

# LETRAS

letrillas

## LETRONES

### CARTA DE MADRID

#### *Al servicio de la pasta*

Años atrás me ocupé del difícil asunto de la herencia —o no herencia— de los escritores. Por un lado, me parecía bien que las grandes obras literarias no estuvieran para siempre en manos de remotos descendientes de Shakespeare o Cervantes, y que no dependiéramos de sus posibles caprichos o codicias para leerlos. Por otro, ponía en duda la justicia de esa norma que protege a los lectores pero castiga a los autores. Un banquero, un terrateniente, un panadero, un coleccionista de pintura y sus respectivos herederos van legando su banco, sus tierras, su panadería o sus cuadros de generación en generación, sin límite. Un escritor o un músico dejan lo que han inventado o creado solamente a sus hijos y quizá nietos, ya que a los cincuenta, sesenta o setenta años de su muerte —según los países—, sus novelas

o sinfonías pasan a ser del dominio público y las edita o graba quien quiera sin soltar un céntimo. Esto significa, además, que así como los descendientes de los artistas no perciben ya beneficio del trabajo de sus antepasados, sí lo obtienen, en cambio, los editores, los libreros, las casas discográficas y las salas de conciertos, incongruente-mente. Todo sería más aceptable si los autores del dominio público lo fueran de veras a todos los efectos y los ciudadanos no hubieran de pagar por sus obras, o un precio mínimo, por ejemplo el de coste. No es así, sin embargo, y quienes hacen negocio con Beethoven o Tolstoi nada tienen que ver con ellos, ni de lejos. La cuestión no es fácil, y apuntaba yo entonces que quizá, como compensación por esa expropiación familiar póstuma padecida por los artistas, éstos deberían estar exentos de pagar impuestos.

Si hago esta rememoración es porque el Congreso de los Estados Unidos aprobó una ley que retrasa en veinte

años más el momento en que las películas, también ellas, habrán de pasar a ser del dominio público. Ya se les concedía 75 años de sujeción a derechos, ahora serán 95.

Tras recordar lo que expuse en su día, acaso no debería parecerme mal la medida, y sin embargo la considero indignante, porque justamente en el caso del cine esa ampliación no favorece a ningún artista. Es cierto que el carácter colectivo de este arte no deja siempre muy claro quién es el *autor* de una película. Solemos atribuirles más bien a los directores, pero existen guionistas, músicos, actores que a veces comparten en alto grado esa autoría. El gran historiador del arte Panofsky comparó, en un excelente ensayo, la realización de filmes con la construcción de las catedrales medievales y renacentistas: obras casi anónimas, debidas al esfuerzo de muchos, a lo largo de decenios y aun de siglos. Lo cierto es que, aprovechando lo difuso de esa autoría, los productores son los propietarios de las películas, esto es, quienes no aportaron tanto talento cuanto pasta. Habrán observado que en la ceremonia de los Oscars el director recibe la estatuilla “al mejor director”; pero la correspondiente “a la mejor película” no la recoge él nunca (a menos que haya invertido en el proyecto), sino los productores. Y eso hace que los artistas cinematográficos no gocen siquiera de lo que se llama “derechos morales” sobre sus creaciones. De ahí que se las coloree o cambie de formato en televisión, sin que la opinión o voluntad de sus directores cuente. De ahí tantísimos estropicios como ha habido en la historia del cine: películas cercenadas o tergiversadas por los financieros y por tanto muy distintas de como las concibieron sus verdaderos autores; a muchos de ellos no les fue permitido encargarse del montaje final, o se les cortaron los fondos antes de que las acabaran, o se los despidió en mitad del rodaje. Peckinpah no logró terminar una película a su gusto, y *Lo que el viento se llevó*, por mencionar un clásico, está firmada por Victor Fleming, pero intervinieron al

menos otros seis directores: Cukor, Sam Wood, Wellman, Cameron Menzies, Val Lewton y el actor Leslie Howard. Así que con esta ley tan alegremente aprobada en América se beneficia aún más a la industria, que se frota las manos. Es seguro que de haber sido artistas los favorecidos por ella, no habría entrado en vigor tan fácilmente. Al menos las noticias al respecto no hablan en absoluto de ampliar a casi un siglo los derechos de los libros. Y es que en ellos, claro está, nada suele ser confuso ni difuso en lo referente a su solitaria autoría.—

— JAVIER MARÍAS

## HUMOR

### Quino: la inteligencia del corazón

Nadie sabría decir quién es Joaquín Salvador Lavado si no se pronuncia el mítico apócope: Quino, de quien Lumen pone ahora en manos de los lectores una nueva recopilación de viñetas: ¡Cuánta bondad! Quino acompaña ya a dos generaciones de lectores. ¿Lectores? ¿De qué otra forma podríamos referirnos a quienes lo siguen, tira a tira, semana por semana, al menos desde hace treinta años? El humor de Quino no sólo llega por los ojos, aunque por sí solos sus dibujos asombren por la depuración de la línea y la complejidad con la que el humorista resuelve la escenografía de sus temas: éstos se convierten en literatura, ya sea que la viñeta venga acompañada por algún texto (siempre de excelente factura literaria), ya sea que el dibujo mismo se constituya en texto. Tal es su densidad conceptual. Y es que el humor de Quino dirige sus veloces dardos al corazón mismo de la inteligencia, o ¿a la inteligencia del corazón?

Los dibujos de Quino son literatura y asimismo son dramaturgia: la escena se acomoda al concepto con la misma naturalidad con la que sus

personajes hablan, piensan, sueñan o se desplazan sobre la página impresa. ¿Qué representan? Al común de los mortales. Los personajes de Quino son tan reales que pueden saltar de sus viñetas. Y el lector no sólo es espectador, entra en la viñeta y comparte la grandeza y la miseria de la vida moderna. Ya no es posible la tragedia, el gran teatro del mundo es tragicomedia, como mucho: melodrama. Suave melodrama a la argentina, no desmelenes a la italiana. Pura ironía, que es distancia, y es proximidad.

Así, desde Mafalda y sus compinches: Susanita, Manolito, Miguelito y sus papás... Quino ha convertido a los niños en adultos y a los adultos en niños: adultos y niños que se desenvuelven con una pasmada naturalidad en este mundo donde el absurdo reina lo mismo en el restaurante que en la alca-

ba, donde conviven el móvil y la televisión, la computadora y la aviación. Escenarios próximos y lejanos: la fábrica, el cielo, el cuarto de baño, la cocina o el infierno... Y sentimientos comunes: el amor y el desamor, el *horror vacui* y la soledad, la ambición y la generosidad, la envidia y cualquiera de los siete pecados capitales... Cosas de la vida y de la muerte.

La de Quino es una ironía tierna y feroz que pone en solfa a todos los valores establecidos sin pretender que este mundo salte en pedazos por los aires, sino que los hombres—sus humildes congéneres—aprendamos a vivir en nuestro absurdo mundo esbozando una sonrisa: humor de izquierda sin la pólvora de la revolución. ¿De izquierda? No exactamente. De izquierda y de derecha, porque a uno y a otro lado del río de la ideología palpita un saludable anhelo de cambio. —

— TULLIO H. DEMICHELI

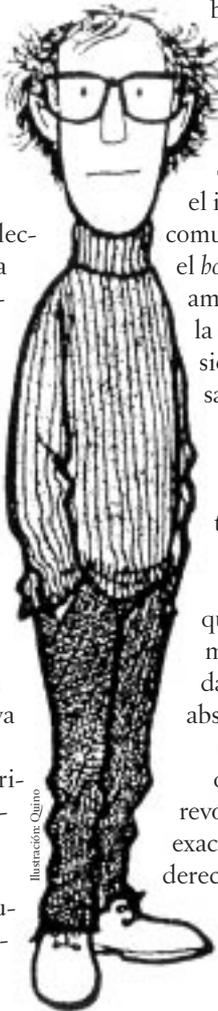


Ilustración Quino

## HISTORIA

### Coincidencias de fin de siglo

“¿A dónde irán los siglos que se mueren? ¿Para qué mediremos el tiempo, si no admite medida?”, escribió Federico Gamboa en su *Diario*, en vísperas del siglo XX. Como cada cien años, gran controversia suscitaba el tratar de precisar si el nuevo siglo escribiría su propia historia a partir del primer segundo del primero de enero de 1900 o un año después, al despuntar 1901. Y con las opiniones siempre divididas, el siglo XX vio su alumbramiento dos años seguidos, al consumirse 1899 y 1900.

1899 había sido particularmente difícil. El *Calendario del más antiguo Galván* daba cuenta de los siniestros del último año. Durante el mes de enero la República había sido sacudida por un fortísimo temblor de casi dos minutos de duración. Marzo fue iluminado por la tremenda explosión de un depósito de dinamita y junio presenció el desbordamiento del Río Bravo. En los tres casos, decenas de víctimas clamaron ayuda a la nación entera.

Las terribles tragedias pronto quedaron en el olvido, y en los meses previos a la llegada del siglo XX la política dio rienda suelta a sus mexicanísimas pasiones. Año preelectoral, 1899 fue testigo de una “cargada” *sui generis*. Sin partido oficial, la prensa montó el tinglado y de manera casi unánime otorgó su apoyo al viejo Porfirio Díaz. *La Palabra Libre*, *El Cosmopolita*, *El Reproductor*, *El Imparcial* y otros diarios dedicaron sus primeras planas de los últimos días de diciembre al “héroe de la Paz, el Orden y el Progreso” y se pronunciaron en favor de una nueva reelección. *El Liberal*, por su parte, prefirió postular al general Bernardo Reyes para la silla presidencial. “Ficción democrática”, le llamaron algunos.

Con la política gravitando en el ambiente, las clases rectoras del país tuvieron la feliz ocurrencia de proponer una alianza entre partidos. Buscaban

someter al Congreso una iniciativa para reformar la Constitución y otorgarle la presidencia vitalicia a don Porfirio. El intento fracasó por el antagonismo natural entre liberales y conservadores; “diferencias de fondo”, dijeron. Y, pese a las fracturas que evidenciaba el grupo liberal hacia su interior, el 27 de diciembre de 1899 *La Palabra Libre* publicó una declaración que continuaría vigente cien años después: “Porque el partido, cualesquiera que sean sus diferencias hoy, como en los días de prueba, está uniforme y unido en esta sola aspiración: sostener los principios fundamentales de su credo político, encarnados en la magna Constitución”.

“Mal empieza la semana para quien ahorcan en lunes”, debieron pensar los miembros del nuevo Ayuntamiento de la Ciudad de México. Su futuro se tornaba tan oscuro como la última noche del siglo XIX. Y más con la nota publicada por *El Liberal*, el 31 de diciembre: “En el año que hoy acaba no se hizo absolutamente nada de provecho en bien de la ciudad. Por el contrario, se cometieron torpezas y desaciertos a granel. Es imprescindible analizar las necesidades de una capital cada día más populosa, atender a sus exigencias crecientes, en suma, urge que el nuevo Ayuntamiento corresponda a la confianza que en él se ha depositado, no que haga lo que el saliente, disparate sobre disparate”.

El cambio de siglo no despertó el interés de la sociedad mexicana sino hasta los primeros días de diciembre de 1899. Junto con las fiestas y preparativos para despedirlo, no podían faltar el llanto, las depresiones, la reflexión profunda, el balance anual y los actos de contrición. Atrás quedaban las tragedias, las ambiciones políticas y la vida cotidiana. Atrás quedaba para siempre “el siglo de las luces”. Por un segundo la sociedad mexicana se reflejó en las ilusiones y esperanzas que traía consigo el tránsito hacia el nuevo siglo. Parecía promisorio. Señalaba un editorial de *El Popular*:

Para que México siga su avance en el siglo XX, falta que el gobierno se

ponga a la altura del esfuerzo y del avance del pueblo, multiplicando las escuelas, abriendo paso a la justicia que hoy sirve al poderoso; extirpando el caciquismo; dejando al pueblo el libre ejercicio de los derechos democráticos para que el poder quede en manos de hombres ilustrados, probos, patriotas y progresistas. Y México, fortalecido por la instrucción, la justicia y la aptitud para el trabajo, llegará a la cima de su engrandecimiento. —

— ALEJANDRO ROSAS ROBLES

## ARQUITECTURA

### ¿La casa mexicana?

¿Existe la casa mexicana? ¿Podemos hablar de la arquitectura mexicana aplicada al espacio doméstico como algo propio y diferenciado, que responda a las particularidades idiosincrásicas de México como lugar y como cultura? Se ha tendido a responder afirmativamente a esta pregunta desde posiciones esquemáticas y a veces demagógicas que sólo identificaban la “casa mexicana” con el adobe, el aplanado o el uso del color, todo ello procedente del archivo de la arquitectura popular mexicana. Pero siguen quedando preguntas y respuestas en el aire desde una lectura más crítica y contemporánea que asuma la arquitectura como fenómeno cultural, más que como estandarte nostálgico.

Recientemente he tenido ocasión de analizar un grupo de diez casas de autor, de reconocidos arquitectos mexicanos, para un libro de próxima aparición (*El espacio mexicano*, Editorial RM, 1999). Ahí se presentan exhaustivamente notables ejemplos de la arquitectura residencial mexicana contemporánea, que reaccionan —activa o pasivamente— ante la casa de don Luis Barragán, máxima expresión de la arquitectura de este siglo y paradigma de la modernidad mexicana. Son obras recientes de Teodoro González de León, Marco Aldaco, Isaac Broid, Ricardo Legorreta, José de Yturbe, Javier Sordo, Enrique Norten y Ber-

nardo Gómez-Pimienta, López Baz y Calleja, Alberto Kalach y Andrés Casillas, que, lejos de tener valor estadístico, son representantes de calidad de las distintas tendencias que comparten la realidad arquitectónica actual.

Ninguna de estas residencias renuncia a las ventajas espaciales de la tradición mexicana ni al confort de la modernidad. De Barragán toman la sobriedad, la amplitud de los espacios y la privacidad con respecto al mundo exterior para abrirse al refugio perfecto del hogar. También aprenden de la relación ambigua entre interior y exterior, el dominio de la luz y, en algunos casos, el uso del color.

Lejos de la “máquina de habitar” que adoctrinaba Le Corbusier, las casas mexicanas contemporáneas no son experimentales ni son modelos repetibles. Sus autores finiseculares, advertidos del peligro del culto a la originalidad, más proclive al cambio que a la mejora, tratan sólo de depurar los modelos vernáculos de casa con patio, desde distintas perspectivas estilísticas.

Se apuesta más por la casa-refugio que por la vivienda-escaparate, en hábiles combinaciones de geometría y materiales, de cultura y estilos, que van del expresionismo volumétrico del concreto aparente de González de León, al neovernacular cromático de Legorreta o De Yturbe, pasando por los elaborados detalles de acero y madera de López Baz y Calleja. Sólo en algún caso estas residencias son campo de pruebas o laboratorio del arquitecto, aunque todas ellas son hitos significativos de sus respectivas carreras.

Tanto las urbanas como las rurales gozan de una ambigua y rica relación entre el espacio interior y el exterior. Lejos de la vivienda-mínima, sus programas son extensos y complejos aunque bastante convencionales, y toda propuesta está encaminada a la definición estética y espacial. Así, las casas urbanas desarrollan el volumen edificado alrededor o al lado de un patio al que se vuelcan, las otras ponen de relieve su carácter centrífugo y expansivo proponiendo relaciones con los

árboles, las vistas o la topografía.

No se recurre a técnicas sofisticadas sino que se recuperan técnicas y materiales populares, hasta en las casas de los arquitectos tecnológicamente más vanguardistas. En cambio la sofisticación y el lujo procederán de los espacios exultantes y de las grandes dimensiones de los elementos arquitectónicos y de los materiales.

Los espacios domésticos pintados de Legorreta, De Yturbe, Sordo, Casillas y Aldaco seguirán los pasos de Barragán. Los demás dejarán que la naturaleza del exterior aporte toda la gama cromática sobre las superficies neutras del interior. Salvo en las casas de Broid,



Propuesta arquitectónica de Teodoro González de León.

Norten y Kalach, la estructura no es evidente, ya que entorpece los requerimientos formales y escenográficos de sus programas.

Si Barragán conformó espacios con la luz, bañándolos, cabe decir que todas las casas analizadas tienen una relación activa con ella. Los parteluces, las pérgolas, las palapas o las dobles fachadas serán los ambiguos elementos de transición entre interior y exterior. Como el maestro también, las casas de Legorreta, Broid, Kalach, De Yturbe o González de León disfrutaban del paseo arquitectónico corbusiano, que les confiere mayor complejidad en movimiento.

Partiendo de la mimesis de la arquitectura vernácula y de los criterios compositivos académicos, Barragán recorrió todo el camino de la arquitectura moderna hacia la abstracción y la depuración formal, manifiesta en su propia

casa, obra maestra de este siglo que se acaba. Las casas que la acompañan en este libro comparten el carácter autobiográfico: son obras de autor, son casas de arquitecto. Unas entienden la casa como concatenación de espacios y patios cotidianos; en otras se busca un espacio ideal, perfecto, platónico. Algunas son para vivir, como la de don Luis Barragán o las de Broid, Aldaco, Kalach, Casillas o González de León. Otras, en cambio, son escenarios para mostrar, como la de López Baz y Calleja, Sordo o De Yturbe, donde el ámbito doméstico congelado se activa para eventos sociales. Todas ellas incorporan las mejoras tecnológicas que la industria ofrece a la arquitectura, aunque en algunos casos conserven su aspecto “popular”.

Pero queda por responder la pregunta que implícitamente se desarrolla en este texto.

Lejos de caer en el reduccionismo tranquilizador y homogeneizante de las respuestas contundentes, cabe destacar que, dentro de la variedad y complejidad de las arquitecturas mexicanas contemporáneas, existen ciertas

constantes: hermetismo hacia el contexto, ambigüedad entre interior y exterior casi siempre alrededor de un patio, y prioridad de los aspectos estéticos —y a veces escenográficos— sobre los aspectos constructivos, estructurales o funcionales, en un balanceo entre el deseo de pertenencia a la cultura vernácula y su compromiso con la modernidad. —

— MIQUEL ADRIÀ

## CARTA DE BARCELONA

### Otro fantasma animado de Pessoa

Recuerdo muy bien la primera vez que vi la fotografía del baúl de Fernando Pessoa. La encontré en un libro de María José de Lancaster sobre el escritor. El pie de foto decía: “*A arca dos inéditos*”. En otro lugar de ese li-

bro se decía que Pessoa había dejado en su baúl 27,543 textos no publicados. Hasta 1968 no se hizo el inventario oficial del literario legado de Pessoa, lo que significa que los textos durmieron un sueño de 33 años en el baúl. “El sueño de las ganas de dormir, el sueño de ser sueño”, decía Pessoa. Recuerdo muy bien esa primera vez en que vi el baúl, recuerdo que me quedé pensando que tiene el viento variedad en las formas de sentir. Pero para nada se me ocurrió pensar que, un día, un gran amigo mío compraría ese baúl y se lo llevaría a su casa, haría un nuevo inventario y comenzaría a publicar los inéditos, empezaría a rescatar del sueño de ser sueño a los 72 heterónimos que habitaban el baúl.

El amigo que compró el baúl se llama Manuel Herminio Monteiro, y el otro día pasó por Barcelona. Le reservé una habitación en un hotel de la calle de Aragón, donde suelen hospedarse Augusto Monterroso y Bárbara Jacobs cuando están en la ciudad. Salí a pasear con Herminio, hablamos del baúl y del sueño de los 72 heterónimos y me regaló un libro recién salido en Portugal: *A educação do estoico*, del Barón de Teive.

El Barón es el primer heterónimo nuevo que ha surgido del baúl del sueño no eterno, recientemente perturbado por uno de mis amigos menos perturbados, Herminio. *La educación del estoico* lleva un subtítulo muy orientador de lo que nos vamos a encontrar en este libro (sólo publicado hasta ahora en portugués, verdadero acontecimiento para todos los pessoanos del mundo): *De la imposibilidad de hacer arte superior*.

Se trata del único manuscrito del Barón, que fue un escritor muy parco, debido precisamente a su sentimiento de que era imposible el arte superior. En el prólogo de su libro, escribe el Barón de Teive: “Siento próximo, porque yo mismo lo quiero próximo, el final de mi vida [...] Matarme, voy a matarme. Pero quiero dejar al menos una memoria intelectual de mi vida, un cuadro interior de lo que fui [...] Será éste mi único manuscrito [...] Siento que la

lucidez de mi alma me da fuerza para las palabras, no para realizar la obra que nunca podría realizar, pero sí al menos para decir con sencillez por qué motivos no la realicé”.

El libro de este nuevo fantasma de Pessoa que ahora cobra vida es tan breve como conmovedor. En él nos explica el Barón su visión del mundo y cuáles habrían sido los libros que habría escrito de no haber preferido no escribirlos. El motivo por el que no se molestó en darles vida se encuentra perfectamente explicado ya en el subtítulo y en frases como ésta: “La dignidad de la inteligencia reside en reconocer que está limitada y que el universo se encuentra fuera de ella”.

Así pues, debido a que no se puede hacer un arte superior, el Barón prefiere pasarse, con toda la dignidad del mundo, al país de los hechiceros infelices que renuncian a la engañosa magia de cuatro palabras bien colocadas en cuatro libros brillantes pero en el fondo impotentes en su intento de alcanzar un arte superior que logre fundirse con el universo entero. Si a esta aspiración universal inalcanzable añadimos aquello que decía Oscar Wilde de que el público tiene una curiosidad insaciable por conocerlo todo, excepto lo que merece la pena, llegaremos a la conclusión de que el Barón hizo muy bien en ser tan lúcido, escribir sobre su imposibilidad de escribir, y matarse. ¿Qué más podía hacer alguien como él que pensaba, por ejemplo, que ni los sabios griegos eran dignos de admiración, pues desde siempre le habían causado una impresión rancia, “gente simplona sin más”?

¿Qué más podía hacer ese Barón tan terriblemente lúcido? Mandar a paseo a su vida y también, por inalcanzable, a la posibilidad de hacer un arte superior. Mandar a paseo su vida, del mismo modo que lo hacía Álvaro de Campos cuando decía que no había metafísica en el mundo como los chocolates, y luego tomaba el papel de plata de la cubierta y lo echaba por tierra, como había echado antes por tierra a la vida misma.

El Barón sabía que, como decía Pessoa, necesitar, lo que se dice necesitar, sólo necesitaba “verdad y aspirina”. Y, claro está, el Barón escribió su libro, y después se mató, nos dejó su libro educado y estoico, y se mató. Dejó un homenaje involuntario al arte menor, ese arte que descubre nada menos que en el gran Leopardi, y lo descubre en una



Pessoa con Costa Brochado, en un café literario de Lisboa.

frase de éste que le suena a metafísica muy poco convincente: “Soy tímido con las mujeres, luego no existo”.

También el Barón era muy tímido con las mujeres, pero la frase de Leopardi le deja pasmado, aunque le ayuda a consolarse, pues que el gran Leopardi también hubiera vislumbrado la imposibilidad de un arte superior, le hace pensar que si el escritor italiano decía semejantes memeces, no podía ser más evidente que en la literatura y en la vida no había nada más que hacer, sólo reconocer la aristocracia del alma. Y marcharse. Somos tímidos con las mujeres (piensa el Barón), Dios no existe, Cristo no tenía ni biblioteca, pero al menos alguien inventó la dignidad. —

— ENRIQUE VILA-MATAS

## ÓPERA

### Salomé: la música y la escena

**L**a reciente puesta de la ópera *Salomé* (1905), de Richard Strauss (1864-1949), en Bellas Artes fue polémica desde su concepción misma, por cuanto el anuncio de los creadores involucrados desató

numerosos comentarios en pro y en contra. De hecho, sería fácil caer en la tentación de afirmar que esta polémica reciente es un reflejo de la que acompañó a *Salomé* en el momento de su creación hace casi cien años, aunque lo cierto es que cada nueva versión de esta singular ópera se presta a la controversia, lo que permite calibrar el indudable estatus de *Salomé* como una obra plenamente moderna a pesar de sus evidentes raíces románticas. Para estas representaciones de *Salomé* en Bellas Artes fueron convocados Guido Maria Guida como director concertador, Arturo Ripstein como director de escena y Rafael Cauduro como escenógrafo; su trabajo colectivo, realizado siempre bajo presión, a veces con asperezas y desavenencias, dio como resultado una *Salomé* musicalmente muy coherente, visualmente atractiva y de una austeridad teatral poco común. He aquí la voz de Guido Maria Guida, quien habla de la esencia sonora de esta gran partitura de Richard Strauss.

*En Salomé no hay una continuidad tradicional de obertura, un aria, un dueto, un coro, otra aria, sino un arco musical continuo. ¿Está presente aquí la sombra de Richard Wagner?*

Sí, la sombra de Wagner está siempre muy presente en esta ópera, como en gran parte de la producción de Strauss. El elemento unificador en el caso de *Salomé*, como en el Wagner maduro, es el empleo del *leitmotiv*. ¿Por qué es el elemento unificador? Porque en la estructura de la ópera clásica, como lo has dicho tú, están el coro, el aria, el dueto; aquí puede ser que haya momentos en que las voces cantan juntas, pero no se trata de tercetos o cuartetos. Hay una concepción del drama, de la obra de arte total y en este sentido la estructura teatral es uniforme, continua, homogénea, y el elemento que lo unifica es el uso del *leitmotiv*. También es justo considerar que el *leitmotiv* en Strauss es un poco distinto al de Wagner. Según algunas teorías que he leído recientemente, el *leitmotiv* wagneriano sufre en el curso de una ópera determinada una evolución y una variación. Sin embargo es difícil establecer cuál es la forma primaria y la forma derivada. Según otros estudiosos ingleses cuyos

textos he leído recientemente, como los de Carpenter, el *leitmotiv* straussiano tiene una forma original que es como un árbol que tiene sus ramificaciones. Esto es difícil de demostrar, pero éstas son algunas de las teorías relativas a la poética de Strauss. Una cosa que me parece importante considerar, al menos en *Salomé*, y de modo más preciso que en Wagner, es la relación entre la tonalidad y el *leitmotiv*, en cuanto que el *leitmotiv* es un símbolo, la metáfora de un personaje. En *Salomé*, esto está muy claro. Por ejemplo, do sostenido menor es la tonalidad de *Salomé* por excelencia. Sin embargo, los grandes momentos de seducción aparecen en do sostenido mayor, que es la tonalidad homóloga. Y cuando ocurre la grande, maravillosa explosión sonora al final, la que prelude la muerte de *Salomé*, es en do sostenido mayor, que es la tonalidad más asociada a *Salomé*. Do menor es una tonalidad asociada a un sentido del poder y de la muerte. Cuando se toma la decisión final de hacer decapitar a Jokanaan, aparece el do menor. Todo aquello que está relacionado con el momento político del templo y de los judíos, está en re menor. Una cosa muy singular es que cuando Herodes, muy consternado porque *Salomé* le ha pedido la cabeza de Jokanaan, le ofrece el manto del templo, lo hace en re menor. Por el contrario, los momentos más positivos, los momentos más luminosos que contraponen el sol a la oscuridad, están en re mayor. Un ejemplo singular es la escena del dueto entre Jokanaan y *Salomé* en que aparece el tema de la cisterna, uno de los temas fundamentales, y el público podrá reconocerlo porque es una explosión sonora en re mayor, en la que entra el tema cantado por las trompetas. Así, hay una connotación muy precisa entre las tonalidades. En Wagner esto es diferente. Wagner sigue su perfil armónico y el *leitmotiv* puede aparecer en una tonalidad u otra. Pienso por ejemplo en los temas heroicos de *Sigfrido* que aparecen tantas veces en si bemol mayor, o en mi bemol mayor, tonalidades muy típicas para este tipo de ideas, casi lugares comunes.

*En Salomé hay una orquesta grande y poderosa, y también voces muy sólidas. ¿Se trata de una colaboración entre ambas, o de una batalla?*

Como siempre, yo soy muy respetuoso de las voces. Es un problema difícil, hallar un equilibrio con las voces, pero siempre hago lo posible por lograrlo. He estado trabajando por un lado con la orquesta, y por separado con los cantantes. El momento ideal de síntesis es el primer ensayo a la italiana, donde se puede verificar el balance, y es casi siempre el momento en que uno sabe que tiene que bajar el nivel de la orquesta. Es cierto que en *Salomé*, además de los momentos *fortissimo*, más allá de la gran orquestación, hay momentos muy delicados que son de tipo camerístico y que según yo denotan un estilo que es muy importante en Strauss. No sé si Strauss era consciente de estar cercano a ciertos elementos decorativos típicos de la Secesión; pienso por ejemplo en Klimt y, sobre todo, en el *Jugendstil*. Yo le digo siempre a la orquesta que piensen que ahí están estos elementos decorativos, estos vuelos, estos arpeggios



Rafael Cauduro, *Salomé*, 1999.

de los alientos que son como colores y por ello no deben tocarse muy fuerte, sino ligero. Deben ser como volutas de la pintura o la escultura, que a mí me recuerdan mucho el *Jugendstil* o el *Art Nouveau*. Es necesario pensar en una *Salomé* no sólo dramática, poderosa, potente, de estilo wagneriano, sino también en una *Salomé* que por momentos es camerística.

*¿Cuál es el lugar que ocupa Salomé en la historia de la ópera del siglo XX?*

Según yo, ocupa un lugar fundamental, porque si bien es cierto que es una ópera que viene de la época romántica, también se inserta muy bien en el simbolismo y el decadentismo europeos. Y además, algo que los críticos que siguen a Adorno no han reconocido, es una ópera que verdaderamente anticipa muchos de los temas y del lenguaje y la técnica del siglo XX histórico, de la música contemporánea. Pienso que algunas dificultades excesivas en la escritura de Strauss se deben a su búsqueda y a su voluntad de experimentar un nuevo lenguaje. Como ya he dicho en otra entrevista, son frecuentes los episodios politonales, especialmente para caracterizar a los personajes. La escena del nazareno está en una tonalidad de mi bemol mayor, y el primer judío que contradice al nazareno canta un semitono más alto; esto es un ejemplo politonal. También hay muchos ejemplos de polirritmia, y éstos son ya elementos del lenguaje musical del siglo XX. O sea que es, según yo, una ópera que viene del pasado, una ópera de transición con muchos elementos de modernidad que quizás han sido ya superados por motivos ideológicos. Siguiendo la escuela de Adorno, podía pensarse que la novedad era Schoenberg, contrapuesto a Stravinski, pero yo pienso que la novedad ya estaba en esta música terminada en 1905.

\*\*\*

*Por su parte, Arturo Ripstein, cineasta de larga y prestigiosa carrera, también con una amplia experiencia en televisión y un par de antecedentes teatrales, aborda su dirección escénica de Salomé a partir de la representa-*

*ción física (arreglos geométricos) de una idea abstracta (el deseo en sus diversas manifestaciones). Estos son los comentarios de Ripstein sobre su aproximación a la Salomé de Strauss y Wilde.*

Lo fundamental en *Salomé* es el deseo, pero el deseo no realizado, el deseo que se retroalimenta. El deseo produce encanto, y una vez que el deseo se cumple, lo único que produce es desencanto. Teresa de Ávila decía que más lágrimas se habían derramado por las plegarias contestadas que por las no cumplidas. A mí nunca me gustó mucho ese Wilde, el Wilde de *Salomé*. Y creo que a Wilde tampoco le gustaba; yo creo que aquí Wilde simplemente jugaba a escribir en francés, impulsado por los entusiasmos herodiádicos de fines del siglo XIX, de los poetas que de pronto descubren a Herodías. Luego Wilde le da vuelta al asunto y descubre a Salomé, que en los Evangelios tiene una mención mínima de un par de líneas. Así, los simbolistas la descubren y la adoptan porque se adapta a su pensamiento, porque es maleable. Pero la historia principal que se cuenta es la de Herodías y es perfectamente adecuada a las ideas de los poetas negros y los simbolistas: Herodías como cómplice de la catástrofe, y siempre es infinitamente más interesante el cómplice que el ejecutor. Y la *Salomé* de Wilde no me encanta; no sé de hecho si esta Salomé es la imagen de Lord Alfred Douglas matando al profeta. Poco después de *Salomé*, Wilde escribe la epístola *De vinculis carceris*, y vuelve a un territorio que sí es el suyo: ser ingenioso pero tener razón, lo cual es una combinación compleja, y eso es lo singular de Wilde, un hombre que estaba lleno de aforismos no sólo breves sino verdaderos y absolutamente convincentes. *Salomé* de alguna manera carece de esto, y yo no sé qué pretendía Wilde.

*¿Qué hay en la música de Strauss como punto de partida específico para esta puesta en escena?*

La música de Strauss es una música cuyos valores entiendo bien como puntal

de la diversidad. Hasta Strauss la ópera era una cosa, a partir de Strauss es otra, a pesar de que él mismo declaraba, no sin razón, que era un *first class second rate composer*, lo cual es cierto. Strauss modifica ciertas cosas, y los descubridores no necesariamente son siempre los ejecutores de los descubrimientos; si Braque descubre el cubismo, Picasso lo lleva hasta sus últimas consecuencias. Entonces, Strauss está donde Braque, y luego viene Alban Berg y se coloca donde Picasso. Es Berg el que lleva hasta sus últimas consecuencias las opciones propuestas por Strauss, que además deben su existencia a Wagner. En este contexto, el juego de los *leitmotiven* no es difícil de entender, ni por qué Strauss se los roba y los apuntala. Y la idea del *leitmotiv* es lo que es fascinante en esta música, nada más, y es algo intelectual.

*Entonces, de un texto inmutable y de una continuidad musical basada en el leitmotiv, ¿qué elementos surgen para integrar la idea general de la puesta en escena?*

Yo me atengo a tres elementos previos para esta puesta en escena: el texto de origen, la música que acaba por obnubilar al texto y una escenografía que ya estaba ahí cuando yo llegué. Me atengo a todo esto pero tengo una idea precisa a partir de haber escuchado la ópera. Aquí la música es una especie de entonación del deseo porque el *leitmotiv* no se cumple a sí mismo, sino que se conti-

núa, se procrea a sí mismo. La idea de la clonación del *leitmotiv*, de sus reiteraciones, hace que sea idéntico al deseo que se repite a sí mismo, que se muerde la cola, es una emoción que no caduca excepto cuando el deseo es cumplido y se vuelve otra cosa. Esta cosa es habitualmente descorazonadora y decepcionante. No hay que olvidar que el deseo cumplido evita la proliferación de otros deseos, y en este caso se da la destrucción de un orden muy concreto dado por el deseo. El deseo no cumplido entre tres personajes es, finalmente, un triángulo. Un triángulo con vértices que, en el momento en que se cierra, se disuelve. En eso está basada mi puesta en escena. Hay un elemento fundamental que es la repetición de los hechos y los deseos. Narraboth desea a Salomé y Salomé encuentra, a partir de lo inexplicable, la pasión por Jokanaan. Pero Jokanaan no tiene psique, y por ello no puede desear o dejar de desear. Jokanaan es una imagen, es el reflejo de un reflejo. Entonces Jokanaan es el ángel del anuncio, no tiene corporeidad. Pero ella inventa la corporeidad de Jokanaan y lo desea, y Jokanaan se cubre ante ella. Cuando Salomé le dice que ama su cuerpo, Jokanaan se cubre el cuerpo; que ama su pelo, se cubre el pelo; que ama su boca, se cubre la boca, desaparece frente a ella. Y esto debía reflejarse cuando Herodes desea aproximadamente las mismas cosas en Salomé. Ella se cubre y desaparece, hasta el momento en que baila y se descubre, se descubre para darle a Herodes parte de un deseo que no se cumple y obtener aquello ofrecido por la palabra del tetrarca, que era inapelable incluso por él mismo. Entonces yo juego con Salomé no como una niña malcriada sino como un miembro de la corte que exige aquello que se le ha concedido y lo exige con determinación, no con base en el coqueteo previo. La locura viene cuando se cumple el único deseo de toda la pieza, que es el obtener la cabeza del profeta. Y el momento de la obtención de ese deseo es también el momento de la irremediable pérdida porque ya no hay manera de tenerlo más. En ese mo-

LETRAS  
LIBRES

Felicita a sus amigos y colaboradores

**Alejandro Rossi**  
y  
**Hugo Hiriart**

por la obtención de los premios  
Nacional de Literatura y Juan Ruiz  
de Alarcón, respectivamente.

mento, según la idea romántica de Wilde, Salomé tiene que morir con Jokanaan. Otra opción sería que cuando Herodes dice: “Maten a esa mujer”, los soldados se fueran sobre Herodías, porque está presente, por la derrota sufrida a manos de Salomé, por esta extrema paranoia de suponer que de la que se habla es de ella. Pero en fin, es una clara opción romántica porque mueren ambos, Jokanaan y Salomé.

¿Qué otros elementos teatrales fueron importantes en su concepción de esta puesta en escena?

Jugué mucho con las banderas, como símbolos, que me sirvieron sobre todo para acotar puntos de mira. Otra idea importante es que yo no quería jugar con una cabeza que pareciera un balón de fútbol o un coco o algo así. Preferí jugar con el cuerpo completo, un cuerpo que está abolido por el cumplimiento del deseo a Salomé. Le dieron la cabeza pero el cuerpo ya no existe, a pesar de que ahí lo tiene, de que ahí está. Así, la idea original para ese final era una idea totalmente enloquecida, basada en el desgarramiento de Salomé al tener el cuerpo de Jokanaan pero no tenerlo a él; es decir, una idea rigurosamente teatral. Había pensado en un espejo para ponerle a Jokanaan en el cuello, para separar su cabeza del resto del cuerpo. Pero se requería un espejo que abarcara a todos los espectadores de un teatro; en el cine se puede abarcar con una visión precisa de la cámara, en el teatro no. En la puesta en escena ideal, Salomé le cantaba a la cara de Jokanaan, pero viéndose ella en el espejo, y la boca que besaba era la suya propia. Porque finalmente el deseo amoroso es volverse el otro, poseerlo a tal punto de convertirse en él.

La imagen de la cabeza en la charola está anunciada en la danza de las siete Salomé, una por cada velo. La Salomé principal pone su propia cabeza en la charola como anuncio de lo que vendrá. Todo el asunto de la coreografía es un juego de cabezas y es algo que trabajé muchísimo con Marco Antonio Silva antes de que él comenzara a coreografiar. Yo no le dije nada de pasos, posicio-

nes, técnicas, pero estuvimos aquí durante largos ratos en que le dije: “Ésta es la música y esto es lo que yo necesito y lo que quiero.” Y me gustó mucho la resolución coreográfica de Silva, y me gustó mucho que al final haya un cuadro plástico muy bello, como de cine mudo sueco, como el *Infierno* de Dante, una serie de mujeres desnudas pero lejanas. Es muy bello y además muy divertido. Y yo creo que la ópera no tiene por qué no ser divertida, no se trata de entrar en un recinto que es como una iglesia o un quirófano, con el mismo horror en ambos. Esto es teatro y en general el teatro es algo emocionante.

Después de esta ardua experiencia en Salomé, ¿qué elegiría libremente para volver a dirigir ópera?

O *Rigoletto* o *El tríptico*. Verdi o Puccini, que me gustan muchísimo y son lo mejor del gran teatro romántico-verista. Y quizá, *in extremis*, el *Wozzeck* de Alban Berg, porque le tengo una admiración profunda a Büchner por no haber terminado nunca una cosa que termina todo el mundo. Y por la humillación y la infinita supervivencia y la muerte. El *Wozzeck* de Büchner me conmueve infinitamente más que la *Salomé* de Wilde. Pero en términos estrictamente operísticos, fue Verdi el que me llevó por este camino: yo soy conservador. —

— JUAN ARTURO BRENNAN

## BEISBOL Y POLÍTICA

### *El Duque cambia de isla*

Durante buena parte del siglo el amateurismo sirvió de emblema al deporte olímpico. La idea —que terminaría siendo impracticable frente a los apetitos del mercado— sirvió a la perfección a los países socialistas del Este europeo y desde luego a intereses del régimen castrista en Cuba: ahí todo sería por amor al deporte, los atletas serían revolucionarios que, por su disciplina y su talento, encontraban tiempos y espacios disponibles para acumular marcas y medallas. Desde el comienzo Castro empleó los

triumfos de los deportistas para machacar con una propaganda que cada vez sería menos próxima a los hechos. Nadie podría negar lo cierto de aquella disciplina y de aquel talento —que lo mismo se despliega en juegos de conjunto como el voleibol que en prácticas especializadas como, por caso, el tiro con pistola; Alberto Juantorena —con su nombre elegíaco— deslumbró a todos mediante su velocidad sobre el tartán, Javier Sotomayor —muy a la moda hoy, metido en un conflicto por uso de cocaína— sigue sin par en el salto de altura, Teófilo Stevenson aplastó cada cuatro años a cuanto oponente le surgió en los encordados. A la vez, nadie podría ocultar que todos aquellos atletas notabilísimos no eran amateurs de veras sino, delante del panóptico de la revolución, empleados del régimen, burócratas que podrían aspirar a algún ascenso en la escala de promoción deportiva, y también de control político.

La dictadura, en el plano de la viva cultura popular, había tocado uno de los centros neurálgicos: canceló el mundo de prodigios de los peloteros cubanos en los diamantes norteamericanos y en los de la zona caribeña —los mexicanos incluidos. La práctica isleña del beisbol se convertiría en otro vehículo de la propaganda oficial (Castro sobre el montículo lanzando rectas revolucionarias), fuera de la real competencia. Jugadores y (los así llamados) fanáticos podrían disponerse a ver cómo pasa el tiempo, sin que nada suceda. Lejos habían quedado los años de Martín Dihigo, el lanzador al que tanto cantó Nicolás Guillén, los de Sandalio Consuegra u Orestes Miñoso (una extensa pléyade de peloteros que no requirieron de la Verdad histórica para jugar con alegría). Con todo, no murieron el ánimo festivo ni el talento sobre los diamantes. Como en los Estados Unidos, en Cuba el beisbol es el deporte nacional y algunos de sus representantes más notables han abandonado —en precarias balsas y sorteando tarascadas de varios tiburones— el roster dictatorial hasta llegar al voraz mercado de los dólares. Liván y Orlando *el Duque* Hernández son los primeros

en comparecer en las nuevas marcas. *El Duque* especialmente ha sorprendido a todos: sus lanzamientos son velocísimos, sus recursos muy variados, su seguridad asombrosa. “Cuanto más difícil está el juego, mayor frialdad emplea”, han dicho de él los neoyorquinos especialistas yanquis. Es de los mejores entre los mejores, a sus treinta o 34 años —las fuentes se contradicen—, un cubano forjado en los rigores del régimen revolucionario que cumple hoy, con una discreta y enriquecida sonrisa, el sueño americano. Ante sus renovadas victorias Fidel Castro sólo ha podido decir: “Lo respeto”, con la terca resignación de un sobreviviente, delante de un pueblo que quiere recomenzar el juego. —

— JUAN JOSÉ REYES

## DEMONOLOGÍA

### Palabras sobre el diablo

El diablo existe, por supuesto. Puede verse, cuando transa, en el brillo de los ojos del usurero (rúbrica con garigoles, lazos para sujetar). Y a la vez no existe, es una abstracción más, asidero virtual, coordinada para el desplazamiento religioso y moral. El terror, en cualquier caso, no es su medio ni fin, sino la persuasión y el pacto: las manos estrechándose o las lenguas, la cabeza que asiente, paso que va de la potencia al acto; basta un parpadeo —cerrar



Huilas  
Diaboline (1925)

los ojos, abrirlos: para bien o para mal el mundo ya es distinto, y el curso de la historia tan sólo se desvía hacia adelante. Diablo o lugarteniente del infierno —que no es, según nuevo decreto vaticano, sino un estado del alma. El diablo es el infierno, su fuego quema como el deseo o como el hielo frío de un acto inesperado (te escondes, pero una puerta chilla y te delata). Hay un envés, hay una orilla en la que nunca estamos, una playa perfecta a la que suelen dirigirse nuestros pasos y a la que nunca llegan: en ir se va la vida. El diablo es la promesa de más vida.

El mundo ya es apenas una incógnita; hemos visto y nombrado sus vejigas, hemos conjeturado sobre Dios y conocemos la intención de cada insecto (simétricas y hermosas, sus estrías). Sabemos, ¿cómo ignorarlo?, que morimos, y nos da vueltas el estómago al saberlo. *Desaparecerás. ¿Sí?* Responde el diablo con interrogante. Hay más vida, no allá, en esa otra abstracción y en la Promesa, sino aquí, lugar del mundo, aquí, donde los actos cualesquiera no arrastran circunstancias ya que no morirás (al menos por ahora). Hay más vida, susurra, y entonces sospechamos que el diablo es una puerta, no más. Franquearla. El diablo está en la puerta, está en nosotros que deseamos abatirla. Y no está en parte alguna: la puerta se abre, adentro nos esperan, dispuestas y ordenadas en bandejas, filas de canapés que ya son muerte (nada es tan cruel como ese puro goce).

Sabemos que sabemos, y esa apenas sonrisa en las comisuras, ese apenas temblor, son gestos conducidos por el diablo. Sabemos que ignoramos, y el rostro se agudiza: saber es eso. Ignoramos que sabemos (¿Quién se asoma por ahí? ¿Quién me ayuda a salir de este paréntesis?). Ignoramos que ignoramos, estamos hechos de una pasta que es soberbia, pero nos tiemblan, en cualquier golpe de esquina, las rodillas.

Federico, tan teatral, amenazaba a Dios con irse con el diablo. ¡Cómo se habrán reído los destinatarios de su fe!

El titubeo y la imprecación, las amenazas y los gritos, las verdades desnudas y erizadas: pensamiento, silencio, los pasos distraídos que damos en la calle. Es mi amigo, decía del diablo Federico. El diablo es más amigo (tengo su mano sobre el hombro) porque es veloz su recompensa y no pregunta. El diablo sucede, está sucediendo. Pero no basta. ¿Basta Dios? No sé, pero mi mano está posada sobre su hombro. Tenemos sed y la saciamos, el diablo está en el agua, pero no basta. Después habrá más sed. Esa ansia de aplacar la comezón, ese candor de Fausto rogándole a un instante que se fije, se detenga, nos humaniza y diaboliza, porque el esfuerzo —por no morir— es mutuo y la simbiosis evidente: nada es él sin nosotros (que le rendimos culto como a la belleza) pues dos se necesitan para una transacción, y nosotros sin él perdemos dimensión, nos endiosamos, construimos aburridos paraísos.

Es la impaciencia, lo que buscamos más allá de la mirada. El diablo está en nosotros cuando el néctar nos deja de saber porque intuimos que se acaba. ¿Y el paladeo, el ronroneo del paladar? El puro goce es más puro que cruel, las doce en punto se detienen y no hay sombras, no hay infierno ni cielo que tiren o sostengan ese éxtasis. Todo está ahí, el diablo congelado y Dios gozando, y también viceversa. Somos nosotros, la pura flama que apenas sabe que arde, que ilumina, que ya se está muriendo y es magnífica. —

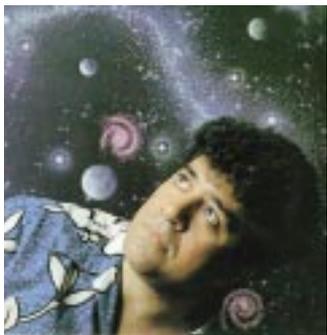
— JULIO TRUJILLO

## CINE

### Mujeres y mujeres

En una ocasión escuché a Pedro Almodóvar decir en una entrevista que vive y trabaja “como si Franco nunca hubiera existido”. Posición moralmente admirable —por su total rechazo al peor criminal que ha tenido España en el siglo XX— pero estéticamente reveladora de los límites de este talentoso director de moda. Almodóvar es un creador de situaciones fantásticas, de cintas melodramáticas y

lacrimógenas impregnadas de humor transexual y con un exquisito sentido del tiempo y del ritmo visual, todo imaginado y proyectado a través del prisma de su propia sensibilidad gay, de orientación femenina. En general, el suyo es un mundo cinematográfico donde la maldad humana (“Franco”) es casi inexistente, aunque la maldad natural —la enfermedad, las muertes repentinas, las pasiones incontrolables vistas como fuerzas no morales de la naturaleza— existe como disparadora de las emociones y de las decisiones emocionales. En *Todo sobre mi madre* (que ganó el premio del jurado en Cannes 1999) Almodóvar puntúa su melodrama de altibajos —en las vidas de sus mujeres reales y simuladas— con elegantes puentes visuales: la elaborada e introductoria secuen-



Galaxia Almodóvar.

cia del equipo médico, que establece el contexto para la parte inicial (la mejor de la película; la muerte como el veloz montaje de lluvia, un coche y un parabras estrellándose; el tiempo como dos claros, límpidos trenes que pasan, en secuencia, en direcciones opuestas. Pero cuando sus personajes hablan y viven, la fuerza y debilidad de la aparentemente anárquica —pero que en realidad responde a muchas fórmulas— visión narrativa y emocional de Almodóvar se hacen notar, y evolucionan en secuencias a veces entretenidas, a veces banalmente predecibles.

Todos los personajes principales (cuatro mujeres biológicas y dos transexuales) son femeninos; y el centro de todo, la “madre” esencial, es Manuela (Cecilia Roth), a quien primero conocemos como enfermera-administradora que supervisa las adquisiciones para trasplantes en un hospital de Madrid. Los primeros veinte minutos de la película —a través de toques diestros y breves— presentan dos tramas: una dedicada al trasplante de órganos —la vida se traspa a través de la muerte—, otra al amor entre Manuela y su hijo adoles-

cente, que terminará en un accidente (él corre velozmente en la lluvia, buscando el autógrafo de dos actrices que van en un taxi, y se estrella fatalmente contra otro coche). Ambas vertientes son significativa y poderosamente unidas cuando Manuela espera afuera del hospital para avistar al joven que ha recibido el corazón de su hijo. Él pasa al lado de ella, su pecho llena la pantalla y rápidamente se desvanece.

Pero a partir de entonces la película se convierte en una típica telenovela almodovaresca, encastrada en sus propias fantasías, cuando Manuela va a Barcelona, buscando al padre de su hijo, a quien conoció hace aproximadamente quince años cuando actuaban ambos en *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams (la misma

obra que ella y su hijo acababan de ver en la noche del accidente, y que se convierte —a través de fragmentos más bien moderados— en un motivo recurrente de estridente angustia femenina). Su antiguo esposo es ahora un travesti, por el momento ilocalizable, pero Manuela encuentra a otras mujeres: las mismas actrices que ahora actúan en la misma obra en Barcelona (amantes lesbianas con problemas), un prostituto transexual con senos implantados llamado Agrado (interpretado por Antonia San Juan, un artista de cabaret madrileño) y una monja novicia que trabaja con los pobres, la hermana Rosa (la extraordinariamente bella Penélope Cruz, cuyo perfil parece un retrato grecorromano de Fayoum), que se ha embarazado recientemente (y contraído sida) del antiguo esposo de Manuela.

Siguen escenas de camaradería femenina, intercaladas con bromas sexuales, a veces chistosas, y por supuesto un final feliz. Aunque la hermana Rosa muere de sida, Manuela toma al bebé, se las arregla para presentárselo a su verdadero padre (ahora travestido) y comienza a educarlo. El sistema del bebé

es de alguna forma limpiado de sida, “probando”, como dice Manuela mientras sonrío, “que hay una cura”. Nada de esto tiene sentido emocional, porque tiene lugar en un mundo fantástico de farsa y melodrama hecho a la medida de las especificaciones de Almodóvar. Las actrices son excelentes y la edición es ágil, pero el material es inconsistente, e incluso el sentido de la unidad femenina (tan alabado por algunos críticos) es trivial porque es casi absoluto —todas son atentas y compasivas— y es falso porque hasta las mujeres reales no son reales y funcionan como lo hacen sólo dentro del paraíso amoral de Almodóvar. Incluso el sida no puede limitar esta visión, porque a “Franco” no se le permite existir. El melodrama —para ir más allá de su mera fórmula— siempre tiene que transformarse de alguna manera (a través del lenguaje, del punto de vista, de la sorpresa), pero Almodóvar se queda con el mismo mundo limitado, manchado de lágrimas pero esencialmente feliz. Es cierto que Manuela llora por su hijo, pero su relación con el resto de la realidad es accidental, impuesta, teatral y no más. La excelencia de las actrices y el afinado sentido del ritmo de Almodóvar impiden que incluso la banalidad se convierta en aburrimiento, pero ya es tiempo de que este director busque un contexto más amplio para el juego de sus obsesiones. —

Traducción de Santiago Bucheli

— HANK HEIFETZ

## TURISMO CULTURAL

### *La rentabilidad de los fantasmas*

Las sillas del café quizá más famoso del mundo llevan una inscripción detrás para recordar que sus bisabuelas fueron las que pintó Van Gogh, en la plaza del Foro de Arles, en aquel par de años en que el pintor loco (según y cómo) le dio la vuelta al arte de su tiempo. Cuando Van Gogh lo pintó, en tres noches del verano de 1888, el café permanecía abierto hasta la mañana y su encanto residía en que

hacia de faro y servía de boya, según se alcanza a ver, no tanto a los juerguistas como a los náufragos de la noche, de los que el pintor se consideraba de toda evidencia primo. Hoy es uno de los muchos lugares con menú turístico que dan de comer a una ciudad a costa de trivializar la memoria de un pintor de quien sin embargo no conserva ni una mancha de pintura.

Algo parecido sucede en toda la mítica Provenza —el refugio de sol y viento sin el cual sería difícil concebir el impresionismo—, y casi, casi, en todo el sur de la rica, cómoda y satisfecha Francia: ciudades de piedra que aparecen en los libros de historia de la literatura y el arte, organizadas en torno a una formidable industria turístico-cultural perfectamente engrasada que se dedica a explotar fantasmas de los que, como dice su nombre, no queda ni rastro.

Como Cézanne, por ejemplo, que no vertebró la vida de Aix-en-Provence tanto como Van Gogh en Arles (Aix es más importante como ciudad) pero casi. De Cézanne —el pintor racionalista que más o menos abrió la pintura a la abstracción— no queda en Aix más rastro que su taller, y en éste lo más, casi que lo único interesante es el enorme ventanal sobre la luz y el jardín. (Con ese ventanal y ese jardín semisalvaje se comprende que alguien sea un gran pintor, y casi que obligatoriamente impresionista, lo que dicho sea de paso, Cézanne, con su conocido espíritu de contradicción, no era.) Por lo demás, previo pago de algo más de cuatro dólares, se pueden ver unas cuantas botellas viejas de las que aparecen en los bodegones del pintor, y hasta un polvoriento trozo de un mantel que sale en uno de sus cuadros. Sin embargo ningún visitante se subleva; ni siquiera tose: todo el mundo guarda la humildad debida en los templos del turismo cultural, una de las pocas religiones que aún imponen respeto a las masas.

Lo que llama la atención no es tanto esta abierta rentabilización de fantasmas de artistas que en vida fueron incomprendidos y hasta calumniados y perseguidos por los bisabuelos de quie-

nes hoy les han convertido en renta fija: es difícil encontrar una historia más vieja que ésta. Lo que intranquiliza de esta versión es que los fantasmas, la explotación de estos fantasmas, parecen tener derechos de exclusiva.

En cualquier ciudad es fácil intuir y hasta adivinar la existencia de artistas agazapados en buhardillas (o en grandes residencias), afanándose en revolucionar el arte o resignados a escribir *best-sellers*. Lo que ensombrece lugares como Arles o Aix —que en su momento fueron los refugios de quienes huían de otros sitios saturados de gris— es que ahí esa intuición muere. Y no resurge, por mucho que uno se pasee por preciosas callejuelas llenas de museos, galerías de arte, librerías (excelentes, como siempre en Francia) y restaurantes con deliciosos menús de 17 dólares. La sospecha de que simplemente allí no hay más artistas que los dedicados a reproducir en tazas de café los cuadros de Van Gogh se confirma en Aix con el orgulloso anuncio de una galería que se presenta como el más grande museo de reproducciones del mundo.

Es un lugar común entre los artistas europeos envidiar a los franceses a causa de las subvenciones que reciben. En efecto, en un país que tiene a la cultura como religión —los escritores serían sus santos y arzobispos—, casi cualquier iniciativa cultural está apoyada por un público respetuoso y a menudo subvencionada por un Estado que hace más ostentación de su apego a la cultura que a las carreteras, y para comprobarlo no hay más que ver fabulosas bibliotecas y centros culturales públicos hasta en pueblos que parecen abandonados. (Por cierto que ya se está extendiendo en Francia la iniciativa privada de los pueblos-biblioteca iniciada en Hay on Wye, Inglaterra.)

Pero no hace falta ser un brujo para sospechar que, en una Europa progresivamente rica, vieja y ociosa —el turismo de estos sitios es sobre todo de ricos jubilados ansiosos de belleza y cultura—, ese es el futuro que aguarda a una no pequeña parte de un continente que si algo ha producido es piedras, historia y

fantasmas. La inquietante pregunta es: esos fantasmas ¿ocuparán toda la escena o permitirán que otros también hagan historia y arte cuando aún están vivos, de forma que así se pueda prolongar la especie? —

— PEDRO SORELA

## CIENCIA

### *La araña, la mosca y nosotros* Entrevista con François Jacob

**E**l profesor François Jacob, quien cumplió 79 años de edad, recibió el Premio Nobel en 1965, junto con Jacques Monod y André Lwoff, sus maestros, por su contribución decisiva a la consolidación de una nueva ciencia que hoy, ya madura, se perfila como una de las más importantes del siglo XXI: la biología molecular. Jacob perteneció a la Segunda División Armada del ejército francés que zarpó de las costas inglesas para reconquistar su tierra, una generación a la que le tocó reconstruir Europa y que, en el frenesí de la guerra, se decía a sí misma: “Si Dios no existe, es necesario hacerlo sin él. Un cielo vacío deja a una Tierra que llenar y es nuestro deber colmarla”. “La Primera Guerra”, nos comenta el profesor Jacob, “trajo la muerte para todos, fue la muerte a ciegas, indiscriminada, sin importar los méritos o virtudes de los hombres. La Segunda Guerra fue más selectiva, se llevó a los mejores, a los más resueltos. Al terminar el conflicto hubo que inventarlo todo de nuevo. Yo era sólo un médico militar pero me di cuenta de que las preguntas planteadas por los genetistas eran esenciales si se quería comprender la vida; un pequeño grupo de científicos estaba creando la biología molecular, así que un día me levanté decidido a convertirme en uno de ellos, a los treinta años, con una gran experiencia en campaña pero nula pericia en el laboratorio y ningún estudio en esa nueva biología. Hoy eso no podría hacerse así”.

Jacob es una leyenda viva de la ciencia francesa. Junto con la figura controversial de Jacques Monod, creó todo un estilo de investigar en nuestros días. Diez años de intenso trabajo lo condujo a un modelo real de lo que los sociólogos de la ciencia llaman la creación de “sistemas experimentales”, unidades esenciales

de investigación donde los escasos investigadores de la época (1950-1960) pueden sentar las bases de una nueva biopercencia, en este caso la genética molecular que, según algunos, deberá maravillarnos en el siglo XXI.

Le pregunto al profesor Jacob sobre los límites de la ciencia, de su ciencia, y me responde: "Hay quienes no soportan el desafío del conocimiento, y se asustan de que la ciencia parezca ser, muchas veces, una desenfrenada carrera por el mañana". En 1997 Jacob publicó un libro donde resume sus experiencias en la construcción de la biología molecular. La Souris, la mouche et l'homme es una muestra de economía literaria y coraje. En él anuncia que, a los ochenta años de edad, cambiará de campo de investigación e iniciará una nueva aventura científica.

La suerte favorece a los mejor preparados, decía Pasteur. Poco más de cien años después de su muerte la ciencia vuelve a enfrentar enormes desafíos en materia de salud pública. ¿Cree usted que ante el resurgimiento de viejas enfermedades y la aparición de nuevas y terribles calamidades la suerte estará de nuestro lado? ¿Nuestro espíritu está preparado?

Creo que aún no sabemos lo suficiente sobre los procesos biológicos. Estamos preparados, sí, para mirar lo que queremos ver, y ése es el sentido de la frase de Pasteur. Sólo pensando fuerte en algo puede descubrirse su significado. Y eso sólo lo ha logrado el método experimental.

Háblenos de su idea del "bricolaje" en la evolución de los seres vivos.

Durante mucho tiempo se dijo que la evolución y la selección natural trabajaban como un ingeniero y no es así. Si uno le pidiera a un ingeniero que fabricara una rana, no pasaría por el renacuajo, es decir, se saltaría la fase acuática. De igual forma, si uno le pidiera fabricar un bebé humano, no se le ocurriría incluir la etapa embrionaria, pues implica la construcción y transformación de estructuras muy complicadas que no sirven absolutamente para nada cuando uno se convierte en adulto. No. Esto se parece más a la actividad de un *bricoleur*, que toma los objetos que encuentra a su mano, los colecciona y los modifica un

poco. La gran diferencia con el *bricoleur* es que la evolución no sabe lo que hace, su punto de partida es el azar y las cosas suceden más o menos automáticamente; el *bricoleur* sabe lo que hace cuando toma la cortina de su abuela para fabricar una falda a su pequeña hija. Pero la evolución no funciona con la eficacia del ingeniero, la evolución utiliza lo que está disponible, lo alarga, lo modifica, lo corta y reproduce algo nuevo sin intención. En efecto, se parece más al *bricolaje* que al diseño ingenieril.

Hace treinta años estaba gestándose lo que se llama "la nueva síntesis" de las ideas evolucionistas. En su opinión, ¿cuáles son los resultados de esas ideas?

Las consecuencias están contenidas en los grandes principios de la teoría darwiniana, a saber, que los organismos derivan los unos de los otros, y que todos los organismos que viven hoy en esta Tierra derivan de lo que habría sido un protoorganismo que se formó hace unos tres mil millones de años. Ahora bien, los detalles de la selección natural, por ejemplo si la velocidad ha sido lenta, con pequeños golpes agregados, o bien brusca y con saltos repentinos, aún están por verse. Hay muchas discusiones. Es probable que todos tengan un poco de razón y que de todos tomemos un poco. Los evolucionistas hasta 1950 pensaban que los organismos estaban esculpidos por la selección natural, hasta en los detalles mínimos. Hoy se considera que, en efecto, la selección natural juega un gran papel (no es por azar que los pájaros tengan alas y los peces aletas) pero que, al mismo tiempo, la parte que el azar juega es mucho más importante de lo que se pensaba. —

— CARLOS CHIMAL

## FOTOGRAFÍA

### Capa en México

En 1999 se cumplieron sesenta años del exilio republicano español en México. En España, las condiciones internas de la transición política hicieron inevitable —y quizá



R. Capa, Teruel, frente de Aragón, 21-24 de diciembre, 1937.

correcta— la adopción de la monarquía constitucional como forma de gobierno. Este acto canceló la oportunidad simbólica de que el exilio recuperara su lugar en la historia de España. Por ello, yo siempre he sostenido que el exilio republicano forma parte, en realidad, de la historia intelectual de México, aunque su origen esté en la Península: aquí se consolidó la obra de los refugiados de la primera generación, y de este país somos y seremos sus herederos.

Dentro de los actos conmemorativos del exilio, cabe destacar la exposición de Robert Capa en el Museo Tamayo. Capa es el gran fotógrafo de la Guerra Civil, el que mejor supo captar la intensidad de la lucha fratricida. Barcelona y Bilbao bajo las bombas franquistas, los distintos frentes, en particular el de Aragón, forman parte de la memoria de esta guerra atroz, recogida por la mirada del artista checo.

La exposición está compuesta de las fotografías que el hermano de Capa donó al Museo Reina Sofía de Madrid y contiene algunas imágenes que rescató Negrín en su huida a Francia y que aparecieron de manera misteriosa hace unos años en Suecia. El libro *Capa: cara a cara* (Aperture y Museo Nacional Reina Sofía) recoge las fotografías de la muestra, además de incluir algunos textos fundamentales sobre la Guerra Civil y la dramática vida del propio Capa. —

— LUISA BONILLA