

Barcelona

METROPOLIS

Revista de información
y pensamiento urbanos
Núm. 83
Verano 2011
Precio 3€

Cuaderno central

El teatro en la ciudad

**Entrevistas con Gianni Vattimo y
Harald Welzer**

**Jaque (¿y mate?) a la tradición
periodística**

**Plurinacionalidad y federalismo:
los desafíos**

**Cien años de movimiento
libertario barcelonés**

Marcas de tacones altos

Con artículos de Joan Casas,
Albert Chillón, Josep M. Fàbregas,
Andreu Gomila, Mercè Ibarz,
Iain Mackintosh, Anna Monjo,
Marcos Ordóñez, Milagros Pérez
Oliva, Oriol Puig Taulé, Antoni
Ramon Graells, Ferran Requejo



© Steve McCurry / Magnum Photos

Editorial

Evocar el espanto

Manuel Cruz

El filósofo alemán Martin Heidegger proponía distinguir entre miedo, que es el temor que nos invade cuando nos sabemos amenazados por un peligro claramente identificado, y angustia, que es el temor ante algo cuya naturaleza desconocemos por completo. El estupor que provocaban, hace ahora diez años, las terribles imágenes de los aviones estrellándose contra las Torres Gemelas, o de estas desplomándose, tenía que ver, en gran medida, con la clara sensación de que no sabíamos lo que anunciaban, de qué eran pórtico, a qué nuevas situaciones podrían dar lugar. Las escenas que todas las cadenas de televisión del mundo no cesaban de emitir –y de repetir– generaban un específico espanto, el espanto que provoca aquello de lo que, más allá de su brutalidad, solo reconocemos una cosa: su condición de inédito.

Precisamente por eso –vale la pena recordarlo ahora que ya estamos a una cierta distancia– llamaba la atención el apresuramiento con el que locutores y comentaristas se agarraban, como si de un clavo ardiendo se tratara, a las ideas que se iban formulando, como si experimentaran un claro alivio al empezar a entender algo. Que si es la primera vez que una cosa semejante le ocurre a EE.UU. en su propia casa, que si han fallado de manera espectacular los sistemas de seguridad, que si una operación tan sofisticada no podía haber sido llevada a cabo sin el apoyo logístico de algún gobierno... Agarraderas para ahuyentar el estupor, para no continuar experimentando la sensación –por lo visto, insoportable– de ser incapaces de interpretar lo que se estaba viendo.

Transcurrida una década, acaso no hayamos alcanzado a comprender mucho más que en el momento de los hechos, pero al menos algunas ideas parecen haber calado, haberse convertido, tras el tiempo transcurrido, en lugares comunes que facilitan el entendimiento de las cosas. El terre-

no del estupor fue siendo ocupado por los especialistas, que se afanaron en desplegar hipótesis e interpretaciones, las cuales se diría que cumplían la función de complementar el tópico inevitable de la crónica periodística del día después: “Lentamente, todo vuelve a la normalidad”. Pero fue una experiencia demasiado brutal como para neutralizarla tan deprisa. Una experiencia que, precisamente por su carácter inédito, nos puso a todos a prueba.

Puso a prueba a la periodista a la que, en el preciso momento en que se hundía la segunda torre, solo se le ocurría lamentar que el *skyline* de Nueva York se hubiera quedado sin uno de sus trazos más característicos. Puso a prueba al escritor que, invitado a narrar sus impresiones sobre el terreno a la mañana siguiente, se dedicaba a describir con minuciosidad la extraña sensación que le producía pasear por un Manhattan absolutamente desierto. Puso a prueba a algún especialista –no recuerdo si en relaciones internacionales, mundo árabe o historia contemporánea– que, tras lamentar protocolariamente el fallecimiento de tantos miles de personas, agotaba toda su preocupación en la reacción –insistía en el término “desproporcionada”, demostrando una monstruosa capacidad para el cálculo del horror– que pudiera tener el Gobierno norteamericano, y así sucesivamente.

La relación podría continuar, pero no añadiría nada al argumento ampliar la nómina de quienes, a pesar de su oficio, apenas parecían entender gran cosa de lo que estaba ocurriendo. Acaso dicha incapacidad resulte reveladora no tanto de la dificultad para interpretar lo nuevo cuando ocurre, como de la renuncia, del abandono que en nuestra sociedad parece haberse producido de la expectativa misma de entender algo. A fin de cuentas, todo lo olvidaremos mañana, cuando se produzca otro suceso que nos suma otra vez en esa angustia sin remedio que parece haberse convertido en la condición más esencial del hombre contemporáneo. **M**



© Pere Virgili



© Josep Maria Sagarra / AFB

Barcelona METRÓPOLIS
número 83, verano 2011

Editor

Ajuntament de Barcelona.

Consejo de Ediciones y Publicaciones

Jaume Ciurana, Jordi Martí i Galbis, Marc Puig, Miquel Guiot, Jordi Joly, Vicente Guallart, Àngel Miret, Marta Clari, Josep Lluís Alay, José Pérez Freijo, Pilar Roca.

Edición y producción

Direcció de Comunicació i Atenció al Ciutadà.
Director: Marc Puig.

Direcció d'Imatge i Serveis Editorials.

Director: José Pérez Freijo.

Passeig de la Zona Franca, 66. 08038 Barcelona.
Tel. 93 402 30 99.

Dirección

Manuel Cruz.

Dirección editorial

Carme Anfosso. Tel. 93 402 31 11.

Redacción

Margarida Pont, jefa de redacción. Tel. 93 402 30 87.

Edición de textos

Jordi Casanovas. Tel. 93 402 31 08.

Coordinación Cuaderno central

Antoni Ramon Graells.

Colaboradores habituales

Catalina Gayà, Sergi Doria, Gregorio Luri, Lilian Neuman.

Colaboradores en este número

J. Ernesto Ayala-Dip, Georges Banu, Ariadna Boada, Oriol Broggi, Juli Capella, Joan Casas, Albert Chillón, Josep M. Fàbregas, Daniel Gamper, Alicia García Ruiz, Cristina Goberna, Andreu Gomila, Urtzi Grau, Juan Antonio Hormigón, Mercè Ibarz, Emilio de Ípola, Gregorio Luri, Iain Mackintosh, Berta Marsé, Kenichi Migita, Anna Monjo, Marcos Ordóñez, Milagros Pérez Oliva, Oriol Puig Taulé, Antoni Ramon Graells, Ferran Requejo, José Andrés Rojo, Matias Leandro Saidel, Mercè Saumell, Josep M. Tamarit Sumalla, Xavier Vidal-Folch.

Diseño original

Enric Jardí, Mariona Maresma.

Diseño y maquetación

Santi Ferrando, Olga Toutain.

Fotografía

Dani Codina, Laura Cuch, Elisenda Fontarnau, Albert Fortuny, Elisa González, Eva Guillamet, Camilla de Maffei, Christian Maury, Clara Muschietti, Àngela Sánchez, Lluís Sans, Pere Virgili, Luisa Vivanco.

Archivos

Arxiu fotogràfic de Barcelona, Corbis, Getty Images, Magnum, Prisma.

Ilustraciones

Guillem Cifré, Pilar Villuendas, Ana Yael Zareceansky.

Corrección y traducción

Babel Traductors, L'Apòstrof SCCL, Tau Traductors, Daniel Alcoba.

Edición de web

Miquel Navarro.
Manfatta SL.

Gestión editorial

Jeffrey Swartz.

Administración general

Ascensió García. Tel. 93 402 31 10.

Gestión administrativa BM

Jaume Novell. Tel. 93 402 30 91. jnovell@bcn.cat.

Distribución

M. Àngels Alonso. Tel. 93 402 31 30.

Comercialización

Àgora Solucions Logístiques, SL. Tel. 902 109 431.
info@agorallibres.cat.

Depósito legal

B. 37.375/85 ISSN: 0214-6215.

Direcciones electrónicas

bcnrevistes@bcn.cat
www.bcn.cat/publicacions
www.barcelonametropolis.cat
http://twitter.com/bcnmetropolis.

Los artículos de colaboración que publica Barcelona METRÓPOLIS expresan la opinión de sus autores, que no ha de ser necesariamente compartida por los responsables de la revista.

Los contenidos de Barcelona METRÓPOLIS se encuentran disponibles en catalán, castellano e inglés en el sitio web de la revista bajo una licencia Creative Commons de Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual 2.5 España. Más información en www.barcelonametropolis.cat.

Consejo de redacción

Carme Anfosso, Jaume Badia, Mireia Belil, Fina Birulés, Ignasi Cardelús, Judit Carrera, Enric Casas, Carme Castells, Manuel Cruz, Daniel Inglada, Jordi Martí i Grau, Héctor Santcovsky, Jeffrey Swartz.

Comité asesor

Marc Augé, Jordi Borja, Ulrich Beck, Seyla Benhabib, Massimo Cacciari, Victòria Camps, Horacio Capel, Manuel Castells, Paolo Flores d'Arcais, Nancy Fraser, Néstor García Canclini, Salvador Giner, Ernesto Laclau, Sami Naïr, Josep Ramoneda, Beatriz Sarlo, Fernando Vallespín.



© Elisa González

© Albert Fortuny

1 Editorial

Manuel Cruz

Plaza pública

4 Desde la otra orilla

La ciudad como civilización y no como utopía

Josep M. Fàbregas

6 La mirada del otro

No parecen españoles

Emilio de Ípola

8 El dedo en el ojo

Quejas, participación y paripé

Juli Capella

10 Metropolitica

Banca ética..., ¿cómo dice?

Ariadna Boada

Desbordar a la “tribu comanche”

Xavier Vidal-Folch

16 Masa crítica

Gianni Vattimo: “La democracia no es posible con verdades absolutas sobre la convivencia”.

Entrevista de Daniel Gamper

24 De dónde venimos / A dónde vamos

Jaque (¿y mate?) a la tradición periodística

El viejo periodismo ante la encrucijada

Albert Chillón

Periodismo: ¿una crisis existencial?

Milagros Pérez Oliva

30 Fronteras

Roberto Esposito: de lo impolítico a lo impersonal

Matías Leandro Saidel

34 Voz invitada

Plurinacionalidad y federalismo: los desafíos

Ferran Requejo

Cuaderno central

El teatro en la ciudad. Los espacios escénicos, ayer y hoy

46 Mapas teatrales, tejido urbano y social

Antoni Ramon Graells

48 Por una estética de los “lugares refugio”

Georges Banu

52 El deambular barcelonés del teatro

Antoni Ramon Graells

58 Tokio y Japón: teatros en entornos urbanos

Kenichi Migita

61 Nueva York: del Playhouse a “Spiderman”

Cristina Goberna y Urtzi Grau

64 Las épocas doradas del teatro en Londres

Iain Mackintosh

68 De los corrales a la Gran Vía

Juan Antonio Hormigón

72 Cartografía teatral de Berlín: la ciudad varicela

Oriol Puig Taulé

76 Treplev en Buenos Aires

Andreu Gomila

80 Ciudades y festivales: Aviñón y Edimburgo

Mercè Saumell

84 Propuestas/respuestas

El teatro que sueño, por Oriol Broggi. *La*

conquista del Poblenou, por Joan Casas. *Oasis*

en el desierto, por Marcos Ordóñez.

Ciudad y poesía

90 Balada de la reina Elisenda

Màrius Torres

Observatorio

92 Palabra previa

Cien años de movimiento libertario barcelonés

Anna Monjo

95 Zona de obras

La Moràvia, por J. Ernesto Ayala-Dip. *Un mundo inseguro. La seguridad en la sociedad del*

riesgo, por Josep M. Tamarit Sumalla. *Els castellans*,

por Berta Marsé. *Democracia en suspenso*,

por Alicia García Ruiz

100 Rincones vivos

El Heliogàbal o la teoría de la relatividad general

Gregorio Luri

102 Historias de vida

Marcas de tacones altos

Catalina Gayà

108 En tránsito

Entrevista con Harald Welzer, por José

Andrés Rojo

112 Nueva memoria

La aventura

Mercè Ibarz

Portada y contraportada

La Ciutat del Teatre de Montjuïc.

Fotos: Lluís Sans.

La planificación burocrática, con uno u otro adjetivo, es un callejón sin salida. La ciudad debe volver a las manos de los ciudadanos, si es que alguna vez ha estado en ellas.

La ciudad como civilización y no como utopía

Texto **Josep M. Fàbregas** Periodista

En estas páginas Miquel Porta Perales ha hablado de la ciudad como escaparate de la ideología. Un escaparate que muestra en cada sustrato de la arqueología urbana la impronta física que deja en el cuerpo de la ciudad la diferente manera en que sus habitantes han concebido la vida colectiva a lo largo de la historia. Pero la ciudad no es solo un espejo sino también un instrumento de la ideología. Una herramienta de las élites para la modificación premeditada del espacio como vía para influir y transformar conductas y maneras de vivir. A la ciudad como resultante creativa de la libre interacción de miles de voluntades humanas anónimas se le opone la pretensión ideológica de planificarla racionalmente, diseñarla y organizarla hasta el más mínimo detalle, a imagen y semejanza de Utopía, la isla platónica de Thomas More.

La ciudad, como la familia o el lenguaje, es una creación humana que no tiene un inventor. No es el fruto de un sabio, de una ideología o de una religión determinada –aunque los sabios, las ideologías y las religiones¹ la hayan impregnado–, sino el resultado de un proceso evolutivo impersonal que decanta lo que no sirve y consolida lo que es eficiente. Contra este principio evolucionista se alza la prepotencia de la planificación racionalista. Esto quiere decir que la previsión se subordina al proyecto, la creatividad a la ordenanza y el ciudadano al funcionario. La ciudad, piensa el planificador, es demasiado importante para dejarla en manos de sus habitantes.

Pero el monopolio casi totalitario del planificador urbanístico no ha conseguido crear ciudades perfectas en ninguna parte. Una vez más, el sueño de la razón ha creado monstruos, unos auténticos monstruos urbanos. Solo destacaré uno paradigmático por su simbolismo. Entre los desastres que la suficiencia planificadora ha infligido a muchos pueblos y ciudades está la destrucción de la plaza. Pero no solo en su aspecto físico, sino sobre todo y especialmente en su concepto humanístico. Bancos y árboles umbríos fueron sustituidos por espacios yermos, pensados más para transitar por ellos sin obstáculos que para sentarse, apaciguarse y conversar.

La plaza dura es un enorme vacío que en el imaginario del planificador se llena de masas prometeicas que la ocupan los sábados por la mañana para ir a asaltar alguna Bastilla o Palacio de Invierno cualquiera. Más prosaicamente, la plaza

dura es un vacío que se limpia rápido con un chorro de manguera, un lugar ingrato para los sin techo y un espacio muy fácil de vigilar. La plaza dura es tan incómoda para el ciudadano como cómoda para el poder.

En un artículo aparecido en *El Periódico de Catalunya* en marzo, el arquitecto Oriol Bohigas rechazaba con menosprecio muchas de estas críticas y defendía que el cemento es democrático porque comporta igualdad social. En cambio los materiales nobles –la piedra y la madera– son prejuicios burgueses clasistas. “Todos –se lamentaba– están de acuerdo: la estética de la artesanía, de las texturas, de los defectos de oficio, del trabajo manual esclavizador, de la falta de industrialización en el dominio de los elementos naturales, de la anécdota de la imperfección es lo que otorga un signo de distinción. Que todo parezca antiguo o, tal vez, simplemente viejo. No solo las casas de los grandes burgueses que quieren disfrazar la magnífica vulgaridad de los sistemas del hormigón, del hierro, del cristal y otras modernidades, sino también en los espacios colectivos más populares de la ciudad. Hay que disimular la estética que proviene de los procesos de industrialización, la estética pura y ahorradora de todo lo que implica acomodación democrática y producción en serie en el esfuerzo hacia la igualdad social y económica. Es decir, el prestigio, incluso entre las clases populares, reside en la presencia presumida –y falsa– de las antiguallas”².

No lo podía expresar mejor. Pero Bohigas elude el tema de fondo, y lo trivializa al reducirlo a una simple confrontación de materiales cuando el problema no es el cemento o la piedra sino la impunidad del sistema planificador. Para decirlo en palabras de Josep Pla, el problema no es de materiales sino de civilización. “Una plaza, una calle, un rincón sombreado por una arboleda, densa y pomposa, es algo que se confunde con la propia civilización. Los pueblos sin árboles y sin sombra son puros aduares incapaces de integrar sentimiento alguno. Un pueblo que dispone de sombra suscita la sociabilidad porque tiene lugares donde la gente puede dialogar cómoda y libremente. Tengo observado que, en este país, la gente que en verdad tiene algo que decir raramente va al café y esquivo las tertulias en cierta manera oficiales. Estos hombres se complacen, en cambio, dialogando bajo una sombra pública en el



verano, junto al fuego cuando hace frío. En el transcurso de mis viajes busco estas pequeñas concentraciones aldeanas. Si por falta de arbolado no las encuentro, no me entretengo nada; huyo rápidamente” (Josep Pla, *Els pagesos*).

El fracaso de la planificación urbanística centralizada obligó a sus partidarios a reducir proyectos y adoptar una denominación más blanda, la pomposa de planificación estratégica. Nadie sabe qué es ni para qué servirá, pero abre la torre de marfil del planificador público al resto de agentes urbanos. De este modo se pretende difuminar el monopolio urbanístico de las administraciones públicas con el mantra de la participación y el consenso. Un consenso con frecuencia paralizador, ya que habitualmente solo sirve para ocultar los conflictos existentes, formular estrategias de mínimos y definir objetivos generales ambiguos. Inconvenientes que no permiten hacer muchas cosas concretas y que devuelven al poder público la prerrogativa de tirar adelante y hacer lo que le venga en gana, que es lo que realmente le gusta. La planificación burocrática, con uno u otro adjetivo, es un callejón sin salida. La ciudad debe volver a las manos de sus ciudadanos, si es que alguna vez ha estado en ellas. Alternativas no faltan, desde la *antiplanificación* de Jane Jacobs hasta el protagonismo urbanizador de la *clase creativa* de Richard Florida –formada por trabajadores de

tecnología punta, artistas, músicos, lesbianas y homosexuales que fomentan un entorno abierto y dinámico asociado con un elevado desarrollo económico–, pasando por el urbanismo de mercado, un modelo en que el orden espontáneo permite el cálculo económico, minimiza el despilfarro, promueve nuevas formas urbanas y disminuye la corrupción que se origina por el abuso de la legislación por parte del poder político.

La ciudad, como escaparate de la pluralidad, tendría que dejar de ser el instrumento de los iluminados de turno. Sencilla y compleja, austera y ostentosa, humilde y descarada, uniforme y desigual, ordenada y anárquica, coherente y contradictoria. La ciudad real de los hombres y las mujeres, y no la ciudad imaginaria del *diseño inteligente*. La ciudad de la memoria y la esperanza, de la autoridad de los valores compartidos, y no la de la imposición del poder político de turno. La ciudad como civilización y no como utopía, al fin. Si no, como hacía Pla, más vale salir por piernas. **M**

Notas

- 1 Olives Puig, José. *La ciudad cautiva*. Ediciones Siruela, Madrid, 2006 (<http://bit.ly/mBjHH6>).
- 2 “La pedra vella, arma del populisme”, Oriol Bohigas, *El Periódico de Catalunya* 27-03-2011 (<http://www.elperiodico.cat/ca/noticias/opinio/pedra-vella-arma-del-populisme/953841.shtml>).



En su primera incursión, Barcelona fue esquivo para Emilio de Ípola. La sintió hostil, nocturna, desprovista de interés y de un color amarillo oscuro sucio, interrumpido a veces por pequeños locales llenos de humo, en cuya barra los parroquianos bebían y discutían en voz alta de fútbol en un catalán que le sonaba hermético y agresivo.

No parecen españoles

Texto **Emilio de Ípola** Sociólogo. Profesor emérito de la Universidad de Buenos Aires

¿Por qué me cautiva Barcelona? Mi primera visita a esa ciudad, a finales de 1965, me dejó magros recuerdos. Yo era un estudiante argentino –o, mejor, porteño– que urdía una tesis en París. A modo de vacaciones de invierno, fui a pasar las fiestas navideñas con amigos-militantes de izquierdas que había conocido en Francia, amigos que habían regresado a sus lares para –decían– recibir el nuevo año con sus familias. Pero apenas me instalaron en la casa de uno de ellos, se dedicaron a la actividad política de manera furtiva, rica en silenciosas precauciones y permanente. Entraban y salían del lugar donde me alojaron como sombras, saludándome de lejos con la mano, como si estuvieran estructuralmente escasos de tiempo. Eso no impidió que esos expropiadores de la prisa invirtieran dos o tres minutos para pedirme –y casi exigirme– que les cediera mi pasaporte apenas regresara a Francia. Tenía la sensación de ser un clandestino tolerado, por no decir un idiota útil. Era invierno, llovía con admirable continuidad, por lo que yo aprovechaba las tardes para ir al cine con alguna novia o hermana de mis amigos –por cierto, sin segundas intenciones, al menos por mi parte. Mi único *souvenir* visual de esa primera incursión fue la Sagrada Familia, que me pareció espeluznante. Aunque agnóstico, me quedaban vestigios gestuales de mi

educación católica: la vista de la reputada iglesia los expulsó por largo tiempo de mi cuerpo.

Lo que no logró fue acabar con el persistente defecto que aflige a aquel que nació y creció en Buenos Aires: la soberbia. La soberbia nos ha hecho deplorablemente famosos en el mundo de habla hispana y adyacencias, a la vez que objeto de burlona hilaridad en el mundo anglosajón. Para peor –digamos–, Argentina, por esos años, todavía estaba o parecía estar a la altura de España en los rubros con que se suele medir el desarrollo de un país: economía, educación, régimen político. O al menos eso creíamos. El porteño aceptaba con displicencia el reiterado agradecimiento de los españoles por la ayuda que el gobierno de Juan Perón –por quien siempre habíamos cultivado un odio sin mella– brindara años ha a una España pobre y despreciada por las naciones democráticas. Fieles a nuestra tara congénita, mirábamos compasivamente a los gallegos, a quienes considerábamos ignorantes e ingenuos. “Sobreviven gracias al turismo” decíamos con aplomada suficiencia.

Sin embargo, en nuestro fuero interno, no incluíamos a los catalanes en ninguna de esas categorías. Los sentíamos a la vez más lejanos y menos dispuestos a admirarnos. Siempre prestos a discriminar, solíamos decir con soltura que “no parecen españoles”, sin aclarar si era un elogio o una crítica.

A fuer de sincero, debo señalar que en esa primera incursión Barcelona me fue esquiva. La sentí hostil, nocturna, desprovista de interés y de un color amarillo oscuro sucio, interrumpido a veces por pequeños locales llenos de humo, en cuya barra varios parroquianos bebían y discutían en voz alta de fútbol (supongo) en un catalán que me sonaba hermético y agresivo. Lamento decir que mi mejor momento ocurrió al marcharme: tenía dos horas libres antes de ir al aeropuerto y no sabía con qué llenarlas. Pero apareció mágicamente un cine donde pasaban *I vitelloni* en versión original. El célebre corte de manga de Sordi, que me hizo reír como nunca, fue una metáfora de mi despedida. Una metáfora porteña.

Volví por dos días en abril del 69 y en mayo del 70. En el 69, ocupado en otros objetivos turísticos, apenas advertí que había estado en una ciudad acariciada por un sol clemente y hospitalario y una alegre agitación en los jóvenes. En mayo del 70 me pareció mucho más atractiva y lamenté que mi estancia se limitara solo a 48 horas. Aunque algo de su encanto quedó inscrito en mi subconsciente: las casas de Gaudí, ejemplo elemental, me reconciliaron con su obra y aquello que antaño me había parecido un improbable adefesio (la Sagrada Familia), hogaño me iba revelando insospechados atractivos. Me sentí en deuda con esa ciudad que no había sabido descubrir.

Una ciudad de la cual, además, me alejaba en el tiempo y en el espacio. Hasta entonces profesor en Canadá, en 1972 me trasladé a Chile, al agitado y riesgoso Chile de Allende. En 1973, poco antes del golpe, al advertir que yo la ignoraba, Barcelona se acercó a mí enviándome un mensajero de excelencia; alguien que desde entonces jugaría un papel muy relevante en mi manera de pensar y de actuar: Jordi Borja.

Había conocido a Jordi ocho años atrás, en París. Sabía que, además de la política, se dedicaba a la sociología urbana. Lo había vuelto a ver en mis primeras andanzas por Barcelona, pero entonces solo hablamos de política y por

iniciativa suya, ya que veía que yo andaba algo perdido entre la soledad y la lluvia. Apenas llegó a Santiago, ordenó sus cosas y vino a visitarme. Después de actualizarnos sobre el discurrir de nuestras vidas en los últimos años, nuestra charla se centró en la situación chilena, tema sobre el que poco pude decir, porque Jordi me explicó todo lo que ocurría con insuperable sensatez y un acabado conocimiento de la situación. Pero, si bien porteño y soberbio, yo no era ni envidioso ni competitivo y agradecí a Jordi su clarividencia.

La vida tiene saltos y sobresaltos no siempre amables, pero en esto de escribir ayudan a ignorar lo prescindible y a poner de relieve lo que interesa. Jordi volvió a su tierra y pasaron varios años antes de que pudiera volver a verle. Era, creo, otoño de 1978 cuando fui invitado a un megacoloquio en Montjuïc. España vivía la juventud de su democracia como una fiesta largo tiempo anhelada pero sobre todo como la apertura de una vasta empresa de renovación. Y eso se veía en múltiples iniciativas políticas y culturales, en el afán por discutirlo todo y en particular en los rostros de los jóvenes y menos jóvenes. Jordi me arrancó del hotel donde me alojaba y me llevó a su casa con suave autoridad. Una tarde me invitó “a dar un paseo por la ciudad”. Fui con él y durante cuatro horas me dio una clase práctica magistral y completa sobre Ciutat Vella, el Barri Gòtic, la Rambla, la plaza de Catalunya, el Eixample, etc., todo ello panorámicamente ofrecido a mi vista desde miradores muy bien escogidos. Terminado el *tour* fuimos a un bar a reponer fuerzas y allí Jordi me habló de planes futuros, todavía bajo forma de proyectos, para mejorar la ciudad. Noté que la política seguía siendo su mayor prioridad, pero, en armonía con ella, la sociología urbana (su pasión por renovar Barcelona) buscaba y encontraba su lugar.

Volví desde entonces regularmente a Barcelona y pude percibir los grandes cambios que desde finales de los ochenta y comienzos de los noventa –de cara a los Juegos Olímpicos de 1992– darían a la ciudad su perfil actual (Jordi fue uno de los protagonistas de esas transformaciones). Una ciudad que se había convertido en una metrópolis moderna, abierta al mar gracias a un tesonero esfuerzo colectivo, rica en iniciativas, eventos y centros culturales.

En fin, Barcelona me había conquistado y se había convertido en el obligado puerto de llegada de todos mis viajes a Europa. No ocultaré mi opinión de que el proceso de modernización conllevó una excesiva afición al consumo, emblematizada –al menos para un extranjero como yo– por esa catedral del gasto suntuario llamada El Corte Inglés. Y he advertido la emergencia de hábitos y dichos que me suenan muy poco simpáticos. Por ejemplo, aquella persona que declaraba con desparpajo “voy a pasar la tarde en el Corte”. También he notado con disgusto una cierta *macdonaldización* de los locales de alimentación rápida. No soy chapado a la antigua, pero entre un MacDonald reluciente y un oscuro abrevadero de tapas dudosamente higiénico, me quedo con el segundo. Sin embargo, por suerte siempre tengo a mano entre mis recuerdos la frase de un jovencito que confesaba a su compañera, con toda naturalidad, frente al escaparate de una tienda que exhibía *gadgets* de computación: “Tinc una crisi d’identitat de puta mare”. **M**



© Ana Yael Zareceansky

Pese a la predisposición natural participativa del barcelonés, hemos fallado estrepitosamente en la democracia participativa, por ejemplo, en la consulta de la Diagonal o el Consell de Ciutat. Aunque este último, con el tiempo, irá cobrando la independencia irrenunciable para cumplir su función.

Quejas, participación y paripé

Texto **Juli Capella** Arquitecto

Todo el mundo tiene derecho a criticar su ciudad. Es un deporte sano, pero si te obsesionas vas a acabar amargándote. Hay tantos motivos para las quejas... Por tanto, es mucho mejor intentar participar para mejorar lo que consideres oportuno. Quizás también acabarás amargado, pero de forma más dulce; sabiendo, por ejemplo, lo difícil que es conjugar los contrapuestos intereses que hay en cada proyecto de ciudad. Criticar al que manda es legítimo, pero aburrido e inútil.

Creo firmemente en la democracia participativa, aquella que es evolución lógica y necesaria de la pseudodemocracia representativa que vivimos, no en Barcelona, sino en todo Occidente. Las ciudades civilizadas como la nuestra, las que han vivido un proceso de autoafirmación, las que han defendido su autoestima, siempre quieren más. Quien ha conocido el verdadero amor ya no se conforma con caricias, quien ha sido libre no puede tolerar el encierro. Y quien ha degustado la democracia, ya no puede dar marcha atrás. Siempre querrá más y mejor. La democracia participativa es un escalón más –no el último– en la escalera infinita de un progreso que lleve a cada ciudadano a ser más corresponsable de su vida y no mero actor, o, lo que es peor y más común, un simple espectador. Eso somos muchos barceloneses: espectadores, asombrados, cabreados, felices o desesperados. Todo por culpa del Ayuntamiento. La ecuación es simplista y equivocada, pero es la que hacemos. Queremos poner cara al causante de nuestra desgracia, sea una caca de perro, el ruido infernal de las motos, la falta de limpieza o que lleve dos meses sin llover.

La democracia participativa halla en el municipio su ámbito idóneo. Es realmente difícil sentirse muy participe de lo que se decide en Bruselas, y ya no digamos en la ONU. El principio de subsidiariedad se impone. Pese a todo, pese a la predisposición natural participativa del barcelonés y a la idoneidad de la estrategia, en Barcelona hemos fallado estrepitosamente. Eso pienso al imaginarme dónde podríamos haber llegado.

Las causas del desajuste vienen de lejos y curiosamente arrancan del propio origen de los ayuntamientos democráticos que tanto anhelábamos. Una vez instalados en el poder se dedicaron a dismantelar todas las asociaciones de vecinos, los colectivos y los grupos que pudiesen interferir

en su labor; ahora ya se iban a ocupar ellos. Para el pueblo, pero sin el pueblo, porque no sabe lo que quiere. Evidentemente, si no se le ofrece la oportunidad de pensar qué quiere, no lo sabrá nunca.

La consulta (?) de la Diagonal

Espero que a nadie mínimamente sensible se le ocurra pensar que lo de la Diagonal fue un ejercicio de democracia participativa. Fue todo lo contrario, un ejercicio –no dudo que bien intencionado– de manipulación ciudadana. Porque no se dejaba participar, sino opinar, y además entre opciones ya predefinidas. Y, para más inri, proponiendo una opción de antemano desde el propio Ayuntamiento. Por eso mucha gente pasó olímpicamente del embolado, nunca mejor dicho.

Ahora bien, ¿es fácil orientarse hacia una democracia más participativa? No. Es muy difícil, sobre todo porque no lo hemos hecho nunca, porque a participar se aprende participando, como a cocinar se aprende cocinando. Si no lo intentas y practicas, la ciencia infusa nunca llega en tu auxilio.

Y eso, intentarlo, les ha dado mucho miedo a nuestros alcaldes desde Narcís Serra. No es para menos, pues pueden ver cuestionadas sus decisiones. Muchos políticos, sin duda bien intencionados, dicen que la democracia participativa es una estupidez, pues ya participa la gente votando una vez cada cuatro años y otorgando su confianza a un partido para que mande. Con estos, con los que piensan así, no hace falta seguir discutiendo; son causa perdida para este asunto. Se les ha pasado el arroz.

Pero otros se dan cuenta de que el ordeno y mando indifere hacia el mandado, aun con la mejor de las intenciones, no solo no es positivo sino que puede hacer que salgan escaldados. Es un hecho que con procesos participativos todos salen ganando: los afectados, el promotor y todos los agentes intermedios. Crea un lazo de compromiso mutuo. El batacazo de la consulta de la Diagonal no debe cerrar vías consultivas, sino precisamente ensancharlas y mejorarlas.

¿Y el Consell de Ciutat?

Alguien me dirá que el Ayuntamiento ya tiene creado un consejo de participación ciudadana, el Consell de Ciutat. Cierto,



pero de momento no ha desempeñado ningún rol significativo. ¿A alguien le suena? Yo creo firmemente en su utilidad, y pienso que hay que dar tiempo a las nuevas instituciones para su rodaje, pero su ritmo no ha sido precisamente una maravilla. Recordemos que el Reglamento de Participación Ciudadana se aprobó en 2002, que sustituyó las caducas normas reguladoras de 1986. Pero el Consell no se creó hasta el año 2004 y no empezó a trabajar en serio hasta 2008. Desde luego, mucha prisa no parecen tener: les ha costado casi una década arrancar. Además, el propio Ayuntamiento que lo creó pasa un poco de este organismo; ¿cómo se entiende, si no, que no fuese convocado para participar en la elaboración del Plan Estratégico de Turismo de Barcelona? Seguramente preferían no oír su crítica opinión y por eso lo encargaron directamente al sector hostelero. El Consell fue ninguneado en un tema básico. Pero, repito, es normal que un organismo así, dirigido por el propio Consistorio, sea un poco de paripé. Saben que lo han de crear, pero en el fondo no se lo creen. Aunque confío en que, con el tiempo, irá cobrando la independencia que necesita de modo irrenunciable para cumplir su función.

¿Todo el mundo que quiera participar debe hacerlo a través del Consell? Tampoco. Siempre nos quedará la queja, expresada de muchas formas, desde una carta al diario hasta

la manifestación (eso sí, pacífica). Que la oficialidad monte unos canales propios no agota la libertad expresiva del barcelonés. Por suerte estamos bastante organizados, somos orgullosos y exigentes y sabemos que la ciudad se hace entre todos y también desde abajo.

En estos tiempos de mala fama, sin duda merecida, de los políticos y sus partidos, estaría bien que gente independiente aceptase cargos políticos, pero de forma temporal. La política no debería ser nunca una profesión; es un ejercicio, todos somos políticos por el mero hecho de ser ciudadanos. Ejercer el poder es una experiencia enriquecedora. Pero para los que no se atreven a ejercer la política puede resultar aleccionador aceptar ser presidente de escalera durante un par de años. Nada más útil para saber cuán difícil es poner a veinte personas de acuerdo, para resolver cuestiones prácticas que parecen elementales, y no digamos para elegir un color. La presidencia temporal de un colectivo también es útil cuando permite comprender que ampliar los cauces participativos supone discusiones interminables, pérdida de tiempo y dinero y a menudo renuncias. A cambio, vives la satisfacción del trabajo bien hecho y compartido. Vale la pena. Y además ya solo se quejan los pelmas amargados. **M**

Fiare
Banca Ètica



Se trata de un planteamiento sólidamente arraigado en los países anglosajones y en otros países europeos. El concepto de banca ética agrupa iniciativas que responden a dos tipos de planteamientos: la banca social y los fondos de inversión socialmente responsables

Banca ética..., ¿cómo dice?

Texto **Ariadna Boada**

Hay todavía quien se sorprende cuando escucha o lee este concepto. ¿Banca ética? ¿No será una contradicción, como decir viento sólido o plomo flotante? Para muchos el dinero es demasiado sagrado o bien demasiado malvado como para mezclarlo con la ética. Pero lo cierto es que este tipo de financiación es cada vez más conocido, y, por qué no decirlo, se está utilizando como el nuevo reclamo comercial de algunas entidades bancarias o cajas de ahorro. En Europa, la banca ética es ya una referencia en países como Francia, Inglaterra, Holanda e Italia, donde está muy implantada desde hace años. Pero aquí apenas comienza a sonar.

Hay quien sitúa el origen de la banca ética en los Estados Unidos, cuando, en los años 20 del siglo pasado, la Iglesia Metodista decidió invertir en bolsa para evitar que su capital acabara en el juego o en la producción de bebidas alcohólicas. Otras fuentes lo sitúan en ese mismo país en los decenios de 1960 y 1970, cuando ciertos escándalos de corrupción y conflictos políticos (la guerra de Vietnam, el régimen del *apartheid* en Sudáfrica) llevaron a muchos ciudadanos y a una serie de colectivos a tomar conciencia del control ejercido por los bancos sobre la relación ahorro-crédito, con la lógica consecuencia de que los ahorristas y legítimos propietarios de ese dinero no tenían capacidad de decisión sobre los créditos que se concedían con sus ahorros. En los países del Sur se denunciaba la falta de acceso a los sistemas financieros tradicionales, lo que hizo crecer las redes económicas locales que generaron diferentes mecanismos de financiación local y solidaria, como los microcréditos. Es así como surgió un movimiento crítico que exigía la aplicación de la ética en los negocios y el desarrollo de una economía alternativa que gestionara los recursos para satisfacer las necesidades de los ciudadanos.

Pero, ¿en qué consiste este sistema alternativo de financiación, del que cada vez se habla más? El concepto de banca ética se refiere al banco que aplica en su actividad principios éticos y que tiene un doble objetivo: financiar actividades económicas que tengan un impacto social positivo y ser viable económicamente, es decir, busca el beneficio económico y social. Obtener beneficios es indispensable pero no suficiente; también es necesario que los benefi-

cios se generen respetando una serie de criterios éticos básicos y que financien actividades con un impacto social positivo. Podría decirse que para un banco ético el beneficio es una herramienta y no un fin, una herramienta para poder seguir desarrollando su actividad operativa y ser sostenible en el tiempo.

Además, las finanzas éticas, un concepto más amplio que incluye también a la banca ética, son las que hacen compatible la rentabilidad económica y financiera con la consecución de objetivos sociales y ambientales. La financiación ética incorpora la ética al proceso financiero en su conjunto. Los ahorradores, personas o entidades, ejercen su derecho a saber dónde se invierte su dinero, y en consecuencia las entidades financieras dejan de fomentar actividades éticamente reprobables e invierten solo en proyectos con contenido social y medioambiental, al mismo tiempo que facilitan el acceso al crédito a colectivos que tradicionalmente han estado excluidos del mismo.

Los dos tipos de entidades financian, es decir, recaudan fondos de quienes son capaces de ahorrar y los dejan a quienes los necesitan para llevar adelante un proyecto. Hacen intermediación financiera. Además, los bancos éticos pueden ofrecer los mismos productos y servicios financieros que la banca convencional, así como la misma garantía, y están regulados por la misma normativa.

Pero, ¿en qué se diferencian realmente unos de otros? La actividad crediticia de la banca tradicional persigue los beneficios económicos sin tener en cuenta el sector o la actividad económica que se financia, siempre que se obtenga la máxima rentabilidad de la operación. En cambio, la banca ética busca el beneficio social: para estas entidades, la ganancia económica solo tiene sentido si también supone un beneficio social. Por ello, en muchos casos, los sectores y las actividades económicas financiadas serán diferentes.

No todos lo ven así. Desde las cajas de ahorro se cuestiona la palabra ética. Consideran que hay muchos modos de explicar y de aplicar este concepto, como cuando –alegran– tratan de aportar soluciones a los clientes de acuerdo a criterios de ética y responsabilidad. Por su parte, los defensores de la banca ética sostienen que, si bien esta invierte casi

A la derecha, Jordi García, de la cooperativa de servicios lingüísticos y de comunicación L'Apòstrof, y dos imágenes de El Tinter, empresa de servicios de edición ecológica, con el periodista Jordi Bigues y el diseñador Manuel Reyes. Las dos entidades están asociadas financieramente a Coop57. En la página de apertura del artículo, oficina de Fiare en Barcelona.

exclusivamente en proyectos de economía productiva y hace visibles los resultados, la banca tradicional lo hace cada vez más en productos y mercados financieros desvinculados de la producción real y de los flujos comerciales. El hecho es que los dos tipos de entidades están reguladas por la misma normativa, que no hace distinciones según el destino de los ahorros. No hay que creer, por otra parte, que la banca ética no pida avales o garantías, porque a fin de cuentas se trata de un negocio, aunque, en determinados casos, dará financiación a los excluidos de la banca tradicional.

La crisis, una oportunidad

En España la actual situación económica también ha comportado un evidente problema de financiación del sector terciario y de la economía social, ya que numerosas entidades financieras tradicionales han cerrado el grifo de la financiación a centros especiales de trabajo, personas en paro o proyectos relacionados con la producción ecológica.

Para Arcadi Oliveres, presidente de Justicia i Pau, es necesario que aprovechemos esta oportunidad que nos ofrece la crisis para preguntarnos qué hacen con nuestro dinero, porque -reflexiona- acaso nos consideramos pacifistas y estamos financiando a empresas armamentistas sin tener conciencia de ello. “Ya sabemos que la crisis actual tiene su origen en la crisis financiera, en la especulación. La banca ética, que es plenamente consciente de la gravedad del momento, se niega a hacer esta especulación”.

A esta coyuntura debe agregarse la conversión de cajas en bancos y el interrogante acerca de su obra social. Desde la delegación catalana de la ONG Economistas Sin Fronteras, aseguran que el cliente tradicional de las cajas de ahorro valoraba el sentimiento de proximidad y de vinculación con el territorio tradicional de cada caja. Además sabía que parte de los beneficios se destinaban a la obra social y, por tanto, retornaban a la sociedad en forma de ayuda a la cultura o a los colectivos más necesitados. Hace años, cuando se permitió la expansión territorial de las cajas, este sentimiento de proximidad comenzó a perderse, aunque, paralelamente, desde entonces haya ido en aumento la transparencia de las obras sociales.

En principio la conversión de las cajas en bancos no cambia nada; pero está claro que, a medida que en el capital del banco crezca la proporción de inversiones privadas, disminuirá la parte de los beneficios destinados a la obra social. Ello hará que los clientes más concienciados sobre el uso que se hace de su dinero se vayan desplazando hacia aquellas entidades con un comportamiento más ético. En este sentido también es importante que la banca ética demuestre vinculación con el territorio.

Muchos han comprendido ya que la rentabilidad social y la transparencia son los reclamos de la banca ética. En España su peso todavía es simbólico. De acuerdo con datos del 2009, el grado de conocimiento de este modelo bancario no llegaba al 2% de la población española. Si bien poco conocida por el momento, la oferta existente puede satisfacer perfectamente las necesidades de este perfil de ahorrador. Por otro lado, la banca ética comienza a ser un referen-



“Arcadi Oliveres pide que aprovechemos la oportunidad que nos brinda la crisis para preguntarnos qué hacen con nuestro dinero. Quizás estamos financiando a empresas armamentistas sin saberlo”.

te para otras entidades financieras: ahora mismo, por sus limitadas dimensiones, todavía no se la considera como una competencia directa, pero sí como un modelo sostenible y económicamente viable que puede aportar ideas para la mejora de la responsabilidad social de otras entidades.

A pesar de ser un sector emergente y poco conocido, ya hay datos de morosidad. El *Barómetro de las finanzas éticas* 2009 sitúa en el 3,3% el índice de morosidad de las entidades de crédito del sistema financiero español, mientras que la media de las cuatro principales entidades éticas es del 1,8%. ¿Los clientes de este tipo de banca son mejores pagadores o es que los bancos éticos cumplen mejor la labor de asegurarse de que cobrarán las deudas?

En términos de solvencia parece que la ética también gana. En Triodos aseguran tener un índice de solvencia del 16,5%, mientras que las cajas rechazan llegar al 10%. Y ello es “porque no especulamos”, insiste el subdirector general de dicha entidad en España.

Aunque hay más conciencia general en relación a todos los aspectos del consumo responsable, incluyendo el consumo de productos financieros, las cifras de inversión socialmente responsable todavía son mucho mayores fuera de aquí. En países como Noruega o Francia los fondos públicos de pensiones son gestionados con criterios de responsabilidad social, una realidad aún muy alejada de la nuestra.

Beneficiarios muy satisfechos

Este modelo alternativo resuelve las necesidades de muchos proyectos que generan un impacto social positivo en nuestra sociedad, y que con frecuencia encuentran cerradas las puertas de las entidades financieras tradicionales, o bien han de asumir unas condiciones de financiación desorbitadas. En esta dirección cabe destacar la labor de la entidad Acció Solidària contra l'Atur, que ofrece préstamos o ayudas (no les gusta la expresión microcrédito) sin interés a proyectos de autoocupación, empresas de inserción, cooperativas... Proyectos que crean puestos de trabajo y que están excluidos del sistema financiero. Durante 2010 aprobaron préstamos por valor de cerca de 700.000 € para programas de autoocupación, para fondos sociales o para necesidades vitales de personas en paro. Ya están estudiando una veintena de nuevos proyectos.

Son historias de personas que no encuentran financiación por otros medios, porque la banca les pide un aval. Una mujer que necesita una máquina de coser para traba-

jar, una familia que quiere comprar una pescadería en el mercado, una empresa de inserción que necesita una furgoneta para ofrecer un servicio de jardinería..., pero también centros especiales de trabajo, que en algún caso superan los mil trabajadores.

La banca ética ha llegado a Cataluña cuando ya hacía muchos años que rodaba en otros países, pero está arraigando con fuerza, y ciudades como Barcelona cuentan con una diversidad de iniciativas que no es fácil encontrar en otras ciudades del mundo. Además de algunas nacidas aquí que ya se están consolidando, como Coop57, Acció Solidària contra l'Atur o las Comunitats Autofinçades (CAF), hay que citar las que han llegado de otros países como el Crèdit Cooperatiu o el Triodos Bank, y las alianzas entre proyectos de aquí y de afuera, como la protagonizada por el Proyecto Fiare y la Banca Popolare Etica.

Ahora bien, de la misma manera que el nuestro no es el país más avanzado en materia de consumo responsable, tampoco lo es en el desarrollo de la banca ética. Si observamos nuestra evolución reciente y el nivel de países como Francia, Italia u Holanda, por poner tres ejemplos, comprendemos que todavía nos queda mucho camino por recorrer. Pero las distancias se han acortado gracias al Proyecto Fiare (nace en el País Vasco en 2003, cuando 52 organizaciones sociales crean la Fundación Inversión y Ahorro Responsable) y al Triodos Bank (creado en 1971 en Holanda como fundación y convertido en sociedad en 1980; hoy tiene más de 200.000 clientes), entidades ambas que prestan servicios financieros éticos.

Arcadi Oliveres recuerda que “aquí vamos con retraso en banca ética y otros aspectos como el comercio justo porque sufrimos una dictadura que nos obligó a estar pendientes exclusivamente de nuestra realidad inmediata, del día a día. Y también porque, antes de 1984, el FMI y el Banco Mundial no consideraban que España tuviera que enviar ayuda al Tercer Mundo, sino que más bien debía recibirla”.

La realidad varía mucho según la región de Europa. En general el grado de implantación de las entidades depende de su antigüedad sobre el terreno. Entre los países con mayor presencia de la banca ética destacan Francia (con entidades como ADIE, Caisse Nord de Calais o NEF), Inglaterra (con el Cooperative Bank o el Charity Bank, entre otras) y Holanda (con el Oikocredit o el Triodos Bank).

El responsable de clientes de Fiare en Cataluña, Albert Gasch Hurios, informa que su proyecto de referencia es la italiana Banca Popolare Etica. “Se trata del único banco

“Para la banca ética, obtener beneficios es indispensable pero no suficiente; también es necesario que los beneficios se generen respetando una serie de criterios éticos básicos y financiando actividades con un impacto social positivo”.

europeo supervisado que es una cooperativa y que funciona como tal. Es un ejemplo de organización democrática y horizontal que nace desde el propio territorio, de abajo hacia arriba, integrada por colectivos, entidades y personas físicas”. Con más de 30.000 socios, tiene una implantación muy importante en el territorio, ya que integra entidades de muchos ámbitos diferentes: del mundo cooperativo y del sindical, del confesional, de la administración local, de la cooperación para el desarrollo, etc. Juntas configuran una realidad compleja, una extensa red que ofrece una amplia variedad de servicios bancarios en Italia entera. Desde 2005 Fiare es el agente en España de la Banca Popolare Etica.

Desde el mundo financiero esta alternativa se contempla como un movimiento razonablemente minoritario, como el de las ONG, y se insiste en que detrás hay un negocio como cualquier otro. Estas fuentes recuerdan que, aunque son entidades con sensibilidad social, también discriminan entre los clientes buenos, los que no serán problemáticos, y aquellos que se cree que traerán problemas. Y valoran que, como cualquier proyecto tradicional, este también encontrará dificultades para crecer.

Pero todo indica que la banca ética se convertirá en una alternativa real. Los números así lo demuestran. Ya sea por el momento de crisis económica, porque la población dispone de más información sobre sus orígenes o simplemente porque se siente cada vez más preocupada por el destino de sus ahorros, muy pronto dejará de ser una desconocida. Tendrá su clientela y su cuota de mercado, y si opera de manera correcta surgirán nuevas entidades y alguna conseguirá desarrollarse considerablemente. Y no hay que descartar que alguna de las entidades tradicionales asuma en cierta medida el concepto, como ya ha sido el caso de Caja Navarra y su transformación en Banca Cívica.

También se abre el debate sobre si estas entidades acabarán ofreciendo créditos al consumo privado. Una fórmula sería introducir criterios de responsabilidad y sostenibilidad. El reto es consolidar un proyecto de banca ética propio que involucre y aglutine a las redes de entidades sociales de todo el territorio español y también a algunas administraciones públicas. Quizás así se hará patente a los ciudadanos, que en general consideran incompatible la banca con la ética, que sí es posible unir los dos conceptos. **M**

En la página siguiente, diferentes iniciativas laborales y empresariales sostenidas por el mundo de las finanzas éticas, en concreto por Acció Solidària contra l'Atur (foto izquierda e inferior derecha) y por Coop57.

Desbordar a la “tribu comanche”

Muchos creen que ética y dinero fueron y son mundos contrapuestos. Les conviene repensar la tesis clásica de Max Weber, según la cual la ética protestante y el espíritu del capitalismo forman un buen equipo: “Se dan de manera simultánea, en una misma persona o colectividad, el virtuosismo capitalista del olfato para los negocios y una forma intensa de piedad”.

Hay, por lo tanto, precedentes de la revolución discreta y modesta de la banca ética. Sin embargo, si el texto de Weber era un viaje justificador a las entrañas del lucro individual, aunque de carácter puritanocomunitario, la banca ética, social o alternativa propugna otra cosa: combinar la lógica, los instrumentos y los profesionales convencionales del mundo financiero con unos objetivos sociales para corregir la falta de acceso al crédito y el desequilibrio de género en el acceso, o para impulsar el desarrollo de comunidades desfavorecidas.

Hace tiempo que se fundaron los primeros bancos éticos, como explica en estas páginas Ariadna Boada y tal como lo

detallan libros como *La banca ética*, de Oriol Alsina (Icaria, Barcelona, 2002). Como es habitual, los bancos éticos llegaron tarde a nuestra tierra. En España operan media docena de entidades, pero también unos ochenta fondos o instituciones de inversión colectiva (IIC) socialmente responsables, según el *Observatorio 2010 de la inversión socialmente responsable* de ESADE.

Para hacer madurar este proceso será necesario que los banqueros éticos no cultiven el espíritu de la *tribu comanche* y apuesten por la normalidad ¿Cómo? Por el camino del contagio, de la exportación de sus valores, consistente en que otras entidades de corte tradicional los asuman. Cuando ha triunfado el tercer sector, que no ha sido siempre, lo hizo de esta misma manera. Cuando en el siglo XVIII se crean las cajas de ahorro para facilitar a la gente humilde el acceso al crédito y así evitar la usura, buena parte de la élite del poder las menosprecia. Pero al tiempo en que las cajas de ahorro ganaron



© Acció Solidària contra l'Atur



© Coop57



© Acció Solidària contra l'Atur

empuje y arraigo, solo entonces, las mismas élites decidieron crear otras por su cuenta, tal como fue el caso de los montepíos. Más tarde, ya en el siglo XX, se fundaron cajas como la de Pensions, con el objeto de aliviar la dureza de la condición obrera y, de esta manera, evitar revoluciones. Igualmente, las ONG comprometidas con el comercio justo ganan la partida cuando consiguen que grandes compañías de distribución coloquen sus productos en los hipermercados, alineados junto a los de las grandes multinacionales alimentarias.

Así, paradójicamente, la filosofía del lucro colectivo, como contrapunto o contrapeso del lucro individual, puede expandirse al máximo utilizando el instrumental de la empresa capitalista tradicional. En el mejor de los casos, la transforma directa o indirectamente, hecho que deriva en fenómenos como el la responsabilidad social corporativa (RSC), en la publicación de balances sociales por parte de determinados bancos o en su implicación en la actividad financiera ética; en efecto, de los ochenta fondos socialmente responsables, dieciséis son gestionados por los bancos, incluidos el Santander y el BBVA. En un escenario menos positivo, el mercado absorbe la iniciativa alternativa, como sucede ahora mismo con la

transformación de las cajas de ahorro en bancos. Y en el peor de los casos, se la persigue amargamente, como le ocurrió al Grameen Bank o *banco de los pobres*, pionero de los microcréditos, fundado en Bangladesh por el premio Nobel Muhammad Yunus.

De todas maneras hay que tener en cuenta que la crisis desencadenada en 2007-2008 está bien viva aún, y debe acabar de digerirse la explosión financiera de la banca de inversión de Wall Street, el desconcierto y la rabia provocados por sus engaños y las trampas de los paraísos fiscales, su beatificación por las agencias de calificación o los abusos en la remuneración de los directivos. Este mundo que el profesor Antón Costas describió como el de la “quiebra moral de la economía de mercado” configura un enorme lastre, pero a la vez ofrece una espléndida oportunidad para mostrar que los aventureros más peligrosos no se cuentan entre los impulsores ingenuos, utópicos o rebeldes de una cierta ética, también financiera. **Xavier Vidal-Folch**

Gianni Vattimo

“La democracia no es posible con verdades absolutas sobre la convivencia”

Entrevista **Daniel Gamper**
Retratos **Pere Virgili**

Gianni Vattimo (1936) pasó por Barcelona con motivo de la publicación de *Adiós a la verdad* (Gedisa), coincidiendo con la edición en español de un diálogo con René Girard (*¿Verdad o fe débil?*, Paidós), y con un nuevo libro en prensa (escrito con Santiago Zabala, *Hermeneutic Communism*, Columbia University Press). Profesor emérito de Filosofía de la Universidad de Turín, su nombre va unido al “pensamiento débil”, expresión que, en contra de las miopes caricaturas que de ella se han hecho, no supone ni una derrota ni una abdicación de la filosofía. Alejado de la habitual solemnidad académica, Vattimo se ha consolidado como una de las figuras indispensables del pensamiento en una Europa que ha contribuido a construir desde el Parlamento Europeo, donde ocupa en la actualidad un escaño como miembro de Italia dei Valori.

En su último libro publicado en español¹ usted nos conmina a despedirnos de la verdad. ¿Por qué no mantener el discurso sobre la verdad en determinados casos, por ejemplo, en el derecho penal, cuando hay que decidir si alguien ha cometido un delito?

Efectivamente, en algunos casos tiene sentido seguir hablando de verdad, entendida como lo que es verificable a partir de criterios establecidos. Hay que saber, sin embargo, que estos criterios son convenciones, las cuales a su vez no se pueden ni verificar ni falsar. Cuando hablo de despedirnos de la verdad, quiero decir que tenemos que decir adiós a una verdad que sea verificable de una vez por todas y con independencia de los paradigmas que se adopten. Como filósofo hermenéutico sostengo que se puede hablar de verdad en sentido riguroso solo cuando se aplican criterios para verificar o falsar. Unos criterios que, por su parte, no son verificables o falsables, como si existiera una especie de metalenguaje universal que nos permitiera situarnos en un plano superior a ellos. Nos hallamos siempre ya en juegos lingüísticos dados, como diría Wittgenstein, y no hay un metalenguaje que nos permita elevarnos por encima de todos los lenguajes. Esto es lo que rechazo cuando digo “adiós a la verdad”.

¿Cómo desarrolla su argumento?

En el libro empiezo discutiendo el principio de Tarski, según el cual “P” es verdadero si y solo si P, que traducido quiere decir: “llueve” es verdadero si y solo si llueve². Pero, ¿estamos seguros de que la segunda P está fuera de las comillas? Si sacamos las comillas, me mojo, de acuerdo. Sin embargo, esto parece una verdad banal, a no ser que dispongamos de criterios para establecer si efectivamente llueve o no llueve, o sea, si podemos distinguir entre la humedad en el aire y el hecho de que caigan gotas del cielo. Mi discurso pretende reivindicar la hermenéutica. Cada vez que decimos que una cosa es de un modo u otro, aplicamos criterios de verificación o falsación sobre los cuales no hemos decidido en sentido absoluto. Se me ha dicho que esto ya lo sabe todo el mundo. Puede ser,

pero cuando el Papa impone a las parejas la prohibición de divorciarse porque el matrimonio es indisoluble por naturaleza, eleva una pretensión absoluta de verdad más allá de los criterios históricos.

¿En qué casos podríamos, no obstante, reivindicar determinados usos de la verdad?

Por ejemplo, en el caso de Berlusconi sí que podemos aplicar el concepto de verdad. Se dice que tiene amantes menores de edad. Esto podemos comprobarlo: se controla a las personas que han ido a sus fiestas, el dinero que han recibido y la edad que tienen. Estos hechos sí que son verificables. No niego este uso de la verdad. Lo que niego es la pretensión de verdades independientes del paradigma. Me parece perjudicial y filosóficamente erróneo, pero es lo que hace la autoridad: hablar en nombre de la verdad.

Usted ha citado al Papa y su frecuente apelación a los derechos naturales. Si queremos poner una frontera entre lo que se puede hacer y lo que no se debe hacer, y no tenemos la posibilidad de hablar de derechos naturales, entonces ¿a qué nos podemos referir?

Yo sugeriría utilizar la palabra *natural* para aquello que nos resulta natural, como dice la expresión italiana. Si ahora alguien me dijera: “¿tú te desnudarías, ahora?”, le respondería: “naturalmente que no”. En el contexto en que nos encontramos, yo no lo haría. Pero esto no es en modo alguno una ley natural. También los famosos derechos naturales son los que una determinada época reconoce como innegables, pero que en otra época no lo eran necesariamente. Por ejemplo, ¿por qué no permiten que las mujeres sean sacerdotes? No es ciertamente la naturaleza, sino que a mi parecer se trata de una convención.

¿Usted diría, como Richard Rorty, que en algunos casos unas civilizaciones son moralmente superiores a otras, a pesar de que no haya verdades?³

No sé si lo diría. Primero debería saber en qué contexto lo menciona Rorty, pero supongo que lo hace en su reivindicación del derecho a ser etnocéntrico. O sea, que incluso cuando dice que nos sentimos superiores moralmente a los salvajes que se suben a las palmeras, no pretende afirmar verdades universales.

Rorty en ese caso se refiere a un reportaje de David Rieff sobre la guerra de los Balcanes en que se muestran las crueldades de los soldados serbios contra los bosnios tratándolos como si no fueran humanos.

En los casos concretos sería más cauto. Es cierto que forma parte de nuestra moral el hecho de que tenemos que respetar determinados principios. Pero este sentimiento, ¿es absoluto o relativo? Es decir, me siento mejor e incluso superior a otros cuando respeto lo que considero que son



los derechos naturales. Este sentimiento ¿lo deberían tener todos los hombres? No, los mismos serbios de los que habla Rorty no lo comparten, pues asesinaban y lo olvidaban de inmediato. Esto me hace pensar en lo que discutí una tarde entera con Habermas en Estambul mientras bebíamos vino: él sostenía que cada vez que afirmamos algo reivindicamos al mismo tiempo el valor de lo que afirmamos. De acuerdo, ya lo sé. ¿Pero hasta dónde debo tomarme en serio este sentimiento? ¿Puedo afirmar que alguien, un serbio, deja de ser humano porque no se siente inferior moralmente cuando asesina bosnios, a la vez que yo me siento superior a él? Es peligroso identificar lo humano con nuestra humanidad. Yo lo describiría de otra manera diciendo que hay personas con las que nunca iría a cenar, pero de ahí a decir que no son humanos... “En la casa del Señor hay muchas moradas...” Tanto es así que la sociedad moderna es aquella en la que pueden convivir diversas comunidades, y esto es lo que la hace interesante. Existen diferentes tipos de consenso, efectivamente, y a quienes participan de algunos de ellos los consideramos más humanos. En este punto tiene razón Habermas. Para mí, en cambio, no se trata de una prueba del valor universal de lo que afirmo, sino solo de un signo de que pertenezco a una determinada cultura en la que me siento más a gusto. Con todo lo que hemos aprendido sobre el uso del universalismo en el pasado, a saber, la voluntad de dominar, convertir y someter, me parece lógico que sospechemos cuando se utiliza este término.

El nombre de **Gianni Vattimo** (Turín, 1936), profesor emérito de Filosofía de la universidad de su ciudad, se halla unido indisolublemente al llamado “pensamiento débil”, concepto que, pese a interpretaciones simplistas, está lejos de apelar a renunciaciones y abdicaciones. Entre sus obras, además de la titulada con esa famosa expresión, se cuentan *El fin de la modernidad*, *Crear que se cree*, *Diálogo con Nietzsche*, *El futuro de la religión* o la reciente *Adiós a la verdad*.

En ese mismo texto, Rorty propone que para educar en los derechos humanos hay que manipular los sentimientos.

¿Qué piensa al respecto?

Volviendo a lo que dice Rorty, pienso que nuestra única superioridad moral radica en no creer demasiado absolutamente en nuestras superioridades. Podemos hacer una teoría del mito como saber aproximativo, pero en los mitos no hay nunca una teoría sobre la antropología cultural. En este discurso hay una especie de hegelianismo intrínseco. Yo, que he pasado por muchas posiciones ideológicas, soy más elástico, puedo escuchar más fácilmente a los demás, y puedo incluso pensar que esta es una forma de superioridad. Pero, ¿es algo que puedo enseñar a los demás? ¿Puedo hacerlo mediante

una educación sentimental? Sí y no. Es como cuando Wittgenstein dice que para aprender una lengua hay que compartir una forma de vida. Somos occidentales, incluso yo soy etnocéntrico, pero intento que no se note demasiado.

Uno de los desafíos que he encontrado en su libro *Comunismo hermenéutico*⁴ es su afirmación de que la mayoría de los filósofos forma parte de un *establishment* político y filosófico, y que están al servicio del poder político. ¿Cómo podemos estar seguros de que no servimos al *establishment*?

Si no hay una verdad absoluta, ¿cómo puedo saber que no estoy al servicio de una clase política? Si no soy fiel a una verdad absoluta, ¿a qué soy fiel? Soy fiel a lo que un marxista clásico llamaría una clase. Dado que no tengo motivos absolutos para preferir una posición a otra, mis motivos están siempre enraizados históricamente. Si no hay la verdad absoluta, siempre soy parcial. ¿De qué parte estoy? Estoy conscientemente en la parte en la que me reconozco más. ¿El proletariado tiene razón? No, pero yo se la doy, porque a fin de cuentas gano tanto como ellos, no soy rico. Históricamente formo parte de algún sector de la sociedad y de la cultura, y tiendo a identificarme con esa zona. Puedo hacerlo ciegamente, como un fanático de un equipo de fútbol. O puedo hacerlo más críticamente.

Después de haber leído todo lo que he leído soy un relativista moderado; alguien que sabe muy bien que no puede sustraerse a su propia posición historicocultural, y que se esfuerza por no absolutizarla demasiado. Antes prefiero un mundo en el que se discute que un mundo en el que se dispara. Tengo consciencia de pertenecer a un grupo, a una clase o a una categoría, y me identifico espontáneamente con este grupo de manera moderada. Acepto que otras personas con una situación social distinta o que forman parte de otro grupo puedan cuestionar mis afirmaciones. ¿Por qué los proletarios son mejores que los capitalistas? En primer lugar, son más numerosos, y en términos democráticos estoy de parte de los que son más. En segundo lugar, son los que producen más historicidad. Quien no tiene nada es más productivo que quien lo tiene todo. Este criterio ¿es absoluto o relativo? Evidentemente, si eres el patrón de todo, prefieres un mundo en el que no cambie nada. Yo, como no soy el patrón, prefiero un mundo en el que las cosas cambien. Esto lo podría justificar con argumentos heideggerianos: es decir, el ser es evento, no es estático, inmóvil, sino que es renovación, juventud, etc. Pero, en realidad, ¿por qué prefiero una definición de este tipo? Porque formo parte de la categoría de los que no se encuentran tan a gusto en este mundo. Cuando digo esto, y ahí puede que Habermas tenga razón, no solo lo digo como alguien que pertenece al proletariado, sino también como alguien que cree tener mejores razones. Si, después, intento explicar por qué, puedo referirme a la idea del evento, del cambio, de lo que, como usted decía, Rorty llamaría elasticidad o apertura de espíritu. Pero, ¿son valores absolutos que debo perseguir? No sé, pienso que se trata de algo semejante a lo que se dice en la *Crítica del juicio* sobre los juicios estéticos, que en general no se pueden fundar de manera demostrativa,

sino de manera comunitaria. Podemos decirle a alguien: “¿no te parece que es mejor así que de otra manera?” Esto es un modo de aceptar la propia historicidad.

Soy consciente de que mis pretensiones de universalidad son, en cierta medida, características de la clase o del grupo a que pertenezco, y por ello intento convencer a los demás mediante la persuasión, no demostrándoles que lo que digo es verdad y que deben conformarse a ella. Aquí resuena el discurso democrático del diálogo, que tan bien conocemos. Pero esto no excluye que en ocasiones haya que tomar las armas. Si reconozco mi pertenencia al proletariado, el día en que el proletariado se rebela porque no espera nada de una situación demasiado inmóvil soy capaz de aceptar la violencia histórica como posibilidad. Si, en cambio, soy absolutista, no relativista, me justifico con la verdad eterna diciendo que “Dios está con nosotros”, “*Gott mit uns*”, o doy la situación por perdida.

Hay una cierta ambigüedad en su relación con la violencia, también en su libro *Comunismo hermenéutico*. Por una parte, enfatizan ustedes que muchas democracias nacen de actos violentos, pero por la otra sostienen que se debe tratar de actos pacíficos de masas.

Cuando se habla de violencia desde la teoría no se puede evitar la ambigüedad. Incluso los que afirman luchar solo con las armas de la no violencia, también ejercen violencia. Si para oponerse a la guerra en Irak un grupo de personas corta el tráfico de la Quinta Avenida y del metro, las personas que tienen que desplazarse o ir al hospital se sienten víctimas de la violencia. Sin duda, definir la violencia es uno de los problemas filosóficos más complejos. No creo que se pueda identificar sin más con el asesinato, porque la vida no es un derecho natural absoluto, a fin de cuentas todos nos morimos. Si morir fuera injusto el Padre Eterno sería el máximo asesino, porque nos ha hecho mortales. De modo que me he inclinado por identificar la violencia con la idea de acallar al otro. Violencia es no permitir que el otro objete. Pensemos en el caso de la eutanasia. Si un amigo paralizado me pide que le ayude a morir, pero me niego aduciendo que tiene el derecho natural a vivir, ejerzo violencia contra él. Puedo, claro está, persuadirle para que cambie de idea. Pero, si no le escucho, ejerzo violencia.

¿Es posible trazar una clara separación entre violencia y no violencia?

Yo no sabría hacerlo. Por mi parte intento atenuarla. El otro es libre y le dejo hablar, que diga qué prefiere. Pero no todo es tan claro, porque para establecer una sociedad no violenta en algún momento tengo que ejercer violencia. Pensemos en el caso de Habermas. ¿Cómo se realiza su sociedad del diálogo? Él nunca ha escrito nada al respecto.

Creo que no se trata de llegar a esa situación, sino que es un modelo normativo.

Ya lo sé, pero el problema de Habermas es que cree demasiado en el ser humano, cree demasiado en las Naciones Unidas, y aplica directamente a la situación actual la idea de su normatividad. Pero a día de hoy nadie, salvo Habermas, cree en la ONU, porque Estados Unidos hace lo que quiere. Para realizar-



© Christian Maury

Vattimo desmitifica el concepto de acción no violenta, donde descubre también una carga de violencia. En su opinión, la violencia consiste propiamente en "hacer callar al otro". Sobre estas líneas, las protestas de la plaza de Catalunya en mayo. En la página siguiente, obreros de los astilleros de Port Glasgow, Escocia, durante un alto en la jornada. El filósofo turinés dice "reconocerse" más en el proletariado que en las clases altas.

se, el modelo normativo que propone Habermas se tiene que suspender. Por ejemplo, en algunos casos hay que empezar cortándole la cabeza al rey, porque, cuando aún no hay constitución, no se puede hacer un referéndum para decidir si hay que matarlo o no. El evento es siempre una rotura. Puedo mitigarlo a posteriori formalizando lo sucedido, y así, después de haber matado al rey, intento legitimar el acto en una constitución. Se trata de dulcificar a posteriori lo que no podía ser dulcificado cuando sucedía.

Según usted la secularización es un fenómeno cristiano. ¿Qué significa su afirmación de que hay que reconocer el significado profundamente cristiano de la secularización?

Parto de la idea de René Girard, para quien lo sagrado tiene un componente de violencia⁵ ¿Cómo se constituye una sociedad en la que las personas viven pacíficamente en común? A través de la individualización de una víctima sacrificial en la que se descarga la violencia de los grupos enfrentados. La víctima sacrificial pacífica, pero tiene que ser martirizada. Esta es la idea natural de lo sacro. Según Girard, Cristo viene al mundo y enseña que lo sagrado no es eso, que Dios no quiere el sacrificio sino la conversión interior. Y Jesús es crucificado, no porque sea la víctima perfecta que satisfacía la necesidad de justicia de Dios después del pecado original, como dice la tradición más ortodoxa. No, Jesús es crucificado para manifestar algo muy escandaloso, que lo sacro es violento y que no debería serlo, que ya no es necesario hacer sacrificios. Este es el inicio de la secularización, a saber, el inicio de una idea que en la Biblia se llama también *kénosis*: al hacerse hombre, Dios se priva de sus características trascendentes, autoritarias, y ya no nos trata como siervos, sino como amigos.

Por oposición a Girard, sostengo que el cristianismo es una religión de la no religión, una religión que disuelve la idea misma de dependencia, de autoridad suprema, porque Dios, lo trascendente, abandona la propia trascendencia. Aunque yo todo esto lo creo y no lo creo. No estoy seguro de que yo mismo no esté secularizando el mensaje cristiano cuando hablo de secularización. Cuando digo que Dios se encarna, estoy pronunciando una frase que está en la base de la secularización, pero esta frase está aún demasiado poco secularizada, porque aún nombro a Dios, mientras que debería estar hablando solo de Jesús. De modo que no sé muy bien en qué situación me encuentro.

¿Cómo se conjuga su afirmación de que la secularización es un fenómeno cristiano con la crítica vaticana a la secularización como tendencia privatizadora de las religiones y como una pérdida de su poder efectivo?

Cuando el Papa dice que la secularización es un hecho negativo, lo dice porque él es una *auctoritas*. Para seguir mandando debe atenuar la secularización. Pero también Girard tiene dificultades para aceptar esta secularización, porque concibe a Jesús como alguien que me revela la verdad sobre la naturaleza humana. Esto se debe a su pretensión científica. Girard quiere ser un antropólogo científico y pretende conocer exactamente los mecanismos de la sociedad. Uno de estos mecanismos para él necesarios es el hecho de que la sociedad se construye alrededor de la víctima sacrificial. Tanto es así que Girard debe de ir a misa como un buen católico, pues la misa es la repetición simbólica de un sacrificio que no podemos olvidar. No podemos imaginarnos vivir en una situación en la que, puesto que Jesús nos ha salvado, etc., el sacrificio ya no



© Martin Parr / Magnum Photos / Contacto

sea necesario. Lo máximo que podemos hacer es repetirlo simbólicamente, pero no podemos estar sin sacrificio, porque la naturaleza humana es así. Lo que Girard como filósofo debería reconocer es que hay una historia de la salvación que consiste también en la secularización; en cambio, como científico que pretende describir la naturaleza humana, toma a Jesús como la revelación de un dato objetivo.

¿Cuál es su posición al respecto?

Según mi punto de vista no es inverosímil que el cristianismo sea el anuncio de una religión que tiende a adelgazar sus contenidos dogmáticos para ser cada vez más *caritas*. En la primera Carta a los Corintios, se dice también que la fe y la esperanza desaparecerán porque en el Cielo veremos a Dios cara a cara y ya no las necesitaremos, pero la caridad no acabará nunca⁶. Esto supone que la fe se atenúe, que sea cada vez menos importante. Los cristianos de hoy no están tan preocupados por cuestiones dogmáticas. ¿Existe el purgatorio? Antes sí, ahora parece que ya no. Y ni siquiera nadie parece ya creer en el infierno, en que Dios pueda querer que yo sufra por toda la eternidad. Así pues, la historia de la salvación es un aligeramiento de contenidos dogmáticos y de intensificación de la caridad. Para ser más cristiano en este sentido hay que eliminar los restos de idolatría que aún existen en la versión tradicional del cristianismo. Por ejemplo, la idea de la eucaristía como pan que cambia de sustancia se reinterpreta en un sentido más luterano, a saber, como un acto conmemorativo. Cuando el Papa se lamenta de la secularización, en realidad quiere mantener privilegios de la Iglesia en relación con la sociedad civil, privilegios que suelen ser económicos.

O sea que el Papa se mantiene en un pensamiento metafísico...

Sí, se mantiene en un pensamiento metafísico porque la metafísica le sirve para dominar. ¿Por qué necesita la ley natural? Para poder mandar sobre los que no creen. El problema de la Iglesia es que, por razones históricas, se ha encontrado ejercitando un poder temporal, y que luego, en parte por responsabilidad, no lo ha querido dejar. No creo que cuando el Papa dice que se preocupa de la familia lo haga con total mala fe. Se preocupa porque cree que tiene que hacerlo.

A pesar de que usted ha señalado que un cristianismo que desarrolle su vertiente posmoderna puede contribuir a mantener unida a Europa, hay señales que apuntan en otra dirección. Estoy pensando en concreto en el caso Lautsi, el de la ciudadana italiana que exigió la retirada del crucifijo en la escuela de sus hijos.

Como cristiano soy multicultural y no puedo aceptar que se haga violencia a los no cristianos poniendo el crucifijo en las escuelas o en los tribunales. Yo, que era un católico militante y que comulgaba todas las mañanas, nunca me di cuenta de que había un crucifijo en las aulas, y ni siquiera ahora recuerdo que estuviera, aunque seguro que estaba. El buen cristiano debería estar a favor de sacar los crucifijos de las escuelas y de los edificios oficiales.

Usted cita frecuentemente el título de un escrito de Benedetto Croce, *Por qué no podemos no llamarnos cristianos*. ¿Cómo lo interpreta?

Pienso, con Croce, que no podemos no llamarnos cristianos, aunque la referencia religiosa no se tendría que incluir en la



© Vincent Amalvy / AFP / Getty Images

Constitución europea. Conozco bien la Constitución italiana y lo que ha hecho la Iglesia con el concordato; a saber, las escuelas católicas, los subsidios, la exención de impuestos, etc. Por ello lo último que aceptaría sería que se incluyera oficialmente el cristianismo en la Constitución europea. Pero solo por razones históricas, ya que se pueden cometer muchos excesos. Y además tampoco tiene mucho sentido, pues el origen espiritual de Europa es múltiple. ¿Por qué citar solo el cristianismo?

Y usted, ¿se considera también cristiano?

Si siento la tentación de abandonar el cristianismo es porque existe la Iglesia católica. Mi postura es bastante simple, pero me parece evidente que nadie se opone al mensaje de Jesucristo. Si alguien lo rechaza es por culpa del Papa y de la Iglesia. Para la fe sería mejor que la Iglesia no existiera. El problema es que sin la Iglesia puede que no nos hubieran llegado los Evangelios. Por ello soy un anticlerical moderado.

¿Cómo justifica el paso del cristianismo al comunismo? ¿Cómo se pasa de la caridad a la solidaridad y de esta al comunismo, a saber, a la propiedad colectiva de los medios de producción?

Es más fácil ser caritativo en un mundo en el que no hay propiedad privada. Si nos fijamos en el uso de la palabra “caridad” entendida como dar limosna, también se podría afirmar lo contrario, como si la caridad se pudiera reducir a la justicia social. Con todo, tiene usted razón, parece improbable que Jesús pensara en la colectivización de los medios de producción.

¿Qué finalidad persigue con la lectura izquierdista de Heidegger?

De la lectura izquierdista de Heidegger extraigo la idea de un poder social que no se funda en principios metafísicos. Afortunadamente no tenemos la verdad y por tanto podemos vivir en democracia. Una democracia no es posible donde hay verdades absolutas sobre la convivencia. Solo una concepción del ser como evento y no como estructura metafísica puede ser conforme a una sociedad democrática. Si queremos ser libres, todos los principios deben ser negociables. Pues en caso contrario, ¿quién establece cuáles son negociables y cuáles no?

Gramsci hablaba con frecuencia del marxismo como filosofía de la praxis, que es como lo llamaba en sus cuadernos de la cárcel para poder pasar la censura fascista. La verdadera filosofía de la praxis, más que el marxismo, es Heidegger. Porque piensa al ser no como lo que está, sino como un acontecimiento, una apertura en la que se ilumina una época histórica. Es más fácil pensar democráticamente si uno es heideggeriano radical que si uno es metafísico en sentido absoluto. Como heideggeriano de izquierda pienso el ser como evento y, si hago política, intento construir una sociedad que no cometa el error metafísico de fundarse en principios absolutos y objetivos.

Pero, siguiendo a Heidegger, ¿no podríamos derivar igualmente hacia la derecha?

Fundar una posición política sobre una tesis ontológica tan general puede llevarnos también a una postura fascista. Basta recordar que Heidegger había sido nazi. Pero la rela-



© Prisma

En la página anterior, un miembro de las milicias serbias del criminal de guerra Arkan hace guardia en la población de Laslovo, en 1991, junto a tres campesinos asesinados. Sobre estas líneas, fotograma de "El Evangelio según Mateo", de Pier Paolo Pasolini, una visión desacralizada de la vida de Jesús.


ción entre la reflexión filosófica y la política siempre es históricamente variable. Hoy, como heideggeriano, siento el deber de ser comunista. Primero, porque estoy en contra de una sociedad fundada sobre principios metafísicos. Segundo, porque la no fundación sobre principios metafísicos implica un reconocimiento de la igualdad. El nazismo de Heidegger, ¿contradice esto? No, era nazi porque pensaba que en la sociedad moderna se podía aceptar el ser como evento solo si se retornaba a una estructura preindustrial. Y en general no se equivocaba tanto; ahora comprendemos que la estructura de la industria, que la racionalización social, no parecen respetar la libertad. La declinación cristiana de todo esto es también una manera de interpretar el heideggerianismo. Si se acentúa el evento, la novedad, la apertura, elijo el proletariado porque es más proyectivo y menos conservador. Mi heideggerianismo de izquierda no es una posición universal, porque si fuera así me contradiría. Se trata de una posición historicohermenéutica.

En *Hermeneutic Communism* reivindican ustedes los logros del reciente populismo venezolano.

Sí, tiene una vertiente provocadora.

¿Cómo conectan ustedes los cambios políticos en América Latina con las reivindicaciones de la izquierda italiana y europea?

Ambas cuestiones no están muy alejadas. Estoy convencido de que Lula, Chávez, Castro, etc., están entre los fenómenos más importantes que han sucedido en el mundo en el último medio siglo. Se trata de casos distintos, claro está. Lula no es

Chávez, pero es más amigo de Chávez que de Obama. Me convence la posibilidad que se ha abierto en América con el auge del socialismo. Creo que si se desea un cambio en la política mundial, la única posibilidad de que se dé proviene de un bloque socialista como este. Podemos compararlo con la Italia de los años cincuenta, en la que la izquierda era muy fuerte. Efectivamente, no alcanzó nunca el poder, pero condicionó decisivamente la política de la democracia cristiana. En los tiempos de los gobiernos democristianos en Italia, de la fuerza de la URSS en el mundo y de la del Partido Comunista en Italia, si bien el PCI no formaba parte del Gobierno, impedía que las fuerzas de derechas hicieran políticas totalmente reaccionarias. Del mismo modo, hoy en día la mera existencia de una América Latina orientada hacia la izquierda puede ayudar a impedir que los gobiernos capitalistas realicen políticas demasiado opresivas o bélicas. EE.UU. y sus cómplices serán más prudentes si en el mundo hay un bloque de resistencia democrática que limita sus acciones. Es importante, por ejemplo, que Lula se manifieste amigo de Irán o que apoye en la ONU a la Bolivia de Morales. 

Notas

- 1 Gianni Vattimo, *Adiós a la verdad*, Gedisa, Barcelona, 2010.
- 2 Cf. Vattimo, *op. cit.*, p. 51.
- 3 Richard Rorty, "Derechos humanos, racionalidad y sentimentalismo", en *Verdad y progreso*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 224.
- 4 Gianni Vattimo & Santiago Zabala, *Hermeneutic Communism*, Columbia University Press, 2011 (en prensa). Las traducciones castellana (Herder) y catalana (Edicions 62) están previstas para 2012.
- 5 Cf. René Girard & Gianni Vattimo, *¿Verdad o fe débil? Diálogo sobre cristianismo y relativismo*, Paidós, Barcelona, 2011.
- 6 Cor. 13-13.



De dónde venimos / A dónde vamos

Jaque (¿y mate?) a la tradición periodística

© Josep Maria Sagarra / AFB

Entre 1893 y 1927, los flamantes “mass media” devinieron protagonistas de la modernidad vibrante y promiscua que inspiró a tantos pensadores y artistas de aquel tiempo. Periódicos veteranos como “The Times”, “Le Figaro” o “La Vanguardia”, entre otros, capitanearon una histórica mutación que ha heredado el presente.

El viejo periodismo ante la encrucijada

Texto **Albert Chillón** Escritor y profesor de Teoría y Antropología de la Comunicación en la UAB



El nuevo periodismo se distinguió por el profuso empleo de la fotografía, matriz del fotoperiodismo y la sociedad del espectáculo. Arriba, quiosco en la Rambla con el primer número del diario *Barcelona Gráfica*, el 9 de abril de 1930. En la página siguiente, la sala de composición del diario *Adelaide Registre* (Australia, 1899).

El periodismo encara hoy el mayor de los desafíos que ha arrojado durante el último siglo, desde que la ochocentista prensa de multitudes devino masiva. Y lo hace a lomos de la globalización y el ciberentorno, que desde hace veinte años están induciendo cambios de fondo y diluyendo las fronteras entre la vida pública y la privada. Los pilares del campo periodístico clásico están siendo socavados por tan abrumador aunque sutil embate, llamado a trastocar los criterios y procedimientos que durante tres centurias han sido suyos. Y con ellos, la economía y la organización, la cultura y los cometidos de ese sector clave de la industria cultural, entre ellos las narrativas y los discursos que han ayudado a armar el ideal y la praxis de la democracia.

Lo que está en jaque es la tradición periodística forjada a medida que la modernidad vivió su albor en el siglo XVIII, su apogeo durante el XIX y el XX y, por fin, su presente *peripatheia* –cambio decisivo de fortuna– y crisis, que con certeza la instará a renovar su rumbo, vituallas y andares, so pena de caer de hinojos en mitad del camino. No es solo la revolución tecnológica y lo mucho que en sí conlleva, sino un espíritu del tiempo tildado de posmoderno lo que se halla en trance de sustituir el añejo *sensorium* –vertical, centralizado, jerárquico y dirigista– por uno asaz distinto, que a primera vista se antoja más *horizontal* y cooperativo.

Forjado en el Siglo de las Luces, el campo periodístico fraguó a inicios del XIX y medró hasta su término, convertido –junto con la democracia representativa y su división de poderes, el auge del Estado-nación y la vida urbana, la ubicua tecnificación y la alfabetización de las multitudes– en uno de los más firmes pilares del pujante capitalismo. Y fue acrisolando, según iba cobrando forma el nuevo mundo pintado por Dickens y Balzac, los atributos que hoy exhibe: reemplazó su tenor artesanal por el industrial; el amateurismo de los gacetilleros por el profesionalismo de los *periodistas*; la prioritaria atención a las nuevas comerciales y a la opinión partidaria por la información e interpretación contrastadas; sus toscos pertrechos discursivos por una refinada paleta de géneros narrativos y persuasivos, de recursos y estilos escriturales.

Esa prensa de amplia difusión ganó la mayoría de edad con el *fin-de-siècle*, cuando Occidente se precipitó en la *sociedad de masas* que, con muy varios acentos, recrearon autores como Alfred Döblin (*Berlin Alexanderplatz*), Sergei Eisenstein (*Octubre*), George Grosz (*Metrópolis*) o José Ortega y Gasset (*La rebelión de las masas*). A la par que el orbe capitalista –y a su manera el soviético– impulsaba los monopolios y el fordismo, la racionalidad instrumental y la burocracia, las primeras décadas del novecientos vieron despegar la comunicación propiamente masiva, correlato de la general masificación a cuyo abrigo fraguó la primera versión del New Journalism estadounidense.

En el arco que va de 1893, cuando Antonin Dvorák compuso la *Sinfonía del nuevo mundo*, a 1927, cuando Walter Ruttmann filmó *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, los flamantes *mass media* devinieron protagonistas de la modernidad

vibrante y promiscua que inspiró a tantos pensadores y artistas del tiempo. Periódicos veteranos como *The Times*, *Le Figaro*, *The New York Times*, *La Vanguardia* o *Il Corriere della Sera*, entre muchos otros similares o de nueva planta, capitanearon una histórica mutación que, *grosso modo*, ha heredado el presente. De entrada, aquel New Journalism se distinguió por el profuso empleo de la fotografía, matriz del fotoperiodismo y la sociedad del espectáculo en ciernes; el desarrollo de la publicidad, capital para la cuenta de resultados de las empresas; el uso y abuso del *interés humano*, los relatos facticios de inspiración literaria (*features*) y los ficticios por entregas; la difusión de “The Yellow Kid” y otras tiras cómicas por rotativos *amarillos* como el populista *The New York World*, de Joseph Pulitzer; o la atención a un amplio espectro de temas –política, internacional, nacional, economía, sociedad, sucesos, espectáculos, cultura, deportes– que buscaba dar cuenta de cualesquiera facetas de la actualidad, aunque a menudo hozara en el muy rentable *panem et circenses*.

Con todo, aquella prensa masiva poseía señas de identidad más capitales aún, legado que los presentes envites están poniendo en solfa. Fue entonces cuando el campo periodístico cuajó de veras: un dispositivo axiológico, operativo y doctrinal, integrado por su ideología autolegitimadora y corporativa; por la institución de una casta de profesionales –y no de simples oficiantes– formados *ad hoc*; por su organización industrial y sus rutinas productivas, su rigurosa división del trabajo y su orientación mercantil; por la creciente subordinación de los informadores al entramado oficial de fuentes; y –último pero no menor– por una ortodoxia basada en el dogma de la objetividad, en la presunta dicotomía entre opiniones (*views*) y noticias (*news*), así como en una congrua *panoplia* de géneros y modos expresivos: una retórica que se dice que es *arretórica*, en verdad.

El campo periodístico descrito generó, además, un pasmosamente acrítico imaginario sobre sí mismo, aventado *urbi et orbi* y creído a pies juntillas no solo por los públicos legos, sino por sus oficiantes ufanos. En virtud de él, la prensa y el periodismo compondrían un “cuarto poder” épicaamente llamado a vigilar los tres –ejecutivo, legislativo, judicial– postulados por Montesquieu; a expresar los designios de la fantasmal e idealizada “opinión pública”; y, por ende, a actuar como garante de la transparencia informativa, así como del cañamazo de libertades y deberes en que el estado de derecho se basa. Un poder equilibrador que lo sería gracias a su aptitud para obrar de manera objetiva, exhaustiva y ecuaníme. “Los hechos son sagrados, las opiniones son libres”: acuñado en el albor de la industria, el célebre axioma condensa una ideología que no solo da por descontada la humana capacidad de *empalabrar* sin más lo real –puesta en severo entredicho por la filosofía, de Humboldt en adelante–, sino la aptitud y la disposición de medios y periodistas para hacerlo de forma fehaciente. Según tan idílica visión, los *media* harían las veces de *ventanas* abiertas de par en par a la realidad, que esta atravesaría sin merma; o bien de *espejos* capaces de reflejarla en sus


“Varios críticos han argüido que los medios no son un espejo que refleja la realidad. Que la objetividad tiende a ser un ritual legitimador, más que una meta cumplida”.



mínimos matices. Metáforas ambas muy acordes con el lema “Todas las noticias que vale la pena imprimir”, que aún hoy secunda la cabecera de *The New York Times* a guisa de exultante adagio.

No obstante, semejante ortodoxia resulta ser una paladina falacia, por más éxito que haya cosechado. El periodismo en concreto y los medios en general conforman, no cabe duda, una de las instituciones cardinales de nuestro tiempo. Pero diversas tendencias y escuelas de pensamiento crítico han argüido con plena razón que no son, ni pueden ser, espejos o ventanas, sino persuasivos instrumentos de hegemonía. Que la objetividad tiende a ser un ritual legitimador y estratégico, más que una meta cumplida. Que los periodistas no integran una casta angélica, sino una profesión necesariamente uncida a opciones y perspectivas, algunas no siempre laudables. Y que, en buena medida, los llamados “hechos” son *hechos* o cuando menos fomentados por ellos: primero seleccionados u olvidados, y enfocados y contruidos acto seguido.

Sea como fuere, el periodismo ha ejercido y ejerce aún un papel insustituible, ya que de él dependen tres misiones complicadas que hoy se hallan en apuros: en primer lugar, la detección y selección de las situaciones y eventos relevantes, además de su juiciosa ponderación y puesta en contexto; después, la provisión de marcos y criterios capaces de interpretar su sentido; por fin, la generación de narrativas que otorguen inteligibilidad y orientación a un mundo cada vez más proclive a la opacidad y al desnorte. Muy críticas, precisamente, con las formas ortodoxas de *tematizar* y *empa-labrar* sus asuntos, las tendencias neoperiodísticas de las décadas pasadas –con el segundo *New Journalism* de Capote, Wolfe y Mailer en cabeza– propusieron una renovación del campo periodístico basada en una triple sustitución: la del dogma de la objetividad por la ética de la ecuanimidad; la de la pleitesía al tinglado oficial de fuentes por la observación e indagación esmeradas; y la de la presunta diaphanidad e inocencia del mal llamado *estilo periodístico* por una retórica artísticamente consciente y ambiciosa, deudora de la mejor tradición literaria.

Pero tales innovaciones fueron pronto relegadas a la periferia del campo, y ahora el periodismo encara el desafío del ciberentorno con ostensible tribulación: se siente ayuno de claras ideas sobre las sendas y acciones a emprender; y, al tiempo, sabe que se avecina una apasionante, potencialmente fecunda y, en cualquier caso, radical muda de su cultura, complexión y narrativa, que corre riesgo de extravío si la reflexión y las decisiones adecuadas no asisten sus próximos pasos. 



© Samuel Aranda/Corbis

Hay quien considera que en menos de diez años ya no habrá diarios de papel. Otros hasta ponen en duda que hagan falta periodistas. Con Internet cualquiera puede acceder a las fuentes primigenias y las redes sociales facilitan la comunicación directa. Pero una cosa es comunicar y otra informar. Una cosa es recibir información y otra estar informado.

Periodismo: ¿una crisis existencial?

Texto **Milagros Pérez Oliva** Defensora del lector de *El País*

La revolución de las tecnologías de la comunicación abre una nueva era en el mundo de la información. Las redacciones viven con perplejidad unas transformaciones que avanzan desbocadamente al ritmo de los cambios tecnológicos. El problema es que sabemos de dónde venimos pero no sabemos a dónde vamos. Hay quien considera que en menos de diez años ya no habrá diarios de papel. Otros hasta ponen en duda que hagan falta periodistas para informar. Quiero salir al paso de esta predicción. Las nuevas tecnologías, ciertamente, per-

miten que las fuentes puedan difundir directamente sus mensajes sin pasar por el filtro, con frecuencia incómodo, de los periodistas. También es cierto que con Internet cualquiera puede acceder a las fuentes primigenias y que las redes sociales facilitan la comunicación directa entre los diferentes actores. Pero una cosa es comunicar y otra informar. Una cosa es recibir información y otra estar informado

La información es un elemento vital a la hora de gestionar la creciente complejidad de nuestra sociedad. Una demo-



© Medyan Dairieh/ZUMA Press/Corbis

En la página anterior, manifestantes contra el presidente egipcio Mubarak descansan en la plaza Tahrir de El Cairo bajo un grafito de Facebook, una de las redes sociales a través de las que se convocó la protesta (febrero 2011). Arriba, una pancarta contra la extradición a Suecia del fundador de Wikileaks, Julian Assange. La foto es del día que el Alto Tribunal de Justicia de Londres (al fondo) concedió la libertad bajo fianza a Assange a la espera del juicio (diciembre de 2010).

cracia madura requiere una esfera pública dinámica e inclusiva que solo se puede conseguir si la ciudadanía dispone de una información de calidad. Y acceder a una información de calidad requiere hoy un alto nivel de conocimientos previos y una considerable cantidad de tiempo. La función de intermediación del periodismo se vuelve, en consecuencia, más necesaria que nunca.

Otro tema es cómo se ejercerá dicha función. Y sobre todo, qué condiciones deben darse para que el periodismo pueda gozar de legitimación social. Muchas incógnitas aparecen en el horizonte. El hecho de que estemos en plena transformación y que esta tenga un ritmo tan acelerado hace difícil descubrir lo que se nos viene encima. Predecir el futuro se vuelve más problemático por la coexistencia de diversas crisis simultáneas: la económica, la del modelo industrial, especialmente grave para la prensa escrita, y una crisis general de las intermediaciones, que hace que tanto los políticos como los periodistas se hundan en paralelo en las encuestas de valoración ciudadana y se cuestionen sus funciones.

Internet ha trastornado completamente el modelo industrial o de negocio de la prensa escrita, que todavía actúa como una columna vertebral del sistema de creación de opinión pública. Después de algún tiempo de vacilación, los diarios tienden a convertirse en medios multimedia. El nuevo modelo de negocio consistirá, muy probablemente, en suministrar información –y a veces también entretenimiento– empaquetada de diferentes maneras (escrita, audiovisual), con diferentes soportes (papel, ordenador, tabletas, teléfono) e incluso con diferentes contenidos, aten-

diendo demandas informativas específicas. Sin duda el canal principal de difusión de la información será alguna pantalla, pero ello no quiere decir que no haya espacio para publicaciones impresas. Pero los que sobrevivan tendrán que ser diferentes a los actuales periódicos.

La transformación ya se ha iniciado. Todos los diarios están desarrollando aplicaciones para los nuevos soportes y las estructuras se están transformando para convertirse en redacciones multimedia capaces de suministrar información permanentemente actualizada. Hasta ahora toda actividad estaba orientada a la producción de una edición impresa cada veinticuatro horas. En el presente la edición impresa todavía vertebraba la actividad y proporciona la mayor parte de los contenidos de la web, pero los diarios más importantes ya han emprendido cambios orientados a focalizar toda la actividad periodística en la edición digital, y a adaptarse a un modelo de producción continua.

La transformación de los medios es inevitable, y ya ha comenzado, pero el proceso comporta paradojas y callejones sin salida que habrá que superar. Por ejemplo, nunca los diarios habían soñado tener tanta difusión como ahora, pero el hecho de tenerla no les asegura la supervivencia económica. Las cifras de lectores de los diarios más importantes de todo el mundo ya no se cuentan por centenares de miles sino por millones, y ello ha sido posible gracias a Internet. La red permite difundir contenidos de manera instantánea en todo el mundo sin las limitaciones y los gastos de una distribución territorial. Y con un impacto ecológico más reducido, cabe decir. Ya no hay limitaciones de tiempo ni de espacio en la dis-

tribución de la información. Las únicas limitaciones que persisten son las derivadas de las diferencias lingüísticas. Cuanto más ampliamente hablada sea la lengua en la que se expresa el medio, más mercado a su alcance tendrá.

Pero toda esta enorme potencialidad no acaba de funcionar desde el punto de vista de la rentabilidad económica. La coincidencia de estas transformaciones con una profunda crisis económica impide dilucidar qué dificultades se deben a la propia crisis y cuáles otras al cambio de modelo. Es posible que una vez afirmada la recuperación, los medios puedan volver a los niveles de ingresos de la época dorada de los años noventa, pero no lo sabemos. Lo que sí sabemos es que el cambio de modelo, por ahora, tiene dificultades para transformar en valor económico los contenidos informativos.

La barrera principal es la cultura de la gratuidad. La cual nos conduce a la segunda paradoja. Nunca los diarios habían tenido tantos lectores como ahora, pero cada vez hay menos lectores dispuestos a pagar por los contenidos. Y se está produciendo una constante migración de lectores del soporte papel al soporte digital. En diez años los rotativos europeos han dejado de vender más de diez millones de ejemplares diarios y la gráfica de difusión es, globalmente, descendente. Los diarios, como antes la industria discográfica, y más tarde la cinematográfica, tendrán que encontrar la manera de poner en valor, de transformar en ingresos, los contenidos que ponen en la red, ya que en caso contrario no podrán hacer frente al coste de producir información o, como mínimo, información de calidad.

Se ha impuesto la idea de que la información puede ser gratuita, cuando producir información independiente y solvente es más caro que nunca. Podemos tener mil testimonios a través de la red acerca de lo que sucede en un lugar en conflicto o afectado por un desastre natural, pero solo si un periodista está sobre el terreno podremos comprobar si lo que se dice en la red es cierto o no. Y de la misma manera que la red facilita la circulación de la información verídica, también facilita la circulación de la información interesada e incluso de la mentira organizada. Alguien tendrá que comprobar la información, y esta es la función que le corresponde al periodismo. El problema de la cultura de la gratuidad es que puede dejar a la prensa sin ingresos suficientes para mantener los estándares mínimos de calidad. Ya hemos visto en el caso de la prensa gratuita cuál es el techo de calidad que permite este modelo.

En la actualidad los diarios se están transformando para atender prioritariamente los requerimientos de las ediciones digitales, pero son las ediciones impresas las que, por ahora, proporcionan la mayor parte de los ingresos. Lo cual significa que por el momento los lectores que compran el diario en el quiosco subvencionan a los que acceden a él gratuitamente a través de la edición digital. A pesar de las grandes expectativas iniciales, los ingresos procedentes del soporte digital están lejos de cubrir los costes necesarios para producir los contenidos. El último informe de la Newspaper Association of America, que representa a los editores de prensa escrita, estima que en cuatro años los ingresos por publicidad se han reducido a la mitad. En el 2010 se ingresaron 22.795 millones

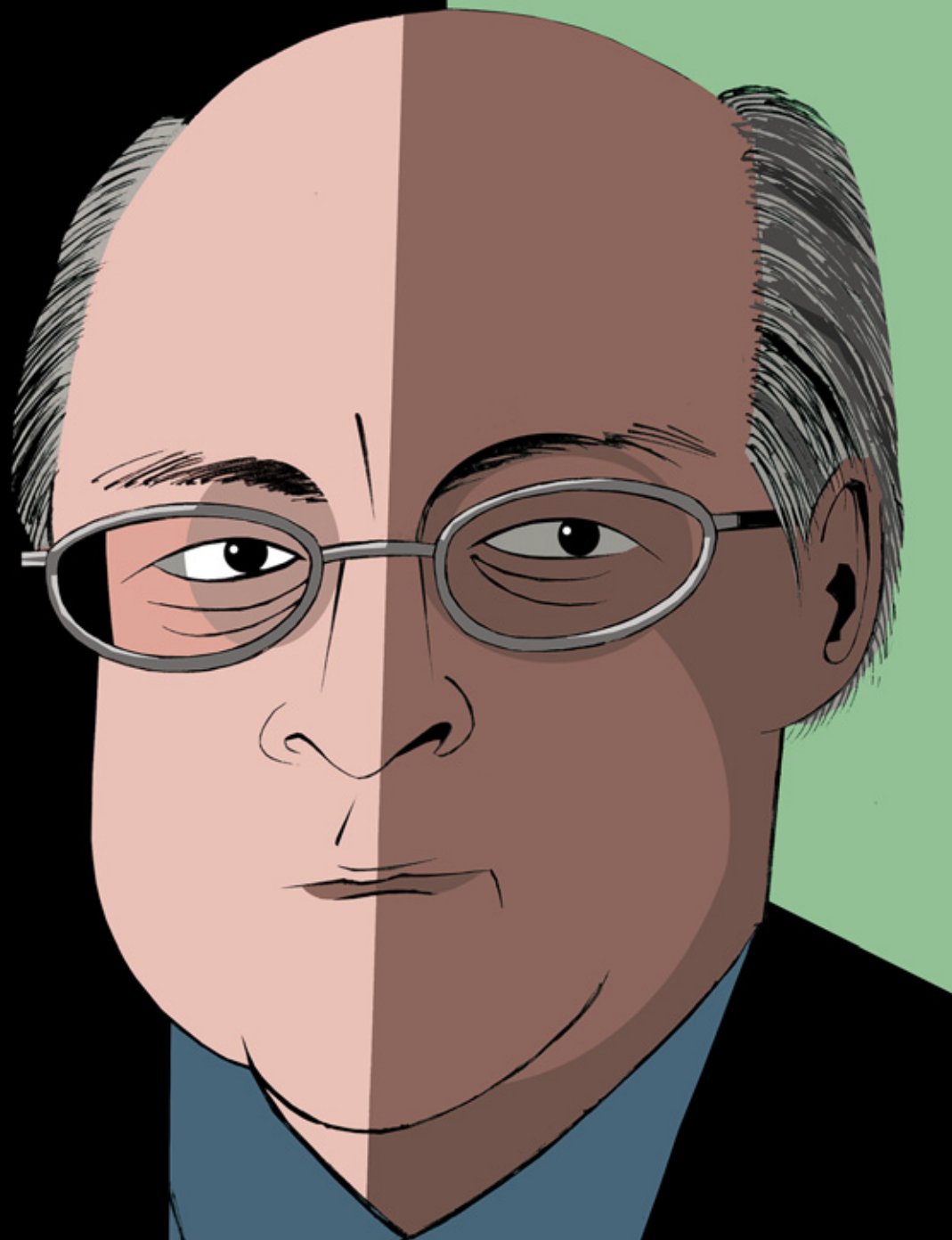
de dólares, lo que representa una caída del 8,2% en relación con 2009 y más de la mitad respecto a los 46.611 millones de dólares que se ingresaron en el 2006. Cito estos datos porque esta asociación distingue el origen de los ingresos entre edición impresa y edición digital. Ahora bien, los ingresos por publicidad en las ediciones digitales apenas representan el 15% del total. Es posible que eso pueda cambiar. Pero tendríamos que asegurarnos de que las ediciones impresas sobrevivan el tiempo suficiente como para financiar la transición.

Sin embargo nadie duda de que el futuro de los medios será digital. Lo cual comporta cambios importantes, tanto en el ámbito organizativo como en las dinámicas informativas. Hasta ahora las redacciones estaban organizadas para producir una nueva edición cada 24 horas. En esta fase de transición las redacciones atienden a los requerimientos de la edición impresa y la digital al mismo tiempo. Pero poco a poco las redacciones tendrán que cambiar para focalizar su atención preferente en la edición digital, cuyos contenidos se renuevan permanentemente. En la edición digital aumenta la tensión entre seguridad y rapidez, y la competencia para ser el primero puede actuar en contra de la fiabilidad.

Otro cambio no menos importante tiene que ver con el destinatario de la información. No es lo mismo tener lectores que tener audiencia. Tener lectores significa poner el acento en la satisfacción de las necesidades y expectativas de cada una de las personas que se molesta en ir al quiosco y nos premia por nuestro trabajo comprando el diario. Tener audiencia quiere decir poner el énfasis en conseguir el número más alto posible de personas que entren en la página web, tanto da el motivo por el cual lo hacen. El “todo por la audiencia”, que tan nefastas consecuencias suele tener sobre la calidad de la programación televisiva, puede ahora incidir también en los contenidos de las ediciones digitales. Un seguimiento de las noticias que figuran como “más vistas” nos permite observar que la posibilidad de medir el acceso puede actuar como un incentivo en favor de la espectacularidad y el sensacionalismo.

Estos son solo los primeros cambios. Vendrán otros, y seguramente más profundos. Está por ver si las redacciones continuarán siendo el lugar donde trabajan los periodistas de un determinado medio, o se reducirán a simples reductos de mando y toma de decisiones. Ya hoy una buena parte de los contenidos que se publican son producidos por periodistas, escritores, analistas o expertos externos, vinculados solo por contratos de colaboración. Si las redacciones se limitan a las tareas de dirección y gestión de los flujos de información, los vínculos profesionales de los periodistas se debilitarán gravemente, y también se reducirá la posibilidad de respuesta colectiva ante estos cambios.

Todo eso puede pasar o no pasar. Vivimos tiempos de cambio, es decir, tiempos de riesgos y de oportunidades. También para los periodistas. La red da al periodismo herramientas y posibilidades que antes no tenía. Pero también representa peligros y desafíos. La mejor manera de salir fortalecidos es preservar siempre la credibilidad. **M**



Roberto Esposito: de lo impolítico a lo impersonal

Texto **Matías Leandro Saidel** Istituto Italiano di Scienze Umane
Ilustración **Guillem Cifré**

Según Esposito, lo impolítico supone que no hay otra realidad que la del poder, sin que esto lleve a una apología o a una condena del mismo, sino a asumir el conflicto como la única realidad de la política. Por otra parte, contrapone lo impersonal y la persona viviente como una posible salida para distinguir entre una vida valiosa y otra de menos valor.

La trayectoria intelectual de Roberto Esposito se inicia a edad muy temprana, con la publicación de dos libros, uno sobre las neovanguardias italianas y otro sobre Vico y Rousseau, ambos de 1976. Ya en 1980 su obra incluye referencias a Maquiavelo, autor central para Esposito. Justamente el título de la revista *Il Centauro* (1981-1986) remitía a una figura central en el pensamiento florentino. En esta revista, que tendrá una importancia crucial en el mundo intelectual italiano, Esposito irá elaborando un pensamiento y un recorrido que sistematizará en *Categorías de lo impolítico* (1988), libro que marca un punto de inflexión en su trayectoria.

La noción de lo impolítico había sido elaborada por Cacciari en un artículo de 1978 titulado *Lo impolítico nietzscheano* y aparecía en un momento de rearticulación de la relación entre la filosofía y la política, entre los intelectuales y los partidos políticos. Este proceso fue especialmente marcado en Italia, donde la subordinación de la intelectualidad al Partido Comunista Italiano (PCI) había sido muy fuerte hasta los años 70, a partir de los cuales empezaron a surgir distintas corrientes de pensamiento que rompieron con el PCI, como por ejemplo el pensamiento débil de Vattimo, el pensamiento negativo de Cacciari, el operaísmo de Tronti y de Negri. En esa época declina definitivamente la figura del intelectual orgánico y comienza un proceso de revisión crítica de los conceptos y supuestos con los que se había pensado la política.

En este marco, lo impolítico surgió como un modo realista de mirar a lo político desde sus márgenes, que partía del diagnóstico de que las categorías políticas de la modernidad estaban agotadas y que por ello era necesaria una deconstrucción de ellas, similar a la operada por Heidegger con la metafísica, hasta encontrar un lenguaje alternativo capaz de dar cuenta de nuestro presente.

Lo impolítico implica así una fuerte crítica tanto a la *filosofía política* como a la *política filosófica* y, más decisivamente, a toda forma de *teología política*, sea la cristiana, que intenta conectar lo político a un bien o valor o extraer el bien dialécticamente del mal, o aquella funcional-moderna que va de Hobbes a *El concepto de lo político* de Schmitt, que encuentra en la distinción amigo-enemigo el criterio distintivo de lo político. Estos últimos serán –junto al sujeto cartesiano– los grandes *ídolos negativos* de Esposito. En cuanto al filósofo alemán, lo impolítico asume plenamente sus diagnósticos, pero les cambia el signo. En relación con Hobbes, su sacrificio de la *comunidad originaria* del Estado de naturaleza a favor del Orden soberano estará en el centro de toda su reflexión posterior, que gira en torno al paradigma de inmunización. En *Categorías*

de lo impolítico, la crítica a Hobbes –y a la filosofía política moderna *tout court*– se centra en su teoría de la representación, que para Esposito es siempre *del Orden*, mientras que la política, el conflicto y la pluralidad de la existencia –como lo impolítico mismo– es lo irrepresentable. La totalidad de la filosofía moderna, de Hobbes a Hegel, se mueve en la dirección en que “el cumplimiento de la subjetividad es posible solo por el sacrificio de su inmediatez natural”, por una alienación a favor del estado en el cual “el derecho de los individuos pueda realizarse solo en forma de un poder absoluto destinado a dominarlos” (*Confines de lo político*, p. 24-25).

Lo impolítico asume que lo político no puede constituir un valor ni valer como tal, como presupone toda teología política. Sostiene que no hay otra realidad que la del poder, pero ello no debe llevar ni a una apología ni a una condena del mismo, sino a asumir el conflicto como única realidad de la política. Lo impolítico no defiende ni la ley del poder ni el poder de la ley. En este sentido, impolítico comprendería todo el gran realismo político desde Pablo y Agustín a Maquiavelo, Canetti, Simone Weil, H. Broch, la última Arendt, etc. Con la ayuda de estos autores, cuya actitud tiene en común la búsqueda “problemática y radical de una ‘tercera vía’ que escapa a la *repraesentatio* teologicopolítica sin ceder, por otro lado, a la despolitización moderna” (*Confines de lo político*, p. 33), Esposito lleva a cabo una deconstrucción de las categorías políticas modernas que la filosofía política, la historia de las ideas y la *Begriffsgeschichte* habían atacado siempre frontalmente. Esposito, en cambio, busca mostrar sus costados impensados partiendo de Weil, quien denunciaba que, si abrimos las categorías políticas modernas, en su centro hallamos el vacío (Weil, en Esposito, *Oltre la politica*, 1996).

Por otro lado, si la filosofía había buscado educar a la política o realizarse políticamente, lo impolítico rompe el lazo entre ambos términos y hace lugar al pensamiento. A pesar de que el filósofo ya no debía ejercer de consejero del príncipe ni de ingeniero político, lo impolítico no se proponía ofrecer soluciones políticas, sino mostrar precisamente la aporía de los conceptos políticos. No obstante, adoptar una perspectiva *impolítica* no implica retirarse hacia un espacio externo a lo político, ya que tal perspectiva sostiene la inexistencia de tal espacio (*Confines de lo político*, p. 17). Así, lo impolítico no es ni apolítico ni antipolítico, sino un modo deconstructivo de mirar a lo político.

Por otra parte, ya en *Categorías de lo impolítico*, Esposito apunta lo que será su posterior deconstrucción de la noción de comunidad. El punto de partida es la idea batailleana de

“ Aunque se necesiten ciertas formas de inmunidad, el problema surge cuando la inmunización acaba aniquilando la vida que quiere proteger, como pasa en las enfermedades autoinmunes”.

la imposible e irrepresentable “comunidad de la muerte”, que tomaba como figura el asedio romano de Numancia, relatado por Cervantes, y que finaliza con el suicidio colectivo de los numantinos.

Si aquí Esposito sigue a Nancy y Blanchot, en *Communitas* (1998) elaborará un lenguaje propio. Este texto señala un punto de inflexión en su obra, entre un momento netamente deconstructivo y una “ontología del presente”, en que desarrollará la noción de “inmunización” como clave interpretativa de lo moderno. Esta le permite hacer una genealogía de la biopolítica (2004) y de la noción de persona (2007). Así, a partir de *Communitas*, especialmente en *Immunitas* y *Bíos*, pasará de una inspiración heideggeriana estricta a una foucaultiana, sin abandonar una mirada impolítica.

Si la idea de “comunidad de la muerte” implicaba compartir (*partager*) lo incompañable, aquello que no puede ser común, en *Communitas* se da un tránsito lexical desde una lógica de la presuposición a una de la exposición, o “del plano de la analítica al de la ontología: la comunidad no es algo que pone en relación lo que es, sino el ser mismo como relación”. Esposito sostiene que si cualquier política de la amistad (Derrida) hace referencia, en última instancia, a los sujetos, *communitas* lo hace al ser en común en cuanto tal, “es decir, a una existencia compartida que rompe y descentra la dimensión de la subjetividad [...] La relación [...] no puede pensarse sino en el ‘retiro’ subjetivo de sus términos” (*Categorías de lo impolítico*, p. 25-26).

Para Esposito, el pensamiento de la comunidad intenta deconstruir los paradigmas dominantes en la filosofía política, como el liberalismo, el comunitarismo, el marxismo y las éticas comunicativas, que, además de partir de una ontología individualista, siempre suponen la relación dialéctica entre el sujeto y la comunidad, articulada en torno a la centralidad de la propiedad: la comunidad como propiedad de los sujetos o como una entidad mayor formada hipostáticamente por ellos y a la que estos pertenecen.

Por el contrario, *Communitas*, en su sentido etimológico primigenio, remite a la idea de lo común, de lo no-propio, de la expropiación. Se compone de *cum*, como aquello que vincula, y *munus*, del que se derivan *donum*, *officium* y *onus*. Esposito afirma así que *munus* es un don obligatorio. *Communitas* entonces no es un ente que pertenezca a un sujeto o una entidad formada por él, sino un existencial estar expuestos, disolviendo y expropiando toda pretendida identidad. La comunidad se basa en una nada compartida, en la ausencia de todo fundamento. Existimos en común antes de

cualquier figura que intente establecer barreras y exclusiones (identitarias, lingüísticas o de otro tipo). La comunidad impide a los sujetos ser plenamente tales, lo que los expropia y los altera, exponiéndolos al contagio de la relación.

Inversamente, inmune es aquel que es dispensado de la carga del *munus*, que se sustrae de las obligaciones pero también de los honores que estas conllevan. De ahí que el individualismo moderno sobre el que se funda nuestro derecho y nuestra política sea visto como una de las modalidades paradigmáticas de lo inmune, como defensa de lo propio, lo privado, oponiendo al vacío de lo común un vacío aún mayor.

Sin embargo, *Communitas* e *Immunitas* no son términos antagónicos, sino dos polos en un *continuum*, uno positivo y otro negativo, según comenta el propio Esposito en el libro *Immunitas*. Para Esposito, es impensable una comunidad –una donación, una exposición, un intercambio– que no apele a alguna forma de inmunidad que proteja la vida, pero ello implica el riesgo de sacrificar totalmente la vida, la relación, y su conservación, como tiende a hacer el paradigma inmunitario centrado en la protección negativa de la vida frente a aquello que la amenaza. La deriva inmunitaria siempre puede transformarse en un modo mortífero de resolver el conflicto al que nos expone el ser-en-común.

En *Immunitas*, Esposito constata que la lógica y el léxico inmunitarios dominan cada vez más el lenguaje jurídico y biomédico, pero también la antropología y la sociología. La inmunización implica proteger la vida por vía negativa, dialécticamente, haciéndole probar dosis no letales de muerte, para evitar el contagio, cuyo agente privilegiado al que se dirigen gran parte de nuestros temores actuales adquiere forma de virus: ya sea un virus informático, el sida, las armas biológicas o la inmigración, siempre se busca evitar a toda costa su proliferación incontrolada. Este *contagio* surge del *contacto* de los cuerpos, y de ahí la centralidad –metafórica y real– del cuerpo en todos los ámbitos de nuestra existencia. Por lo demás, Esposito evidencia el carácter polemológico que adoptan los tratados de medicina al describir el funcionamiento del sistema inmunitario, afirmando que “al peligro cada vez más difundido que amenaza a lo común responde la defensa cada vez más compacta de lo inmune” (*Immunitas*, p. 13).

Pero si no hay un afuera de la inmunidad, la comunidad solo puede pensarse en tensión con ella misma. Por ello, Esposito explora una inmunidad común a partir del modo en que el conflicto inmunológico entre el embrión y el óvulo en la gravidez es la condición de posibilidad de la vida y en la posibilidad de un sí mismo inmunológico, en el cual la iden-

tividad se altera y afirma a la vez, siendo lo más individual y lo más compartido.

Si las claves para una ontología del presente están en la relación entre la inmunidad y el cuerpo, entre la vida y la política, no sorprende que Esposito dedique un apartado de *Immunitas* y todo su libro más conocido (*Bíos*, 2004) a la cuestión de la biopolítica, donde la tensión entre *communitas* e *immunitas* se traduce en aquella entre una política sobre la vida, propia de la deriva inmunitaria y autoinmunitaria de lo moderno, y una política de la vida, que, una vez asumida la necesidad del paradigma inmunitario y la vida como eje de rotación de toda la política actual, es la única alternativa. Aunque ciertas formas de inmunidad sean necesarias, el problema surge cuando la inmunización, llevada a un determinado extremo, termina por aniquilar la vida que pretende proteger, como sucede en las enfermedades autoinmunes.


En *Bíos*, Esposito realiza una genealogía del concepto de biopolítica desde las teorías organicistas de principios del siglo XX hasta Michel Foucault, y analiza de qué modo el nazismo, un poder destinado a proteger la vida, termina por aniquilarla, convirtiéndose en tanatopolítica. Al igual que Agamben, Esposito distingue una vida cualificada (*bíos*) y una vida biológica (*zoé*) común a todos los vivientes, y analiza de qué modo la inmunización moderna tiende a reducir la política a un poder aplicado sobre la vida natural. El nazismo llegó a distinguir entre una vida valiosa y otra que no merecía la pena vivir (*lebensunwertes Leben*), reduciendo la vida humana a su animalidad e introduciendo una serie de gradaciones al interior de esta. El asesinato de judíos, gitanos, discapacitados e *indeseables* sería la consecuencia de la exacerbación de un poder sobre la vida que, para proteger la parte sana del cuerpo político, aniquila a los parásitos o virus (metáforas omnipresentes en el nazismo) que la ponen en riesgo. En la biopolítica nazi, “nos topamos así con el impulso hacia el asesinato masivo en nombre de ‘más vida’” (Lifton, 1986).

Como ya se ha dicho, Esposito asume que la política actual se reduce al cuerpo biológico y sostiene que, junto a la *bíos* y la *zoé*, siempre existió la *techné*: no hay ningún cuerpo primigenio sobre el cual la técnica operase posteriormente. El cuerpo sería un *constructo operativo abierto* (Haraway). Al igual que para Nancy, el suplemento técnico-protésico es originario. De todas formas, si el cuerpo es el espacio en el que se inscriben los dispositivos del biopoder, es necesario pensar una nueva figura para la biopolítica que pueda revertir estos dispositivos. Por eso, Esposito se remite a la noción

fenomenológica de la carne como aquella herida en el cuerpo abierta al contagio del otro, a la noción de norma de vida de Canguilhem y a la pluralidad irrepresentable del nacimiento en Arendt (*Bíos*, p. 115-158).

Para Arendt, uno de las acciones fundamentales que operaba el totalitarismo en la destrucción del hombre era la destrucción de la persona jurídica y moral en un contexto en que, cuando los sujetos pierden la protección del estado, los derechos humanos se revelan inútiles. En cambio, Esposito sostiene la tesis de que los derechos humanos no funcionan, no por la ausencia de la personalidad jurídica, sino a raíz de ella. En *Tercera persona* (2007) sostiene que la mencionada separación entre *bíos* y *zoé* se produce por el *dispositivo de la persona*, que establece umbrales diferenciales en el interior de la vida. Esto lo corrobora la bioética liberal, que utiliza una gradación del nivel de personalidad para poder determinar los derechos y las obligaciones en cada caso, que van de la no-persona a la antipersona. Lo que siempre está en juego, explícita o implícitamente, es el establecimiento de la distinción entre una vida valiosa y otra de menos valor.

Ante ello, el autor, fiel a su procedimiento impolítico, contrapone lo impersonal y la persona viviente como una posible salida de este dispositivo. Se trataría de pensar una biopolítica afirmativa, la posibilidad de una alteración que nos acomune en un régimen en el que no exista más la separación entre *bíos* y *zoé*.

Por lo demás, esta apuesta por pensar lo común y la vida en un plano de inmanencia se inserta en una línea central de la filosofía italiana que va de Dante y Bruno hasta nuestros días, en la cual la vida es asumida como objeto y sujeto de pensamiento, en una relación siempre tensa con la historia y la política (*Pensiero vivente*, 2010). Queda claro que, para Esposito, se trata de pensar la vida impersonal como aquello que deconstruye tanto la noción cartesiana de sujeto como la liberal-inmunitaria del individuo propietario, y la jurídica de la persona. Repensar la vida en su dimensión carnal, abierta al mundo, y pensar la técnica en su relación originaria con el cuerpo, son los primeros pasos hacia una política de la vida que reconozca el carácter singular y plural de todo sujeto. Eso significa reconocer, pues, su carácter mundial, porque la globalización no puede ser solo la triste realidad actual, caracterizada por los pequeños muros identitarios e inmunitarios, sino ante todo la oportunidad de una comunicación, un contacto, un contagio inéditos: de una política de la vida donde el *munus* común, compartido, expuesto, sea la vida misma. 





Plurinacionalidad y federalismo: los desafíos

Texto **Ferran Requejo** Universitat Pompeu Fabra. Barcelona

Treinta años después de ser aprobada la Constitución, la regulación del pluralismo nacional en el seno del Estado español continúa siendo una cuestión no resuelta que pone de manifiesto el fracaso del modelo actual. El llamado estado de las autonomías es un modelo presidido por una lógica más “regionalizadora” que genuinamente federal, y resulta abierto antes por indefinición que porque se haya pretendido configurarlo así.

¿Es posible establecer un acomodamiento político de las naciones minoritarias de los estados plurinacionales a través de acuerdos federales? La pregunta no presenta una respuesta clara en el momento actual. Es fácil aducir razones a favor o en contra, de carácter más o menos teórico o general, para fijar una respuesta rápida; pero para ofrecer respuestas racionales, resulta conveniente considerar, por un lado, las aportaciones de las teorías actuales de la democracia en contextos de pluralismo nacional, y por el otro, las conclusiones de las experiencias prácticas que nos ofrecen los análisis de la política comparada. A partir de estos campos se puede establecer que los estados federales no permiten una adaptación efectiva del pluralismo interno de los estados plurinacionales. De hecho, todas las federaciones plurinacionales actuales presentan problemas de adaptación de sus colectividades nacionales internas. Nos podemos interrogar acerca de las razones.

En trabajos previos he sostenido la conveniencia de regular tres tipos básicos de acuerdos para una posible acomodación política “justa y viable” en una federación plurinacional¹.

1. Un *reconocimiento político y constitucional* explícito y satisfactorio del pluralismo nacional de la federación, que sea aceptable por parte de los principales actores políticos que expresen este tipo específico del pluralismo.

2. El establecimiento de una serie de acuerdos federales que permitan un *alto grado de autogobierno* a las naciones minoritarias de la federación. Estos acuerdos comprenden cinco ámbitos de actuación que son el simbólico lingüístico, el institucional, el competencial, el económico fiscal y el internacional. Su objetivo es la defensa y el desarrollo político de los colectivos nacionales, tanto por lo que hace a la federación como al ámbito internacional. Normalmente, estos acuerdos incluirán regulaciones de cariz asimétrico o confederal cuando el número de entidades federadas sea significativamente mayor que el número de naciones minoritarias.

3. Una regulación plurinacional del *gobierno compartido* de la federación y de los procesos de reforma constitucional que incluyan, si es el caso, cláusulas potenciales de secesión nacional a través de reglas de procedimiento claras. Se trata de una regulación que concreta las libertades colectivas de las minorías, tanto en su dimensión de *libertad negativa*, que los protege de las interferencias de las mayorías o de otras minorías (por ejemplo a través de derechos de veto), como en su dimensión de *libertad positiva*, consistente en participar en el gobierno compartido de la federación.

No obstante, como señalábamos, la experiencia comparada muestra que casi todas las democracias federales plurina-

Debajo, el presidente francés, Charles de Gaulle, durante la histórica visita que realizó a Montreal en 1967. El grito de “¡Viva Quebec libre!” con que cerró su mitin se interpretó como apoyo a la independencia de Quebec. En la página siguiente, oficiales del ejército federal durante la Guerra Civil norteamericana. Abriendo el artículo, la masiva manifestación del 10 de julio del 2010 en Barcelona contra los recortes del Estatut.



cionales presentan dificultades de legitimación, también en el caso de democracias consolidadas como Canadá, Bélgica, India, etc. En otras palabras, todas tienen déficits de adaptación en los tres tipos de acuerdo señalados anteriormente.

En el ámbito de los análisis normativos sobre la democracia y el federalismo, desde posiciones diversas se aducen dos clases de razones para explicar las dificultades de legitimación que muestran los sistemas federales plurinacionales:

–El federalismo plurinacional sería inherentemente difícil de articular con los principales valores legitimadores de las democracias liberales, que son, básicamente, la libertad, la igualdad, la solidaridad y el pluralismo, y que se concretan en los derechos y las libertades asociados a estos valores;

–El federalismo plurinacional remitiría inexorablemente a posiciones normativas irreconciliables con los valores, intereses e identidades en juego, como también con las concepciones de la *unidad* o la *unión* del sistema democrático federal.

Comentemos brevemente los dos tipos de argumentos.

Plurinacionalidad y valores democráticos

En general puede decirse que el debate de los últimos años sobre la relación entre las democracias liberales y el pluralismo nacional ha mostrado que la primera clase de argumen-

tos no está justificada. Ello es así tanto desde la teoría política liberal democrática y federal como desde la evidencia empírica y comparada de los sistemas democráticos federales. En un nivel empírico se puede observar que los ciudadanos de muchas naciones minoritarias de democracias plurinacionales (Quebec, Cataluña, Escocia, etc.) defienden valores y concepciones al menos tan liberales y democráticas como las que defienden los ciudadanos de las naciones mayoritarias correspondientes. Los casos de organizaciones no liberales de extrema derecha o de extrema izquierda presentes en algunas naciones minoritarias (Flandes, el País Vasco) también están presentes en naciones mayoritarias (Francia, Austria). La concepción jacobina según la cual el nacionalismo minoritario promueve políticas contrarias a los valores liberales y democráticos resulta muy obsoleta. De hecho, es el jacobinismo el que adopta actitudes no liberales ni democráticas sobre el tratamiento de las minorías².

En el ámbito de la legitimación liberaldemocrática, aunque se admita la defensa de un pretendido compromiso del liberalismo democrático con la *revisión racional de las concepciones del bien* y con la neutralidad moral (no perfeccionista) del estado, ello no impide que cada estado liberal apueste ineludiblemente, en el plano empírico, por la defensa de una colectivi-



dad *nacional* específica, como también por políticas de no neutralidad cultural en materia lingüística, cultural, simbólica, educativa o en la reconstrucción de la propia historia. De hecho, en la práctica, las instituciones liberal democráticas siempre han establecido unos procesos de *nation building* directamente vinculados con una identidad nacional y culturales específicas, que eran las mayoritarias o hegemónicas en aquella sociedad³. Estos procesos son valiosos instrumentos porque permiten garantizar la solidaridad y un sentido de obligaciones recíprocas entre los ciudadanos de una misma colectividad política dentro de las propias fronteras. No obstante, eso se puede decir tanto de los poderes públicos de las naciones mayoritarias como de las minoritarias. De nuevo los procesos de *nation building* de las mayorías y de las minorías muestran tendencias similares cuando se articulan con los valores legitimadores de las democracias liberales.

Plurinacionalidad y pluralismo de valores

El segundo conjunto de razones relacionadas con las dificultades de legitimación de las federaciones plurinacionales remite a un fondo normativo *agonístico*, próximo al concepto de “pluralismo de valores” (I. Berlin), que haría casi imposible cualquier solución racional y/o razonable sobre la legitimidad del federalismo en las democracias plurinacionales. Creo que esta segunda argumentación apunta en la buena dirección, tanto en relación con las características empíricas de este tipo de democracias federales como en relación con las limitaciones propias de las teorías políticas democráticas y federales. Las razones se tendrían que buscar, en primer lugar, en las diversas preconcepciones políticas implícitas habituales en esta clase de contextos; en segundo lugar, en el carácter competitivo, es decir, práctico y normativo, de los diferentes procesos de *nation building* que coexisten en una democracia plurinacional; y, finalmente, en la falta de un único camino epistemológico y ético a la hora de tratar preconcepciones y procesos.

Hay tres asuntos que ejemplifican bien el carácter *agonístico* de las preconcepciones y los valores, las identidades y los intereses que actúan en contextos plurinacionales:

1) La aceptación, o no, por parte de las diferentes concepciones nacionales contrapuestas, de que solo hay un *demos* por democracia. Habitualmente los nacionalistas de estado defienden una preconcepción del estado nación que remite a un *demos* único. Ello se refleja en términos de cariz legitimador como “la soberanía popular” o “la igualdad de ciudadanía”⁴. Por otro lado, los nacionalistas de las naciones minoritarias de los estados plurinacionales normalmente defienden la existencia de un grupo de diversos *demos* (*demos*) dentro de una misma democracia, descritos como colectivos diferenciados por razones culturales, históricas o lingüísticas. Así se produce una contraposición *descriptiva* de una misma realidad entre un *demos* nacionalmente *monista* y un número de *demos* entendidos en términos de pluralismo nacional. Estos dos tipos de actores nacionalistas viven literalmente en mundos diferentes. Tratar de establecer un terreno común resulta casi imposible más allá de los acuerdos de carácter pragmático. Se trata de la contraposición de dos marcos hermenéuticos de referencia que probablemente darán respuestas diferentes, por ejemplo, a preguntas acerca

de la igualdad política: “¿igualdad, de qué?”; “¿igualdad, entre quiénes?” (por ejemplo: pueblos, naciones, ciudadanos, territorios, etc.). Además, se trata de dos posiciones que ponen el acento en diferentes contraposiciones conceptuales: entre los pares igualdad/desigualdad, por un lado, o entre igualdad/diferencia, por el otro. Los mismos valores y los mismos conceptos significan cosas diferentes según como se caracterice el *demos-demos* de la *polity* y, más en general, según nos ubiquemos en el marco analítico y ético de los denominados *liberalismo 1* y *liberalismo 2* sobre la democracia liberal y el federalismo⁵.

2) La aceptación, o no, de que el establecimiento de los derechos y libertades *individuales* recogidos en las democracias liberales siempre viene precedido de un derecho o libertad *colectiva* de carácter previo: el derecho de autodeterminación de la colectividad estatal, y de su pretendido *demos* congruente. Tal como se ha dicho muchas veces sin extraer las consecuencias normativas pertinentes, en las democracias siempre hay una decisión previa sobre el *demos* que se autodetermina. Sin embargo, esta autodeterminación se ve limitada por la existencia de organizaciones como la UE, el Mercosur, etc., y por los factores internacionales⁶. En la práctica la decisión remite a colectividades estatales que muchas veces se han establecido a partir de procesos históricos –repletos de guerras, anexiones, exterminios, represiones, deportaciones...–, que no tienen nada que ver con los valores legitimadores de las democracias liberales. Por ello no debería sorprender que algunos miembros de las naciones minoritarias incorporen argumentos históricos para defender un derecho de autodeterminación propio para alguno de los *demos*, de manera que se cuestiona el monopolio que ejerce el estado. Estas concepciones éticas y epistemológicas de carácter *agonístico* se reflejan en las diversas culturas políticas de los diferentes colectivos nacionales (mayoritarios y minoritarios), como también en la manera de *traducir* los valores legitimadores democrático-liberales (libertad, pluralismo, igualdad, justicia, dignidad, etc.) en su contexto específico.

3) La vinculación de las reglas políticas y constitucionales con una estricta dimensión o racionalidad moral, o bien el hecho de incluir también en aquellas reglas una dimensión de racionalidad ética complementaria de la primera. Este es un punto importante que se debe aclarar, a pesar del lenguaje estrictamente *filosófico* que requiere.

En el ámbito de la filosofía contemporánea es habitual considerar la existencia de tres dimensiones de la racionalidad práctica: pragmática, ética y moral. La dimensión *pragmática* consiste en proveer los mejores medios para conseguir unas finalidades u objetivos preestablecidos. Se trata de un tipo de racionalidad vinculada con valores como la eficacia, la eficiencia o la estabilidad, que se encuentra en proyectos de carácter *estratégico* como la economía, la política o las relaciones humanas. Por otro parte, la dimensión ética de la racionalidad hace que se interpreten ciertos valores según las características contextuales o empíricas de las realidades donde estos valores deben actuar. En esta dimensión o bien se otorgan ciertos valores a dichos contextos (por ejemplo, la defensa y la promoción de una lengua concreta), o bien se establecen interpretaciones específicas de los valores o principios



© Tomas van Houtryve / VII Network / Corbis

Militantes de la extrema derecha flamenca en un acto de homenaje a los soldados flamencos, el 24 de agosto de 2008, en Ypres, Flandes Occidental.

universales (por ejemplo, estableciendo quien debe ser el sujeto de la libertad política colectiva).

Se trata entonces de una dimensión de la racionalidad práctica que se caracteriza por la interpretación contextual de los valores legitimadores. Eso suele resultar decisivo cuando se discuten temas políticos concretos, como el uso de los símbolos políticos de las colectividades, las instituciones y el nivel de autogobierno, o la presencia de las minorías en el ámbito internacional. Esta dimensión ética será decisiva para evaluar el grado de adaptación política que muestran los ciudadanos vinculados subjetivamente con las naciones minoritarias. De esta manera, la dimensión ética actúa como un incentivo para introducir un mayor grado de pluralismo normativo en los principios y en las instituciones políticas de las democracias. El objetivo es evitar versiones parciales de los valores, las identidades y las interpretaciones *monistas* (no pluralistas) que se hacen de los principios *morales* liberaldemocráticos y que con frecuencia realizan las mayorías en las reglas políticas y constitucionales.

Finalmente, la dimensión moral de la racionalidad práctica remite a una resolución imparcial de los conflictos a través de principios y reglas que aspiran a ser válidos independientemente del contexto en que se aplican, como por ejemplo las presentaciones habituales de los derechos humanos o de los principios generales de los estados de derecho. Las teorías de la democracia, a diferencia de las teorías del federalismo, acostumbra a centrarse en la dimensión pragmática y moral de la racionalidad práctica y marginan la dimensión ética, que es, precisamente, la que los ciudadanos de las naciones minorita-

rias esgrimen cuando demandan un tratamiento *justo* de sus características lingüísticas, históricas y culturales en las instituciones y reglas de la democracia en que están incluidos.

La conclusión es que el carácter agonístico de los tres asuntos en contextos plurinacionales hace referencia a valores que pueden ser integrados en dos perspectivas liberaldemocráticas diferentes: la mayoritaria y la minoritaria. Ambas son justificables desde premisas liberales, democráticas y federales, pero resultan antagónicas. En todas las democracias hay un *pluralismo normativo* de carácter legitimador en acción. Con todo, dicho pluralismo se vuelve más complejo en contextos plurinacionales que en los (uni)nacionales, tanto en la dimensión individual como en la colectiva.

Así, hay ciertos temas que las teorías de la democracia y las teorías del federalismo no acostumbran a resolver: 1) ¿cuál o cuáles serán las colectividades de la justicia?; 2) cuál o cuáles serán las colectividades de las decisiones políticas? La respuesta habitual más o menos implícita en estos dos interrogantes suele ser la misma: “el estado”. Estas teorías formulan la respuesta sin tener en cuenta asuntos moralmente relevantes, como cuál ha sido el proceso histórico de formación de los estados existentes. Sin embargo, se trata de una respuesta más que discutible desde los mismos valores liberaldemocráticos y federales, si consideramos los aspectos éticos asociados al pluralismo de los estados plurinacionales.

Las teorías clásicas

Estos temas fueron discutidos poco o nada por las teorías clásicas de la democracia y del federalismo. Las teorías del

federalismo presentan además un contraste en relación con los tres asuntos señalados antes: hay teorías que sitúan su centro de gravedad legitimador en la *unión* que surge del pacto federal, y otras sitúan dicho centro en los actores o las unidades que pactan. Se trata del contraste entre los proyectos federales de J. Madison y de J. Althusius⁷.

La tradición federalista de la primera federación de la época contemporánea, los Estados Unidos, ha interpretado el federalismo desde una concepción más federal que confederal. El centro de gravedad se sitúa aquí en la gobernancia de un “estado nación” y, en consecuencia, en la primacía del poder federal sobre las unidades federadas. La unión es más importante que las unidades (*Federalist Papers*, 10, 37, 51 –Madison, y 9, 35 –Hamilton). Según estas teorías federales, el establecimiento de una federación no debe recurrir a las divisiones territoriales o sociales existentes, sino que debe procurar la construcción de una nueva *polity*, una nueva colectividad política que incluya las divisiones históricas anteriores a partir de nuevos procesos de *state building* y de *nation building*⁸. En cambio, la perspectiva de Althusius resulta más próxima al espíritu de las confederaciones o a alguna forma de federalismo de carácter *consociacional* que a las federaciones contemporáneas. El sentido clásico de la soberanía se entiende, a diferencia de la concepción anterior, más en términos de

negociación y de carácter compartido. Uno de los objetivos decisivos del pacto federal es, en este caso, la preservación y el desarrollo de la pluralidad de las identidades particulares de los sujetos del pacto⁹.

Obviamente, estos contrastes en las diferentes posiciones teóricas del federalismo tendrán consecuencias para el constitucionalismo de las federaciones concretas. Según cuál sea la concepción federal que adoptemos obtendremos diferentes conclusiones en los diversos ámbitos de la acomodación territorial. Así, la interpretación de los valores legitimadores como la libertad, la igualdad y el pluralismo cambiará según se trate de democracias federales uninacionales o plurinacionales, sobre todo a la hora de regular asuntos como los derechos y las libertades colectivas o de grupo, los sujetos de la igualdad o el tipo de pluralismo que se busca proteger y garantizar (social, nacional, cultural, etc.). El debate de los últimos años ha puesto de manifiesto la existencia de parcialidades normativas asociadas al individualismo, al universalismo y al estatismo (y su nacionalismo implícito) en contextos plurinacionales, como también déficits liberaldemocráticos y federales en la regulación práctica del pluralismo nacional en este tipo de contextos¹⁰.

Por lo que respecta al Estado español, del período constituyente de los años setenta del siglo pasado no surgió ninguna

Alex Salmond, primer ministro de Escocia y líder del Partido Nacional Escocés, que consiguió la mayoría absoluta en las elecciones de 2011.



solución constitucional definida del tema nacional del estado, sencillamente porque entonces este último no estaba políticamente resuelto. De ahí que la Constitución de 1978 no creara ningún modelo claro de organización territorial y se quedase fundamentalmente en una especie de ley de procedimiento para la descentralización que permitía diversos desarrollos. La opción para la generalización de las denominadas “preautonomías” en el período constituyente y su elevado número final, fruto de un proceso impulsado por el gobierno de la Unión del Centro Democrático, liderado por Adolfo Suárez, han condicionado fuertemente la evolución posterior del sistema autonómico. La regulación del pluralismo nacional continúa siendo, treinta años después de la aprobación de la Constitución, un asunto no resuelto y *fracasado*.

A mi entender, la principal deficiencia estructural del estado de las autonomías no es tanto las limitaciones que tiene como modelo de descentralización, sino el hecho de que no permite, o incluso impide, una regulación eficaz del pluralismo nacional del estado. En el histórico “problema regional” estos dos aspectos –la descentralización y la acomodación del pluralismo nacional interno del estado– siempre habían quedado por resolver. El estado de las autonomías es un modelo presidido por una lógica más *regionalizadora* que genuinamente federal. Se trata de un modelo que resulta más abierto por indefinición que por una finalidad explícita. Sin embargo, en cualquier caso, descentralizar un estado no es lo mismo que acomodar o articular las diferentes realidades nacionales que conviven en él. En este último caso, el autogobierno no equivale solo a más competencias. Estas podrían aumentarse y, a pesar de todo, persistiría la incomodidad de las identidades nacionales minoritarias por el hecho de no haber reconocido y desarrollado su especificidad nacional de manera efectiva y concreta.

Este es el caso, por ejemplo, de la actual situación de Quebec en relación con Canadá. A pesar de que la federación canadiense es un estado bastante más descentralizado que la España autonómica, la acomodación constitucional de Quebec sigue siendo un tema recurrente del debate político canadiense. A pesar de las limitaciones, el estado de las autonomías sienta unas bases para solucionar la descentralización, aunque de manera indefinida, lo que lo convierte en perverso según la interpretación que se haga de la indefinición. Sin duda es un modelo que está lejos de solucionar la acomodación del pluralismo nacional interno.

Esta regulación deficiente del hecho plurinacional no impide valorar positivamente la manera como la Constitución española de 1978 regula otros aspectos, tales como el reconocimiento y los mecanismos de garantía de los derechos de ciudadanía (civiles, políticos y sociales), o buena parte del entramado institucional. En términos generales creo que fue un buen acuerdo para dejar definitivamente atrás la dictadura y buena parte de los aspectos más retrógrados de la cultura política española. Y fue sobre todo, si no olvidamos el contexto en que se produjo la transición en la segunda mitad de los años setenta del siglo pasado, un proceso de reforma política dirigido por las elites surgidas en el franquismo, amenazas latentes de golpes militares, falta de una cultura democrática de la negociación

por parte de los actores políticos, debilidad de las fuerzas de la oposición, etc. Por primera vez, con la excepción de la inestable experiencia republicana de los años treinta, la Constitución de 1978 permitió situar al Estado español en el grupo de las democracias liberales occidentales de manera inequívoca, posibilitó la integración a la Unión Europea, permitió desarrollar un estado de bienestar y condujo a la modernización de la sociedad y de las estructuras estatales.

Sin embargo, a pesar de estos y otros méritos que muestra el currículum de la Constitución actual, se puede afirmar con la misma firmeza que no es una buena constitución para acomodar una democracia plurinacional. No reconoce el pluralismo nacional presente en el Estado español y, poco a poco, diluye la regulación de este pluralismo en una mera descentralización generalizada y uniformista. Es un texto que en relación con la plurinacionalidad ya nació con elementos muy limitadores, tanto en lo que respecta a la dimensión del reconocimiento de aquella plurinacionalidad como en lo que se refiere a la dimensión del autogobierno de las naciones minoritarias, que son, principalmente, Cataluña y el País Vasco. Estos dos aspectos son difícilmente resolubles desde las premisas más bien *regionales* desde las cuales se estableció el modelo autonómico. A pesar del indiscutible avance que representa el estado de las autonomías comparado con los modelos territoriales anteriores, la regulación autonómica actual puede ser considerada una estación intermedia en el camino hacia un reconocimiento y un autogobierno efectivos de las naciones minoritarias, pero dista de poder ser considerada la estación final del trayecto.

¿Qué es lo que falla?

En los análisis de política comparada referidos a democracias plurinacionales o plurilingüísticas de estructura federal se acostumbra a considerar tres objetivos que necesitan los modelos territoriales: 1) un reconocimiento constitucional y político explícito de los rasgos nacionales, lingüísticos y culturales de las diferentes colectividades del estado; 2) la regulación de un alto nivel de autogobierno que permita a las entidades subestatales –especialmente a aquellas dotadas de características nacionales– establecer unas políticas propias y diferenciadas en competencias clave (educación, sanidad, bienestar, universidades, cultura, régimen local, investigación, fiscalidad, proyección exterior del autogobierno, etc.), como también tomar parte en el establecimiento de políticas comunes; 3) garantizar a las entidades subestatales unos recursos económicos suficientes que les permitan llevar a término los dos objetivos anteriores. Estos son aspectos que desarrollan los apartados mencionados al principio de este artículo como condiciones para acomodar *federalmente* una realidad plurinacional.

Después de tres décadas se puede comprobar que, especialmente en el caso de Cataluña, el desarrollo práctico del estado autonómico ha resultado deficiente en los tres aspectos anteriores, al contrario, como se sabe, del País Vasco y Navarra, que gozan de una regulación económica satisfactoria a través de la fórmula del concierto económico. Mencionemos algunas causas de este desarrollo deficiente del estado de las autonomías.



© Prisma

El presidente de la Generalitat, Francesc Macià, entrega a Niceto Alcalá Zamora, presidente de la República Española, el Estatut de Catalunya de 1932.

1.- *El reconocimiento de la plurinacionalidad.* Se trata de un tema prácticamente ausente en el modelo constitucional. En términos generales, puede decirse que el poder central nunca ha hecho suyo el pluralismo nacional del estado. Así, no sorprende mucho que segmentos importantes de la ciudadanía de Cataluña y del País Vasco muestren de diversas maneras su desafecho a un estado que en sus actuaciones no da cabida a su pluralismo interno. Por otra parte, la legítima aspiración de estas colectividades a gozar del máximo nivel de competencias –compatible con el funcionamiento eficaz y solidario del estado–, también dista de haberse conseguido.

2.- *El autogobierno.* Los criterios empleados por la Constitución de 1978 en el reparto de competencias entre el Estado y las comunidades autónomas resultaron ser muy indeterminados, circunstancia que ha hecho que el autogobierno de las comunidades autónomas esté en buena medida *desconstitucionalizado*. Es entonces un autogobierno sujeto al juego de las mayorías y las minorías que resultan de las elecciones al Parlamento central, y tiene una precaria protección jurídica en el Tribunal Constitucional. Estas dos características constituyen ya por sí mismas un indicador que confirma que en el modelo autonómico español existe alguna cosa fundamental –y no solo de procedimiento– mal resuelta. Se trata de un modelo que en la práctica ha significado otorgar casi un cheque en blanco al poder central en la inter-

pretación de cuestiones fundamentales para el autogobierno de las autonomías.

Así, este poder ha podido establecer de manera unilateral hasta dónde llegaban sus competencias, pese a que en algunas materias se aplicó el principio de “divide y vencerás” y se fragmentaron aspectos de competencias que eran de carácter exclusivo de las autonomías. También se ha establecido hasta dónde llegaban los límites de la legislación básica, que a veces incluye regulaciones muy detalladas en materias como la función pública, el régimen local o las universidades, que vacían de contenido el posterior desarrollo legislativo por parte de las comunidades autónomas. Además se creó una interpretación uniformadora de las condiciones de garantía de los derechos de los ciudadanos y del contenido de las leyes orgánicas; y en último lugar, una interpretación expansiva de las funciones administrativas y de ejecución.

De esta manera, en la práctica, el autogobierno queda a veces reducido a ámbitos que son meramente intersticiales y marginales. El modelo autonómico se ha vuelto uniformador en prácticamente todos los ámbitos relevantes del autogobierno (educación, sanidad, función pública, régimen local, universidades, investigación, comercio, etc.). Es un asunto que resulta especialmente grave en el caso de Cataluña y del País Vasco, teniendo en cuenta la clara voluntad que han mostrado buena parte de los ciudadanos de estas colectividades, y

que continúan mostrando, para disponer de un autogobierno amplio que también incluya asuntos surgidos después de la aprobación de la Constitución, como la participación en la regulación de la inmigración o en las instituciones europeas. No es un hecho políticamente anecdótico que el propio Tribunal Constitucional –cuyos magistrados no son nombrados por las comunidades autónomas, por cierto, a pesar de que una de sus funciones es la resolución de conflictos entre estas y el poder central– haya recordado en diversas ocasiones que la imprecisión no permite declarar inconstitucionales buena parte de las decisiones del poder central, a pesar de su carácter notoriamente expansivo. El Estatuto del 2006 no parece poder superar estas limitaciones de forma.

El estado autonómico no se encuentra entre los más descentralizados, en contra de lo que suele argüirse. Ello es así tanto si consideramos el nivel de autogobierno de las autonomías –y por tanto la capacidad de llevar a término políticas propias y diferenciadas y con recursos económicos suficientes–, como la capacidad de participar en el gobierno compartido del Estado, ya que no existen los mecanismos usuales en algunas federaciones, como un senado territorial o, más importante, comisiones intergubernamentales. Por último, también deben tenerse en cuenta las garantías jurídicas de defensa del autogobierno.

De hecho, el estado autonómico no ha regulado de manera eficiente los patrones fuertemente asimétricos habituales en las federaciones plurinacionales (Bélgica, Canadá), ni los patrones del federalismo anglosajón –que tiende a atribuir las funciones legislativa y ejecutiva de una misma materia al mismo nivel de gobierno (Australia, Canadá)–, ni los mecanismos de cooperación y de ejecución desarrollados en el federalismo centroeuropeo (Alemania, Austria).

4. *El modelo de financiación.* La autonomía económica supone una condición ineludible de la autonomía política. En este ámbito, y hablando del caso de Cataluña, nos encontramos con una cifra muy importante de déficit fiscal en términos de política comparada, ya que es superior al 9% del PIB. Eso es prácticamente un expolio. La autonomía económica y fiscal de los estados federados similares a Cataluña muestra cantidades significativamente inferiores de déficit en relación con los respectivos gobiernos centrales. Además, el déficit fiscal de Cataluña podría aumentar en los próximos años, en el caso de que no se reformara adecuadamente el actual sistema de financiación. Se trata de un sistema que resulta cuestionable tanto desde la perspectiva de la eficiencia económica como desde consideraciones éticas de equidad. Poco a poco el déficit de inversiones del Estado agrega dificultades a la realización práctica del autogobierno en un entorno europeo y mundial cada vez más competitivo.

En definitiva, a pesar de que ha supuesto un avance en términos históricos, el estado de las autonomías resulta un modelo alejado de los modelos federales en bastantes aspectos, y presenta límites de concreción y desarrollo liberal y democrático. Las comunidades autónomas no disponen de una capacidad de decisión política de carácter coherente y completa en las materias que más personalizan su autogobierno,

ni tampoco de una financiación equitativa (con la excepción vasconavarra). En nuestro contexto, pensar bien la democracia requiere hacerlo desde la plurinacionalidad y, eventualmente, desde el federalismo. Creo que es necesario superar los tres *handicaps* mencionados que cultiva el modelo regional autonómico surgido de la transición de los años setenta: la confusión entre descentralización y plurinacionalidad; la ausencia de unas reglas de juego estables y claras, que no hagan depender el funcionamiento del sistema político de las coyunturas electorales; y la falta de una protección jurídica con garantías ante el Tribunal Constitucional sobre el contenido del reconocimiento nacional y del autogobierno.

Todo ello supone una cierta perversión del espíritu con el que se elaboró la Constitución de 1978, como también un cierto fracaso, en términos democráticos, de la acomodación del pluralismo nacional interno del estado. La falta de una cultura política de carácter federal y plurinacional en las principales fuerzas políticas españolas hace pensar que las soluciones *federales* en la línea del federalismo plurinacional no son probables. Esta realidad hace que, paralelamente, las posiciones independentistas o a favor de una *asociación* con el estado en términos confederales se vuelvan posiciones cada vez más racionales en términos estratégicos y más razonables en términos morales y democráticos. **M**

Notas

- 1 Requejo 2007 (2005), capítulo 4; 2001.
- 2 En relación a las discusiones normativas, cfr. Requejo 2007, capítulos 1, 4; Gagnon-Tully 2001. Y en cuanto a las discusiones empíricas y comparadas, cfr. McGarry 2005, 2003.
- 3 Son estos unos procesos establecidos con independencia de lo que todavía expresan algunas versiones liberales tradicionales, que defienden la *neutralidad* del estado en materia cultural y un enfoque normativo *individualista* sin conexión con los análisis empíricos en torno a los procesos de socialización cultural de los individuos empíricos. Normalmente se trata, como mínimo, de teorías normativamente incompletas, es decir, que no explicitan toda la normatividad que asumen.
- 4 En general, creo que tanto el liberalismo clásico como el socialismo, o en otras palabras, las dos principales direcciones de pensamiento político que arrancan con la Ilustración, no están lo bastante bien preparadas intelectualmente para tratar la cuestión de los nacionalismos que no coinciden con el nacionalismo de estado. Este hecho está obviamente relacionado con el *estatismo* implícito en ambas tradiciones. Eso significa que tenderán a adoptar una posición conservadora en relación con el *statu quo* de las realidades estatales, con independencia de sus orígenes históricos o de las realidades fácticas de cada contexto.
- 5 Confrontar Gagnon-Tully 2001; Tierney 2004; Kymlicka 2001; Taylor 1992; Requejo 2007, capítulo 2; 2001a.
- 6 En relación con las naciones minoritarias y la Unión Europea, cfr. Nagel, 2004.
- 7 Un tercer tipo de teorías federales son las de raíz kantiana. Para una aproximación a la teoría de Kant sobre el patriotismo/nacionalismo y la “justicia cosmopolita”, cfr. Requejo 2008.
- 8 Se trata de una tradición que en el caso de los Estados Unidos fue reforzada por la actuación del Tribunal Supremo como *policy maker*, a pesar de las sentencias de los últimos años en una dirección más *amistosa* hacia los estados federados.
- 9 Vinculado a la clásica fórmula jurídica del derecho romano “*quod omnes tangit*” (lo que afecta a todos debe ser aprobado por todos), se traslada, en términos federales, a la introducción del derecho de veto de los colectivos federados (Althusius, *Politica Methodice Digesta* VIII). Esta concepción comparte una base común con la teoría republicana de la libertad negativa colectiva (denominada “neo romana” por Skinner, 1998) y rehabilitada hace poco. He tratado el contraste entre las lógicas del federalismo y de las federaciones en Requejo 2007, capítulos 3 y 4.
- 10 Estos déficits están relacionados, a veces, con una falta de consideración del pluralismo interno de las naciones minoritarias empíricas por parte de algunos actores políticos. Este hecho requiere, sin embargo, un cuidadoso análisis particular.



El teatro en la ciudad

Los espacios escénicos, ayer y hoy

 TEATROS EN ACTIVO

 TEATROS DESAPARECIDOS

 MICROESPACIOS / ESPACIOS PARATEATRALES



001	PRINCIPAL	132	LUZ DE GAS	185	CLUB CAPITOL
011	CÚPULA VENUS	137	INSTITUT DEL TEATRE	186	L'ANTIC TEATRE
012	LICEU	141	VILLARROEL	188	LA FARINERA DEL CLOT
013	LATINO	145	LLIURE GRÀCIA	189	LA FORMIGA MARTINENCA
021	ROMEA	147	ORFEÓ GRACIENC	190	LA PUNTUAL
036	LLUÍSOS-GRÀCIA	148	JOVE TEATRE REGINA	192	NAU IVANOW
037	LLUÍSOS-HORTA	150	LLANTIOL	193	T. DE LA BONA SORT
040	POLIORAMA	151	LA CUINA	194	RUQUERIA QUERUBÍ
048	ARNAU	152	C. ARTESÀ TRADICIONARIUS	195	SALA EL ENKO
056	EL MOLINO	154	SALA BECKETT	196	SALA MUNTANER
060	TEATRENEU	157	AUDITORI C.C. LES CORTS	197	SALA SANT MEDIR
062	ARTERIA PARAL-LEL	158	TEATRE ZONA NORD	198	NOU TANTARANTANA
070	C. CÍVIC CAN FELIPA	159	LA RIERETA TEATRE	199	COLISEUM
071	C. CATÒLIC GRÀCIA	160	TEATRE CCCB (2011)*	200	TEATRE DEL RAVAL
075	APOLO	161	SANT ANDREU TEATRE	201	VERSUS TEATRE
077	CONDAL	162	T.N.C	202	AKADEMIA
079	EL CENTRE GRÀCIA	163	C.C. HOSTAFRANCS	203	LA PODEROSA
082	VICTÒRIA	166	ORFEÓ DE SANTS	204	TALLER 22
086	C.P. ST. VICENÇ DE SARRIÀ	167	GAUDÍ	205	LA CALDERA
094	GOYA	168	A. V. V. CONGRÉS	206	COVA DE LES CULTURES
095	ADRIÀ GUAL	169	ALMAZEN	207	LA VIRGEN
099	FOMENT HORTENC	170	ALMERIA TEATRE	208	LA PAPA
100	TÍVOLI	172	ATENEU BARCELONÈS	209	L'ATELIER
102	LLARS DE MUNDET	173	AT. P. g BARRIS	211	SALA CAPELLA
103	ALIANÇA POBLE NOU	174	BCN. T. MUSICAL	212	TINTA ROJA
104	GREC	175	ESPAI BROSSA	213	CINCOMONOS
105	LLIURE MONTJUÏC	176	CASA DELS MÚSICS	214	EL COLMADO
106	MERCAT DE LES FLORS	177	CASA ELIZALDE	215	CONSERVAS
108	BORRÀS	178	C.C. COTXERES BORRELL	216	PA'TOTHOM
111	STUDIUM MASRIERA	179	C.C. ELS CATALANISTES	217	ESTUDIS BERTY TOVÍAS
118	CLUB HELENA	180	CENTRE SANT PERE	218	FLYHARD
120	EL CENTRE POBLENOU	181	CENTRO GALEGO	219	SALA ATRIUM
121	LA SALLE BONANOVA	182	CITY HALL	220	PORTA 4
124	C.P. DEL ROSER	183	BIBLIOTECA CATALUNYA	221	COL-LEGI DE TEATRE
127	C. CATÒLIC DE SANTS	184	CÍRCOL MALDÀ		

Teatros desaparecidos

FONT DE JESÚS (S.XIX)	ALI BEI (1889)	AUDITORIUM (1914)
T. DELS GEGANTS (1820)	RETIRO (1889)	C.C.R. ARAGONÈS (1914)
SANTA CATERINA (1835)	BATA-CLÀN (1890)	NATURA (1915)
T. DEL CARME (1836)	CONCERT SEVILLA (1890)	ESTUDI CIRERA (1920)
TIRSO (1836)	EDÉN CONCERT (1890)	CIRC OLÍMPIA (1924)
T. DE LA MERCÉ (1837)	ESTAMBUL (1890)	SALA EMPORDANESA (1930)
LICEO DE MONTESIÓ (1838)	GAYARRE (1890)	PARTHENON (1932)
CRADERO (1840)	LA MARAVILLA (1890)	INFANTIL MARQUINA (1933)
T. NOU DELS CAPUTXINS (1842)	LUCERO DEL ALBA (1890)	STUDIUM MASRIERA (1933)
JARDINS NINFA (1848)	OLÍMPIA (1890)	FOMENT MARTINENC (1938)
T. DELS JARDINS DEL TÍVOLI (1849)	SALÓ AMAYA (1890)	NIU GUERRER (1938)
ODEON (1850)	SALÓ VENUS (1890)	PRADO CATALÁN (II) (1938)
PRINCIPAL DE GRÀCIA (1850)	G.C. DES VARIETÉS (1891)	ATENEU COLÓN (1939)
OLIMPO (1851)	CAFÈ CALLÍS (1894)	CALDERÓN (I) (1945)
CIRC BARCELONÈS (1853)	CAFÈ DE LA MARINA (1894)	WINDSOR (1947)
BEETHOVEN (1860)	CAFÈ DEL RECREO (1894)	CASAL CLARET (1950)
VARIETATS (1863)	NUEVO RETIRO (1899)	ALEXIS (1955)
DE LA ZARZUELA (1864)	BOSC (1899)	AUDITORI MANÉN (1955)
PRADO CATALÁN (1864)	ESPAÑA (1899)	CANDILEJAS (1957)
JOVELLANOS (1867)	ALCÁZAR ESPAÑOL (1900)	GUIMERA (1958)
TALIA (1867)	DELÍCIES (1900)-	PARC D'ATRACCIONS (1966)
RECREO (1868)	TALIA (1924)-	MORATÍN (1967)
TERTULIA OSSORIO (1868)	MARTÍNEZ SORIA (1982)*	BELLE EPOQUE (1982)*
NOVETATS (1869)	C. CATÒLIC GRÀCIA (1901)	CALDERÓN (II) (1968)
ESPANYOL (1870)	BARCELONA (1902)	CAPSA (1969)
JARDÍ ESPANYOL (1870)	DIORAMA (1902)	ORFEÓ DE SANTS (1969)
ESTRELLA (1874)	T. DE LES ARTS (1903)	GASLIGHT (1970)
TÍVOLI DE GRÀCIA (1875)	COLISEU POMPEIA (1903)	MARTIN'S (1971)
BUEN RETIRO (1876)	PRICE (1903)	ARS (1972)
QUEVEDO (1876)	SALA MERCÉ (1904)	IMPACTO (1974)
CIRC EQÜESTRE (1879)	CÒMIC (1905)	RÍO (1974)
LÍRIC (1881)	ODEON (II) (1906)	CALÍOPE (1979)
MASSINI (1881)	ARENAS (1910)	MALIC (1984)
CATALUNYA (1884)	CLARIS (1910)	L'ESPAI DE DANSA I MÚSICA (1992)
EL DORADO (1884)	TÍVOLI GRACIENC (1910)	ARTENBRUT (1993)
COMÈDIA (1887)	SALÓ DIANA (1912)	LLUNA PRUNA T. MORIQUETA (1995)
CALVO I VICO (1888)	SCALA (1912)	MINA 2 (1995)
GRAN VIA (1888)	E.C. ART DRAMÀTIC (1913)	

NOTA. Los teatros desaparecidos figuran listados cronológicamente por su fecha de inauguración.
*Las diferentes fechas entre paréntesis indican el año en que cambió el nombre del teatro.

¿Cuál es el lugar del teatro en las ciudades contemporáneas? ¿Los teatros configuran un sistema urbano con entidad propia? ¿Hasta qué punto este sistema es deudor de los tiempos pasados? Los textos de este cuaderno quieren responder estas y otras preguntas.

Mapas teatrales, tejido urbano y social

Texto **Antoni Ramon Graells** profesor de la ETSAB



El cuaderno se inicia con un escrito de carácter teórico en el que Georges Banu retoma e interpreta las categorías de *refugio* y *edificio* que el director de teatro francés Antoine Vitez formuló en los años setenta del siglo veinte con el objeto de comprender los rasgos que caracterizan esencialmente la arquitectura teatral y, a continuación, observar con diversas ópticas un conjunto de ciudades con intensa vida teatral.

El panorama que describen los artículos adquiere matices diferentes en función del autor y de la ciudad. Algunos están más enfocados a ofrecer una visión crítica del presente, como es el caso del artículo de Andreu Gomila sobre Buenos Aires o el de Oriol Puig Taulé sobre Berlín. Otros, como el de Juan Antonio Hormigón sobre Madrid y el de Iain Mackintosh sobre Londres, describen un itinerario histórico o bien momentos estelares de las ciudades que estudian. Urtzi Grau y Cristina Goberna en el caso de Nueva York, Kenichi Migita en el caso de Tokio y Antoni Ramon en el de Barcelona dibujan unos mapas teatrales que muestran el presente y la historia al mismo tiempo. Aviñón, Edimburgo y Tàrrrega representan un caso aparte, puesto que los festivales teatrales crean otra ciudad, en otro tiempo, que analiza Mercè Saumell. Directores, críticos, estudiosos, gente de teatro, consultores escénicos, pero también poetas, periodistas y arquitectos participan en un cuaderno que quiere ofrecer una mirada múltiple del espacio teatral.

Para aproximarnos a la relación del teatro con la ciudad podemos servirnos de herramientas analíticas diversas. Al contemplar el mapa teatral de una ciudad descubriremos líneas, áreas, recintos e hitos. Líneas: los bulevares de París, Broadway en Nueva York, la avenida Corrientes en Buenos Aires, el Paral·lel en Barcelona. Áreas: el West End en Londres, Greenwich Village en Nueva York, el Barrio Latino en París, Gràcia en Barcelona. Recintos: el Lincoln Center en Nueva York, la Cartoucherie en el Bosque de Vincennes, en París, la llamada Ciutat del Teatre de Montjuïc en Barcelona. E hitos: a veces aislados, como la Ópera Bastille en París, el National Theatre en Londres o el Teatre Nacional de Catalunya en Barcelona; otros, polarizando estructuras lineales, como hacía la ópera proyectada por Charles Garnier en París a mediados del siglo XIX.

No obstante, el análisis sincrónico de la morfología ofrece sin duda datos de interés, pero omite otros que un estudio histórico diacrónico sí que proporciona. A título de ejemplo, una ojeada al mapa teatral de París permite advertir los límites de la aproximación morfológica. Si nos fijamos solo en la geometría de los puntos, no podemos comprender el sentido de la desaparición del llamado bulevar del Crimen en 1862, cuando el barón Haussmann, alcalde de París, mandó derribar los teatros del bulevar del Temple para abrir el bulevar del Príncipe Eugène –futuro bulevar Voltaire– y la plaza del Château d’Eau –futura plaza de la République– y dispuso la construcción de cuatro nuevas salas: el Théâtre de la Gaîté, los Théâtre Lyrique y de Châtelet, en la plaza del mismo nombre, y la Nouvel Opéra. Haussmann promovió así un cambio de la función del lugar teatral, de la manera de frecuentar, percibir y vivir el teatro en la ciudad.

De manera análoga, el cambio de una visión morfológica por otra social hace que las llamadas áreas tomen forma de barrios, en los cuales los teatros tienen un importante papel a la hora de estructurar el tejido urbano y social. Contemplar la historia hace que nos demos cuenta de la resistencia de la tra-

dicción teatral a desaparecer de las zonas urbanas que ha poseído. Siguiendo el ejemplo de París, en la *rive gauche*, en el entorno del barrio latino, la genealogía teatral arrancaría con los antiguos *jeux de paume* y con la primera sede de la Comédie Française, edificios insignificantes, no sólo por sus dimensiones, sino, sobre todo, por la falta de significado urbano de sus fachadas. Proseguiría con el hito histórico de la construcción del Odeon, a mediados del siglo XVIII, el primer teatro de París que se sitúa en la ciudad como un monumento con carácter, es decir, que se puede leer como lo que es: un teatro que *embellece* el entorno y, al mismo tiempo, valoriza una operación de transformación urbana. Y podría finalizar con la inauguración del Vieux Colombier en 1913, cuando Jacques Coupeau situó la sede de su compañía en el espacio urbano del público al que convocaba: la juventud y la intelectualidad, el *public lettré*.

No obstante, la historia de los lugares teatrales no sólo está hecha de continuidades, sino también de rupturas, de intervenciones innovadoras que estremecen las estructuras establecidas. Este fue el caso del Théâtre Nationale Populaire de Jean Vilar, situado en los años 1950 en un barrio burgués sin tradición teatral; de la descentralización de los centros culturales del *cinturón rojo* de París; o de la Cartoucherie en el Bosque de Vincennes, que se introdujo como una guerrilla que libera zonas en el mapa teatral de París a finales de los años sesenta del siglo XX. El territorio de la Cartoucherie no se sitúa en la ciudad realmente existente, sino en otro espacio, alternativo tanto de los lugares consolidados como de los que están en decadencia.

Vistos desde una perspectiva histórica, los hitos adquieren un valor diferente del que destacaba el análisis morfológico, y se convierten en emblemas de una sociedad o, mejor dicho, de un poder. Tanto el Palais Garnier como la Ópera Bastille pueden entenderse como materializaciones del espíritu y de la base material de un tiempo, ya sea el del Segundo Imperio de Napoleón III o el de París de François Mitterrand y Jack Lang. En ambos casos se trata de momentos históricos necesitados de monumentos con voluntad de afirmarse.

Sin embargo, a las narraciones sociales y del transcurso histórico habría que sumar otras, como la del discurso artístico, y más concretamente, la reflexión sobre el vínculo entre una idea de teatro y el espacio urbano. Conocerlo es indispensable para comprender la posición de un teatro en la ciudad. Tal como explica Georges Banu, los casos de Les Bouffes du Nord y de la Cartoucherie son sintomáticos. A finales de los sesenta, el Théâtre du Soleil elude la ciudad para crear una propia, y al mismo tiempo evade también el teatro a la italiana. Busca otros lugares teatrales, no en salas polivalentes, espacios neutros y neutralizantes, sino en viejas naves industriales, antiguos lugares de producción aptos para la creación, tal y como lo formula Ariane Mnouchkine: “¿Por qué una fábrica es un lugar teatral mejor que otros? ¡Porque está hecha para alojar creaciones, producciones, trabajos, invenciones, explosiones!”

Los estudios morfológicos, sociales, panorámicos históricos y el conocimiento del proyecto artístico son entonces aproximaciones complementarias, con las cuales se pueden ir dibujando los mapas teatrales de una ciudad. A pesar de ello tampoco agotan la relación del teatro con la ciudad, puesto que la mirada a los teatros no debe hacernos perder de vista que el hecho teatral –no solo los edificios– se difunde en los espacios urbanos y los transforma, aunque solo sea un instante. **M**

El Mercat de les Flors ocupa el Palacio de la Agricultura de la exposición de 1929, en el recinto que con el tiempo se convertiría en la Ciutat del Teatre. El Ayuntamiento impulsó el rescate de este espacio en los años 80 gracias al descubrimiento que hizo Peter Brook, que presentó en él “La tragedia de Carmen”.





© Laura Cuch



Para hacer teatro de otra manera había que hacerlo en otros ámbitos. Sobre este principio básico arrancó la gran aventura moderna del lugar, que discurrió entre el abandono reiterado del lugar antiguo y el descubrimiento provisional de nuevos espacios, inesperados, dispersos y disimulados.

Por una estética de los “lugares refugio”

Texto **Georges Banu** Profesor de la Université Sorbonne Nouvelle – Paris III.
Crítico y teórico teatral

Un axioma descubierto a través de todas las experiencias relativas a la renovación del espacio teatral: ningún lugar salva un espectáculo. Puede enriquecerlo, exaltarlo, mejorarlo, ¡pero nunca salvarlo! El lugar es un marco cuyo impacto se agrega al tema primero –que siempre seguirá siendo el espectáculo– sin reemplazarlo. Es un *proceso* y una *utopía* lo que origina la búsqueda de nuevos lugares para el teatro, al que se pretende arrancar de su espacio canónico en nombre de una expectativa, de otra percepción y de una manera diferente de reunir al público. Esta postura rebelde se apoya inicialmente en el cuestionamiento del lugar heredado; la gente de teatro sufre sus límites y pretende alejarse de ellos: ¡un proceso que conduce a un acto! Y, por otra parte, hacia otro público. Para hacer teatro de una manera diferente era necesario hacerlo en lugares distintos. Y sobre este principio básico arrancó y se desarrolló la gran aventura moderna del lugar.

Antoine Vitez adelantó la distinción que a partir de entonces fue histórica entre el *refugio* y el *edificio*. Bajo la denominación

de edificio se reúne el conjunto de las construcciones edificadas en nombre de una misión de representación preestablecida: lugares concebidos para el teatro, lugares para satisfacer sus exigencias y responder a la vocación artística, tanto como a la social. Lugares de interpretación tanto como lugares de reunión, lugares asignados a una función bien definida, lugares que, más allá de la diferencia de estructura, de materiales, de organización, confirman la perennidad del “espectáculo” –ópera o danza tanto como teatro– en el contexto social occidental. Edificios ateos levantados, en la mayoría de los casos, junto al otro centro de la ciudad, el edificio religioso que es su semejante. A partir del Renacimiento están reunidos: ambos edificios estructuran la topografía de la ciudad moderna.

El vocablo *refugio* reúne esos espacios donde el teatro se refugia cuando abandona el edificio. El término, en la acepción viteziana, tiene un valor genérico porque concierne al conjunto de los lugares descubiertos y explotados en nombre de una voluntad de liberación del edificio. El refugio se



© Laura Cuch

El Théâtre des Bouffes du Nord, un local clásico parisino que cerró en 1952 y que los nuevos directores teatrales recuperaron en 1974. A la izquierda, el Pavillon Baltard, una estructura del antiguo mercado central de París reconstruida como espacio teatral en el barrio Beauté-Baltard. En la página siguiente, la Cartoucherie de Vincennes, una fábrica de armas reconvertida en centro de creación por Ariane Mnouchkine y el Théâtre du Soleil.

define siempre en relación con su polo contrario. Si el edificio puede ahorrarse la referencia al refugio, lo contrario en cambio es imperativo: el refugio se piensa en relación con el edificio. El lugar adverso le resulta indispensable para tomar la medida de la ruptura operada.

Lo propio de esta búsqueda de nuevos lugares es la desterritorialización del teatro, que deja de estar asignado a un solo lugar porque, parafraseando una fórmula célebre, “se puede hacer teatro de todo”, “se puede hacer teatro en todas partes”. La representación inviste un lugar que *a priori* no le estaba destinado, lo elige e inscribe en el campo de una práctica extraña porque es el acto de representar lo que hace teatral a un lugar; aunque nada presagiara el encuentro, se convierte en soporte de una obra artística. En este ejercicio, la dimensión del descubrimiento, de la sorpresa y del asombro tiene un papel predominante. Inicialmente el abandono del edificio gastado se acompañaba del efecto suscitado por lo inédito del refugio revelado.

El teatro –se recuerda a menudo con toda razón– es un asunto esencialmente urbano. Al menos el teatro moderno, que se remonta a los isabelinos, indisociables de Londres, o a los clásicos franceses vinculados con París. Este aserto preliminar se encuentra generalmente confirmado por la elección de los refugios que, en casi todos los casos, están inscritos en la trama urbana, la exploran, la subvierten, la desestabilizan, pero no la abandonan.

El refugio en su versión urbana más consolidada se presenta como un lugar vivido. Casi siempre es un lugar viejo, marcado por una existencia previa, que acoge la representación teatral sobre un fondo de reminiscencia, de persistencia mnemónica de su función primera, a veces muy afirmada, a veces borrada. El teatro se inmiscuye en las entrañas del lugar: muros o suelos, puertas, ventanas; procura una impureza cara a los artistas modernos que quieren representar: representar con la memoria del lugar y animar los cuerpos presentes. Esta imbricación, esta superposición de capas temporales erigen el refugio en un lugar palimpsesto.

Los otros lugares, los refugios invitan a un trabajo sobre la desviación. Y esta desviación, teatralmente abordada, sigue siendo el reto de los directores escénicos, porque se trata de lugares *apartados* de su vocación inicial.

Valorizar el prestigio y reciclar el residuo

En el principio los lugares apartados fueron lugares nobles. La catedral de Salzburgo para Max Reinhardt, los jardines del Palacio Pitti para Coupeau, o los del Palacio Leopoldskrone para el mismo Reinhardt. Para no mencionar la multitud de las versiones de *Edipo Rey* que, por impulso del maestro austriaco, se multiplicaron en Europa en los lugares más inesperados. El movimiento conoció una evolución espectacular después de la Segunda Guerra Mundial, a partir del descubrimiento del Palacio de los Papas de Aviñón por René Char y Jean Vilar. El teatro lo impulsó como lugar de prestigio y lo erigió en hogar estival ejemplar; tal como observaba Roland Barthes, ¡en invierno, sin teatro, el palacio está triste!

Más tarde el movimiento conoció una auténtica expansión a escala europea: palacios, iglesias, castillos se convirtieron provisionalmente en lugares artísticos; una verdadera inflación que ha acabado por corromper el gesto polémico inicial. El lugar de prestigio resucitado por las artes del pre-



© Laura Cuch

sente se inscribe a partir de entonces como referencia en los itinerarios turísticos.

Los lugares de recuperación se sitúan en el extremo opuesto. Lugares improductivos en vías de desaparición, abandonados, huérfanos... con frecuencia secretos, ocultos, *catacumbas* de la modernidad. Se los elige en nombre de su desgaste tanto como de su fragilidad. El hombre de teatro se incorpora a la estética del desecho que la modernidad impuso desde Beuys hasta Arman, Kantor y tantos otros. Esos lugares desafectados tal vez tienen “la belleza de los restos”, para retomar la fórmula de Peter Brook, pero también su melancolía. Son lugares que han servido, pero su razón de ser ha perdido pertinencia, son lugares en los que todo conduce a la destrucción hasta el instante en que un hombre de teatro los descubre y exalta dándoles *otra* vida, diferente, cuyo poder experimentan los espectadores. Estos lugares se incorporan a lo que Kantor llamaba “la realidad de más bajo rango”, que se vuelve fecunda mediante la intervención del artista, quien la integra en una obra singular y le concede una nueva oportunidad.



© Laura Cuch

En el origen, por un sincronismo que confirma la existencia de un “espíritu de la época”, en cuyo nombre se realiza el alejamiento del edificio en provecho de los refugios, se encuentra un doble gesto radical de dos grandes figuras que se erigieron como referencias de la escena moderna: Luca Ronconi y Ariane Mnouchkine. En los años sesenta firmaron los espectáculos fundadores en el proceso de reinención del lugar teatral: *Orlando furioso* y 1789.

Luca Ronconi eligió su lugar en el propio corazón de París, el Pavillon Baltard. Una elección ejemplar aún hoy. Para un poema de otra época como el de Ariosto, Ronconi selecciona un lugar actual, en el que aspira a establecer una relación nueva con el público. El espacio de representación pierde su unidad y vuela a pedazos el antiguo pacto de cierre que funda el teatro occidental a partir del siglo XIX. El lugar refugio lo permite. El refugio tiene que ver con el descubrimiento y la virginidad, porque –retomando una expresión cara a Peter Brook– procura la fascinación de la “primera vez”. Entramos en él libres de todo antecedente, de la menor experiencia anterior. El lugar, escribe Nicky Arietino, el gran escenógrafo de André Engel, “es incapaz de mentir”. Ello tranquiliza y alienta a la comunidad teatral que en aquel período busca sumergirse en la realidad concreta de la ciudad.

El teatro recupera lugares amenazados, y hasta condenados a la destrucción, para otorgarles una última oportunidad de

vida; lo efímero de la práctica teatral encuentra su semejante en lo efímero del refugio pasajero. El *Orlando* de Ronconi y el Pavillon Baltard sellaron un breve noviazgo que es el origen de una “poética de la desaparición generalizada”. Desde Klaus Michael Grüber hasta André Engel, serán muchos los directores escénicos que adopten esta práctica, artistas migratorios que encuentran refugio en nidos temporarios. Nidos a los que arrastran a los espectadores a descubrir, proponiéndoles lanzarse a la exploración de la ciudad, a abandonar los itinerarios habituales, a tomar caminos desconocidos y, forzosamente, redescubrir la ciudad... Poética de la desaparición y poética de la ciudad se sostienen una a otra.

La desaparición vuelve míticos ciertos espectáculos unidos para siempre al refugio que los ha acogido. Y, asombrosamente, engendra una auténtica literatura legendaria porque estos acontecimientos se dejan contar, permiten el relato y hacen posibles las memorias. Memorias de los espectadores deslumbrados hasta el punto de recuperar el sentido y el alcance de la experiencia vivida en ámbitos diferentes al teatro: en el Estadio Olímpico de Berlín para el célebre *Winterreise* de Grüber o en la fábrica abandonada del norte de París que acogió el inolvidable *Dell’inferno* de Engel.

El otro acontecimiento remite a la aventura de Ariane Mnouchkine, quien, con el Théâtre du Soleil, eligió la Cartoucherie de Vincennes para 1789. En este caso aparecían otra vez ciertos principios del espectáculo de Ronconi, pero coloreados con un compromiso más evidente. Para llegar a la Cartoucherie –un refugio genial, situado en las afueras de la ciudad– hay que emprender una auténtica expedición hasta el Bosque de Vincennes, un remoto territorio vinculado a prácticas sexuales de notoriedad pública. Mnouchkine invistió un refugio y lo cargó con el poder simbólico de la aventura teatral que ya había emprendido antes, pero que con 1789 adquiría un impacto particular. Las virtudes de un lugar a descubrir, de un itinerario inédito, de un viaje hacia la utopía del lugar tanto como de la sociedad, todo concurría para otorgar a la Cartoucherie una dimensión altamente simbólica.

Lugar apartado, lugar recuperado, La Cartoucherie es también un lugar confiscado. Investido por una artista y una compañía, este refugio escapa a la poética de la desaparición –sus descubridores se instalaron allí y allí se quedaron– para constituirse en un edificio otro, no construido sino reconvertido. Ariane Mnouchkine salvó la Cartoucherie para 1789, pero a continuación se implantó ella y convirtió el lugar de fortuna en edificio perenne y fuertemente personalizado. Lleva la marca de su práctica, no tiene la disponibilidad funcional de un edificio levantado con vistas a un programa de utilización impersonal. En vez de la desaparición a que en un principio parecía estar condenado, como el Pavillon Baltard y tantos otros, se ha producido un arraigo alimentado por la memoria del Soleil.

Hoy, la Cartoucherie es un refugio-edificio y Mnouchkine todavía lo trata así. Se ha convertido en un punto de referencia de la topografía parisina, pero su volumen sigue todavía sometido a las exigencias de cada espectáculo, porque Mnouchkine lo modifica según las necesidades. Se mantiene constante lo que podríamos llamar su estructura tripartita: la sala, el restaurante y la biblioteca. En este lugar, donde los espectáculos son largos y suponen escapadas de la cotidianidad, la representación teatral, la gastronomía y la lectura se combinan con la posibilidad de experimentar un ámbito



© Laura Cuch

En esta página y la anterior, dos de los cuatro teatros nacionales de París. Arriba, el histórico Odéon, un edificio neoclásico con la sala de estilo italiano, reconvertido en 1968 en Théâtre d'Europe en homenaje a la labor que en él hizo como director Giorgio Strehler. En la página anterior, el Théâtre de Chaillot, original de 1937, que fue reformado entre 1973 y 1975 para convertirse en teatro nacional y sede de una escuela de interpretación.

diferente a los otros. Con sus numerosos teatros, la Cartoucherie encarna una experiencia perenne puesta bajo el signo de Ariane Mnouchkine desde su descubrimiento.

Alianza del refugio y el edificio

La síntesis fue encarnada por Peter Brook y más particularmente por su espacio ejemplar de Les Bouffes du Nord. Lugar que no fue encontrado por un feliz azar sino, dice Brook, como colofón de una serie de experiencias preparatorias desarrolladas anteriormente en los lugares más inesperados: pueblos africanos, reservas indígenas, calles neoyorquinas. Según el director escénico, un refugio pertinente se descubre justamente en nombre de una proyección: se erige como solución espacial a una búsqueda ya emprendida.

La originalidad de Les Bouffes du Nord procede de un doble estatuto, porque no se trata de un lugar apartado sino de un edificio quemado, en ruinas, que se beneficia –dice Brook– de la “belleza de las arrugas”. Un lugar viejo que el director teatral reinvestió sin enmascarar su pasado pero modificando su estructura. Si en sus orígenes fue un teatro a la italiana, Brook lo adapta para aproximarlos al modelo isabelino, pero preservando sus características iniciales. Así se constituye en un lugar híbrido, particularmente rico en potencialidades. El realizador escénico se beneficia de la extensión de la línea de contacto actores / espectadores propia de la escena shakespeariana y de la verticalidad del cilindro acústico instaurado por los teatros a la italiana; de la intimidad espacial y al mismo tiempo de la calidad acústica.

Brook trata este edificio como “un lugar que os habla”, y acerca del cual no quiere operar la restauración nostálgica; por el contrario, integra su pasado en la experiencia de la representación, que se apoya en la igualdad actores-espectadores reunidos en un lugar doble, libre de toda decoración. Los bastidores se han suprimido, todo se ve, todo se comparte. Les Bouffes, un lugar híbrido, *limpiado*, un lugar de comunicación, realiza la alianza del edificio y el refugio. Pero está igualmente afiliado a la poética escénica de Brook, así como la Cartoucherie resulta inseparable de la estética de Ariane Mnouchkine.

Peter Brook ha buscado lugares por todas partes. En ocasión de presentar su *Tragedia de Carmen* en el Mercat de les

Flors de Barcelona –espacio que reveló con la ayuda de Jean-Guy Lecat– resumía el espíritu de su búsqueda en una buena entrevista: “El Mercat de les Flors es un hallazgo. Tiene personalidad, forma parte de la ciudad, tiene su propia belleza y su propio encanto y, además, es un espacio vivo y neutro a la vez. Si fuera neutro sin estar vivo se asemejaría a un estudio de grabación, y si estuviera vivo sin ser neutro se igualaría a una iglesia barroca, donde la imaginación ya está saturada por el lugar... Las representaciones fueron buenas porque se dieron en el espacio que necesitaban”. (Entrevista con Elena Posa en *Deu anys de Mercat*, Ayuntamiento de Barcelona, 1993.) La práctica de los lugares-refugio no puede dissociarse de una reflexión sobre la ciudad y de sus circunstancias políticas.

El hogar recuperado

La búsqueda de los lugares-refugio está ligada a una época, pasada la cual comenzó el retorno al teatro a la italiana. El director escénico recuperó sus virtudes como un hijo pródigo que regresara al hogar. Pero la huella de la experiencia vivida en otros lugares, en los refugios, no dejaría de tener consecuencias en esta recuperación del edificio. Cuando Grüber comenzó el movimiento de repliegue lo vinculó a una *poética de la memoria* de la que él, y luego muchos otros, reactivaron los emblemas: el telón rojo, el escenario, las butacas.

Existe un bello volumen de versos titulado *Où partir de la maison?* (¿Marchar de casa, adónde?). Eso es lo que el teatro ha hecho para explorar la ciudad y hurgar en ella, para perderse en ella y olvidar la *casa*, pero ha terminado por recuperarla con el sentimiento de que la experiencia no fue inútil, igual que el hijo pródigo que regresa madurado por las aventuras pasadas, los fracasos superados, las satisfacciones recuperadas.

Desde la estética de la desaparición hasta la poética de la memoria, desde la recuperación de los refugios hasta la reapropiación de los edificios, desde la consumación de los lugares “del rango más bajo” hasta la valorización de los “lugares de memoria”, he aquí, en pleno funcionamiento, el principio de la acción y de la contraacción propio de la relación del teatro con la ciudad, en la época de las grandes mutaciones y de los cuestionamientos radicales. **M**

Una sucesión de sedimentos evoca el paso del teatro por lugares de la ciudad donde se estableció con vigor durante un cierto tiempo. En cada uno de estos lugares perviven huellas físicas y un recuerdo más o menos definido de ese pasado.

El deambular barcelonés del teatro

Texto **Antoni Ramon Graells** profesor de la ETSAB

Observar atentamente el mapa teatral de la Barcelona contemporánea es un ejercicio excelente para reflexionar sobre la relación del teatro con la ciudad. El plano que reproducimos en la portada de este Cuaderno central¹ –donde se señalan los espacios escénicos y se refleja el sistema teatral presente– permite reconocer las huellas del pasado, pero para percibir las es necesario haberse adentrado previamente en las páginas de la historia. Al hacerlo descubrimos un relato de encuentros y desencuentros.

El dibujo del mapa presenta densidades diferentes según las zonas, los ejes o los focos. Los territorios actualmente denominados Ciutat Vella y Gràcia concentran una parte importante de los espacios escénicos de la ciudad, la Rambla y el Paral·lel destacan como ejes teatrales, y Glòries y los alrededores del antiguo Palau de l'Agricultura de la Exposición Internacional de 1929 se convierten en puntos focales de un sistema que se completa con el entramado de los teatros de entidades, los centros culturales de los barrios y las salas de pequeño formato, a veces incluso minúsculo. Se trata entonces de un mapa de la situación teatral actual en el que, al mismo tiempo, está impresa la memoria teatral de la ciudad. Nos adentramos en ella no tanto con el objetivo de ser más eruditos, como para comprender el presente, y, quien sabe, pensar un futuro.

Pero antes de comenzar, expliquemos por qué hemos usado la expresión “espacios escénicos” y no “teatros”. Este texto, a pesar de que se centre en el teatro y los teatros, no se quiere limitar al acontecimiento y a los edificios teatrales en un sentido estricto, sino que busca integrar en este discurso una muestra del mundo –a veces poco conocido– de los locales que acogen actuaciones artísticas diversas, como cabaret, poesía y música escenificada, musicales, danza, circo, artes del movimiento y las mil y una variantes de dramaturgias de la imagen y *performances*. Esta muestra nunca podrá ser completa, puesto que es muy extensa, escurridiza, efímera y difícil de realizar.

Los años transcurridos entre 1579 y 1603 constituyen un primer período en este recorrido por el tiempo y el espacio. Se

trata de un hito histórico importante, pues no solo es entonces cuando se define un espacio que acabará convirtiéndose en uno de los ámbitos teatrales por excelencia de Barcelona, sino que también se apunta una tendencia en los vínculos tan peculiares establecidos entre el teatro y la ciudad.

En 1579, “agobiados los administradores del hospital general con los excesivos gastos que ocasionaban el gran número de enfermos, acudieron al Virrey D. Fernando de Toledo, suplicándole la privativa de señalar a los comediantes sitio para sus funciones, á fin de que redundase en beneficio de aquel piadoso establecimiento la referida retribución”². El rey Felipe II ratificó este privilegio el 25 de junio de 1587, si hacemos caso a la historiografía del teatro catalán, e inicialmente el espacio que se concedió a los cómicos estaba situado dentro del mismo Hospital de la Santa Creu. ¿Fue una especie de reclamo atávico el que condujo a la compañía La Perla 29, dirigida por Oriol Broggi, a una nave del hospital?

En el año 1597 tuvieron lugar las primeras representaciones en la casa de comedias, el embrión del futuro Teatre de la Santa Creu, más tarde Principal. Era una sala cubierta a la que se accedía desde la Rambla por un huerto sembrado de árboles y de bancos de piedra, situada en un solar que un tal Joan Bosch había dejado en herencia al hospital en 1560. Las sucesivas inauguraciones que tuvo aquel establecimiento en los años 1603, 1618 y 1659 demuestran su precariedad. Se cree que el modelo de referencia fue la casa de las comedias o coliseo de la Olivera de València, básicamente porque las compañías de cómicos que llegaban a Barcelona solían venir de aquellas tierras. Parece improbable que el teatro siguiera el modelo a la italiana, que apenas acababa de asentarse en Roma, en la corte florentina de los Médicis, en Florencia, y en los círculos humanistas de Venecia y de Padua.

A pesar de que el emplazamiento de la sala pueda parecer fortuito, no hay duda de que los administradores del hospital habrían podido elegir otro, y si escogieron aquel, en la frontera



© Joan Martí / AFB

de la ciudad, con las murallas todavía en pie y la Rambla por urbanizar, fue porque intuyeron que estaba llamado a convertirse en un lugar privilegiado de Barcelona. En el futuro Teatre Principal, que es un caso generalizable, la relación entre ciudad y teatro se produce en dos sentidos. Por un lado, la potencialidad cívica del espacio urbano atrae al teatro, y por otro, la actividad teatral contribuye a materializar la sociabilidad del lugar.

Los años 1833 y 1835 dan inicio a otra época. El primero marca el final del monopolio del Hospital de la Santa Creu, y el segundo, que corresponde al inicio del proceso desamortizador de conventos y monasterios, supone la entrada en el mercado del suelo de un buen conjunto de espacios religiosos, en los que se levantarán buena parte de los nuevos teatros de la ciudad. Destacamos el Teatre Nou (1841), en la iglesia del convento de los capuchinos; el Gran Teatre del Liceu (1847), sobre las ruinas del antiguo convento de trinitarios descalzos; el Odeon (1850) y el Romea (1864), en el solar del convento de Sant Agustí Nou³. Según la expresión de Théophile Gautier sobre la Ópera de París del arquitecto Charles Garnier, el teatro se convirtió en la “catedral mundana” de mediados del siglo XIX. En 1846, mientras se construía el Gran Teatre del Liceu, la reforma del Teatre de la Santa Creu –fundamentalmente de la fachada, obra del arquitecto Francesc Daniel Molina– expresa la voluntad de destacar sobre los demás y de dar carácter al entorno urbano. Este se va transformando tímidamente con el cambio de alineación de la Rambla y con el redondeo del trazado en el Pla de les Comèdies. Es sintomático que en 1849 el Teatre de la Santa Creu tome el nombre de Principal, como si quisiera mantener, al menos de palabra, el privilegiado estatuto que acababa de perder.

Desde el paseo de Gràcia y la plaza de Catalunya al Paral·lel

La escena teatral en Barcelona siempre se ha caracterizado por deambular constantemente por la ciudad. A mediados del siglo XIX este vagabundeo tiene lugar entre la Rambla y el paseo de Gràcia. El paseo de Gràcia se inauguró en 1827, cuan-

do la perspectiva del derribo de las murallas (1853) y del Eixample (1860) todavía no estaba muy clara. Acogió los viveros municipales conocidos con el nombre de Jardins del Criader, abiertos al público en 1840 y que en poco tiempo se convirtieron en el espacio de moda del ocio ciudadano, situado extramuros. De nuevo se trataba de un espacio fronterizo, como lo había sido la Rambla en el siglo XVII. Su éxito incentivó la creación de otros jardines, como los del Tívoli (1849), los Camps Elisis (1853), la Ninfa (1857) o el Euterpe (1857), en cuyos interiores había teatros *de verano* que en pocos años se transformaron en teatros *de piedra*. En la segunda mitad del siglo XIX en el paseo de Gràcia había “más teatros que gente para ir a ellos”, si creemos a Pitarrà. Lugar de recreo, de escapada o de encuentro, aquel territorio tenía un cierto aire interclasista, antes de la conformación de la conciencia de clase. Con la construcción del Eixample de Cerdà, el extenso parque temático se transmutó en el Quadrat d’Or⁴.

En torno a 1888, año de la Exposición Universal, el centro de gravedad de la escena se trasladó a la plaza de Catalunya. Fue allí, en el punto de encuentro no resuelto de la antigua ciudad amurallada con la nueva, en un lugar en que la centralidad que despuntaba todavía no se había materializado completamente, donde se instalaron el Circ Eqüestre Alegria (1879), el Teatre Ribas (1884) –rebautizado como Teatre de Catalunya en 1887– y el Panorama de Waterloo (1888), construcción efímera en que los ciudadanos disfrutaban contemplando un espectáculo visual de nuevo tipo, el IMAX o 3D de la época.

A partir de 1894 el teatro se traslada al Paral·lel. Otra vez un espacio fronterizo, con diversos tejidos urbanos y sociales: el Eixample, el Poble Sec, el Barrio Chino y el puerto. Se trata de un espacio que, urbanísticamente hablando, todavía no estaba consolidado, ya que parte de los propietarios de las parcelas que daban a la avenida no aceptaron el proyecto de Ildefons Cerdà. A pesar de ello, paradójicamente servía de espacio de cohesión de la ciudad. La Barcelona del 1900 iba anexionando los municipios de su llano y al mismo tiempo perdía parte de su continuidad, puesto que el Eixample no pasaba de ser un

El Principal, el espacio teatral estable más antiguo de Barcelona, en una imagen de 1874. Su origen se remonta al siglo XVI y se vincula con el Hospital de la Santa Creu, de donde recibió su primer nombre, Teatre de la Santa Creu.



© AFB



© AFB

espacio vacío en buena parte de su extensión. No es un mito: en el Paral·lel se encontraban el chulo y el campesino, el burgués, el proletario anarquista y el policía que lo vigilaba, la cupletista y el cómico, la prostituta y el fanfarrón; y en medio de todos ellos, Alejandro Lerroux, “el emperador del Paral·lel”, el líder del Partido Republicano Radical que, espabilado como era, adivinó que allí encontraría a un público bien dispuesto a escuchar sus arengas populistas⁵.

Al principio las construcciones del Paralelo eran precarias. Las tabernas y las naves se edificaban sin permiso y sus propietarios buscaban burlar la normativa presentando los planos de un almacén que después transformaban en sala de espectáculos. Así sucede con el Pavelló Soriano, precursor del Teatre Victòria; con la taberna Arnau –o Cafè Lionès–, en los orígenes del teatro del mismo nombre; con el Onofri, futuro Teatre Condal, o con el Apolo. No obstante, el Paral·lel era más que teatro: era variedades, circo, cabaret, flamenco, jazz, cine y sobre todo un ambiente muy característico, el de los cafés y las terrazas como la del teatro-circo Espanyol (1892), el primer teatro de la avenida que tenía a gala ser la de mayor longitud de Europa –y es que, a veces, tiramos a exagerados.

Los teatros de entidades

En la segunda mitad del siglo XIX y a principios del XX el teatro se instaló también en las ciudades del llano de Barcelona. El teatro tenía un importante papel en la vida de las entidades, tanto si eran obreras, como menestrales o burguesas, librepensadoras o católicas. Constituían salas polivalentes *avant la lettre* donde se representaban obras dramáticas y zarzuela, se bailaba o se organizaban banquetes sociales. Al contrario de la estructura lineal que daban al sistema teatral barcelonés la Rambla, el paseo de Gràcia y el Paral·lel, el modelo formal de los teatros de entidades era la disseminación en el interior de unos sectores de la ciudad muy bien definidos.

Esta dispersión de las salas de espectáculos funcionó, desde mediados del decenio de los sesenta del siglo XX hasta finales del decenio siguiente, como una especie de infraestructura capaz de acoger el teatro de aficionados y las propuestas de renovación escénica. Son ejemplos el Casino l'Aliança de Poblenou, que alojaba al Grup de Teatre Independent y al *Off Barcelona*; el Centre Parroquial d'Horta, que hacía lo mismo con el Grup d'Estudis Teatral d'Horta; y otros teatros de entidades como la Penya Cultural Barcelonesa, los Lluïsos de Gràcia, el

Centre Parroquial de Sarrià o el Orfeó de Sants⁶. De todos ellos, el caso más conocido es el del Teatre Lliure, que con medios simples y eficaces reformó el teatro de la Cooperativa La Lleialtat del barrio de Gràcia para servir a las necesidades de las puestas en escena de su compañía. La llegada del Lliure a Gràcia, en 1976, señala la tendencia al alza de la antigua villa en el mapa teatral de Barcelona. Tras los pasos del Lliure, otros grupos teatrales encontraron su espacio en el territorio de Gràcia, ya en salas de entidades tradicionales, como fue el caso del Teatreneu en la Cooperativa de Teixidors a Mà, o ya en locales de alquiler en los que se abrieron salas de pequeño formato, como la Sala Beckett (1989) o la Artenbrut (1993).

El papel que tendrá el Lliure en Gràcia durante los años de la transición política es semejante al del libertario Saló Diana en el Raval. Ambos encuentran en el entorno urbano su biotipo natural. El Diana, de la Assemblea de Treballadors de l'Espectacle, se encuentra como pez en el agua en el popular Barrio Chino. Nacido tras la representación de *Don Juan Tenorio* en el Borne, los días 19, 20 y 21 de noviembre de 1976, durante el año y medio de su breve e intensa vida acogió a los Dagoll-Dagom de la primera época, al Living Theatre, a La Cuadra de Sevilla, al Teatro Experimental de Cali o a Jango Edwards.

El papel del azar como desencadenante de transformaciones en el mapa teatral no deja de ser curioso. Así fue como se descubrieron los talleres municipales de Montjuïc en 1983: Jean Guy Lecat, el explorador del Centro Internacional de Creaciones Teatrales de Peter Brook, buscaba un lugar para representar *La tragedia de Carmen*. El afán de Brook de encontrar el *lugar justo* para sus obras refleja el interés de las vanguardias de los años sesenta por los espacios alternativos a los clásicos del teatro a la italiana. Los talleres barceloneses desbordaban de memoria, la llevaban casi impresa en los muros. Su arquitectura resonaría con el espectáculo, sería un buen soporte, ayudaría a crear el ambiente especial que necesita el hecho teatral. Además, su situación al margen del centro y de los lugares habituales del teatro podía ayudar a vivir la representación como un acontecimiento. Y así sucedió. En Montjuïc, junto al Paral·lel, el teatro renació en una de las naves del antiguo Palau de l'Agricultura de la Exposición Internacional de 1929, la sala de máquinas.

La institucionalización cultural

A finales del siglo XX el teatro inició un proceso de institucionalización cultural. En un primer período se aprovecharon edi-



© Josep Brangulí / AFB

En la página anterior y en esta, de izquierda a derecha: una imagen de los años 1887-1890 del Teatre de Catalunya, llamado más tarde Eldorado, en la plaza de Catalunya; el Teatre Arnau del Paral·lel en 1905, y el Teatre Barcelona, en el arranque de la Rambla de Catalunya, en una fotografía fechada entre 1930 y 1932.

ficios ya existentes como el Poliorama y el Romea, que fueron reformados de una manera muy mesurada. Más adelante empieza la construcción de emblemas: el Gran Teatre del Liceu, el Teatre Nacional de Catalunya y la Ciutat del Teatre. Además se busca intervenir activamente en la reforma de la ciudad.

Movido por la misma lógica de otras salas históricas de ópera, el proyecto de reconstrucción, reforma y ampliación del Gran Teatre del Liceu se inserta en el proyecto de renovación de Ciutat Vella y se convierte en el punto de arranque de un itinerario de plazas, calles y equipamientos viejos y nuevos conocido con el nombre de Del Liceu al Seminari⁷. En este contexto urbanístico de transformación del Raval, el incendio del Liceu, el 31 de enero de 1994, crea un nuevo marco. El carácter institucional del proyecto se refuerza y se convierte en una empresa nacional.

El proyecto arquitectónico de modernización del Liceu, obra de Ignasi de Solà-Morales, tenía puntos en común con la remodelación de la Ópera Bastille en París, llevado a cabo durante la época de François Mitterrand y de Jack Lang, pero sobre todo con las remodelaciones del Covent Garden de Londres y de la Scala de Milán. Estos proyectos buscaban dotar a los teatros respectivos con la maquinaria escénica más avanzada, con la doble finalidad de convertirlos en piezas valiosas del engranaje cultural de sus metrópolis y de capacitarlos para realizar coproducciones con otros centros de tradición parecida.

Regenerar y recalificar eran objetivos municipales de los proyectos de Ciutat Vella. Hay que preguntarse, sin embargo, qué papel acaba teniendo el Liceu en este proceso. En su momento fue una de las grandes operaciones emblemáticas, junto con el Centre de Cultura Contemporània (CCCB) o el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA); actuaciones más publicitadas que la construcción de nuevas facultades universitarias, que seguramente han sido igual de eficaces, o más, a la hora de transformar el tejido social del barrio. Y, con todo, no es demasiado arriesgado afirmar que a ojos de los paseantes, turistas o *indígenas*, las estatuas vivientes constituyen el reclamo escénico más atractivo de la Rambla.

Del Teatre Nacional a la Ciutat del Teatre

En *Un projecte per al Teatre Nacional*, Josep Maria Flotats describía el programa artístico e ideológico de la institución con la grandilocuencia que le es propia⁸. El libro, que contaba con prefacios de Jordi Pujol y de Pasqual Maragall y con una introduc-

ción de Max Cahner, lograba al menos conciliar opciones políticas enfrentadas. El Nacional, como el Liceu, se revestía con la fuerza de un inusual consenso institucional, solo conseguido en las grandes ocasiones.

“Una ciudad y un país que no tienen gran teatro producido localmente y en la propia lengua están faltos de una escuela casi tan importante como la propia escuela regular”, afirmaba allí Pasqual Maragall, entonces alcalde. Las palabras se prestaban a una cierta confusión, tal vez querida ¿A qué gran teatro se refería Maragall? ¿Al teatro como género literario o al teatro como equipamiento arquitectónico? “Esto matará aquello”. Esta frase, que Victor Hugo puso en boca del arcadiano Claude Frollo en *Nuestra Señora de París*, ya había confrontado la arquitectura con la literatura, con matices, hay que decir, ya que no aludía tanto a la literatura en sí misma como al libro impreso, el asesino del monumento arquitectónico. Tal vez sucedió algo así en algún momento de la historia de la civilización occidental, pero en Cataluña, a finales del siglo XX, el edificio quiso vengarse y ser elocuente.

En el sueño de Josep Maria Flotats, el teatro, el Nacional, no se sitúa dentro de un proceso de reforma urbana en marcha, a la manera de la Ópera de París de Charles Garnier, en la capital del Segundo Imperio del barón Haussmann, sino que es la ciudad la que resulta alterada mediante el teatro. El Nacional no solo iba a “significar el nacimiento de un auténtico barrio de Barcelona”, sino a convertirse en el foco radiante, la corona de la ciudad. Para conseguirlo, Flotats señaliza los itinerarios que conducen hasta él. El acceso peatonal partiría de la plaza de Catalunya y de la Rambla y dispondría de unos hitos en forma de *periaktoi* griegos. La ruta en autobús sería la de la Comedia, la del metro la de la Tragedia, y la danza daría nombre a los aparcamientos.

Sin embargo, el resultado urbano ha sido decepcionante. Más allá de los temas estrictamente estilísticos o formales, en Glòries se echa en falta un proyecto de conjunto, un *master plan*, como el del Lincoln Center de Nueva York. Allí, el conjunto formado por la Metropolitan Opera House, la New York Philharmonic y el New York State Theater genera una plaza que actúa de vestíbulo urbano y que acoge al público de las diversas salas. En Barcelona, por el contrario, el Auditori y el TNC más bien parecen andarse a codazos. El primero es un contenedor insignificante en su lenguaje arquitectónico, pero no en cuanto a sus dimensiones, y el segundo un monumento de

“En las Glòries se echa en falta un proyecto arquitectónico de conjunto como el del Lincoln Center neoyorquino”.

En la página siguiente, el **Teatre Nacional de Catalunya**, obra de Ricard Bofill, y acceso a la **Nau Ivanow**, una antigua fábrica del barrio de La Sagrera reconvertida en espacio cultural.

excesivo significado. Ambos manifiestan una preocupación exagerada por delimitar el propio territorio; en el caso del Nacional, incluso con un cercado vegetal plantado en el límite de la parcela, como si se tratara de una urbanización de segunda residencia. No hay espacio de relación, excepto el aparcamiento subterráneo. Es verdad que las arquitecturas de Rafael Moneo y de Ricard Bofill tienen poco en común, pero ello no debería ser argumento para justificar la pobreza urbana de un espacio que se halla en permanente reforma.

La Ciutat del Teatre es otro de los nuevos lugares del arte escénico barcelonés de finales del siglo XX. ¿Quién iba a decir que la *Tragédie de Carmen* conduciría hasta la propuesta que Lluís Pasqual presentó en 1997? Un proyecto ambicioso, nominalmente emparentado con el de Giorgio Strehler para el Piccolo Teatro d'Arte de Milán, que no solo abarcaba el recinto propiamente teatral del antiguo Palau de l'Agricultura, el Teatre Grec y el Palau dels Esports, sino también el Poble Sec. “Este barrio popular se ha mantenido por ahora muy al margen de la renovación social y de actividad económica que ha caracterizado a otras zonas de Barcelona. Las actuaciones que se puedan efectuar con motivo de la implantación de la Ciutat del Teatre contribuirán a revitalizarlo”⁹, escribía Pasqual. Pero más allá de las palabras, el proyecto de la Ciutat del Teatre se centraba en la voluntad de estructurar las instituciones presentes en la zona, con el fin de que constituyeran un conjunto orgánico con un cierto grado de unificación. Dos funciones básicas regirían la marcha de este ente: la formación, que estaría en manos del Institut del Teatre, y la producción y exhibición, a cargo del Mercat de les Flors y del Teatre Lliure. Tal había de ser la Ciutat del Teatre, y pese a que el proyecto en sí se paralizó, la realidad ha ido imponiendo la presencia de este ámbito en el mapa teatral barcelonés.

En los años transcurridos desde el proyecto de Pasqual, el Institut y el Lliure se han ido reencontrando a sí mismos en las nuevas sedes; una adaptación que no ha resultado nada fácil, puesto que hace falta un cierto tiempo para domesticar a la arquitectura. También el Mercat inició una nueva etapa como Centre de les Arts de Moviment. Después de que el Lliure de Montjuïc absorbiera buena parte de la función del originario Mercat de les Flors de los años ochenta, con la nueva orientación el espacio escénico del Mercat se supo situar con rasgos diferenciados en el conjunto de la llamada Ciutat del Teatre. La apuesta por la danza contemporánea, por una parte, no compite con el Lliure, y por otra, permite establecer vínculos con el Conservatori Superior de Dansa del Institut del Teatre.

Con un funcionamiento más propio de un archipiélago que de un estado centralizado, la Ciutat del Teatre se ha ido haciendo realidad. Pero tiene un deber pendiente, el establecimiento de un nexo urbanístico con el entorno. En el marco de la Exposición Internacional de 1929, el conjunto de pabellones del

Palau de l'Agricultura había creado un recinto internamente bien articulado, pero mal relacionado con la trama urbana, puesto que daba la espalda al Poble Sec. La situación se mantenía cuando se convocó el concurso para la construcción de la nueva sede del Institut del Teatre, ya que el episodio olímpico, a pesar de la inversión realizada y de la actividad generada por los edificios construidos, tampoco incidió en la configuración de un espacio de encuentro entre la ciudad y la montaña.

Frente al Poble Sec, la arquitectura del Institut muestra unos ciertos problemas de escala. Marcada por el programa de usos, la altura del edificio crea un fondo que no favorece el encuentro del barrio con la montaña, y la entrada por la rampa tampoco establece una conexión cómoda con la plaza Margarida Xirgu. Ojalá que los planes del Ayuntamiento de Barcelona proyectados hace poco para la avenida del Paral·lel consigan vincular el conjunto escénico de Montjuïc con la ciudad de una manera más orgánica.

A finales del siglo XX, mientras las instituciones públicas ponían en marcha grandes proyectos para resituar a Barcelona como ciudad-capital, pequeños espacios –y a veces no tan pequeños– se abrían, al margen de la cultura oficial, a la experimentación. Visto hoy, el ciclo *Bona gent* de Roger Bernat (2002-2003) ofrece una muestra de estos centros, en algunos de los cuales la concepción artística y creativa renovadora se aparejaba con la opción política de la autogestión. Se instalaban en construcciones existentes que se reutilizaban¹⁰. Destacan L'Atelier, en un lavadero público del Raval; La Poderosa, en un edificio industrial; el Conservas, en una tienda de alimentación, y el Alma Zen. En el barrio de la Ribera encontramos el Antic Teatre, en la sede del decimonónico Círculo Obrero de San José; en Gràcia, La Caldera y el espacio ocupado de Les Naus, frente a la Sala Beckett, en edificios industriales. En La Sagrera destaca la Nau Ivanow, estratégicamente situada en la cercanía de la futura estación del tren de alta velocidad.

Cambios y volatilidad

Tal como se anunciaba al comienzo de este artículo, el sistema teatral de la Barcelona contemporánea está constituido por una sucesión de sedimentos, en lugares donde el teatro se estableció esplendorosamente durante un tiempo y que después abandonó o, mejor dicho, se vio obligado a abandonar. Han quedado rastros de este paso y un recuerdo más o menos debilitado, pero aún vivo, en la Rambla –donde todavía se halla pendiente la recuperación del Teatre Principal–; y un recuerdo consumido e irrecuperable en el paseo de Gràcia y en la plaza de Catalunya, y renaciente en el Paral·lel, aunque transfigurado. Más allá de la satisfacción que puedan generar las metamorfosis modernizadoras de locales como el Teatre Espanyol –después Studio 54 y ahora Artèria Paral·lel– y El Molino, lo cierto es que reflejan una transformación del *genius loci* del



© Lluís Sans



© Lluís Sans

Paral·lel. Seguramente no había remedio. La reciente compra del teatro Arnau por parte del Ayuntamiento invita a considerar en qué sentido debería transmutarse, a principios del siglo XXI, la fuerza vital que tuvo la avenida un siglo atrás.

En el resto de la ciudad la situación es cambiante y volátil. En Gràcia, no hace mucho cerraba el Ardenbrut y la Beckett tenía los días contados. Ahora, en cambio, han abierto el Almeria Teatre y el Porta 4, se ha reabierto el viejo Lliure tras una larga reforma y se ha iniciado el traslado de la Beckett a la antigua cooperativa Pau i Justícia de Poblenou. En Ciutat Vella se han inaugurado El Rei de la Màgia, el Teatre CCCB y La Seca. Y fuera de los lugares teatrales tradicionales, se han puesto en marcha Akadèmia, FlyHard y Atrium. Además, al margen de los cambios de una u otra sala, el conjunto de teatros de entidades y de ateneos se mantiene notablemente estable y se perfila como una estructura perceptible en el mapa teatral de la Barcelona contemporánea. Tal como ya lo fueron en los años setenta y ochenta, en la actualidad siguen siendo unos espacios aptos para acoger propuestas teatrales de vanguardia. **M**

Notas

- 1 El mapa se ha elaborado en el marco de un convenio entre el Institut de Cultura de Barcelona y la Universitat Politècnica de Catalunya. Se puede consultar en el sitio web del Observatorio de Teatros en Riesgo (www.theatresatrisk.org). Se trata de un trabajo en curso, y cualquier información relativa a errores u omisiones se puede dirigir a este web.
- 2 Andrés Avelino Pi y Arimon, *Barcelona antigua y moderna*, Barcelona: Tip N. Ramírez, 1854, vol. II, p. 187; citado por Roger Aliet, *L'òpera a Barcelona: orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1990, p. 25.
- 3 La tesis doctoral de Raffaella Perrone, *Espacio teatral y escenario urbano. Barcelona entre 1840 y 1923*, facilitará una información fundamental de este periodo y hasta los años veinte del siglo XX. Algunas referencias del texto presente se deben a la generosa colaboración de la autora.
- 4 Albert del Castillo. *De la puerta del Ángel a la plaza de Lesseps*. Barcelona: Librería Dalmau, 1945.
- 5 Miquel Badenas Rico, *El Paral·lel: nacimiento, esplendor y declive de la popular y bullanguera avenida barcelonesa*, Barcelona: Amarantos, 1993; en catalán: *El Paral·lel, història d'un mite. Un barri de diversió i d'espectacles a Barcelona*, Lleida: Pagès, 1998. Luis Cabañas Guevara, *Biografía del Paralelo, 1894-1934. Recuerdos de la vida teatral, mundana y pintoresca del barrio más jaranero y bullicioso de Barcelona*, Barcelona: Ediciones Memphis, 1945. Pere Gabriel, "Espacio urbano y articulación política popular en Barcelona, 1890-1920", en J. L. García Delgado (ed.), *Las ciudades en la modernización de España. Los decenios interseculares*, Madrid: Siglo XXI, 1992, p. 61-94. Ángel Zúñiga, *Barcelona y la noche*, Barcelona: Parsifal ediciones, 2001; 1ª ed.: 1948.
- 6 Fuentes imprescindibles de información acerca de estos años son las siguientes obras: *De l'off Barcelona a l'acció comarcal. Dos anys de teatre català. 1967-1968*, Barcelona, Institut del Teatre, 1976; del mismo autor, los volúmenes de Teatre en viu correspondientes a los periodos 1969-1972 y 1973-1976, edición a cargo de Maryse Badiou, Barcelona, Institut del Teatre, 1987 y 1990; Gonzalo Pérez de Olaguer, *Els anys difícils del teatre català. Memòria crítica*, Barcelona: Arola editors, 2008.
- 7 Acerca de este proyecto, confrontar: Ayuntamiento de Barcelona, *Plans i projectes per a Barcelona. 1981-1982*, Barcelona, 1983. Sobre el proyecto del Liceu, cfr., entre otras obras: Ignasi de Solà-Morales, Lluís Dilmé, Xavier Fabrè, *L'arquitectura del Liceu: Barcelona's opera house*, Barcelona: Edicions UPC, 2000.
- 8 Josep Maria Flotats, *Un projecte per al Teatre Nacional*, Barcelona: Edicions de la Revista de Catalunya, 1989.
- 9 Lluís Pasqual, *Un projecte de ciutat del teatre*, Barcelona: octubre 1997, p. 3.
- 10 Paola González Vargas e Ivan Alcázar llevaron a término un trabajo de investigación sobre las puestas en escena de *Bona gent*, en el marco del Máster oficial interuniversitario en estudios teatrales y del Observatorio de Teatros en Riesgo.

Más información

Barcelona Metròpolis publicó en 1990, dentro de su número 17, un Cuaderno central dedicado al teatro: "El teatro en Barcelona, hoy". Los artículos están disponibles en formato PDF en el archivo de Imagen y Publicaciones del web del Ayuntamiento (www.bcn.cat/publicacions).

En Japón la mayoría de teatros son salas multiuso en las que se puede programar teatro, música, danza, cine, conferencias, etc. Los teatros públicos tienden a ser de pequeñas dimensiones, enfocados a las necesidades y los deseos de los habitantes del municipio o del distrito, en busca de nuevos espectadores.

Tokio y Japón: teatros en entornos urbanos

Texto **Kenichi Migita** Arquitecto



Se calcula que existen aproximadamente 3.000 teatros en todo Japón. La mayoría de ellos se concentra en grandes ciudades, y Tokio encabeza la lista. Una de las zonas de Tokio con más teatros es Shimokitazawa, lugar de preferencia de los jóvenes, con numerosos clubes de actuaciones en directo (conocidos como *live house* en *japanglish*), pequeños teatros y cafés donde se reúnen muchos artistas. En la segunda mitad de la década de los sesenta, en esta zona había teatros de reducidas dimensiones en pabellones, abiertos por pequeños empresarios, que permitían la realización de representaciones experimentales y eran la cantera de futuros artistas. Por otro lado, la zona de Ginza-Hibiya, centro del teatro tradicional, el *kabuki*, con sus establecimientos de lujo y de oficinas, es más frecuentada por adultos; desde hace tiempo aquí se encuentran grandes teatros privados y comerciales, teatros musicales, etc.

Una peculiaridad de los teatros en Japón es que muy raramente tienen una compañía estable unida al teatro, y por lo tanto se alquilan. Son salas multiuso en las que se pueden presentar representaciones teatrales, de música, de danza, proyecciones cinematográficas, conferencias, etc., por lo que no difieren mucho de las salas polivalentes. Los teatros públicos son en su mayoría de este tipo y tienen una relación muy estrecha con los auditorios públicos. Tiempo atrás, estos auditorios estaban pensados para reuniones, pero tras la Segunda Guerra Mundial empezaron a celebrarse en ellos también representaciones de entretenimiento.

El mundo del teatro y las artes escénicas en Japón es muy distinto al de los países extranjeros. El establecimiento y la gestión de teatros no están regulados por legislación alguna, a diferencia de lo que sucede con otros equipamientos culturales, y los teatros se consideran simplemente un lugar de reunión. Hoy en día todavía no se ha creado ningún departamento de arte dramático en ninguna universidad pública y, pese a la existencia de teatros estatales, provinciales y municipales, hasta hace poco no había ningún equipamiento exclusivo para actuaciones teatrales salvo los reservados para artes tradicionales como el *kabuki*. Todo ello muestra claramente que correspondió al pueblo el fomento y mantenimiento de las artes teatrales de Japón, incluido el *kabuki*, que cuenta con el favor del público desde hace más de cuatrocientos años.

El auge económico y el estallido de la burbuja

A partir de mediados de la década de los ochenta, la situación tanto del teatro como de los equipamientos culturales cambió por completo. Japón entró en una época de gran crecimiento económico, que popularmente es conocida como “época de la burbuja”. En ese momento de bonanza económica aumentó el interés por la cultura y el arte, que se convirtieron en signo de riqueza, y ello dio lugar a que se levantaran voces que pedían con insistencia equipamientos culturales para dramaturgia moderna, ópera y ballet, lo que requería teatros públicos específicos que no existían entonces.

Asimismo, aquella época de gran auge económico propició la rehabilitación y el mantenimiento de locales públicos y privados. Además, también fue una época de reconstrucción de auditorios en todo Japón y fueron apareciendo equipamientos de cierta complejidad y grandes teatros.

Sin embargo, en 1989 el estallido de la burbuja económica comportó una caída en la actividad del mercado, lo que forzó el cierre de equipamientos culturales privados, más vulnera-

bles ante esa situación. En tal contexto, los equipamientos públicos continuaron con sus proyectos iniciales. En 1997, tras 17 años de construcción, se terminó el Nuevo Teatro Nacional, destinado a ópera, ballet y artes escénicas. Además, se fueron abriendo por todo Japón más de un millar de equipamientos públicos, la mayor parte locales de mediano y gran tamaño, pero la falta de asistentes obligó a replantear la construcción de este tipo de edificios.

Durante la recesión económica, la prensa publicó un artículo crítico del arquitecto Shin Isozaki, en el que este afirmaba: “Se han construido en Tokio unos bodrios gigantescos calificados de *cinco equipamientos culturales*”. Este artículo desató una gran polémica desde distintos sectores sociales en torno a la cuestión de para qué se construían los teatros. Las críticas ponían en tela de juicio el enfoque de la Administración, para quien tales equipamientos eran una prioridad.

Ante esta situación, la Administración empezó a subvencionar la gestión privada de equipamientos culturales públicos, así como la formación de gestores; concedió un mayor apoyo a las asociaciones artísticas y culturales y, además, puso en marcha un plan de promoción de la creación artística, de aplicación en los espacios de nueva construcción relacionados con el arte y la cultura. Asimismo, se abrió la posibilidad de que pudiese pasar a manos del sector privado una gestión que hasta entonces era exclusiva de los entes públicos.

Diversidad de teatros privados

En el siglo XXI, los teatros privados, a diferencia de los públicos, se gestionan individualmente con sus propios beneficios. En la actualidad se encuentran en fase de reconstrucción varios teatros privados antiguos que funcionan comercialmente desde hace tiempo en los alrededores de la zona de Hibiya-Ginza. En su reconstrucción se aprovecha el terreno al máximo; los equipamientos se diversifican y se alquilan en momentos de falta de actividad para costear los gastos.

El Kabuki-za, calificado como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la Unesco, es un edificio de más de 85 años que sufrió daños en la Segunda Guerra Mundial, y ha sobrevivido hasta nuestros días tras numerosas rehabilitaciones y reformas. Se han llevado a cabo actuaciones de ampliación para convertirlo en un gran edificio que, además del teatro, acoja un complejo de oficinas. Los bajos conservarán su estilo japonés, y el aspecto del Kabuki-za de siempre.

Por otro lado, existe un equipamiento mixto, el edificio Theatre Crea, construido en 2007, que dispone de hotel y restaurante en su parte superior y teatro en la parte subterránea. Corresponde a una concepción muy singular tanto en lo que se refiere a la instalación como a la gestión. El público al que está destinado son mujeres de edades comprendidas entre los 20 y los 50 años, y la dirección y la producción también están en manos de mujeres. Aquí no hay “parejas” de espectadores como el típico matrimonio europeo, sino que la gran mayoría del público es femenino. En consecuencia, en lugar de ser nocturnas, las funciones se realizan a mediodía, cuando las mujeres japonesas suelen reunirse. Un número importante de las obras que se representan en Tokio actualmente siguen esta misma tendencia, y por esta razón se intenta construir teatros pensando en el público femenino.

En la zona comercial de Akiba, cuna de la subcultura japonesa del *anime* y uno de los lugares preferidos en los últimos

A la izquierda, el Teatro AKB48, en la zona comercial de Akiba, cuna de la subcultura *otaku*. A la derecha, arriba, el interior del Za-Koenji, espacio polivalente inaugurado en 2009 en el distrito de Suginami. Hasta hace poco no existía ningún equipamiento exclusivo para actuaciones teatrales, excepto los reservados a artes tradicionales como el *kabuki*. Abajo a la derecha, turistas fotografían la fachada del Kabukiza de Tokio, centro icónico de representación del *kabuki*, el drama tradicional japonés.

“Un número importante de obras que se representan en Tokio tienen un público femenino y por esta razón se intenta construir teatros pensando en las mujeres”.

años por los turistas extranjeros, surgió con fuerza el Teatro AKB48, que posee un ambiente muy particular. AKB48 es un grupo formado por 48 jovencitas, menores de 20 años, que tiene su propio teatro. En los últimos años el grupo ha venido apareciendo con gran éxito en televisión, en anuncios comerciales, etc., y el teatro se llena no solo de espectadores entusiastas, ilusionados con poder ver muy de cerca a sus ídolos o *idoru* (el teatro es un buen ejemplo de lo que los japoneses llaman “lugar para conocer a los ídolos”), sino también de los conocidos *otaku*, jóvenes con una afición obsesiva por el *manga* y el *anime* que se reúnen en Akiba, sede del teatro y también de la subcultura *otaku*.

Los nuevos teatros públicos multifuncionales

La política cultural de la Administración central hizo que en los municipios y distritos municipales se extendiera la idea de incorporar el sistema de participación ciudadana local, es decir, que lo que los japoneses llaman “teatro público de tipo creativo” se organizara en función de tres sectores: ciudadanía local, artistas y Administración, para fomentar la participación ciudadana.


El Za-Koenji (Casa Municipal de las Artes de Suginami) se inauguró en el año 2009 en el distrito municipal Suginami de Tokio. Posee la estructura ideal para un teatro metropolitano y en su construcción participaron desde el inicio del proyecto los vecinos, las autoridades locales, el empresario teatral y el arquitecto Toyo Ito –autor del edificio Torre Fira de Barcelona, entre otros–, y así se logró un teatro integrado en la zona en la que se ubicaba. El colectivo de artistas se incorporó en el momento de planificar la edificación, para tratar con el arquitecto los problemas que suele plantear construir este tipo de construcciones. La gestión del teatro quedó a cargo de una entidad local sin ánimo de lucro, lo que fue posible gracias a la adecuación de la normativa. Así, acoge actuaciones de artistas nacionales e internacionales muy reputados y, al mismo tiempo, ofrece a los habitantes de la zona recursos educativos. Cuenta con su propio centro de formación de adultos, y su función es aglutinar la actividad cultural local. La asociación de comerciantes de la zona ha empezado a organizar, dentro del movimiento de revitalización del barrio, el popular baile del festival de verano, el Tokyo Koenji-Awaodori.

El edificio, reconstruido sobre el pequeño y viejo auditorio municipal, tiene varios espacios nuevos, además del teatro: recepción, sala de ensayos, sala de talleres y café, todo en una superficie reducida. El Za-Koenji constituye una buena muestra de cómo se integra en Tokio en un pequeño solar insta-

laciones complejas, incluido un teatro público. Por un lado, la cercanía de una carretera de tráfico pesado y del ferrocarril obligó a reducir al máximo la superficie superior y cerrar los espacios que se abrían al exterior para evitar el ruido y la contaminación, y ello forzó a soterrar una parte importante de las instalaciones. Por otro lado, debido a las condiciones del solar, que solo permiten un acceso único por la calle frontal, había que situar la entrada principal y el paso del transporte en una misma fachada principal. Esto último se logró dando continuidad al exterior en el interior, de modo que tanto el vestíbulo como la vía de entrada y salida de transportes se encuentran situados a nivel de calle –nivel en el que también se ubicó el pequeño teatro–, con lo que cuando todas las puertas del teatro están abiertas se conecta la plaza exterior con el vestíbulo y se forma un gran espacio capaz de acoger muchos eventos, como el festival de danza Awaodori, mercadillos, etc. Además, las oficinas y el café están situados en la parte superior y la totalidad del edificio se comunica mediante escaleras para que los visitantes puedan circular libremente con independencia de las respectivas actividades teatrales.

El Za-Koenji es un espacio polivalente que elimina la fractura entre barrio y edificio, cuya estructura da una sensación de apertura y libre acceso. En el subsuelo hay otra sala de pequeño aforo, pensada como sala para los ciudadanos, de fácil uso en conferencias y representaciones de aficionados, que además cuenta con una sala destinada a la divulgación y el fomento de la danza Awaodori y otras manifestaciones artísticas.

Así, el Za-Koenji, cuyo aspecto exterior nos hace imaginar una carpa de circo movida por el viento, pasó de ser un espacio que simplemente acogía espectáculos a ser un lugar de divulgación de actividades artísticas locales. Es el ideal de equipamiento de gran envergadura: desde la promoción cultural y la cohesión del barrio hasta la formación de adultos, en un nuevo espacio público inserto en un entorno metropolitano en el que se han reunido colectivos de artistas, Administración y vecinos.

Como hemos visto, todo lo relacionado con los teatros públicos ha variado considerablemente. Antiguamente eran locales de mediano y gran tamaño, no pensados específicamente para los vecinos del barrio. Pero en la actualidad tienden a ser espacios de menores dimensiones, más enfocados a las necesidades y deseos de los habitantes del municipio o del distrito y a la búsqueda de nuevos espectadores entre la población de los alrededores. Este parece que será el estilo de los futuros teatros públicos en las metrópolis. 



© Fred W. McDarrah / Getty Images

Nueva York: del Playhouse a “Spiderman”

Texto **Cristina Goberna** Profesora de la Graduate School of Architecture, Planning and Preservation. Columbia University

Urtzi Grau Profesor de la Princeton School of Architecture y de la Cooper Union School of Architecture

Nueva York es indudablemente una ciudad de teatros; es más, su historia podría escribirse a través de un recorrido por su cultura de la diversión y el espectáculo. Desde las tabernas de la ciudad portuaria hasta el Yiddish Theatre del Lower East Side, desde los cabarets secretos en Greenwich Village hasta el Harlem Jazz en Midtown, desde el teatro experimental en los *lofts* del Soho hasta los musicales familiares de Times Square. Este artículo estudia una serie de tipologías escénicas a lo largo de la historia de Nueva York, como espejo de fenómenos clave a la hora de entender su evolución urbana; paralelismo clásico, por otra parte, desde que el arquitecto holandés Rem Koolhaas ilustrase el delirio de la ciudad en los años de entreguerras a través de la vida teatral frenética del Radio City Music Hall y la cultura escénica *mainstream* en torno a Broadway.

Desde sus más remotos comienzos, Nueva York ha estado vinculada de alguna forma a la cultura del entretenimiento. Ya como Nueva Ámsterdam, como colonia holandesa, abundaban las tabernas en las que artistas itinerantes amenizaban las noches portuarias. El paso de la ciudad a manos inglesas no hizo más que acentuar este fenómeno, aunque con una notable inclusión: los ingleses trajeron consigo su tradición escénica profesional. La primera obra propiamente dicha se representó en la ciudad en el año 1732, y tuvo lugar en The Playhouse, un edificio inutilizado en el que una compañía londinense improvisó un teatro para cuatrocientos espectadores. La obra escogida para la ocasión fue *The Recruiting Officer*, del autor irlandés George Farquhar, una comedia del periodo de la Restauración que se caracterizaba por explícitas alusiones al sexo y por retratar a personajes vividores e inmorales de la corte de Carlos II de Inglaterra. La temática de estas primeras incursiones en la cultura del entretenimiento no contribuyó precisamente a mejorar la reputación de las artes escénicas, aunque fuesen afines al espíritu libertino de algunos personajes históricos de la clase política neoyorkina, entre los que cabe destacar al gobernador Lord Cornbury, popular por sus apariciones en público vestido con los ropa-



© Hulton Archive / Getty Images



© George Karger / Time & Life Pictures / Getty Images

El Savoy Ballroom en Harlem (sobre estas líneas el primer día del año 1938) invitaba a bailar a públicos de todos los colores, con primeras figuras de jazz en su cartel, en los años 20 y 30. En la página anterior, una de las últimas sedes del Living Theatre, en una imagen de 1965, después de que el gobierno clausurara la compañía. Debajo, la marquesina del Teatro de la Segunda Avenida anuncia en inglés y yiddish la obra de teatro "Abi Gezunt", en 1948, cuando el Yiddish Theatre ya se encontraba en declive.

jes de su mujer (tradicción, por cierto, recuperada recientemente por el alcalde Rudy Giuliani).

Ese mismo año se inauguró el Nassau Street, primer teatro oficial de Nueva York, al que siguió la apertura de un elevado número de establecimientos similares, principalmente alrededor de Bowery. En un primer momento estas salas atrajeron a un público respetable, biempensante y puritano, pero cuando la zona se convirtió en un área de ocio masivo y de crimen organizado su audiencia original fue sustituida por las clases sociales desfavorecidas que poblaban el barrio, un público ruidoso y alcoholizado que convirtió estos locales en focos de incipientes revueltas populares.

El Yiddish Theatre

A finales del siglo XVIII Nueva York se vio invadida por millones de inmigrantes provenientes de diversos países europeos, que acabaron asentándose en muchos casos en los minúsculos apartamentos de alquiler de Downtown. Esta población, unida por el hacinamiento y separada por su lengua y cultura, favoreció una gran proliferación de espectáculos, como el teatro chino en Chinatown o el Yiddish Theatre en el Lower East Side. En 1920, el área de la Segunda Avenida desde la calle 14 hasta el East Houston definía el límite de mayor concentración judía y de teatros de la ciudad, hasta el punto de ser denominada "The Jewish Rialto".

El Yiddish Theatre se originó en Rumania en 1876 y llegó a Nueva York solo seis años después, convirtiéndose rápidamente en la pasión de una población judía que aumentó en 3,5 millones de personas entre 1881 y 1925. A su llegada a Nueva York los shows musicales del Yiddish desembarcaron en los humildes escenarios al aire libre de los jardines de Bowery, y se mudaron a la Segunda Avenida en cuanto consiguieron

prosperar, donde en poco tiempo dieron lugar a un universo con grandes estrellas. Su declive dio comienzo tras la Segunda Guerra Mundial, con el gradual descenso del yiddish como lengua popularmente extendida entre la población judía. El Yiddish Theatre representó el fenómeno urbano de la rápida adaptación y florecimiento de una cultura inmigrante en Nueva York, muy numerosa y con una necesidad compartida de adaptarse al nuevo mundo sin perder sus raíces respecto a tradiciones, lengua y cultura en general.

El cabaret secreto y la Ley Seca

Tras la Primera Guerra Mundial, al florecimiento económico del país le sigue un aumento del número de familias adineradas que se instalan en Nueva York. Las mujeres se cortan el pelo y las faldas, se deshacen del corsé y adquieren derecho a voto. La ciudad se convierte en una fiesta hasta que en 1920 se aprueba la conocida como Ley Seca, por la que se prohíbe el consumo y la venta de bebidas alcohólicas en todo el país, lo que tuvo una gran repercusión en la perpetua fiesta neoyorquina. Repercusión en positivo: la fiesta no solo aumentó considerablemente en cantidad sino también en interés, al hacerse necesariamente secreta.

El lugar de la ciudad donde empezaron a aparecer los *speakeasies* o bares ocultos fue el barrio contestatario por definición: Greenwich Village. Fue allí donde los primeros inmigrantes franceses habían abierto los pioneros *saloons* en los albores del siglo XIX, donde medio siglo después un grupo de pintores se mudó a las caballerizas abandonadas de las casas de alrededor de Washington Square, y donde se instalaron las sucesivas generaciones de artistas neoyorquinos necesitados de alquileres baratos y un ambiente propicio para crear, donde se instauró la tipología de vivienda-estudio.

Con semejante historial de población bohemia y librepen-sadora era natural que en Greenwich Village se inventasen soluciones atrevidas en contra de la prohibición. Para em-pezarse, sus *tea houses* se convirtieron en cabarets secretos donde se servía vino casero y comida. Pronto el barrio se convirtió en un foco de diversión, donde los locales ocultos ofrecían escenarios de fantasía para actividades ilegales. El negocio del alcohol ilegal propició la proliferación de otros usos más lucrativos, como casinos o burdeles a los que se accedía por medio de ascensores aptos para una o dos personas, ocultos en restaurantes abiertos al público.

Otras zonas de la ciudad alejadas del centro surgieron como focos de entretenimiento en los que era fácil saltarse la prohibición de vender bebidas alcohólicas. En los años veinte Harlem estaba en pleno apogeo, y era conocida con el apodo de “la Meca negra”. Los mejores músicos de jazz del país actuaban en el barrio. Grandes salas de fiesta como el Cotton Club servían bebidas espirituosas y ofrecían exóticas actua-ciones a un público únicamente blanco, gracias a las conexio-nes de sus propietarios con las mafias del lugar. Harlem dor-mía poco, tenía *glamour* y festejaba hasta tarde. El Savoy Ballroom invitaba a bailar a públicos de todos los colores, con primeras figuras del jazz en su cartel como Count Basie o Ella Fitzgerald. Y cuando estos locales cerraban, la zona continua-ba en marcha con las *rent parties*, fiestas con música en directo en casas particulares, organizadas por sus inquilinos para poder pagar unos alquileres cada vez más elevados.

El declive de Harlem como espacio interpretativo y fiestero comenzó con el fin de la prohibición en 1932, poco después del *crack* del 29. La depresión económica hizo mella en el barrio, tradicionalmente desfavorecido y mayoritariamente de color. La posibilidad de beber alcohol sin problemas en cualquier punto de Nueva York hizo que el público se queda-se en la parte baja de la ciudad, e incluso la escena de jazz se concentró alrededor de la calle 52.

Midtown y “all that Jazz”

En los albores de los años cuarenta, en ese pequeño tramo de ciudad surgieron hasta siete locales especializados. Desde Billie Holliday hasta Coleman Howkins, los grandes nombres de la época tocaban hasta la madrugada en estos bares frecuentados por la *beat generation*, en los que el público blanco y de color se mezclaba con normalidad para disfrutar del *beboop*.

Después de la Segunda Guerra Mundial todavía aparecie-ron algunos locales similares por la zona, como el famoso Birdland, cuyo nombre se debió al apodo de Charlie Parker. Pero, en general, estos espacios primero se convirtieron en locales de *striptease* y después acabaron o bien cerrando, debi-do a los incrementos de los alquileres, o bien dejando paso a otros locales enfocados hacia el jazz. En esos mismos años se inició el *white flight*, fenómeno consistente en que los habitan-tes blancos que podían abandonaban la ciudad en pos de la vida suburbial, al mismo tiempo que las corporaciones ameri-canas se hacían fuertes desde sus bases localizadas a menudo en rascacielos, no muy lejos de esa misma calle 52.

En los años sesenta Nueva York comenzó a caer en una cri-sis económica, cristalizada diez años después, que disparó la criminalidad y la inseguridad y que abarató el nivel de vida. Times Square, la zona que había sido el punto con mayor den-

sidad de teatros y una de las áreas más cotizadas de Manhattan, se vio invadida por camellos, prostitución y espec-táculos pornográficos. La cultura teatral y escénica se trasladó a la parte baja de Manhattan. Fue precisamente al Soho, un barrio tradicionalmente de pequeñas industrias, talleres y almacenes, adonde los artistas empezaron a mudarse, por una parte, por el aumento de los precios de zonas como Greenwich Village y, por otra, en busca de amplios espacios abiertos, los *lofts*, para trabajar con comodidad.

En 1949, Judith Malina y Julian Beck crearon el Living Theatre, una de la compañías teatrales en el origen del *Off-Broadway*, el panorama escénico alejado del teatro burgués y comercial concentrado tradicionalmente alrededor de Times Square. Y fue en ese caldo de cultivo donde apareció el Performing Garage, un teatro *Off-Broadway* relacionado con el movimiento Fluxus, como base del Performance Group de principios de los años setenta y del Wooster Group de princi-pios de los ochenta. Estas compañías formaron parte de la comunidad de artistas que se mudaron a talleres del Soho y cambiaron el perfil de una zona de la ciudad desvalorizada y medio abandonada, que llegó a convertirse, primero, en centro de galerías de arte alternativas y viviendas ilegales y, a partir de los años noventa, en foco de espacios expositivos de lujo y apartamentos con alquileres extremadamente elevados.

A partir de los años noventa Nueva York sufrió un cambio radical. Con la llegada a la alcaldía de Rudy Giuliani se efectuó una limpieza sistemática de los puntos conflictivos de la ciu-dad. En Times Square se cerraron los cines para adultos y se persiguió la venta de drogas y la prostitución hasta el punto de que los teatros empezaron a abrir sus puertas de nuevo, principalmente con grandes producciones musicales aptas para todos los públicos. Las fachadas de Times Square fueron objeto de una ley por la cual debían mantener un porcentaje de su superficie dedicada a carteles publicitarios, por lo que compañías como Walt Disney o Nike, o los mismos musicales de la zona, iniciaron una carrera para la colocación masiva de anuncios luminosos. Las viejas cafeterías y los bares dieron paso a famosas cadenas de comida rápida; la suburbaniza-ción de Nueva York estaba en marcha. A partir de entonces cualquier habitante del país se sentiría seguro en una ciudad que se comenzó a retroalimentar de la visión nostálgica y romántica de lo que fue.

Hoy más que nunca la ciudad parece sumida en un anuncio publicitario de la domesticación de su pasado heroico. Un ejemplo característico es el Highland, un sistema de vías de tren elevadas construidas en los años treinta a lo largo de la ori-lla oeste del bajo Manhattan. En el año 2009 el Highland se abre como parque público elevado y actualmente es uno de los más visitados por los turistas, lo que ha provocado un aumento ver-tiginoso del valor del suelo cercano.

Otro paradigma de la domesticación de la cultura popular neoyorkina es el caso de *Spiderman*, el musical más caro de la historia, con más de 65 millones de dólares invertidos y banda sonora original de U2, que no ha podido abrir sus puertas hasta junio de 2011 a causa de los múltiples accidentes de sus actores al ensayar vuelos vertiginosos sobre la platea. Quizás este sea el final del delirio de Nueva York y el comienzo de su acepta-ción como parque de atracciones urbano. **M**



© Laura Cuch

Al caminar por las calles de la capital inglesa podemos admirar reminiscencias de las tres épocas de oro del teatro, lo que nos ayuda a comprender mejor la deuda que tenemos con el pasado.

Las épocas doradas del teatro en Londres

Texto **Iain Mackintosh** Historiador teatral

En la historia del teatro londinense podemos distinguir tres edades de oro. La primera, la época isabelina y jacobina o de Shakespeare, que duró 75 años, desde 1567, cuando abrió el primer local al aire libre creado con el propósito específico de servir como teatro, hasta 1642, cuando los puritanos hicieron cerrar todos los teatros. La segunda, la época georgiana media, la de David Garrick y otros grandes directores, que duró 62 años, desde la apertura del *Theatre Royal* de Covent Garden en 1732 hasta que entre 1792 y 1794 los teatros para espectadores (*theatres for spectators*), mucho más amplios, fueron sustituyendo los locales más pequeños pensados para simples oyentes (*playhouses for hearers*). Por último, el gran auge de la construc-

ción teatral, durante la época de la reina Victoria y Eduardo VII. Pese a su corta duración –solo 27 años, desde el aniversario de la reina en 1887 hasta el comienzo de la Gran Guerra en 1914–, en este período la capital del imperio ganó más de 120 salas de teatro normal y musical; un ritmo de construcción sin precedentes en todo el mundo. La impronta de las tres épocas doradas del teatro es visible en las calles de Londres todavía hoy.

En la primera edad de oro –la época isabelina y jacobina–, la ciudad de Londres, ceñida por antiguas murallas, disponía de su propio alcalde y de un gobierno casi autónomo. El rey vivía a tres kilómetros al oeste, también en el margen norte del Támesis, pero más allá de una gran extensión de verdes cam-

Los teatros Lyric, Apollo y Gielgud, en la avenida Shaftesbury de la antigua ciudad de Westminster, en el West End londinense.

pos. Todos los teatros de aquella época se situaban extramuros y, en consecuencia, fuera de la jurisdicción de la ciudad. A partir de 1587 la mayoría se trasladaron del margen norte del Támesis al sur; hacia finales de siglo, el distrito de Bankside, en la orilla meridional, se convirtió en sinónimo de ocio, en el lugar adonde acudían los londinenses para ir al teatro, a la taberna o al burdel –o a todos, quizás, en sesiones veraniegas de tarde y noche. La mayor parte de los 50 burdeles situados a unos 200 metros de los teatros Rose y Globe pertenecían a los mismos propietarios de los teatros, como el gran director Edward Alleyn. Casi todos estaban bajo la jurisdicción del obispo de Winchester, cuya palabra era ley en Bankside y que disfrutaba de sus propias acompañantes, conocidas como “el gallinero del obispo de Winchester”.

Hasta 1609 la mayoría del público y todos los actores eran hombres. Cruzaban el Támesis en transbordadores o por el único puente que había en muchos kilómetros, el puente de Londres, que era muy estrecho, y donde se exponían las cabezas de los traidores, clavadas en el extremo de picas, hasta que se pudrían. En 1609 hubo un cambio cuando la compañía de Shakespeare, denominada al principio los Hombres de Lord Chamberlain (*the Chamberlain's Men*) y después los Hombres del Rey (*the King's Men*), inauguró el primer teatro en un espacio cerrado, el Blackfriars, que abría también en invierno y tenía unos precios más altos. En los teatros al aire libre, algunos de los cuales acogían también espectáculos de fustigación de osos, los miembros más revoltosos del público se situaban de pie ante al escenario. En los teatros a puerta cerrada, en cambio, es probable que todo el mundo tomara asiento en los bancos dispuestos en la platea, lo que redundaba en que las mujeres se sintieran más cómodas. El público femenino se aficionó rápidamente al teatro, y en verano se atrevía a cruzar el río hacia Bankside. Allí las mujeres hallaron seguridad en las gradas centrales, que las situaba por encima de la multitud de espectadores que, en pie, rodeaban el escenario por tres costados.

Las funciones comenzaban a las 3 de la tarde y tenían lugar entre mayo y octubre. En invierno los actores iban de gira por todo el reino –también en temporada estival, en el caso de que alguna plaga asolara Londres– y actuaban en ayuntamientos, castillos, mercados y, de vez en cuando, en alguna de las sedes de la corte donde residían, hasta 1603, la reina Isabel y, más tarde, el rey Jacobo y el rey Carlos. Los actores principales compartían la recaudación de taquilla. Cabe advertir al lector que ni la reina, ni el rey ni noble alguno pagaban el mantenimiento de la compañía teatral durante el año: el nombre de la compañía de Shakespeare –los Hombres del Rey– solo hace referencia a la protección que se ofrecía a unos actores que, según las leyes del país, tenían tantas posibilidades de acabar en la cárcel como un malhechor o un vagabundo.

También hay que destacar que, hasta mediados del siglo XX, ningún monarca, municipio o institución pública construyó una sala de teatro o de ópera concebida para actuaciones profesionales. Durante cerca de 500 años el teatro inglés fue completamente comercial, y por ello no era extraño que los teatros y los burdeles se complementaran recíprocamente. Una visita a Bankside ofrecía todos los placeres intelectuales y sensuales imaginables, al menos hasta 1642, cuando estalló la Guerra Civil.

No es de extrañar que una de las primeras medidas que tomaron los puritanos en 1642 –los mismos que al acabar la

Guerra Civil destronarían y ejecutarían al rey Carlos I– fuera clausurar todos los teatros. Ningún local volvió a abrir las puertas hasta que se restauró la monarquía 18 años más tarde. Pese a ello, cuando el rey Carlos II de Inglaterra y Escocia entró triunfalmente en Londres en 1660, los gustos habían cambiado: los nuevos teatros tendrían un carácter bien distinto de sus predecesores, y ya no se situarían al sur, sino al oeste. Esta zona, situada entre el centro y el palacio real, experimentó una gran expansión, favorecida por el gran incendio que devastó la mayor parte del núcleo antiguo de Londres en 1666. En adelante la ciudad histórica, que conservó su gobierno tradicional, se convertiría en el centro del comercio y de los negocios de todo el reino, mientras que la población se trasladó a las plazas y las calles nuevas del oeste, que pasó a ser el barrio de moda.

Duopolio en Covent Garden

Poco después de la restauración se construyeron nuevos teatros, en la plaza de Lincoln Inn's Fields y en los Dorset Gardens, situados entre los almacenes a orillas del Támesis. Querían dar respuesta a la nueva moda importada de Francia, un tipo de teatro denominado *scène à l'italienne*. Hacia 1732, al principio de la segunda edad de oro o época georgiana, se construyeron los dos grandes teatros de Londres en el lado este de Covent Garden, a 180 metros de distancia uno de otro. Desde 1666 hasta 1843 solo estos dos teatros estuvieron en funcionamiento, puesto que eran los únicos que disponían de licencia real para efectuar representaciones durante todo el año. La Corte no controlaba el teatro con subvenciones, sino mediante un duopolio legal que se impuso durante buena parte del siglo XVIII. Los teatros eran completamente comerciales, y todos los recursos necesarios para construirlos y para pagar a los actores tenían origen privado. Para asegurar el éxito comercial se prohibió la competencia externa. Se trataba, en consecuencia, de un acuerdo que convenía a ambas partes: el rey no hacía aportes económicos excepto por cuenta de sus localidades en el palco real, que habían sido pagadas por terceros. Los gerentes del Theatre Royal Drury Lane y del Theatre Royal Covent Garden no necesitaban la contribución del monarca porque los teatros resultaban rentables y no debían temer más competencia que la que se hacían ellos mismos.

En 1737 se concedió una nueva licencia que sirvió para reforzar el duopolio en el mundo teatral, pero que permitió al mismo tiempo crear una tercera patente: el monopolio para la representación de óperas que se otorgó a la Opera House de Haymarket, situada más al oeste de la ciudad, donde ahora se encuentra el Her Majesty's Theatre de 1897. Pero la ópera se dirigía a un público acomodado, que pagaba más y se ahorraba los apretujamientos del teatro. Había muchas menos representaciones, e incluso se podía llegar a cancelar la temporada entera si fallaban los recursos. Las estrellas de la escena eran las sopranos y los *castrati* italianos, nunca los cantantes ingleses. El gusto inglés se decantaba por la ópera de baladas, como la *Ópera del mendigo* (*The Beggar's Opera*), una obra divertida, repleta de melodías populares y pastiches de Haëndel, satírica con el mundo de la política y con la música culta. Fue la pieza de más éxito de todo el siglo XVIII.

El Covent Garden era una plaza magnífica, que tenía en uno de sus extremos la iglesia de Saint James, un templo proyectado por Inigo Jones a finales del siglo XVII y que aún hoy luce con todo su esplendor palladiano. Durante trescientos años se

vendió en esta plaza fruta, verdura y flores e, inevitablemente, también era el lugar donde se concentraban los mejores burdeles de Londres. Sir John Hawkins, un erudito que fue amigo del doctor Johnson, de Sir Joshua Reynolds y de David Garrick, le preguntó en una ocasión a este último: “¿Cómo es que cada vez que se abre un teatro en este país acaba rodeado al poco tiempo por un montón de burdeles?”

Aunque muchas actrices se convirtiesen en cortesanas y algunas se casaran con duques, el teatro en sí era una actividad seria que atraía a toda la ciudad. Algunos llegaron a comparar esta edad de oro con momentos de esplendor del pasado. En 1771, Sir Robert Taylor escribía en *The Oxford Magazine*: “Como si de Atenas se tratase, el teatro londinense está destinado a todas las clases de la nación. La aristocracia, los caballeros, los mercaderes, los ciudadanos, los clérigos, los comerciantes y las respectivas esposas, todos ocupan su lugar, y el teatro está lleno a rebosar”. El público acudía para ver una obra principal, que podía ser una tragedia o comedia de cinco actos, escrita por Shakespeare o por otro dramaturgo de la época. Seguía una obra más corta que hacía de colofón y que podía ser una pantomima, una farsa o una obra musical. El conjunto duraba cuatro horas o más, de modo que en una sola noche se ofrecía una

gama muy amplia de diversiones. Las localidades que quedaban libres después del cuarto acto de la obra principal se vendían a mitad de precio. Los precios de las localidades variaban en una proporción de 16:1, es decir, entre 4 chelines y 3 peniques, por un asiento en el palco, hasta un cuarto de chelín por un asiento en la galería superior. El éxito del teatro dependía de la capacidad de su administrador para atraer a las diferentes clases sociales para llenar todas las localidades; las representaciones se decidían en función tanto de las preferencias populares como de la admiración que sentían por Shakespeare los intelectuales de la época y el mundo de la escena. Casi todos los días de la semana, excepto los domingos, una multitud heterogénea de unas dos mil personas inundaba la plaza de Covent Garden desde ambos teatros. Para muchos la noche todavía era joven. Las tabernas, las casas particulares de los más acomodados o las cafeterías ofrecían muchos placeres y servían como lugar de encuentro a los intelectuales para comentar la representación que acababan de ver.

Hacia finales del siglo XVIII se produjo un vuelco radical. El teatro tenía tanto éxito que hubo que derribar el escenario y la platea de ambos locales y sustituirlos por espacios más amplios, que fueron proyectados por el mismo arquitecto,



© Laura Cuch



© Laura Cuch

Henry Holland. La reforma del teatro del Covent Garden se finalizó en 1792, mientras que la del Drury Lane tuvo lugar dos años más tarde, en 1794. Holland presumía ante Richard Brinsley Sheridan, dramaturgo y director del Drury Lane, de la capacidad del teatro, la mayor de un local europeo. A raíz de los incendios que afectaron a ambos edificios en 1808 y 1809, los sustituyeron dos teatros nuevos aún mayores. Con la llegada de la iluminación a gas la pantomima resultó más atractiva que las obras de Shakespeare, incluso aunque los directores se esforzaban en reproducir con la máxima “autenticidad” el contexto histórico y llegaron a introducir caballos auténticos en las escenas de batallas.

En sus memorias, Richard Cumberland se lamentaba en 1806 de que “de un tiempo a esta parte, los teatros parecen más pensados para espectadores que para oyentes... El esplendor de las escenas, la ingeniosidad de las tramoyas y la espectacularidad del vestuario, junto con el poder cautivador de la música, arrinconan la labor del poeta... El público, cada vez más distante, puede llegar a captar el texto, pero no el trasfondo”. A pesar de sus quejas, este era el nuevo tipo de espectáculo que exigía el público. La nueva forma de entretenimiento tenía poco valor dramático, pero consiguió cautivar a tantos espectadores que a finales del siglo XVIII se construyeron más de trescientos teatros en todo el Reino Unido, algunos en las afueras de la actual ciudad de Londres. Estos teatros eran, obviamente, más pequeños, y el atractivo principal que ofrecían era que público y actores entonaran juntos canciones contra los franceses. Las obras populares solían caracterizar a los franceses como comedores de ranas y cobardes. El teatro inglés siempre ha estado en su apogeo en tiempos de guerra.

La derrota de Napoleón coincidió con el declive económico, del que el Reino Unido no se recuperaría completamente hasta mediados del siglo XIX, cuando pasó a convertirse en uno de los imperios mayores de la historia y a reinar sobre la tercera parte de la superficie del planeta. En el siglo XVIII Londres era la mayor ciudad de Europa; pero en 1887, 50 años después de que la reina Victoria accediera al trono, se había convertido en la primera ciudad del mundo.

A pesar de que el teatro prosperaba y seguía siendo completamente comercial, Londres no disponía todavía de un teatro o de una ópera de titularidad pública, pero sí que podía presumir de una de las primeras galerías nacionales. En la tercera edad de oro esta situación cambió radicalmente. En 27 años, entre 1887 y el estallido de la Primera Guerra Mundial, se construyeron o reformaron por completo más de 135 teatros londinenses. La mitad se encontraban en el centro, en el West End o en la avenida Shaftesbury y en las calles de los alrededores. Muchos de ellos han subsistido hasta hoy porque, a pesar de que fueron concebidos para representar obras para el público londinense, hoy día acogen musicales que hace tiempo que están en cartelera y que, cuando ya han agotado el público local, atraen a turistas del Reino Unido y de todo el mundo, incluso décadas después de haberse estrenado. La otra mitad de los teatros se construyó en los barrios de las afueras; la mayoría eran locales de *varietés* casi tan grandes como los del West End, que existieron hasta mediados de siglo. En la actualidad la mayoría de estos han desaparecido, primero a causa de los bombardeos de la guerra y después por la decadencia de las *varietés*. Los teatros de *varietés* fueron sustituidos por los *music halls*, más populares, y que permitían consumir bebidas durante las representacio-

nes. Así, los solares de estos teatros de las afueras fueron ocupados por supermercados y otros locales comerciales. Finalmente, la llegada de la televisión supuso la muerte del espectáculo popular en directo.

El apogeo del teatro de *varietés* se produjo durante el reinado de Eduardo. En 1904, Oswald Stoll, uno de los empresarios más prósperos de la época en el sector de la construcción de teatros, edificó el magnífico London Coliseum, proyectado por Frank Matcham, el arquitecto teatral más prolífico de toda Europa. Entre 1873 y 1913 construyó 66 nuevos teatros y renovó otros 58. El London Coliseum era una sala de *varietés* que ofrecía espectáculos en dos sesiones de noche. El público superaba las 4.000 personas y los precios se distribuían en una proporción de 14:1 entre el patio de butacas y la tercera galería. Los espectáculos podían incluir el Ballet de Diaghilev, pero también cualquier entretenimiento popular. Cuando el teatro de *varietés* entró en decadencia, el Coliseum se convirtió en cine, y ahora es la sede de la English National Opera, que, gracias a su gran escenario, programa obras de repertorio casi todo el año. El Coliseum también acoge a las compañías de danza más importantes del mundo, puesto que se trata de un teatro con una visibilidad casi perfecta, gracias a la habilidad de Matcham.

El teatro tiene un aforo de 2.350 espectadores y los asientos están muy juntos. Es una característica típica de la época: sus aforos superaban en un 50% a los actuales. Hasta la llegada de las primeras películas y la televisión, el teatro fue el entretenimiento más popular del gran público, de manera que, desde un punto de vista económico, había que favorecer que todas las clases sociales tuvieran acceso.

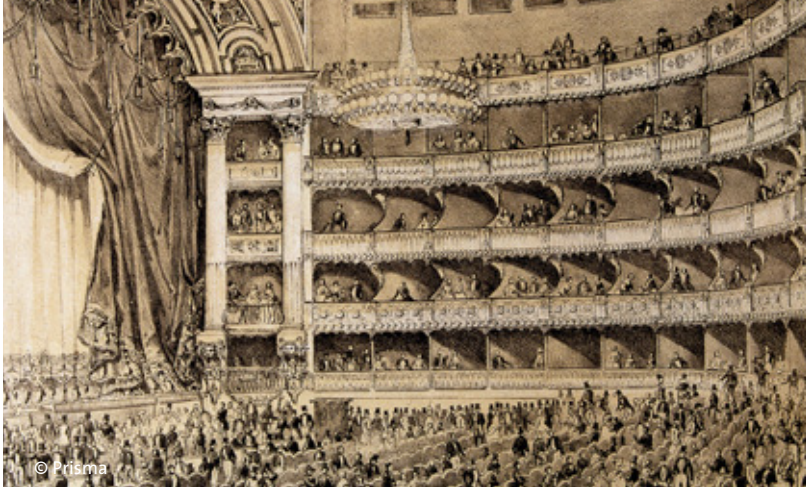
Hasta la Segunda Guerra Mundial, el West End era famoso por la gran cantidad de teatros que concentraba y también por el encanto de los hoteles, los restaurantes y las cafeterías que los rodeaban. El East End, en cambio, al este del casco antiguo, era la zona donde vivían las clases desfavorecidas, los inmigrantes y los obreros, que de vez en cuando se acercaban a la parte occidental para embofarse en la contemplación de los ricos, las luminarias y el público que salía de los teatros.

Mientras que el West End aún sigue siendo sinónimo de opulencia, las connotaciones asociadas a otras zonas de la ciudad han cambiado. En el pasado el Covent Garden había sido el barrio que acogía los principales teatros. Ahora está allí la Royal Opera House Covent Garden, un teatro enorme edificado en 1858 y ampliado posteriormente, junto al Drury Lane, también situado en un emplazamiento histórico, el del primer teatro de 1663. Al cruzar uno de los muchos puentes del margen sur del Támesis encontramos los auditorios y teatros construidos durante los últimos 60 años y subvencionados con fondos públicos: el Royal Festival Hall, de 1951, y el National Theatre, de 1967, con tres salas. A menos de medio kilómetro hacia el este se llega al distrito de Bankside, con el teatro Shakespeare, The Globe, que data de 1599, y que se ha reconstruido respetando el edificio original, con tanta precisión como permitió la ciencia de hace un decenio. ¿Se ha cerrado el círculo?

En la actualidad, Londres, con París, Nueva York y São Paulo, es una de las ciudades más importantes del mundo en el ámbito teatral. Al caminar por sus calles podemos admirar las reminiscencias de las tres épocas doradas del teatro, lo que nos ayuda a entender la deuda que tenemos con el pasado y nos muestra la evolución de la ciudad en los últimos 450 años, desde la época de Shakespeare hasta hoy. **M**

Ambiente en el margen meridional del área central de Londres, donde se sitúa el edificio del Royal National Theatre, una de las dos compañías teatrales públicas más importantes del Reino Unido. El edificio, obra de Denys Lasdun y Peter Softley, incluye tres escenarios.





La gran transformación del casco viejo de Madrid se produce a inicios del siglo XIX, con la construcción del Teatro Real. Muchos teatros han configurado el urbanismo de su entorno.

De los corrales a la Gran Vía

Texto **Juan Antonio Hormigón** Director de escena y secretario general de la Asociación de Directores de Escena de España

En 1561 Madrid se convirtió en sede de la Corte y por ende en capital de España. La villa vio entonces notablemente aumentada su población. Quizás este acontecimiento esté relacionado con la aparición de los dos primeros corrales de comedias instalados de forma permanente: el de la Cruz, construido en 1579, y el del Príncipe, en 1583. Su ubicación no estuvo próxima al centro de la vida política o administrativa, que se centraba en el Alcázar y sus aledaños, sino que se situó en un barrio de la periferia, exterior a la cerca de Felipe II. Era un área de arrabal, con espacios libres en la

trama urbana, en donde vivían escritores y actores, pero donde también se amontonaban mancebías. Más tarde, ya en el siglo XVII, recibió el apelativo de “barrio de las musas”.

La noción fundamental es que los teatros se establecen en espacios vacíos de la trama urbana. No es preciso que sean muy grandes. El volumen del corral del Príncipe tenía 30,80 m de largo por 19,04 m de ancho; el de la Cruz, 41,16 m de largo por 15,40 m de ancho. Con paulatinos acondicionamientos y mejoras, ambos fueron durante más de siglo y medio los lugares de preferencia de la actividad escénica.

En la página anterior, de izquierda a derecha: el Teatro de la Princesa durante una función de gala, según un grabado de J. Comba de 1897; una representación en la plaza de la Villa, reproducida en un óleo de Joaquín Muñoz Morillejo (1918), y el Teatro María Guerrero en la actualidad.

En el Madrid del periodo barroco podemos reseñar una serie de lugares escénico-arquitectónicos muy diversos, en muchos casos ajenos en sí mismos a las actividades escénicas, pero utilizados para ello. Dichos espacios fueron: el Corral, el Salón de Comedias del Alcázar, el Coliseo del Buen Retiro, los salones de diversos palacios, los jardines de la Zarzuela, los medios acuáticos del Buen Retiro y Aranjuez, la trama urbana de la ciudad. La urbe barroca que se planea y propone con criterios escenográficos convierte muchos de sus enclaves en espacios para el teatro.

De todos los lugares reseñados, el que adquirió mayor entidad escénica por su carácter de construcción estable fue el Coliseo del Buen Retiro. En el lindero este de la ciudad se abría el Prado Viejo. Lo cortaba un barranco en sentido norte-sur por el que transitaba el arroyo. Al otro lado se encontraba el convento de los Jerónimos. En 1570 Felipe II proyectó una ordenación de esa Extremadura urbana. La intención era convertirla en un área de recreo. Con ese fin se plantó una alameda longitudinal que figura en el plano de Texeira (1656). Mediante este eje arbolado que continuaba con el de los Recoletos Agustinos, se establecía la línea divisoria entre el caserío de la ciudad y los recintos monacales ubicados al otro lado del Prado Viejo.

Junto al monasterio de los Jerónimos se alzó, en etapas sucesivas, el palacio del Buen Retiro. En él se incluyó un teatro, el Coliseo del Buen Retiro, con escenario espacioso y maquinaria a la italiana, lo que permitía la adopción de escenografías pictóricas según los recursos de la perspectiva. Fue en tiempos de Felipe IV y se inauguró en 1640. En la cerca de Madrid correspondiente a este monarca, construida con fines recaudatorios y presupuestarios, este edificio quedaba incluido en su interior. El éxito popular de los corrales y el fenómeno puntual de fiestas, zarzuelas, autos y naumaquias no impidieron que el Coliseo del Buen Retiro alcanzara notable preeminencia por la fastuosidad de las escenificaciones, las fantasías de maquinaria y, en muchos casos, por la calidad de los textos. Los corrales experimentaron mejoras, siempre a partir de la modestia de su traza y construcción, pero sin incidir en el urbanismo de la ciudad.

Un nuevo paso en la configuración de la urbe en torno a los teatros fue la construcción del Coliseo de los Caños del Peral. Reinaba ya Felipe V, primer Borbón entronizado a finales de 1700. En la plaza que hoy lleva el nombre de Isabel II, cerca del juego de pelota, había un antiguo lavadero y una fuente monumental llamada de los Caños del Peral. El Coliseo se levantó sobre la antigua fuente y adoptó su nombre. La edificación de este primer Coliseo de los Caños en 1708 para acoger a la compañía de trufaldines italianos que guiaba el actor Francesco Bartoli apenas supuso cambios en la zona. Ni la topografía del territorio con sus barrancos y viajes de agua se modificó, ni tampoco la disposición del caserío. El teatro se acondicionó mediante intervenciones constructivas moderadas sobre el edificio del lavadero.

El Coliseo de los Caños del Peral supuso la edificación de un teatro destinado a la ópera italiana cerca del Alcázar, la residencia real. Bien es cierto que un incendio destruyó el vetusto edificio en la Nochebuena de 1734, pero tras algunas dudas y cavilaciones Felipe V decidió finalmente que se reconstruyera en el mismo lugar. En 1737 el rey lo mandó derribar y encargó levantar el nuevo de inmediato al archi-

tecto Virgilio Rabaglio. Los aires de transformación urbana de la capital comenzaban a soplar más tibios.

La elevación del segundo teatro en este mismo lugar determina una inflexión en lo sucedido hasta entonces: a partir de ahora, ciertos edificios teatrales van a estar directamente unidos a la renovación de la disposición urbanística. Para agilizar el proyecto, Felipe V ordenó embargar todos los materiales de construcción de la ciudad, y además utilizar la mitad de la cal destinada a la obra del puente de Toledo. El nuevo Coliseo abrió sus puertas el domingo de carnaval de 1738, con la representación del *Demetrio*, de Adolfo Hasse y libro de Metastasio. El edificio era rectangular en el eje este-oeste y sus dimensiones eran 80 por 183 pies (22,29 por 50,99 metros). Tenía un escenario a la italiana de amplias proporciones, embocadura de doce metros y un telar corto, como los existentes entonces.

El edificio teatral contribuyó a reordenar la zona aunque no transformó la orografía del lugar. Se ubicaba en una vaguada desde la desembocadura del torrente del Arenal hasta la zona del Alcázar, un plano profundo en relación a la calle Arenal e incluso a la Fuente de los Caños, cortado por barrancos que cruzaban pasarelas. Con todo, se planteó como exento, es decir, como edificio singular sin otros adyacentes, a diferencia del anterior Coliseo, y hubo que proceder al derribo de las casas colindantes de modo que alcanzara dicha condición.

Coincidiendo curiosamente con el derribo del primer Coliseo de los Caños del Peral, al que se cita también como *de los trufaldines* en memoria de los cómicos italianos que lo impulsaron, abrió sus puertas el Coliseo de la Cruz, edificado sobre el corral del mismo nombre, con traza arquitectónica de Felipe Juvara. En 1745 hizo lo propio el Coliseo del Príncipe, cuya remodelación fue iniciada por Juan Bautista Sachetti y puso remate Ventura Rodríguez. En ambos casos se produjo una importante renovación en la escena y la sala, además de techar el conjunto. Sin embargo, el entorno de ambos y su situación en la trama urbana no trajó aparejadas consecuencias ostensibles. Por otro lado, resulta un tanto sorprendente observar que durante el reinado de Carlos III, monarca ilustrado y gran reformador urbanístico de Madrid, no se dieran hechos importantes en lo referente a edificios teatrales. Por el contrario, sí se construyeron los de los Reales Sitios en Aranjuez, El Escorial y El Pardo, lo cual indica su interés por el arte escénico.

La trama urbana y el Teatro Real

La transformación sustantiva del casco viejo de la ciudad se produjo durante el periodo del rey José. Un hombre culto, ilustrado y prudente, al que la extrema zafiedad reaccionaria ha tildado de borrachín, aunque fuera prácticamente abstemio, y le buscara apelativos desdeñosos como el de *plazuelas*, por abrir espacios que esponjaran la trama estrecha y oscura de la urbe. Sus iniciativas fueron desarrolladas por el aragonés Silvestre Pérez Martínez, sabio y excelente arquitecto mayor de Madrid, quien diseñó importantes proyectos. Unos, como la apertura de la plaza de Santa Ana, llegaron a término, y otros, como la plaza de Oriente o la unión por una avenida del Palacio Real con San Francisco el Grande (sede de las Cortes) mediante un viaducto (actual calle Bailén), tardarían años en realizarse. Por lo que se refiere a la plaza de Santa Ana, en 1810 se procedió al derribo del antiguo convento de las Carmelitas Descalzas y las casas anexas, a fin de ajardinar el solar resultante. De todos

“Los teatros fueron encajados en el caserío con mayor o menor fortuna. Madrid no cuenta apenas con edificios teatrales exentos”.



© Elisa González



© Elisa González

modos, hubo que esperar a 1880 para que se demolieran algunas casas que impedían ver el Teatro del Príncipe, cuya existencia propició la apertura de un gran espacio que es el que existe en la actualidad.

La aportación urbanística más importante y de mayor relevancia en las relaciones entre teatro y ciudad fue el diseño de la plaza de Oriente y la construcción del Teatro Real en el lado este de la misma. El planteamiento programático del rey José encontró acomodo en las concepciones de Silvestre Pérez. Aunque había antecedentes –sobre todo debidos a Sabatini, Juvara y Sachetti–, en este caso el arquitecto mayor creó una especie de foro josefino con tres grandes plazas: la primera en exedra, frente a la fachada este del palacio; la segunda, la de la armería; y la tercera, proyectada como gran glorieta ante San Francisco el Grande. En el eje axial este-oeste de la exedra se ubicaba un nuevo teatro que sustituiría al de los Caños. El gran proyecto de Silvestre Pérez tan solo se inició. Se procedió al derribo de las manzanas habitacionales que rodeaban el palacio, disponiendo el espacio de lo que sería la exedra. No hubo tiempo para más. Durante años se sucedieron las intervenciones parciales y proyectos, hasta que en el desgobierno del miserable Fernando VII se nivelaron tierras y se derribó el Coliseo de los Caños del Peral (1817).

Un nuevo proyecto de Isidro González Velázquez cancelaba el sueño del gran foro diseñado por Silvestre Pérez y establecía el teatro como centro de la plaza semicircular que abarcaba todo el lienzo oriental del Palacio. Pasaron los años, se iniciaron las obras del teatro en la plaza de Oriente (1830) y

de otros edificios. En 1836, reinaba ya Isabel II, se tomó la decisión de derribar los edificios iniciados y acometer un proyecto que diera preeminencia al Teatro Real. Aunque este no se concluyó hasta 1850, su fachada occidental fue el punto de referencia para el trazado de la plaza. El último plan de 1844, se debió a Narciso Pascual y Colomer, quien concibió una plaza rectangular de cabecera curvada. El Teatro Real tiene forma de hexágono irregular. El exterior no es de factura muy afortunada en su conjunto. Su primer arquitecto fue Antonio López Aguado, al que siguió Custodio Moreno. La escena, sin embargo, es de dimensiones espléndidas. Se inauguró el 19 de noviembre de 1850, coincidiendo con la onomástica de la soberana, con *La favorita* de Gaetano Donizetti.

Me he detenido más pormenorizadamente en este caso por ser demostración palpable y emblemática de las relaciones entre el edificio teatral y la trama urbana. Las profundas transformaciones que se dieron en este caso no tienen parangón con ninguna otra. A lo largo del siglo XIX los teatros que se construyeron fueron encajados en el caserío con mayor o menor fortuna. Ciertamente, Madrid no cuenta apenas con edificios teatrales exentos, porque los casos del Teatro Real y hasta cierto punto el del Príncipe, rebautizado como Español en 1850, fueron excepciones.

No obstante, una cuestión salta a la vista: la capacidad económica de los particulares permite la apertura de nuevos teatros a lo largo del siglo. La lista es significativa por sí sola. El Puerta de Bilbao (1826) es el único del malhadado periodo fernandino. Durante el reinado de Isabel II, abren el Teatro del



En la página anterior y en esta, de izquierda a derecha: los nuevos Teatros del Canal; el Centro Cultural Matadero, instalado en las antiguas naves del matadero municipal, y el Teatro Valle Inclán, construido en el solar antaño ocupado por la Sala Olimpia, en la plaza de Lavapiés.


Liceo Artístico y Literario (1839); el Teatro del Circo, que funge como tal desde 1842; el Variedades (1843), luego Teatro Lírico Español; el del Instituto, el del Museo y el de Buena Vista (1845); el de España (1846); el de los Basillos, denominado más tarde Lope de Vega, y el de Capellanes, los dos en 1850; el de La Zarzuela (1856); el Novedades (1857); el Circo del Príncipe Alfonso, más tarde teatro (1863); el Recoletos, el Recreo y el de la Esmeralda, los tres en 1867. Muchos de ellos tuvieron una vida corta, otros sucumbieron al derribo o al incendio tras una larga vida, pero el conjunto nos describe muy bien la rapidez con que surgieron y poblaron el Madrid isabelino.

En líneas generales estos teatros incidieron poco en el urbanismo salvo quizá el Teatro del Circo, construido en un espacio, la plaza del Rey, que reclamaba una cierta definición de su entorno. Aparecieron sin embargo unos espacios versátiles nacidos como circos y, a la vez o más tarde, utilizados para el teatro o las variedades. Los más renombrados fueron el Circo Olímpico (1834); el Circo de Paul, donde se asentaron posteriormente los bufos (1847); el de Price (1866), ubicado en Recoletos; y el Gallístico (1857).

Todo ello era fruto del impulso de la burguesía que determinaba la aparición de unos edificios públicos interclasistas, aunque sometidos a la jerarquización interior normativa. El proceso iniciado en el siglo XIX siguió en aumento durante la Revolución de Septiembre y sobre todo durante la Restauración. En este caso la nómina de teatros es igualmente abundosa: el Teatro Alhambra (1870), el Apolo y el Romea (1873), el de Luzón (1874), el de la Comedia (1875), el Lara y el

de Madrid (1880), el Tívoli (1881), el Felipe (1884), el de la Princesa –más tarde bautizado como María Guerrero– (1885), el Teatro Salón de la calle Garcilaso y el Maravillas (1887), el Teatro Salón de la calle Fuencarral (1889), el Circo Colón (1889) y el Eldorado (1897). Debo señalar que la mayor parte de estos teatros se ubicaron en la zona centro.

Los dos grandes ensanches que se proyectaron en este periodo, el diseñado por Carlos María de Castro en el eje de la calle Princesa hasta Chamberí y el barrio de Salamanca, no contaron con ningún equipamiento de este género, a causa de una intervención urbanística notablemente traumática: la Gran Vía. La apertura de esta calle supuso una renovación profunda del caserío que la definía. Los teatros y cinemas encontraron un lugar propio en su realización. El teatro Coliseum, en el edificio de ese nombre, constituye un buen ejemplo: una gran sala teatral sobre la que se edificó una casa de vecinos, ambas con entradas independientes.

Los teatros construidos en el siglo XX tienen en muchos casos una identidad arquitectónica notable y han configurado en mayor o menor medida el urbanismo de su entorno. Tal es el caso de La Latina, el Odeón (1917), luego Calderón; el Monumental (1922) o el Progreso (1932). Algo similar puede decirse de los edificadas en fechas recientes: el del Matadero, reutilizando las naves dedicadas antaño a dicho menester; el Valle-Inclán, construido en donde estuvo ubicada la Sala Olimpia, que ha redefinido la plaza de Lavapiés en que se encuentra; y los del Canal, que incluso han determinado la creación de una estación de metro en su puerta. 



© Luisa Vivanco



© Luisa Vivanco

El mapa teatral berlinés parece el de una ciudad con varicela aguda, con los puntos de los locales repartidos por todo el territorio. Otra peculiaridad de Berlín es la presencia fantasmagórica del muro.

Cartografía teatral de Berlín: la ciudad varicela

Texto **Oriol Puig Taulé** Investigador teatral

Si realizamos la rápida, fácil y cómoda acción de teclear “Theater Berlin” en el buscador de Google Maps, el plano que aparece en la pantalla se parece mucho al de una ciudad que padece una varicela aguda. Multitud de puntos rosados invaden la superficie, y lo que sorprende más al primer golpe de vista es que no se concentran en una zona determinada, en un centro concreto para irse espaciando progresivamente, sino que parece que estuvieran repartidos casi equitativamente por todo el territorio urbano. Ello lo puede provocar el

hecho de que Berlín no tiene propiamente un centro, sino múltiples y diversos centros. Existe sí, un centro de la ciudad, evidentemente: Mitte. Este es, sin duda alguna, el centro de Berlín (geográfica, conceptual y semánticamente), puesto que la palabra significa en alemán tanto *medio* como *mitad* y *centro*.

Mitte es el justo medio de la ciudad, y parece que por este simple hecho ya merecería la cualidad de *Zentrum* (vocablo que no se utiliza nunca en Berlín), pero también podríamos afirmar tranquilamente que cada *Bezirk* o barrio funciona

como una ciudad autónoma, con su centro y su periferia, sus calles y plazas principales, zonas comerciales y residenciales. Esta ausencia de centro, o, lo que sería lo mismo, estos múltiples centros en una ciudad, hacen que el centro propiamente dicho resulte casi reservado a los turistas (que a un barcelonés siempre le parecen muy escasos), en la arteria que sigue la Alexanderplatz, la avenida Unter den Linden, la Friedrichstrasse y, en la parte oriental, la Kurfürstendamm.

Otra característica de Berlín que llama la atención del recién llegado es el espacio: su amplitud, horizontalidad, extensión y, sobre todo, la numerosa presencia de espacios vacíos, solares, híbridos de bosques y parques, tierra de nadie en una ciudad que, como única excepción entre las capitales europeas, todavía dispone de muchos espacios sin edificar. Si sumamos a este factor que Berlín fue bombardeada durante la Segunda Guerra Mundial casi en su totalidad, que los edificios históricos que subsisten son casi todos ellos reconstrucciones, y que el Nikolaiviertel, el microbarrio medieval de cuatro calles que rodean una iglesia románica se considera el barrio más antiguo y el núcleo viejo de todo Berlín, aunque en realidad parece un pastiche de Disneylandia y del Poble Espanyol de Montjuïc, no es extraño que Berlín sea una ciudad urbanísticamente muy diferente a lo que estamos acostumbrados los que venimos del sur de Europa. Intentar responder al desconcertado turista italiano, que con la guía en una mano y el mapa desplegado en la otra gesticula y pregunta desesperado: “*Ma dov'è il centro storico???*”, es una experiencia cuando menos interesante.

Un muro psicológico, veintidós años después

Otra peculiaridad de Berlín, ya no de carácter urbanístico o político, sino absolutamente psicológica, es la presencia casi fantasmagórica del muro desaparecido en 1989. No me refiero al muro como elemento arquitectónico en sí mismo, sino a la existencia de los dos bloques (el capitalista y el socialista), de los dos lados (y bandos), que a pesar de los esfuerzos del gobierno sigue siendo un elemento importante en la memoria emocional y en el día a día de los berlineses. Ser tildado de Ossi (procedente de la antigua RDA) comporta todos los clichés atribuidos a los habitantes de los antiguos estados comunistas, es decir, es un sinónimo de rudeza, de cierta agresividad (al menos verbal) e implica ser, muy probablemente, receptor de las ayudas sociales estatales y padecer un cierto alcoholismo galopante. Si se es tildado de Wessi (procedente de la antigua RFA), no se sale mucho mejor parado, ya que es sinónimo de defensor acérrimo del capitalismo más salvaje, conservador y religioso, paradigma de la Alemania esquemática, perfeccionista y trabajadora que se imagina desde el exterior, un tópico muy distanciado de lo que es Berlín en realidad.

Este muro invisible sería comparable a la frontera imaginaria de la avenida Diagonal en Barcelona: sobre todo los que viven al norte no la cruzan, y así evitan adentrarse en la peligrosa y exótica jungla de Diagonal abajo. Si decíamos que los habitantes de Berlín, tanto los autóctonos como los de adopción forzosa o voluntaria, realizan en su mayoría una vida de barrio, esto es todavía más remarcable si hablamos de la parte oriental y de la occidental de la ciudad. Tal vez solo bajan a Mitte para ir a comprarse un ordenador al Media Markt, por ejemplo, y eso es todo. En el ámbito tea-

tral, y a grandes rasgos, podemos afirmar, con un reduccionismo voluntariamente abrumador, que en el lado oriental encontramos la mayoría de teatros públicos, alternativos y de calidad, y en el lado occidental, los teatros privados, comerciales, donde se va a lucir abrigo de piel.

Toma un teatro y multiplícalo por veinte

En Berlín, evidentemente, hay toda clase de teatros: privados, públicos, semipúblicos, comerciales, supercomerciales, alternativos, clandestinos, cabarets, óperas (ni más ni menos que cuatro), de variedades, de títeres... De acuerdo con la página web www.berlin-buehnen.de (Escenarios de Berlín), hay 52, ni más ni menos (y se olvidan algunos, he echado en falta por lo menos tres), entendiéndolo como teatros los espacios que ofrecen una programación más o menos estable, ya sea de teatro de texto (*Sprechtheater*) o de cualquiera de las otras (y variadas) disciplinas. Lo que no contabilizan, evidentemente, son los espacios efímeros que aparecen y desaparecen con rapidez, las intervenciones en centros sociales, casas ocupadas, residencias particulares y otros espacios, algo imposible y, por otra parte, absolutamente innecesario.

En la lista de los grandes éxitos destacan los grandes teatros, públicos, subvencionados en su totalidad o parcialmente, pero con generosidad, que coinciden con los que tienen mayor antigüedad en la vida cultural de la ciudad: el Deutsches Theater (o lo que querría ser el Teatro Nacional de Catalunya cuando sea mayor), la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz (Teatro Romea + Teatro Lliure + Sala Petita del TNC con un repertorio de autores afines a la Sala Beckett), el Berliner Ensemble (lo siento, no encuentro paralelismo alguno en el ámbito catalán), el Maxim Gorki Theater, el Schillertheater, etc. Teatros no faltan, eso es un hecho obvio y evidente. Lo que más destaca, sin embargo, y es una característica casi unitaria en todos estos tipos de teatro exceptuando los estrictamente comerciales, es el sistema de programación en repertorio.

En Alemania, los teatros públicos o subvencionados ofrecen sus espectáculos en repertorio, que es lo contrario de la programación *en suite*, la habitual en Cataluña. En lugar de programar un espectáculo durante cuatro o cinco semanas seguidas y, después, desaparecer, los teatros alemanes mantienen en su programa una serie de puestas en escena que pueden ir apareciendo en el escenario durante años. Este sistema significa que en los teatros se producen y se ensayan al mismo tiempo unos siete u ocho montajes, que el ritmo de estrenos es de cuatro o cinco por mes, y que, cada día, en cada una de sus salas, se programa teatro, música, cine y toda clase de actos culturales. Si a las producciones propias se suman los *Gatspiele* o actuaciones invitadas de compañías externas, la oferta de un teatro no se limita a la propia producción, sino que crece hasta el infinito. Los míticos Leporellos, o programas mensuales de los teatros (uno solo para toda la temporada tendría el aspecto de una guía telefónica), abruman por su complejidad, como una tabla de Excel impresa en dimensiones DIN-A3. Los Leporellos toman su nombre del personaje de la ópera *Don Giovanni* de Mozart, que desplegaba la lista de las conquistas amorosas de su amo en un papel en forma de acordeón interminable, y de hecho, son el testimonio palpable y desplegable de la programación en repertorio.



A la izquierda, la Volksbühne, el teatro del y para el pueblo, se construyó antes de la Primera Guerra Mundial con las donaciones de los trabajadores. A la derecha, el Berliner Ensemble, uno de los teatros históricamente más importantes de Berlín.



© Luisa Vivanco

A fin de cuentas, este sistema multiplica de forma exponencial las posibilidades de un teatro, puesto que si en una sala donde se programa *en suite* se pueden ver dos o tres espectáculos al mes (Sala Gran, Sala Petita y Sala Tallers, por poner el ejemplo del TNC barcelonés), en la Volksbühne, durante el mes de marzo de 2011, se pudo asistir ni más ni menos que a 22 espectáculos diferentes: 6 películas, 4 conciertos y 5 lecturas o presentaciones de libros. Hay que tener en cuenta que, exceptuando los grandes musicales (que tampoco permanecen muchos meses en cartelera), incluso los pequeños teatrillos –experimentales, de teatro infantil o de títeres– programan con el sistema de repertorio. De este modo, la oferta de espectáculos, ya no cada mes, sino cada día, llega a niveles exorbitantes, por no decir absolutamente inalcanzables y esquizofrénicos para quien pretenda formarse una idea del teatro que se hace en la ciudad.

El sistema requiere, evidentemente, una organización prusiana y una plantilla elevada, pues hay que tener en cuenta que cada noche, después de la función, los técnicos desmontan la escenografía del montaje que se acaba de presentar y preparan el del día siguiente. El Berliner Ensemble y la Volksbühne, con plantillas de más de doscientos trabajadores, son el ejemplo característico de este tipo de teatro, donde el nivel de producción y exhibición de espectáculos adquiere unas cotas de productividad que a nosotros, pobres

Sudländer (habitantes de un país mediterráneo) perezosos, amantes de la fiesta y la siesta, nos vienen escalofríos solo de pensarlo.

El Volksbühne (el teatro del pueblo) nació en 1890, a partir de la asamblea popular Freie Volksbühne, y se construyó entre 1913 y 1914 gracias a las donaciones de los trabajadores y a la suma de sus *Arbeitergroschen* (cuartos de los trabajadores), según los planes del arquitecto Oskar Kaufmann, en la plaza denominada en aquellos tiempos Bülowplatz. Con la intención de ser el teatro (*Bühne*) del y por el pueblo (*Volk*), la Volksbühne ofrecía una sala con capacidad para casi dos mil espectadores, unos precios razonables y una programación atenta a los conflictos políticos y sociales del momento. He aquí una lista rápida de *intendants* (directores generales) ilustres de la casa: Max Reinhardt (1915-1918), Erwin Piscator (1924-1927), Benno Besson (1974-1978), Frank Castorf (desde 1992).

Después de la Segunda Guerra Mundial, cuando el teatro quedó prácticamente destruido del todo por los bombardeos de los aliados, fue reconstruido según los planos de Hans Richter a partir de 1948. Por la Volksbühne pasaron los mejores directores del ámbito germánico, como Christoph Marthaler, René Pollesch, Dimiter Gotscheff o Christoph Schlingensief. El teatro dispone de otra sala en el barrio *biochic* de Prenzlauer Berg (una mezcla letal del barrio de Gràcia y el Born, para proseguir con el simil barcelonés), el Prater,



Arriba, la Ballhaus Naunynstrasse, una antigua sala de baile del siglo XIX reconvertida en teatro, ofrece una programación que consta principalmente de producciones *postmigrantes*, escritas, dirigidas y protagonizadas por lo que en Alemania se describe con el eufemismo de "Menschen mit migrantischem Hintergrund", es decir, las personas de origen inmigrante.

que desde 1992 ha sido el lugar para las propuestas más arriesgadas y extremas. La relación urbanística de la Volksbühne con su entorno es casi la de una pirámide precolombina monumental, con la Rosa-Luxemburg-Strasse que desemboca en la plaza, como la Avenida de los Muertos en las pirámides de Teotihuacan.

La Volks, tal como también se le llama, ocupa habitualmente el espacio que lo rodea, como sucedió en el verano de 2009, cuando, con motivo de las obras de renovación y modernización del escenario, se construyó un anfiteatro de madera que utilizaba la fachada del edificio a manera de telón de fondo o escenografía. Las fiestas esporádicas en la plaza, las carpas de circo cuando hay buen tiempo o las acciones artísticas y los conciertos salen del local e intentan dar vida al barrio, un Mitte que se parece cada vez más a un aburrido centro de oficinas y tiendas de diseño de cualquier próspera ciudad europea, intercambiable por cualquier otra.

El responsable de la imagen, fiel reflejo de la ideología del teatro (un cartel de neón con la palabra OST –así, en mayúsculas– corona el edificio, y dos banderas rojas con signos de exclamación rojos ondean al viento), es el escenógrafo Bert Neumann, que, junto a Frank Castorf, ha construido su concepto en el transcurso de los últimos veinte años. Neumann fue el introductor de los contenedores metálicos en la escena, las arquitecturas efímeras, la estética de urbanismo socialista. Y también ha sido el diseñador de vestuario, carteles y programas manuales, interiorista, paisajista (urbano) y cuanto haga falta. Imitado y copiado en Berlín y en toda Europa, su importancia, ya no en el ámbito estético sino principalmente en el dramático, es comparable con la hiperteorizada *Dramaturgieabteilung* (departamento de dramaturgia) de la Volksbühne, cerebro pensante de un teatro que, como alemán que es, se recrea en la reflexión y conceptualización del hecho teatral y de la vida en general.

Un teatro muy concreto para una calle muy concreta

Si hablamos de la relación entre teatros y ciudad, es particularmente digno de mención el caso de una de las salas más interesantes, al menos en el ámbito teórico y sociológico, que surgió en Berlín en los últimos años. Hablamos del Ballhaus Naunynstrasse, una antigua sala de baile del siglo XIX reconvertida en teatro (como tantas otras de la ciudad), en la calle Naunyn, en el corazón del barrio de Kreuzberg. Desde su reforma y reapertura en 2008, ofrece una programación que consta principalmente de producciones *postmigrantes*, escritas, dirigidas y protagonizadas por lo que en Alemania se describe con el eufemismo de *Menschen mit migrantischem Hintergrund*, es decir, las personas de origen inmigrante, los hijos o los nietos de los turcos que emigraron a Berlín durante los años 60 y 70, los *Gastarbeiter* (trabajadores inmigrantes) que fueron a trabajar y colaborar con el milagro económico alemán.

La Naunynstrasse es probablemente el epicentro donde se concentra este grupo de población, en el centro del Kreuzberg SO36 (el antiguo código postal de la zona, antes de la caída del muro), y donde las antenas parabólicas resisten casi en todas las ventanas y balcones como una plaga de setas, testimonio de un pasado, un presente y un futuro que

parece que ahora los alemanes comienzan a descubrir. Es un tema demasiado largo para exponerlo aquí y ahora, pero últimamente el tema de la integración de esta masa social, básicamente los jóvenes y adolescentes (que, recordémoslo, han nacido en Alemania, y por tanto son alemanes), sobre todo en el mundo educativo y laboral, es una noticia que aparece regularmente en los medios de comunicación, con declaraciones escandalosas de políticos socialistas y otras especies, que parece que han hallado el blanco perfecto para descargar las culpas de todos los problemas que desde hace años arrastra Berlín: un preocupante nivel de paro, una ciudad poco o nada productiva en la industria, el porcentaje más elevado de personas que reciben ayudas sociales de toda Alemania, y un largo etcétera.

Temas sociopolíticos al margen, desde su reinauguración bajo la gestión de la directora Sermin Langhoff, el Ballhaus Naunynstrasse se caracteriza por invitar a dramaturgos, cineastas y músicos turcos o de origen turco, para programar textos contemporáneos de tema social y para trabajar codo a codo con los jóvenes del barrio mediante la creación de festivales y proyectos enfocados a este colectivo. Nombres como los de Fatih Akin, Miraz Bezar, Nuran David Calis o Nurkan Erpulat dirigen habitualmente en el teatro, poniendo en escena montajes que puede que parezca que siempre traten de lo mismo (la problemática, real o no, de la integración de los habitantes de origen turco en Berlín), pero que son absolutamente necesarios en los tiempos de crisis económica, moral e ideológica que corren.

Berlín con varicela: ¿curar o propagar la epidemia?

La ciudad cambia constantemente, aparecen edificios, barrios e inventos urbanísticos nuevos a un ritmo muy elevado (una vez superada la fiebre constructora hiperactiva de los años noventa, claro), y el teatro berlinés goza de una envidiable salud, como aquellos enfermos que no se resignan a sucumbir ni luchan bastante para curarse del todo. Se trata de un enfermo muy saludable, como dice el tópico, que se podría aplicar a la salud del teatro español y del catalán, cuando los ataques regulares de euforia que nos acometen nos hacen creer que en Barcelona se hace el mejor teatro del mundo. Quizá si se compara con el resto del Estado español, sí, pero mirando hacia el norte, las cosas cambian mucho...

La tradición –dramática, del público y de la formación teatral– y la historia de los teatros, públicos y privados, en una ciudad como Berlín y en un país como Alemania –con centros dramáticos y orquestas nacionales repartidos por las principales ciudades del país–, es un hito que se consigue con años y paciencia. No es solo un asunto cuantitativo sino más que nada cualitativo, y ello significa que, por mucha oferta que haya, por muchos edificios o salas teatrales que existan, lo que ha caracterizado y caracteriza el teatro berlinés es su voluntad de avanzar, de plantearse preguntas, de evolucionar. Esto se consigue produciendo, estrenando, experimentando y, sobre todo, no deteniéndose nunca. Tal vez un contagio de esta varicela teatral sería lo más deseable, pero lo que necesitaríamos todos, principalmente, es una cura urgente de humildad. **M**

En esta ciudad el teatro no lo hacen los lugares, lo hacen las personas. Dicen que todo comenzó entre finales de los 80 y principios de los 90 del siglo pasado, cuando una serie de autores que también dirigían, que también habían pisado el escenario, decidieron que había que explicar a los espectadores cómo eran.

Treplev en Buenos Aires

Texto **Andreu Gomila** Poeta, director de *Time Out Barcelona*

Un gran patio interior de San Telmo. Antorchas y sillas. Un atardecer de otoño. Y un puñado de chicos y chicas vestidos con túnicas blancas y marrones. Mucho público. Entrada gratuita para asistir a la representación de *Romeo y Julieta* de Shakespeare. Y eso, todos los fines de semana del año... En otro lugar de la ciudad, una salita pequeña, unas cuarenta localidades, media docena de actores. Una mesa, un par de pufs, un piano electrónico. Siempre lleno todos los lunes desde hace unos diez años gracias a *Open House*, de Daniel Veronese, en el barrio de Almagro. No muy lejos de aquí, en la avenida Corrientes, a medio camino entre el barrio más viejo de Buenos Aires y el barrio más tanguero, un edificio enorme que es al mismo tiempo teatro municipal y un centro cultural laberínticamente borgeano. Tres salas.

Ascensoristas maduritos. Una serie de despachos y cola en la calle. Justo enfrente, carteles de teatro de revista, con nombres llamativos, populares, pero también de teatro comercial, culto, por decirlo de alguna manera.

En Palermo, mientras tanto, en una casa a la que se accede a través de un corredor, hay un hombre de más de cincuenta años, enérgico, fuerte, pequeño, sentado en un sofá conversando con uno de los directores del Festival de Aviñón, que quiere tenerlo a toda costa. Al dueño de la casa eso no le quita el sueño. Si seguimos el corredor hasta el fondo, se abre una puerta que da acceso a una sala todavía más pequeña que la que hemos visto antes, una especie de taller, de laboratorio de ensayo, banco de pruebas, pista de calentamiento y local de exhibición. El hombre es el propio Veronese.

Aquí, en esta ciudad, el teatro no lo hacen los lugares. Con excepción del Cervantes, donde hacen los clásicos, ningún edificio teatral ganaría premios arquitectónicos ni de diseño. Muchas salas no podrían ni levantar la persiana si

existiesen normativas municipales. Aquí el teatro lo hacen las personas, es decir, los autores, los actores, los directores, los técnicos y, sobre todo, el público: un público que vive pendiente de la cartelera, de descubrir dónde está la propuesta más auténtica. Dicen que todo comenzó entre finales de los 80 y principios de los 90 del siglo pasado, cuando una serie de autores que también dirigían, que también habían pisado el escenario, decidieron que había que explicar a los espectadores cómo eran. Eso pasaba en un país muy preocupado por psicoanalizarse, donde los libros que más se venden son los ensayos y las novelas que explican cómo son los argentinos, y en una ciudad que es una amalgama de gente procedente de culturas con un gran sedimento teatral, la napolitana, la judía centroeuropea y la eslava.

En Buenos Aires, un puñado de autores como Ricardo Bartís, Daniel Veronese, Gabriela Izcovich o Javier Daulte decidieron ponerse ante el espejo y describir qué observaban. No es que estuvieran cansados de representar Shakespeare, Ibsen, Chejov o Calderón. El teatro es una manera de representar la vida de forma directa que ningún otro arte puede conseguir; puede remover consciencias y convertirse en aquella piedrita que el espectador se guarda en el bolsillo, encuentra un buen día y lo hace sonreír o darse cuenta de algo que creía haber olvidado. Es el último ritual de Occidente donde, gracias a una convención, la gente, el público, se siente dispuesta a que la representen... Y todos aquellos autores decidieron fabricar piedritas. Les era igual si había público dispuesto a escucharlos –en su fuero interno sabían que lo había. Además contaban con la complicidad de unos actores muy bien formados dispuestos a dar la vida por una cosa auténtica: Leonor Manso, Alfredo Alcón, Patricio Contreras, Alicia Berdaxagar, Juan Carlos Gené, Alberto Segado y un larguísimo etcétera.



© Clara Muschietti

Con excepción del Cervantes (sobre estas líneas), donde hacen los clásicos, ningún edificio teatral de Buenos Aires ganaría un premio arquitectónico o de diseño.

Veronese compara con frecuencia el teatro argentino del siglo XXI con el ruso de finales del XIX o principios del XX y habla de sus queridos Chejov, Stanislavski, Meierkhold o Maiakovski como si fuesen vecinos suyos. “Tenemos en común algo patético –dice el director y dramaturgo–: siempre hablamos de cómo somos, de la ausencia, de lo que nos falta”. Así se podría definir, tal vez, Chejov, un hombre que transmite un cierto “idealismo” –aquello que podría ser pero que nunca es, aunque no se cansa de soñar en ello. Así es también, *grosso modo*, un argentino, y su teatro contemporáneo tiene algo que ver con la exigencia de buscar un mundo mejor a través de unas herramientas que manipulan el simbolismo y el expresionismo rusos con manos nuevas.

Todo es como si hace quince, veinte años, un puñado de argentinos hubiesen decidido que no, que Treplev, el joven dramaturgo, entregado, soñador y apasionado que creó Chejov en *La gaviota*, no se pegaría un tiro al final de la obra. Ellos están aquí para cambiar la historia, o al menos para mirarla desde otro punto de vista. De hecho, puesto que no sabían a ciencia cierta si Treplev había muerto –nadie ha visto jamás su cadáver–, decidieron que el tiro era una argucia para despistar a los moradores de la casa. No quería acabar convertido en un Ivanov desconcertado, telúrico, echando pestes sobre todo y contra todos. Por eso Treplev engaña a los otros personajes, huye aprisa de las posesiones de Sorin y viaja hasta San Petersburgo para embarcarse rumbo a Buenos Aires. En un sueño nunca explicado por su autor, se había visto trabajando duro con una compañía con ganas de dejarse la piel en escena, obligado, por falta de medios, a volver a los orígenes del teatro, es decir, que incluso tendría que salir a escena a defender su texto. También tendría que

cambiar partes sustanciales de una obra, la suya, que creía intocable después de decenas de noches de insomnio en busca de la verdad. Pero Treplev sabía que sería feliz y que tal vez con los años regresaría a Europa victorioso, un hecho que se ha consumado.

A los Bartís, Veronese, Daulte y compañía les seguirían hornadas de autores más jóvenes como Rafael Spregelburd o Claudio Tolcachir, capaces de reencarnar la figura de Treplev hasta las últimas consecuencias. Estos son autores y directores bien conocidos en Barcelona, llegados de la mano del Teatre Lliure, la Sala Beckett o el festival gerundense Temporada Alta que, siempre atento, nos ha ofrecido una manera de entender el teatro que, con mucha frecuencia, nos cuesta asumir en su totalidad, puesto que ellos no trabajan el teatro, sino que lo viven. Sí, para sobrevivir *venden* su talento a producciones que pasan meses en la calle Corrientes, y sus actores, otro tanto. También trabajan en la televisión o el cine, pero siempre tienen algún proyecto paralelo, hasta altas horas de la madrugada, tal vez en un laboratorio de una casa de Palermo, creando una pieza que será suya, solo suya. Esta idea de obra no se estrenará en el circuito oficial o en un teatro de los grandes ni público ni privado, sino en algunas de las 150 salas que dicen que hay en Buenos Aires y que ofrecen hasta 400 espectáculos cada semana, lo que se dice pronto; es la oferta más extensa del mundo. Acaso será en el patio de San Telmo, o en el teatrillo de Almagro, o en la misma sala que les ha visto sudar noche tras noche, donde se producirá la temida primera velada. Al fin y al cabo saben que el teatro son ellos.

El caso de Buenos Aires es muy paradigmático. Primero porque se trata de una ciudad que es la capital de un país sin



© Quim Llenas / Cover / Getty Images



© Daniel García / AFP / Getty Images



© Daniel García / AFP / Getty Images

una gran tradición textual. Sí que hay una tradición oral muy potente, pero los grandes escritores argentinos del siglo XX –Borges, Cortázar, Victoria Ocampo, Macedonio Fernández, Sabato y compañía– no se dedicaron al teatro. Solo el gran caricaturista expresionista Roberto Arlt compuso algunas piezas breves que, precisamente, tienen mucho que ver con aquellos rusos cáusticos que miraban el mundo con una profunda fatalidad. No estamos hablando de Italia, las islas británicas, Alemania o Rusia. En segundo lugar, porque no ha existido nunca un sistema teatral consolidado que permitiera la creación de una red integral, de vasos comunicantes, entre lo público y lo privado, entre lo pequeño y lo grande, entre lo audiovisual y la escena. Lo que siempre ha habido es un trabajo teatral de base. Todas las agrupaciones de inmigrantes, por ejemplo, disfrutaban de un teatro bastante decente, que en el proceso de acogida servía como elemento catártico y ritual para ofrecer a los recién llegados una evocación de la patria perdida. Muchos de estos inmigrantes, además, llegaban de países donde el teatro era el pan de cada día, y al mismo tiempo, un elemento aglutinador, como pasaba en la Europa germánica y la eslava o en Italia. En lo que respecta al caso catalán, no debemos olvidar que *exportamos* muchos profesionales, desde profesores como los que dan nombre a las salas del teatro San Martín (municipal), Cunill Cabanellas y Santos Casacuberta, hasta intérpretes de primer nivel, como la primera dama Margarita Xirgu. Los trabajadores sociales, además, siempre han visto en el teatro un elemento de cohesión, de comunión, capaz de crear vínculos y cohesionar a la gente más allá de la miseria cotidiana. En Buenos Aires siempre hubo muy buenos actores y escuelas de actores en abundancia. Casi todos los teatrillos de referencia, como el Kafka, por ejemplo, llevan asociada una academia de interpretación, con un director, autor o intérprete de referencia que enseña a los jóvenes todo lo que sabe. El teatro aquí se reproduce como las flores que esparcen las semillas por contacto.

Los vínculos

Veronese, uno de los inventores del Off, el circuito alternativo de la ciudad, explica que trabaja a partir de la vida de las personas, como también lo hacen sus compañeros de ruta. Las historias argentinas son relatos que van a la médula de los huesos, que buscan lo que oculta nuestra alma. Siempre, sobre todo si hablamos de autores como Ricardo Bartís, utilizan reclamos de carácter popular, reconocibles por su público. Encierran a los actores en un espacio y, simplemente, los hacen hablar. A partir de aquí sale todo: los miedos más ancestrales, las pasiones más ocultas, el amor, el odio. Es como si hubieran entrado a tu casa y ocultado una cámara que grabará durante horas. Después tal vez recurren a un clásico foráneo para acabar de darle forma a la pieza. Un caso paradigmático es *Open house*, una obra del propio Veronese. La representan cada lunes, el día en que nunca hay función, en el espacio El Callejón. Un grupo de actores habla de la



© Clara Muschietti

Arriba, el espacio El Callejón, donde cada lunes se representa *Open house*, de Daniel Veronese. En la página anterior, de arriba abajo, Veronese dirige a un grupo de actrices en el Teatro Valle Inclinado de Madrid, en 2007; el director Ricardo Bartís en el interior del Sportivo Teatral, alojado en una antigua casa bonaerense; y el Teatro Solari, el más antiguo del país, en Goya, Corrientes.


soledad, del abandono, con la canción de Lou Reed que da título a la obra como *leitmotiv*. Hablan, pero de ellos, de la *troupe*. Hace muchos años que la representan y algunos se han ido, alguna mascota ha muerto, les han pasado cosas. Es de lo más simple y a la vez de lo más efectivo: puedes haber ido hace cinco años y volver el lunes próximo, la obra será la misma y habrá cambiado.

En un país construido por inmigrantes como Argentina, no es necesario decir que la familia es el tema central, o, mejor dicho, los vínculos. Veronese llama a eso *biodrama* e Izcovich lo explica así: “Cuando uno nace se vincula con su madre, con su padre, con aquel que lo tiene en brazos... Ese es el germen de su vida. Todo dependerá tanto de ello... Y si no es un vínculo, ¿qué es? Nacemos del vientre de las madres y tal hecho, de manera consciente o inconsciente, nos moverá durante el resto de la vida, es lo que nos hará una cosa y no la otra. Esto representa un poder de inspiración creativa enorme. Puedes escribir sobre política, sobre

situaciones sociales importantes, pero todo ello se agota con el paso del tiempo... El otro día leía *Si esto es un hombre*, de Primo Levi, y me detuve en la descripción que hace cuando está en la fila antes de entrar en Auschwitz: “Y yo, con desesperación, buscaba en los otros cuerpos que estaban conmigo el rostro de alguien querido”. ¡Un vínculo hasta puede salvarte de la peor desgracia! También pienso en otra frase muy inteligente de Tabucchi, que dice: “La vida no está hecha de paisajes naturales, sino de paisajes humanos”.

Esta es la gran línea del teatro argentino actual –que también es la de Chejov, sin ir más lejos–, pero hay otra, paralela, que explotan sobre todo Bartís y Spregelburd, que podrían asociar a la construcción de un territorio lírico, mítico, en torno a los mismos vínculos y a lo que decía Borges en el primer poema de *Fervor de Buenos Aires* (1923), “Las calles”: “Las calles de Buenos Aires / ya son mi entraña. / No las ávidas calles, / incómodas de turba y ajeteo, / sino las calles desgastadas del barrio, / casi invisibles de habituales, / enternecidas de penumbra y de ocaso / y aquellas más afuera / ajenas de árboles piadosos / donde austeras casitas apenas se aventuran, / abrumadas por inmortales distancias, / a perderse en la honda visión / de cielo y de llanura [...]”

Se trata, como diría Bartís, de ser “fiel al territorio”, de construir una ficción que cohesione escena y platea. Un ejemplo de ello es El Galpón de Catalinas, un taller del popular barrio de La Boca capaz de montar espectáculos con hasta 90 intérpretes en escena. Involucra a mucha gente, sobre todo *amateur*, que encuentra en el teatro una manera de vivir. Por regla general, construyen espectáculos de cariz histórico a través de los cuales se explican a la comunidad.

Y es que la comunidad, aquí, de hecho, es lo que importa. Cada grupo de actores, cada sala, cada colectivo de espectadores tiene una personalidad muy definida, aunque coincidan en algunos aspectos básicos, como las ganas de comunicarse, una gran expresividad corporal y un gran oído musical. Todos son un poco como Treplev, siempre jóvenes, de instinto rápido, susceptibles y con una terrible hambre de mundo. Además, buscan ir siempre un poco más allá. Son tremendamente reflexivos y no se conforman nunca con lo que sale a la primera. Dan vueltas y vueltas para conseguir lo que consideran que es la perfección. El teatro es, quizá, el único terreno donde son autónomos de verdad. Dependen de ellos mismos, de las ficciones que crean, y se aprovechan de ello. Además, tampoco van sobrados de dinero como para comprar derechos de obras extranjeras minoritarias. Por lo tanto ya las hacen ellos. Hacen de la necesidad virtud, y, contrariando el tópico, se quejan poco. Podrían vivir mejor, pero son conscientes de lo que tienen y de que una obra de teatro tampoco puede cambiar el rumbo de un país, de modo que se organizan tanto como pueden y miran adelante. Siempre adelante. 

Las historias recientes de Aviñón y de Edimburgo están ligadas a sus respectivos festivales internacionales, que se encuentran entre los más influyentes. Ambos nacieron en 1947 como símbolos de la nueva Europa que resurgía de la devastación causada por la Segunda Guerra Mundial.

Ciudades y festivales: Aviñón y Edimburgo

Texto **Mercè Saumell** Directora del Museu de les Arts de l'Espectacle y profesora del Institut del Teatre. Barcelona

En la posguerra europea los festivales con más tradición eran una referencia de un pasado que era necesario superar, un pasado vinculado a la cultura germánica. El Festival de Salzburgo, en Austria, que tuvo su primera edición en 1919 de la mano del director escénico Max Reinhardt, interrumpió su programación durante la guerra, mientras que, en Alemania, el festival de ópera de Múnich y el wagneriano de Bayreuth no celebraron nuevas ediciones hasta 1950 y 1951, respectivamente.

La reconstrucción de posguerra priorizó la rehabilitación de carreteras, puentes y otras vías de comunicación, además de hospitales, escuelas y viviendas. Felizmente, tanto Edimburgo como Aviñón sufrieron pocos impactos por bombardeos aéreos¹. La ciudad escocesa, además, mantuvo intacta su infraestructura turística –teatros, hoteles, restaurantes–, una infraestructura necesaria para albergar un festival internacional. En combinación con un deseo político y ciudadano de encarnar la vuelta a la normalidad, la ciudad de Edimburgo se ofreció como escenario físico y, al mismo tiempo, escenario modélico para renacidas prácticas culturales en la nueva geografía de Europa. Una voluntad de superación que tuvo un claro ejemplo en la inauguración del primer festival a cargo de la Filarmónica de Viena, dirigida por aquel entonces por Bruno Walter, director de orquesta alemán perseguido por el nazismo.

Y si bien inicialmente los beneficios económicos fueron modestos, más tarde fueron determinantes, tanto para Edimburgo como para Escocia, en la transición de una economía basada en la siderurgia y la industria pesada hacia una economía sustentada en los servicios y el turismo. El actual director artístico, el australiano Jonathan Mills, señala que solo la Copa Mundial de Fútbol y los Juegos Olímpicos venden más entradas que el EIF (Edinburgh International Festival).

En el caso de Aviñón, una ciudad de dimensiones menores, su extraordinario patrimonio monumental tampoco sufrió grandes daños durante la guerra y su construcción más emblemática, el Palacio de los Papas, verdadera ciudadela, se convirtió desde el comienzo en el escenario privilegiado del festival. En todo caso, el período de demoliciones y reconstrucciones de partes de sus murallas databa del siglo XIX, realidad que no impidió su declaración como patrimonio de la humanidad por parte de la Unesco.

Resumiendo, Gran Bretaña y Francia apostaban por una cultura internacional y decididamente democrática a través de unos festivales escénicos de verano que favorecieran las propuestas al aire libre y la convivencia de ciudadanos de diversas procedencias. Durante tres semanas de julio, en el caso de Aviñón, y durante el mes de agosto, en el de Edimburgo, el poder de convocatoria fue enorme desde el principio, en unas condiciones políticas y económicas muy mediatizadas por la reciente guerra. También fueron el resultado visible de un debate público sobre el lugar del teatro en un estado democrático.

Además del cuerpo era necesario alimentar la cultura y, en este sentido, Aviñón y Edimburgo mostraron una poderosa asociación entre una política cultural pública y la movilización de los artistas, siguiendo una sólida tradición de intervención del Estado en la vida cultural en el caso francés, y más flexible respecto a la iniciativa de la sociedad civil en Edimburgo, tendencia que provocó en 1948, solo un año después de su primera edición oficial, la aparición de una destacada programación *off*, el Festival Fringe, que actualmente presenta más de quinientos espectáculos cada verano, entre julio y agosto.

Jean Vilar (1912-1971), director escénico y creador del Festival de Aviñón, fue muy consciente de esta paradójica tensión entre el deseo de autonomía creativa de los artistas y la necesidad de garantizar la financiación pública ante el



© Anne-Christine Poujoulat / AFP / Getty Images

Una actuación publicitaria ante el Palacio de los Papas de Aviñón, sede del festival de verano de esta ciudad, uno de los más prestigiosos de Europa junto con el de Edimburgo.

cambio de gustos de los productores y de los consumidores burgueses. Una tensión que se hizo muy visible en julio de 1968, cuando los disturbios amenazaron el funcionamiento del festival y le obligó a abrirse a otras formas teatrales. Así, Judith Malina y Julian Beck socavaron los cimientos del festival en el 68 con la propuesta contracultural y los excesos de su Living Theatre y, especialmente, con la noción de creación vinculada a la colectividad, en un contexto muy libertario, que Jean Vilar no supo entender. Y si bien en las ediciones siguientes se incluyeron en el programa nombres renovadores como los de Maurice Béjart o de Jorge Lavelli, 1970 fue el último festival dirigido por Vilar, ya enfermo. Esta edición cerraba una etapa controlada por el riguroso *régi*: los tiempos habían cambiado.

No en vano la idea de la *troupe* bajo la autoridad jerarquizada de un solo director había perdido su significado, como le pasó también a la estética del ascetismo, tan propia de Vilar, basada en el repertorio de los textos clásicos, un estilo que tenía que dejar paso a una pluralidad de propuestas escénicas. Curiosamente, por aquella época empezó a surgir el *off* de Aviñón, que jamás ha gozado de la vitalidad de su hermano escocés.

El EIF, el mayor evento artístico europeo

“Un festival es un regalo para el espíritu de la ciudad. Es un regalo para sus ciudadanos, para la comunidad”. Estas palabras de Steiner, pronunciadas en la inauguración del EIF de 1996, pueden aplicarse a Edimburgo, Aviñón u otras ciuda-

des; como también al caso –más reciente– de Girona con el Festival Internacional Temporada Alta.

Sin embargo, me gustaría detenerme un poco en el caso de la ciudad escocesa, también por sus estrechas relaciones con la escena catalana. El EIF es actualmente el evento artístico más grande de Europa, que genera alrededor de 4.000 puestos de trabajo directos. Otra curiosidad es que, desde el inicio, es el director artístico quien prepara la programación e invita personalmente a los artistas, una tendencia muy definida que puede rastrearse entre los propios creadores y los programadores, especialmente los del ámbito anglosajón. Otra curiosidad son los premios de la crítica, que nos hablan del papel relevante que todavía hoy tiene la crítica teatral en Gran Bretaña. Un buen ejemplo de ello es Michael Billington, que ha ejercido en *The Guardian* desde 1971 y tiene el honor de ser “*the Britain’s longest-serving theatre critic*”. Sus crónicas del Festival de Edimburgo son ya consideradas modélicas en el contexto de este género periodístico; unas crónicas que, al mismo tiempo, nos proporcionan un inestimable panorama de los últimos cuarenta años del festival.

Durante la década de los sesenta el verano escocés se enriqueció con festivales internacionales de cine, del libro y de televisión, otros dos de jazz y blues y uno de ciencia para niños, sin olvidar la tradicional Military Tattoo en el castillo, la parada militar con sus típicas fanfarrias. Y aunque tienen una organización autónoma, estos eventos se consideran satélites del festival madre, el EIF, que acoge teatro, danza y ópera. Sin embargo, esta programación multiartística duran-



te el período estival provoca una mutua fertilización entre varias disciplinas y, al mismo tiempo, obstaculiza el aislamiento de los públicos, ya que invita a los espectadores a la comparación entre las diferentes ofertas de programación que, de otra manera, serían potencialmente exclusivas.

El EIF defiende su internacionalidad pero también tiene un papel destacado en la proyección de la cultura escocesa y, muy concretamente, de la escena escocesa. Si bien en la primera edición no hubo ninguna pieza nacional, esta omisión se subsanó en 1948 cuando triunfó la puesta en escena del clásico de David Lyndsay *Ane Satyre of the Thrie Estaites*, obra estrenada en 1542. El escritor escocés Robert Kemp realizó una nueva dramaturgia para acercarla al siglo XX; dramaturgia que, junto a la dirección escénica de Tyrone Guthrie –que llevó la acción a la Assembly Hall de la Iglesia de Escocia, un espacio con fuertes implicaciones nacionalistas–, hizo de este título uno de los mayores éxitos de la historia del festival. Lo demuestran las sucesivas reposiciones en 1949, 1951, 1959, 1973, 1984, 1985 y 1991. Pero también destaca la programación repetida de una de las mayores compañías de teatro escocés contemporáneo, la Citizens' Theatre de Glasgow.

Esta celebración de la cultura europea vinculada al EIF escondía un cierto riesgo, el de reproducir una cultura de la preguerra, no atenta a las transformaciones de la nueva Europa. Es cierto que pronto se importaron producciones francesas, italianas y alemanas, si bien el Berliner Ensemble, por ejemplo, no apareció en el EIF hasta 1987. Sin embargo, estas producciones, que se mostraban sin traducción de ningún tipo, se consideraron pretenciosas y no fueron comprendidas ni por las compañías angloparlantes ni por una parte del público.

Con la perspectiva de los años cabe valorar el festival como un inestimable esfuerzo para acercarse a la Europa real, compleja y multilingüe. Para Steiner, “este deliberado multilingüismo de los primeros festivales proclamaba una nueva lógica europea, ya prevalente en una nación sometida como Escocia”. Muy rápidamente se estableció una corriente de simpatía respecto al teatro en lengua francesa. Esta voluntad multilingüe permitió hablar y escuchar en muchas lenguas, algunas muy minoritarias que, a veces incluso de forma literal, la guerra había acallado.

Edimburgo y la escena catalana

En esta etapa de crecimiento, hasta los ochenta, la presencia de creadores catalanes era inexistente. No fue hasta 1985 cuando el programa oficial incluyó *Yema*, de Federico García Lorca, con interpretación de Núria Espert, dirección de Víctor García y escenografía de Fabià Puigserver, quien ideó la famosa lona elástica por la que evolucionaban los personajes de la tragedia lorquiana. Cinco años más tarde, en 1990, llegaron Comediants con sus *Dimonis*, un clásico internacional del teatro de calle que, con su estallido de pirotecnia y de criaturas infernales, impactó por su potencial carnavalesco y transgresor.

Pero la edad de oro para el teatro catalán en Edimburgo llegó de la mano de Brian McMaster, director artístico entre 1991 y 2006. Viajero incansable, McMaster entendía la programación como una especie de trabajo artesano que demanda-



© Jeff J. Mitchell / Getty Images

Un grupo de actores promociona por las calles de Edimburgo el festival Fringe, la programación "off" que presenta más de quinientos espectáculos en paralelo al festival oficial de la ciudad escocesa, del que se muestra una imagen en la página anterior.

ba una fuerte implicación personal respecto al seguimiento de determinados creadores. En su segundo año al frente del festival invitó a Els Joglars, que presentaron *Yo tengo un tío en América* (1992), un ácido espectáculo sobre la conquista de América que ganó el premio de la Crítica. Pero, sin duda, su creador fetiche fue Calixto Bieito –programado en cinco ocasiones²–, que generó una fuerte controversia, sobre todo por su tratamiento iconoclasta de los textos shakesperianos. Han repetido Carles Santos, con sus personales óperas *Ricardo y Elena* (2001) y *The Composer, the Singer, the Cook and the Sinner* (2004); y La Cubana, primero con *Cegada de amor* (1997) y después con la celebrada *Nuts Coconuts* (2005), versión inglesa de *Cómeme el coco, negro*.

El ejemplo de Aviñón

Desde 1995 un equipo de antropólogos y sociólogos han investigado el festival usando metodologías cuantitativas, cuyos resultados confirman la teoría de Pierre Bourdieu según la cual las audiencias culturales están muy estratificadas socialmente, y el público teatral es, precisamente, uno de los más exclusivos. Así lo argumentaba en su conocida obra *La Distinción. Critique sociale du jugement* (1979). Siguiendo su razonamiento, las clases populares estarían ausentes de Aviñón, incluso de las propuestas al aire libre. El tema del público interesó desde el principio en el festival francés: en 1967 Jean Vilar encargó un estudio a la socióloga Janine Larrue, trabajo que se basó en entrevistas a 6.000 espectadores, la mayoría mujeres (57%), de entre un público con un elevado nivel de estudios universitarios (72%). Por origen, una tercera parte provenía de París y el resto de la Provenza y solo una minoría del 5% de otros países (comparativamente, en un estudio de 1970 el público de Edimburgo estaba formado por un 50% de escoceses, 35% del resto de Gran Bretaña y un 15% de extranjeros). La conclusión fue que Aviñón no era un festival "popular" en el sentido democrático del término.

Pero la peculiaridad del público de Aviñón es el resultado de una larga historia centrada en la celebración de unos valores humanísticos. Todavía hoy se aprecia hostilidad hacia la escena entendida como entretenimiento y *star system*, frente a la creencia en los efectos democratizadores de la experiencia teatral que siempre ha defendido el festival. Esta vertiente eticopedagógica, pauta ya por su fundador Jean Vilar, lo diferencia claramente de Edimburgo, muy vinculado a los objetivos de cada director artístico.

El espectador de Aviñón es un espectador fiel que suele repetir año tras año su ritual. Respecto a Cataluña, hay toda una generación de espectadores formados en Aviñón, desde el tardofranquismo hasta los inicios del nuevo milenio, que se ha movido por su deseo de participar de la cultura europea, una voluntad manifestada también en las crónicas de críticos de referencia como Joan de Sagarra o Joan Anton Benach. En cuanto a proyección escénica, sin embargo, Aviñón ha potenciado menos el teatro catalán que Edimburgo. **M**

Notas

- 1 Edimburgo cuenta con una población de 477.660 habitantes (2009), y Aviñón con 98.283 habitantes (2010).
- 2 *La verbena de la Paloma* (1997), *Las comedias bárbaras* (1999), *Hamlet* (2003), *La Celestina* (2004), *Il Trovatore* (2005).

Bibliografía

- Fabian, Jean-Louis (2003), "The Audience and its Legend: A Sociological analysis of the Avignon Festival", *The Journal of Arts Management, Law and Society*, vol. 32, nº4, pp. 265-277.
- Harvie, Jean (2003), "Cultural Effects of the Edinburgh International Festival: Elitism, Identities, Industries", *Contemporary Theatre Review*, vol. 13, nº4, pp. 12-26.
- Larrue, Janine (1968), *Le public du festival d'Avignon 1967*, Aviñón: Avignon Expansion.
- Miller, Eileen (1996), *The Edinburgh International Festival 1947-1996*, Aldershot: Scolar Press.
- Saumell, Mercè (2005), "Sir Brian McMaster i el teatre català", *Serra d'Or*, 547-548, pp. 82-84.
- Steiner, Georges (1996), *George Steiner Lecture - Edinburgh International Festival 1996*, <http://www.cpa.edac.uk/trans/steiner> (consultada el 11 de abril de 2011).

Propuestas / respuestas

El director Oriol Broggi ve el teatro como un espacio de libertad sujeto a unas normas propias, pero a la vez flexibles. Por su parte, el dramaturgo Joan Casas señala que la multiplicación de espacios precarios se ha combinado con una tendencia al acortamiento de los plazos de creación y de vida de los espectáculos. Finalmente, Marcos Ordóñez evalúa la recuperación de algunos espacios artísticos en Barcelona: desde el primer Lliure en la Cooperativa La Lleialtat, hasta el éxito del argentino Javier Daulte en un edificio *okupado* de Sant Pere més Baix o el ciclo *off* del director Roger Bernat en espacios autogestionados.

El teatro que sueño

Texto **Oriol Broggi** Director teatral de la Perla 29

Es obvio que la ciudad, como la entendemos hoy y como se ha entendido históricamente, cuenta con los teatros como infraestructuras básicas de su planteamiento y como herramientas para su replanteamiento. En las ciudades romanas el teatro ya era uno de los edificios principales en la vida de la ciudad. El papel que tuvo el teatro como motor de transformación social no ha sido siempre el mismo a lo largo de la historia, pero sí se ha mantenido como motor para despertar y hacer madurar a los ciudadanos.

Es importante considerar los teatros como pequeñas repúblicas independientes dentro de una polis organizada más grande. Hay que pensarlos como puntos concretos desde donde irradian contenidos culturales y desde donde se ofrecen nuevos horizontes hacia los que mirar. El teatro es “el espejo de la sociedad”, tal como dice el príncipe de Dinamarca. Es cierto que hoy no es el único espacio gracias al que la sociedad se reconoce, hay medios mucho más masivos, pero el teatro conserva una peculiaridad que lo hace único: cuanto sucede es en tiempo real y ante nosotros. Por lo tanto, podemos concebir el teatro como espacio compartido entre actores y espectadores, donde es posible vivir un *presente compartido* en el que pasan cosas que con frecuencia van más allá de las mismas paredes del teatro. A partir de esta reflexión, intento plantearme cuáles son los requisitos que tendría que tener un teatro como edificio, o al menos, el teatro que sueño.

Por un lado, entiendo que habría los *teatros convencionales*, con unas condiciones de construcción precisas y donde tienen lugar las obras de teatro. Son espacios que todos conocemos, espacios fijos dentro de la ciudad, diseñados para la exhibición teatral. Cabe subrayar que en estas construcciones hay con frecuencia un grave problema de concepción: la enorme separación entre el espacio de los espectadores y el de los actores y de la escena. Hemos heredado esta separación de otra época. Cuando pensamos en la definición de teatro y nos viene a la mente la idea de un presente compartido entre un público y una compañía, comprendemos que esta construcción no nos ayuda nada, puesto que más bien rompe con lo que consideramos una necesidad básica.

Detrás de un espacio teatral es necesario un grupo de personas que aglutine complicidades, cuantas más, mejor. Este entendimiento permite hacer del teatro un espacio vivo en dos sentidos. Por un lado, el edificio teatral debe poder jugar con las paredes, los accesos, las salas complementarias, la disposición del público. Hace falta una comunión entre el edificio y el contenido. Por otra parte, un teatro debe ser un motor social, un lugar donde pasen

cosas. Debe ser la casa de un colectivo que genera contenidos, sensaciones, propuestas. Tendría que ser un contenedor de la expresión poética y política de un grupo de personas que trabajan en y por el espacio, un contenedor dotado desde la ciudad después de haber generado un diálogo entre agentes, administraciones y colectivos y después de haber trabajado en red. Todos estos pasos previos al hecho teatral deben hacer avanzar el discurso, deben mover tantas o más cosas que el propio momento teatral.

El teatro es un espacio de libertad sujeto a unas normas propias, que han transmutado la realidad. Y debe ser un lugar donde pasen cosas. Y para que pasen se requieren algunas premisas no siempre claras o posibles. En primer lugar, hay que tener a mano y aprobada una normativa flexible, rigurosa y detallista, que contemple excepciones para cada voluntad y que estudie todas las posibilidades. En segundo lugar, exige espectadores activos e involucrados con lo que está pasando. El público, desde que cruza la puerta del teatro, debe percibir las transformaciones del espacio. Debe introducirse en un ambiente que cada vez será diferente y que lo irá situando para comprender y vivir mejor la obra que ha ido a ver. Solo con la observación de la disposición del espacio y el uso que se hace de él, el espectador ya puede tener pistas o puede comenzar a descifrar lo que el creador le quiere explicar. Por tanto, el discurso artístico afecta al espacio, comienza aquí mismo.

Ello enlaza con lo que dijo Fabià Puigserver en referencia al Teatre Lliure: “Trabajo sobre los muros de mi teatro para que estos puedan transformarse cada vez según el color del proyecto, y para que con la medida artesanal necesaria se pueda trabajar su función cultural. Un espacio teatral no es solo un ámbito arquitectónico estructurado y fácilmente definible en metros, superficies, alturas y capacidades. Es también y por encima de todo un espacio de sueño indefinido, perdido en el tiempo. Cuántas veces tuve que romperme la cabeza y pasar horas ante el papel, peleándome con los metros y los centímetros del espacio real reducidísimo del Lliure, con una única finalidad: conseguir dominarlo, hacerlo desaparecer y convertirlo, por un momento, en un mundo de ficción adecuado a cada nueva circunstancia dramática. Una lucha en que las leyes dejan de ser propiamente físicas, donde lo real se convierte propiamente en verosímil”.

El teatro no debería limitarse a habitar solo espacios convencionales, espacios que se expliquen por sí mismos, receptáculos que el público general comprende desde el principio, espacios reglados e incluso adocenados. La cultura debe vivir en todo tipo

de espacios, debe entrar en diálogo con arquitectos diferentes y suponer un reto constante para los espectadores. Hay que pensar en un espacio efímero, en una expresión que cambiará de uso o de formato. Hay que imaginar lo que genera procesos de creación, lo que genera debate por el impacto que tiene en los ciudadanos. Imaginar obliga a buscar cosas nuevas que hay que construir con argumentos para convencer a políticos, propietarios y sociedad civil. No siempre es fácil, porque los resultados no se pueden asignar tan claramente, no existen a priori ni son tangibles, y tal vez por eso dan la sensación de no tener un rédito cuantificable.

Lo que hace evolucionar al teatro es la búsqueda de una nueva manera de comunicarse. Este hecho obliga al interlocutor a avanzar en el discurso, a romper barreras y a buscar nuevos diálogos. Hay que tener presente la idea de lo efímero, también en el ámbito arquitectónico, porque un espacio provisional, un lugar donde establecerse, pero no de manera definitiva, es un buen continente para la creación teatral; un lugar que reivindicar.

Sabemos que los espacios no convencionales, las voces diferentes y los paisajes alternativos, como la Biblioteca de Catalunya, requieren más trabajo y más tiempo para ser comprendidos, para interpretar la normativa y ajustarla de manera inteligente.

Cuando el espacio teatral pierde la dimensión humana, el teatro se distancia y hay que cambiar la manera de hacerlo. La pérdida de la vertiente artesanal es muy peligrosa. Me gusta un teatro de proximidad donde se plantee una relación directa entre el espectador y la obra. Un teatro que no pierda la medida humana cuando deja entrever todo su proceso de creación, y que desde el plano artesanal permita hacer llegar las emociones hasta los niveles más altos. Y un teatro que, sin abandonar la poética de las cosas a medio hacer, se instale en un edificio que ha borrado visiblemente las barreras, un edificio libre, donde todo sea posible. Nuestro edificio, actualmente, sigue siendo necesario y debe ser alegre, fresco, esperanzado, y sobre todo esperanzador. Se trata de un mundo edificado en el interior de un edificio riguroso pero libre, y sobre todo, parecido y a la vez, diferente al de afuera.

Como dice I. Bergman en *Fanny y Alexander*: “Al otro lado, afuera, está el mundo grande, y a veces este mundo nuestro consigue reflejar el mundo grande de manera que lo podemos comprender un poco mejor. O tal vez demos a las personas que viven aquí la oportunidad de olvidar por breves momentos, aunque solo sean unos segundos, el duro mundo exterior. Nuestro teatro es un pequeño y estrecho espacio de orden, rutina, consciencia y afecto”.



Propuestas / respuestas

La conquista del Poblenou

Texto **Joan Casas** Dramaturgo

En los últimos años han aparecido en Barcelona decenas de espacios donde es posible asistir a alguna forma de representación teatral. Algunos, o bastantes, tienen dimensiones mínimas y aforos muy reducidos, condiciones técnicas precarias y una escasa comodidad para los espectadores. Con frecuencia combinan diversos usos: escuela de teatro, alquiler de salas de ensayo o de espacios de trabajo, y por la noche, unos cuantos días por semana, acogida de funciones abiertas al público.

Es como si el viejo fenómeno de las salas alternativas, que ya ha cumplido un cuarto de siglo, se hubiera ampliado de pronto casi hasta el absurdo. El pinchazo de la burbuja inmobiliaria y la caída del mercado de venta y de los precios de alquiler de los locales comerciales han ayudado al crecimiento del fenómeno. Así han aparecido salas de teatro en espacios que en otro momento habían acogido una librería, un aparcamiento, un colmado o una peluquería, y que no tenían voluntad alguna de convertirse en otra cosa.

No obstante, la crisis inmobiliaria no es la última causa de esta transfiguración, ni la más importante. El descalabro económico ha coincidido con una presión creciente de la oferta creativa, cada vez más rica y diversificada, que no encuentra aire suficiente en el escaso crecimiento de los mercados, que se podría medir con la cifra de localidades vendidas al final del año. Barcelona está llena de jóvenes creadores cargados de talento y cortos de bolsillo que quieren, cuando menos, subrayar que están vivos. Y no solo lo está de jóvenes talentos, sino de talentos no tan jóvenes, o no demasiado, pero en paro, o a punto de estarlo, que quieren recordar que todavía no se han muerto.

Hace unos cuantos años me gustaba comparar el fenómeno de las salas alternativas barcelonesas con los viveros de cangrejos, langostas y bogavantes de las marisquerías, donde los crustáceos mueven patas y antenas detrás del vidrio para subrayar que están vivos ante el deleite gastronómico de los clientes, que los harán sepultar en una zarzuela, arroz o mariscada y les rendirán ensalivados homenajes fúnebres bien regados de vino blanco. Las salas serían los escaparates donde los jóvenes directores y actores mueven patas y antenas. Los arroces y las mariscadas serían los mercados económicamente rentables: quiero decir los teatros públicos, los productores comerciales, las series de televisión; los clientes, claro está, los espectadores. En la comparación siempre se me escapó qué podía ser el vino blanco.

En la actualidad esta multiplicación de los espacios escasos se ha combinado con una tendencia paralela y progresiva al acortamiento de los plazos de creación y de vida de los espectáculos teatrales. Los ensayos se han reducido a ocho semanas, y con frecuencia solo a seis, e incluso, como nadie cobra, hay que compren-

der que si un día un actor tiene un trabajo pagado, se saltará el ensayo. La vida en la sala es corta, porque en espacios tan reducidos no se pueden conseguir grandes éxitos, y por detrás hay una larga cola de creaciones que presionan y quieren su minuto de gloria. La posterior explotación en gira es, por lo menos, problemática: las salas de las comarcas y sus programadores quieren los éxitos de Barcelona, caras que salgan en la televisión, y no montajes de los que ni han oído hablar.

Todo ello conduce al paradójico resultado de que muchos espectáculos creados y presentados hoy en Barcelona pueden llegar a ser vistos en el transcurso de su corta vida por un número de espectadores mucho menor que los que hace más de medio siglo, en plena dictadura franquista, llenaban la sala del Palau de la Música para presenciar las sesiones únicas de las producciones diletantes de la Agrupació Dramàtica de Barcelona. Esto pasa, recordémoslo, a costa de muchos más esfuerzos. Se estrenan muchos espectáculos, tal vez centenares, es verdad, pero la gran mayoría no llegan a amortizarse ni a dejar huella en el imaginario del público. Como diría Groucho Marx, hemos conseguido llegar desde la nada a la más absoluta de las miserias.

Este fenómeno produce también daños colaterales. Los espectadores se han acostumbrado, o nos hemos acostumbrado, a separar los propósitos de los resultados. Los propósitos, en las salas pequeñas –donde a menudo se halla el atrevimiento creativo, la frescura, la coherencia de intenciones, la incisividad, la innovación–, van acompañados, sin embargo, de recursos escasos, de más entusiasmo que tiempo, y los resultados, claro está, se resienten. Los resultados tienen lugar en los espacios públicos o comerciales, donde se encuentran las caras conocidas, los nombres prestigiosos, el tiempo y los recursos, y donde los acabados son siempre impecables, a pesar de que bajo los brillos de la piel suelen ocultarse la confusión de intenciones, la desgana interesada o la más absoluta indigencia de criterio artístico. En un lugar nos hemos acostumbrado a perdonar las insuficiencias, en el otro nos hemos convertido en gastrónomos de la superficialidad. Y entre la miseria y el glamur ¿dónde está el arte?

Pasemos y dejémoslo para otra vez. Ahora miremos en el mapa de la ciudad la distribución de los puntos donde es posible ver un espectáculo de teatro sin jerarquizarlo por aforo ni por categoría, dando el mismo valor a las salas que pueden acoger veinte espectadores que a los grandes coliseos que reciben miles. La imagen recuerda una de aquellas pinturas de Jackson Pollock realizadas con la técnica de la salpicadura, el *dripping*. Una mirada más incisiva reconocería que las agrupaciones no son solo hijas del azar, que hay fenómenos de atracción y dispersión, de focalización y de repudio que configuran constelaciones y

que también hay agujeros negros, áreas donde esta forma específica de sociabilidad que es el teatro parece excluida.

Me llama la atención que uno de estos espacios casi huérfanos de teatro sea al mismo tiempo la zona que la ciudad convirtió en bandera y emblema de su dinamismo económico y arquitectónico: el distrito 22@ o, dicho con palabras más viejas, Poblenou. En efecto, hay una espectacular concentración en la frontera del sector, encabezada por el gran mamotreto del Teatre Nacional de Catalunya, pero dentro de los límites del distrito solo quedan recordatorios más o menos agónicos de la antigua vida teatral societaria. ¿Deberíamos creer que el futuro y el teatro son enemigos, que el teatro es un arte del pasado?

Alguna clase de desacuerdo de fondo debe de haber entre este sector urbano y el teatro entendido como apuesta de futuro. Desde la última vez que se intentó resolver esta discrepancia han pasado casi cuarenta años. Fue cuando en las postrimerías del franquismo algunos de los núcleos más dinámicos de lo que entonces se denominaba el *teatro independiente* quisieron crear la imagen de una alternativa centrada en la sala del Casino de l'Aliança, en la Rambla del Poblenou, en una operación que se llamó *Off-Barcelona*. Esto duró poco, y los réditos de la aventura se capitalizaron en áreas más céntricas de la ciudad, en Gràcia, por ejemplo, donde algunos de los que habían estado en el *Off-Barcelona* fundaron un nuevo espacio: el Teatre Lliure. Después, en Poblenou, la oscuridad.

En términos de ciudad, las dinámicas de futuro las marcan las grandes áreas comerciales, los nuevos centros de negocios, los grandes nudos intermodales de comunicaciones. Pongamos nombres, solo a título de ejemplo: las Arenas, la Maquinista, Diagonal Mar, 22@, la Sagrera. No podemos asociar ninguno de estos nombres con la aventura del teatro. Tal vez lo que ocurre es que el teatro es un arte conservador, que arraiga en una sociedad articulada y reposada, que se instala en el presente como límite del pasado, pero que en cambio se encuentra mal en las sociedades todavía desarticuladas y líquidas, multiculturales y abiertas, en un presente que se abre paso hacia el enigma del futuro. Si eso es así, hay que otorgar un valor muy especial a los pioneros, exploradores que reconocen las rutas no trilladas; a los faros. Y dar todo el apoyo que necesitan aventuras instaladas justamente en estos territorios, como la Nau Ivanow, junto a la estación de la Sagrera, o la nueva Sala Beckett, que crecerá, si los presupuestos lo permiten, en el corazón del distrito 22@.

Tal vez en este siglo que comienza el teatro emprenderá, finalmente, la conquista de Poblenou. Y eso estaría bien si de paso comportara la conquista de un nuevo pueblo. **M**



Propuestas / respuestas

Oasis en el desierto

Texto **Marcos Ordóñez** Escritor y crítico de teatro

Cuando el Estado, ya en democracia, comienza a hacerse cargo de los teatros públicos, rara vez construye o rehabilita según el modelo tradicional del “teatro a la italiana”, que suele considerarse, por decreto, desfasado y antañón. El modelo elegido seguía las pautas (con los *aggiornamenti* de rigor) de la hórrida arquitectura hormigonera instaurada por el National y el Barbican en el Londres grisáceo, pomposo y funcional de los primeros setenta, aunque desde luego no tenían la exclusiva. Una década más tarde, la gran mayoría de los espacios escénicos españoles (centros dramáticos, teatros municipales, auditorios) se habían contagiado del virus: parecían y parecen clónicos palacios de congresos de ciudad de provincias, en los que compiten la fealdad estética, la incomodidad y la sordera, predominan el mármol y la iluminación gélida, y todo visitante siente ante ellos la agobiante certeza de que fueron diseñados sin tener jamás en cuenta las más elementales necesidades de la gente de teatro ni de su público.

En ese desierto brotaban a veces inesperados oasis, no se sabe si debidos a la previsión o al puro azar, como las maravillosas butacas del primer Mercat de les Flors, tan acogedoras y cómodas como las que convirtieron el añorado cine Catalunya en una jaima de las mil y una noches, pero eran gozos ocasionales. Imperaba y sigue imperando el modelo “ande o no ande, la burra grande”, que llevaba a desechar la creación de espacios de aforo medio (poco vistosos, es decir, poco rentables electoralmente) y la rehabilitación de antiguos centros ciudadanos.

En los años setenta, Barcelona contaba todavía con un extraordinario tejido de salas teatrales ocultas, patrimonio de gremios, agrupaciones, centros católicos, etcétera, a menudo muy bien construidas y decentemente equipadas. Como es sabido, las huestes del Lliure alquilaron y remozaron una de ellas, perteneciente a la Cooperativa La Lleialtat, pero fue una pura iniciativa privada: la mayoría cayeron víctimas de la especulación urbanística o del desinterés municipal, que no pocas veces se sumaban.

De hecho, casi todas las “recuperaciones” (o remodelaciones) de espacios teatrales catalanes que me vienen a la memoria son iniciativas privadas puras y duras, desde que Juan Germán Schroeder y Mercedes de la Aldea (¿alguien se acuerda de ellos?) se arremangaron, literalmente, en 1951, para limpiar de zarzas el Grec y devolvérselo a la ciudad. La transición fue otro gran momento, porque la burocracia estaba un poco con el culo entre dos sillas: de otro modo, ni Yago Pericot hubiera podido convertir (brevemente) la desafecta estación de metro de Sant Antoni en espacio teatral para representar *Rebel Delirium*, ni, sobre todo, la acratísima banda de la Asociación de Trabajadores del Espectá-

culo (ADTE), comandada por Mario Gas y Carlos Lucena, hubiera podido hacerse con El Born para representar durante tres días su multitudinario *Don Juan Tenorio* y, poco más tarde, convertir el destartado cine Diana de la calle Sant Pau en uno de los puntos de encuentro más estimulantes de la época, donde se dieron cita desde el Living Theater hasta Copi pasando por Almodóvar y los Bread & Puppet. No hace falta subrayar que hoy costaría horrores plantearse aventuras semejantes: las gestiones serían interminables y todas las administraciones querrían apuntarse el tanto.

Aunque siempre hay lecciones ejemplares, como la que tuvo lugar en la primavera del 2002, cuando el autor y director argentino Javier Daulte y sus actores se presentaron en el extinto Festival de Sitges con *Gore*, una obra de la que nadie sabía nada y que resultó un éxito de tal envergadura que mucha gente se quedó sin poder verla. Daulte y compañía quisieron representarla en Barcelona y llamaron a todas las puertas imaginables. Era imposible, les dijeron, encontrar una sola sala disponible en aquellas fechas. El director sonrió y pronunció una frase que era toda una declaración de principios: “Los teatreros argentinos desconocemos el significado de la palabra ‘no’”.

A los cuatro días habían localizado un viejo cine abandonado en un edificio de *okupas*, en la calle de Sant Pere més Baix. Decidieron entonces que la representarían allí y que lo harían gratis: ante la imposibilidad de conseguir con rapidez los permisos necesarios, no podían cobrar entrada. Recolocaron las arrumbadas butacas de madera, y con cuatro focos prestados por la Sala Beckett dieron la función durante una semana, con aforo al completo. Cuando fui a verla, la cola rodeaba toda la manzana. Me pregunté cómo había podido congregarse tantísima gente, porque no había aparecido, lógicamente, ni una línea publicitaria. En gran medida, el éxito de convocatoria se debió a la labor de un crítico: mi compañero Pablo Ley escribió en *El País* una reseña entusiasta, anunciando, al final, dónde y cuándo tendrían lugar las funciones de propina. Los mensajes de móvil (un tam-tam entonces todavía precario pero efectivo) hicieron el resto. La repercusión de *Gore* fue tal que los programadores se despertaron y Daulte “colocó” cuatro espectáculos en la siguiente temporada. Tirios y troyanos manifestaron que aquella sala era un descubrimiento, que si la viera Peter Brook se la quedaba, etcétera, pero nadie dio un paso por recuperarla. Lo mismo sucedió con los sótanos del Teatre Principal, en la Rambla, que albergaron una nueva serie de funciones de *Gore*.

Aquel mismo año, el director Roger Bernat, que acababa de estrenar *Que algú em tapi la boca* en el Nacional, decidió llevar a cabo

el ciclo *Bona gent*, seis piezas rápidas, cada una elaborada en no más de tres semanas, con protagonistas elegidos por su trabajo o condición (un cantante de boleros, un *hacker*, un transexual, una sordomuda, un viejo, un mago) y presentados en otros tantos espacios autogestionados de Barcelona. Convocado por Internet, el público (nunca más de cincuenta personas por sesión) visitaba un *ultra-off* de lugares desconocidos y siempre cambiantes: un lavadero reconvertido en estudio de música electrónica, un bar oculto en un segundo piso, un almacén, una sala de baile. Ninguno de ellos volvió a utilizarse como espacio escénico, pero al año siguiente abría definitivamente sus puertas L'Antic Teatre, probablemente el ejemplo más claro, vivo y duradero de rehabilitación popular. Literalmente levantado por Semolinika Tomic bajo los auspicios de Andreu Morte, director del Mercat de les Flors (que ya había costeado la módica propuesta de Roger Bernat), L'Antic Teatre nació sobre los restos del ochocentista Cercle Barceloní d'Obrers de Sant Josep, en el barrio de Sant Pere, no muy lejos del viejo cine donde Javier Daulte presentó *Gore*, y desde entonces sigue funcionando como activísimo centro de teatro, danza, vídeo, música y otras muchas actividades.

Una década después, la galopante crisis nos obliga a volver la vista hacia Argentina, donde la eterna inflación ha afianzado (a la fuerza ahorcan) en la ciudad de Buenos Aires un vastísimo territorio *off* que va de San Telmo y Palermo a Boedo y Abasto. En Abasto hay unas cuarenta salas de las aproximadamente doscientas que componen el *off*. Salas con un aforo que no supera las cien localidades; salas con pequeños restaurantes o en la parte superior de los cafés, al estilo del *fringe* londinense; salas que se abren en sótanos, hangares, viejas fábricas y hasta en pisos particulares.

En su propio piso de Boedo 640, Claudio Tolcachir creó *Timbre 4*, una mezcla de escuela de actores y sala teatral: allí se gestó (y representó) *La omisión de la familia Coleman*, uno de los mayores éxitos del teatro argentino de los últimos años. En Palermo Viejo, Daniel Veronese abrió, junto a su casa, el espacio Fuga Cabrera, una sala para ochenta personas en la que no hay escenario, telón ni focos. Ambos trabajan con actores que, como la inmensa mayoría de la profesión bonaerense, gana su sustento en televisión o cine o dando clases, y pueden permitirse ensayar todo el tiempo necesario, hasta que la función esté realmente a punto. El circuito, con una media de tres millones de espectadores al año, ha generado un teatro auténticamente independiente, porque no depende de subvenciones: la precariedad de medios es el estigma y, al mismo tiempo, la clave de su absoluta libertad creativa. ⑩

Balada de la reina Elisenda

Tenía un paseo la reina Elisenda
Desde Sarrià hasta Pedralbes;
con un pilón a la diestra,
y a mano izquierda, baladres.

La reina Elisenda movía las manos
como tú si has preguntado.
Antes, con iguales manos
las reinas hacían calados.

La reina Elisenda llevaba el pelo
largo –cada trenza, cuerda–.
La corona en su estuche bermejo
todavía se recuerda.

La reina Elisenda tenía un jardín
y también Santa Clara, una abadía.
Tan bonito era aquel convento,
que no lo han quemado todavía.

La reina Elisenda una cruz tenía,
un breviario y un rosario;
y al rezar el pie se le dormía
mucho más de lo necesario.

La reina Elisenda suspiraba
ante toda novedad, exótica,
porque sabía muy bien que en su retiro,
ella solo era gótica.

La reina Elisenda tenía este nombre
porque era clara y reverenda.
Y es inmortal porque aún todos dicen
¡qué hermoso es el nombre de Elisenda!





OBSERVATORIO



Cien años de movimiento libertario barcelonés

Texto **Anna Monjo** Historiadora y editora

El centenario de la creación de la Confederación Nacional del Trabajo, la CNT, en el año 2010 fue un momento idóneo para reflexionar sobre el peso específico que el anarcosindicalismo ha tenido y tiene en la ciudad donde se han producido los principales acontecimientos de su trayectoria. Barcelona ha sido el escenario privilegiado del desarrollo de las ideas anarcosindicalistas, del pasado y del presente del movimiento libertario. Si bien la CNT se constituye en 1910 a escala nacional, cuenta como precedentes con la creación de la Federación Local de Solidaridad Obrera en 1907 –precisamente en Barcelona comienza este proceso reestructurador del movimiento obrero– y la creación en 1908 de la Confederación Regional de Solidaridad Obrera de Cataluña (SOC).

No es causal que se iniciase en Barcelona, con éxito, el proceso organizativo del asociacionismo obrero, difuso hasta aquel momento, y sucedió por varios factores. En primer lugar, por la tradición histórica propia del movimiento obrero catalán. Ya en el siglo XIX las ideas anarquistas de acción directa, apoyo mutuo y antiautoritarismo hacen mella en Cataluña, donde se inicia un movimiento intelectual obrero de gran envergadura, vinculado a la defensa de la mejora de las condiciones de vida de los trabajadores, a las sociedades obreras y al impulso del cooperativismo. En segundo lugar, por el tejido asociativo obrero ya existente en Cataluña, que aporta 67 de las 124 sociedades de resistencia que constituyeron la CNT. Y, finalmente, por la adecuación de la estructura organizativa propuesta por el anarcosindicalismo al tejido industrial catalán de pequeña y mediana empresa, que garantizaba y respetaba la diversidad y la autonomía de las sociedades que iban a integrarla, a diferencia de estructuras más centralizadas, propias de las corrientes socialistas.

La creación de la CNT en 1910 supuso un paso adelante en la maduración organizativa del movimiento obrero de carácter libertario y tuvo consecuencias beneficiosas para su consolidación en Cataluña, al ser conceptualizada por el proletariado como la organización que mejor le representaba, por varias razones de peso. En primer lugar, por la eficacia que demuestra en su acción sindical debido a la capacidad de aglutinar en una sola organización al conjunto de sociedades obreras de resistencia existentes, reagrupadas más tarde en los

Sindicatos Únicos de Industria en un congreso regional celebrado en Barcelona en 1918, nueva estructura que evita duplicidades de sociedades de un mismo oficio. En segundo lugar, por los éxitos que a partir de entonces cosecha en los conflictos laborales. En el año 1913, la huelga general de la industria textil provoca una afiliación masiva de sociedades a la CNT, y en 1919, con el éxito de la huelga de La Canadiense en Barcelona, a partir de la cual se consigue la jornada de ocho horas en toda España, se llega a 705.512 afiliados.

Sin embargo, este proceso organizativo adolece de una debilidad de base, ya que no va acompañado por un debate ideológico interno que determine la postura de la organización. Si bien en 1919 la CNT se define como una organización anarcosindicalista que tiene como objetivo la consecución de la sociedad comunista libertaria, los dilatados períodos de clausura y clandestinidad que vive en las dos primeras décadas del siglo XX hasta la proclamación de la República –sobre todo el que se inicia a partir de 1920 con el pistolero y, más tarde, con la dictadura de Primo de Rivera– impiden una actividad sindical normalizada y un debate abierto sobre las ideas y las tácticas a seguir. En la organización se produce, por tanto, una pulsión continua entre las opiniones de la militancia, que, según la coyuntura y la experiencia militante vivida, oscilan entre las posturas radicales y las reformistas-pactistas de forma continuada hasta la actualidad. A pesar de ello, el prestigio y la imagen positiva que los trabajadores tienen de la CNT no decaen durante la dictadura de Primo de Rivera, y al inicio de la Segunda República los trabajadores confían de nuevo en ella para que encabece los cambios transformadores que necesitan para la mejora de su calidad de vida.

Un tercer elemento del éxito de la CNT es su proximidad y su gran capacidad de conexión con los trabajadores, por ser parte de la cultura obrera con la que estos se identificaban. Este es un factor clave para entender en toda su complejidad por qué Barcelona y Cataluña se inscriben dentro de esta óptica ideológica. En los siglos XIX y XX, el movimiento libertario elabora una cultura obrera que se manifiesta en todos los ámbitos de la realidad social, basada en el interés por el conocimiento que garantiza el pensamiento libre y que encuentra en los ateneos el lugar idóneo en el que expandirse. La cultura

En la página anterior, la Industria Láctea Socializada, agrupación de la práctica totalidad de las productoras barcelonesas de leche que gestionó la CNT entre 1936 y 1939. La imagen fue tomada el 13 de agosto de 1937 con motivo de una visita que hizo a las instalaciones el cónsul de México.

obrera se consolida en el primer tercio del siglo XX, cuando existe una gran eclosión de escuelas laicas y racionalistas, un gran número de publicaciones, diarios y revistas, y multitud de centros obreros de formación y de ateneos. Estos últimos eran lugar de encuentro donde los vecinos confraternizaban, tenían acceso a publicaciones, asistían a conferencias sobre sexualidad, filosofía o naturismo, disfrutaban de representaciones teatrales, programaban excursiones... La cultura obrera se configura, así, como una cultura propia que les provee del orgullo de pertenencia de clase.

A pesar de las pugnas ideológicas y de la escisión que se produjo durante la Segunda República, en una situación límite como fue el inicio de la Guerra Civil la CNT responde una vez más en Cataluña de forma unitaria a las expectativas al organizar la producción mediante la colectivización de las empresas, a partir de principios autogestionarios, incluyendo a todos los sectores. Esta experiencia de transformación revolucionaria constituyó un éxito por su eficacia y su carácter progresista. La derrota de la Segunda República abre un período difícil para la CNT, que pasa a la clandestinidad por completo. Ya no puede contar con la calle, el aire indispensable para su existencia, y la conexión con los trabajadores se imposibilita por el peso de la represión. La gran mayoría de los militantes están muertos, en el exilio o presos. Sin embargo, algunos de ellos, al salir de los campos de trabajo, inician la reconstrucción y a partir de 1945 reorganizan la mayoría de los comités regionales, que son desarticulados entre 1947 y 1949 coincidiendo con el inicio de la guerra fría y acaban con 1.500 militantes encarcelados. La CNT del exterior decide entonces no seguir con la lucha armada contra el franquismo, pero algunos militantes en el interior forman un movimiento de guerrillas urbanas que se extiende de 1945 a 1963.

La clandestinidad forzosa convierte a la CNT en una organización de militantes desconectada de la base. Por ello, coincidiendo con el Congreso de Unificación en el exilio de 1963, y sin el acuerdo de este organismo, se plantea en el interior del país la creación de una Alianza Sindical Obrera (ASO) –junto a la UGT y la SOC– que permita reducir la incidencia de la represión policial, mientras que desde el exterior se crea Defensa Interior (DI) para planear atentados contra Franco. A través de la ASO, la CNT participa en la fundación de Comisiones Obreras (CC.OO.) de Barcelona en noviembre de 1964 y en la organización de candidaturas alternativas en las elecciones del sindicato vertical de septiembre de 1966. Un sector de la CNT, los cincopuntistas, decide participar en el sindicato vertical en 1966, igual que los comunistas y los cristianos progresistas, lo que provoca la disolución de la ASO y la ruptura de la CNT, que queda reducida a pequeños núcleos de militantes en un período oscuro que se prolonga hasta 1976.

No obstante, a partir de 1970-1972, surge en el movimiento clandestino obrero de CC.OO. un sector que adopta precisa-

mente un carácter asambleario, anticapitalista y autónomo de los partidos políticos. A su vez, entre 1972 y 1975, los movimientos juveniles de oposición al franquismo, reducidos a la universidad, se amplían a institutos de bachillerato, centros de formación profesional y asociaciones de vecinos. Están fuertemente influidos por corrientes antiautoritarias, feministas, contraculturales y ecologistas hijas del Mayo del 68, y encuentran en la filosofía libertaria los referentes ideológicos necesarios ante el descrédito de los modelos del socialismo centralizado. Seguidamente, esta base social desarrolla la reorganización interna de la CNT incluyendo a los militantes del exterior e incluso a los cincopuntistas, y forma la Federación Local de la CNT de Barcelona el 26 de febrero de 1976.

De 1976 a 1979 se vive un período intenso de actividad, con 70.000 afiliados en Barcelona y una fuerte incidencia en la calle. Tiene como momento culminante las Jornadas Libertarias de 1977, en las que participan –momento mágico para el movimiento libertario barcelonés– medio millón de personas en diferentes escenarios urbanos, con presencia de todas las corrientes. Paralelamente, se impulsan múltiples conflictos laborales en franca competencia con Comisiones Obreras. El hecho de que el Gobierno decida regular la representatividad de las organizaciones sindicales mediante elecciones provoca un intenso debate en la CNT entre partidarios y contrarios a participar en ellas. Esto, sumado a la criminalización de la CNT por parte del Gobierno y los medios de comunicación a raíz del atentado de la sala de fiestas Scala en enero de 1978, provoca un desencuentro que lleva a la escisión en el V Congreso realizado en Madrid en diciembre de 1979. En el siguiente congreso, en 1983, se retoma el debate sobre la necesidad de participar en las elecciones sindicales y se produce una nueva ruptura. La mayoría de los militantes de la CNT y los escindidos del V Congreso se reunifican en 1984, lo que da origen a la actual CGT. La minoría continúa como CNT-AIT.

A partir de los años ochenta, con la consolidación de la sociedad de consumo y la pérdida del carácter revolucionario de los sindicatos, puramente economicistas, el sindicato deja de ser un agente transformador. Sin embargo, la actitud libertaria pervive en los nuevos movimientos sociales de finales del siglo XX y principios del XXI y sus principios mantienen toda su vigencia: la defensa del planeta, de la justicia universal, de la igualdad, de la solidaridad; unos movimientos que han adoptado formas de actuar propias de esta sensibilidad. Horizontalidad, autonomía, democracia directa son dinámicas utilizadas muy en consonancia con la era de la comunicación en red. La solidaridad ante las injusticias es, además, un patrimonio de la ciudad y en múltiples ocasiones el tejido asociativo reacciona con contundencia ante situaciones de conflicto que precisan de una respuesta. El desafío y la herencia siguen vivas. **M**

OBS ZONA DE OBRAS



La Moràvia Julià Guillamon

**Galàxia Gutenberg. Cercle de Lectors
Barcelona, 2011
174 páginas**

Suelo buscar en cada libro que reseño un punto de apoyo. Su centro de gravedad. Son elementos de mi tarea crítica que me sirven para no leer a ciegas. Unas veces coinciden con el autor y otras, no. Comienzo a leer *La Moràvia*, del crítico Julià Guillamon, y lo primero que encuentro es una voz narradora que sigue los pasos cronometrada a la deriva de un héroe urbano en busca de su sitio en la modernidad. Se llama Barreiros. No tengo más que seguirlo durante tres capítulos para descubrir una de las dos estirpes a la que pertenece. Y hago algo poco habitual en mis lecturas: adelantarme a los acontecimientos. Me llama la atención el título del apartado final, “Moritz”, tal vez porque es la marca de cerveza que consumo cuando muy de vez en cuando bebo una. Y es cuando llega la sorpresa: me encuentro con un texto explicativo del autor, un texto programático, además de una exposición de algunas afinidades electivas y de cómo algunas de ellas se incrustan en el texto que leemos. Leo

un nombre: *Bouvard y Pécuchet*, de Gustave Flaubert. También cita *A repèl*, de Huysmans. A mí me interesa el primero, el libro que me asaltó enseguida cuando entré en contacto con Barreiros, el protagonista de *La Moràvia*.

¿Quién es Barreiros, de dónde viene y dónde se encuentra ahora? Barreiros proviene de una familia de trabajadores, su madre fue modista de soltera.

Barreiros es culto. Pero ahora está entregado a la búsqueda de un paraíso perdido: el mundo de sus padres, el mundo de los objetos manufacturados, el espacio de la industrialización que empujó a Barreiros a un nuevo espacio, a un desplazamiento (o desclasamiento). Y es aquí donde comienza a funcionar el síndrome de Bouvard y Pécuchet en el héroe melancólico de Guillamon. La extravagante pareja de Flaubert intentaba agotar el campo de todos los conocimientos, inmersos en un absurdo enciclopedismo. Barreiros parece empaparse de un parecido espíritu de conocimiento ecuménico, y si por un momento nos hace pensar en los dos oficinistas de Flaubert, si por un momento nos parece su semejante, es porque encontramos en él un fundamento espiritual indescifrable, tan indescifrable como el de aquellos. Sabemos que Barreiros “buscaba la manera de sentir la pasión de los pequeños acontecimientos sin importancia. Después de deambular, viajar y comer sin saber cómo hacerlo, había renunciado a cualquier forma de distinción intelectual y, pese a que había vivido mejor que sus padres o sus abuelos, los envidiaba secretamente”. La voz omnisciente que nos conduce por el camino (o tal vez tengamos que decir, por el destino) de Barreiros, nos permite asistir a su placer de coleccionista de objetos obsoletos, de piezas sueltas de engranajes superados por el progreso posindustrial, vestigios abandonados de fábricas periclitadas. Un notario de desperdicios fabriles, un arqueólogo de fragmentos de una realidad social y laboral pasada.

Barreiros es un intelectual que no reniega de su presente, aunque el presente en general no sea su hábitat más cómodo. Su presente es pasearse por la ciudad, por su antiguo barrio, escrutar los escombros de su pasado familiar y de su antigua clase social. Con esos escombros, como si se tratara de una operación de *collage*, Barreiros arma su mundo, un mundo nuevo para él, con sus propias leyes de conservación y reproducción. Y ese es también su presente. ¿Por qué nos recuerda, en ese brujuleado deambular, al famoso *flâneur* de Walter Benjamin? El paseante decimonónico que husmea entre la multitud de la modernidad, algo que le recuerde o le descifre ese algo en el que está prisionero. Benjamin es también autor de un extraño libro póstumo, *El libro de los pasajes*, colección de citas y reflexiones sobre París, capital de la modernidad del siglo diecinueve. El título alude a dos conceptos: uno concreto, los pasajes con techos acristalados donde se concentraba la gente para visitar las tiendas que encerraban, y otro abstracto, las notas sobre las ruinas físicas y morales de un mundo en trance de extinción.

Barreiros construye su personalidad con los materiales de desecho de su mundo antiguo. Necesita el pasado como el aire que respira. Transita por aquellos desechos y trata de ordenarlos en un nuevo orden. En su casa, *La Moràvia*, edifica ese altar de ruinas luminosas. Barreiros colecciona trastos viejos, mecanismos desactivados para siempre: “Trastos aprovechables solo en determinadas circunstancias por alguien de natural mañoso, Barreiros prefería estos materiales a los objetos de colección, bien conservados, con recambios y piezas de reserva, que permiten conferir diversas versiones de la misma máquina. Los catálogos de los anticuarios le deprimían: como si el pasado que pretendía revivir hubiera quedado por estrenar, como si sus recuerdos no tuvieran razón de ser entre cosas que no se usan y objetos que no

“La trama de la novela es la pequeña odisea de Barreiros. Su deambular infatigable por la ciudad, como Ulises por el Mediterráneo”.

se gastan”. Barreiros necesita las pruebas dispersas en la ciudad de una civilización perdida. No le hace falta la reproducción exacta de lo que fue. Necesita sus restos oxidados, sus fragmentos de artefactos averiados, como esos barcos varados en un puerto abandonado.

Durante quince capítulos asistimos a la novela de Barreiros. Llamamos novela al espacio por donde transita la insólita existencia del protagonista, no porque tenga un comienzo, un nudo y un desenlace. La llamamos novela porque nos basta que el relato que se nos hace de Barreiros tenga unas peripecias. El merodeo del protagonista por la ciudad forma parte de esas peripecias. Hacia el ecuador de la novela, la voz omnisciente nos hace una revelación: “Desde que se había encerrado en el recuerdo del mundo industrial desaparecido, Barreiros empezó a vivir con menosprecio toda la literatura de su tiempo. Las novelas, con su moral encuadrada en capítulos, toscamente empaquetada, convencional y convenida, que coagulaba todos los impulsos del imaginario”. Sabemos, por tanto, que Barreiros tiene una teoría literaria, refractaria a la novela y la poesía que explican “historias simples, psicológicamente imposibles o banales”. Aquí tenemos una poética, la de Barreiros: ¿Es también la de Julià Guillamon? ¿Es también la del crítico literario que miércoles a miércoles nos describe los pros y contras de la literatura catalana de nuestros días en el suplemento *Culturas* de *La Vanguardia*? Dejemos la pregunta en el aire.

Julià Guillamon ha escrito una novela distinta. No solo en el panorama actual de la novela catalana, sino incluso diría que distinta de la que se escribe en todo el territorio español. La hace diferente el dibujo de su protagonista, un hombre sin más atributos que su radical melancolía. Su exuberante melancolía, agregaría. Guillamon aborda el tema del desclasamiento. El itinerario que hace Barreiros de la pobreza a un nivel superior de vida. Para registrar

este drama que bien hubiera hecho las delicias de Balzac, Stendhal y el mismo Flaubert, Guillamon no necesitó apelar a ningún truco posmoderno (truco legítimo como el que más, por otra parte), es decir, no utilizó el pastiche del folletín ni el melodrama. Se limitó a construir un antihéroe. Una suerte de sombra humana, como esa estela indescifrable que dejaba por las noches el protagonista de un cuento de Edgar Allan Poe titulado *El hombre de las multitudes*. La trama de la novela es la pequeña odisea de Barreiros. Su deambular infatigable por la ciudad, como Ulises por el Mediterráneo. Y junto a ello, su apego entrañable a una lírica de los tubos y de los catálogos de materiales industriales. Su curiosidad por los aceros y por las líneas de montaje. No es menor el mérito en el manejo de un vocabulario tan especializado como el que se emplea en esta novela. Me recuerda a esa inalcanzable sabiduría léxica de los dependientes de ferretería. Así, en la ausencia de ese paisaje, encuentra Barreiros la verdad del mundo actual. Su desolada verosimilitud. Dije antes que Barreiros es un intelectual. Un intelectual desilusionado. Como si debido a su desclasamiento hubiese tenido que pagar un alto precio. Algo así como un contrato fáustico irreversible. No es casual que Barreiros tenga en su breve biblioteca *La búsqueda del absoluto*, de Balzac, y, sobre todo, *Wakefield*, de Hawthorne, donde se nos cuenta la historia de un hombre que se marcha de su casa para mudarse a cien metros de ella y ser testigo durante veinte años de las huellas que su ausencia va dejando en el rostro de su mujer. Yo diría que Barreiros está construido con esta mezcla de sublime literatura. Julià Guillamon ha escrito la novela de una infinita despedida. Creo que puedo decir de *La Moràvia* lo que el ensayista francés y experto en Flaubert dijo de *Bouvard y Pécuchet*. Una obra enigmática, que encierra un misterio inherente a la condición humana.

J. Ernesto Ayala-Dip



Un mundo inseguro.
La seguridad en la sociedad del riesgo
Jaume Curbet

Editorial UOC
Barcelona, 2011
202 páginas

El último libro de Jaume Curbet, que fue director del Máster de políticas públicas de seguridad de la Universitat Oberta de Catalunya, es una reflexión lúcida y equilibrada sobre el repertorio de las inseguridades de nuestro tiempo con todas sus paradojas, escrita en una prosa amable. La imagen de esta realidad paradójica nos la proporciona la figura del individualista desesperado, el sujeto egocéntrico que plantea demandas crecientes de seguridad. Este individuo se comporta como un “temerario atemorizado” que no deja que nadie cuestione su calidad de vida ni interfiera en sus decisiones de vivir arriesgadamente (como se puede ver en los deportes de riesgo o las actividades de aventura), a la vez que niega el riesgo inherente a la vida o rechaza tener que soportar los riesgos propios de la vida social.

El autor nos da elementos para pensar en lo que hay de objetivo y de subjetivo en la vivencia de la inseguridad, y para descifrar el funcionamiento del

“La seguridad es un deseo imposible de satisfacer. Hay motivos para creer que el mundo es mucho más seguro para el individuo posmoderno que para sus antepasados”.

proceso psicosocial de la producción de inseguridades. Para Curbet, la subjetividad tiene un claro predominio, y llega a decir que “la inseguridad es, esencialmente, un estado de ánimo”, un deseo imposible de satisfacer. Con esta perspectiva se pueden observar las dinámicas propias de la búsqueda individual de seguridad y las de la búsqueda grupal, cuando es el colectivo el que percibe una amenaza que imputa a un enemigo externo, a los “extraños a la comunidad”, o cuando ha de fabricar un chivo expiatorio. Una advertencia necesaria en tiempos de crisis.

Hay muchos motivos para creer que el mundo es mucho menos inseguro para el individuo posmoderno que lo que era el de sus antepasados. Aunque para desmentirlo alguien quiera aferrarse a la existencia de nuevos riesgos (el más claro sería el nuclear) y se niegue a mirar los que han disminuido, hay pruebas de que el sentimiento de inseguridad como hecho social evoluciona como variable independiente de la medida cuantitativa de la fuente de inseguridad. Estos hechos subjetivos dependen más del tratamiento mediático de las noticias relacionadas con la delincuencia y de los efectos que tiene en el debate político que de la propia evolución de la delincuencia.

De acuerdo con la mitología ilustrada, una misión fundamental de los poderes públicos es la de proveer de seguridad al ciudadano, el cual, en virtud del contrato social originario, renuncia a protegerse para poder ejercer plenamente su libertad. No sería prudente cuestionar este principio fundacional del orden jurídico democrático, que nos obliga a advertir los riesgos que tiene para la convivencia y la libertad el hecho de que el estado sea incapaz de prestar seguridad. Por esta misma razón, si los actores políticos creen que deben alimentar permanentemente las ansias de seguridad de una criatura insaciable, de un colectivo de individuos infantilizados que, una vez más (ya lo

decía Fromm) temen la libertad que les hace sentirse inseguros, son la libertad y la calidad de la vida democrática las que están en peligro.

Las reformas penales que se aprobaron en España en los últimos diez años son un buen síntoma de este fenómeno. Con pocas excepciones, todas las reformas se caracterizaron por un refuerzo del control y el endurecimiento de la respuesta penal contra el infractor. El delito deja de ser visto como un hecho social que se debe enfocar desde un conjunto de medidas orientadas a la prevención, la reinserción y la recomposición de los vínculos sociales, y pasa a ser percibido exclusivamente como la acción de un individuo “que no es de los nuestros” y la manifestación de un riesgo que el buen ciudadano no tiene motivo alguno para tolerar.

La culminación de esta progresión es la nueva institución de la libertad vigilada, que desde 2010 los jueces deben imponer a los condenados por aquella clase de delitos donde cristaliza el ansia de aseguramiento, los “crímenes tabú”, que son los delitos sexuales y de terrorismo, para que sigan bajo control más allá del momento en que han cumplido totalmente la pena de prisión. Sin saber cómo, la resocialización del delincuente pasa a ser vista, antes que como un derecho, como un deber del condenado. Ante este panorama sería injusto atribuir las culpas a la ciudadanía y disculpar a los líderes políticos creyendo que actúan como simples intérpretes de la voluntad general. La desgraciada política criminal que se ha estado imponiendo en España y, con diversos matices y acentos, en otros países europeos, es consecuencia del comportamiento de una clase política que menosprecia los datos científicos y las opiniones expertas y que, interaccionando con la interpretación y la construcción de la realidad social que llevan a cabo los medios de comunicación, sufre y, a la vez, propicia una visión distorsionada y paternalista de la población a la que debe servir.

Y a fin de cuentas, ¿vivimos en un mundo inseguro? En los países occidentales las víctimas de accidentes de tránsito disminuyen año tras año, la delincuencia evoluciona en general a la baja, la esperanza de vida no deja de incrementarse y la medicina permite detectar, prevenir y evitar cada vez más lo que era inevitable en otros tiempos. No hay duda de que eso no nos libera de la radical inseguridad inherente a la vida humana, e incluso nos puede hacer más sensibles a los riesgos. Hoy podemos sentir más próxima una desgracia que en otros tiempos no habríamos llegado a conocer, y ya no tenemos razones superiores o trascendentes para tolerar el sufrimiento en una vida que ya vemos como la única vida que nos tocará vivir. Y no toleramos que nos defraude un estado que no ya no vemos como una amenaza sino como un padre protector. No obstante, la sociedad del riesgo, la sociedad de la modernidad tardía, requiere un liderazgo político y moral que esté a la altura de las necesidades de una población más informada que nunca, y en parte también (he aquí una nueva paradoja) más madura que nunca, que de ninguna manera podemos pensar que no está preparada para un discurso racional y que ayude a reforzar y no a poner en riesgo los vínculos de solidaridad. La sociedad es cada vez más capaz de comunicarse a gran escala al margen del poder mediático, e incluso podrá encontrar espacios de autoorganización al margen del poder político. Pero precisamente en este contexto es oportuno reivindicar la necesidad de un liderazgo que ayude a comprender las inseguridades. En el libro de Curbet, comprender tiene un sentido trascendente, que nos protege de la idolatría y del peligro que tienen las fáciles promesas de seguridad, y que, en consecuencia, presupone actuar a favor de una seguridad razonable y democrática, no como el privilegio de unos cuantos sino como una garantía de la libertad de todos. **Josep M. Tamarit Sumalla**

“Son historias que hablan de cuando los castellanos llegaron al pueblo de los catalanes, de cuando los moros llegaron al pueblo de los castellanos y los catalanes, y finalmente de cómo el que unos y otros encuentren su lugar es solo cuestión de tiempo”.



Els castellans

Jordi Puntí

L'Avenc
Barcelona, 2011
133 páginas

Puesto que la infancia es una ficción, como bien se nos insiste desde las páginas de este libro, así es como debe apreciarse –y se aprecia– su lectura. Como una serie de recuerdos ficcionados de la infancia y la preadolescencia de su autor, que se confiesa con “ganas de revivir aquella ficción infantil que nos dominaba a todos”. Puntí se refiere al conflicto generado entre los habitantes de una ciudad industrial de provincias y la inmigración llegada del sur durante la década de los setenta. Andaluces, extremeños, murcianos, bajo el epíteto general de *los castellanos*, según una *lógica primaria* que les era inculcada desde pequeños: los que no son catalanes, son castellanos. El temor a lo desconocido, el rechazo hacia el forastero, tuvo su reflejo en la lucha ficticia de los chavales por el territorio. Una ficción que, a la maravillosa edad de diez, once, doce años, se vive de forma intensa y real.

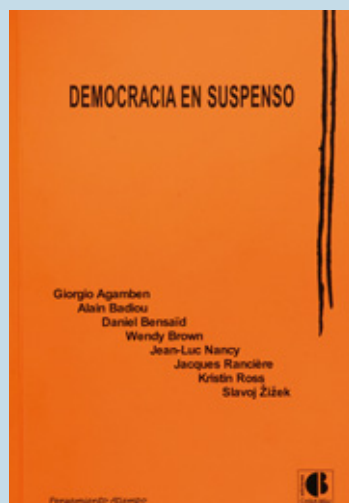
Nadie regaña demasiado a los chavales porque, paradójicamente –o no–,

la llegada de *los castellanos* mejora la condición social de sus padres, que ascienden del proletariado medio-bajo a la clase media trabajadora que ve, de pronto, un poco más cerca el viejo sueño de la burguesía catalana. Paradójicamente –o no–, los catalanes se mudan a barrios más altos, apuntan a sus hijos a colegios privados religiosos, se afilian a partidos conservadores. Los recién llegados siguen votando a la izquierda, copan los colegios públicos y los guetos de las periferias, los imponentes bloques colmena de 256 viviendas. En este nuevo orden ambos bandos “luchan” por afirmar su lugar. En cada calle y bar, en plazas y escuelas, en las piscinas municipales, en los cines y, sobre todo, en el descampado donde se libran las batallas, tierra de nadie donde unos y otros aprenden jugando.

Estamos en deuda con la labor de todos aquellos fotógrafos de pueblo que, con sus trilladas imágenes de bodas y bautizos, documentaron la historia de un lugar y la vida de sus habitantes. Huellas indelebles de las que Puntí se sirve para abrir cada episodio del álbum de su memoria, e ir hilvanando sus últimos recuerdos de infancia. Sinceros, auténticos, pelicularos en el sentido más excitante y juvenil de la palabra. Nostalgia feliz de los días en que los niños exploraban a fondo el territorio en el que, muy pronto, tendrían que dar la talla como hombres, pero en el que aún eran capaces de encontrar restos del aterrizaje de un ovni. Hay más detalles acertados, gracias a las dotes de observación de un niño despierto y pelicularo, como sin duda tuvo que ser Jordi Puntí. La visita fugaz a territorio enemigo, acompañando al padre a comprar tabaco a un bar de castellanos. Las punzadas de envidia secreta por las ventajas del rival, que puede lanzarse a las piscinas municipales sin tener que hacer antes la digestión, por ejemplo, o quedarse en la calle hasta que la

hoguera de San Juan se consuma del todo; *los castellanos* parecen más despreocupados, más morenos, más atrevidos, más temerarios, más libres... Detalles de la picaresca en la escuela, de la competencia en la calle. Detalles gloriosos de una infancia afortunada. De entre todos ellos, quisiera destacar el nombre de Miquel Fabregó, pionero de la integración, un catalán que vivía en la frontera con los castellanos, iba a su colegio, conocía sus motes, gozaba de sus libertades y mediaba en las batallas mezclando los idiomas. El primer catalán del grupo que supo nadar entre dos aguas y cuyo ejemplo pronto seguirían los demás.

Porque cuando los niños que se tiraban piedras en el descampado coincidieron en el instituto, no pasó nada. Se mezclaron sin darse cuenta y ya apenas se distinguen los unos de los otros. Los castellanos han ahorrado y se han mudado a barrios más altos, y ahora, cuando viajan a su tierra por vacaciones, les llaman *los catalanes*. Con el Google Earth podemos ver cuánto ha crecido el pueblo. El descampado es ahora un mercado municipal. Moros y sudamericanos ocupan los pisos colmena y trabajan en las obras. Entre los restaurantes chinos aún sobrevive algún que otro bar de castellanos y, si nos acercamos un poco más con el zoom, podemos ver a Fabregó tomando cerveza con un marroquí. Quizá le esté contando que, finalmente, no eligió ni a castellanos ni a catalanes. Un día se puso a trabajar. Se compró un coche. Hizo la mili. Dejó embarazada a una novia y se casó. Compartir cervezas y confianzas sería una imagen final esperanzadora, y justa, para cerrar este círculo de historias que hablan de cuando los castellanos llegaron al pueblo de los catalanes, de cuando los moros llegaron al pueblo de los castellanos y los catalanes, y finalmente de cómo el que unos y otros encuentren su lugar es solo cuestión de tiempo. **Berta Marsé**



Democracia en suspenso

Varios autores

Casus Belli
Madrid, 2010
160 páginas

Wittgenstein afirmaba que el significado de una palabra está en su uso. Esto parece un buen principio, excepto en un caso: cuando una palabra se usa de muy diversas maneras y para fines muy diferentes, como sucede con el término “democracia”, debemos empezar a plantearnos si los contextos en los que se usa masivamente no acaban por arrojar más oscuridad que luz sobre su significado. En todo caso, en esa investigación que pone entre paréntesis la palabra como objeto de crítica, lo peor que le puede pasar a una palabra es que revele su ambigüedad, y lo mejor, que descubramos o aportemos nuevos sentidos a la misma. En el caso de términos políticos este gesto crítico adquiere una importancia capital.

Democracia en suspenso es el resultado de una iniciativa de la editorial francesa La Fabrique. Tomando como modelo lo que en los años veinte hizo la revista *La Révolution Surréaliste*, La Fabrique ha lanzado a una selección de intelectuales una pregunta en términos de sentido común para que, al suspender la constelación de

presupuestos que arrojan a dichos términos, efectúen una aproximación crítica a los mismos. En *Democracia en suspenso* se les hizo la siguiente pregunta: “La palabra ‘democracia’ parece gozar hoy día de un amplio consenso. Aunque es cierto que se discute, a veces con acritud, sobre el o los sentidos de esa palabra, el caso es que, en el mundo en el que vivimos, se le atribuye generalmente un valor positivo. De ahí surge nuestra pregunta: ¿tiene algún sentido llamarse ‘demócrata’? En caso negativo, ¿por qué? Y en caso afirmativo, ¿según qué interpretación de la palabra?”.

Responder a esta cuestión ha sido un esfuerzo conjunto de pensamiento realizado por algunas de las firmas más controvertidas y sugerentes de una corriente de pensamiento político que en la actualidad trata de criticar algunos de los conceptos tradicionales de la teoría política, entre los cuales, por su larga y accidentada historia, ocupa un lugar central el de democracia. Giorgio Agamben, Alain Badiou, Daniel Bensaid, Wendy Brown, Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière, Kristin Ross y Slavoj Žižek son los autores de los ocho ensayos recogidos en este volumen.

Tal vez el contenido general del libro se deja resumir en dos afirmaciones. En primer lugar, la de Nancy: “El significado de la palabra ‘democracia’ lo abarca todo –el ámbito de lo político, de lo ético, del derecho, de la civilización– y, por consiguiente, no significa nada”. En segundo lugar, la de Rancière: “Lo propio de las nociones políticas no consiste en ser o no polisémicas: lo propio es que son objeto de una lucha. La lucha política es también la lucha por la apropiación de las palabras”. Así pues, la ausencia de significado actual de la democracia y la lucha política por el mismo significado abarcan en el libro una serie de posturas convergentes y contrapuestas, que van desde la invitación al abandono del término hasta el llamamiento a dotarlo de un nuevo sentido radical.

En todo caso, la propia diversidad de posiciones que el libro recoge es fiel, dentro de su diversidad, a una concepción de la política como conflicto. Este es uno de sus rasgos más valorables: ser fiel a lo que significa la lucha política pasa por recoger la propia pluralidad interna en todo ejercicio crítico de la política. En este sentido, un libro que pone la democracia en suspenso desde una variedad de posiciones es (¿paradójicamente?) democrático, pues el significado de una palabra como esta radica, en efecto, en su uso. Entre sus páginas encontraremos una suspensión del sentido común generalmente elogioso atribuido a la democracia, pero también una sugerencia de nuevos sentidos de lo común pensables a través de una radicalización de esta idea.

La denuncia de la democracia como mera técnica de gobierno (Agamben, Badiou), como ejercicio de consumo de opciones de partido (Brown) a través del ritual banalizado de la votación (Bensaid) o como forma política de legitimación del libre mercado (Žižek) forman parte de las críticas del sentido común. Pero también están presentes una concepción de la política democrática radical como *política infundada*, abierta y expresiva de las diferentes formas de ser-en-común (Nancy) o como “búsqueda encaminada a crear unas formas de lo común que no sean las del Estado o las del consenso” (Rancière). Las cartas, pues, se ponen sobre la mesa, tras dar un manotazo al tablero de juego anterior, invitando al lector a sentarse a la mesa política de nuevo. A todo lector.

Democracia en suspenso es una invitación a pensar críticamente las reglas y las palabras del juego político, teniendo en mente aquella famosa discusión entre Alicia y Humpty Dumpty: “La cuestión –insistió Alicia– es si se puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes”. “La cuestión –zanjó Humpty Dumpty– es saber quién es el que manda...”

Alicia García Ruiz



El Heliogàbal o la teoría de la relatividad general

Texto **Gregorio Luri** Fotos **Dani Codina**

Accedo a la calle Ramón y Cajal por la plaza Joanic. A medida que me voy acercando a mi destino, el Heliogàbal, en el número 80, voy tomando nota de los nombres de los establecimientos comerciales, disfrutando de una singular travesía etnográfica. El primer local que me llama la atención es Verema i Collita, una bodega que anuncia en el escaparate “Catalans a bon preu”. A continuación me encuentro con Il Piccolo de Gràcia, el Centre de Tai Chi Taoísta, los dos locutorios de El Rincón Ecuatoriano, La Paladar del Son (así, en femenino, que es un restaurante cubano), la Associació de Dansa Tribal de Barcelona (¿estará incluida la sardana?), el Döner Pollo a l’Ast, una peluquería sin nombre y el Heliogàbal, que está cerrado. En la peluquería anónima un joven que chapurrea un mal castellano me informa de que hasta las nueve no suelen subir las persianas del bar. Son las siete de la tarde. Así que decido, ya que estoy allí, cortarme el pelo. Hay un argumento convincente para ello escrito en la entrada: “Corte de pelo, 5 euros”. De esta manera me pongo en manos del paquistaní Arslan Talib, que me dice que en realidad su local tiene nombre, le ha quitado el antiguo rótulo y aún no ha colocado el nuevo. “Se llamará Peluquería

Arslan Talib”. Arslan tiene veintidós años. Antes de recalar en Barcelona, donde se encuentra legalmente como turista, estuvo varios años trabajando de camarero en Dubai. “¿A qué edad saliste de Paquistán, entonces?”, le pregunto. “A los diecisiete”. “¿Y dónde aprendiste el oficio de peluquero?”. “En ningún sitio. Viendo cómo se hace”. Compruebo que efectivamente tiene razón cuando me pasa la navaja por el cuello, a pelo. Siento que me está despellejando. Arslan cierra su negocio a las nueve, al mismo tiempo que se abren las puertas del Heliogàbal, pero no puede darme ninguna información de este local. Se limita a pasar por delante dos veces al día.

Cuando vuelvo a la calle aún no son las ocho, pero descubro que hay alguien en el interior del Heliogàbal y llamo a la puerta, que me abre cordialmente Artur Estrada, responsable de la programación musical del local. En el interior está su hermana, Maite. Me ofrece una cerveza y comenzamos a hablar del sorprendente fenómeno Heliogàbal. Les cuento que quien primero me habló de este sitio fue Javier Pérez Andújar, al informarme de la existencia de un disco del grupo Macromassa titulado *Puerta Heliogàbal*, del 97. En el disco participa un excepcional artista invitado: Manuel




Vázquez Montalbán. Hoy las músicas que se escuchan por aquí son las propias del son de los tiempos. Mishima, probablemente el grupo más representativo del actual panorama musical barcelonés, ha reproducido el Heliogàbal en la Fundació Miró, en el contexto de una exposición titulada *Genius loci*. David Carabén, uno de los componentes del grupo, declaró en la inauguración que habían reproducido un bar que responde a tres fuentes de felicidad: la música, el amor y la bebida.

El Heliogàbal es un lugar entrañable que no necesita más *glamour* que el de la cordialidad espontánea. Pero su extraordinario éxito no se explica fácilmente. Es, en realidad, otro ejemplo de que la vida de las ciudades complejas nunca es completamente programable. Se trata de un local diminuto, con un aforo que no superará legalmente las cuarenta personas, propiedad de una asociación cultural que acaba de cumplir quince años de vida. Nació en 1995 con el propósito de llegar a ser un bar de copas abierto a los recitales de poesía y a la música en vivo, con una apuesta decidida por la calidad. Lo menos que puede decirse es que lo ha logrado cumplidamente. Su programación básica está formada por exposiciones de pintura y fotografía, presentaciones de libros, proyecciones audiovisuales, los Pequeños Conciertos, los Trimestres de Poesía, las Gràcia Jazz Sessions, las Músicas Dispersas y el Festigàbal, que es su contribución a la fiesta del barrio de Gràcia. Su promedio en los últimos años es de cien actuaciones por temporada. Y, sin embargo, el Heliogàbal, consagrado ya como el vivero de la escena musical barcelonesa, tiene muy poco que ver con la Barcelona del diseño. A primera vista no parece reunir ninguna de las condiciones que uno esperaría encontrar en una sala de conciertos. Es difícil que su decoración pase a la historia del diseño barcelonés. El suelo es de cemento, hecho, me imagino, con lo que daba de sí el presupuesto. Lo reducido del aforo obliga

a los asistentes a los conciertos a comprobar por sí mismos la relatividad del espacio y en el escenario a duras penas caben cuatro músicos. No es este un lugar para conversaciones íntimas a la luz de una vela, pero quizás sea adecuado para que un fan de Devendra Banhart, por ejemplo, halle a su alma gemela.

Al verlo vacío a uno le cuesta creer que el Heliogàbal sea un espacio de culto. Pero si se visita en un día de actuación, se descubre enseguida que debido a la intimidad entre espectadores y músicos las virtudes y los defectos de estos últimos se agrandan. Por eso los cazatalentos y los promotores de festivales no suelen perderse ninguna.

Cuando salgo del Heliogàbal, Arslan Talib está cerrando su local, que ha mantenido ininterrumpidamente abierto desde las nueve de la mañana. Nos decimos adiós y nos vamos cada uno por nuestro lado. Y allí se queda el Heliogàbal, el “Helio” para los habituales, viendo pasar el tiempo, convocando incansable a los artistas noveles de la ciudad. Pienso, al alejarme, que si ha conseguido ser un lugar de culto es porque se ha ganado la fidelidad de varias generaciones de barceloneses. La gente va adonde quiere y se deja orientar por diversas razones, pero si se trata de repetir, elige los lugares en los que se ha encontrado a gusto de verdad. 

Heliogàbal

Calle Ramón y Cajal, n.º 80. Barrio de Gràcia.

Metro: Joanic, L4.

Abierto de martes a domingo a partir de las 21 h.

<http://www.heliogabal.com>



Marcas de tacones altos

Texto **Catalina Gayà**
Fotos **Camilla de Maffei**

Algunas de las mujeres que aparecen en este artículo fueron bautizadas; otras no. La mayoría de las que nacieron antes de la Guerra Civil, no. Las que vinieron al mundo durante la guerra, depende. Las que lo hicieron poco antes de 1950, sí, estas sí porque con Franco no había otra salida. Todas tienen nombre. De hecho, muchas han tenido dos nombres –el de la calle y el que les pusieron sus padres–, pero casi ninguna quiere que cualquiera de los dos permanezca escrito en una hoja de papel. La mayoría de las mujeres de este artículo, ahora ya ancianas, trabajaron en zaguanes del Chino en tiempos en los que el nacionalcatolicismo dictaba que la mujer “tenía que servir al hombre, pasar el rosario cuando pensaba en el acto sexual”. Por eso, algunas rezaban mientras servían a los hombres en mueblés. Ahora la mayoría ya no trabaja en el oficio. ¿Por qué? Por enfermedad del cuerpo, por cansancio de la cabeza o porque algún hombre las miró con unos ojos que ya no eran los de antes y, con esa mirada, les dijo que su cuerpo ya no era apto para el oficio.

Es verdad que alguna, de vez en cuando, le cobra a un amigo, cliente habitual desde hace 50 años, porque eso la ayuda a pagar el alquiler. Barcelona no es ciudad para ancianas y mucho menos para mujeres del oficio que cobran ayudas de miseria. Para llegar a fin de mes varias han optado por la limpieza, con la que ganan poquísimo, o por abrir un negocio como *madames*. Lo cierto es que, tanto si ya están fuera del oficio como si siguen parcialmente activas, conocen los pormenores del trabajo sexual y lo que ha significado para sus vidas ser vistas como “mujeres descarriadas” y necesitadas de “reinserción”. Quien ha sido puta una vez es vista así toda la vida, por “muy santa que quiera ser luego”. Este es su único acuerdo. En este artículo hay mujeres que nos han recibido en su casa; otras ni siquiera han dejado que nos acercáramos a un metro de distancia, la mayoría de las veces porque están “hartas de haber vivido tanto”. “¿Para qué sirve que expliquemos las miserias?”, preguntan siempre en la calle.

Contar parte de su historia –aún queda mucho por escribir– ha sido tejer un mosaico de palabras, leyendas, verdades

y mentiras. Algunas verdades las han dicho ellas. Otras han ido saliendo de boca de compañeras, de educadoras de calle o del propio barrio porque en el Chino –donde trabajó la mayoría– todo el mundo se conoce.

D. está sola, solísima. Vive lejos del Chino. Tiene 76 años, hijos, divorcios y, como casi todas, ha tenido que irse del barrio. Le adjudicaron un piso en otra zona de la ciudad donde no conoce a nadie. Dejó el trabajo “hace unos años”. Una nueva vecina la saluda con amabilidad, más bien la saludaba. Quién sabe cómo se enteró de que fue “puta”, así le dijo, y, desde entonces, le retiró la palabra. La vecina, una ama de casa respetada, casada con un hombre ante la Iglesia, con hijos y paellas los domingos, corrió veloz a contárselo a todas sus amigas. La ira social cayó sobre ella, sobre *la mala mujer*, de nuevo.

Con ellas siempre es igual. La ira social se manifiesta sin previo aviso: en los setenta, había redadas de la Guardia Civil y las encerraban en alguna comisaría del centro de Barcelona. El calendario pasaba la hoja de marzo y con la Semana Santa, otra redada. Esta vez las borraban de las calles donde pasarían las vírgenes engalanadas. Para D., el piso es una ayuda, pero quien se la concedió no pensó que, ahí abajo, era conocida por más cosas que por haberse prostituido. Era cliente de la mercería, amiga, rival hasta la muerte de otras y una vecina más de la escalera. Si se dedicó a eso, además, “fue por salir de la miseria”. Estuvo en la calle mientras el cuerpo se lo permitió.

P., de más de setenta años, no acude a un *casal* de mayores porque tiene miedo a que descubran su “otra vida”. Sabe que las mentiras son difíciles de sostener y, además, tiene miedo de encontrarse con un cliente de la mano de su esposa. Siempre ha tenido dos identidades, pero en su vejez no quiere más mentiras. Quiere detener la espiral con la que siempre ha convivido: cuando salió del pueblo (no dice cuál) y llegó a Barcelona, empezó a trabajar en la calle. Era preciosa, un dulce. En su casa, en el pueblo, nunca supieron “eso”. Tampoco se preguntaron cómo podía ser que les enviara comida y dinero. “Un sueldo de costurera no da para tanto”.

R. trabaja como portera en un bar de la calle de Robadors: el histórico, el único que queda “con las españolas”. Ya no hace la calle. Se murió el marido y lo dejó. Ahora se “distrae”, explica, y se gana algo para sumarle a la pensión de su marido. Ella tiene suerte, tuvo marido que le dejó piso y pensión. Cada día se pinta los labios de rojo, se pone los tacones y se dirige a Robadors. Ahí la calle ya no es la misma: unas chiquillas negras esperan en la esquina. Frente al hotel de lujo están las rubias, flacas, rumanas o rusas. Cuando atardece, regresa a casa. Ya no quiere hablar ni explicar nada.

L., sin marido, sin piso y sin pensión –y eso que el dinero entraba y salía por su vida con fajos de 10.000 pesetas–, malvive de una pequeña ayuda social. El Ayuntamiento también le ha dado un piso lejos del barrio. Le ha costado varios mareos entender cómo moverse por la ciudad, por eso ahora ya no sale casi nunca. Cuando estaba en el barrio hacía recados para las jóvenes y con eso tiraba adelante.

La historia de estas mujeres ancianas que ejercieron –o todavía ejercen esporádicamente– la prostitución sigue siendo un secreto en Barcelona. Vivieron más o menos tranquilas cuando en el Chino la prostitución era más o menos “nor-

mal”. Ahora viven verdaderos calvarios. “Han acabado con el barrio”, dice una de ellas, más joven que las otras y quizá en ese cruce de generaciones que bebe de los ochenta y del cambio hacia un barrio más conservador.

Ciudad de desenfreno

En 1960, cuando ellas trabajaban muchísimo, Barcelona era conocida por el mundo como la ciudad del libertinaje y del desenfreno. No era nada nuevo: en el siglo XIX Barcelona ya tenía 2.000 tabernas, licorerías y cantinas. Un siglo después, los zaguanes de las calles de Tàpies, Sant Ramon o Robadors eran el mostrador en el que estas mujeres captaban a los hombres y se los llevaban a los *night clubs*. Era cuando la VI Flota hacía estragos en Barcelona y las azoteas del Chino estaban tapizadas de sábanas al sol.

En esa época, las trabajadoras sexuales eran de las pocas mujeres que ocupaban el espacio público y que ganaban dinero. Las otras mujeres lo tenían prohibido. La mayoría de ellas llegaba del campo a la gran ciudad y se metía en la prostitución como una salida a la pobreza de la época. Dolores Juliano acaba de presentar una investigación bajo el título *Un sector*



susceptible de doble marginación: Mujeres mayores que han ejercido la prostitución. Reinserción o permanencia. “La mayoría ejercían la prostitución por voluntad propia, porque era mejor cobrar a que las violaran sin darles nada. Son mujeres fuertes que se debaten entre la moral imperante de la época y su día a día. Es un mito que trabajen para proxenetas. Muchas llegan al trabajo sexual por ellas mismas o por una amiga, y algunas por los maridos”, explica.

Lourdes Perramon, coordinadora del Lloc de la Dona, ha atendido a trabajadoras sexuales durante 18 años. Tiene claro que estas mujeres viven una vejez muy difícil de encajar porque el barrio en el que habían ejercido ya no existe y ellas han sido expulsadas. “Trabajamos con las mujeres que malviven con una pensión contributiva o con una ayuda social. Están solas, sin dinero y sin un entorno familiar o social. Hubo otras que hicieron dinero, que planificaron su vejez”, explica.

Es 1964 y la VI Flota hace estragos en el Chino. Ya hace años que el decreto que obligó a cerrar 98 casas de tolerancia quedó olvidado en algún cajón. En los últimos 13 años, desde que los americanos aparecieron en Barcelona, la rutina se ha convertido en una religión. Asegurar el barco, rasurarse, ponerse la

loción Old Spice y subir la Rambla hasta la calle de Arc del Teatre y ahí girar a la izquierda hasta encontrar las primeras barras americanas. Lo cuenta una vecina que, de niña, veía desfilar a “esos soldaditos” desde su balcón. Todo el mundo en el barrio sabe a lo que van. Nadie juzga porque cinco dólares, lo que cobran ellas por hora, es un sueño para todos. “Afortunadas ellas. Muchas se retiraron nadando en el dólar”, asegura una vecina.

Los marineros avanzan hasta Tàpies. Ahí les esperan esas mujeres con media fina de cristal, falda ceñida, tacones. Algunas, de tanto tiritar, dejaron la huella de sus tacones en los adoquines. Hace poco una piqueta borró esas marcas. Otras calientan a sus galanes en la oscuridad de cines que emulaban el histórico La Cajita de los Besos. Es cuando Joan Colom retrata sus carnes apretadas, sus helados compartidos a dos lenguas. La burguesía visita el Chino cuando sale del Liceu. Hacen la ruta de bares: Luna, Sirena, Cartagenera. A los hombres los acompañan mujeres como Lydia Artigas que, explicará ella más tarde, “hacen señores”. Lydia, vestida como Lauren Bacall, pintada como artista de Hollywood, elegante, hermosa, “hace señores” desde que cumplió los 18 años y su

Lydia Artigas, retirada hace veinte años, en el despacho desde donde controla el negocio. En la página anterior, Lydia despide a una asistenta a la puerta de su casa. La “madame” casi nunca sale a la calle; prefiere quedarse en casa, donde trabaja de 8 de la mañana a 8 de la tarde atendiendo el teléfono. En la página de inicio del artículo, el dormitorio de una de las protagonistas, con el crucifijo en lugar destacado.





Una foto de recuerdo de la infancia en el dormitorio de una de las protagonistas del artículo, a quien se ve acompañando a una prima el día de su boda. A la derecha, otra mujer vacía el bolso sobre la cama mientras se arregla para salir, y una de sus colegas de oficio fumando durante la entrevista.



madre la acompañó a un burdel. Están en el mismo oficio que Carmen, Irene, Rosa, Rita –nombres que en Robadors aún tienen memoria–, pero hay una escalera social vertical que separa Lydia de las otras. Lydia tiene apellido y está horrorizada por esta *toumée*, pero “divierte” al señor que acompaña.

Los marineros se vuelven locos por estas mujeres *typical spanish*, como se lee en el reportaje que hizo la revista *Life*. Nadie, ni aquí ni en EEUU, los juzga. Sus superiores visitan la Casa Mario, donde trabaja Lydia, en busca de otras *typical spanish*.

Han pasado 24 años desde la última vez que la VI Flota recaló en Barcelona, pero aún genera grandes mitos y leyendas. “Eran ríos de soldados”, dice una mujer en el único comercio que queda en la calle de Robadors. Enseñando los retratos que aparecen en el libro *La sisena flota a Barcelona*, de Xavier Theros, relatan esas historias que se repiten tantas veces y que algo tendrán de ciertas.

En esos portales, con algún Robert o Richard, estaba una mujer que, en el barrio, es venerada por todo el dinero que hizo. En otra foto está la más guapa que haya habido en el barrio. Ella se apostaba con quien quisiera escucharla que durante esa jornada haría 500.000 pesetas. Lo conseguía y nunca pagaba la apuesta. Eran tiempos en los que las mujeres rivalizaban por la clientela. Las que tuvieron suerte se compraron pisos y así se aseguraron el futuro. Fue duro para ellas. Las mujeres no podían tener propiedades a su nombre, ni dar de alta la luz, ni tener una cuenta corriente si no estaban casadas o algún cliente les ponía un testamento.

De estas mujeres ya no queda ninguna en el Chino. Se casaron y se fueron, “claro”, dicen los vecinos. Es imposible encontrarlas en esta nueva Barcelona. La más guapa murió. Nadie sabe en qué cementerio de la ciudad está enterrada o si regresó a su pueblo en el ataúd y yace bajo una lápida con su verdadero nombre. Todo esto lo explican las clientas de la mercería mientras las muchachas sobre tacones altos y finos –“eso no

cambia”, dice una– entran a por un tinte de pelo o a por el detergente que utilizan para la casa. En la calle solo hay una mujer anciana. No quiere hablar.

El barrio está lleno de pisos vacíos que algún día pertenecieron a mujeres como estas. Los clientes les ponían el piso y, cuando estos morían, las esposas legítimas nunca los reclamaban, por posición social o por ignorancia. Ahora ahí habitan fantasmas, marabús y tacones altos.

Moral conservadora

En el Raval de ahora, ese que está tapizado con pancartas de “*Volem un barri digne*”, los nuevos vecinos no quieren a las trabajadoras sexuales. El barrio ha cambiado mucho. En 1981, seis años antes de que la VI Flota desapareciera de la escena de la ciudad, en el distrito quinto había 2.800 mujeres ejerciendo la prostitución. Fueron los mismos vecinos los que hicieron el recuento. Nada que ver con hoy.

Concha García, del grupo Hetarias en Madrid, un colectivo que lucha en defensa de los derechos de las prostitutas, escribe: “Ejercer la prostitución no es un delito, aunque parezca mentira a la luz de determinadas actuaciones de la policía. Sin embargo, tampoco es una actividad considerada como legítima, ya que la gente que trabaja en ello no tiene reconocidos sus derechos; esta situación de alegaldad es la que mueve hoy la prostitución”. En Barcelona el debate se centra entre el modelo sueco (regularizar la prostitución en los clubes de alterne y criminalizar la prostitución en la calle) o, como pide Raval per Viure, la plataforma de vecinos, el modelo de barrio rojo con escaparates que funciona en Holanda. Dolores Juliano tiene claro que cualquier aproximación debe partir de una premisa: “Considerar el trabajo sexual como un trabajo, sin una actitud paternalista con la que se pretende salvar a las mujeres”. Las ancianas coinciden: “Que las dejen en paz, que no les quiten los pisos donde pueden trabajar y que los vecinos entiendan que en el Chino siempre hubo prostitución”.



Sant Ramon, Sant Pau o Robadors son calles húmedas, huelen a puerto, a mar, a historia *non grata* de la nueva Barcelona que tiene como fecha de bautizo las Olimpiadas de 1992. A veces, es verdad, rezuma a podedumbre. Ahí ahora conviven algunas, muy pocas, mujeres ancianas con las chicas que vienen de lejos. Ningún balcón luce la pancarta de “*Volem un barri digne*”. Quien más quien menos, dice una chica ecuatoriana, “vive tan dignamente como puede”. A lo lejos pasa la Ciccolina, la Princesa del Raval. Desde que hizo una película sobre su vida cobra a quien le pregunta algo. No es la única. Esa es otra salida posible.

En estas calles no se encuentran ni activistas como Griseldis Real –“pintora, escritora y puta”–, que reivindicuen la dignidad de la profesión, ni mujeres que esgriman el artículo 12 de la Declaración Universal de Derechos Humanos, que dice que “nadie será objeto de injerencias arbitrarias en su vida privada”. Aquí se trabaja en un horario que “permite cuidar a los hijos” y se gana lo suficiente como para no tener ocho trabajos a la vez y ocho jefes que, además, “gritan como energúmenos”, dice una de las chicas.

La prostitución en España mueve unos 50 millones de euros al día, o sea, 18.000 millones de euros al año, lo que representa un 1,6% del PIB, sin contar el movimiento de capital que legalmente generan los clubes. La mitad de las mujeres trabaja en los más de 4.890 clubes de alterne y burdeles repartidos por territorio español. Cataluña ocupaba el tercer puesto en 2008, con 585 locales. El resto ejerce en las calles y en polígonos.

“Deja caer el abrigo como si no te importara”

En el Eixample de Barcelona, trabaja como *madame* Lydia Artigas, la señora Rius. Nació el 31 de diciembre de 1938 y a ella la bautizaron. Fue a escuela de monjas y un industrial catalán la hizo su protegida a los 15 años. A los 18, entraría en Casa Mario, el primer burdel en el que “hizo señores”. Lo hizo,

por “voluntad propia”. Más tarde, esa voluntad se convertiría “en vocación”. La señora Rius nos recibe, nos invita a cenar, nos cuenta su vida, que ya ha explicado en un libro, y lo hace porque siempre ha creído que “hacer señores” es un trabajo “digno”. A ella la bautizaron como Lydia y así se ha llamado siempre. Lydia trabaja como *madame* y controla las dos líneas telefónicas por las que llaman los clientes. En su casa, un verdadero laberinto de puertas, hay dos condiciones para nosotras: nada de ver a clientes y nada de ver a sus chicas. Lo que pasa fuera de su despacho es trabajo. En su despacho, con nosotras, explica al mundo –“ahora que se puede”– que el trabajo sexual –Lydia nunca lo llamaría así– “es una manera como otra que tienen las chicas para ganar un sueldo”.

Los teléfonos arden. Mientras la señora Rius atiende, Marilyn Monroe, Rock Hudson y Gregory Peck la observan desde las paredes. El piso está tapizado de cuadros de artistas de Hollywood porque, desde siempre, ella se ha refugiado en el mundo de celuloide. En una placa de plata, una familia de apellido ilustre le da las gracias: “Lydia, nunca cambies”.

Hace dos décadas se retiró: “Soy muy coqueta. No dejaría que me vieran los señores”. Montó un piso; un solárium, en realidad. Hace recomendaciones a los hombres, los trata como a hijos. Es organizada, tiene un *business* que atender.

Hace ya tiempo que no abre su armario de espejos y escoge un abrigo de pieles para seducir a un hombre. El abrigo es una copia del que lució Lauren Bacall en *La desconfiada esposa*. Se lo pone para nosotras. Quiere enseñarnos cómo se seduce a un señor. Es parte del mensaje que quiere legar a esta sociedad, “donde las mujeres ya no son coquetas”. “Miras al hombre fijamente y te lo quitas como si no te importara. Luego, ya lo recogerás”. Entre este mundo y el de D., P. y L. hay una escalera social empinadísima. Dos Barcelonas, dos maneras de enfrentar la ira social. **M**

En tránsito

Harald Welzer

“Tenemos una responsabilidad
ineludible: desarrollar otra
manera de vivir”

Entrevista **José Andrés Rojo**
Fotos **Elisa González**



“La violencia en este siglo tiene mucho futuro”, escribe Harald Welzer en *Guerras climáticas. Por qué mataremos (y nos matarán) en el siglo XXI* (Katz). Nacido en Hannover en 1958, estudió sociología, psicología y literatura; actualmente dirige el Center for Interdisciplinary Memory Research, en Essen, y es profesor investigador en la Universidad de Witten-Herdecke. En su libro Welzer ha sabido combinar sus distintos saberes para hacer un lúcido diagnóstico de la peligrosa deriva hacia la que el mundo se dirige: “Este siglo será testigo no solo de migraciones masivas, sino de la resolución violenta de problemas de refugiados, no solo de tensiones en torno a los derechos de agua y de extracción, sino de guerras por los recursos”. Los subrayados son del propio Welzer, que apunta así a unos fenómenos que, en los últimos meses, han vuelto a instalarse en las primeras páginas de los diarios. Ya sea por catástrofes naturales, como el terremoto en Japón, o por iniciativas de las propias sociedades, como las revueltas en el mundo árabe, las grandes masas de seres humanos desamparados se imponen como una marca trágica de nuestro presente. “Una de las características principales de la violencia tal como la ejerce Occidente consiste en su esfuerzo por delegarla lo más lejos posible”, apunta Welzer en su libro. Lo que ha cambiado hoy es, sin embargo, eso: ya no hay afuera, vivimos en un mundo globalizado.



En *Guerras climáticas*, Harald Welzer consigue entretener distintas reflexiones teóricas con bruscas irrupciones de la realidad. Su punto de partida es mostrar cómo los problemas exigen soluciones solo cuando se perciben como amenazas. Y es que cuando se trata del cambio climático lo que ocurre es que, de manera general, solo se concibe como un asunto secundario, lejano; algo que todavía no resulta verdaderamente problemático. Welzer evita cargar las tintas, tampoco es amigo de establecer fáciles y cómodas relaciones causales. Lo suyo ha sido levantar un ambicioso mapa de la complejidad en la que vivimos. Las vallas que se levantaron en Ceuta y Melilla, la larga línea de la frontera entre Estados Unidos y México vigilada con instrumentos de alta tecnología, las sequías catastróficas que ha sufrido Sudán entre 1967 y 1973 y entre 1980 y 2000, los 850 millones de personas que sufren desnutrición en el mundo... Las marcas de violencia real o potencial forman parte del paisaje de fondo sobre el que construye su discurso. “En las próximas décadas muchas sociedades entrarán en un colapso determinado por el clima”, afirma de manera rotunda, pero también subraya que “nadie cree realmente que eso vaya a suceder”. Esa ceguera ante, por así decirlo, un inminente apocalipsis se produce, según Welzer, por “la complejidad de las cadenas de acciones modernas” y por la “inimputabilidad de las consecuencias de esas acciones”. Todo camina hacia el desastre, pero nadie se siente concernido, responsable de ese desastre. Y es que, seguramente, y tal como explica este brillante pensador alemán, cuando nos referimos a asuntos relacionados con el clima tratamos de asuntos peculiares: “Se responsabiliza a una persona que en el año 2007 tiene 40 años de un problema cuya causa se ubica cronológicamente antes de su nacimiento y cuya solución se localiza después de su muerte, por lo cual esa persona no puede tener una influencia directa ni sobre lo que causó el problema ni sobre su solución”.

Así están las cosas, pues. Y con ese panorama como referencia, y con la compleja trama de causas heredadas y conflictos por venir, tuvo lugar en Madrid esta conversación con Harald Welzer, un pensador atípico y radical, que sabe que las cosas se están embarullando cada vez más pero que también sabe que hay respuestas posibles. “Fuimos los occidentales los que inventamos este modelo -dice-. Nos toca a nosotros desmontarlo”.

Aunque pueda resultar una aproximación muy general y borrosa, me gustaría que empezara definiendo a grandes rasgos lo que está pasando.

El modelo de sociedad en el que vivimos desde hace casi doscientos años ya no funciona, está a punto de caducar. Es verdad que la crisis no se manifiesta con toda crudeza en los países europeos y Estados Unidos, que fueron los que desarrollaron el modelo económico y social que conocemos gracias a la explotación de otras áreas del mundo, directamente durante la época colonial y, más adelante, utilizando mecanismos indirectos. Con la globalización, sin embargo, no hay un espacio exterior que pueda sostener el crecimiento de la otra parte del mundo, no hay ya otros lugares que puedan explotarse. El cambio climático muestra que las cosas están alcanzando el límite: a este modelo, creo yo, le quedan veinte años.

***Guerras climáticas* empieza con una cita de *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, donde se muestra al desnudo la crueldad de**

“Miramos con compasión a todas esas culturas y civilizaciones que no consiguieron sobrevivir, pero se nos olvida que muchas de ellas duraron siglos. A nosotros nos han bastado doscientos años para estar hundidos”.

la colonización. ¿Es necesario volver a mirar aquel proceso para entender lo que está pasando?

A finales del siglo XIX y a principios del XX se produjeron los últimos procesos de colonización y conviene no olvidar que las democracias occidentales que hoy celebramos por sus márgenes de tolerancia y libertad se apoyan en realidad en una historia de exclusión, limpieza étnica y genocidio. Ya entrado el pasado siglo los procedimientos fueron cambiando y se ensayaron nuevas formas de dominación indirectas, a través de la economía, la posición geopolítica, el control de las infraestructuras, la influencia sobre los poderes locales... La explotación directa produjo violencia directa. Después los mecanismos de violencia se fueron camuflando y el poder se ejerció desde lejos. Las potencias explotadoras sacaron unas ventajas incomparables de esta situación. Sin los recursos que obtuvieron a través de esas rapiñas permanentes, e impunes, jamás hubieran podido avanzar tanto en educación, en el desarrollo intelectual de sus gentes, en la construcción de sus modélicas infraestructuras... Occidente goza, en ese sentido, de una gran ventaja en relación al resto del mundo.

Su libro comienza recurriendo a la imagen de un barco que, en su día, sirvió para el comercio de esclavos y que ha quedado varado en medio del desierto, a un par de centenares de metros de la costa de la actual Namibia. El nombre del barco es Eduard Bohlen y resume, de alguna manera, esa historia de ignominia. Los colonizadores no solo se llevaron a los esclavos: para derrotar a las tribus locales, asesinaron a mujeres y niños, dejaron morir de sed a poblaciones enteras, crearon campos de trabajos forzados...

No tiene sentido ampliar ahora esa metáfora. Me sirvió para mostrar de manera gráfica cómo nuestro mundo está hundido en la arena. Nuestro modelo de sociedad no tiene más de doscientos años, y en ellos ha alcanzado unas cotas de desarrollo como nunca se habían visto. Por eso miramos hacia atrás con una actitud compasiva hacia todas esas culturas y civilizaciones que no consiguieron sobrevivir. Lo que se nos olvida es que muchas de ellas duraron siglos. A nosotros nos han bastado doscientos años para estar hundidos.

Un barco que a principios del siglo XX encalló frente a las costas de lo que entonces era el África del Sudoeste alemana, y que hoy está semienterrado, le permite a Harald Welzer dar una imagen precisa de nuestra situación. El mundo, tal como lo entendemos, se está yendo a pique. El cambio climático es la llave para entender sus desafíos. “La humanidad no es un actor, sino una abstracción”, escribe el pensador alemán en *Guerras climáticas*, y añade: “Lo que existe en la realidad son sujetos que pueden contarse por miles de millones...”. Y son, por tanto, esos sujetos los que han de asumir los problemas heredados. El viejo recurso a las grandes palabras ha dejado

de funcionar: si no hay respuestas concretas de los ciudadanos ante los nuevos problemas, la salida es cada vez más incierta.

La gran cuestión que Welzer plantea, en cualquier caso, es si somos conscientes de lo que sucede. Para hacerlo recurre, en uno de los capítulos del libro, a contar lo que ocurrió hace ya siglos en el Imperio romano de Oriente. Hacia el año 520 d.C., Constantinopla y otras ciudades sufrieron los efectos devastadores de varios terremotos, el Éufrates se desbordó y produjo otro reguero de desgracias y, en fin, hubo graves conflictos con persas, búlgaros y sarracenos, revueltas internas e, incluso, el cometa Halley pasó por allí para desencadenar diversos temores. Pero la gente, tal como recogen los testimonios de la época, no pareció demasiado alarmada.

Veinte años después, en el 540 d.C., el Imperio volvió a sufrir distintas catástrofes. Los búlgaros y los ostrogodos machacaron sus ciudades y sembraron la destrucción, hubo otros terribles terremotos y la peste llenó las ciudades de cadáveres, provocando una mortandad hasta entonces desconocida. Esta vez, en cambio, la reacción de los lugareños fue extrema: el pánico, el miedo y la alarma estallaron de manera fulminante y dramática.

¿Qué había pasado para que se produjera un cambio tan drástico, esa manera tan distinta de percibir y enfrentarse a las cosas? Cuenta Welzer, siguiendo a Mischa Meier, el gran historiador de la Antigüedad, que la respuesta es “insólita pero plausible”, y es que, hacia el año 500 d. C., la gente esperaba el fin del mundo y estaba preparada para lidiar con los efectos del Apocalipsis. Unos años más tarde, en cambio, las desgracias no parecían responder a causa alguna, no se contaba con ellas, irrumpieron sin haber presentado antes sus credenciales de destrucción. Escribe Welzer: “Las catástrofes no son simplemente sucesos dados, sino que depende precisamente de la impresión y la interpretación de los afectados el que se transformen en amenazas, o no”. Pasa también ahora, y pasa con un fenómeno como el cambio climático. De la manera de percibirlo e interpretarlo depende que se lo considere una amenaza. Esa amenaza que todo el mundo debería tomarse muy en serio.

Frente a los efectos de los cambios provocados por las emisiones constantes de gases de efecto invernadero, ¿hay muchas perspectivas de salida?

El cambio climático está modificando radicalmente nuestro mundo, y es inevitable que las poblaciones reaccionen ante estas transformaciones. Por pura necesidad de supervivencia. En ese contexto, recurrir a la violencia no puede ser la única opción. Hay otras alternativas: si son conscientes de su situación privilegiada, las sociedades occidentales pueden buscar otras formas de enfrentarse a estos problemas. Cuando cambian las circunstancias, no todo tiene que ser necesariamente negativo. Esos cambios pueden abrir nuevas perspectivas, pueden explorarse otras posibilidades. El hielo se derrite en

el Ártico. Es evidentemente un problema, pero al mismo tiempo nos permite acceder a recursos antes inaccesibles o explorar rutas hasta ahora desconocidas. Es verdad, sin embargo, que se abre la competencia por apropiarse de los nuevos recursos y eso puede convertirse a su vez en una nueva fuente de conflictos.

Son muchas, y variadas, las causas que se encuentran detrás de los distintos conflictos que se están produciendo en este momento en el mundo. Llama la atención que, por primera vez, la ONU haya bautizado una de estas guerras como guerra climática.

Los problemas en Darfur proceden del cambio climático: la falta de lluvias provoca escasez de agua y las sequías terminan por devastar el suelo. No hay materialmente sitio para que pasten los ganados o para que los campesinos siembren sus cosechas. Así, los que se enfrentan en esa terrible guerra están peleando, en realidad, por recursos básicos. Por eso la ONU ha hablado de guerra climática. Conviene ser muy conscientes de que no siempre sirven para interpretar los conflictos, de hoy y del pasado, los elementos ideológicos, los étnicos, las estrategias políticas. Las cosas se analizan muchas veces cuando ya han dado un viraje y por eso la guerra de Darfur se explica en función de conflictos étnicos cuando lo que hay detrás es más relevante y se trata, simplemente, de una vieja disputa por recursos que son escasos. Lo mismo ocurre en el Congo, o en Oriente Medio si se tienen en cuenta los recursos fósiles, y seguramente también en América Latina.

En un libro que se centra en los conflictos que pueden derivar del cambio climático es fácil prever que en él se traten y se interpreten datos que tienen que ver con las modificaciones del medio ambiente, con el aumento de las emisiones de gases de efecto invernadero, con las toneladas de dióxido de carbono que soporta la atmósfera. Lo que sorprende en el fascinante ensayo de Harald Welzer es encontrar también los latidos de los seres humanos. Sobre todo esos latidos que golpean cada vez con mayor fuerza y que, de pronto, desencadenan el horror. No han pasado ni siquiera cincuenta páginas y en *Guerras climáticas* ya ha aparecido Heinrich Himmler, el jerarca nazi, con su discurso de Posen, donde dijo el 4 de octubre de 1943: “Teníamos el derecho moral, teníamos el deber frente a nuestro pueblo de matar a ese pueblo que quería matarnos a nosotros...”. Está hablando del holocausto y lo está justificando: está diciendo que los alemanes tuvieron que matar a los judíos porque los judíos querían matarlos a ellos. Lo que Welzer va mostrando es cómo finalmente el ser humano tolera esa brutal violencia, cómo la justifican sus perpetradores, cómo terminan diluyéndola en una responsabilidad lejana que sostiene sus argumentos en el trabajo doloroso que no se tiene más remedio que hacer. El ensayista alemán escribe al respecto: “Pero fue precisamente el sentirse seres humanos que sufrían por la tarea que creían tener que cumplir lo que les permitió conciliar la imagen moral de sí mismos de ‘buen tipo’ con la crueldad de su trabajo”.

Welzer se ocupa de las brutalidades de los nazis, pero también analiza otras situaciones de extrema violencia, donde los que se vieron empujados a cometer crímenes horribles se justifican recurriendo a una interpretación distorsionada de la realidad. Así, por ejemplo, la matanza de My Lai, en Vietnam, donde los estadounidenses asesinaron a una población de ancianos, mujeres y niños. Cuando después les preguntaron en los interrogatorios por qué dispararon a niños y bebés, alguno contestó que temían ser atacados. “¿Y podrían haber atacado? ¿Niños y bebés?”, indagó el magistrado. Y el soldado

contestó: “Podrían haber tenido granadas de mano. Las mujeres podrían haberlos arrojado hacia nosotros”.

“Una visión absolutamente irracional de la realidad”, asegura Welzer, quien habla de la “desorientación” de los estadounidenses en las selvas de Vietnam, de “una pérdida de control extrema”. Y así va avanzando en su libro, donde trata con todo detalle uno de los genocidios más recientes, el que se produjo en Ruanda entre abril y junio de 1994 y donde los hutus asesinaron, casi siempre con machetes, a entre 500.000 y 800.000 personas, la mayoría de ellos tutsis.

En su libro analiza distintas matanzas, y se pregunta cómo es posible que aquellos que habían convivido como vecinos sean capaces de matarse unos a otros. El caso de Ruanda es particularmente gráfico.

En la brutal matanza que los hutus perpetraron contra los tutsis pudo haber un trasfondo de escasez: de nuevo el problema de los recursos. Y es que cuando hay una tensión latente basta cualquier excusa para desatar una carnicería. Ocurre en todas partes. Si hay piratería ahora en Somalia no creo que el fenómeno tenga que ver con el afán de los jóvenes de la zona por emular a Johnny Depp. No es que haya triunfado *Piratas del Caribe*: lo que hay es miseria, y deriva de la sobreexplotación de los recursos pesqueros. Si ya no puedo vivir de la pesca, es más fácil que me dedique a asaltar los barcos que pasan por allí.

Si la violencia no siempre es la respuesta a los problemas de escasez, ¿por qué hay lugares y situaciones en las que emerge lo peor del ser humano?

Esa amenaza siempre está ahí, por alto que sea el nivel de vida que se haya alcanzado. Y se llegan a hacer cosas que nadie hubiera imaginado ser capaz de hacer. La Alemania de 1933 era un país muy desarrollado, con un nivel educativo muy alto. Si entonces se hubiera preguntado a sus habitantes acerca de lo que ocurrió después, la respuesta al despliegue de la violencia programada y devastadora que puso en marcha el Tercer Reich hubiera sido “no”; que jamás sucedería tal cosa, que era inconcebible. Pero ahí están los campos de concentración y los millones de muertos. Cuando se pone en marcha un genocidio, al poder que agita las matanzas no le resulta difícil reclutar voluntarios: hubo miles de hutus dispuestos a asesinar a machetazos a sus vecinos tutsis. El caso más cercano es el yugoslavo. Las inestabilidades sociales generan un enorme potencial para desencadenar los cambios más imprevisibles. Y, a veces, estos se producen.

En su libro sostiene que esos cambios imprevisibles van a producirse en distintos lugares a causa de fenómenos que tendrán que ver, de una manera u otra, con el cambio climático. ¿Luchar contra ese problema es, entonces, el desafío más importante en este momento?


No solo hay que hablar de cambio climático. Están las emisiones de dióxido de carbono, pero está también todo lo demás: la sobreexplotación de recursos que termina por acabar con la pesca, con la biodiversidad, con el suelo... Lo que no sirve ya es el modelo de sociedad. Y si fuimos nosotros los que lo creamos, nos toca a nosotros desmontarlo. A cada uno de nosotros. Hace falta cambiar de enfoque, desarrollar otra manera de vivir, otra economía, otra manera de mirarnos. Es una responsabilidad ineludible. Mientras vivamos en un mundo que se sostiene en la explotación de los recursos que están fuera de nuestras fronteras, a la manera colonial, estamos explotando el futuro de otros. Un futuro que, en un mundo cada vez más global, es también nuestro futuro. 



Ilustración: Pilar Villuendas

La aventura

Texto **Mercè Ibarz**

Mi primera noche la pasé en la calle Fontanella, en una pensión. A la mañana siguiente tenía que hacer las pruebas de acceso a la universidad, una novedad de la época; era el año 1971, el primero en que se hacían. Me tocaba estrenar el evento, un examen más. También había formado parte de la primera promoción del nuevo curso preuniversitario, el COU. Éramos un grupo de buenas estudiantes, alguna más gamberra que la otra, todas con muchas ganas de inventarnos la vida. Hablo en femenino porque proveníamos de un instituto público que entonces aún no era mixto. Éramos modernas, habíamos hecho COU. Por vez primera. No lo repito por el valor de la enseñanza que habíamos recibido (poco sistemática, con arrebatos libertarios que ahora no vienen a cuento), sino porque, en aquella larga dictadura que nos tenía bastante fritos a unos y al baño maría a otros, hacer cosas nuevas estaba requetebién. Cambios, cambios. Franco parecía inmortal, pero había cambios.

Muchos cambios. Después estrenaría también las primeras lentillas blandas, por ejemplo, en una óptica de la calle Petritxol, y más cosas, muchas más. Píldoras anticonceptivas en una farmacia de la plaza del Pedró que no exigía receta. Y más cambios. Eso ahora no significa casi nada, la aceleración es constante y cada año se suceden historias nuevas de cualquier tipo y condición; yo misma no tengo todavía iPad ni tantos otros inventos

cuyos usuarios me dan setenta vueltas en eso de ser los primeros. Pero hace cuarenta años no se hacían cosas por primera vez así como así, de ninguna manera. Y ya hacía dos que estrenaba algo: el COU y la selectividad.

Entonces eso contaba lo suyo. Hasta el punto de no protestar por tener que hacer un curso de más y un examen más.

No recuerdo por qué me tocó hacer la prueba sola y no con mis compañeras de Lérida. No me disgustó. Tenía ganas de estar por fin en Barcelona y aquel viaje, antes de incorporarme completamente en septiembre, me pareció la mar de bien. Tampoco recuerdo por qué no me acompañó mi madre; debía de tener trabajo en casa, era junio. Y qué. Por la tarde, antes de retirarme, me fui a la Rambla. Tenía dieciséis años.

En Canaletes me quedé mirando a la gente. Cuánta gente; me pareció mucha. Y nadie me conocía. Qué bien. Me concentré en convertir aquella ligereza en estado puro. Encontrar la manera de no regresar a casa. Todavía quedaba un buen rato de luz y me fui Rambla abajo, a la aventura. “Espabila, hija”, me habían dicho en casa, “tú misma tendrás que ver cómo hacer.” Vi una casa con paraguas en la fachada y entré por aquella estrecha calle.

Llegué a una plaza que se juntaba con otra y se adentraban, las dos, por calles aún más estrechas. “Y si no sabes regresar”, pensé. “Y si te pierdes y mañana no puedes hacer la prueba de acceso”. Las calles estrechas me iban

guiando. Un callejón que parecía prohibido, de lo poco concurrido que estaba y lo torcido que era, con el suelo lleno de orines, me condujo a un lugar silencioso. Sant Felip Neri, leí en el rótulo. La plaza era como el final de un camino o como llegar a casa, abierta y cerrada a la vez. Llegas o vuelves, depende. No había nadie. El agua de la fuente resonaba suave dentro y fuera de mí. Me quedé un buen rato. Luego encontré el camino hacia la Rambla como si nada, como si hubiera nacido allí.

Fui hacia el puerto, hacia el agua que de vez en cuando llegaba hasta los escalones. No me pareció sucia. No me lo pareció hasta semanas después, tal vez años. No tenía ni idea de si un puerto era un lugar sucio o no. Era mi primer puerto, el primer puerto que me recibía.

Al cabo de un rato de mirar el agua advertí que era de noche. Me giré hacia Colón y no entendí nada; la Rambla había desaparecido, la oscuridad se la había tragado. Lo único que recordaba era que la Rambla era recta y que en lo alto, si continuaba hacia la derecha, me llevaría a Fontanella y a la pensión. Que a la mañana siguiente tenía que hacer la prueba. Me puse a correr. Qué tontería. No se corre en la ciudad; la gente se asusta y también tú terminas asustándose. La aventura era no correr. Como una india sigilosa de las películas que tantas veces había visto en el cine, así fui por la Rambla, hasta Catalunya. Cuando llegué a la pensión, ya era barcelonesa. Y así hasta hoy. **M**