿Qué cuánto? Da vergüenza proclamarlo, pero seguro que su precio actual dobla el sueldo de su señoría. Un escándalo, lo sé. Pero sepa usted también que un servidor no ha tenido otro vicio en su vida que el disfrute de la música grabada. Otros se gastan los cuartos en cosas mucho menos recomendables. En cambio yo, que carezco de cónyuge y descendientes directos, he preferido invertir mis honrados y más bien justitos ingresos de funcionario en buena música y buenos aparatos que la reproduzcan con el máximo realismo posible. Siempre fui cuidadoso con mis cosas, pero eche usted una rápida ojeada a mi equipo de alta fidelidad, a mi teclado electrónico y a mi colección de discos aprovechando que se encuentra en la misma minúscula habitación que encierra mi tesoro y verá que, en lo tocante a la música, el esmero habitual en la conservación de mi modesto patrimonio se ha exaltado a un celo, un mimo y un cariño más propios de un padre enternecido que de un vulgar propietario de objetos de consumo. De manera que, aunque ya no me van a servir para nada, por favor, traten mis cascos con esa delicadeza a la que están acostumbrados. Permítame sugerirle que sea el forense el encargado de retirarlos de su emplazamiento; más que nada, porque, dado lo espantoso del procedimiento que he escogido para quitarme la vida, es más que probable que mi desfigurado rostro ofrezca una mueca tan inolvidablemente espeluznante que tan sólo un médico, y más si es forense, sea capaz de soportarlo sin que su pulso tiemble lo más mínimo a la hora de acercarse a él para efectuar esta operación. Mis ojos, verá cómo no exagero, habrán sido expulsados de sus órbitas, mi boca, babeante, estará torcida completamente para un lado y la lengua parecerá que quiere escaparse también del mismo horror a través de su orificio abierto de par en par.

Una vez que el forense (quien, a buen seguro, estará harto de ver muertos con peor aspecto que yo) haya rescatado felizmente los auriculares, ya puede usted obrar como mejor le plazca. Pero, naturalmente, deberá en primer lugar liberar mis muñecas de las esposas que me mantuvieron encadenado al sillón durante la mortal sesión de tortura a la que voy a someterme esta misma noche. Únicamente así podré acabar con la desesperante situación que ha venido a amargar, del modo más cruel, los últimos meses de mi existencia, hasta el extremo de anhelar su fin por encima de todo. Las esposas, señor juez, han significado en este asunto lo que las amarras con que Ulises se hizo atar al mástil. Por cierto, la llave que permite su apertura está en el cajoncito de mi escritorio. No crea que me resultó fácil colocármelas yo solo. Tuve que realizar varias sesiones de entrenamiento, pero al fin lo conseguí. No hubo cómplice, palabra de muerto.



G. Princip

Quizás, señor juez, a estas horas ya se ha presentado en su juzgado una denuncia por agresión con un mando a distancia, probablemente con resultado de un gran chichón o herida en la cabeza, o de magulladura en un pie, como mucho. No lo dude, se trata del mí. Yo mismo lo arrojé por la ventana, con la secreta esperanza de acertarle en la crisma a uno de esos zánganos que se pasan el santo día haciendo el mono con el monopatín bajo mi ventana, triqui traca, triqui traca, siempre alborotando. Ya sé que un mando a distancia no pesa gran cosa, pero teniendo en cuenta que fuerza es igual a masa por aceleración, creo, y que vivo (por muy poquito tiempo ya) en un undécimo piso, confío en que el factor velocidad adquiriese una magnitud respetable o cuando menos digna de producir un escarmiento duradero en esa bandada de gamberros ociosos que habían hecho de mi acera su pista de circo particular. Caso de haber hecho diana, no obstante, espero que las lesiones no hayan pasado de un buen coscorrón, como digo. Si hubiese querido matarlos les habría bombardeado con mis tuestos de geranios, pero salga usted a la terracita y verá que no falta ninguno. Insisto en que sólo pretendía ahuyentarlos, no causar una masacre entre los muchachos. Por no hacer, ni apunté. Ni miré siquiera hacia abajo cuando lo lancé al vacío. Señor juez, las funciones de un mando a distancia son ilimitadas. ¡Qué invento tan fascinante! Lamento haberlo destruido de esa manera, pero era absolutamente necesario. De haberlo conservado en mi cuarto, es seguro que, a poco de iniciarse el suplicio al que iba a maseterme, me habría acercado hasta él arrastrando penosamente el sillón al que me encontraba esposado, con la fuerza sobrehumana que sólo es capaz de proporcionar la extrema desesperación, y habría accionado con la punta de la nariz, o de la lengua si fuese necesario, el botón capaz de detener inmediatamente la horrrisona babel de sonidos. Ya sé que podía haber encerrado el mando en el congelador del frigorífico, o en la taza del retrete, escondites inaccesibles para una nariz adherida a un hombre esposado a un sillón, pero no olvidemos el necesario escarmiento a distancia de los gamberretes del monopatín. Si el susto que se llevaron al ver el milagro de la sangre brotando de una de sus cabezas huecas fue suficiente, seré recordado por mi comunidad de propietarios, no como el insociable vecino que un buen día se quitó la vida, con la mala nota que tal antecedente proporciona a un barrio, sino como el héroe que les libró para siempre de aquel rebaño de ruidosos golfantes desocupados con el que nadie antes había osado enfrentarse.

Estará preguntándose usted qué es lo que me ha matado, como es lógico. Dígame a sus ayudantes que no se molesten en buscar cosas raras. Que no enreden inútilmente. Ni en el apartamento (donde no encontrarán venenos, armas, drogas ni medicamentos) ni en mi propio cuerpo (que no presenta la menor señal de violencia). Si quiere usted hacer trabajar al forense, ordénele mi autopsia, pero le aseguro que no encontrará



G. Princip

nada sospechoso en ninguna de mis vísceras; salvo que el cerebro de los melómanos más exquisitos y refinados pueda desintegrarse ante el horror de la cacofonía. En este caso, es posible que encuentren el mí convertido en puré. ¿Sabe su señoría distinguir un lector de discos compactos del resto de componentes de una cadena de alta fidelidad? No importa. De los cinco elementos que componen la mía (amplificador, ecualizador, lector de discos compactos, magnetófono y radio), el asesino es el que ocupa el centro. Justamente el que está mucho más metido, como empujado hacia el fondo del mueble que los cobija. Al disponerlo de este modo, me hubiera resultado imposible accionar la tecla “Stop” con la nariz o la lengua aunque lo hubiese intentado, de lo que no me cabe duda, cuando el pandemonium de chirriantes disonancias invadiese fatalmente mi cabeza. Bien, señoría. Acérquese al lector y oprima la tecla “Open/Close”. No se preocupe, si nadie ha tocado nada, como debe ser, todavía continuará enchufado el aparato. Oprímala y al instante saldrá del aparato hacia usted una bandejita sobre la que descansa un pequeño disco plateado. Tómelo. Él me ha matado.

No me choca que esté tan sorprendido. Apuesto a que el forense también lo está. No entienden nada, ¿verdad? ¿Cómo es posible que una persona pueda morir a causa de una audición, nada menos que de la Quinta Sinfonía de Beethoven? Es lógico que piensen que existe un truco. Que hay gato encerrado. Pues no. Les aseguro que, efectivamente, se trata del inmortal Opus 67 del genio de Bonn. Pueden comprobarlo, si lo desean. Para ello, deposite el señor juez el disco de nuevo en la bandeja y oprima la tecla “Play”. En pocos segundos tendrán a la Orquesta de Cleveland atacando el requeteconocido po-po-po-pooooo..., etc., a las órdenes del maestro Szell. Magistral. No vayan a creer que yo escuchaba cualquier versión de cualquier obra. En mi discoteca sólo encontrarán las mejores. ¡Y cómo suena!, ¿eh? Hasta un juez y un forense deben rendirse sin remisión ante una música tan poderosa, tan universal, tan inmensa. Bien, pueden escucharla entera, si lo desean, pero no se olviden al final de extraer el disco (ya saben, “Open/Close”), guardarlo en su estuche (está ahí mismo) y devolverlo a su sitio, en la estantería más alta (se ve de sobra el huequecito que debe ocupar). Luego, me cierran la bandejita de nuevo (“Open/Close” otra vez) y desconectan de la corriente tanto el lector como el amplificador (la pieza superior), pulsando para ello la tecla “Power” que presentan ambos aparatos; llevarán muchas horas encendidos y un calentón podría echarlos a perder. Ya sé que está usted impaciente, señor juez, por llegar cuanto antes hasta el fondo de este asunto. Calma, ya está llegando. Primero debía asegurarme de la devolución del disco a su sitio, la desconexión eléctrica de los aparatos y todo lo demás. Si hubiese comenzado con lo único que a usted le interesa, a saber qué sería de mi equipo.

Verá. El invierno pasado pasé una gripe como hacía muchos años que no padecía. Fue un trancazo tan imponente que en algún momento llegué a pensar que me moría. Ojalá hubiese sido así, porque la calentura acabó cediendo, sí, y la maldita tos, y la sensación de haber recibido una paliza fenomenal. Pero me quedó la más terrible secuela que un gran aficionado a la música clásica pueda padecer en su vida. Peor que perder una pierna, o un brazo. Peor que perder hasta la vista, señor juez. Que Dios me perdone, pero peor aún que perder la vida: un pitido en el oído derecho. ¿No es horrible? Un inmisericorde pitido, día y noche, un tormento constante, un castigo despiadado que no creo haber merecido. Ha sido espantoso. Durante el día, vaya. La barahúnda de la vida es más fuerte, claro, y lo soportaba mejor. Pero al caer la tarde, en el momento de quedarme solo en mi cuartito de música, el maldito pitido se apoderaba de mí como un demonio de su poseso. Usted no se puede hacer una idea de lo que es para un melomaniaco como yo (lo mío, señor juez, no es afición, sino adicción) tener que escuchar continuamente un molesto ruido que, para más inri, llevo ahí dentro, justo al otro lado del mismísimo tímpano. Pero es que ahí no queda la cosa, señor. (A partir de este momento le conviene tener a mano ya al entendido en música al que me referí al principio de la carta). La escala musical temperada, que es la que ha regido la música occidental toda la vida, consta de doce notas. Doce sonidos diferentes. Ya sabe, las doce teclas del piano, cinco negras, siete blancas, ¿sí? Bien. Hasta este mismo siglo, las obras musicales se construyeron de acuerdo a las reglas de la tonalidad. Su asesor se lo explicará con más detenimiento, no se preocupe. Sólo quiero que sepa ahora que, cuando decimos que tal obra está en do mayor, o en mi bemol menor, por ejemplo, significa que esas notas (do, mi bemol) son las primeras de la escala que sirve de eje o columna vertebral a la composición.

Sean ustedes que, a la hora de ponerse a escribir una nueva obra, los músicos no escogen las tonalidades por capricho o al azar. Nada de eso. Cada tonalidad posee un color distinto y expresa una emoción o un estado de ánimo diferentes. (No pierda la entereza, señoría, que pocos levantamientos de cadáver le resultarán tan instructivos como éste). Como norma general, las tonalidades mayores son alegres y optimistas, mientras que las menores presentan un panorama inconfundiblemente triste y sombrío. Existen tonalidades melancólicas, luminosas, lúgubres, triunfales... Algunas, como comprenderá, han sido más utilizadas que otras

por los compositores, no digo cuáles para no cargarle. Ahora bien, hay otras tonalidades que los músicos escogen rara vez para definir armónicamente su música... por lo horrorosas que son. El símil con la pintura es perfecto. ¿Se imagina usted a la Gioconda con la piel de color añil? ¿Al Guernica en rojo y amarillo? ¿A Los Girasoles en tonos verdes? Ande, pregúntele a su experto si ha escuchado alguna vez una composición musical en la insólita y lánguida tonalidad de re bemol menor y verá qué cara más rara le pone. Nadie compone en esa birria de tonalidad. Absolutamente nadie, señor mío. ¿Qué y qué? Pues que mi pitido, sabe usted, está (estaba, a estas benditas horas de rigidez y livideces), en re bemol, y el odioso no ha tenido a bien modular ni un miserable semitono desde su instalación en mi oído derecho, ya va para un interminable año.

Cuando, seguro de que no se trataba de una molestia transitoria, me abalancé sobre mi teclado electrónico para localizar el dichoso pitido en la susodicha escala temperada, no pude menos que lanzar un grito de terror. ¡Re bemol! . Iba a pasarme el resto de mi vida (eso dictaminaron la media docena de otorrinos que consulté y que no hicieron conmigo otra cosa que sacarme los cuartos a cambio de llamar “acúfeno” a mi pitido) con un irritante, inaguantable y monótono re bemol pegado a mi oído derecho. ¿Sabe usted lo que eso significa? Pues ni más ni menos que una constante disonancia con cualquier música que me propusiera escuchar, señor juez. En otras palabras, una condena a silencio musical perpetuo o, peor aún, a tener que vivir con la radio o el televisor permanentemente enchufados, señoría. ¿Se da cuenta ahora? Pero es que todavía hay más. Su competente perito le explicará con más tiempo del que yo dispongo que la altura de la primera nota de la escala (la tónica) no basta para definir una tonalidad. Está, además, la tercera o modal, tan importante o más, ya que según el intervalo que la separe de aquella (dos tonos completos o un tono más un semitono), así será el modo (mayor o menor, respectivamente) de dicha tonalidad. En definitiva, que mi re bemol podía ser mayor o, lo que es peor todavía, menor. Desafortunadamente, los armónicos del maldito pitido se decantaban claramente por la segunda opción, es decir, por el desastre total. Créame, no ha existido compositor serio o en sus cabaes que haya escrito absolutamente nada en re bemol menor. Palabra de honor. Salvo, naturalmente, la obligada excepción a la regla. ¡Qué gripe más cruel, señor juez!



G. Princip

Entre los veinticuatro pitidos posibles de la paleta armónica, la malvada vino a marcar el resto de mis días con una tonalidad atípica, horrible y enferma. Con un pitido en do mayor, en la menor, en mi o si bemol mayor, en sol mayor, en si menor o, si me apura, en fa sostenido mayor o menor, hubiese podido seguir disfrutando de buena parte de las grandes obras de los grandes maestros, pues mi cultura musical se las habría apañado sin duda para aprovechar el dichoso acúfeno como una nota pedal, un bajo continuo o lo que fuera. Recursos no me hubiesen faltado, se lo aseguro. Pero con un re bemol menor, no hay nada que hacer. Bueno, casi nada.

Ya dije antes que, espoleado por la consternación y la desesperanza, me lancé a la búsqueda de cualquier cosa escrita en tan absurda tonalidad, y lo hice con tal frenesí que acabé encontrándola. Mi biblioteca musical, falsa modestia aparte, es magnífica. Lo que no pueda encontrarse en ella, más vale no continuar buscando. Tarea inútil. Así pues, en el tomo III, página 368, párrafo cuarto del prestigiosísimo Grove Dictionary of Music, pude localizar la irrelevante biografía de un músico checo llamado BLANIK, Jan Nepomuk (Brno, 1845 – Praga, 1907) entre cuyas escasas obritas menores (tres o cuatro polcas de salón, un par de marchas de circunstancias y una mazurca-capricho que,afortunadamente, se perdieron por completo) descollaba nada menos que toda una Obertura de concierto, titulada “La esperanza de Moravia”, escrita... ¡en re bemol menor! Wagner (o sea, Dios) aprieta pero no ahoga, exclamé alborozado, pues, cuando menos, a partir de este descubrimiento podría escuchar alguna música sin interferencias insalvables. Además, el tal Blanik había sido alumno nada menos que del gran Bedrich Smetana, del que su señoría probablemente no ha oído hablar, pero su perito, estoy seguro, estará de acuerdo conmigo en que su obra no merece sino vehementes elogios. Con semejante maestro, traté de animarme, Jan Nepomuk no podrá decepcionar. Será, me dije, uno de esos excelentes músicos checos imperdonablemente olvidados, cuya obra, del todo desconocida (por excluida de los grandes circuitos comerciales, usted me entiende), está pidiendo a gritos una urgente y justificada exhumación. Sólo Dios sabe la guerra que di hasta conseguir la única grabación existente de “La esperanza de Moravia”. Mi proveedor habitual de discos casi da en loco por lograr su importación desde la antigua Checoslovaquia. Pero lo conseguí. Siempre se portó muy bien conmigo ese chico. No he olvidado la cara que puso cuando me lo entregó en la tienda. Como diciendo, y para esto me has hecho dar tantas vueltas... No tuve valor para preguntarle cuál era su opinión sobre aquella música, porque estaba seguro de que él la había escuchado ya. Ya me llevaría personalmente la decepción, esa misma noche, en mi casa. En esta misma habitación, señor juez.

Fue verdaderamente horroroso. El pitido, como era de esperar, se acopló a la obertura desde el primer compás, pero ya en el octavo comenzó a sonar la alarma de lo detestable y sin finalizar siquiera el primer tema pude saber que incluso el gran Smetana, señoría, tuvo que aleccionar a zotes para sobrevivir. Así de triste. ¡Qué pobreza en la invención!, ¡qué vulgaridad en la melodía!, ¡qué miseria en la instrumentación! Así se escriben los curriculos, señor juez: “fue alumno de Bedrich Smetana”. Nada menos. Pues, ¡qué poco aprendió del autor de “Mi patria”! Ni copiar debía saber el pobre Blanik, se conoce. Mediocre, insulsa, insufrible obertura, sí, pero mira por dónde, en re bemol menor. Y me la tuve que tragar. ¡Vaya sí me la tragué! No quiera usted saber la de veces que me he metido en el cuerpo esa muestra de incompetencia, falta de inspiración y bastedad de oficio. Y cuidado que está bien grabado, encima. Lo bien que suena, semejante matraca. Escúchenlo ustedes, si tienen el valor suficiente. Usted igual no, señoría, pero el forense y el perito lo soportarán; por razones bien distintas (su respectiva experiencia en el depósito de cadáveres y en el conservatorio), estarán acostumbrados a enfrentarse a horrores mayores.

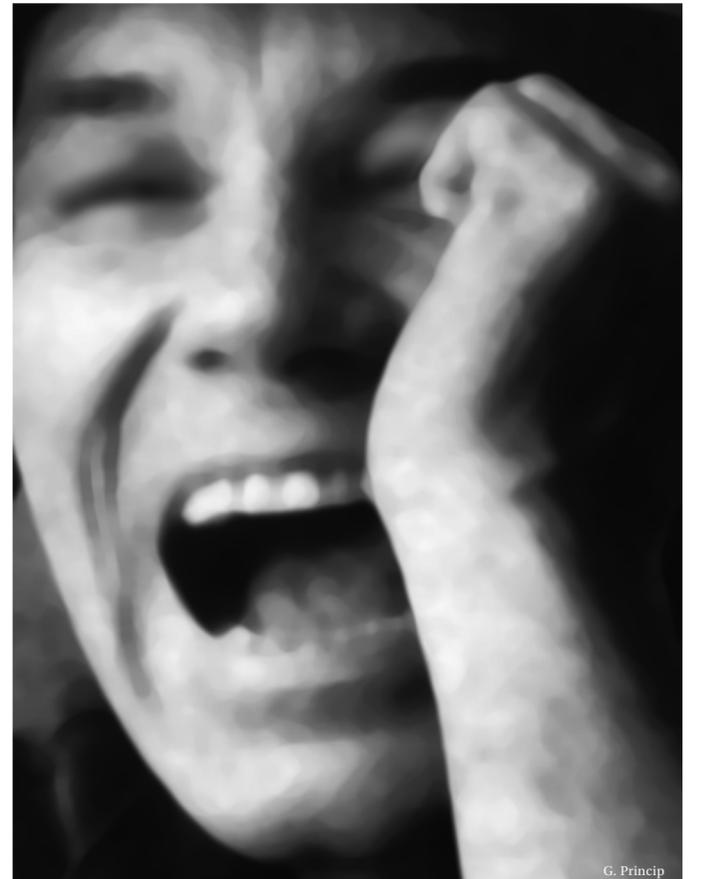
Ahora bien, no debo ser tan injusto con esta insoportable obertura, pues durante algún tiempo consiguió hacerme olvidar el tormento del pitido. Cada noche me acostaba con sus ecos, los cuales, al admitir plenamente en su estructura armónica a mi molesto acúfeno (había pasajes en los que hasta logré reconciliarme con él, pues sonaba igual que un flautín que Blanik hubiese incluido en su murga), me permitían conciliar

el sueño. Pero, una noche, bien. Dos, tres, siete, vaya. Ahora bien, diez, veinte, treinta, ¡cien noches! Pagando tan alto precio por mal dormir unas horas... ya estaba bien, señor juez. Se lo juro por Dios: no hay bicho que lo aguante. Se lo digo yo, que de aguantar sé más que nadie, no en vano llevo treinta años tras el mostrador de información de la delegación provincial de Hacienda. Así que un día me dije: hasta aquí hemos llegado. Prefiero la muerte antes que un día más de esta intolerable pareja de infrahumanos tormentos formada por un pitido auditivo postgripal y la no menos espantosa obertura de un maldito aficionado. Y lo planeé todo cuidadosamente.

Ante todo, había que buscar una tonalidad lo más chirriante e incompatible posible con la de Re bemol menor, es decir, Do menor. A continuación, escoger una obra maestra escrita en esta tonalidad, con un poderío fuera de lo común y que al mismo tiempo formase parte de mis músicas predilectas. Ya está: la Quinta Sinfonía de Beethoven. Luego vendría la cuidadosa puesta en escena: el lanzamiento del mando a distancia, la colocación del lector de discos compactos fuera del alcance de mi nariz aguileña, el acoplamiento de los auriculares y el esposado final a mi vieja poltrona. Como ve, señor juez, mi plan no ha fallado.

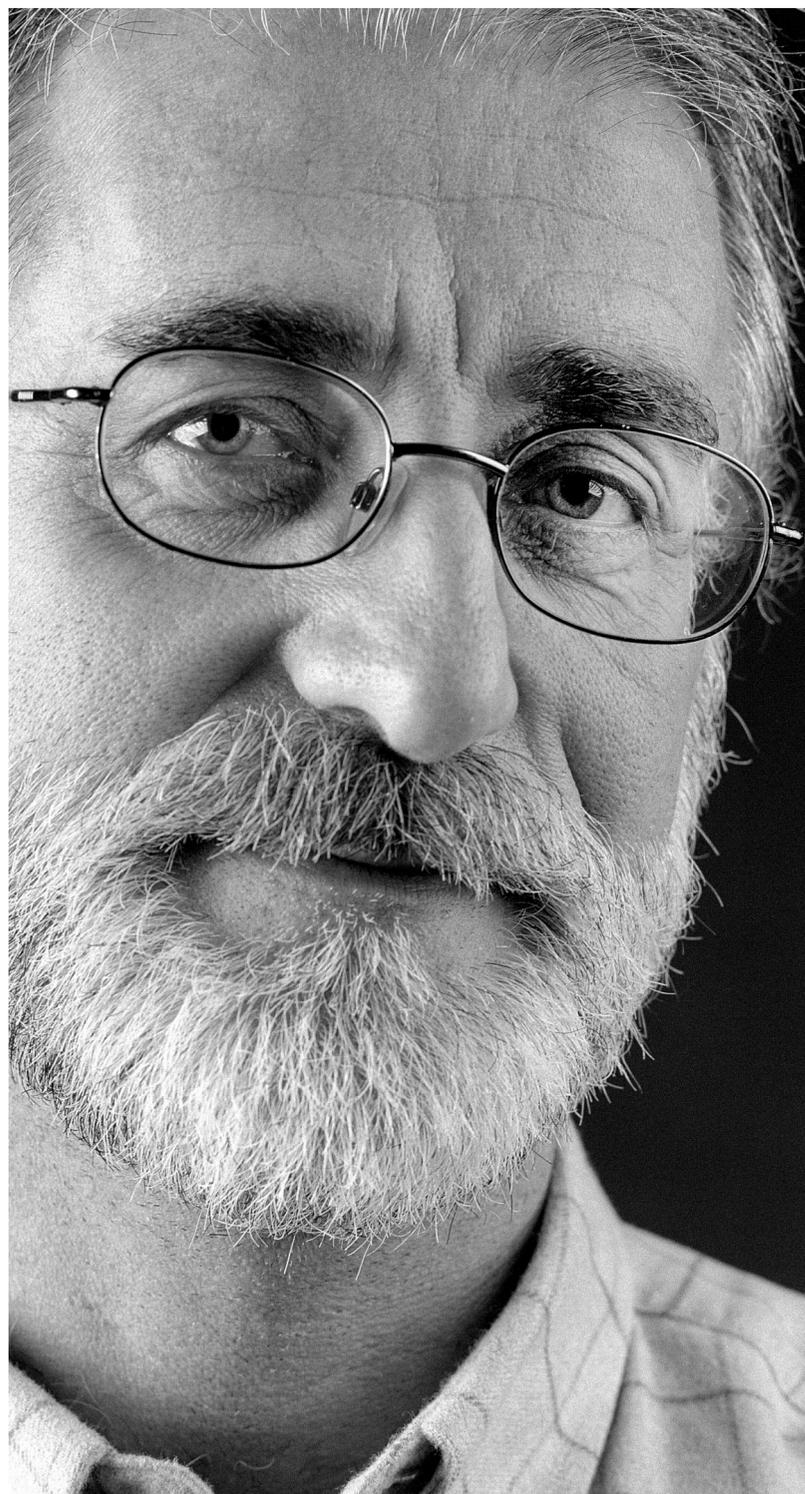
Adiós, señoría. Trataré de abandonar este mundo con la dignidad de siempre. Procuraré mitigar mis horribles sufrimientos (consecuencia de la lucha sin cuartel que dos tonalidades que se odian, repelen y combaten como enemigos mortales, van a librar dentro de poco en el torturado campo de batalla de mi entendimiento musical) consolándome con el recuerdo de que tanto Beethoven como Smetana fueron completamente sordos. Y no ponga en duda la Justicia que un servidor no ha muerto de otra cosa que de una brutal sobredosis de disonancia, voluntariamente administrada.

Que Dios se apiade de mí pero, sobre todo, de los desdichados habitantes de ese lejano país sin esperanza posible, llamado Moravia.



G. Princip

RICARDO GONZÁLEZ



Querida Musa:

Como sabes, el verano pasado me lo pasé trabajando y creando en mi taller para poder llevar a cabo una serie de exposiciones que ya les tenía ganas. Las exposiciones fueron realizadas en número de seis, más de 120 piezas, realmente duro, pero muy gratificante; en estos momentos tengo seis obras en la Galería Arco Romano de Medinaceli, participando en la exposición que conmemora sus XXV años de existencia. He llevado piezas en acero inoxidable y hierro, de esas que dices que son muy frías, y que yo no estoy de acuerdo contigo, sí ya sé que gracias a ti empecé con el láser, pero si te llevo a hacer caso termino haciendo caricaturas en acero; son obras que se enmarcan dentro del lenguaje estético del Minimalismo y que por su simplicidad de ejecución -que no de carácter- no te acaban de convencer, pero ya lo hemos discutido, a mí me parecen bastante interesantes y además esta serie Architectónica Parsing II está teniendo buena aceptación, no pienso por el momento apartarme del Minimal Art, aunque de vez en cuando camine en otras direcciones, pero el eje principal siempre será la geometría y análisis de la "línea" "rectilínea" en toda su dimensión, yo no quiero salir todavía de mí mismo, no quiero apearme, estoy empezando a notar la escultura como una víscera más de mi cuerpo, es un apéndice que poco a poco ha ido creciendo en el desarrollo de mi persona, como ser, como humano, y no hay ninguna necesidad de extirpar.

Recuerda lo que decía Santiago Amón sobre mi primera serie Architectónica Parsing I cuando el material con el que trabajaba era totalmente distinto, pues utilizaba el mármol y el granito,... una ley implacable hace que la materia tiemble desde su propia entraña y se coagule en su misma revelación como a merced del rayo. Un fulgor instantáneo, como un verde y no verde, conmueve el corazón de la materia y se coagula en número, como fuego que con medida se enciende y se apaga. También lo dijo Heráclito seis siglos antes de nuestra era.

Ahora la materia sigue siendo densa, compacta y sucesiva, pero con poros, fisuras y pliegues; seguro que Amón lo seguirá imaginando desde dentro (desde el dentro del dentro) de su propio discurrir, más acá o más allá de toda interpretación simbólica, con el elemento rectilíneo que se cuelga o descuelga (según se mire) del vacío.

Te estoy muy agradecido por el envío de tu inspiración para realizar mi serie Los Silencios del Agua, toda una sustancia espiritual; disfruté enormemente en su realización, aunque fue un trabajo duro, muy duro y lento, muy lento, ya sabes que la escultura es uno de los lenguajes más lentos que existe, como dice mi "padre" Oteiza -y esa serie además me resultó costosa en su realización.

Los silencios del agua, qué metáfora tan maravillosa. Es la serie del cálculo, de la exactitud, de los paralelismos, de la tensión, de los desdoblamientos, del rigor estructural, de la sencillez sobre el orden, de una simplicidad aparente pero no real, del significante de un complejo significado, que diría nuestra amiga Branchat. La distancia es mínima entre el arte y la técnica, ¿quizás la utilidad?, de todas maneras se me antojan elegantes, aunque menos mercantilizadas, de mirada fija; me encuentro con esta serie en mi parcela más humana. Los balancines "estáticos", los cilindros que se abren y pliegan, la huella dejada en la materia. Los Silencios del Agua que culminan con la pieza "Como un sueño oscuro, los silencios del agua" expuesta en la Sala Amós Salvador; 9 metros de acero; ... "la síntesis en lo formal de una antigua geometría que aún pervive y de una cierta noción de "utilidad" o "practicabilidad" que parecen propias del orden "cultural", el homenaje que aquí, abiertamente -aunque de manera "cerrada" en lo físico -, se traza al agua", así lo expresa en el catálogo Luis Casado o Luis Cadarso.

Lo que no te perdono es tu interés por aglutinar hierros y más hierros en el taller, al final tuve que darles salida con la serie "Divertimento", y no veas como me divertí haciendo más de sesenta piezas.

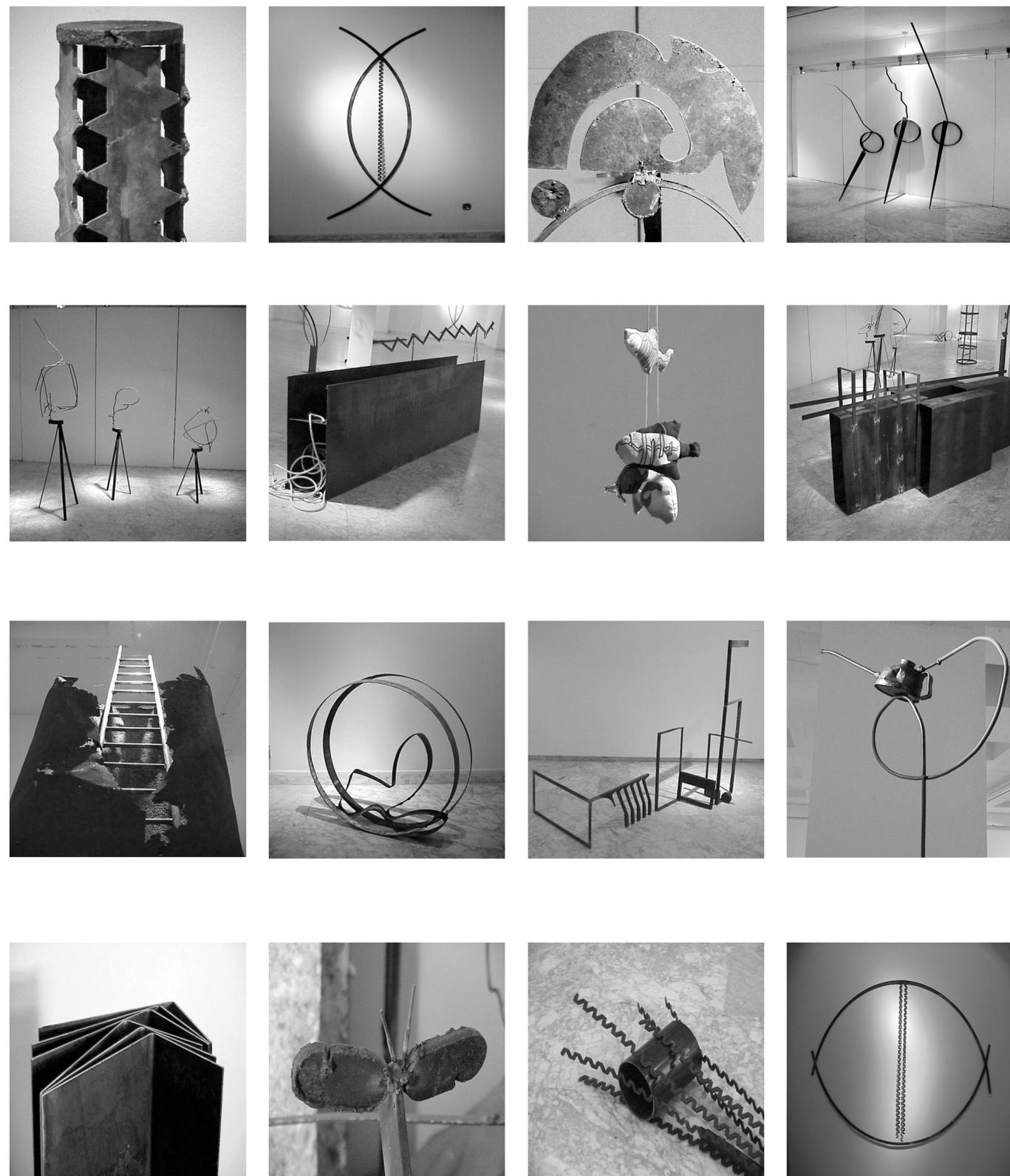
Eso sí, quedó una muestra de lo más gratificante, y de lo más pesada, casi dos toneladas y media de aceros en todos los formatos. Un concierto de propuestas tridimensionales, al final, un poético resultado respecto a lo espontáneo, el material doblegado y dominado a mi voluntad, con una resultante de elegantes conjuntos enigmáticos, toda una sinfonía de formas, equilibrios, orden, movimiento, agua; como puedes observar vibro cuando en mi memoria se refleja el bosque de hierros y acero, creo que trabajo para mí, más que para el espectador, no sé si hago bien pero así lo hago -valga la redundancia- y lo práctico.

Bueno, mi querida Musa, espero y deseo que te sigas acercando. Ayer trabajé en la última idea, ya sabes, la del coche, el alcohol y todo eso. Hoy, como cada día, he venido al taller a trabajar unas cuantas horas y te quería decir que no ha sido un día normal, pues en la mitad de mi trabajo ha entrado un niño a saludarme, un vecino, y al ver tanto hierro ha quedado tan sorprendido que no ha parado de hacerme preguntas, me recordó la ilusión y el interés con que los niños y mis alumnos de la escuela de Arte percibieron mis últimas exposiciones; quisiera ser el escultor de y para los niños.

Te espero

Ricardo González. Logroño 20-02-2002

Detalles y esculturas de las sesenta y cinco composiciones de que consta la serie «Divertimento». (Ver Péndulo nº 19).



36
EL PÉNDULO

BELLAS ARTES

Detalles y esculturas de las sesenta y cinco composiciones de que consta la serie «Divertimento». (Ver Péndulo nº 19).



37
EL PÉNDULO

BELLAS ARTES

Serie de veintiséis esculturas « Los silencios del agua». 2001



« Alfaguara II». Hierro 185x185x140 cm. 2001.



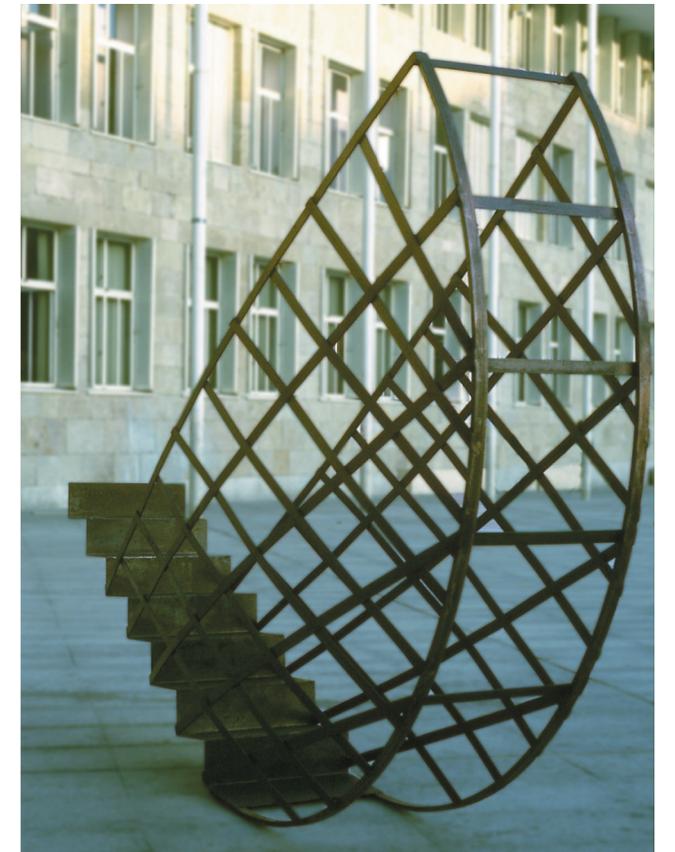
Sin título. Hierro, 90x150x72 cm. 2001



« Un blues para Mingus» Hierro y óxido. 80x143x30 cm. 2001.



«Polifonía de superficie» Hierro y óxido. 165x160x45 cm. 2001



« Podría sentirlo pero prefiero imaginarlo» Hierro patinado. 220x170x45 cm. 2001

RICARDO GONZÁLEZ



Instalación « El ovillo de Ariadna, en la época de los Dinosaurios», 12 vehículos, papel y hierro. «Actual 1996». En colaboración con Carmelo Argáiz.

Instalación « kilómetro infinito» Exposición «Opuestos». Sala de exposiciones Escuela de Arte. Vehículo, mil botellas llenas, quinientas vacías. 2002

40
EL PÉNDULO

BELLAS ARTES



«Oda al agua» Hierro, 260x240x90 cm. Ayuntamiento de Logroño. 2001

41
EL PÉNDULO

BELLAS ARTES

Serie de veintiocho piezas «Architectonic Parsing II» Bronce. Acero inoxidable. Hierro. 2001



ISMAIL KADARÉ: la voz del pueblo olvidado

Javier Alonso Benito

S hqiperia, Arbería, Albania: sinónimos para el pueblo olvidado, para la nación más pobre de Europa; la patria de Ismail Kadaré, el Prometeo de las letras balcánicas, el novelista que aún habita el extraño idioma albanés, tan atávico, tan débil, tan quebradizo de dialectos. El eterno candidato a ese Nobel de Literatura que nunca llega. Qué bello es ser libre y poder escribir sobre un autor al que adoras, sin tener por ello que recurrir a excusas de almanaque, mercadería, muerte...

Lo sé, lo sé: exceso de lirismo. La prosa del sexagenario Kadaré me incita a pecar de lírico, hiperbólico y contradictorio, como un tonto enamorado adolescente. Pero, compréndanme: ella es demasiado hermosa, demasiado perfecta. Algún día tendré que adquirir una edición francesa de alguno de sus libros, de esas que él propio Kadaré redacta –Francia no sólo lo acogió en el '90 como exiliado, sino que también lo nombró académico de su lengua-. Y he de hacerlo solamente por comprobar si es cierto que en otros idiomas sus palabras alcanzan tal magnitud de sortilegio como en el español que le presta Ramón Sánchez Lizarralde, su pertinaz traductor, el presidente de todos los traductores españoles asociados y Premio Nacional de Traducción en 1993. Fue por *El Concierto*, pero podría haber sido por cualquier otra de las exquisitas novelas de Kadaré que ha sabido transplantar a nuestro idioma, habitualmente abonado a la compañía del indómito editor Mario Muchnik.

Lo sobrenatural –incluyendo la sencillez sublime de su estilo- constituye una de las obsesiones literarias de Kadaré, junto con la historia y el folclore albaneses y la mitología griega. Y lo mismo con respecto a su épica, forjada en guerras y periplos. Las odiseas, los viajes a través de geografías que a veces son físicas, y en ocasiones pertenecen a la carne y el espíritu, conforman una constante temática en su obra.

Por ejemplo, su novela *El expediente H.* –hache de Homero- narra la inverosímil expedición emprendida por unos filólogos norteamericanos, durante los albores del siglo XX, a través de las regiones montañosas de la Albania septentrional, acarreado a lo largo de escarpados caminos que cruzan territorios de clanes, viejas aldeas y posadas perdidas, una gigantesca y extraña máquina recién inventada: una grabadora. Y todo ello con el único fin de salvar del olvido definitivo los cánticos de

una especie en extinción, los lahutares. Ellos son los últimos poetas épicos errantes de los Balcanes, los únicos capaces de ofrecer a los intrépidos filólogos yanquis las pruebas vivas, las claves secretas con que poder desentrañar el mecanismo de creación de sus leyendas orales, sus baladas, extrañamente idénticas a aquellas que conformaron el legado griego. Hasta el punto de que, gracias a ellos, descubrirán lo imposible: que Homero, en realidad...

El misterio, al igual que los finales tristes, la rara cualidad de saber mezclar lo cruel y lo bello, así como la capacidad del ser humano para encarnar tanto la bondad como el mal en estado puro, forman parte también de la particular y embriagadora estética de Kadaré. Y el amor, cómo no, también tiene cabida en su universo novelesco.

El viaje de Gjorg, protagonista de *Abril quebrado*, es el viaje de un joven con las manos manchadas de sangre, y los días

contados, que se enamora de una mirada. Las terribles leyes del Kanun, código consuetudinario albanés que rige las atávicas venganzas de sangre entre clanes, atrapa a Gjorg en su engranaje irracional, al verse abocado a ejecutar, en aras del honor de sus difuntos, la condena que pesa sobre el miembro de turno de la familia rival. Durante la besa, tregua ritual establecida por el Kanun, que Gjorg aprovecha para tratar de huir, una mujer se cruzará en su vida. Y Gjorg lo abandonará todo para seguir su pista y volver a contemplar, clavados en los suyos, esos ojos que sólo alcanzó a ver durante un fugaz instante, cuando el carruaje en el que ella viajaba lo dejó atrás, y él, triste caminante de arma al hombro y brazalete negro, tuvo la convicción de que en las pupilas de aquella joven ardía el mismo sentimiento que abrasaba las suyas. Pero el destino, la tragedia que nació, y sigue habitando, y parece inherente a la Península Balcánica, aguarda a Gjorg al final de su camino.



No obstante, el viaje más célebre de Kadaré, llevado incluso al cine con Marcello Mastroianni y Michel Piccoli de protagonistas, es el que narra *El general del ejército muerto*, la novela que lo consagró, allá por el '70, como el titán de la narrativa europea que indiscutiblemente ha llegado a ser ya, en vida y plenitud de facultades. Compatriota del ausente Mastroianni, el general del libro de Kadaré viaja a Albania para exhumar y repatriar, guiado por un sacerdote, los cadáveres de los soldados italianos caídos durante la II Guerra Mundial, en el tránsito entre la ocupación fascista y la liberación partisana. Su invernal periplo, sórdido pero también ético, burocrático a la par que emotivo, constituye una de las más brillantes inmersiones literarias en la condición humana que nos ha deparado la segunda mitad del siglo XX, así como un alegato antibélico –y antiamnésico- que, desgraciadamente, poco influyó en el posterior devenir histórico de la mayor península de la Europa mediterránea.

Su postura crítica y activa frente a la opresión de la mayoría albanesa en La Kosova –Kósovo, según nosotros-, así como sus constantes denuncias en torno a la pasividad de la UE ante los conflictos de los Balcanes, han convertido al discreto y tranquilo Kadaré en un personaje incómodo. También muy controvertido, y salpicado de críticas hacia sus opiniones y su propia biografía, cuando ha subido a la tribuna pública para alzar su voz contra el paneslavismo, las pervivencias estalinistas, y el régimen policial que durante décadas convirtió a la autárquica Albania de Enver Hoxha en una de las más delirantes y terroríficas dictaduras jamás habida sobre la faz de la tierra.

Pero, de todo eso, lo mejor que ha quedado, como siempre, es la literatura. Kósovo es reivindicado como escenario en *Tres cantos fúnebres por Kósovo* y *El cortejo nupcial helado en la nieve*, mientras que al ocaso del dictador –inevitadamente unido a la siniestra Sigurimi- le dedicó Kadaré *Spiritus*, y a su absurda ruptura diplomática y comercial con la URSS, *El ocaso de los dioses de la estepa*. Sin embargo, su gran ajuste de cuentas con el régimen de Hoxha, al igual que con todos los regímenes comunistas, y fascistas, y totalitarios en gene-



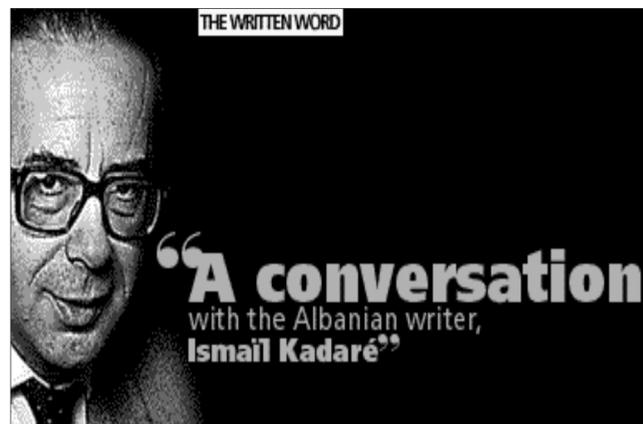
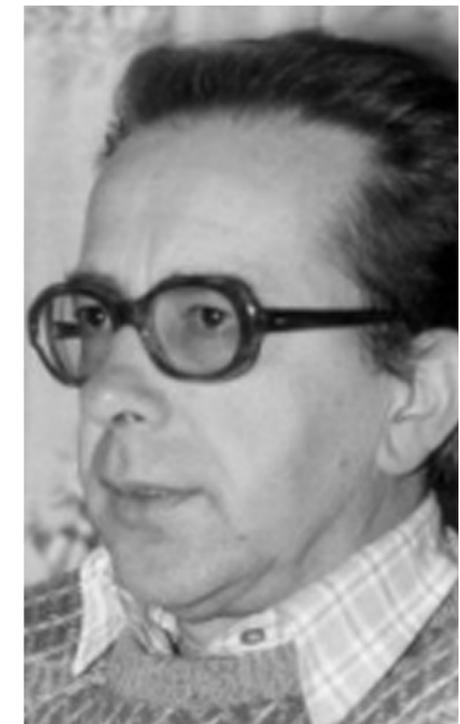
ral, es *El palacio de los sueños*, una maravillosa alegoría sobre el sinsentido del poder absoluto y el ansia enfermiza que acaba desarrollándose, entre quienes lo detentan, por ejercer el control más omnímodo y demencial sobre todos los ámbitos existenciales de cada uno de los individuos que viven bajo su tiranía. Y en el caso que nos ocupa, esto incluye a los sueños, de cuya fantasmagórica red de espionaje es

sede el palacio que da título a la novela, la más kafkiana, la más dantesca y, según muchos, la mejor de Ismail Kadaré. Su trama, que Kadaré aleja siglos atrás, situándola en la capital del Impero Turco, durante la época en que Albania era una provincia más de éste, ni le pasó desapercibida ni le pareció lo suficientemente abstracta al leviatán comunista albanés: la obra sufrió siete años de censura y estuvo a punto de costarle a su autor verdaderamente

cara. De hecho, Ramiz Alia, el sucesor de Hoxha en la jefatura del...

En fin, mejor será que no me extienda en prolijos datos sobre historia y política albanesas, puesto que no es mi voluntad la de aburrir al lector. Y sepa éste que tampoco Kadaré alberga en modo alguno tal intención, pese a que su referencia a lo albanés sea permanente en su obra –*La pirámide* podría pasar como excepción a esta regla-. De hecho, se trata de un autor que no tiene nada de aburrido ni de farragoso. Antes al contrario, lo que logra es fascinar, sin por ello dejar de ser extraordinariamente accesible para cualquier lector que caiga en la tentación de acercarse a su literatura. La razón es simple: en manos de Kadaré, Albania es una metáfora del mundo. Y aún más: de nuestro mundo, gracias al impecable trabajo de Ramón Sánchez Lizarralde.

No se priven. Sean también ustedes libres y minoritarios. Denle una buena patada a los cánones establecidos, libérense de todos sus prejuicios y sáquense un pasaporte literario albanés. Les aseguro que no se arrepentirán. Créanme. Aunque no demasiado, porque antes les he mentado. Sí, antes les dije que no tenía ninguna excusa para hablar de Kadaré y eso no es cierto: Alianza acaba de inaugurar su colección Biblioteca Kadaré, que acoge las reediciones de varios títulos aquí citados y las de alguno de los omitidos. De modo que, aunque para no leer a Kadaré sigue sin existir excusa alguna, para leerlo ya contamos con otra, a la que cabe sumar el gozoso anuncio de nuevas y cuidadas traducciones. Por no hablar de esa Academia que, a lo mejor este año sí, deja de hacerse la Sueca.



ARTURO ARANGO Y LA REALIDAD

Luis García



Vivimos tiempos de bonanza literaria dentro de la lengua hispana, de rejuvenecimiento y regeneración. No es casual la irrupción de *La Generación de Crak* en el panorama internacional ni de otros movimientos similares en un momento en el que el decaimiento del boom es más que evidente. A pesar de sus múltiples connotaciones, que las tiene, la narrativa hispanoamericana despierta pasiones, pero también recelos. Sólo así se puede entender que dentro de toda esta tendencia, a la literatura cubana siempre se las haya considerado como el patito feo, la gran olvidada de los últimos cuarenta años, salvedad expresa de puntuales y tardías recuperaciones (aunque bien es cierto que nunca es tarde para ello) como el caso de Virgilio Piñera. El boom nació de la pluma de García Marquez, Vargas Llosa y Carlos Fuentes, pero también del barroquismo de Alejo Carpentier y de la precisión poética de Lezama Lima. Ahora, prestos a iniciar el nuevo siglo, nuevos y jóvenes narradores irrumpen con fuerza hasta el punto de llegar a ser considerados casi como un lobby, o dos. Ya que inmersos en plena vorágine, y posiblemente como una aventura empresarial más, los editores diferencian entre los autores del interior y los del exterior. Si tradicionalmente los del exterior, o del exilio, eran los grandes conocidos, ahora por fin ha llegado la hora de los del interior.

Luis García - Arturo Arango, un nombre a seguir en los próximos años, aunque no por ello un perfecto desconocido. ¿Qué nos puedes contar de ti, de tus comienzos literarios?

Arturo Arango. - Comencé a escribir a mediados de los 70, en una época muy mala dentro de la Isla, un período de contracción ideológica, de dogmatización extrema. Me inicié dentro de la poesía y como parte de un grupo de poetas (muy jóvenes entonces, naturalmente) que pretendíamos renovar el género, hablar de la realidad cubana del hoy, sin idealizaciones, sin las imposiciones de la política o la ideología. Muy pronto abandoné la poesía, donde no me sentía cómodo, y comencé a escribir cuentos, y también me convertí en uno de los críticos, de los voceros de esa generación (Leonardo Padura, ya conocido en España, era otro). Aunque trabajé durante nueve años en la revista *Casa de las Américas*, de la que fui director entre 1989 y 1991, mi pertenencia literaria, mis relaciones, se establecían más en los cotos de la revista *El Caimán Barbudo*. Quizás por todos esos conflictos que caracterizaron esos años, por esos esfuerzos nuestros por lograr que los espacios de difusión se abrieran, por lograr un clima de auténtica realización literaria, mi obra inicial estuvo mucho más volcada al periodismo y a la crítica, es decir, a géneros que Alfonso Reyes llamó ancilares. Mi primer libro de cuentos data de 1989, y se titula *La vida es una semana*. Esa salida tardía fue algo común a los narradores de mi

generación.

.L.G.-Acabas de publicar novela en la Editorial Tusquets, -*El libro de la realidad*-. ¿Cómo te sientes?

A.A.- Feliz, como es previsible. Tusquets es una editorial ejemplar, por la seriedad de sus propuestas, por el respeto con que trata a sus autores, por la belleza de sus diseños.

L.G.-¿Ha sido un parto doloroso?

A.A.- Toda escritura lo es, o debía serlo. Desconfío de la obra fácil, lo cual no quiere decir que a la vez no lo escriba para divertirme. Pero, al menos a mí, también las dificultades me divierten, me hacen feliz. No se trata de masoquismo: descubrir las dificultades me llena de angustia, de desasosiego, pero vencerlas, dejarlas atrás, me hace inmensamente feliz.

L.G.- Es innegable la abundancia de narradores cubanos. Actualmente, me vienen a la memoria además de los ya conocidos Cabrera Infante y Zoé Valdés, los de Karla Suárez, Ronaldo Menéndez y tantos otros. ¿Cómo se vive la literatura desde el ostracismo?

A.A.- No sé exactamente a qué se refiere en la pregunta el término "ostracismo". Yo, como la generalidad de los escritores cubanos, viajo con frecuencia fuera de la Isla (también, como es lógico, dentro de ella), he publicado libros en México e Italia, y cuentos y artículos en revistas de muchos países, y aparezco en una veintena de antologías de cuentistas cubanos aparecidas fuera de Cuba. He escrito, además, el guión de una película (basada en un cuento mío), "Lista de espera", estrenada comercialmente hasta ahora no sólo en Cuba, sino además en España, Francia, Italia, Alemania, México, y que se ha presentado, entre

otros, en los festivales de Cannes, Málaga, Cartagena y Chicago. De manera que la palabra ostracismo me resulta extraña.

.L.G.-¿Te has sentido en alguna ocasión mediado por los narradores del exterior?

A.A.- El exilio cubano es muy diverso. Por ejemplo, admiro mucho la obra de Cabrera Infante, a quien no conozco personalmente, y de quien lamento su actitud intolerante (por ejemplo, se ha negado a figurar en un panorama del cuento cubano publicado en Cuba). Admiro también mucho la obra de Gastón Baquero, a quien tuve la oportunidad de conocer en Madrid, poco antes de su muerte. Me deslumbra la personalidad y la obra de Reinaldo Arenas, sobre todo sus novelas *El mundo alucinante* y *El color del verano* (mientras la película *Antes que anochezca* me parece muy manipulada, muy falsa, a pesar de la soberbia actuación de Bardem). Le hablo de obras que he leído en Cuba, que están en mi biblioteca. Hay otro exilio de autores que son mis compañeros de generación, o cercanos a ella, y en algunos casos mis amigos, con los que mantengo la comunicación normal (o anormal) que se mantiene con los amigos o conocidos: les envío mis libros, recibo los de ellos, nos escribimos, discutimos, nos criticamos o atacamos. En la última década, en algunos espacios de la cultura cubana (yo trabajo en una revista, *La Gaceta de Cuba*, que ha sido paradigmática en este sentido), hemos tratado de "normalizar" nuestras relaciones con la cultura cubana que se hace fuera de la Isla, y hemos ido publicando sobre todo a aquellos escritores que se dieron a conocer fuera de Cuba, y que para nosotros eran desconocidos por completo. Por supuesto, son autores cubanos, pertenecen a nuestra literatura, a nuestra cultura, y más que una "mediatización", tengo con ellos una "relación", diversa, según los casos, como son todas las relaciones.

J.L.S.-Eres un perfecto desconocido, y sin embargo acabas de publicar en Tusquets la novela *El libro de la realidad*. Todo un éxito, y una apuesta de la Editorial. ¿Qué podemos encontrarnos los lectores en la misma?

A.A.- Te confieso que no me gusta intervenir en el juicio de mis posibles lectores. El libro de la realidad es una novela que ocurre en el ambiente histórico e ideológico de la Cuba de los 60. Sus protagonistas son jóvenes que viven inmersos en un estado de fe, pero cuyas existencias transcurren también, como suele ocurrirnos a las personas de carne y hueso, en la cotidianidad: con las dificultades, con los traslomos, con las pasiones que habitualmente ocupan la vida diaria de las criaturas vivas.

J.L.S.-¿No pasa por ser una novela de iniciación, un concepto muy recurrido actualmente en literatura? Iniciación a la vida, a la realidad que te rodea...

A.A.-La novela de iniciación es un tópico, casi un subgénero dentro de la novela. El libro de la realidad tiene algo de eso, como lo tienen todas las novelas cuyos protagonistas son jóvenes, personas que están todavía en edad de aprendizaje (en edad en que el aprendizaje es más intenso). Pero las novelas de iniciación suelen contar períodos muy largos de la vida de sus personajes, mientras que en ésta, por la naturaleza misma de su argumento, sólo se cuentan unos meses. La novela de iniciación suele acercarse a lo biográfico: niñez, adolescencia, juventud... Aquí es un fragmento, una instante de intensidad inusual dentro de un conjunto de vidas.

J.L.S.-Una novela escrita en la Cuba de Castro sobre la Cuba de Castro, y desde en interior. ¿Es un acto de valentía, de justicia...?

A.A.-Es un acto literario, ni más ni menos. Yo te aseguraría que la inmensa mayoría de la literatura que se ha escrito en Cuba en los últimos quince años tiene como referente a la realidad cubana posterior a 1959. Y créeme que en esas obras hay todo lo humano y lo divino que suele encontrarse en cualquier literatura.

J.L.S.-¿Hasta que punto es una novela autobiográfica? Y caso de serlo (o no) ¿con qué protagonista te identificarías?

A.A.-No es autobiográfica, aunque sí, como ocurre siempre, inevitablemente, hay allí contadas muchas experiencias que son mías. Yo soy un poco menor, en edad, que esos personajes. Cuando ellos, digamos, vivían esos episodios, a sus diecisiete o dieciocho años yo tendría unos doce o trece. Soy, digamos, su hermano menor. De ellos, me gusta la soledad de Alejandro, su fortaleza, como también el escepticismo de Rolando. Es decir, me hubiera gustado ser el hermano menor de cualquiera de ellos dos.

J.L.S.-¿Te sientes heredero de algún autor en concreto?

A.A.-Uno suele ser heredero de un conjunto de autores, de sistemas literarios, más que de un escritor en específico. Incluso, es heredero de cineastas, de pintores, de músicos: de un ambiente cultural. Yo me formé en la admiración a esa gran novelística latinoamericana que se ha llamado boom, y, en general, me siento parte de una comunidad lingüística que en la segunda mitad del siglo pasado dio obras excepcionales. Pero las afinidades literarias se establecen de otra manera: por ejemplo, Borges me interesa por encima de todos; prefiero Palinuro de México antes que La región más transparente, y me arrodillo ante Gran sertón,



Arturo Arango en una conferencia en Bogotá

veredas. Y en esa comunidad espiritual también incuyo el cine de Tomás Gutiérrez Alea, las canciones de Silvio Rodríguez o de Chico Buarque, la pintura de René Portocarrero o de Julio Le Parc. Pero esa comunidad cultural puede ser más amplia: el descubrimiento de los Beatles por el adolescente que fué marcó definitivamente mi sensibilidad, como más tarde a Led Zeppelin o a Joan Manuel Serrat, o el cine de Buñuel, de Fellini o de Tarkovski. Hablo de obras formativas, y trato de darte referencias contemporáneas.

J.L.S.-Literariamente te has iniciado en el relato corto, habiendo conseguido algunos premios. ¿En que terreno te mueves con más fluidez?

A.A.-No escribo cuentos desde 1994 porque no se me ocurre ninguna idea que pueda contar en menos de cien páginas. Debe ser incapacidad, y que la novela te permite establecer asociaciones, a inventar mundos que a mí me resultan más cómodos. Suelo estar durante varios meses preparando, almacenando dentro de mí los ingredientes de ese universo en el que voy a entrar, y después que logro conformar sus rasgos primigenios, a esbozarlo, cada vez me puedo mover mejor dentro de él. Cuando cada mañana me siento frente a la pantalla no me la encuentro en blanco: hay cosas que revisar, que rehacer, que me van llevando hacia lo que está por escribir. Esa angustia del inicio, de la primera frase, del ¿valdrá la pena?, en la novela se resuelve de una sola vez para muchos meses. Es como encontrar un contrato de trabajo a largo plazo, en un lugar hecho a tu gusto, a tu medida. Con el cuento es como salir todas las semanas a buscar empleo.

J.L.S.-A pesar de ser un tema tan atractivo, no es corriente salvo en los autores cubanos del

exterior el recurrir al período histórico revolucionario como argumento literario. ¿A que crees que es debido?

A.A.-Como te dije antes, sí es frecuente, y más que frecuente, común. Por ejemplo, todas las novelas de Padura ocurren en los 70 y 80. Lo mismo con las obras de dos autores que respeto muchísimo, como Reinaldo Montero y Miguel Mejides. En España se ha publicado también *El pájaro*: pincel y tinta china, de Ena Lucía Portela, que ocurre en los 90 cubanos. Lo que ocurre es que circulan muchos esquemas sobre Cuba, y su literatura se conoce mal, y se suele comprender a partir de esos esquemas. J.L.S.-¿Qué estás preparando en estos momentos?

A.A.- Estoy trabajando una novela que se llama Muerte de nadie, y que es un proyecto largo, y complicado. Es una mezcla de tipologías diversas: novela de aventuras, policial, histórica, del dictador...

J.L.S.-¿Acudirás al Salón del Libro Hispanoamericano a celebrar en Gijón en Octubre próximo?

A.A.-No tengo idea.

J.L.S.-¿Podrías recomendarme algunos autores cubanos desconocidos para el lector español?

A.A.-Obviamente, pienso que te refieres a los que no han sido publicados en España. Para ordenar un poco cronológicamente, me gustaría que en España conocieran las novelas de José Soler Puig, ya fallecido, y con una obra monumental, *El pan dormido*. De los más cercanos a mí, ya te mencioné a dos que me parecen magníficos: Reinaldo Montero y Miguel Mejides. De ellos recomendaría *Las afinidades* (Montero, ya que su obra principal, *Misiones*, alcanza las 1200 cuartillas) y *Perversiones* en el Prado (Mejides). En España han publicado a Padura, a Abilio Estévez (ambos en Tusquets), a Abel Prieto, a Senel Paz, Eliseo Alberto. No sé si conocen a Carlos Victoria, que vive en Miami, y es excelente. De los más jóvenes que nosotros, a Ronaldo Menéndez, Ena Lucía Portela, Atilio Caballero y Pedro de Jesús, ya dados a conocer allá (aunque a veces en editoriales menores), habría que añadir a Waldo Pérez Cino, que vive en Madrid, y de quien me acabo de leer el manuscrito de una novela interesantísima, *El puente sobre el río cual*; Alberto Garrido, autor de muy buenos cuentos reunidos en *El muro de las lamentaciones* y una novela bellísima, *La leve gracia de los desnudos*. Y ahí detengo la lista de mis preferencias.

Arturo Arango/El libro de la realidad/Tusquets, 2001, Barcelona, 216 pp. La realidad

Waldo Pérez Cino

La historia –la fábula– que cuenta la novela es sencilla: un grupo de jóvenes cubanos, cuya composición se ha decidido en un recodo impersonal e invisible del poder, se prepara para la lucha armada en otros sitios del mundo. Cada uno siente o cree, a su manera, que se trata de un compromiso ineludible; de un compromiso lo bastante importante para desechar sus vidas actuales en función de esa lucha. Quién, además, podría decir que no. Los que los han elegido conocen sus vidas; las conoce y modula, de ahora en adelante, el Instructor.

Ésa –que leemos en peripecias cotidianas– será por unos meses su realidad; lo será todavía –para ellos país ignoto– la tierra en que desembarcan y disparan y corren y uno muere (la muerte es lo bastante seria para detener el juego, es la frontera que los devuelve a la otra realidad, la realidad, o que los arroja al horror). El país ignoto no lo era, sino el suyo propio: sólo una ficción de entrenamiento, un último ejercicio (“Han cumplido el entrenamiento de manera satisfactoria, dice, palmea los hombros, abraza a Alejandro, Así responden los elegidos, da un beso a Miriam, Han demostrado su valor y su destreza en esta última manobra”).

Quizá tras esa muerte sea su propia realidad la que más pueda serlo: ignota, ficción, experimento torpe: un entrenamiento riguroso para una meta sin asidero, un juego donde hay muertos y se involucran vidas. ¿Acaso toda realidad no lo es, ensayo paradójicamente definitivo, ensayo que es él mismo la puesta en escena siempre postergada? ¿Qué realidad? Y de ella, ¿qué puede contarse? ¿Y cómo?

Más o menos compleja que sus formulaciones, depende cuál, la realidad es el territorio de la naturaleza, la densidad –más allá de lo llano o lo complejo, de la superficie y el fondo– que cobija la estada en el mundo.

La realidad, que es también o sobre todo sus formulaciones,

suele salvarse en instancia última de su entramado de palabras y de ideas: cualquier palabra –cualquiera de las formulaciones de la realidad– deja entrever o suponer o a salvo, para convalidar lo real, las que no fueron dichas, esto es: a las otras, distintas o aun enfrentadas u opuestas, y a las mismas, las que pudieron formar parte de lo dicho pero se desecharon o elidieron (la palabra en barbecho) o no vinieron a cuento, sin más.

En la tradición de la literatura llamada, con mejor o peor acierto, realista, pesa tanto la referencia a determinadas circunstancias como las maneras –la formulación: las selecciones del discurso, las visibilidades y ausencias selectivas– de esa referen-

cia: de las maneras depende el casi siempre desacertado adjetivo, los realismos, pongamos por caso, sucios o socialistas o mágicos. De la novela de Arango, por suerte, cualquier adjetivo de esta guisa sobra. De hecho, ¿por qué estamos hablando de realismos?

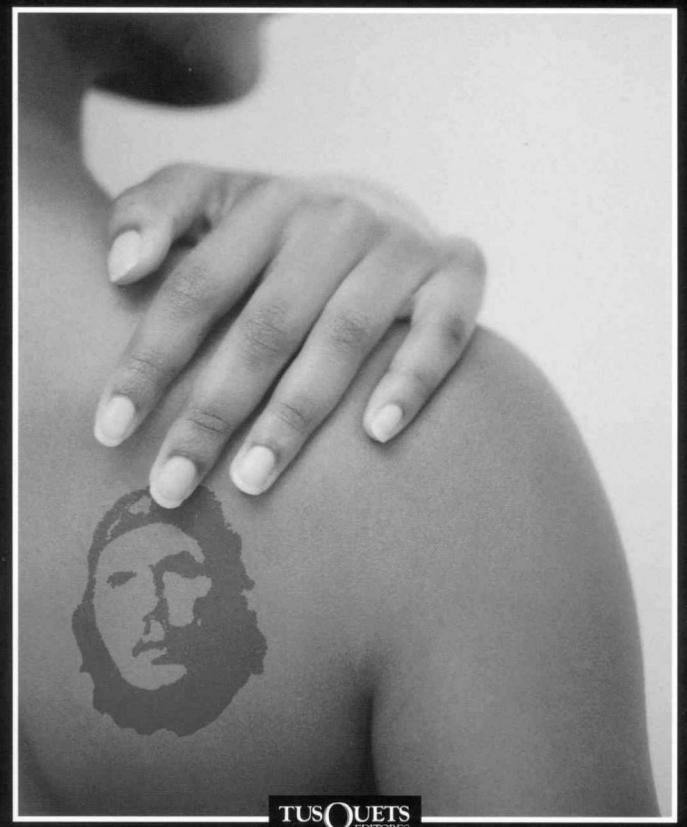
En una literatura como la cubana, por lo menos en la segunda mitad del siglo XX, lo referencial –los realismos– han primado no sólo como tendencia visible, avalada por el canon crítico, sino como parámetro de valor y como modelo impuesto o sobrepuesto a sus lecturas (y hay que subrayar que lo adjetivable, el discurso, pesa tanto o más aquí que la circunstancia a que atañe). Sería difícil soslayar esto ante una novela cuya trama transcurre en su totalidad, por así decir, en el meollo de la Historia; de hecho, soslayarlo sería más bien un tour de force retórico para decir lo que prefiero decir sin trampas, que es lo menos que merece un libro también sin ellas, pleno en su desnudez: la realidad es, aquí, otra cosa, ésa tan densa que se salva de cualquier formulación o cualquier discurso, porque deja siempre entrever a través suyo los otros.

O sea, lo que ya sabíamos, que se trata de literatura: la realidad es aquí, en el mejor sentido del término, su escritura. Para mejor entendernos: una escritura bien lejana de aquella otra que pretende reflejar o mostrar (que pretende la transparencia del discurso); aquí no, aquí hay opacidades (la realidad, a fin de cuentas, es opaca, su densidad es la que hace posible el intercambio de sus formulaciones sin desmedro de su entidad última).

Pero sin dejar de nombrar, decir, aquello que pareciera innominable, el proceso mediante el cual el poder –amparándose en la utopía, él mismo fuente de legitimidad y derecho– fuerza los límites del juicio para hacer devenir demoníaco lo que se prometió angélico. O, dicho de otro modo, una escritura que consigue contar una realidad secuestrada, a través del proceso mismo del secuestro.

Arturo Arango EL LIBRO DE LA REALIDAD

colección andanzas



TUSQUETS
EDITORES

La postulación de la realidad, entendida en trabada relación con la historia, ha conocido en la literatura cubana de los últimos 40 años dos formulaciones básicas, si la reducimos a sus extremos. Una, que pudiéramos llamar épica apologética, se sustenta en el comentario narrativo de determinados episodios como pretexto para desplegar un discurso de fondo, de un signo o de otro (esto es, la historia pasa frente a sus personajes para mostrar la bondad o maldad, casi siempre propuestas como intrínsecas –se trata de una épica fundamentalista– del devenir histórico de la isla); la otra, llamémosle lírica hagiográfica, se centra en los individuos que padecen estos sucesos y suele regodearse en una suerte de catálogo de circunstancias y sus correlatos interiores, según su signo, de felicidad o desdicha convenientemente explícitas. Ambos extremos, salvo excepciones, suelen entreverar la realidad con la realidad política, o más bien: disponer cualquier otra circunstancia real a la luz (o las sombras) de la circunstancia política cubana. Si bien hay muchos matices en medio, pocas de las novelas escritas en la última década, de aquellas a las que interesa claramente la relación entre el individuo y la Historia, escaparían a esta tipificación. A las pocas excepciones hay que sumar este libro, con el elemento añadido de que en la novela de Arango la asunción es frontal, inmediata: es la Historia la que hace posible y sostiene, como andamiaje de toda la trama, un texto

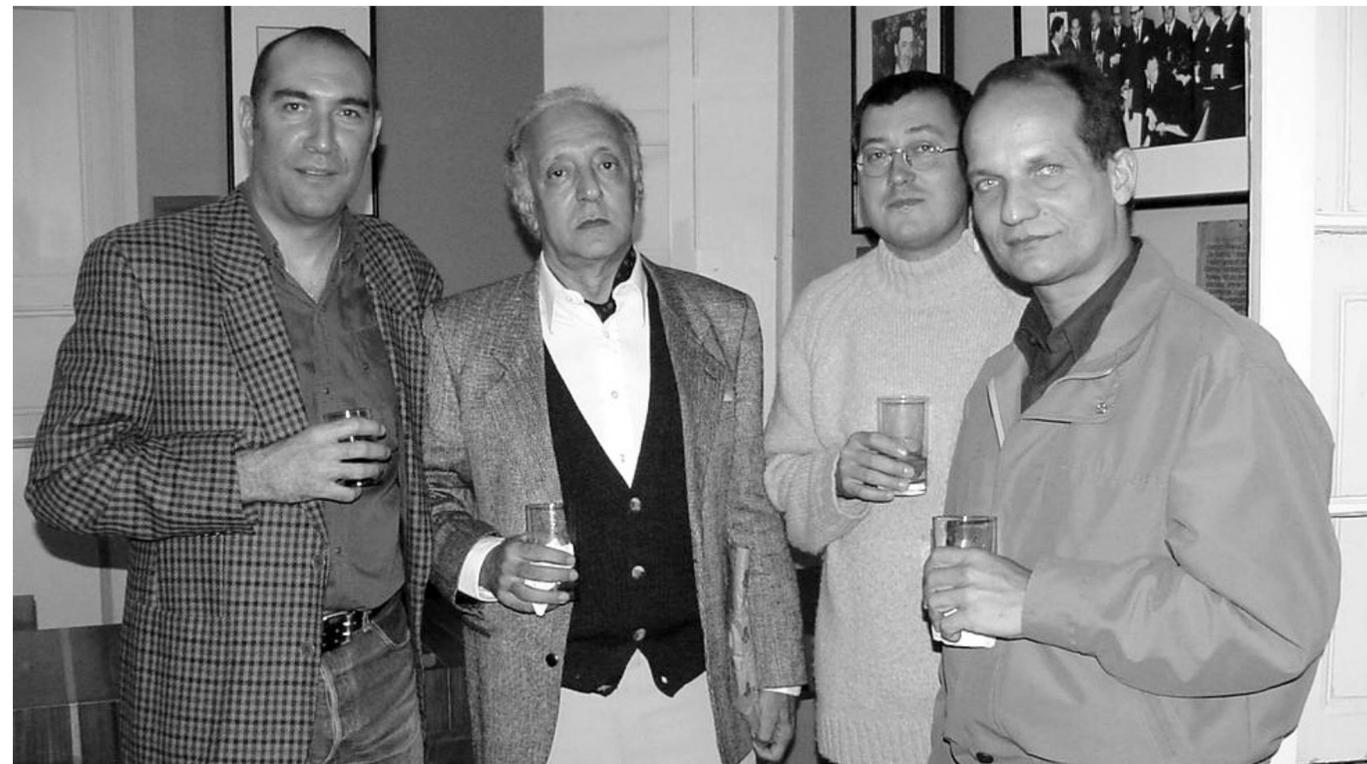
cuya escritura versa sobre el envés de la Historia, sobre historias: sobre la condición humana más que sobre la condición histórica. El libro de la realidad hace replantearse –en su eficacia narrativa, en la eficacia de una postulación autosuficiente de lo histórico: en la trabada imbricación entre la una y la otra– la relación triangular entre los textos (la escritura), la Historia (una cierta escritura o un discurso) y los hombres (la escritura del bien o del mal, si eso quiere decir algo, y su lectura: una ética, tanto activa como pasiva).

Se trata, a fin de cuentas, de entender, explicarse, el Mal, la metamorfosis entre la tentación del bien y su realización aberrada: una realidad fantasmagórica –si se la mira desde fuera, o en lógica cabal– pero que suplanta a las otras y cobra cuerpo de única realidad. Claro, que no es la única: entretejidas, están las otras, todas las demás, conformando el manto que ya sabemos de infelicidades y silencio. La novela de Arango explora la articulación misma, la bisagra, digamos, entre el mundo y esa realidad sobrepuesta –sobreimpuesta– a aquellos donde, en última instancia, se realiza y refrenda cualquier realidad: los individuos, el ser humano. No conozco otro libro en la reciente literatura cubana que revele con mayor claridad –en su despliegue interior del secuestro del ser– los mecanismos de suplantación de la realidad de que hablamos, y que llevan marcando durante años las

realidades de la isla. Esa claridad debe mucho a lo no dicho, a la ausencia de juicios explícitos de valor; si hay un atisbo de discurso en este libro, éste se compone de ausencias, de la relación entre elementos eminentemente narrativos (esto es, no discursivos, no asertivos). Pero la relación entre esos elementos hace cobrar cuerpo –aun en lecturas muy distintas de ésta, sospecho– a una presencia tan densa como la propia realidad, tan compleja como el territorio de la naturaleza y el hombre.

El libro de la realidad remite (me remite a mí, lo menos, y por razones en cada caso distintas) a otros dos libros: Ensayo sobre la ceguera, de Saramago (dicho sea de paso, la prosa de Arango recuerda bastante lo mejor de Saramago), y El amante del volcán, de Susan Sonntag. Quizá el acierto de la novela de Arango consista en establecer el itinerario exacto entre lo humano –lo mejor y lo peor de la condición humana en una circunstancia alienada, eso que tan bien despliega Saramago en la suya–, y las dobleces del sueño de la redención, del poder que trastoca el bien y el mal y los medios y el fin al amparo del Gran Objetivo –la cultura, la revolución, la clase, ese estar a la altura de la circunstancias que pone en escena el libro de Sonntag.

(La Habana, 1972). Narrador y crítico. Ha publicado el libro de relatos *La demora*. Reside en Madrid.



Con otros escritores en Bogotá

José María Merino, del relato oral al cuento escrito

Diego Marín A.

Para la segunda vez que el escritor José María Merino visitaba Logroño, después de dar años antes una conferencia en el instituto P.M. Sagasta, fue el encargado de apadrinar el nuevo número de la revista literaria *Fábula*. En el acto de presentación del décimo número de *Fábula* en la Sala de Grados del edificio Quintiliano de la Universidad de La Rioja, Merino prologó su conferencia explicando que él mismo también había iniciado su carrera literaria en revistas literarias de León. Recordó *La ilustración poética española e iberoamericana*, una revista de un librero donde publicó sus primeros poemas, y *La farola*, una revista de "indigentes literarios" donde publicó un cuento. Las dos eran "lucecitas que brillaban en la oscuridad tenebrosa de unos años de espaldas a la cultura, un espacio de esperanza y reto". Deseando larga vida a *Fábula* como reflejo de la literatura de La Rioja, además de escaparate y trampolín de los escritores jóvenes, Merino definió las revistas literarias como "especies preciosas y raras en el ecosistema literario que dan cobijo a piezas y experimentos que difícilmente tendrían cabida en un libro y apoyadas por personas enamoradas de la literatura". "Las armas de un escritor principiante son las palabras escritas", afirmó mientras alababa la función de este tipo de revistas cada vez menos comunes y frecuentes naufragos culturales de algunas ciudades españolas. También explica que después de un siglo decimonónico, rancio y pasado de moda como el XIX, "¿Qué será lo vigesimonónico?", porque vivimos en la incertidumbre de la crisis del libro y la ficción. Aunque la novela haya muerto, en palabras del "patriarca de las letras españolas" Francisco Ayala, Merino declaró llevar oyendo ese anuncio desde que empezó a escribir novelas y sentenció que "Los calendarios son una convención".

José María Merino Sánchez (A Coruña, 1941) es leonés de adopción pero actualmente vive en Madrid, donde se licenció en Derecho por la Universidad Complutense, trabajó para el Ministerio de Educación y Cultura y colaboró con la UNESCO. Ha ejercido de editor en antologías como *Los mejores relatos españoles del siglo XX* (Alfaguara, 1998), *Cien años de cuentos* (1898-1998): *Antología del cuento español en castellano* (Alfaguara, 1998) y *Leyendas españolas de todos los tiempos* (Temas de hoy, 2000), es miembro del Consejo Editorial de las revistas



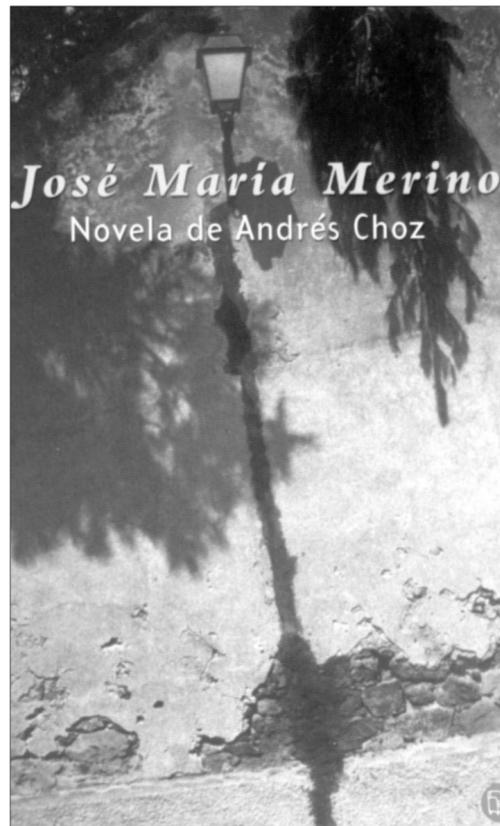
Leer y Revista de Libros y ha ejercido de director de cursos como el *Literatura fantástica y otras expresiones de lo imposible* de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander. Ha recibido varios e importantes premios como el 'Novelas y Cuentos 1976' por *Novela de Andrés Choz*, el 'Nacional de la Crítica 1986' por *La orilla oscura*, el 'Nacional de Literatura Juvenil 1993' por *Los trenes del verano*. No soy un libro o el 'Miguel Delibes de Narrativa 1997' por *Las visiones de Lucrecia*. También ha publicado otras novelas como *La tierra del tiempo perdido* (Alfaguara, 1987), *Las lágrimas del sol* (Alfaguara, 1989), *El viajero perdido* (Alfaguara, 1989), *Las crónicas mestizas* (Alfaguara, 1992), *Intramuros* (Edilesa, 1998), *Cuatro nocturnos* (Alfaguara, 1999) o *Los invisibles* (Espasa Calpe, 2000); además de los libros de relatos como *Cuentos del reino secreto* (Alfaguara, 1982), *Cuentos del Barrio del Refugio* (Alfaguara, 1994) o *La casa*

de los dos portales y otros cuentos (Octaedro, 1999); y los libros de poesía *Sitio de Tarifa* (1972), *Mírame medusa* (Ayuso, 1984), *Cumpleaños lejos de casa* (1973), *Cumpleaños fuera de casa* (Endymion, 1991) y *Silva leonesa* (Instituto Leonés de Cultura, 1998). Algunos de sus cuentos han sido recogidos en volúmenes recopilatorios como *Cuentos de cine* (Alfaguara, 1996), *Bestiario* (Siruela, 1997), *Los narradores cautivos* (Alfaguara, 1999), *Cuentos de la calle de la Rúa* (Popular, 1999) o *Palabras en la noche* (Linteo, 2001), mientras que ha sido traducido a varias lenguas y se han publicado tres libros en castellano recopilando parte de su obra más destacada en los tres géneros literarios que cultiva. La trilogía de novelas compuesta por *El caldero de oro* (1982), *La orilla oscura* (1985) y *El centro del aire* (1986) ha sido publicada de forma conjunta bajo el título *Novelas del mito* (Alfaguara, 2000); sus relatos más sobresalientes han sido publicados en 50 cuentos y una fábula (Suma de letras, 2001); y su obra poética escrita entre 1969 y 1973 fue publicada en *Cumpleaños lejos de casa: antología poética completa* (Endymion, 1988).

Para empezar su conferencia, como buen elocuente y perfecto conversador, José María Merino avisó de la importancia de la ficción breve o cuento en la Literatura, "La ficción es la primera forma de inteligencia del ser humano, luego están la Filosofía y las Matemáticas. Mito, leyenda, fábula, cosmogonía..., esto ha dado sentido al mundo. La ficción forma parte de la condición humana. El ser humano entiende la realidad a través del relato y en lugar de Homo Sapiens debería denominarse Homo Narrans. El cuento es algo que nos corresponde de forma natural, siempre hemos contado cosas". Entre los primeros chorros de voz, Merino añadía anécdotas ("con la incoherencia propia de un escritor, no de un científico") refrigerando la atractiva ponencia y convirtiéndole en un narrador en vivo.

Dedicó unas palabras a internet contando su participación en un proyecto de novela conjunta organizado por el diario El Mundo. Entonces, al preguntar cuál era el espacio para su correspondiente capítulo, le respondieron: "No te preocupes, Merino. Noventa líneas". Por eso, dijo, ahora desconfía de los deportes que reducen y empobrecen el discurso en lugar de enriquecerlo.

Siguió su discurso con una duda literaria como es la definición de los géneros: "Hay una indefinición patronímica, yo llamo cuento y relato a lo mismo. El cuento parece recoger algo de la tradición oral, mientras que todo lo demás es relato, un acta, cualquier descripción...". Merino habló del cuento oral, cuento popular y cuento escrito (o literario) y de que el cuento literario no tiene por qué ser lo mismo que un cuento infantil. También recordó el rodaje una película basada en cuento escrito entre varios autores, entre quienes estaba él, cuando se reunían todos a cenar en una casa del pueblo que servía de escenario. Un día, durante la cena de cumpleaños de una anciana vecina, los ciudadanos contaban historias escalonadamente hasta que un Labrador recitó un romance sobre una pastora con medidos silencios y habilidad de jugar. El poema describía cómo la pastora y él se bañaban en verano en el río mientras que entre sus cuerpos desnudos pasaban las truchas. Los escritores, con alma caritativa o descubridora, le pidieron al vecino que les dejara publicar ese poema en una revista porque calidad no le faltaba, a lo que el autor respondió: "Sí, hombre, como si yo no supiera los duros que vale esto". Pero ahí no se acabó la noche, seguidamente y a petición de la anfitriona, los escritores tuvieron que convertir ese cuento escrito en el que se basaba la película en un cuento oral para entretener a los lugareños. Esa experiencia, "tener que descomponer un cuento escrito para hacerlo oral, fue una de las más interesantes, sorprendentes y embrazosas de mi vida porque es una tarea difícil pero bonita", explicó el escritor leonés. En el cuento oral prima la oralidad, aunque también influye la mímica, la gesticulación, pero lo importante es la capacidad de transmitir del narrador, siendo la historia lo de menos. La trama de un cuento oral es fija, aunque las descripciones corren a cargo del narrador, quien es el que lo hace bueno o malo. Hay un cuento que se cuenta en toda España, dijo Merino, el de *Blancaflor y la hija del diablo*. Éste es un cuento oral típico que puede empezar así: "Érase una vez en un hermoso país del norte una bella joven casada con un rey muy valiente..."; y según quien lo cuente la descripción variará, el rey será más o menos valiente, la joven más o menos bella..., pero hay una característica importante que no cambiará y es que el cuento lo protagonizan unos reyes que viven en un país lejano. Cada narrador contará de forma distinta que se querían mucho, cada uno dará diferentes pasos, pero no cambiará que son unos reyes que no podían tener hijos. Unos dirán que "Estaban desesperados", otros que "Estaban tan hartos de no tener hijos que estaban a punto de divorciarse", pero el hecho en el que coincidirán todos los narradores es que un día los reyes exclaman: "Ojalá tuviéramos un hijo aunque a los veinte años se lo llevara el diablo". Entonces tendrán ese hijo deseado, quien crece, y cuya vida es narrada de forma distinta dependiendo



del orador, hasta que a punto de cumplir veinte años los padres entristecen por su inminente pérdida. De nuevo, todos los narradores coincidirán en el momento en que el hijo pregunta a sus padres el porqué de sus lamentos y ellos responden: "Porque vas a cumplir veinte años y prometimos que a esta edad te llevaría el diablo". Y esto es un cuento popular, dictó, cuentos con una línea cerrada y establecida, situados en un momento ahistórico, protagonizados por héroes anónimos y sólo transmitidos vía oral, por alguien que lo memoriza y lo cuenta.

Por otra parte, diferenció Merino, "en el cuento literario el énfasis está dado por la palabra escrita, tiene una forma fija, un autor, está dentro de una historicidad y tiene muchos modelos. El cuento escrito sólo podemos contarlo reproduciéndolo de memoria o leyéndolo. Un cuento literario es lo que escribió Cortázar, Azorín, Baroja, Valle-Inclán... y eso no puede contarlo un cuentacuentos. Pueden contarlo de memoria, como hacían los bardos con Homero, pero no recitarlo, no se puede enriquecer con la gracia personal, eso no sería contar ese cuento, lo convertirían en otro. Los cuentos orales no son nuestros, pero los literarios sí". En el cuento Lo desconocido de Baroja o en cualquiera de Hemingway, ejemplificó el escritor, sobresale la originalidad y divierte, las novelas no ejercitan el género fantástico, son más derivativas, dan más libertad al escritor, "escribir una novela es como un enamoramiento en un esquizofrénico

avanzado. A mí me gusta que me encarguen cuentos, pero no novelas, bastante tengo con escribirlas". Eso sí, explicó Merino, hay una serie de Leyes del Cuento que han pasado del cuento oral al escrito y que ahora conviven. Son la Ley de Movimiento, por la que un cuento no puede terminar como empezó, debe moverse, al contrario que la lírica, que tiende a la inmovilidad; la Ley de Interés, por la que el lector o espectador debe sentirse interesado en la historia que se cuenta; la Ley de Verosimilitud, por la que debemos creer lo que nos cuenten, aceptar las convenciones expuestas, que los fantasmas o vampiros existen...; y, por último, la Ley de Economía, que explicó con una fórmula de invención propia (confesando haberse hecho "enamorado de las ciencias con los años porque tuve malos profesores, así como si los tuve de literatura"): la extensión debe de ser inversamente proporcional a la intensidad, por ejemplo, un chiste bien contado es un cuento perfecto. Durante una Feria del Libro, recordó de nuevo Merino, una señora acudió a él declarándole que le gustaban mucho sus cuentos, pero tenían un fallo y es que acababan enseguida. "Hay muchos escritores que cogen un cuento, lo inflan y lo convierten en novela, pero al cuento no le interesa derivar, sino resolverse cuanto antes. El cuento presenta una sensibilidad distinta a la novela y no todos los novelistas son capaces de escribir cuentos. Escribir cuentos es un privilegio de la imaginación". Finalizando su charla, Merino reflexionó a modo de conclusión que

"En el sistema educativo se utiliza muy poco el cuento y es necesario. El cuento popular no morirá mientras se siga contando, el día en que ya nadie cuente el cuento de Blancaflor habrá muerto el cuento oral. Por eso es importante que sigamos contando cuentos, los cuales están cargados de modelos para la literatura. La Literatura es un lenguaje distinto a la Religión o la Filosofía, nos dice algo a un "yo" secreto".

A continuación, el amigo del también escritor Luis Mateo Díez, ya con los asistentes al acto metidos en el bolsillo, leyó Carrusel aéreo, Rebajas, Dimisión general, El cazador genuino, Ecosistema y Terapia, seis de los cien relatos breves (escritos a partir de noticias, sucesos y artículos reales) que publica en su nuevo libro *Días imaginarios* (Seix Barral, 2002). Para finalizar, en el pertinente (a veces impertinente) turno de preguntas, José María Merino se mostró más humano, crítico y autobiográfico. Al explicar que él no es un escritor superventas, dijo que "las editoriales han convertido el libro en un producto perecedero, dura los quince días que el librero lo muestra en el escaparate"; al hablar de la vida y el paso del tiempo dijo que "cuando somos jóvenes el tiempo transcurre de otra forma. Conforme vas creciendo el tiempo se reduce y ya no hay tiempo para tantas cosas"; y al hablar de su pasado como trabajador de oficina, dijo que "cuando escribía mi vida de funcionario desaparecía, ahora me arrepiento de no haber dejado el funcionariado antes".

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD

TIEMPO

Una luz taciturna de prostíbulo,
de fondo de alcohol, de inconsolable
cantina ferroviaria, irrumpe
y persevera en estos transitorios
tramos de la memoria.

Se oye el paso decrepito del tiempo
entre las inconstantes dádivas
de la felicidad, mientras al fin desertan
los cuerpos juveniles y el olvido
otra vez se delata y lame
con su divina lengua
un penúltimo rastro de deseo.

Edad dilapidada que en lo oscuro
me mira, madre
de los espejos, ¿ en qué me he equivocado?

Emigra la verdad como las aves.

(Inédito en libro)



SALVADOR VARGAS
Selección de Poemas
LAS DOS RESPIRACIONES



Salvador Vargas (Córdoba, 1966). Estudió Derecho y Cine, ahora se gana muy bien la vida, está casado con Lisi y es ciudadano americano. Tiene dos libros de poemas, una obra de teatro, un par de guiones sin gracia y tres o cuatro amigos con verdadero talento. Esta selección personal de poemas pertenecen al libro inédito *Las dos respiraciones*.

Siempre perfil, siempre
margen.
Endulzar la espera
cuando mustio el día se levante
y haga presas.
Y rezar
por la resurrección floral
que asoma a tus manos.

Clarea.
El amor que hervía en la sombra
huye.
Mi amor..
Incubo ahora la abstinencia
por ley,
porque ley es la soledad de tu lengua
quieta.

Primero, se quitó la falda; luego, las bragas. Una brisa de verano ventiló su coño. Fue entonces y no antes, como dijo la prensa, cuando despertó a la parejita, los tomó en brazos y saltó desde la ventana del dormitorio. A. tenía tres años, S. cuatro y ella era mi tierra prometida. ¿El canto de las sirenas? Sí, eso tuvo que ser. El que quiera volverse loco buscando otra justificación puede hacerlo.

No existe un punto de fuga más limpio que la conciencia de un trilero, más delicado y humano que un chancro.

III

A través de A.
se abren paso páginas
tan destempladas
como sábados
sin caramelos.

En nombre del dolor
arrastró un beso
antiguo
que mengua
en proporción inversa
a mi trastorno.

Soy el heredero del heredero de Charlie Parker...

A través de A.
se abren camino civilizaciones
de payasos.

Una tristeza provisional
se abandona a la inercia.
Alguien quebranta a alguien
con la excusa de un pacto de cautela.

Cómo sitiar el ruido
que hierde...
Una razón para la herida
si en el gesto no hay verdad.
Una razón para la herida.

La indiferencia de las hayas

Simón Elías

Cuando bajó a la ciudad jamás pensó que algo así le iba a suceder. Llevaba una vieja camisa de su padre con los puños raídos, unos pantalones azules con manchas de pintura y un gabán inglés que había comprado años atrás en la furgoneta de un gitano. Pedro era un tipo joven y fuerte con la complexión de un castaño de indias. Tenía unas manos anchas y bondadosas, duras como el mango de una azada que se retorcián en un nudo de protuberancias. Su rostro curtido por el viento de la sierra mostraba una barba incipiente y tosca fruto de varios días sin mirarse en el espejo. El pelo corto forjado por la forma del gorro con el que trabajaba cada mañana tenía un remolino en la nuca que le daba un aire inocente, casi divertido.

Había pasado la mañana en el monte, ajeno a sí mismo entre las hayas, cortando leña; había dado de comer al ganado y, después de almorzar un trozo de chorizo con pan duro, había limpiado las cuadras de los terneros. Comió solo junto a la chimenea un cocido de garbanzos recalentado, se montó en el Land Rover y marchó a la capital. Le apetecía ver gente, tomar una cerveza y comprarse un libro con el que entretener las largas noches de invierno.

Pedro caminaba por las calles con las manos en los bolsillos y la espalda encorvada en un gesto tímido que le atenazaba los huesos cada vez que dejaba la casa húmeda y los bosques donde vivía.

Observaba a la gente con respeto, casi con admiración; los abrigos largos de corte impecable y los zapatos brillantes de los señores, los bolsos de doble asa pequeños e incómodos de las señoras tan guapas y elegantes que no se atrevía a mirarlas si no con el filo de su mirada agazapada entre las baldosas del pavimento.

Se abrió paso entre los rostros pulcros y repetitivos hasta una librería donde compró *La Isla del Tesoro*. Metió el libro en el bolso de cuero que llevaba cruzado en bandolera y caminó sin rumbo auscultando la fauna latente de la urbe. Pasó bajo los cientos de neones que anunciaban felices fiestas a los viandantes, se quedó acongojado frente a un escaparate de colores chillones donde se exponían dos pares de zapatos solitarios que costaban tanto como los cuartos traseros de una de sus vacas. Paseó entre estudiantes que salían del colegio, entre las señoras con carritos a punto de arrollarle mientras perdía la mirada entre el barullo de la zona peatonal.

Entró en un bar de grandes ventanales como si los consumidores y sus muecas fuesen también productos de venta, ofertas de moda y compañías, comedias de gestos mudos decididamente hipócritas frente a los ojos atentos de una ciudad sin medida en su sociabilidad. Se sentó en la única mesa libre de la estancia y observó los semblantes distorsionados que hablaban sin parar entre cafés y cigarrillos. Parejas, grupos de amigos, señoras recién salidas de la peluquería que gesticulaban y se reían como maniqués sin coyuntura con las piernas enfundadas en altas botas de piel.

Estaba a punto de apurar la cerveza cuando se fue la luz y el local quedó sumido en una oscuridad absoluta. Se oían gritos y comentarios irónicos entre la penumbra, varios mecheros brillaron sin que su hilo de luz llegase a la mesa de Pedro.

Oyó el ligero murmullo de alguien que se acercaba. Unas manos le buscaron el rostro y sintió el impacto de unos besos que se arañaban con sus mejillas, unas manos que le apretaban con fuerza la cintura y finalmente una lengua que se abría paso entre sus labios y explotaba junto a la suya. Besó aquellos labios anónimos con la misma fuerza con que talaba hayas por las mañanas, acarició las manos que le atenazaban las caderas y se desizo en el frenesí de los ojos vendados del amor.

Cuando volvió la luz encontró a su lado a un muchacho flaco de unos veinte años con el rostro aguileño, los ojos claros y un flequillo bruno, cansado, que le barría la frente.

Pedro estaba estupefacto, le temblaban las mejillas todavía acaloradas. Cogió al muchacho de la mano, salieron del bar y lo subió en el Land Rover. Aprendió a quererlo junto al fuego durante aquel largo invierno mientras el libro de Stevenson se pudría en un rincón.



La Matriz 4.4

Javier Bañares

el caño izquierdo de su nariz, ancha y opulenta por el maltrato que el dedo índice le aplicaba a diario.

La (2,3) era una muchacha de risa fácil, mejor dicho era un cuerpo pegado a una sonrisa perpetua. Cualquier motivo era bueno para echarse una carcajada sonora y contagiosa. “Hoy hablaremos de Cramer” –. Y entonces la voz de él era cortada por un sonoro ¡ja, ja, ja, ja!

En el habitáculo (2,4) residía una muchacha arisca, desagradable y mal educada. Hablaba con gesto de asco y acento barriobajero y para ella los determinantes, sistemas de ecuaciones, límites y derivadas no pasaban de ser pandilleros que intentaban putearla de mala manera.

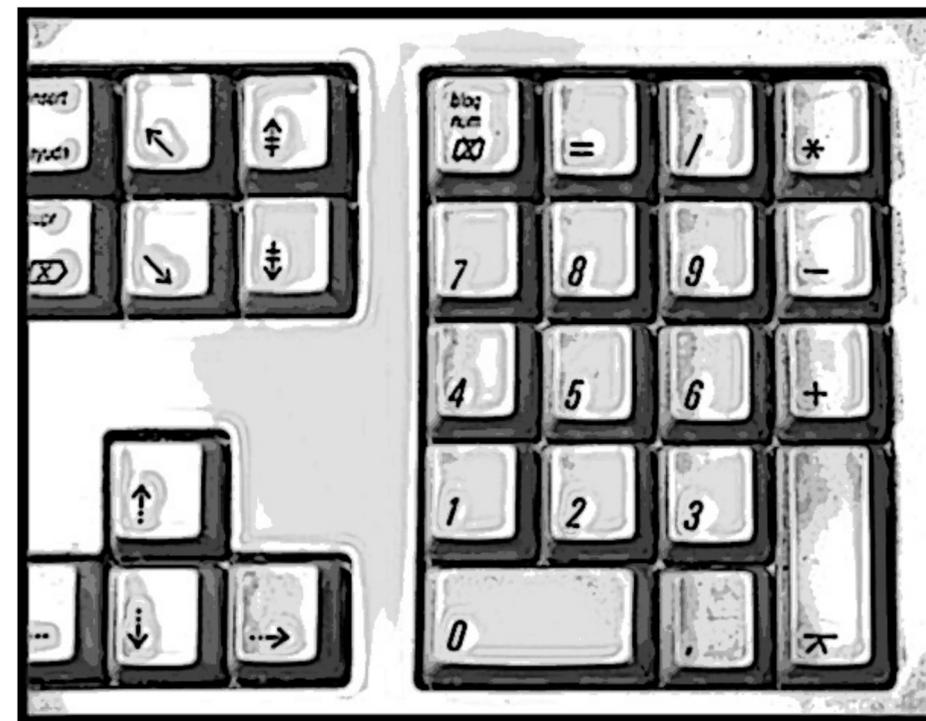
Los elementos (1,2), (1,3), (1,4), (2,1) y (2,2) estaban infectados por el mal de las Matemáticas, enfermedad altamente contagiosa y que se transmite de generación en generación. Estaban en la unidad de cuidados intensivos y jamás llegarían a superar la unidad. A pesar de haber sido tratados con números complejos.

La fila tres columnas una, dos tres y cuatro, era la realidad de la clonación, la simbiosis perfecta. Diríase que Alejandro Dumas inventó el lema de los mosqueteros al conocerlos en una anterior reencarnación. Para ellos estaba

de más el espacio afín. El único espacio que conocían era el de las discotecas y el de los bares de la zona los fines de semana. Ellos jamás habían entendido lo de la ecuación de la recta, sólo les interesaban las curvas, las cónicas y las superficies.

La última fila era el Limbo, el lugar de los justos, el cielo de los catatónicos. Desde el (4,1) hasta el (4,4), todos sin excepción habían buscado refugio en la isla de la ciencia sin saber por qué. Sus bocas abiertas dejaban al descubierto sus muelas careadas por el abuso de las golosinas, y sus cuerpos obesos manifestaban, muy a las claras, que preferían un donut o una palmera de chocolate que aplicar la regla de Cramer.

Contempló al (4,4), un chico flaco, desgarbado, con la mirada perdida en el infinito y que cada vez que se le preguntaba por el seno de treinta grados, se volvía para mirar los senos de la (4,3). Por primera vez se asustó de aquella matriz, se compadeció de sí mismo. “¡Dios, cómo puedo desparramar mi ciencia sobre estas cabezas!” Se acomodó en la silla, intentó parapatarse tras la mesa. Al removerse notó un fuerte pinchazo en el pecho. Pensó en Descartes, Fermat, Cauchy, Taylor y Poincaré, fue inútil. La pelotilla lanzada por (1,1) le había acertado en pleno corazón



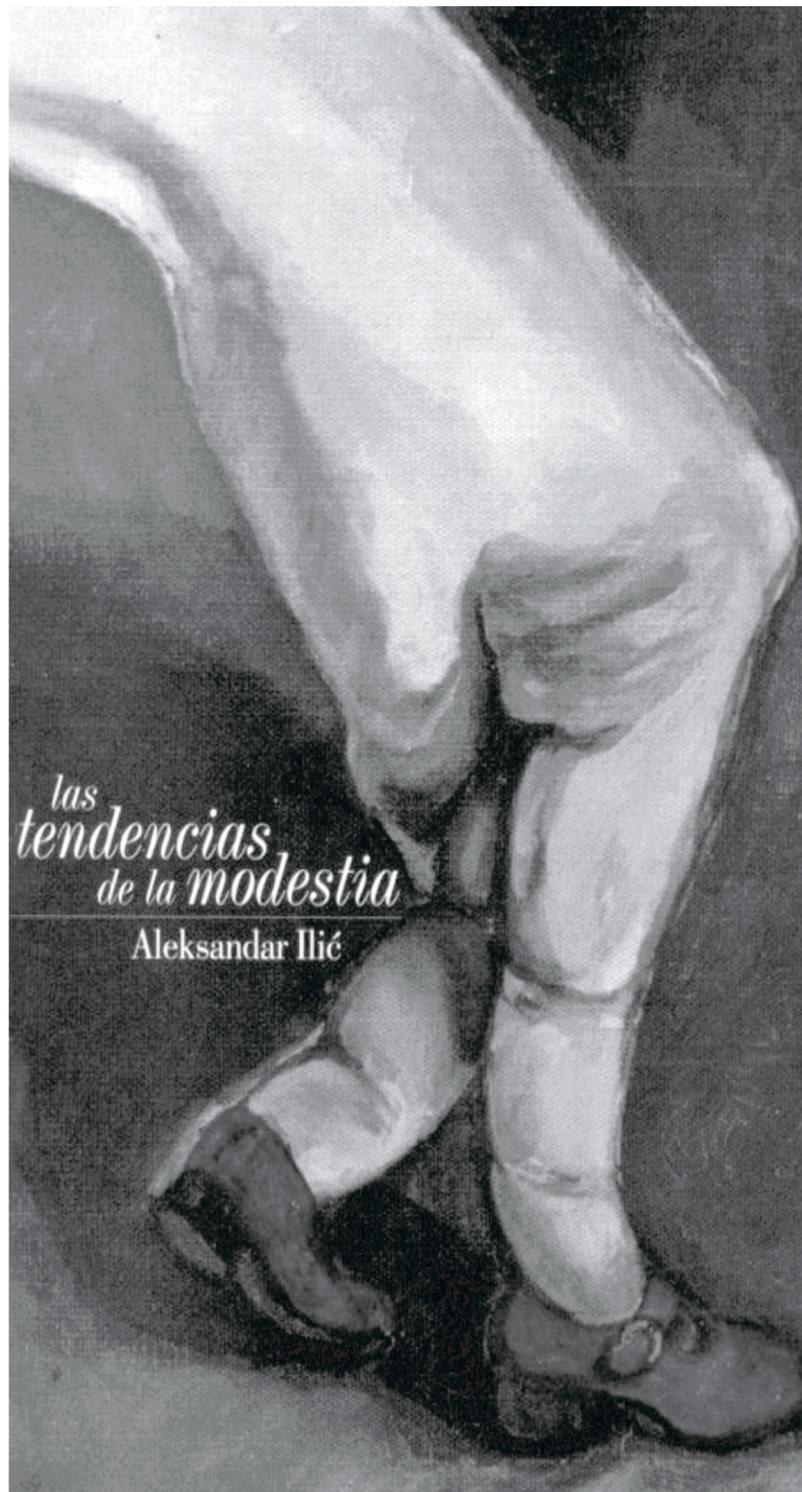
Aleksandar Ilic/Las tendencias de la modestia
Editorial Pepitas de Calabaza

Diego Marín A.

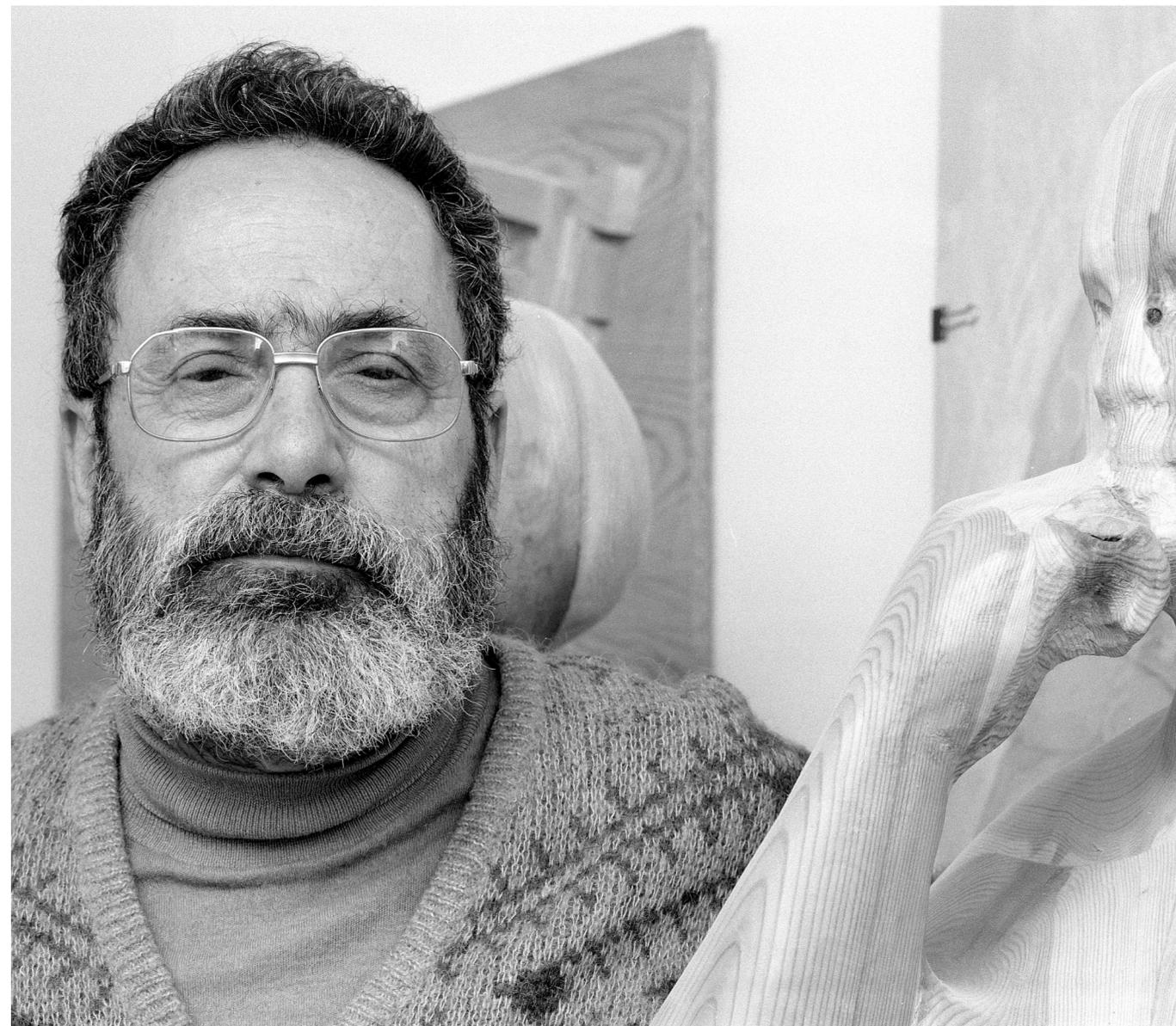
El director cinematográfico francés Jean Luc Godard dictó las bases del decálogo dogma en 1995. Denominado "voto de castidad" por el director danés Lars Von Trier, a esta nueva concepción de séptimo arte se unieron otros realizadores como Vinterberg, Kristian Levring, Scherfig o el propio responsable de películas como *Bailar en la oscuridad* o *Los idiotas*. Caracterizado por no usar efectos especiales, filtros, cine-mascope, grúas, focos, disfraces, banda sonora ni voz en off..., el cine dogma ha recuperado cierto encanto del arte de celuloide en tiempos digitales.

Algo parecido ocurre con una pequeña editorial logroñesa como Pepitas de Calabaza, adoradores de la película de culto *Amanece que no es poco* de José Luis Cuerda, quienes dejando atrás la chabacanería de sus primeras publicaciones (entre las que se encuentra un extraordinario poemario como *Hojas* de Carlos Cabezón, digno de reeditarse) han desembocado en una línea editorial coherente que en su vertiente literaria comenzó con *Tres teatras radiofónicas*, siguió con *Teresa o la poliábrica* y ahora continúa el libro *Las tendencias de la modestia*. Del joven autor del nuevo libro, Aleksandar Ilic (Pristina, Yugoslavia, 1971), se puede decir que fue un refugiado de guerra en España, donde finalizó sus estudios universitarios, regresando en el 2000 a Serbia para ejercer de profesor de español. En nuestra tierra, Ilic escribió en castellano las obras *Pipas y pistachos*, *Nalga gemela* y *A Trotete*, poemario de piezas breves del que se publica un extracto en el undécimo número de la revista literaria *Fábula*, y en serbocroata *Las tendencias...*, siendo traducido simultáneamente a nuestro idioma por Carmen Hierro y el propio autor. El libro, que muestra una curiosa portada obra del estudio gráfico Laboratoriodemágenes, es un compendio de textos dispares, narraciones a tiempo real, reflexiones, pensamientos y sentencias, deseos y dictámenes, poemas ocultos y prosa lírica. Los cien pequeños textos que componen la macedonia son ágiles, salerosos y atractivamente extraños, a veces confesionales ("No existe ser que, si me ha hecho peor en algo en lo que alguna vez había sido mejor, no fuera yo"), otras metafóricas ("Para cenar me como a mí mismo"), otras afirmadoras ("El pasado no me concede su amistad sin inteligencia y el futuro sin intuición"), pero siempre confusos, retraídos y algo crípticos. Lo dogma en lo literario, en palabras de Ilic es "Aquello de lo que no se sabe si es el punto de partida o la conclusión, y en lo mío es: La ética no tiene su gen" y en *Las tendencias...* en concreto y general es un camino paralelo al nihilismo, una introversión artística que expone las ideas del autor en un estado puro y sin artificio poético que también nos hace concebir este centenar de textos como un ensayo sobre la decencia y honradez humana.

Hacer de tus libros muestras de las corrientes culturales del siglo XX como el Surrealismo, Dadaísmo y Dogma, como Pepitas de Calabaza, es una tarea inusual merecedora de atención. Y no es que Pepitas haga mal su función, que para dos editoriales que tenemos en Logroño hay que alabar todo esfuerzo por publicar aquí, pero ahora que dejan de ser "una editorial de provincias" (aunque dicen ser asociación cultural y seguir teniendo "menos proyección que un cinexín") y trabajan en serio, con elegancia y buen estilo, también es menester valorar debidamente. Por todo, y como dice el trabajo de Cuerda: "Calabaza, se acaba un nuevo día y, como todas las tardes, quiero despedirme de ti y darte las gracias por seguir aquí con nosotros".



FÉLIX JOSÉ REYES
GALARDÓN A LAS BELLAS ARTES DE LA RIOJA 2002



En el estudio del artista. Santa Lucía, (La Rioja) 2000

Jesús Rocandío

El escultor Félix José Reyes Arencibia ha sido distinguido con el Galardón a las Bellas Artes de la Rioja 2002, el máximo reconocimiento que otorga el Gobierno de la Comunidad Autónoma Riojana.

Félix José Reyes nació en Valleseco, Gran Canaria, en 1941.

Licenciado en Bellas Artes por la Escuela de San Fernando, reside en la capital riojana desde 1967, año en que vino a la ciudad para impartir clases de profesor en la Escuela de Artes de Logroño.

Miembro fundador del Grupo 8 y del Grupo 9-80 su obra se decanta hacia la abstracción después de su relación con el pintor albertense Emilio García Moreda.

Obra suya enmarca su estilo en la urbe logroñesa (*Maternidad* 1974, *Monumento a la Familia* 1979 y *Fuente de Lobete* 1982) y en colecciones oficiales y particulares tanto en piedra, como en bronce y madera, siendo un escultor de vanguardia, preocupado siempre por darle a la materia el máximo de expresión con mínimas formas. El Póndulo se congratula y envía su reconocimiento al artista.

La Ópera y la moda (I)

Oscar I. Hierro Yagüe

Causa extrañeza en estos tiempos que corren, en los que vende millones de discos la música más simple, en los que se presenta como “cantante” consagrado internacionalmente cualquier niño provisto de play-back y promocionado adecuadamente. Tiempos en los que, por si no hubiera suficientes estrellas fugaces en el firmamento del “pop”, se fabrican otras nuevas en vivo y directo en la televisión pública y aprovechando la “circunstancia” se vuelven a vender unos miles de discos.

Decía que causa extrañeza, o al menos a mí me la produce, la moda por la Ópera.

“La ópera está de moda”, no lo afirmo yo, lo dicen los distintos medios de comunicación, los propios profesionales. Cualquier periódico se hace eco de la apertura de la temporada en La Scala de Milán, de una bronca en el Teatro Real o de un éxito de Ainocha Arteta. Y siguiendo esta ola se construyen teatros, se anuncian

nuevas temporadas en capitales de provincia y se programa ópera en los sitios más impensables hace tan sólo una o dos décadas. Observo esto no sólo a escala internacional, pues en ese contexto habría que ir más atrás y, además, la tradición operística en muchos países europeos ha mantenido encendida siempre una llama sobre la que era más fácil apoyar la expansión de la “moda”. Me refiero también a nuestro país, a nuestro entorno más cercano, carente en absoluto de la más mínima tradición o raíces que sirvieran de punto de partida a este fenómeno. No creo que se pueda considerar la residual presencia de un puñado de aficionados “desde siempre” a la zarzuela en España como elemento disparador ni tan siquiera catalizador del hecho social que estoy planteando.

Buscar explicaciones sería complicado, se podría hablar del desarrollo económico y social en el caso español, nos podríamos plan-

tear un acercamiento en los gustos colectivos a nuestros vecinos europeos, a la par que hay un acercamiento político y económico. Internacionalmente cabría pensar en los avances culturales de la sociedad capitalista -esta explicación me parece dudosa- o bien insertar este fenómeno en la moda aún más amplia por todo lo que suponga arte como producto de consumo, etcétera.

No me interesan demasiado, al menos a la hora de redactar estas líneas, los motivos, las causas por las que ha surgido la moda por la ópera; me interesa más el hecho en sí. Cuál es la realidad de la moda operística en estos momentos, o por mejor decirlo: cómo la veo yo desde mi humilde atalaya.

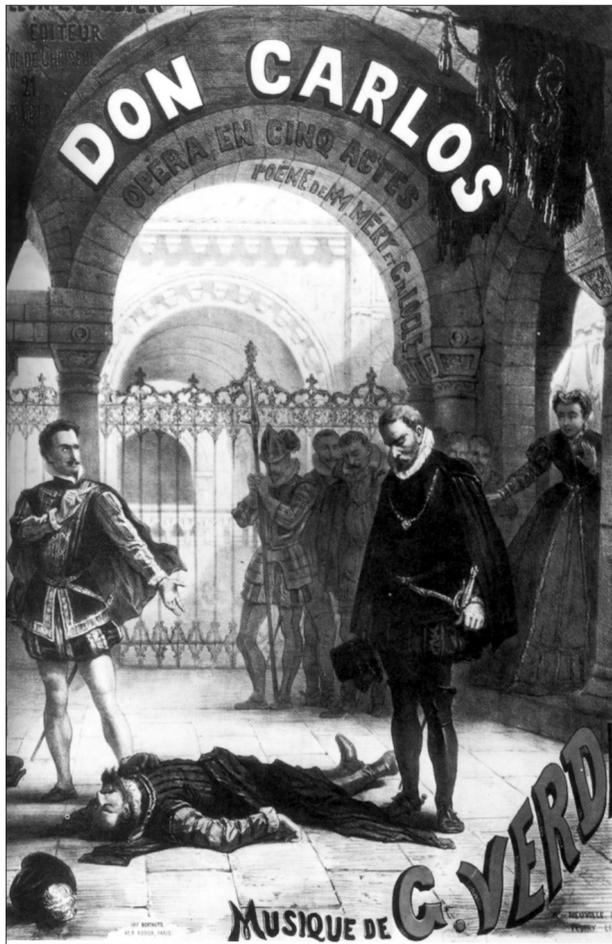
Todo fenómeno de masas tiene rasgos comunes: desde el arte barroco a los culebrones televisivos o los toros. Cuando algo deja de ser objeto minoritario para interesar a muchos se producen inevitablemente transformaciones, cambios de enfoque, de valoración, etc.

Un fenómeno que suele ir unido a toda divulgación es la vulgarización del producto. De la divulgación del fla-

menco nacieron los rumberos de tablao turístico. De la divulgación de Rubén Darío y el Modernismo los juegos florales en provincias. Al divulgarse Picasso fijense ustedes que vulgaridades han surgido. Los culebrones televisivos son la vulgarización del Romanticismo y el Realismo novelístico. Ponerse de moda acudir a las corridas de toros hizo que irrumpiera en la escena tauromáquica Jesulín de Ubrique. Decir que los Tres Tenores es la vulgarización de la ópera es, además de cierto, sólo una parte del fenómeno.

No trato de hacer una apología del elitismo, planteo como inevitable, al parecer, que la ampliación por la base está reñida con la altura, o mejor, con la profundidad.

Prosigamos con la ópera. La moda del género se traduce en manifestaciones diversas. Se han fijado ustedes en la cantidad de películas en las que aparece la ópera. No digo como motivo fundamental sino de manera secundaria. Los protagonistas de muchas de ellas independientemente del género cinematográfico en el que se encuadren, acuden a la ópera. Y ahí aparece la visión “vulgarizada” de ésta. Los directores de cine y guionistas en general desconocen este mundo, pero la moda les obliga a plasmarlo. El resultado suele dar risa: Para empear los personajes, independientemente de su estatus social, tienen que colocarse el inevitable smoking ellos y los “tiros largos” ellas, cuando éste es un tópico absolutamente alejado de la realidad actual de cualquier teatro lírico en todo el mundo, sea cual sea su categoría. Milán, Viena o New York pueblan cada día sus localidades de gentes en vaqueros que para nada son prejuizados o “mal vistos” por ello. En los escasos minutos que duran las secuencias “en la ópera” no es extraño ver como los protagonistas miran ensimismados una imaginaria escena de la que, aún cuando la acción de la película trascorra en este siglo veintiuno, puede surgir perfectamente la voz inconfundible y, por supuesto, en off de María Callas (1920-1977) Si la cámara, en plano general, muestra unos segundos la escena “lírica” que los protagonistas contemplan, la imagen que se entrevé recuerda a algo así como un musical de Broadway, realidad ésta generalmente más cercana a los realizadores cinematográficos. No suele faltar tampoco en las cercanías de los protagonistas un repulsivo vejstorio de además intolerante que les hará saber, con ostensibles gestos de desprecio a éstos, que en la ópera no se puede decir “ni pío” aunque sea en voz bajita. La variante femenina de este personaje se caracteriza por su obesidad, escasa estatura y la utilización de anacrónicos gemelos dorados sostenidos con una mano mientras con la otra despliega su mímica de carcamal.



La moda operística ha supuesto la irrupción en el género de una legión de personajes procedentes de otros pagos que han querido calentarse a la sombra de este árbol en boga. Es el caso concreto de los directores de escena. Proviene del mundo del espectáculo en su sentido más amplio. Los hay procedentes del teatro, del cine, la televisión y me temo que aun del circo. Les acompañan cohortes de coreógrafos, diseñadores de vestuario, diseñadores de escenografía, diseñadores de iluminación, diseñadores de peluquería, maquillaje, diseñadores de... diseñadores en fin todos, eso es lo importante. Muchos, gran parte de ellos, en su vida han oído una ópera, si han asistido a alguna representación ha sido precisamente “a rebufo” de la moda. Lo primero que se detecta es que a ellos una ópera les parece larguísima. ¿Cómo se pueden aguantar dos o tres horas pegados a una butaca oyendo cantar de forma tan “extraña” a personajes de otros tiempos? ¿Es concebible que una “canción” dure más de cinco o seis minutos? Y además sin acompañamiento de una batería que es lo que da ritmo y “pone a cien”. Pero hay que “hacer ópera” no queda más remedio, lo dictan los tiempos. Y para evitar el aburrimiento del público -qué generosos ellos- despliegan todo su diseño creativo: vestuarios galácticos, ademanes coreográficos en las masas corales, expresión corporal gimnástica en los protagonistas, iluminación psicodélica de la escena y movimiento, mucho movimiento, que nadie se aburra. No conciben, no se les pasa ni remotamente por la imaginación que la música de Puccini o de Mozart, es emocionante por sí misma y además es teatral en su esencia. ¡Ojo! he dicho teatral, no teatrera. No les cabe plantearse que



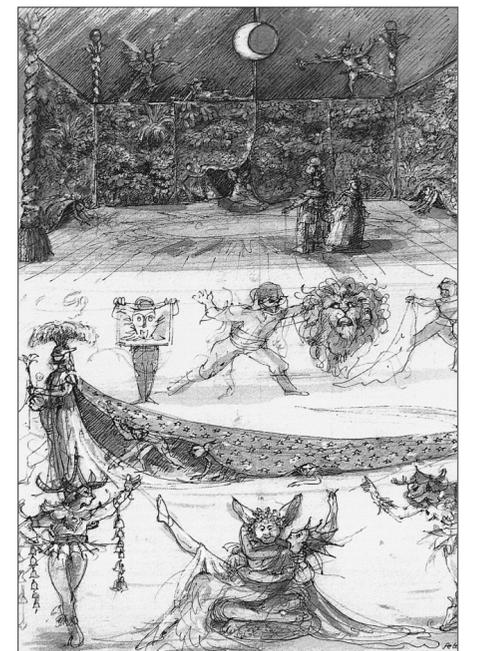
Bocetos para «La reina de las hadas» de Henry Purcell.

la mejor manera de servirla es poniéndose humildemente a su servicio. Decía un gran director teatral traspasado al mundo operístico que la mejor manera de montar una ópera es no incordiando, no distraendo al público de la verdad musical que hay en escena, haciendo pasar desapercibido el montaje. Lo decía Lluís Pasqual. Por desgracia no es moneda común este juicio. Los “nuevos” directores escénicos acosan, distraen, enmascaran toda la belleza musical y teatral que Verdi o Wagner han dejado en sus partituras. Por supuesto que la ópera es teatro, maravilloso teatro, junto a la música y a la voz humana, quizás el más delicado, imprevisible y variable instrumento musical y por tanto el que más emociones puede producir. Alguien dijo que la voz humana es el instrumento perfecto, yo creo que precisamente en su imperfección, en su imprevisibilidad, en su variedad tímbrica y en lo que tiene de humano y de próximo a nuestras propias carencias reside su atractivo. Ningún instrumentista puede fracasar tan rotundamente como el cantante de ópera, pero ningún otro podrá tampoco acercarnos tanto a lo sublime. Bueno, pues yo he visto a algún director de escena de éstos de “la moda de ahora” que hace cantar a los personajes haciendo el pino. Y he visto a la enigmática princesa Turandot subida a una enorme esfera sin poder ni mover los brazos embutida en un artilugio metálico mientras intentaba transmitir todo su odio y sus vivencias a un ignoto príncipe que la contemplaba perplejo a los pies de aquella construcción sin saber si seguir mostrando su pasión irrefrenable o volverse a casa. Quién destroza así las emociones creadas por la magia musical de Puccini sólo puede responder a una motivación: No ama la ópera, ni tan siquiera la soporta y, lo que es más grave, no concibe que nadie pueda amarla y emocionarse con ella. Generoso él con el público, decide proporcionarle “distracciones” aditivas que lo saquen del sopor “natural” que según su criterio la obra le ha de producir. La divulgación ha dado paso una vez más a lo vulgar y lo grotesco. La moda es ir a la ópera, no vivirla y sentirla. No entran en sus cálculos estas posibilidades. No diré nombres, abundan en el panorama actual los ejemplos de directores escénicos de esta especie.

No pretendo, no es, ni de lejos, mi intención añorar con nostalgia los mal llamados montajes historicistas, aquéllos en que el cuarteto protagonista vestido de igual manera ya cantaran El ocaso de los dioses o La Favorita -seguramente el mismo vestuario había servido ya para La venganza de Don Mendo- plantados en el proscenio como cuatro abetos desgranaban notas sin ir más allá en su expresión de un repetitivo retorcimiento y extensión-contracción de brazos y manos. No es verdad que lo importante sea sólo la música. La ópera es también y fundamentalmente teatro, teatro del caro. No me contradigo con lo antes planteado respecto a los directores escénicos “modosos” (de moda). Una ópera precisa una

puesta en escena. Está concebida para la escena. Los grandes compositores lo han sabido desde siempre y su música ha sido creada por eso con planteamientos dramáticos, teatrales. Se hacen a menudo óperas en versión de concierto. A mí me aburren soberanamente, cuando no me irritan. Ver a los cantantes embutidos en sus elegantes fracs mientras anuncian en su canto ir cubiertos de sangre tras la batalla (pongo por caso) o que una enojada soprano muera pobre, física y abandonada puede resultar patético. Wagner, Verdi, Mozart, Leoncavallo, Puccini, Donizetti, Mascagni y toda la lista de compositores sabían que cuando componían ópera estaban haciendo música para el teatro y conforme a eso obraban. Una transición instrumental en una escena está perfectamente medida con el tiempo que necesita un personaje para atravesar el escenario, cerrar una ventana o lavarse las manos -son ejemplos reales- y eso en una versión de concierto pierde su sentido. Beethoven, genio absoluto de la música sinfónica, camerística o coral, las pasó canutas para hacer una única ópera en su vida, para él todo un desafío porque sabía que una ópera no es una sinfonía, el desarrollo dramático, la tensión escénica no es necesaria, o no es la misma para Fidelio que para La Pastoral.

¿La puesta en escena ideal? Quizás no exista, como todo lo ideal, pero la más apropiada es aquella que sirve a la música y no se sirve de ella. No hay montajes modernos y antiguos, historicistas o vanguardistas, hay buenos y malos montajes. Como hay pésimos y magníficos montajes de Shakespeare, Calderón o Bertold Brecht. Autores todos ellos que saben también mucho de la “moda por el teatro” y la han sufrido pacientemente.



Bocetos para «La reina de las hadas» de Henry Purcell.

El último bolo de Marsillach

Bernardo Sánchez

Una vez instalados en Madrid, en un hotel u hostel, según, en los andenes de la Gran Vía, yo me compraba "La Guía del Ocio" y le decía a mi tía lo que teníamos que ver. Algunas veces yo ya llevaba sabido desde Logroño lo que había. Ése fue el caso de "Las arrecogías", de "Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca", que ése era el título completo de la obra de Martín Recuerda, aunque yo siempre la cito, para abreviar, como "Las arrecogías". Se había hablado mucho de ella entonces. Entonces, que era finales de los 70, cuando mi tía y yo la vimos en el Teatro de la Comedia, al poco de estrenarse. Claro: sonaban a gloria en aquellos años el coraje, las palabras y la defensa de la libertad figuradas en Mariana de Pineda. Sonaba todo a una "Marianne" de Pineda. En el programa de mano, que conservo junto a la localidad, se abanderaba la palabra "amnistía" y, en fin, cada función —y asistí a dos, en La Comedia de Madrid y en el Bretón de Logroño, un viernes de agosto de 1977— constituía una especie de invitación al amotnamiento. La Pineda era la Velasco y el resto de arrecogías una cofradía de actrices vivísimas y de remango —estaba Pilar Bardém, no digo más, que hacía Concepción "la Carautana"— que convertían la escenografía, un patio de presas, en una corrala de comedias que te envolvía y te arrecogía igualmente. La habían levantado Montse Amenós e Isidro Prunes, a los que no podía conocer todavía, pero no tardaría en hacerlo: "La noche de San Juan" de Dagoll-Dagom —y siguientes— nos esperaba a mi tía y a mí en el Bellas Artes, pocos años después.

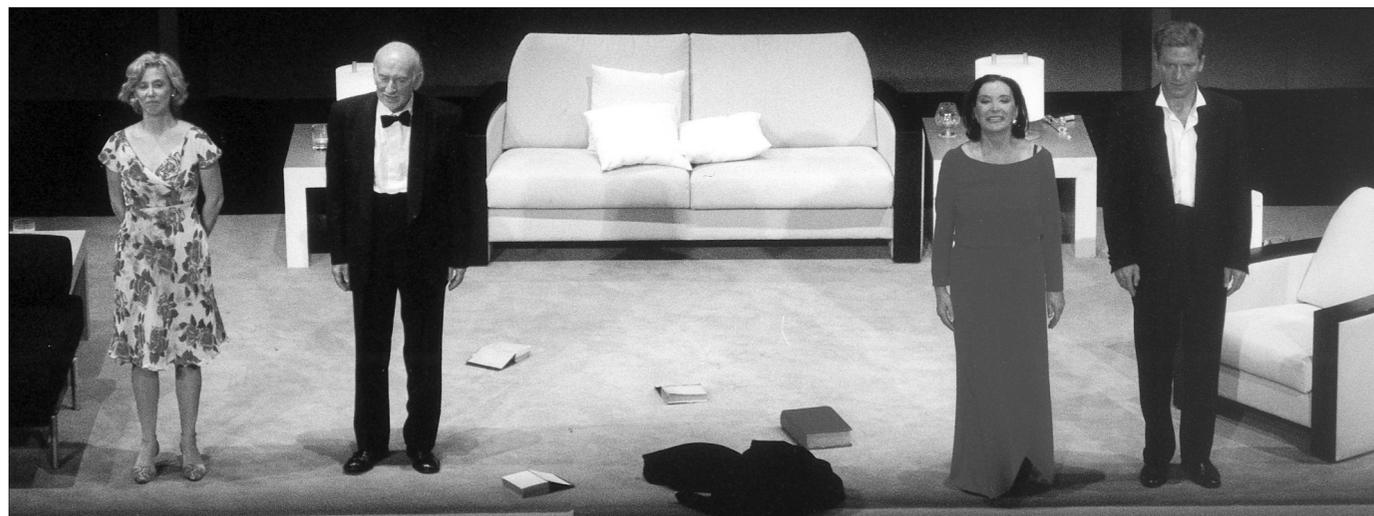
Yo tenía 16 y aquella intimidad con una doce-

na de mujeres recluidas, deslenguadas, con nombre de guerra, carnales, enérgicas y cargadas de razón me cambió. Nunca he olvidado, hablando de carnalidad, la escena en que Mariana se refrescaba el pecho, con agua de verdad, con un pecho de verdad, desnudo, el de Concha Velasco. Cuando, tres años más tarde, vi a Susan Sarandon pasándose el limón por el suyo en "Atlantic City" volví a recordar a Mariana en Granada, aseándose pudorosa y malamente en un fregadero de Santa María Egipcíaca. Y había muchas más cosas que me sobrecogieron de "Las arrecogías": las monjas, por ejemplo, estaban interpretadas por hombres, si no recuerdo mal. Eran siniestras, representivas, marciales. A su mando estaba —no olvido su nombre ni, sobre todo, su voz— Ramón Pedrosa: el actor Antonio Iranzo. Cada vez que bajaban las monjas al patio para poner orden, cada vez que se montaba el girigay en la corrala, cada parlamento de Pedrosa, yo temblaba. Fue, sin duda, el primer espectáculo teatral que me emocionó en mi vida. Y lo había dirigido Marsillach, Adolfo Marsillach.

Mi tía seguro que no se acuerda, pero nos dieron dos butacas impares de la séptima u octava fila —cito de memoria— y una de ellas, la suya, se hundió nada más sentarse. Un acomodador de La Comedia, un veterano, sin duda, uniformado, le trajo a mi tía una sillita de palco y la encajó en el hueco del asiento vencido. No sé cómo habría que llamar a esa localidad: butaca de palco o silla de patio. Así vio la función que marcó nuestra complicidad teatral, larga y feliz complicidad. Eso por un lado y, por otro, mi afición a Marsillach. Siendo el coliseo de la calle Príncipe ya sede de la Compañía Nacional de Teatro Clásico —inven-

to suyo en gran medida— asistí a varios de sus primeros espectáculos, entre ellos un "Ante todo es mi dama" burlesque y peliculero, gozoso e informal, dirigido por él mismo; pero estuviera en el punto del teatro que estuviera siempre dirigía mi mirada a la localidad aquella, por ver si, desde "Las arrecogías" la habían reparado o si permanecía la trona que le plantaron a mi tía. Ve a lo que vea, aún hoy, en La Comedia siempre estoy viendo salir al patio (de butacas) a "la de la Cuesta", a "la Militar", a "la Tejedora", a "la Madrid", a "la Empecinada", a "la Apostolica", a "la del Policía" y a Mariana de Pineda, vigiladas desde lo alto por las reverendas viriles. Oiga lo que oiga en La Comedia siempre oigo a Enrique Morente y a Carmen Linares, ahí son nada, rasgando hondo la clausura. Y, esté quien esté, siempre me acuerdo del señor Marsillach.

De chaval, me producía mucha curiosidad aquel hombre corriente en blanco y negro que en televisión hablaba y se explicaba tanto, que decía cosas insolentes, que andaba a la greca siempre con una tal señora García, aquel Fernández que se defendía, que especulaba con una guerra de sexos (cuando en España se podía pensar, según y cómo, en la guerra, pero nunca en los sexos), que vivía, que demostraba sentido(s) del humor. Yo le debo un buen cacho del sentido del humor que yo pueda tener a aquella dialéctica de Adolfo Marsillach y de sus heterónimos, tan teatral, tan provocativa, tan inconclusa. Yo no lo entendía en toda su agudeza, pero lo que me producía curiosidad es que no se parecía a nada de lo que se daba entre cartas de ajuste. Yo esperaba sus cosas en la tele, como las de Armiñán, las de Tip y Coll o los "Estudio 1".



Saludo final de ¿Quién teme a Virginia Woolf? en el Bretón Logroñés.

Teresa Rodríguez

Al ver "Las arrecogías" fui completando el personaje y eso que no me enteraba todavía de las batallas que Marsillach libraba en paralelo, políticas, personales, escénicas, si es que no es todo el mismo drama. Le mantuve siempre una cierta fidelidad en algunos de estos campos (minados, la mayoría, como él bien debía saber). Se la tengo, por lo general, a los que se la juegan y apuestan frente a la opinión, a los que incluso comprometen su consideración pública y privada, a los que arriman el hombro políticamente, a los que están dispuestos a perder, a equivocarse, a los que prueban lo que es estar a ambos lados de una mesa y no sólo a uno, a los que se exponen al demonio de las envidias, al tartufo y al puñalito emboscado: el repertorio clásico español, que él conocía de sobra.

Yo no era tanto como un incondicional suyo, pero, coño, Marsillach siempre estuvo bregando. A ver si no es bregar lanzarse a una gira con setenta y un tacos, un cancer de próstata y un papelón como el Jorge de "¿Quién teme a Virginia Woolf?" y tirar del carro y de su vida, porque en ese personaje había un ajuste personal, un memorandum, una resaca y un esfuerzo reflexivo acojonante. Le había costado una vida el justificar su representación y era, así, no una función estelar, con la Espert —partenaire insustituible, socia en ese ejercicio, compañera, confidente, bellísima como nunca— y don Marsillach, no una noche de divos, sino un epílogo en carne viva entre líneas del texto de Edward Albee. Era una vida la que se jugaba en esa representación y como tal juego me quedo como última imagen suya sobre las tablas, precisamente con la partida (no recuerdo si de ajedrez o damas) con la que acababa la función,

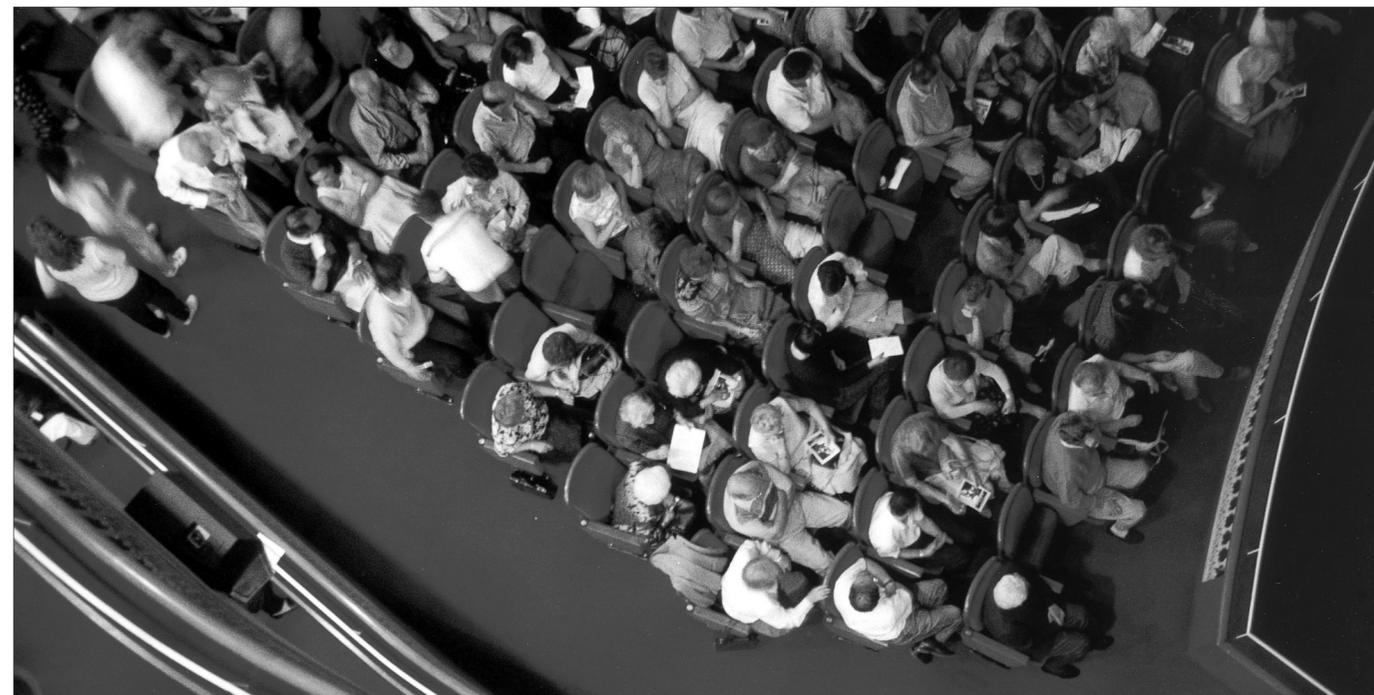
mano a mano con Nuria Espert/Marta: match inacabable, con vuelta, y me alegro de no haberlo visto de cuerpo presente en el escenario del Español, horrendo papel de difunto monologante. Seguro que la señora García tendría algo que replicar.

Entre 1999 y 2001, coincidí dos veces con Marsillach, pero sólo le vi en una de ellas y no hablé —prácticamente— con él en ninguna, aunque lo deseaba. Vino a Logroño en junio del 99 para representar "¿Quién teme a Virginia Woolf?". Era una de las primeras plazas, tras Pamplona, creo. Yo acababa de devorar "Tan lejos, tan cerca", sus memorias, que leí de un tirón porque, desde que tengo uso de razón teatral, acompañaban a las mías como espectador; las memorias en las que cuenta que, sin ir más lejos, cómo una discrepancia sobre su versión escénica de "Las Arrecogías" le costó la amistad de Haro Tecglen. A Teresa Rodríguez le encargó el Bretón que fotografiara, de cara al aniversario decano del teatro, el paso de la Compañía y yo le secundé una mañana, por si, de paso, podía acercarme a Marsillach. Don Adolfo le había dado permiso a Teresa para realizar libremente el reportaje, desde la rueda de prensa al saludo final y eso que, en otra plaza, el chasquido de unas cámaras entre cajas le había mortificado. Pero confió en ella. Nuria Espert, por su parte, también accedió incluso a ser fotografiada en maquillaje. Marsillach, tras supervisar el montaje en el Bretón, pasó al "Canela" a comer algo —pidió un pincho de tortilla— y Teresa se acercó a saludarle y a recordarle lo de las fotos. Ningún problema, todo amabilidad. La fotografía me presentó; le dije que muy honrado en conocerle y no quise molestarle más, la verdad. Lo vi can-

sado, demasiado como para aguantar a otro fan. Ni siquiera le di el libro para que me lo firmara ni le hablé de "Las arrecogías" ni de nada. Por la tarde —era sábado— vi la función arriba del todo y Teresa abajo del todo, a pie "de obra". Seguí "¿Quién teme a Virginia Woolf?" a muchas bandas y cuando cayó el telón y entendido el mensaje no pude sino despedirme tan lejos y tan cerca, con un aplauso muy largo.

Quiso el azar que en la terna de nominados al "Max" a la mejor adaptación teatral de 2001 estuviéramos Calixto Bieito, Adolfo Marsillach y un servidor. Me produjo una enorme impresión y, no sé cómo denominarlo, aprensión el saberlo. Me quedé muy abrumado y fue lo primero en lo que pensé cuando me lo comunicaron: compito con Marsillach por un premio. No puede ser. Es una tontería, a no ser que el premio fuera ya estar en la terna junto a él. Pero no, no era una broma, aunque la manzana me la entregaran Les Luthiers. Entonces me puse delante del atril y barrí con la mirada el patio de butacas del Arriaga de Bilbao buscándolo porque quería haberle dedicado el premio cara a cara, pero no estaba. Quería, además, haber tenido la oportunidad de conversar con él y contarle cómo me encontraba en esas por haber estado una tarde en La Comedia viendo sus "arrecogías". Ya me habían advertido que lo más seguro es que no viniera. Hice, no obstante, lo que llevaba pensando: dedicárselo a partes iguales a mi tía María Luisa —le sentó mal, no le gusta que la cite—, a Marsillach porque con él había aprendido mucho desde la butaca y a Rafael (Azcona) y a Berlanga, que tampoco estaban.

Marsillach, finalmente, se ha bajado en ésta. In memoriam.



Patio de butacas del Bretón antes de la representación.

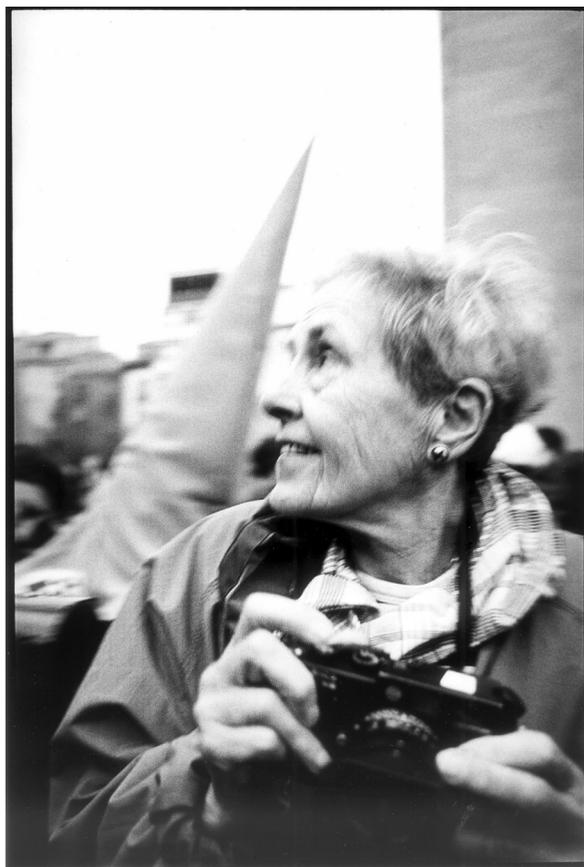
Teresa Rodríguez.

TERESA RODRÍGUEZ

Historias habitadas/Vida y tradición en La Rioja

Un día regresamos a casa y volvemos a mirar. Jugamos a ser extranjeros con el objetivo (fotográfico) de volver a inventarnos una mirada sobre lo doméstico: aquello que cuando lo habitamos no lo vemos. Volvemos a fijarnos y a ver qué se ha fijado con el tiempo. Y descubrimos que las luces y las sombras siguen creando figuras y paisajes que cambian cada vez en su relación, que el espectáculo no cesa y que siempre nos da la oportunidad de admirarlo en un punto imprevisto. Acciones a modo de historias o historias a modo de acciones que se suceden en el escenario de un entorno al que nos afilia la distancia de la cámara.

Actitudes y autos sobre la vida y la muerte; sobre las querellas entre la claridad y la oscuridad, sobre la naturaleza y la civilización, sobre los tipos y sus fondos, sobre lo paradójico de la puesta en escena. Procesiones, ceremoniales de humo, de tauromaquia; un remolque con un asno, vírgenes, santos patrones, cruces recortadas sobre el horizonte, " el mundo al día", plazas, callejones, urbes y pueblos... Imágenes, imaginaria, imaginación.



Inge Morath. Logroño 1998.
Teresa Rodríguez

A Inge
[1924-2002]

El viernes santo de 1998, de camino a la procesión, entramos al "Acuario" y le compramos una maquinita de plástico, de las de muelle, careta y sonidillo. Se sonrió; dijo -con setenta y cuatro años- que le parecía sexy y que se la iba a regalar a Arthur. A Arthur Miller, su marido. El disfrute de Inge, disuelta durante horas entre el mucho personal y Pasos preparados en la Plaza del Mercado, fue extraordinario. Esta instantánea captura su entusiasmo. Los que la acompañamos en aquellos días (José Antonio Gurpegui, Carmen Ezquerro, Carmelo Cunchillos, Teresa Rodríguez y un servidor, a los que esa tarde se sumaría Jesús Rocandio) fuimos testigos, y de ello conservamos memoria fotográfica. Del rato que la tuvimos al lado, claro, porque a Inge había que dejarla a su aire. Miraba, curioseaba y se asombraba todavía como una niña esta globe trotter de la Agencia Magnum.

Cualquier pieza o individuo del mundo parecía interesarle por igual: el reparto de Vidas rebeldes, las penitentes logroñesas o los dedos carpinteros de mi suegro. La fotografía era su método de interesarse por la gente, de mirar a ver. Todo le encandilaba discretamente. Y parecerá mentira, pero esta mujer que había visto todo, se quedó absolutamente prendada de la imagen de María Magdalena. El motivo del día había agotado las postales, pero al cabo de una semana le conseguimos varias y se las enviamos a Nueva York. Inge sólo ha muerto, pero no envejeció nunca. Peregrinó por el siglo XX como una Wally con Leica, cámara que ella agarraba como si cada vez disparara su primera fotografía. Nada le cansaba. Le gustaba el buen vino. Tenía apetito y sentido del humor. Sobre la mesa de mi despacho en la Universidad tengo un portarretratos que todo el que entra gira esperando ver a Teresa, pero se encuentran con una llama asomando la cabeza por la ventanilla de un taxi neoyorquino que atraviesa Broadway. Es una foto de Inge. La llama de Inge Morath: inextinguible. BERNARDO SÁNCHEZ



Cruce de caminos. Logroño (La Rioja). Abril 1996



Hacia Madre de Dios. Logroño (La Rioja). Abril 1997

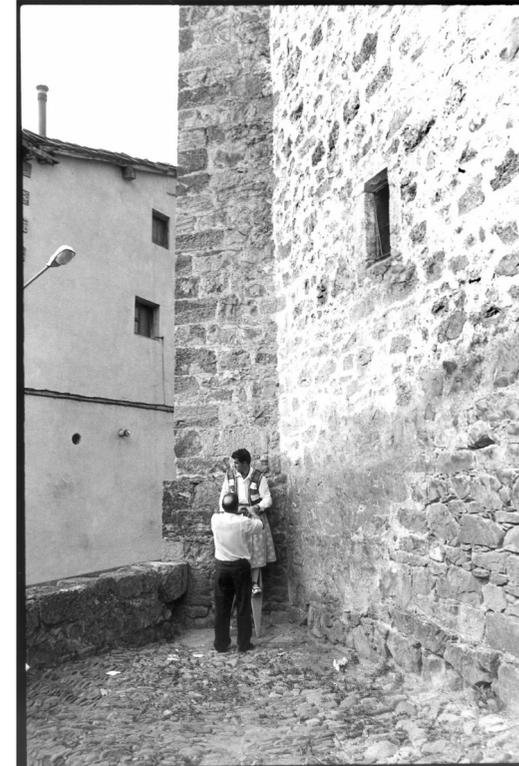
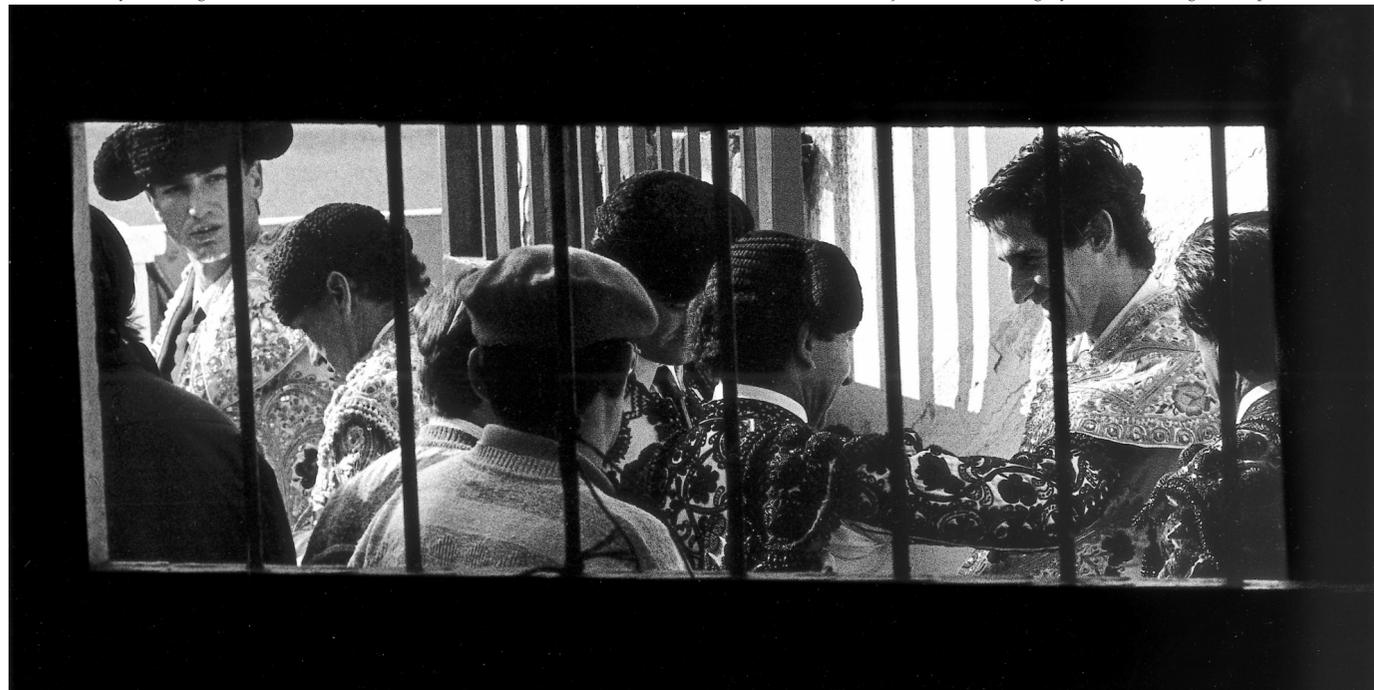


Penitentes. Logroño (La Rioja). Abril 1998.



Arriba: Victor y Juan . Logroño, 1997

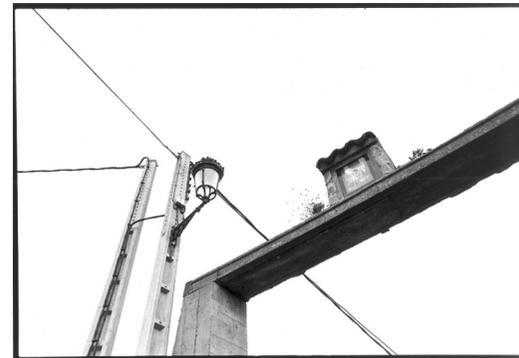
Abajo:Pedrito de Portugal y su cuadrilla. Logroño, Septiembre 1995.



Antes de la danza. Anguiano, (La Rioja). Junio 2000.



Señal-es. Sojuela, (La Rioja). Noviembre 1997.



Puerta del Carmen. Anguiano, (La Rioja). Junio 2000.



Sesión Vermouth. Ortigosa de Cameros, (La Rioja). Junio 1997.



Solo de Gigantilla. Logroño, (La Rioja). Junio 1998.



María en Ramos. Logroño, (La Rioja). Abril 1998.

Pujol, J.; González de Molina, M.; Fernández Prieto, L.; Gallego, D. y Garrabou, R.
El pozo de todos los males. Sobre el atraso en la agricultura española contemporánea/ Editorial Crítica 2001, 280 páginas

La Agricultura española reivindicada

Jesús Javier Alonso Castroviejo

En los últimos años se han sucedido las síntesis de historias de España, como si a los profesionales les urgiera el estar continuamente reinterpretando nuestro pasado, debido quizás a las dudas que la propia idea de España sigue provocando en la actualidad, a pesar de llamadas más o menos interesadas a ciertos patriotismos constitucionales o a modelos de Estado que inevitablemente desembocan en la estructura federal; posibilidad que provoca pánico en una parte importante de nuestra clase política, aunque posiblemente mucho menos entre la ciudadanía de a pie de la nación, deseosa de cerrar definitivamente el modelo territorial diseñado en la Constitución de 1978. Un libro reciente de José Álvarez Junco se proponía indagar en la fallida construcción de una identidad nacional española fuerte y centralizadora, que hubiera podido abortar las tensiones secesionistas de algunas regiones no demasiado cómodas con la hegemonía política castellana. Nuevamente el ejemplo francés de construcción nacional se presenta como el para-

digma a imitar, pero nuestros intelectuales y políticos se suelen olvidar de que fueron necesarias varias revoluciones y contrarrevoluciones para que finalmente triunfara en Francia, en fecha tan tardía como 1876, el ideal republicano y la construcción nacional tal y como aún se conoce, a pesar de los intentos tímidamente descentralizadores del primer ministro francés.

Parece, pues que la continúa reescritura de nuestro pasado surge de una imperiosa necesidad de explicarnos nuestro presente, aunque también puede aportarse una segunda posibilidad, y es que se esté viviendo en la actualidad una contestación meramente historiográfica a la abrumadora presencia de estudios regionales que fueron el santo y seña de nuestra historiografía en las dos décadas pasadas, precisamente cuando el estado autonómico se iba asentando gracias a políticas generosas en el reparto competencial.

Aunque también es posible un tercer factor y es el que tiene en cuenta que después de los estudios de microhistoria son necesarias las síntesis a nivel

estatal, para comprender cabalmente los ritmos y desarrollos conjuntos de una serie de regiones que forman en la actualidad un estado. En fin, como se ve todo gira en torno a la idea de estado-nación, máxima aportación de la política liberal burguesa decimonónica a la ciencia política posterior y uno de los grandes quebraderos de cabeza de los políticos actuales, pues la idea ha tenido tanta fuerza y ha movido tanto a los ciudadanos, que olvidándose de los gritos internacionalistas del marxismo revolucionario ha llevado a los pueblos a clamar más por sus diferencias identitarias que por aquello que les une.

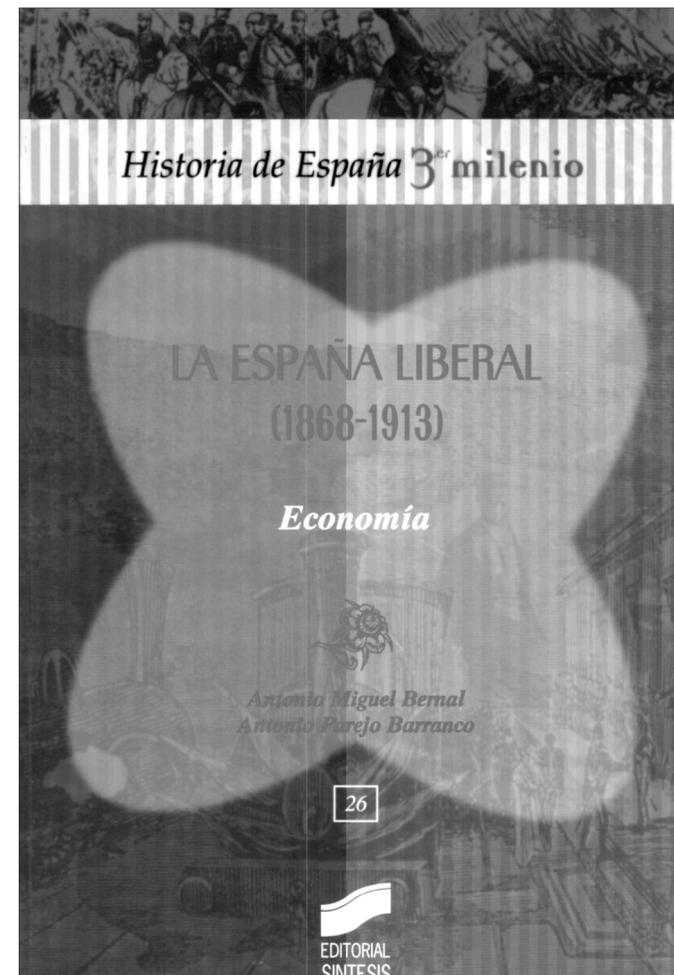
La editorial Síntesis, de amplia trayectoria, y orientada siempre hacia el mundo universitario, con colecciones que pretenden huir de la monografía para ser instrumentos útiles tanto para los alumnos como para los profesores, lanzó el título pasado una nueva colección de libros con el título común de Historia de España Tercer Milenio, en un intento de ser la primera síntesis histórica que se ofrecía al lector ávido de novedades.



Imágenes de la «Geografía Doméstica» de Emilio Blaxqi

La ambición de la propuesta se refleja en el número de volúmenes previsto para completar la magna obra, pues los que se dedican al franquismo están numerados como volúmenes 32 y 33, por lo que es fácil suponer que la totalidad se acerque a los cuarenta, de unas trescientas páginas cada uno, lo que hace un total de 12.000 páginas para contarnos una vez nuestra historia. Estas cifras pueden parecer excesivas, pero si atendemos a la estructura de los volúmenes, al menos del que ahora comentamos, no parecen tan disparatadas, pues casi la mitad se dedican a apéndices documentales, estadísticos y bibliográficos, muy útiles en este tipo de obras y que en otras aportaciones no se encuentran, por lo que tienen un valor añadido de acercamiento a los lectores de algunos de los documentos y cifras en las que los autores se han basado para realizar sus asertos y en una bibliografía comentada que si no exhaustiva sí al menos es significativa de las grandes corrientes en las que se mueven en la actualidad los historiadores de las distintas universidades españolas.

El volumen que hoy comentamos aborda los aspectos económicos de un periodo complicado de nuestra historia, el que va de la gloriosa revolución de 1868 a las vísperas de la Primera Guerra Mundial, que tantas consecuencias tuvo para nuestro país a pesar de que no participó en ella y se mantuvo neutral, beneficiándose de ser suministrados de armas y pertrechos a ambos bandos en contienda. Lo primero que llama la atención es la particular cesura cronológica dada al estudio, pues lo habitual era acabar el primer periodo liberal con la revolución e iniciar la consolidación burguesa con la Restauración. Además, en lo que a historia económica se refiere, es más habitual la cesura a principios del siglo XX, con las consecuencias económicas de la pérdida de las colonias, la crisis filoxérica y la salida de la crisis finisecular que no en la Primera Guerra Mundial. Aunque los autores lo justifican por los imperativos editoriales de coherencia con los demás títulos que desde áreas historiográficas distintas abordan el mismo periodo, pues esta es otra de las características de la colección, el que para cada uno de los periodos en los que se ha parcelado la historia de España, se ofrecen tres volúmenes distintos, uno que se ocupa de la política, otro de la economía y un tercero de cultura y sociedad, para entre los tres, y después de una lectura integradora, nos podamos formar una idea cabal de lo que pasó en nuestro país entre las fechas que acotan cronológicamente el periodo selecciona-



do. Esta parcelación tiene, como todo, sus pros y sus inconvenientes, pues mientras por una parte cada especialista puede leer la disciplina que más le guste, por otra, la fragmentación no permite obtener una verdadera y omnisciente visión del pasado, pues todos sabemos que en la realidad los hechos económicos no van por distinta vía que los culturales, sociales o políticos y que las causas de algunos acontecimientos deben buscarse en ámbitos ajenos al mismo.

Los profesores Bernal y Parejo son dos grandes especialistas en la historia económica de la España Contemporánea y no podía ser más adecuada su elección para abordar el tema, y más en un periodo en el que las disparidades historiográficas son todavía hoy en día muy acusadas, pues son las fechas, ni más ni menos, en que España adapta todas sus estructuras jurídico-institucionales al modelo capitalista de explotación de recursos y mano de obra, en una decisión que ya no ha tenido marcha atrás. Periodo crucial, por lo tanto, en el que se reflejan todas las limitaciones y carencias del modelo adoptado por la sociedad española, y no exclusivamente por sus élites, y que iba a gravitar en el desarrollo del país al menos hasta el plan de estabiliza-

ción de 1959-1961.

La actualización de los conocimientos sobre la época que proponen los autores se ordena en cinco partes, con especial incidencia, frente a opiniones contrarias, en los factores institucionales como uno de los elementos que expliquen los derroteros de la economía española. Posteriormente abordan los distintos sectores clásicos en los que se divide el estudio de la economía: la agricultura y la industria, fundamentalmente, para reproducir, con enorme erudición y conocimiento de los debates más recientes, las distintas polémicas y debates que han alimentado el quehacer investigador en nuestro país en los últimos veinte años, sobre todo el que se refiere al papel jugado por la agricultura y del que ya comentamos en estas mismas páginas de *El Péndulo* una reciente aportación, como uno de los ejes básicos en los que sustentó el desarrollo español. Otros dos capítulos hacen referencia a la famosa crisis finisecular y sus consecuencias y a la evolución de las distintas ramas industriales, para acabar con un capítulo de recapitulación en el que se analizan algunas de las características básicas del periodo estudiado, en un intento más de ensayo interpretativo que de mera exposición del estado de la cuestión. Y es en esta parte donde el lector puede encontrar lo más interesante del libro, pues se ofrece un análisis desagregado a partir de las actuales diecisiete comunidades autónomas en el que se pone de manifiesto cómo ya entonces existían claros desequilibrios entre unas regiones y otras y cómo la clasificación en algunos casos ha cambiado de forma sustancial, sobre todo en lo que se refiere al indicador de renta per cápita.

Una espléndida síntesis que hace honor al nombre de la editorial que la cobija y que permite al lector curioso un nuevo acercamiento al siempre mutable y cambiante panorama historiográfico español, en el que las novedades últimamente parecen más orientadas hacia los manuales y los libros de interpretación que hacia las monografías en las que necesariamente se tienen que basar éstos. Pero ya sabemos que la publicación de tesis doctorales, fundamental granero de los estudios monográficos no son muy atractivas para el mercado editorial y que les resulta muy difícil ver la luz si no hay una editorial institucional, universidades o institutos de cultura, que les de amparo. Pero sin la investigación de base, mal podremos avanzar en la reescritura de nuestro pasado, cual tela de Ariadna que se teje y desteje, más en este caso por influencias claramente políticas que por verdaderos hallazgos investigadores.

El Bilbao de Sánchez Mazas

Pablo Martínez Zarracina

Quizá muchos lectores usualmente constituidos —me refiero a individuos exentos de esa extraña psicopatía, tan de moda, que le obliga a uno a enterrar media vida en librerías de viejo y a alborotar el descanso de los escritores raros y olvidados— hayan descubierto la figura gafosa y espectral de Sánchez Mazas gracias a *Soldados de Salamina*, la magnífica novela de Javier Cercas. En este libro destinado a perdurar entre la quincalla que hoy en día atraganta las imprentas, hay un pequeño desliz, apenas una errata, que vamos a anotar aquí para evitar que algún estudioso —esos señores circunspectos a los que el onanismo intelectual malogra para la vida cotidiana y el servicio a la comunidad— se nos ponga estupendo y nos obligue a soportar sus sabidurías más tiempo del necesario. En el libro de Cercas se afirma que la casa bilbaína de los Mazas estaba “junto al Puente del Arenal, en la calle Henao”. Es cierto que la Casa Mazas (así se la conocía en la Villa) estaba situada junto al Puente del Arenal pero no en la calle Henao sino en la que es hoy la calle Navarra y que, si no me equivoco, antes de la guerra civil se

denominaba Calle de la Estación.

Este dato, más allá del tonto remilgo cartográfico, tiene su importancia para conocer cuál era el Bilbao de Sánchez Mazas. La casa de su familia materna fue una de las primeras que se levantó en el Ensanche bilbaíno: la expansión urbanística que a finales del XIX logró que la ciudad ganase la orilla izquierda del Nervión. De alguna manera, el Ensanche dividió la Villa entre el Casco Viejo originario y los nuevos edificios que ocupaban las laderas de Abando, entre el Bilbao tradicional de los viejos tenderos y la ciudad emergente y moderna de los señoritos anglófilos y novecentistas.

El Bilbao de Sánchez Mazas es, por tanto, el Bilbao del Ensanche, el de los prósperos años veinte, el Bilbao del café Lion D’Or y su legendaria tertulia donde, cada tarde, Pedro Eguillor (santo patrono del bartlebyismo bilbaíno, según José Fernández de la Sota) hablaba de España con la melena alborotada y los bolsillos del gabán atiborrados de periódicos, donde el irunés Pedro Mourlane Michelena epataba a la concurrencia con sus divagaciones alambicadas de erudición y nos-

talgias imperiales, o donde el poeta chiflado local, Ramón de Basterra, alucinaba en endecasílabos maurrasianos, majestuosos y delirantes.

El Bilbao de Sánchez Mazas es también, y sobre todo, el Bilbao de la revista *Hermes*. Esta publicación dirigida por Jesús de Sarría supuso un derroche de cultura y tolerancia sin precedentes ni herederos en esta ciudad secularmente pródiga en sangrientas banderías. En *Hermes* convivieron autores de los más diversos encastes, desde nacionalistas hasta republicanos liberales, pasando por los prefascistas de La Escuela Romana del Pirineo. Sánchez Mazas, Unamuno, Mourlane, Ramiro de Maeztu, Joaquín Zugazagoitia, Fernando de la Quadra Salcedo, Ramón de Basterra o Esteban Calle Iturrino eran firmas habituales en la revista. También lo fueron Ortega y Eugenio D’Ors. En sus páginas colaboraron autores extranjeros de la talla de T. S. Eliot, Chesterton, Tagore o Ezra Pound.

Este Bilbao, el Bilbao de *Hermes* y el Lion D’Or, murió poco antes del comienzo de la guerra civil. Con él murió también el peculiar sueño de ilustración y cosmopolitismo que encarnaba.

No es nada nuevo decir que hay muchos Bilbaos. Hay un Bilbao de Miguel de Unamuno, un poblachón recogido y melancólico, de apenas siete calles, que no se permite más alegrías que la luz fría y algo mística de la Plaza Nueva. Hay también un Bilbao de Blas de Otero, una ciudad inhóspita e industrial, hipócrita y beatona donde “las almas son de barro y el barro embarra todas las estrellas”. Existe un Bilbao de Gabriel Aresti, un laberinto de calles estrechas, asfixiantes, en las que la oscuridad no deja lugar para la esperanza. Está también el infernal Vinograd de Jon Juaristi, con sus amores saldados y sus tribus sombrías de borrachos y pistoleros.

Andrés Trapiello suele decir que los autores falangistas cometieron un grave error literario: ganar una guerra. Quizá sea por eso que hoy no queda apenas rastro del Bilbao de Sánchez Mazas ni de sus olvidados protagonistas. En una especie de metáfora chusca, la casa familiar del escritor alberga ahora unas poco poéticas oficinas del metro. Junto a ellas, en los muelles de Ripa, cada fin de semana se celebra el carnaval gregario de la música tecnológica y el pastillamen ful. A pocos metros de allí, sobre las cenizas del viejo Lion D’Or, se alza un cubo descomunal, metálico y burriciego que alberga un inmenso Corte Inglés. Por cierto, estos días están de rebajas, igual que la vida cultural de la ciudad.



Rafael Sánchez Mazas y Pedro Mourlane Michelena

Aurelio Arteta

Extra

José Ignacio Foronda

estaba ocupado.

Cinco minutos antes de la función la sala de butacas estaba llena y yo vestido de villano en uno de los bastidores, junto a un tipo que manejaba la mesa de luces y que daba evidentes síntomas de embriaguez. A mi lado, Paco parecía no pensar en nada. No tenía contacto con Javi, que debía estar en plena subida lisérgica, ni con Ernesto, que para hacer de soldado se había quitado las gafas. Sonaron unos timbres y las luces del Moderno de apagaron. Iba a empezar la representación y nadie había visto a Fernando Fernán Gómez.

Una mano me empujó y salí al escenario protegido por la penumbra. Hice como que cortaba mies. Me incorporé y me sequé el sudor. Sabía que eso no estaba en el guiñón pero el teatro me dio alas. Luego una voz susurró “atrás” con energía y volvimos a bastidores. Allí estaba nuestro ángel de la guarda. Me guiñó un ojo y salió al escenario. La nave marchaba.

La nave marchaba, los versos de Calderón de la Barca iban llenando el aire del Moderno, pero todavía no había aparecido Fernán Gómez. Sobre el escenario se oían las voces de los actores y tras los telones un ajetreo asordado. Intentaba no perder ripio de la función cuando sentí unos pasos por detrás, un manotazo y vi que Fernando Fernán Gómez estaba en el escenario. A los diez segundos, su sudor salpicaba la tarima.

Ayer derribaron el teatro Moderno. Con sus cascotes caen recuerdos de muchos paisanos y también algunos míos. Pocos, la verdad, como para escribir una elegía, y ninguno de infancia, que siempre vienen bien para elevar la anécdota. Supongo que al Moderno no iba de niño porque mi padre trabajaba en la competencia. Esa inercia, que me llevaba al Frontón o al Rialto, tal vez hizo que de joven sólo, una vez que acabó el ciclo de películas “S” que les dió por programar durante la Transición, me acercara a ver dos películas: *La insostenible levedad del ser* y *Granujas a todo ritmo*, por segunda vez. Pero la tercera vez que estuve allí fue sobre su escenario y es eso lo que quiero contar aquí.

Sí. Ernesto Martínez tenía amistad con la hija de los propietarios de teatro y unos sanmateos, a principio de los ochenta, ella le llamó porque una compañía necesitaba unos extras para la representación de *El alcalde de Zalamea*. Ernesto nos dio un toque a unos cuantos: Javi, Paco, Pedi, Pájaro... Había que hacer tres funciones y no pagaban gran cosa: dos invitaciones. Pero había algo en la oferta que no se podía pagar con dinero: actuar al lado de Fernando Fernán Gómez.

La tarde del estreno, disimulando de mala manera los restos de la resaca, nos presentamos en el teatro Moderno. En el escenario, primera decepción, no estaba Fernán Gómez para darnos la mano. Había unas cajas de madera y unas casas de cartón duro. Nadie más. Sobre nuestras cabezas pendían las cuerdas de la tramoya. Sentí que estaba en el estómago de una ballena y quise volverme atrás, pero pronto se presentó alguien de la compañía, un tipo joven, fibroso y con deje madrileño, que comenzó a repartir papeles: a Javi le tocó hacer de paje; a Ernesto, de soldado, y a Paco, a Pedi y a mí, de villanos. A continuación nos explicó detalladamente y uno por uno todas nuestras intervenciones, las entradas, las salidas, los movimientos... Parecía llevar la obra completa en su cabeza. No sé por qué pensé que sería el apuntador. Después de dos horas de pormenorizadas explicaciones, preguntó:

- ¿Lo habéis entendido?
- No —contestamos a coro.
- Pues no preocuparse.

Luego nos condujo, por unas escaleras de madera que ascendían por las paredes del escenario, hasta unos camerinos donde estaban las modistas, y comenzamos a probarnos el vestuario. Parecíamos de un cuadro de Velázquez. Después de las oportunas puntadas a la sisa y al dobladillo nos volvimos a vestir de calle y nos fuimos al Tifus a beber tirolés y a fumar un poco. Aún faltaba media hora para el estreno y la resaca parecía haberse ido. A Javi le dieron un ácido, se lo comió y dijo “Cuidadme, amigos”. A mí se me aflojaron las tripas, pero el cuarto de baño

Creo que yo no tenía ninguna intervención más hasta el final, cuando arcabuz en mano custodiaba la puertas de la cárcel. En esa escena crucial en el desenlace de la función todos los personajes, extras incluidos, coincidíamos sobre el escenario. Como estaba situado en un rincón algo elevado pude verlo todo. Ernesto también estaba en el escenario, vestido de romano casi literalmente, pero creo que él no vió demasiado. Y así se perdió la intervención de Javi, que, en pleno apogeo del ácido, salió detrás del rey y cuando éste iba a empezar su parlamento se colocó delante, mirando al público y sonriendo tontamente. Por poco se me cae el arcabuz. Pero el actor que hacía de Felipe II parecía tener tablas. Con un hábil movimiento de brazo, a medio camino entre la media verónica y el soto-gari, logró colocarlo a su espalda.

Me sorprende todavía que todo saliera bien. A juzgar por los aplausos, y contra todo lo que yo secretamente pronosticaba, la función fue un éxito. Y, contrariando nuestras esperanzas, Fernando Fernán Gómez no se acercó a saludarnos. Parecía bastante quemado. Esta gira de *El alcalde de Zalamea* fue la última que hizo. El genial actor abandonó el teatro porque decía que no le gustaba que la gente le viera cuando trabajaba.

Ayer, una cuadrilla de derribos acabó con el Teatro Moderno, títeres de una mala función del peor guionista de la ciudad: el alcalde.



Teatro Moderno. Logroño 1920

Alberto Muro

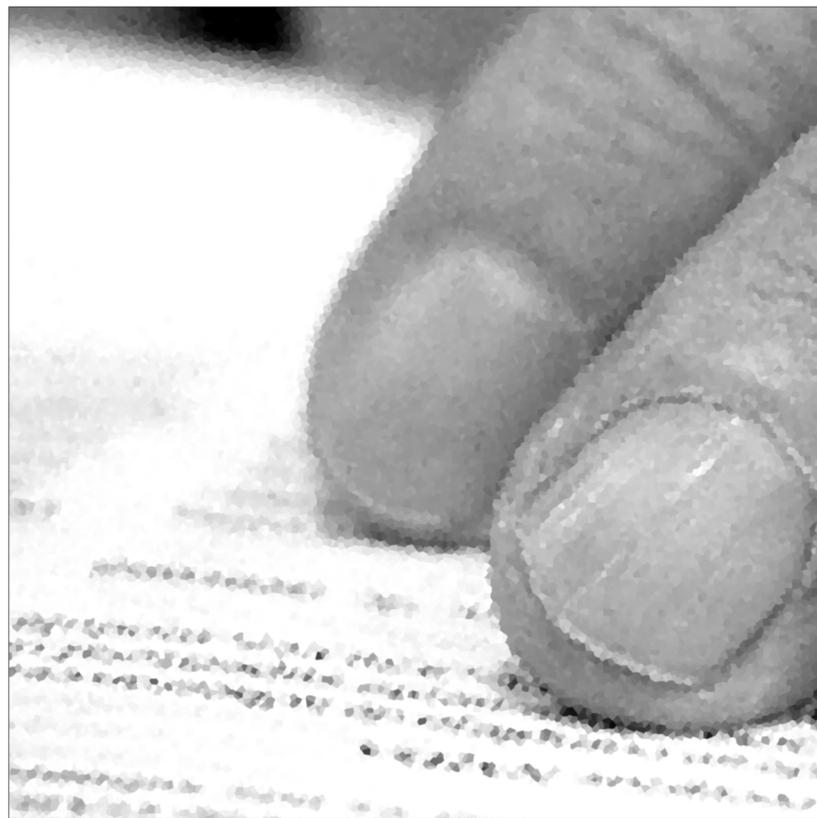
Los planes de animación a la lectura y su confluencia con el libro electrónico: la erótica del saber decir y saber escuchar

Luis García

Siempre estamos a vueltas con lo mismo. Todos los años, con el comienzo del Curso Escolar, se produce el debate de la necesaria gratuidad de los libros escolares o en su defecto del excesivo precio de los mismos. Todos los años, con la llegada de las Navidades el debate se traslada hacia los bajos índices de lectura de nuestro país, algo que choca, y mucho según parece, con las previsiones de venta de los mismos en tan señaladas fechas. Pero este año 2001, alguien se ha empeñado en hacer coincidir las dos discrepancias anteriores con una nueva de mayor calado: el fin del "e-book" o libro electrónico, tras varios intentos de lanzarlo al mercado por parte de alguna multinacional. Y no es baladí hacer coincidir los tres supuestos ya que, si se observa con detenimiento, están íntimamente relacionados. Los Gobiernos y editoriales, quiero pensar que conjuntamente, y que no les une una mera relación mercantil, se han lanzado a una desorbitada carrera por fomentar la lectura entre los jóvenes (y no tan jóvenes) olvidando que dicha actividad ha comenzado a dejar de ser patrimonio suyo. Desde que Internet entró en nuestras vidas fuimos muchos los que vimos en la red la respuesta a nuestras oraciones. Se nos ofrecía un medio, el electrónico, barato, sencillo de manejar y lo más importante, limpio de tiburones empresariales, y muchos vimos en él la panacea editorial. Eso explica que actualmente la red contenga aproximadamente unas 2000 millones de páginas web, la mayoría de ellas por desgracia enfocadas al sexo, el gran negocio, junto con la droga, del siglo XXI. Pero hubo quienes creyeron en ella, y con mas pasión que rigor académico crearon portales literarios sin los que hoy en día sería impensable entender la literatura. Eran los primeros avances en una nueva dirección posiblemente magnificada pero también un tanto despersonalizada. Así lo vieron los gurus de entonces, y

así se ha transmitido hasta nuestros días. Esa cualidad, la despersonalización, es posible que haya sido la verdadera causa de que el libro electrónico, el popularmente conocido como e-book, no sólo no haya triunfado sino que algunos adalides de la informática estén comenzando a cuestionárselo seriamente. Algunos nunca creímos en él, vamos a ser sinceros, porque lo veíamos como un intruso en nuestra concepción de la cultura y de los soportes que la sostiene. El e-book difícilmente puede sustituir al libro de papel, no sólo por tratarse de dos soportes diferentes y opuestos, sino porque aquellos que nos consideramos lectores, y lector no es quien ocasionalmente compra un libro en unos Grandes Almacenes, o quien recomienda el que a su vez le ha recomendado cualquier sátrapa televisivo, nunca vimos en él a un competidor del papel. Y en el momento en el que se deja de ser competidor, se deja de existir. El libro tiene y mantiene unas cualidades que le superan, en formato, calidad de edición y armonía telúrica, que hace que por

sí mismo no necesite de ningún Plan de Animación a la Lectura. ¿Se imaginan ustedes a los e-books compitiendo de igual a igual con los libros en una estantería? Sinceramente no. Algunos defensores alegan que se abaratarían costes y por tanto se reduciría su precio. A ellos les digo y mantengo que el libro en sí mismo no es caro, sino todo lo contrario. El segmento de población que mantiene que el libro es un producto caro es precisamente quien menos tiempo y dinero destina a la lectura y a su compra, pero quien no tiene ningún reparo en cambiar cada seis meses de teléfono móvil siempre para estar a la última. Y ya que hablamos de innovaciones tecnológicas conviene hacer un considerando. El 90% de cuantos disponemos un Pc u ordenador personal lo usamos exclusivamente como máquina de escribir, y eventualmente para conectarnos a Internet. Y para eso creemos necesitar lo último en microprocesador, en memoria ram, en tarjetas de vídeo y audio. Pero no veo que haya planes de incentívación al uso de dichas máquinas, ya que éstas están tan integradas en su mundo como el libro en el suyo. La única diferencia es que en el mundo del libro se adivina un gremio cuantitativo y cualitativo de menor número que en el del Pc. Y la informática no necesitó de ningún plan para que se popularizara, al igual que la telefonía móvil, por poner dos ejemplos que bien pueden ayudar a entender lo que se quiere decir. Dejemos a cada cual que siga su camino, olvidémonos de los planes de incentívación a la lectura y dotemos a nuestros hijos de la calidad educativa que les haga sentirse y reflexionar sobre la necesidad de la misma incluso para no perder el tren tecnológico que en su caso se traduce ahora en los juegos de las videoconsolas, pero mañana en productos de mayor calado intelectual. Y eso, señores, sí que les hará más libres, por encima del Gobierno de turno.



Lectura fragmentada

Roberto Franko -2002-

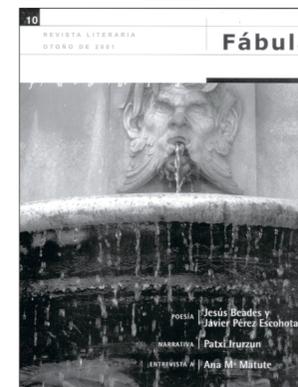
Fernando Marías

Esta noche moriré/Destino/Barcelona 2001

La novela como requisito

JLGF

Anda sobrado Fernando Marías (Premio Nadal 2001 con El niño de los coronales) de recursos literarios a la hora de abordar sus novelas precisamente en tiempos de revitalización del género. No es fácil ser original, aunque ya se sabe que dicha apreciación cuando se refiere a la literatura va un poco por barrios, pero sí que es cierto que Marías lo consigue en esta su última obra hasta la fecha. A medio camino entre El Gran Hermano y El Show de Truman, construye el autor una diabólica novela negra que mezcla por igual el género epistolar con el terror psicológico. Uno de esos telefilmes de serie B que se exhiben en los autobuses con destino a ninguna parte, La isla de la niebla, sirve como punto de partida de esta reseña, ya que ambas obras, novela y película, tratan de la existencia de un complot tan bien urdido como desarrollado, en el que la inicial víctima pasa a convertirse en verdugo tras sufrir diversos estados de ansiedad. Irrelevante es la existencia de la Sociedad conocida como La Corporación, destinada a manipular y dirigir los destinos y la suerte de las personas, como el hecho de que uno de los protagonistas de Esta noche moriré pertenezca a dicha organización clandestina. Lo que al lector le interesa saber, es que tras la detención de uno de sus miembros por el comisario Delmar, el otro protagonista, este acaba de firmar su sentencia de muerte, que se habrá de cumplir exactamente dieciséis años después, cuando ya el infierno en el que se ha convertido su existencia se le ha hecho poco menos que insoportable. La novela la constituye la larga carta de confesión de uno de los miembros de la Corporación, en la que leída por dicho comisario le relata la maleabilidad de su vida. Las grandes obras se caracterizan por el comienzo de las mismas. Todos guardamos en la memoria construcciones como Vine a Madrid a matar a un hombre a quien no había visto nunca, o La heroica ciudad dormía la siesta... Como las grandes novelas, Esta noche moriré comienza con una frase lapidaria: Me suicidé hace dieciséis años. Porque de eso trata la novela. De la confesión de un suicidio y de la puesta en marcha ese mismo día de un diabólico plan para arruinar la vida de aquel que le llevó a semejante estado para a su vez obligarle a que también se suicide. Y la obra, la carta, mantiene el ritmo a lo largo de las 140 páginas, aunque es de justicia reconocer en ella silencios que invitan al desasosiego. Porque aún mostrándonos ante nuestros ojos de una forma previsible, tiene momentos de auténtica dureza para nada gratuita. La violación de la hija del comisario Delmar ante sus ojos constituye una escena digna para recordar por el dramatismo que transmite. Hay que suponer que el autor pretende precisamente que el lector, ante la duda de con quien identificarse, decida ayudarlo a tomar partido por una de las víctimas. Porque ésta no es ni el comisario Delmar ni aquel que se suicidara por su culpa dieciséis años atrás. La víctima es la familia del comisario, su hija, su mujer, que son quienes habrán de pagar la falta de voluntad de su progenitor y marido. El final de la novela resulta predecible aunque el lector, encaminado hacia el mismo de igual manera que sus protagonistas, espera otro resultado, quizás por compasión, quizás porque es difícil imaginar tanto odio. Pero no hay lugar para esperanza para ninguno de los dos, y la venganza se cumple con toda su crueldad. Esta noche moriré, novela epistolar que prueba que la tragedia de unos seres abandonados a su suerte nos es mas cercana de que parece, demuestra que estamos ante un autor que no por casualidad ganara el Nadal 2001, y que a buen seguro habrá de deleitarnos en futuro con nuevas novelas.



lida otras nuevas secciones como la de crítica literaria (donde se da cuenta de los libros *Sombras Saavedra* de Bernardo Sánchez y *El perro de Dostoyevski* de Luis Martínez de Mingo), *Nos escriben* (sic) donde se reproducen curiosas cartas recibidas y, siendo éste el décimo número y queriendo hacer algo conmemorativo del logro, se incluye un índice con la enumeración de los 124 autores que han colaborado en *Fábula* en sus más de cinco años de existencia. El número más grueso de todos (con más de 75 páginas), sitúa a *Fábula* como una de las publicaciones culturales más longevas que ha tenido y tiene nuestra región, aunque su irregularidad de edición en el tiempo sea su principal problema. Pero ya se sabe que esto de la literatura no es negocio y que muchas veces suficiente se tiene con seguir vivo.

Revista literaria Fábula

Décimo número – Otoño de 2001

D.M. A.

Con la edad nos hacemos elegantes, le ha pasado lo mismo a la revista literaria de Logroño *Fábula*, que cambió su disfraz y ahora se adorna en portada con una foto de la madrileña Casa de América. Con un diseño irregular, fotografías oscuras y grabados y dibujos funcionales se presenta el décimo número de esta ya longeva revista cobijada en la Universidad de La Rioja. Por fin con un Consejo de Redacción estable, *Fábula* presenta en su nuevo y décimo número a veintitrés firmas, de las que la mitad son riojanas o vinculadas con nuestra comunidad. En el apartado de poesía destacan las colaboraciones del joven sevillano Jesús Beades ('Premio Gerardo Diego 1999' y accésit del 'Luis Cernuda 2001'), quien publica cuatro poemas incluidos en *Centinelas* (su próximo libro); el logroñés afinado en Barcelona Javier Pérez Escobedo, quien publica unos haikus que forman parte de su libro inédito *Papel japonés*; Jesús Vicente Aguirre publicando el soneto *Se me ha roto el silencio*, con el que mereció el 'II Premio Ateneo Riojano de Poesía'; el peruano Diego Valverde, los cubanos Elmys García y Víctor Arturo Delgado y el kosovar Aleksandar Ilich, de quien la editorial local Pepitas de Calabaza prepara la publicación de su poemario *Las tendencias de la modestia*. En narrativa llama más la atención la variedad de estilos y la originalidad de algunos relatos que la propia calidad, que también es alta pero resulta dispar. Sobresale el escritor navarro Patxi Irurzun (reciente ganador del concurso de literatura de viajes 'Vacaciones gratis, literalmente. El País-Aguilar') publicando *Los hermanos "Dosenuno"* y las fábulas vanguardistas *Bestiario (siete más animaladas)* del arnedano Ángel Fernández. También los tres cuentos en uno de Bruno Belmonte, las brevedades *Entierros* de Luis García o el relato psicodélico y surrealista *Canibales* de Francisco J. Larrea dan forma a la sección más larga de la revista. Completan *Fábula* una extensa, exhaustiva y amena entrevista a la escritora catalana Ana María Matute, realizada por Lola Josa, en la que se ahonda en su vida como escritora desde sus inicios y en su relación con La Rioja, así como un artículo sobre la nueva generación de jóvenes escritores españoles centrado en la figura de Benjamín Prado. Además, *Fábula* conso-

Gustavo Bueno/Telebasura y democracia/
(Cada pueblo tiene la televisión que se merece)

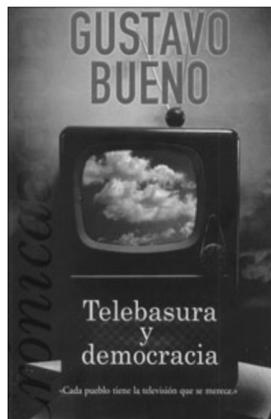
Ediciones B, Barcelona 2002, 257 pp.

Roberto Iglesias

A Gustavo Bueno, después de su obra filosófica mayor (*Ensayos Amaterialistas, El sentido de la vida, Teoría del cierre categorial*- a punto de aparecer el tomo VI-, le ocurre que sus escritos menores, como este opúsculo *Telebasura y Democracia*, reciben, de un lado, el silencioso desprecio de los intelectuales racionales y, de otro, el despiste hermenéutico del vulgo: periodistas, políticos y otros profesionales liberales. El calceatense filosofa sobre la actualidad- eso hicieron Aristóteles y Platón -, aplastantemente incorrecto, usa filosofía pura para tratar de todo (es un piñón fijo en el sistema para poder hablar de basura positiva o de los cuatro círculos dialécticos de la sociedad democrática: genético/fondo, estructural, entrelazado y secante, o para analizar la basura que forma parte del mundo o estar contra la metafísica que niega la basura como realidad. Y si distingue y divide la telebasura en diversos géneros y subgéneros: fabricada, desvelada, diseñada y derivada o resultante, somete a crítica la premisa implícita de la verdad, en la telebasura desvelada, y afirma que debe ser siempre manifestada esa verdad. Bueno es una catarata de ideas filológicas, antropológicas y sociológicas para los contertulios y columnistas de un país cuyo entontamiento está alcanzando niveles alarmantes. El maestro afirma que, aunque exista un pensamiento sacralizador del concepto de intimidad que equivale a soledad, la televisión obscena es el descubrimiento consentido o pactado de la intimidad grupal e individual: aquel programa *Gran Hermano*. Una pena que no hubiese llegado a tiempo este libro para incluir el progama *Operación Triunfo*, ese montaje de una academia a donde no se va a aprender si no a emular, imitar ídolos de la canción con letra y música artesanales, con un presentador que adula continuamente a los chicos que se abrazan, se besan, desparrarran la sonrisa y el lagrimal por el escenario, y con el beneficio o ganancia que proporcionan las llamadas telefónicas, los discos, toda la parafernalia que pone a *O. T.* hasta en el papel higiénico: puro mercado disfrazado de audiencia para que la "papilla televisiva"- Bueno otra vez - llegue a una audiencia lo más amplia posible, pero dejando bajo mínimos el contenido.

En el capítulo IV de *Telebasura y Democracia*, Bueno resume, sintetiza y aplica su teoría política desarrollada ampliamente en el *Primer ensayo sobre las categorías de la ciencia política*, Cultural Rioja/Biblioteca Rioja 1, 1991, y continuada en *La ética desde la izquierda*, El Basilisco nº17, 1994 y *La democracia como ideología*, Ábaco nº 12/13, 1997. Pero el apéndice del libro es un comentario con ironía y sarcasmo al manifiesto que, en noviembre de 1997, hicieron público diversas organizaciones y asociaciones en contra de la telebasura. Hay un estilo más adaptado al profano y bastante humor con el que Bueno critica y ataca a los que pretenden tachar unos determinados programas de televisión, pero no impiden que los otros sigan siendo el pasto del pueblo. Claro que, si no existe democracia sin televisión y el telespectador, al ser ágrafo por abrumadora mayoría, es tratado siempre como mercado, para alcanzar la categoría de homo videns basta con manejar el telemando con punto rojo, porque cada pueblo tiene el agua, el aire, la tierra, el fuego, el clero, la televisión que se merece.

N. B. para ingenuos: Así como es posible reciclar la vida política con los votos en la urna, el telemando elige el género de telebasura y, por tanto, ejerce un papel decisivo en los procesos de eliminación y reciclaje en una democracia con televisión plural. El camión pasa casa noche.

Isolina Ballesteros/Cine (Ins)urgente/
Textos filmicos y contextos culturales de la Epaña Postfranquista

Ediciones Fundamentos, Madrid 2001, 300 pp.

Roberto Iglesias

Isolina Ballesteros, profesora de estudios culturales en la Columbia University de Nueva York y autora que viene publicando trabajos de crítica literaria y de cinematografía en revistas y antologías especializadas de Europa y América, analiza en este sorprendente libro la España cinematográfica de la transición como representación cinematográfica de la sociedad de la época. Son nueve ensayos que profundizan en los principales cambios socio-políticos tratados cinematográficamente por los cineastas españoles más importantes. Así, el tema de la liberación de la mujer española es analizado a través de las películas *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980) de Pilar Miró y *Función de noche* (1989 de Josefina Molina, *¡Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984) y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1985) de Pedro Almodóvar, y (el tabú de la sexualidad femenina como espectáculo) *Bilbao* (19769, *Caniche* (1978), *Lola* (1986) y *Las edades de Lulú* (1990) de Bigas Luna (este último film basado en la novea de Almudena Grandes, ganadora del premio La sonrisa vetical de novela erótica). Lo del erotismo femenino y su soporte metapornográfico fue un tema inspirador de la década de los 90.

También dedica Isolina Ballesteros un capítulo o ensayo al tema de la homosexualidad analizando *Los placeres ocultos* y *El diputado* de Eloy de la Iglesia, *Un hombre llamado Flor de Otoño* de Pedro Olea y *La muerte de Mikel* de Imanol Uribe, y los filmes de Pedro Almodóvar *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982), *Entre tinieblas* (1983), *Matador*(1985) y *La ley del deseo* (1986).

El conflicto terrorista es analizado en los filmes del director vasco Imanol Uribe *El proceso de Burgos* (1979), *La fuga de Segovia* (1981), *La muerte de Mikel* (1984) y *Días contados* (1994).

El racismo y la xenofobia en España son temas de *Las cartas de Alou* (1990)de Montxo Armendáriz y *Bwana* (1996) de Imanol Uribe. Las juventudes problemáticas son el propósito de *Deprisa, deprisa* (1980) de Carlos Saura y *27 horas* (1986) de Montxo Armendáriz. El cine sobre la familia como símbolo tiene dedicación principal, entre otros filmes, en *Mamá cumple cien años* (1979) de Carlos Saura, y toda la adaptación fílmica de obras literarias en la etapa socialista está tratada con documentación y lógica reflexiva. Así las lorquianas *Bodas de sangre*(1981) de Carlos Saura y *La casa de Bernarda Alba* (1987)de Mario Camus, las celianas *La familia de Pascual Duarte* (1976) de Ricardo Franco y *La colmena* (1982) de Mario Camus, *Tiempo de silencio*(1986) y *Si te dicen que caí*(1989) de Vicente Aranda basadas en las novelas de Luis Martín Santos y Juan Marsé, etc..

No es éste un libro más de historia del cine de la España postfranquista ni sólo un tratado sociológico del periodo transicional. Esta obra de la profesora Isolina Ballesteros, doctora en Literatura Hispánica por la Boston University, (licenciada en Filosofía Francesa por la Universidad de Zaragoza) es un compendio de saber y pensar, una enciclopedia de cinematografía que en trescientas páginas nos ilumina el tiempo, nos acerca al soporte visual y literario, interpreta la bibliografía y la completa con notas a pie de página para no dejar detalle sin su importancia. Isolina Ballesteros tiene una ventaja sobre sus colegas españoles: es especialista en estudios culturales, conoce la crítica europea pero también la corriente norteamericana y así puede ofrecer un trabajo espléndido, novedoso, magníficamente escrito, fundamental para conocer la lenta entrada de la sociedad española en la modernidad.

LOS DONES COTIDIANOS
(Sobre la poesía de José Ignacio Foronda)

José Ramo

José Ignacio Foronda es el poeta de la cercanía. De lo cercano escribe: de las calles obligadas, de amigos visitados, de mesas y más mesas, de un block Ingraf y humano, del asombroso clip. La memoria podrá traerle a veces las últimas imágenes del padre, la ciudad que fue suya, los pájaros que vuelven, la luz de algunos bares, la minuciosa vida familiar. Estos son los límites que ha impuesto a sus poemas. Y esta su virtud: conseguir que ese mundo cercano y cantado tal como es acuse su presencia que se nos muestre ahí.

Sin duda, José Ignacio Foronda alcanza en casi todos los poemas de *Libro de familia* aquello que sería lo propio de la poesía. Establecer una configuración suficiente que, sin dejar atrás la experiencia de los vivido, llegue a ofrecernos un sentido alejado de la mera historia personal. Pocas veces una experiencia tan cotidiana y huidiza ha sido puesta ante nosotros con tanto acierto. No siempre fue así, aunque también es cierto que no se hizo esperar. En los primeros poemas de José Ignacio Foronda, publicados entre 1985 y 1987 en la revista *Calle Mayor* (nº 1, 3 y 7), la experiencia, o la reflexión que sobre la misma se imponía, nos llegaba fragmentada, o era el lugar iluminado de un escenario más amplio que requería la colaboración, no siempre fácil, del lector.

Los poemas de *Pornografía más que suficiente* (*Calle Mayor*, nº 3, Logroño, 1986) marcaban una dirección, un modo de ver y decir que el poeta podría haber seguido. Pero con *Tiempo de ocio* (AMG Editor, Logroño, 1991) se produce la ruptura, el yo narrativo se pone en camino, recorre un territorio que le es propio y habla de las cosas cercanas en un tono voluntariamente conversacional: "Esta noche, cariño, he de contarte / que he charlado en un bar con dos muchachas / de asuntos concernientes a la vida." (*La historia me repite*), "Hoy he vuelto al café donde quedábamos. / Quería echar una partida al mus / y tomar unas copas con los viejos amigos." (*Volver y perder*).

Porrón y cuenta nueva (AMG Editor, Logroño, 1995) prolongará esta línea y nos permitirá reconocer y saludar a un poeta que ha alcanzado el propio acento, el propio vocabulario y la melodía personal. Podremos añadir que la búsqueda de un modo digno de vida es el propósito que lo guía si advertimos, al mismo tiempo, que la poesía de José Ignacio Foronda evita siempre cualquier tipo de afirmación doctrinal. Al lector perezoso le bastará la lectura de los tres primeros poemas de *Porrón y cuenta nueva* para comprobarlo. *Gaunas Sur* es le poema de la tarde forofa, es un himno triunfal al que se da la vuelta, es el bucle que deja al desnudo la verdad de las tardes festivas y muestra la derrota del fácil entusiasmo. El lector podrá verlo como aquel que lo cuenta: "Pegado a la ventana aguardo el fin del fútbol". Los dos primeros endecasílabos del soneto *El urbanismo y uno mismo* ("Volví a la calle del Logroño viejo / ayer amargas, hoy reconstruidas...") nos llevarán al Quevedo de "Miré los muros de la patria mía", del que nos alejará la voluntad de persistir en las palabras y en la vida que debe vivirse frente al tiempo enemigo. Narrar lo que se ve, lo cotidiano, lo frágil y lo amenazado, recorrerlo con la mirada, llevarlo a las palabras, pero no declararse vencido, sería el propósito que anima la poesía de José Ignacio Foronda. Podríamos reconocerlo en *Informe de noviembre*, el único poema de *Porrón y cuenta nueva* que incorporará a *Libro de familia* (Hiperión, Madrid, 2001), veremos cómo se afirma en este libro por el que se le ha concedido el último Premio Jaén de Poesía. Podrá verlo el lector, al que desde estas líneas invitamos a una lectura demorada que será, sin duda, gratificante y provechosa.

El brevísimo recorrido que hemos llevado a cabo por la obra anterior, toda ella agotada, solo pretende señalar que calidad, modo y preocupaciones vienen de lejos. Es cierto que con *Libro de familia*, Foronda ha escrito su obra más honda y compleja. Los poemas de las tres partes que la integran —El humo de la edad, El salario del funcionario y La herencia— funden en la memoria que se hace escritura el tiempo cotidiano, ese tiempo enemigo que ha de ser doblegado para que acabe entregando un sentido. Ejercicio difícil, porque allí donde lo vivido es evocado existe el peligro de que aquello que para el escritor tuvo significado y ahora se nombra no se avenga con el decir que el tiempo del poema exige. De este riesgo sabe salir indemne José Ignacio Foronda. Léase, por ejemplo, el poema *Los corderos de Justo* en el que la acostumbrada tarde de paseo con el hijo y un hecho que pudo ser rutinario se transforman en episodio de creciente angustia que el verso de resonancias clásicas -"Abrazados salimos a la noche"- condensa y el perfecto anticlímax cerrará.

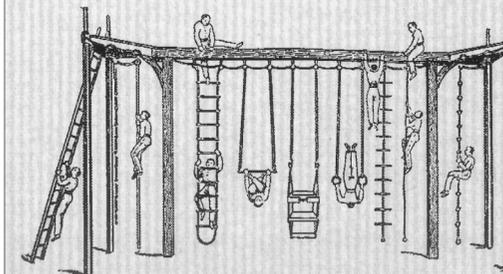
Sin voluntad de sorprender —hay una muy moderada y ajustada retórica— la poesía de José Ignacio Foronda sorprende. La mira de este escritor —y su escritura, habrá que añadir— es lúcida y limpia. ¡Qué cosa tan difícil en los tiempos que corren!



José Ignacio Foronda

Libro
de familia

XVI PREMIO JAÉN DE POESÍA



poesía Hiperión

EL PÉNDULO

Director: Roberto Iglesias. Redacción: Gran Vía 27, 4º- dcha. 26.002 LOGROÑO
Tels: 941-204163/ 237630. Fax: 941-207372. E-mail: elpendulo@riojainternet.com

LA ÚLTIMA

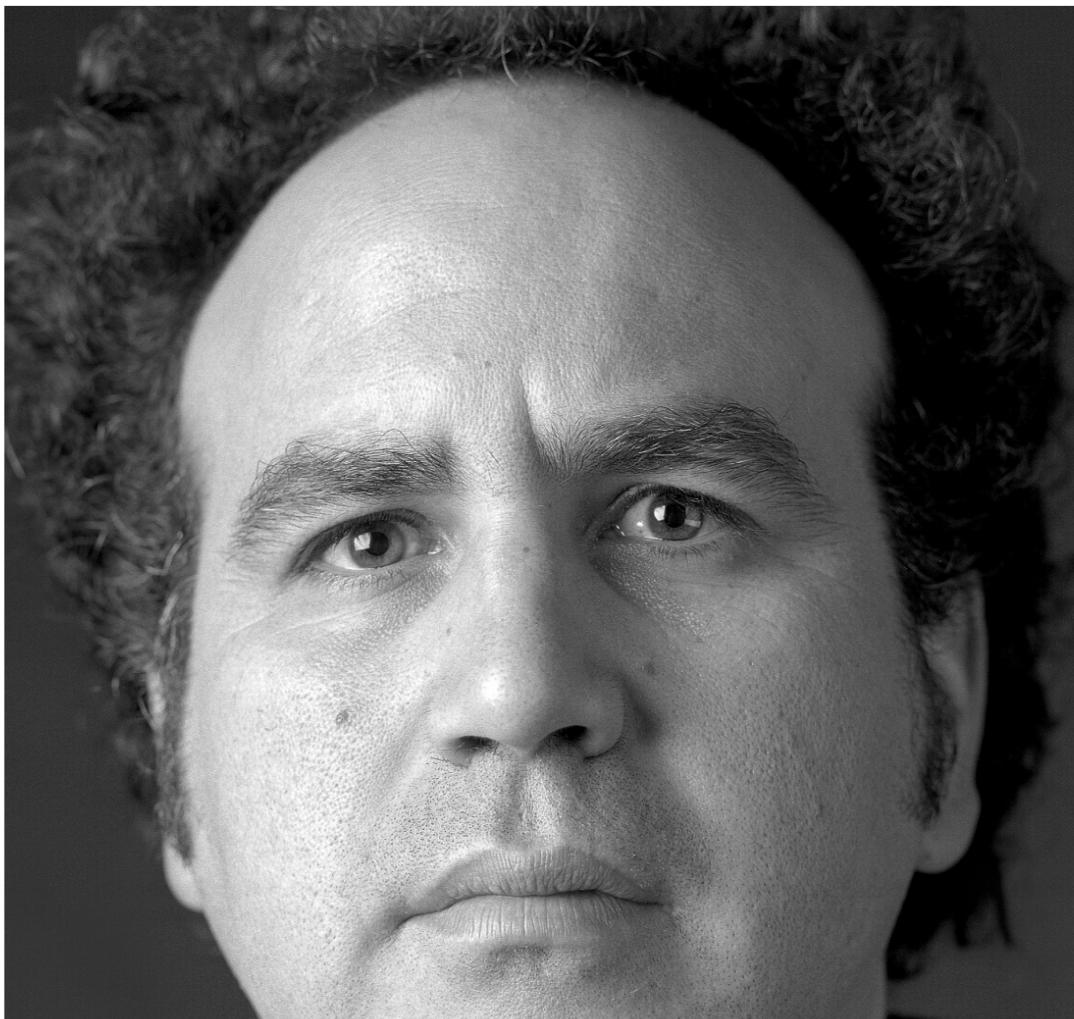
JAVIER CORCUERA El documento interior Bernardo Sánchez

En Javier Corcuera hay un cineasta, cosa que no se puede decir de cualquiera que coge una cámara o pega unos planos. Pero esto viene a lo siguiente: es evidente que hay un cineasta, lo repito porque, hasta el momento —y parece que se ratifica—, su campo de trabajo ha sido eso que llamamos genérica y desahogadamente “documental”, etiqueta bajo la cual suelen soslayarse en su consideración y análisis los aspectos de puesta poética y de organización dramática. Y aunque el cine español atesora algunos de los “documentales” más valiosos —por su interiorización, latencia emocional, pertinencia política y orden dramático, aquello que los hace universales y (re)percutantes a perpetuidad—, no estará de más insistir, delante de “La espalda del mundo” y ahora de “La guerrilla de la memoria” —que acabo de ver hace una hora— en que el documento más específico e impresionante que nos puede ofrecer el cine es el que afecta al tiempo, es el de ese curso nutrido, preñado, macerado, trabajado de lo temporal, y en que para lograr esa afición hace falta que, como verdadero tramado del argumento ideológico, de la atención humana —que en las imágenes de Javier Corcuera adquiere, desde luego, una dimensión pocas veces sostenida por el cine— y del motivo temático, se arme una secuencia de actos, gestos, movimientos, objetos y palabras que conviertan el relato en un documento interior, emergente, depurado, pautado, que afluye con esa patente de verosimilitud que da el reconocimiento físico y emotivo de los pliegues del tiempo presente y pasado (que es el mismo, un bucle), lo que lo distingue radicalmente de la retórica, de la banalidad y del reality show. Y esto lo da el cine, quiero decir, el plan cinematográfico, se rueda con una digital o con una Arriflex. Las diferencias de ojo mecánico cada vez son menores, sobre todo en las distancias cortas. Pienso (recuerdo) los rostros, formidables en las dos pelícu-

las, donde el digital rinde más, con mucha diferencia respecto a los paisajes todavía poco resueltos, paisajes (diversos) tan importantes en “La espalda del mundo” y en “La guerrilla de la memoria” por su valor definitivo y escénico, pero también contrastivo (bosque/ ciudad, frío/ calor, interior casa/ exteriores). El cine es un “guión”, una forma de mostrar y eso hace de la dos obras de Corcuera, dos obras de una precisión y solidez cinematográficas no alcanzadas por buena parte de la producción llamada “de ficción”, paradójicamente más subsidiaria de lo televisivo y de lo espectacular. Recuérdese ese portento de ajuste y eficacia dramática que es la edición del capítulo del corredor de la muerte en “La espalda del mundo”: para su comprensión, para que “llegue”, resulta tan clave, tan elocuente, el propio testimonio oral del condenado como la impasibilidad sorda, letal y administrativa del ventilador colocado en el corredor, ventilando nada, vigilando la “milla verde”, colgado como una especie de ojo policial. En “La guerrilla de la memoria”

pesan lo mismo las palabras de cada uno de los protagonistas —muy bien editadas (y con un excelente registro sonoro, por cierto)— que la situación marco habilitada en guión: esa oficina que recoge al protagonista y al archivo de esta historia, el lugar de la memoria. Cajas de lomo estropeado, recibos bancarios en hatillo con goma: una vida, muchas vidas, cuidadas como una contabilidad tan antigua como imprescindible. Los objetos son mojonos de tiempo y cifras del espacio: la trompeta del músico ambulante se apropia de la obertura; se erige no sólo en única ilustración musical —canciones guerrilleras aparte— sino en el diapason triste de esta memoria oculta y en un útil en si mismo remendado, proveniente de varios frentes. Corcuera, que no ha utilizado el 35 m/m para filmar sus películas, se aplica, sin embargo, a exigencias netamente cinematográficas en lo poético y alcanza un grado de depuración que dota a los personajes y a sus relatos (son personajes/ relato) un estar y un devenir en pantalla de una gran solidez. Cada personaje

comporta su argumento, su discurso, su pequeño trayecto: idas y venidas, generalmente cortas: las figuras de Corcuera, en ambas películas, sobreviven a formas de confinación por retiro, vejez, soledad, exilio, olvido o cárcel. En el coloquio tras las proyección logroñesa de la película se reveló que en un tratamiento —desechado— de guión se trataba a los guerrilleros entrevistados como si fueran personas que nunca hubieran existido realmente. La idea no era mala y queda en “La guerrilla de la memoria” tal y como finalmente la vemos ese esfuerzo por no conformarse con el documento, con la labor de registro testimonial —una prestación televisiva, reportera—. Muy al contrario, se va más allá y se trabaja un retrato completo, trabado de palabras, situaciones y objetos, que nos producen la sensación de primera existencia para el cine o, al menos, de un documento que aflora desde dentro hacia fuera no a golpe de cuestionario sino de mirada, de comprensión y de edición.



Javier Corcuera colabora con Amnistía Internacional reivindicando la abolición de la pena de muerte. De forma más urgente participa en la campaña de apoyo al preso Thomas Miller (uno de los protagonistas de *La espalda del mundo*), en la que nos pide que también colaboremos ya sea por medio de la web Laespaldadelmundo.com o más directamente a través del teléfono 914629326.