

UNI diVERSI eDAD

*La revista dels Amics
de la Nau Gran*

Núm. 22 - PRIMAVERA de 2020

El finançament de la Comunitat Valenciana
Entrevista a Vicent Cucarella, síndic major de Comptes de la CV

Mirar una pel·lícula (I)

Jean Dubuffet
Un bárbaro en Europa

La Ópera y sus teatros

Alimentos transgénicos

La fundación de Valencia en el 138 a.C.

Una mirada a nuestra Asociación:
la experiencia de los Talleres / la opinión de los asociados

Editorial

No oblidarem aquesta primavera de 2020, que ha de quedar com un fet històric de conseqüències insospitades per a la nostra societat. Al moment de publicar aquest número d'*UniversiEdad*, la malaltia per coronavirus COVID-19 és una pandèmia que està provocant unes alteracions profundes en la vida de la població.

Aquesta amenaça ha despulat la societat de seguretats i defenses tot posant de relleu una fragilitat sobtada. Com és que passa això? Per què? Cal parar atenció, desperta i reflexiva, davant el que està ocorrent, però només la distància en el temps ens donarà la seva profunditat i la seva autèntica dimensió. La pandèmia passarà, d'una manera o d'altra, esperem, però haurérem de pensar amb calma, resistir-nos a l'oblit, i preguntar-nos què hem après? Com ho apliquem?

Davant la vulnerabilitat que ha mostrat el sistema que teòricament garanteix el benestar ciutadà, una lliçó ens sembla evident: i és la importància prioritària de l'educació i de la formació cívica, el sentit i el valor dels comportaments exemplars, la garantia que el sistema de sanitat pública és estructuralment sòlid i està ben dotat, l'atenció que mereix el desenvolupament del coneixement i la investigació científica, perquè tot plegat té un impacte directe sobre el benestar de les persones.

I en mig d'aquesta primavera convulsa, editem la revista d'Amics, d'acord amb la programació definida al mes de novembre passat, amb l'ànim d'obrir, com sempre, finestres que ens apropen a temes d'interès cultural, científic i social. En aquesta ocasió hem dirigit l'atenció cap a un tema essencial per als ciutadans de la Comunitat Valenciana: el finançament autonòmic. Entrevistem a Vicent Cucarella, síndic major de Comptes de la Comunitat Valenciana, qui ens explica els factors principals del tema.

A l'àmbit científic, Vicente Roca, catedràtic del Departament de Zoologia de la UV, exposa en el seu article les bases per a comprendre la *manipulació genètica*, una part de la ciència biològica, sota l'òptica de les investigacions i les dades científiques.

LIVAM ens ha oferit recentment una exposició sobre Jean Dubuffet, un creador dedicat durant 50 anys a pintar, a escriure, i a experimentar amb la música. Des de l'inici, la seva obra va estar dirigida a criticar de forma demolidora la cultura europea del moment. Francisca Mompó analitza en el seu article les múltiples facetes i l'evolució del treball d'aquest interessant artista del segle XX.

Magda Tatay s'ocupa de la història dels primers teatres d'òpera, i de l'evolució del nou gènere musical del segle XVII, que amb el temps serà considerat l'Art total, atés que hi conflueixen els arguments dramàtics, l'escenografia i les partitures musicals.

Adolfo Bellido entrega la tercera part de la seva reflexió sobre el llenguatge del cine i la relació amb el significat dels films. *Mirar una pel·lícula* és un mode d'aprenentatge, un instrument imprescindible per a entendre i gaudir el cinema.

Publiquem la col·laboració de Carlos Ballester sobre les investigacions al voltant de la fundació de la ciutat de València i l'origen dels primers pobladors, amb una visió integral dels factors que en van ser determinants.

Finalment, dirigim una mirada cap a nosaltres mateixos. Manuela Estellés posa l'atenció en una de les activitats més conegudes i concorregudes de la nostra associació: els tallers; per la seva banda, Rafael Mora ens presenta un informe de l'enquesta realitzada entre els socis i sòcies d'Amics.

Fins aviat

Sumario

Editorial	02
Talleres de la Asociación	03
Manuela Estellés	
Encuesta a las personas asociadas.	
Finalidad, resultados y reflexiones	05
Rafael Mora Galiana	
El finançament autonòmic de la Comunitat Valenciana. Entrevista a Vicent Cucarella Tormo, síndic major de Comptes de la CV	08
Alfons Garín y Alfredo Domínguez	
Manipulación genética	14
Vicente Roca Velasco	
La ópera y sus primeros teatros	17
Magda Tatay	
En busca del significado de un film.	
Mirar una película (I)	22
Adolfo Bellido López	
Jean Dubuffet. Un bárbaro en Europa	26
Francisca Mompó	
Fundación de Valencia en el año 138 a. C.	29
Carlos Ballester Bernal	
Georg Ch. Lichtenberg: aforismos	35
Selección de Alfredo Domínguez	

Talleres de la Asociación

Manuela Estellés

Todos los que integramos la asociación Amigos de la Nau Gran consideramos que sabemos todo lo que hace y promueve dicha asociación, pero, a veces, en realidad no es así. Hoy vamos a poner el foco de atención en una de las actividades más conocidas y concurridas de nuestras actividades: los talleres

¿Y qué es un taller? El término *taller* proviene de la definición *atelier* y hace referencia al lugar en el que se trabaja; tenemos otra definición que se ajusta más al tema del cual hablaremos y es la siguiente: curso, generalmente breve, en el que se enseña una determinada actividad práctica o artística.



Cineclub

Eso es concretamente lo que hacemos. Comentaremos algunas cifras que siempre resultan interesantes. En la actualidad tenemos en marcha 37 talleres, impartidos por 23 hombres y 14 mujeres; este dato es curioso porque la asociación cuenta, aproximadamente, con 800 mujeres y 500 hombres, pero son ellos más activos a la hora de comprometerse y de ofrecer una formación dirigida. Con ellos y ellas, que han tomado la iniciativa de ofrecer su tiempo y sus conocimientos de un modo tan generoso y totalmente altruista, se consolidan cada año más talleres, y, de verdad, desde aquí nuestro más sincero agradecimiento por el gran esfuerzo que realiza cada profesor voluntario para desempeñar dicha labor, y por el entusiasmo preparando cada taller con todo tipo de soportes visuales, técnicos y manuales para poder transmitir de un modo fácil y didáctico cada tema. Y por su compromiso hacia el socio cumpliendo horarios, respetando cada día señalado en el calendario e incluso com-



Taller de fotografía

prometiéndose con otras personas a las que invitan a participar en lecturas de libros, conferencias y charlas, valiéndose de amistades propias que enriquecen con su presencia el contenido del taller y que tampoco reciben nada a cambio.

Realizar cualquier taller implica un gran esfuerzo emocional y físico para el profesor que lo imparte: físico, porque tiene que desplazarse a un lugar determinado durante el tiempo que dure el taller con lluvia o con sol; emocional, porque tiene que planificar los contenidos y enfrentarse a unas personas a las que no conoce y que lo van a evaluar en sus conocimientos y actitudes.

En la realización de cualquier taller hay también un gran esfuerzo administrativo y de organización, que muchas veces no se contempla y que garantiza el desarrollo de cada taller obteniendo aulas de la facultad correspondiente (Fisioterapia, Psicología, Geografía, Filología) cedidas sin interés económico, con el fin de proporcionar medios a nuestro colectivo en el disfrute de un envejecimiento activo y un conocimiento continuo como experiencia vital a lo largo de la vida.



Club de lectura

No he mencionado otras actividades, como paseos por la ciudad, senderismo, tertulias, todas ellas interesantes, pero quiero resaltar aquellas donde aprendiendo nos realizamos y nos superamos a nosotros mismos.



Informática 2015

Sabemos que a nuestros socios les gusta la poesía, la pintura, la lectura, la fotografía, los idiomas, las manualidades, el ejercicio moderado, charlar, debatir, filosofar, las nuevas tecnologías (smartphone), estar informados de la actualidad y también ser solidarios.



Valenciano

En resumen, somos un colectivo al que nos atrae el placer de seguir aprendiendo, disfrutar del conocimiento, sin necesidad de tener ningún motivo para aplicarlo, solo la satisfacción que nos produce. Pero además, estos talleres, a todos, a quienes los imparten y a quienes los reciben, nos ofrecen la magia de los encuentros como fuente de alegría por conocernos, por solidarizarnos unos con otros, saber que tenemos los mismos intereses y ese

espíritu de aprendizaje continuo y compartido que nos mantiene ilusionados y motivados en nuestro día a día y nos refuerza en el pensamiento positivo y nos aleja de la soledad.



Guitarra

Por todo esto, pensad cuando cantáis, aprendéis a tocar la guitarra, a interpretar una obra de teatro, cuando acudís al cine, a escuchar a un escritor que os describe un libro..., en fin, cuando decidáis intervenir en cualquier taller e inscribiros, pensad que hay muchas personas detrás, que con gran esfuerzo e ilusión lo hacen posible; valorad esos encuentros creativos desde el respeto a los profesores, compañeros, organización. Desde el conocimiento podemos andar cualquier camino, adquirir conciencia de que los buenos hábitos mejoran nuestro bienestar: la educación resulta esencial para todos los programas en todas las etapas educativas.



Papiroflexia

Os esperamos a todos y os invitamos a que participéis en la creación de más talleres para el próximo curso.

Encuesta a las personas asociadas. Finalidad, resultados y reflexiones

Rafael Mora Galiana

Durante el curso 2018-2019, en una de las juntas de la asociación Amigos de la Nau Gran, se creó una comisión encargada de preparar una encuesta con la finalidad de recabar información de las personas asociadas sobre el funcionamiento de nuestra asociación.

Debido al poco tiempo que quedaba para la finalización del curso, el trabajo realizado por la comisión consistió en la redacción y mejora del contenido de la encuesta y plantearse que la remisión a las personas asociadas fuese ya en el curso 2019-2020.

Por el problema técnico y su coste, solamente se ha podido enviar a aquellas personas asociadas que tenían correo electrónico de Gmail, puesto que la encuesta se ha realizado desde Drive de Google. Nos hubiera gustado que la encuesta llegase a todas las personas asociadas, aunque se ha enviado a algo más de 700 socios que tienen registrado su correo electrónico en Google.

Se estableció como plazo para recibir las contestaciones del 15 de octubre hasta el 3 de noviembre de 2019.

Dado que el cuestionario no se envió a todas las personas asociadas, consideramos que, sin ser una experimentación científica válida por estar sesgada, al menos se tienen resultados de un sondeo de opinión de 150 personas asociadas que han contestado en el plazo establecido. Por lo tanto, los resultados son tan solo un sondeo que nos puede dar una idea, no científica, pero al menos válida, como base para algunas reflexiones.

Datos

Con respecto a la edad y género, nos encontramos con que el mayor porcentaje de las personas asociadas que contestaron a la encuesta se sitúa en la franja de los 60 a 69 años (60%), seguido de 70 a 79 años (34%), y que, tal como se observa en las actividades que se realizan, el 70% corresponde a mujeres, o sea, más del doble que a varones.

El 37 % de las respuestas han sido de las personas asociadas que llevan de 2 a 4 años como socios y socias, seguido de un 33% que están en la asociación de 5 a 8 años. De más de 8 años en la asociación contestaron el 17 %, y de nuevos en la asociación, el 13%. Estas respuestas, en el supuesto que hubieran sido de todos los asociados o de un alto porcentaje de la totalidad de los miembros, habrían sido un material interesante para estudiar las opiniones en función de los años en la asociación.

Valoración sobre el boletín

La información que se recibe en el boletín está muy bien valorada, puesto que el 94% lo considera muy interesante (53%) o bastante interesante (41%).

Se pedían también comentarios que favorecieran la mejora del mismo. El 17 % no ofreció comentario alguno, pero el 83 % si aportó comentarios y opiniones que destaco del siguiente modo:

Lectura y formato: Algunas respuestas sugieren formato más legible y menos condensado.

Contenido: A la mayoría le parece bien, sin embargo hay casos en que se desearían otras informaciones, tal vez confundiendo el concepto de boletín con el de revista. Añadir comentarios sobre los teatros, agenda de eventos u opiniones de los asociados son manifestaciones que supondrían aglutinar todavía más el contenido. Una mejora del formato que fuese más legible también es deseada y, a su vez, otros opinan que ha mejorado al informar las actividades por medio de algunas tablas.

Se prevé intentar mejorar en el sentido apuntado por otros sobre la distribución de las actividades por fecha, distinguiendo mañana o tarde.

La agenda de cada año

La agenda es considerada muy útil o bastante útil para el 64%: muy útil 23%, o bastante útil 41%.

La consideran poco útil el 19% y sin ninguna utilidad el 4%. No la recogen el 13%.



Asamblea ANG

La revista Unidiversidad

La revista es leída por el 91% de las personas asociadas, si bien lo hacen de diferente forma en cuanto al conjunto del contenido, ya que la lee toda el 25%, casi todos los artículos el 34%, y algún artículo el 32%. No leen ningún artículo un porcentaje muy bajo, el 9%.

Ha habido una gran participación (el 91%): algunos participantes valoran positivamente la revista y la mayoría ofrecen opiniones personales sobre el interés hacia los siguientes temas: culturales, político-sociales, ciencia y tecnología, salud y temas relacionados con los mayores. Esta lista de temas ha sido recogida por los miembros responsables de la revista para su reflexión y mejoras apuntadas.

Asistencia a las asambleas

El 68% no asiste nunca o casi nunca a las asambleas. Contestan que siempre asisten el 11%, pero recordamos que es de los 150 que han respondido a la encuesta; y asisten a veces el 21%.

La opinión sobre la utilidad de las asambleas: no llegan a la mitad (44%) los que creen que sirve para conocer mejor asuntos relacionados con la asociación; que sirve poco o nada, el 12%; y no saben, otro 44%.

Nadie opina que las asambleas sirvan para participar en la asociación; sin embargo, un 51% cree que sirven para conocer la gestión económica. Opina un 53% que las asambleas sirven para aprobar asuntos relacionados con la asociación. Llama la atención el

desconocimiento que hay sobre para qué sirve una asamblea, pues del 34% al 44% no escogen ninguna de las cuatro alternativas propuestas. Por tanto, podemos concluir que predomina el desconocimiento de para qué sirve la Asamblea de socios.

Formas de comunicarse con la asociación

Ocupa en primer lugar el uso de la web (63%), seguido del correo electrónico (37%) y el teléfono (31%). De forma presencial en el despacho es utilizado por el 21%, y en último lugar están aquellos que se relacionan por medio de otros asociados (4%) y los que no se relacionan (2%).

Un aspecto diferente al anterior es la frecuencia con la que utilizan los medios de contactar con la asociación, y en este supuesto gana posiciones el contacto con las personas asociadas, que es el más frecuente, puesto que es utilizado por el 56%, seguido del correo electrónico (33%), y en menor frecuencia de uso se encuentra el teléfono, con el 29%, yendo al despacho el 26% y utilizando la web el 20%.

Valoración de la atención recibida en la oficina de la asociación

De las 150 personas que han contestado a la encuesta solamente 3 (2%) no han emitido valoración, pues algunos son socios nuevos.

Las valoraciones del 98% han sido en general muy positivas, destacando la educación, amabilidad y buen trato de las personas que trabajan en la oficina. Alguna queja ha habido, no sobre las personas sino sobre la dificultad de conectar por teléfono, que en muchas ocasiones está ocupado.

Valoración del grado de satisfacción de la asistencia a talleres

La observación de estos datos se ha realizado sobre un número de socios que oscila entre 3 y 32, los que han hecho alguno de los talleres. En general se puede afirmar que las personas que los han realizado se han sentido muy satisfechas o bastante satisfechas, aunque tan solo en un par de talleres la poca satisfacción o la insatisfacción ha estado alrededor del 50% de los que lo hicieron.

Taller nunca solicitado o solicitado y sin plaza

Para estos datos se han descontado en cada taller aquellos socios que han respondido a la encuesta en la anterior pregunta, es decir, han hecho el taller; por tanto, el número de casos en cada taller oscila entre 147 y 118.

Tan solo en un taller han solicitado plaza y no la han obtenido el 7%, y en otros dos talleres el 5%; en los demás casos, el porcentaje es inferior al 4% en su mayoría e incluso 0%.

Participación en otras actividades de la asociación

Estos resultados manifiestan el porcentaje de personas asociadas que han contestado a la encuesta y que asisten con mucha o bastante frecuencia a esas actividades.

Cine, 36%. Conferencias, 35%. Paseos por la ciudad, 28%. Visitas a museos, 22%. Conciertos y ópera, 12%. Senderismo avanzado, 3%. Viajes de un día, 14%. Viajes de 3 días o más, 12%. Senderismo inicial, 10%. Teatro, 10%. Viajes de 2 días, 7%.

Grupos de trabajo

Conoce el grupo de Solidaridad el 33%, el de Audiovisuales lo conoce el 11% y la Radio, el 8%.

No los conocen, pero los ven interesantes: el de Audiovisuales el 76%, el de Radio el 71%, y el de Solidaridad el 63%.

No le interesan los Audiovisuales al 13%, la Radio al 21%, y el grupo de Solidaridad al 4%.

Opiniones sobre la existencia del grupo de solidaridad

Un 13% de los encuestados no ha opinado. El resto, el 87%, con expresiones diferentes por ser una pregunta abierta, ha manifestado que es muy interesante, favorable, importante, etc.

Observaciones y sugerencias

De los 150 encuestados, el 57% no ha comentado nada. Del otro 43% se han obtenido variedad de manifestaciones de circunstancias personales y de propuestas de mejora. Destacaré las más significativas, no sin antes comentar que se tiene conciencia de los problemas existentes y se está pendiente de superarlos.

La mayoría de los comentarios emitidos apuntan hacia aquello que implique estudiar la forma de mejorar el mecanismo para las inscripciones, tanto a los talleres como a las diferentes actividades.

Algunas sugerencias de organización de aulas para talleres son inviables porque no se es propietario de locales, son cedidos y por tanto se completan horarios en función de dicha disponibilidad cedida.

Otras muchas manifestaciones dentro de ese 43%, apuntan hacia la labor interesante que desarrolla la asociación, agradecimientos y valoración positiva por el buen funcionamiento.



Mesa presidencial asamblea ANG

Conclusiones

Ha sido una pena no disponer de un sistema para poder realizar la encuesta a todos los asociados. También hubiera sido deseable que hubieran contestado las 700 personas a las que se les envió la encuesta.

No obstante, esta ha sido una forma inicial de aproximarse a la opinión de las personas asociadas y conocer aquellos aspectos que más les afectan en su relación con la asociación y sus actividades. Espero y confío que se vayan solucionando aquellos problemas que se han apuntado y vayamos superando las dificultades organizativas.

Entrevista a Vicent Cucarella Tormo

Autor del llibre “El finançament valencià. De la submissió al canvi necessari” (2015), fruit del treball en l’Institut Valencià d’Investigacions Econòmiques (IVIE)

Des de 2016 és el síndic major de Comptes de la Comunitat Valenciana

Ha col·laborat amb la comissió d’experts que va elaborar els informes (2013 i 2017) per a un nou model de finançament autonòmic



L’actual model de finançament autonòmic i el fet que rebem menys pensions, menys infraestructures públiques, menys inversions, fa que els valencians, sobre ser pobres, acabem aportant més del que rebem. No és lògic.

Alfons Garín i Alfredo Domínguez

És el càlcul de les balances fiscals determinant per a avaluar la situació del sistema de finançament de les autonomies?

Realment hauríem de plantejar-nos la pregunta a la inversa, ja que les balances fiscals es veuen afectades pel resultat del model de finançament. Qualsevol estat rep uns ingressos, per IVA, IRPF, etc., i en contrapartida presta uns serveis. En conjunt i a la llarga, el balanç està equilibrat (fins i tot perquè si manquen ingressos el dèficit es cobreix amb deute). Tanmateix, la relació no és igual en totes les comunitats autònomes: hi ha territoris que aporten a través d’impostos més del que reben en serveis públics o infraestructures; i al contrari, altres territoris acaben beneficiant-se del sistema perquè reben més infraestructures i més ingressos del que realment han aportat en impostos.

És correcte això? Sí, perquè la lògica del nostre sistema és la solidaritat entre persones i territoris, mitjançant, per exemple, la progressivitat d’alguns impostos, com ara l’impost de la renda. Els territoris on la renda per càpita és alta acaben aportant més del que reben. I no està malament. Però hi ha casos atípics, com és el cas

valencià. La nostra renda per càpita està més o menys un 12% per sota de la mitjana espanyola, i, curiosament, aportem més del que rebem. L’actual model de finançament autonòmic i el fet que rebem menys pensions, menys infraestructures públiques, menys inversions, fa que els valencians, sobre ser pobres, acabem aportant més del que rebem. No és lògic.

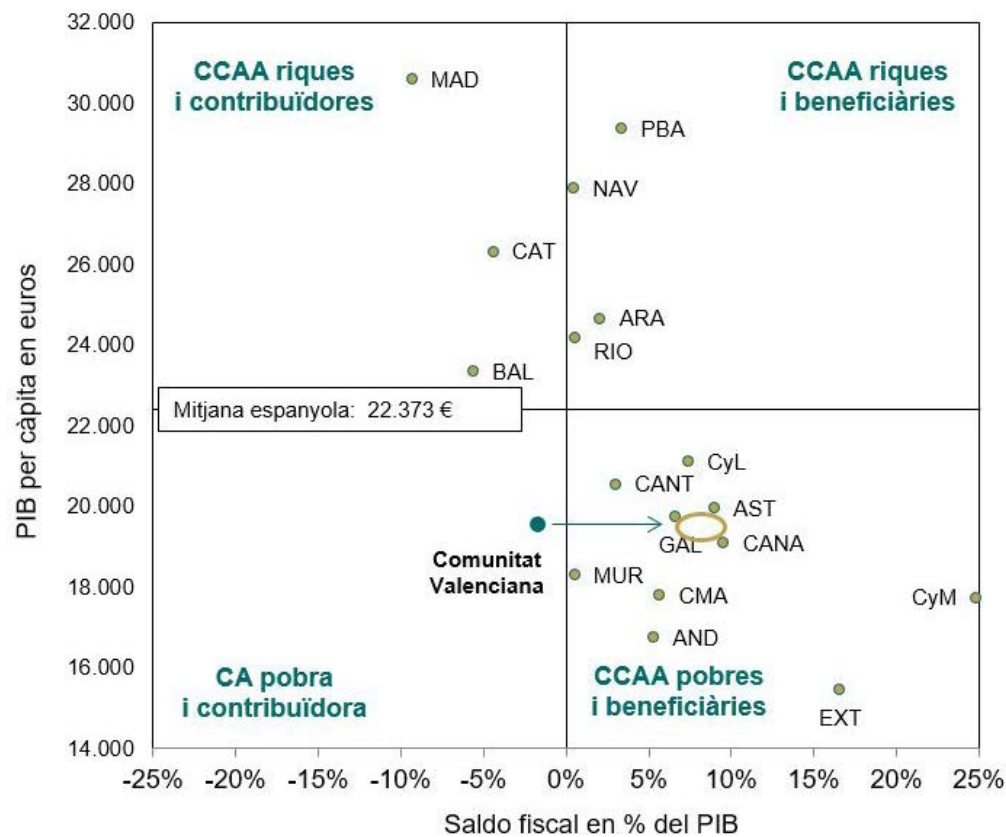
Quines dades són les que evidencien aquest dèficit fiscal?

A continuació us mostre un gràfic que relaciona el PIB per càpita amb el saldo fiscal. És d’esperar que les comunitats autònomes riques patisquen dèficit fiscal, mentre que les pobres es beneficien de superàvit.

Si analitzem el gràfic tenint en compte la renda per càpita dels valencians, la posició lògica de la Comunitat Valenciana hauria d’estar al quadrant de baix a la dreta, dins de la zona ovalada dibuixada. Amb un comportament normal de la balança fiscal, els valencians hauríem de tindre aproximadament un superàvit fiscal equivalent al 8% del nostre PIB; però en realitat estem patint aproximadament un 2% de dèficit. Això equival a un desfasament entre el punt on estem i el punt on hauríem

Hauríem d’estar rebent cada any entre 6.000 i 8.000 milions d’euros nets, però la realitat és la contrària: estem fent una aportació neta d’aproximadament 2.000 milions.

Comparació del saldo fiscal amb la renda *per capita*, 2011-2014



Font: Elaboració pròpia a partir dels informes disponibles sobre el *Sistema de Cuentas Públicas Territorializadas 2011-2014*, segons metodologia d'Ángel de la Fuente, Ramón Barberán i Ezequiel Uriel.

d'estar de vora 8.000-10.000 milions. És a dir, hauríem d'estar rebent cada any entre 6.000 i 8.000 milions d'euros nets, però la realitat és la contrària: estem fent una aportació neta d'aproximadament 2.000 milions. El finançament n'és una de les causes, però ja hem dit que també n'hi ha d'altres.

La lògica és que les comunitats autònomes riques aporten més del que reben, i les pobres reben més del que aporten. Però la Comunitat Valenciana és pobre i paga. Som un cas únic.

Quina és la repercussió de tot això sobre la vida dels ciutadans?

Tal com hem vist, les balances fiscals van lligades a la renda per càpita amb l'objectiu d'acurtar les diferències entre territoris, però en el cas valencià estan actuant de manera contrària al que seria esperable. En termes relatius som pobres, i com que no estem rebent els ajuts que ens corresponen, ens costa més eixir d'eixa dinàmica de pobres: generem pocs in-

gressos fiscals i, damunt, no ens ajuden. Si aquesta dinàmica es perpetua, s'agreuja el problema per a mantindre els serveis públics en el futur.

Ara per ara, l'educació i la sanitat públiques valencianes es mantenen en un nivell equiparable a la resta d'autonomies gràcies al deute; mentre que el nivell en els serveis socials és inferior a la mitjana, en part perquè les polítiques de dependència tar-

daren ací més en dotar-se, però han anat millorant en els últims anys. En general, podríem dir que els serveis públics fonamentals no van malament, estem en la mitjana, però on més s'acusen els problemes de falta de finançament és en altres sectors. Degut a la falta d'ingressos, una vegada

cobertes les despeses en els serveis bàsics, queda molt poc de pressupost per a la resta de despeses, com poden ser la dinamització d'alguns sectors productius necessaris per als valencians, o les activitats culturals i socials, o la transició energètica i lluita contra el canvi climàtic, etc.

La lògica és que les comunitats autònomes riques aporten més del que reben, i les pobres reben més del que aporten. Però la Comunitat Valenciana és pobre i paga. Som un cas únic.

Aquesta feblesa del sector públic també afecta als sectors econòmics?

Sí; quan fem comparacions amb altres comunitats, es veu que tenen molta més capacitat per a ajudar al teixit productiu després de cobrir els serveis bàsics. El govern valencià no té diners per a aquestes coses; només té per a allò que és bàsic i fonamental.

La discriminació en el model de finançament autonòmic l'estem resolent amb endeutament. És a dir, el que no ens està arribant pel finançament autonòmic ens arriba pel FLA, el fons de liquiditat autonòmica. Ara bé, això és un prés-tec que hem de tornar en el futur. I si el govern valencià cada vegada destina més pressupost a tornar eixe deute, això implicarà que tindrà menys ingressos públics disponibles per a l'educació i la sanitat.

No sols és important canviar el model de finançament autonòmic, sinó que també és necessari un rescabament per la part de l'endeutament que és conseqüència de la discriminació patida durant les últimes dècades.

I pel que fa a la inversió?

Tot va lligat d'alguna manera. Si un territori té capacitat financera després de prestar els serveis adequadament, aleshores podrà ajudar també a dinamitzar altres sectors que considere claus. Com que la producció genera més ingressos públics, també revertirà a que siga més fàcil prestar els serveis públics. Ara bé, si no activem aquest mecanisme i des de fora no ens ajuden a activar-lo, estem en un doble cercle viciós: com no tenim ingressos no podem ajudar a sectors necessaris, i sense ells tampoc milloren els ingressos.

S'ha dit que el fet que la Comunitat Valenciana hagués assumit prompte les competències plenes dels serveis principals, sanitat i educació, ha estat un factor desfavorable.

No el fet d'haver-ho rebut, sinó el d'haver-ho assumit prompte i amb poca valoració del seu cost.

En els anys vuitanta, l'Estat va iniciar el tras-pàs de serveis, fins llavors centralitzats, a les co-

munitats autònomes, i a canvi l'Estat transferia a les autonomies el que li venia costant el servei. La Comunitat Valenciana va ser de les primeres en assumir les competències plenes en educació i sanitat, però diversos factors van concórrer negativament. Primer: no hi havia la informació estadística que hi ha avui en dia i que permet saber què es gasta exactament en cada lloc. Segon, i això és clau: encara que es prestava de manera centralitzada, no en tots els territoris estaven igualment dotades educació i sanitat; els valencians teníem una mala dotació en educació i sanitat, i per tant rebérem poca assignació, d'acord amb lo poc que li costava a l'Estat. I tercer factor: des dels anys vuitanta, en què la Comunitat Valenciana va assumir les competències de sanitat i educació, han passat diverses dècades durant les quals la modernització d'aquests serveis s'ha fet a costa dels diners dels valencians, malgrat haver estat mal finançats.

Per exemple, altres territoris varen assumir la sanitat el 2002 i reberen ja una sanitat moderna suportada per unes estadístiques que sabien molt bé què estaven rebent i a quin preu estaven rebent-ho.

No sols és important canviar el model de finançament autonòmic, sinó que també és necessari un rescabament per la part de l'endeutament que és conseqüència de la discriminació patida durant les últimes dècades.

El model de finançament no preveu mecanismes de flexibilitat per adaptar-ho a situacions noves?

Sí que ho preveu en el disseny inicial, però en la pràctica no es compleix. Cal tindre en compte que des de 2002, quan ja totes les autonomies han assumit les competències, és fàcil comparar les diverses situacions. Avui sabem, per exemple, que Cantàbria rep uns 1.000 euros anuals més per habitant que la Comunitat Valenciana; nosaltres estem rebent de l'ordre de 2.000 euros per habitant i Cantàbria de l'ordre de 3.000: una gran diferència.

Aquesta anomalia es va detectar ja fa temps, els experts ho discutiren i s'elaboraren informes com el Llibre Blanc sobre finançament autonòmic, que té en compte la diferent estructura poblacional per a determinar millor les necessitats finances de cada territori. L'indicador principal és la població ajustada perquè, per exemple, resulta més car prestar sanitat on hi ha més persones majors i, per contra, resulta més car prestar els serveis educatius on hi ha proporcionalment més joves.



El sistema no és sensible a l'evolució de la població?

Ho és en el moment dels canvis de model; el problema és que una vegada definit el model ja no es revisa. Quan el 2002 es va aprovar un model de finançament que ja contemplava el concepte de població ajustada, en la Comunitat Valenciana hi havia 4 milions d'habitants. Però la nostra va ser la comunitat autònoma en la què més va créixer la població en termes relatius fins el 2009, quan es va canviar el model. Erem ja 5 milions i encara estàvem finançats com si en fórem 4.

Ara bé, sempre que es planteja un canvi del model, les autonomies beneficiades pel model anterior no volen perdre el seu *statu quo*. Aleshores, la discriminació continua, perquè s'acaben incorporant clàusules que mantenen la situació de les comunitats millors finançades, al temps que se dificulta la millora completa en les que estan per baix de la mitjana. En el cas particular valencià, la situació és més greu perquè ja es partia d'una discriminació prèvia i tampoc no s'ha contemplat l'increment de la població.

Les comunitats deficitàries van incrementant el dèficit fiscal...

Tal com abans hem comentat, seria lògic que les comunitats riques -Madrid, País Basc, Navarra, Catalunya, Aragó i Balears- acaben tenint dè-

ficit fiscal (cosa que injustament ens passa també a nosaltres). En aquests casos s'ha d'acceptar el dèficit amb normalitat i la discussió simplement se centra en si l'import de l'aportació neta és l'adequat o no. Catalunya critica, amb raó, que no hauria de ser raonable cap dèficit fiscal tan elevat que, després del joc d'aportar i rebre, acabe provocant una posició pitjor que la dels receptors. Podríem dir que la solidaritat és prou ben acceptada, però no fins al punt de canviar l'ordre en la riquesa per càpita: que les comunitats riques aporten tant que acaben en una posició inferior a la que queden les comunitats receptors al final del procés.

Amb aquests resultats que dona el sistema, com incideixen els conceptes d'equitat horitzontal i equitat vertical?

És que el problema del finançament és doble. D'una part tenim la falta d'equitat horitzontal, del repartiment equitatiu dels recursos entre les diverses comunitats autònomes, i ja hem vist que els valencians en som els més perjudicats. Però altres comunitats tampoc no reben un finançament suficient per falta d'equitat vertical, és a dir, de com es reparteix entre l'Administració central i les comunitats autònomes. Això incideix directament en la qualitat de les competències assumides per

les comunitats autònomes, que són l'essència de l'estat de benestar, com ara educació, sanitat i protecció social. El seu pes en els ingressos hauria de ser major.

Si al conjunt de les comunitats autònomes els arribara la part que els correspon (prou més del que avui en dia els arriba), un repartiment equitatiu entre elles faria que les que ara estan ben finançades no perderen ingressos, mentre que les que ara estan malament, com el cas valencià, pujarien molt.

Aquesta equitat vertical pot acabar resolent el problema?

Clar, eixe primer repartiment vertical equitatiu ajudaria que el posterior repartiment horitzontal es poguera acceptar més fàcilment. Però això implicaria perdre el poder que té l'Estat per a controlar el repartiment, motiu que ho fa molt difícil de canviar.

Una visió diferent des del punt de vista polític pal·liaria el problema de la competència declarada entre les comunitats autònomes?

La proposta valenciana de model de finançament en la comissió d'experts ha estat sempre la de mantenir i prioritzar les funcions més bàsiques de l'estat de benestar i garantir-les en cas de crisi econòmica. El sistema de pensions ha pogut mantindre el seu nivell durant la crisi gràcies a eixa clara determinació política i als recursos estalviats prèviament a tal efecte. Això mateix s'hauria d'haver fet de manera prioritària amb la resta de serveis públics, però és ben cert que la despesa en educació i sanitat ha baixat un 20% en termes reals durant la crisi.

Si acceptem tots la premissa reflectida en el Programa d'Estabilitat del Regne d'Espanya per als propers anys presentat a la UE, totes les comunitats autònomes haurien de tindre garantides les partides per poder prestar els serveis claus de l'estat del benestar.

Sols en eixe context, una vegada garantit allò bàsic per a tots en condicions semblants, seria més fàcilment assumible que les autonomies més riques pels seus majors impostos, o perquè recapten més, pogueren prestar serveis addicionals diferenciats.

EL FINANÇAMENT VALENCIÀ

DE LA SUBMISSIÓ
AL CANVI NECESSARI

Vicent Cucarella
Il·lustracions d'Ortifus



Un plantejament més federal seria assumible?

Un plantejament federal pot ser interessant. Ara bé, cal no confondre's i idealitzar el règim foral. S'han de tindre en compte les seves peculiars característiques: el règim foral gestiona els ingressos propis i pacta amb l'estat la quota que correspon als serveis no assumits, que són, pràcticament, la defensa nacional i la diplomàcia internacional. D'aquesta manera, el País Basc i Navarra, que tenen un nivell econòmic molt elevat, recapten ingressos alts i no estan aportant a la solidaritat de la resta de territoris en la mesura que ho farien si foren autonomies riques de règim comú.

Els valencians no som tan rics i, per tant, tampoc generem ingressos fiscals tan elevats. Llavors, de cara a defensar un règim foral generalitzat, cal diferenciar dos vessants. Ideològicament, des d'un punt de vista valencianista, un règim foral permetria major autonomia respecte als ingressos; però des d'un punt de vista econòmic hauríem de considerar que, per ara, tindríem ingressos baixos perquè tenim una renda per càpita baixa.

Ara bé, com adés hem destacat, el problema dels valencians és que el sistema actual no està funcionant d'acord amb la seua pròpia lògica i això ens està perjudicant perquè genera un dèficit fiscal injust.

Quines són les alternatives que proposa la comissió d'experts valencians respecte al sistema actual?

En primer lloc, determinar quins són els serveis públics fonamentals que cal preservar i prioritzar. En aquest sentit, es pot recórrer a estudiar el programa d'estabilitat per al període 2019-2022 que el Regne d'Espanya va presentar a la UE, on veiem que el repartiment de les despeses que corresponen a cada administració per a serveis públics és el següent:

Aproximadament un terç de les despeses de l'Administració central tindrien la consideració de bàsiques per a l'estat de benestar, però dos terços serien considerats serveis no essencials.

En el cas de les comunitats autònomes és al revés: tindrien tres quartes parts de despesa en serveis essencials, i una quarta part d'altres serveis.

Per a la Seguretat Social, quasi tota la seva despesa està en el nucli de l'estat del benestar. S'ha de protegir, i s'ha fet.

Les corporacions locals tenen un 30% de despeses de serveis bàsics i un 70% d'altres serveis.

Tot acceptant aquest quadre de distribució, la proposta de la comissió d'experts és assolir l'objectiu de que cadascuna de les administracions estiga protegida amb ingressos públics per tal de garantir l'essència de l'estat de benestar: educació, sanitat, pensions, protecció social i ordre públic per damunt d'altres necessitats considerades secundàries, com ara l'exèrcit.

Aquest plantejament preservaria l'equitat vertical a la que adés ens hem referit. I després caldria garantir l'equitat horitzontal amb una manera més justa de repartir entre comunitats autònomes, tenint en compte la variable prioritària: la població, amb els ajustos d'edat que calguen.

Hi ha esperança d'un canvi de model més favorable per als valencians?

El problema de sempre dels valencians és que històricament no hem tingut un pes específic en les negociacions per a pressionar. Quan el govern ha estat del mateix color que el govern central no s'ha volgut crear problemes. Quan era de diferent color, qui governava ací sí que reclamava, però sense èxit. Potser la pressió ha augmentat durant els últims anys.

A la Comunitat Valenciana no ha passat com al País Basc o a Catalunya, on partits d'àmbit regionalista, autonomista, nacionalista – PNV, CiU, etc.- han sigut la clau de la governació d'Espanya i han pogut pressionar per tal d'afavorir els seus territoris.

Actualment, semblaria que el problema valencià té més pes, tant per la presència política com per la demostració tècnica de la discriminació patida. Ara bé, l'aparició de noves formacions en altres territoris, com ara Terol o Cantàbria, en favor dels seus interessos, ha complicat l'escenari. No obstant això, sóc optimista, almenys tècnicament el cas valencià està damunt la taula ben argumentat.

Quina és l'actitud del poder econòmic?

Podríem dir que un dels nostres mals endèmics ha sigut que, tant la burgesia valenciana com la majoria dels polítics, no han tingut una visió prioritària en clau de defensa dels interessos territorials.

Moltes grans empreses sovint tenen la seu a Madrid, mentre que molts polítics no anteposen els interessos dels seu territori sinó els del seu partit.

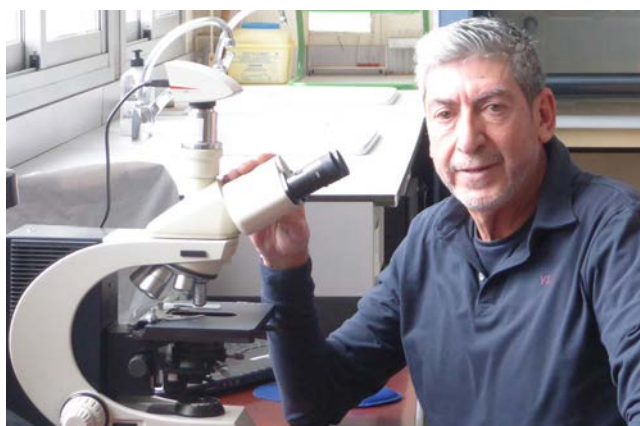
En altres comunitats autònomes també tenen diferències polítiques importants dins del seu territori, però quan van a negociar a Madrid ho fan tots junts. La presència de diferents ideologies enriqueix, però fer pinya en temes d'interès territorial valencià hauria de ser considerada una qüestió d'estat, perquè ens afecta a tots els valencians per igual, ací no ha d'haver colors.

La presència de diferents ideologies enriqueix, però fer pinya en temes d'interès territorial valencià hauria de ser considerada una qüestió d'estat, perquè ens afecta a tots els valencians per igual, ací no ha d'haver colors.

Manipulación genética

Vicente Roca Velasco

*Catedrático de la Universitat de València,
Departament de Zoologia*



A algunas o quizá a muchas personas el título del presente artículo les inclina en primera instancia hacia una postura de cierta reserva si no de evidente rechazo. De inmediato se asocia este título a alimentos transgénicos, animales y plantas modificados genéticamente, células asimismo con modificaciones en sus genomas, posibilidad de alterar los ciclos biológicos y celulares de muchos organismos, ¡incluido el humano! Y todo esto desde laboratorios de investigación, es decir, en condiciones no naturales... En definitiva, caos y confusión.

Pero, como dice el dicho, calma, tranquilidad... Y sobre todo, información, pensamiento crítico, contraste de opiniones autorizadas, alejamiento de tópicos y falsedades que suelen correr por circuitos poco fiables. Estas son las bases para comprender esta parte de la ciencia biológica bajo el foco de las investigaciones y los datos científicos.

Empecemos por recordar al lector que manipular plantas y animales no es cosa de hace unos pocos años. Se puede atribuir el inicio científico de esta situación al monje agustino Gregor Mendel, que en el año 1865 expuso los resultados de ocho años de investigaciones sobre la hibridación en plantas de guisante. Investigaciones que dieron lugar al establecimiento de leyes fundamentales en la ciencia genética que se conocen aún hoy como “leyes de Mendel”. Pero incluso antes de este notable descubrimiento científico, la especie humana de manera poco consciente desde el punto de vista científico pero con buena visión de resultados relativos a la productividad, ya había utilizado

la mezcla de dos o más razas o variedades de animales o plantas con vistas a obtener una nueva variedad más productiva; es lo que se conoce como selección artificial (practicada por el hombre quizá desde el Neolítico), y que sugirió a Darwin uno de los pensamientos básicos de la teoría de la evolución, como es la selección natural.

Esa selección artificial mencionada no es otra cosa que una manipulación genética. Manipulación consistente en la elección por parte de un seleccionador de unos caracteres concretos que se desea modificar para mejorar el rendimiento (producción de leche o de carne, tamaño de los frutos...). Eso sí, dicha selección se lleva a cabo por medios que podríamos llamar “naturales”, esto es, mediante la simple técnica de cruzar entre sí los individuos mejor adaptados en cuanto a las características que se quiere conseguir.

Pero a partir de los descubrimientos de Mendel, y con el avance imparable de la investigación y de los descubrimientos científicos en el campo de la genética, ya se ha podido mejorar, ajustar y afinar hasta límites casi increíbles las mezclas de diferentes variedades de plantas y animales porque se comenzó a conocer exactamente en qué parte del genoma residen las diversas características físicas (o de otro tipo) que exhiben los fenotipos animales y vegetales.

El descubrimiento, en 1953, por parte de Watson y Crick de la estructura de doble hélice que exhibe el material genético de todos los organismos transformó de manera radical la visión que hasta el momento se tenía de la genética y

abrió posibilidades y caminos absolutamente insospechados y novedosos a la investigación de la biociencia molecular. A partir de entonces los descubrimientos y avances en el estudio de los genes han venido dando lugar a resultados científicos que no solo han ocupado portadas, editoriales y artículos de revistas científicas, sino que han trascendido y alcanzado un interés sociocultural muy amplio. La manipulación genética pasó a los laboratorios y a partir de ahí se han sucedido descubrimientos, avances y aplicaciones tales como la fabricación de la primera insulina humana recombinante a partir de la manipulación genética de una bacteria (año 1978), la consecución de diversas especies vegetales y animales transgénicas o la obtención de la secuencia completa del genoma humano, finalizada en el año 2003.

Pero ¿qué entendemos actualmente por manipulación genética? Hoy día se entiende la ingeniería o manipulación genética como un conjunto de técnicas para aislar y modificar genes, y se define como la “obtención de los genes de un organismo y su transferencia a otro organismo (o al propio) alterando las características hereditarias de este último”. Estos organismos con genes incorporados de otros son denominados “organismos transgénicos”.

Precisamente una de las controversias que más encono ha creado en la opinión pública ha sido la referida a los alimentos transgénicos. Los detractores del uso de este tipo de alimentos obtenidos por manipulación genética señalan que son perjudiciales para la salud y contaminantes del medio ambiente, sin embargo no aportan argumentos de peso para sostener esas afirmaciones. Por el contrario, las bases científicas y tecnológicas aplicadas al desarrollo de estos alimentos, las normativas de seguridad, los controles y garantías que ofrecen estos productos los convierten en seguros y convenientes para el consumo humano; como señaló el científico José Pío Beltrán, profesor de investigación del CSIC: “ya me gustaría a mí que todo lo que comemos tuviera las garantías que tienen los transgénicos”.

Los detractores del uso de este tipo de alimentos obtenidos por manipulación genética señalan que son perjudiciales para la salud y contaminantes del medio ambiente, sin embargo no aportan argumentos de peso para sostener esas afirmaciones.

Hace ya veinte años que se desató la polémica a partir del arroz dorado. La publicación en la revista *Science*, en el año 2000, del diseño de esta gramínea mediante ingeniería genética para producir en el grano beta-caroteno (precursor natural de la vitamina A) provocó la controversia. Dieciséis años más tarde, más de un centenar de premios nobel hubieron de firmar un manifiesto argumentando a favor de este alimento y en general de los transgénicos ante campañas difamatorias y poco argumentativas de algunas organizaciones ecologistas. Obviamente las investigaciones sobre alimentos transgénicos han seguido su curso y concluyen que “hasta el momento no se ha detectado ningún riesgo significativo relacionado con el uso de cultivos transgénicos”. En su libro *Los productos naturales, ¡vaya timo!*, el científico y divulgador J.M. Mulet desmonta las muletillas repetidas en contra de los alimentos transgénicos y señala que no hay argumentaciones que soporten esas afirmaciones mientras que, por el contrario, sí las hay científicas, serias y contrastadas que avalan el uso de estos productos.

Naturalmente hay ciertos riesgos en la creación de plantas o animales transgénicos. Y no es uno menor las consecuencias que estos organismos modificados puedan tener sobre la biodiversidad. Tomemos como ejemplo uno de los primeros, si no el primer vertebrado modificado genéticamente y cuyo uso para el consumo humano ha sido autorizado en Canadá. Se trata de un salmón transgénico creado por la empresa americana AquaBounty que con aportaciones genéticas de otras dos especies de peces interviene en el comportamiento de la hormona del crecimiento y hacen que este salmón crezca a doble ritmo que el salmón común (*Salmo salar*) con la consiguiente ventaja de productividad que ello produce.

La empresa ha estado trabajando en la producción de estos salmones durante casi 30 años antes de lograr su comercialización; quiere esto decir que ha pasado por las largas y duras etapas que requiere una investigación de este tipo y ha cumplido todas y cada una de las normas de

seguridad de diversos ámbitos a las que se ha ido enfrentando en este arduo proceso de investigación y desarrollo biotecnológico. A pesar de haber conseguido el visto bueno de la poderosa FDA americana en cuanto al uso alimentario, sigue habiendo controversia respecto al riesgo medioambiental que supone la cría de estos animales. Aunque obviamente la cría y desarrollo de los ejemplares para el consumo se lleva a cabo en piscifactorías cerradas y perfectamente controladas, ¿qué sucedería en una hipotética fuga de ejemplares y su integración en el medio natural? Luis Ferreirim, responsable de agricultura y transgénicos de Greenpeace España, señalaba ya en el año 2013 que “es frecuente que los peces se escapen de las granjas y se crucen con poblaciones naturales con el riesgo de que estas sean desplazadas o se extingan”.

En definitiva, y como señala el investigador José Pío Beltrán, parece que lo más adecuado no es posicionarse genéricamente en el sí o en el no a los alimentos transgénicos, sino analizar caso por caso según el objetivo (resistencia a plagas, aumento de la producción, mejora de las cualidades nutritivas, posibles riesgos para los ecosistemas...).

Pero el conjunto de técnicas para aislar y modificar genes que es en realidad la ingeniería genética, no se limita ni mucho menos a los alimentos transgénicos, va mucho más allá. Desde la modificación genética de insectos para su utilización en el control de plagas, pasando por la utilización de fagos (un tipo de virus) modificados para luchar contra bacterias perjudiciales para la salud humana, hasta las terapias génicas y otras tecnologías de manipulación genética que están haciendo avanzar de manera muy notable la ciencia de la biomedicina.

Sin embargo, cuanto más se acerca la manipulación genética a la especie humana, las cuestiones éticas alcanzan un más alto nivel de discusión y deben abordarse cuestiones relacionadas con la privacidad y la confi-



Maíz transgénico

dencialidad de la información genética sin menoscabo de que dicha información pueda ser utilizada para la mejora de la salud individual y, en su caso, colectiva.

Más allá incluso se puede llegar en el campo de la ingeniería genética si consideramos la cantidad de investigaciones que se llevan a cabo en la actualidad en diversos laboratorios de varias partes del mundo relativas a células madre, edición genética, regeneración y reprogramación celular. Las posibilidades de estas técnicas parecen casi infinitas y conducen, por ejemplo, a un cambio de paradigma en la consideración del envejecimiento, que para algunos científicos sería “curable”. Y si levantamos aún más la mirada... ¿no sería posible la vida artificial, esto es, la creación de vida en el laboratorio? Para el catedrático de Bioquímica y Biología Molecular de la Universitat de València

Juli Peretó, experto en biología sintética, “no hay ninguna razón fundamental para negar esa posibilidad. Otra cosa es ya la complejidad de este proceso”.

Hay desde luego múltiples dilemas éticos en diversas cuestiones que rodean la manipulación genética, pero el avance del conocimiento científico resulta imparables en este campo. Seremos nosotros mismos, los animales racionales, quienes deberemos

dirimir hacia dónde queremos dirigir las investigaciones y establecer al respecto las restricciones que creamos convenientes.

Hay desde luego múltiples dilemas éticos en diversas cuestiones que rodean la manipulación genética, pero el avance del conocimiento científico resulta imparables en este campo. Seremos nosotros mismos, los animales racionales, quienes deberemos dirimir hacia dónde queremos dirigir las investigaciones y establecer al respecto las restricciones que creamos convenientes.

La ópera y sus primeros teatros

Magda Tatay

Profesora jubilada de Canto del Conservatorio Municipal de Música de València "José Iturbi"

Los orígenes de la ópera son muy remotos, se puede decir que de la Antigüedad Clásica. La ópera no fue de origen popular, fue aristocrático

En Florencia, en las últimas décadas del s. XVI, un grupo de intelectuales humanistas entusiasmados de la Antigüedad Clásica, artistas, literatos y músicos como Jacobo Peri y Giulio Caccini (cantantes y compositores), Vincenzo Galilei (compositor y teórico, y padre del célebre astrónomo Galileo Galilei), Ottavio Rinuccini (poeta), Emilio Cavaliere, Pietro Strozi, etc., se reunían en Florencia en torno a los condes Bardi y Corsi en lo que se llamó *Camerata Florentina*, cuya meta era resucitar el drama musical griego, volver al helenismo, orientar la música hacia lo clásico griego y romano como ya había ocurrido en la literatura, la ciencia, las artes plásticas y las formas de pensamiento; ese fue el origen del movimiento que conocemos como *Renacimiento* y que se extendió después por toda Europa.

Fue Galilei, gran humanista y estudioso de la antigüedad, quien llega a la conclusión de que el teatro griego era cantado pero sin polifonía, era individual y monódico puesto que la polifonía había sido un invento de la eclesiástica medieval. Galilei sostenía que era necesario volver a reencontrarse con la música antigua, esto es, la melodía de una sola voz para poder expresar los sentimientos individuales e íntimos del texto. Estas teorías influyeron de forma decisiva en Giulio Caccini y en Jacopo Peri, ambos creadores de las primeras óperas. Así pues, los componentes de esta *Camerata* comienzan a oponerse, a combatir la escritura musical contrapuntística (polifonía) a la que consideraban culpable de destrozar la poesía.

Y así realizan el experimento: una obra totalmente cantada, de inspiración clásica, una obra alejada totalmente de la polifonía, que ahogaba con tantas voces el texto cantado dificultando la comprensibilidad clara y precisa de las palabras; una obra, inspirada en la mitología, de características semejantes a lo que ellos imaginaban que podía haber sido el teatro clásico griego.

Comienzan a sentar las bases de un nuevo género musical sustituyendo las voces del madrigal por instrumentos que acompañaban a una voz solista. Este acompañamiento instrumental quedaba confiado a un clavecín, una guitarra grande (*chitarrone*), un laúd y una lira, y solo se escribía el bajo continuo con las cifras del acorde sobre cada nota. Un nuevo género musical al que llamarán "Favola in Música", o también, "Opera in Música" y que ha derivado simplemente en "Ópera".

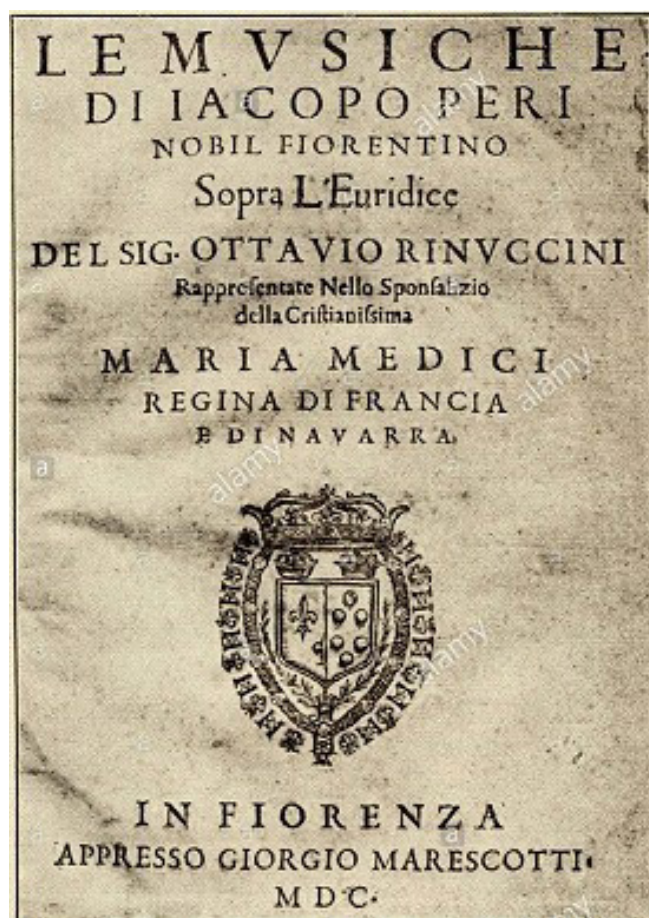
Podríamos decir que con *Euridice de Peri se abre la historia de la ópera, y así, los músicos florentinos, creyendo haber resucitado la tragedia griega, lo que hicieron en realidad fue crear una nueva forma, al igual que había ocurrido con las artes plásticas al querer reproducir el arte griego y romano.*

Las reuniones de aquella *Camerata Florentina* alcanzaron su punto culminante en la década de 1590-1600. En 1597, el cantor Jacobo Peri aplica el nuevo principio de composición de Vincenzo Galilei a una composición de un poema dramático de Ottavio Rinuccini, y se estrena *Dafne* en el palacio del conde Corsi. Es la que

podríamos considerar como primera ópera, pero lamentablemente no se conserva la partitura.

Después de varias obras de Galilei, Peri y Caccini, que no han llegado a nosotros, excepto algún texto, se abre la historia de la Ópera con *Euridice* de Jacobo Peri y texto del poeta

Rinuccini, que se editó y representó en Florencia, en el Palacio Pitti, en 1600, para celebrar el matrimonio de Enrique IV de Francia con María de Médici. Y así, creyendo resucitar el drama griego, lo que hicieron fue sentar los principios de un nuevo arte, crearon una nueva forma, un nuevo género. El entusiasmo que provocó fue impetuoso, tuvo un éxito inmenso. *Eurídice* ocupa un lugar prominente en la historia de la música por ser la primera ópera conservada en su integridad.



Portada de la primera edición de *Eurídice*. Año 1600

No tardó en difundirse esta nueva forma musical por otras cortes nobiliarias que se fueron haciendo eco de este nuevo género como forma de ostentación y de demostración del poder de nobles y monarcas ante cortes vecinas. Uno de los ejemplos más significativos es el *Orfeo* de Claudio Monteverdi, obra estrenada en la corte de Mantua en 1607 y de la cual, por for-

tuna, se conserva la partitura completa. El *Orfeo* destaca por su poder dramático y su animada orquestación. Monteverdi, también considerado como el Padre de la Ópera, utilizó abundancia de instrumentos, algo inusual para la época: violas, violines, flautas, oboes, cornos, trompetas, trombones, claves y arpas.

Tras propagarse por el norte de Italia, la ópera adquirió cierta estabilidad en Roma, donde, a pesar de no haber corte, el papa Urbano VIII estableció esta tradición en su entorno de forma bastante regular, y hacia la primera década del siglo XVII el nuevo “drama musical” estaba siendo escrito, interpretado y diseminado por toda Europa. En estas primeras óperas romanas, los músicos se apropiaron de las innovaciones florentinas, se usan los coros, declamación dramática en forma de recitativos, y solos melódicos llamados “Arias”. Los temas son mitológicos y pastorales, aunque comienzan a incluir escenas cómicas, preparándose así el camino hacia “la ópera bufa”. Al subir al trono papal Inocencio X, cayó en desgracia la ópera y más adelante, incluso, mandó derribar los teatros.

Venecia recogerá la herencia operística florentina y romana ya a mediados del s. XVII. Los argumentos seguirán siendo mitológicos, disminuirán el número y extensión de los coros y adquirirá mayor importancia “el aria”, y por tanto “el cantante”, permitiendo así desplegar su virtuosismo.

En la época barroca, los palacios siempre fueron lugares de acogida para la música, ya que era indispensable en las fiestas y las grandes recepciones y, naturalmente, donde se representaban las óperas; pero, evidentemente, las representaciones de las obras líricas en los palacios estaban reservadas a un público elegido, limitado exclusivamente a la familia y amigos del noble que había organizado el evento. En 1637 se produce un hecho extraordinario

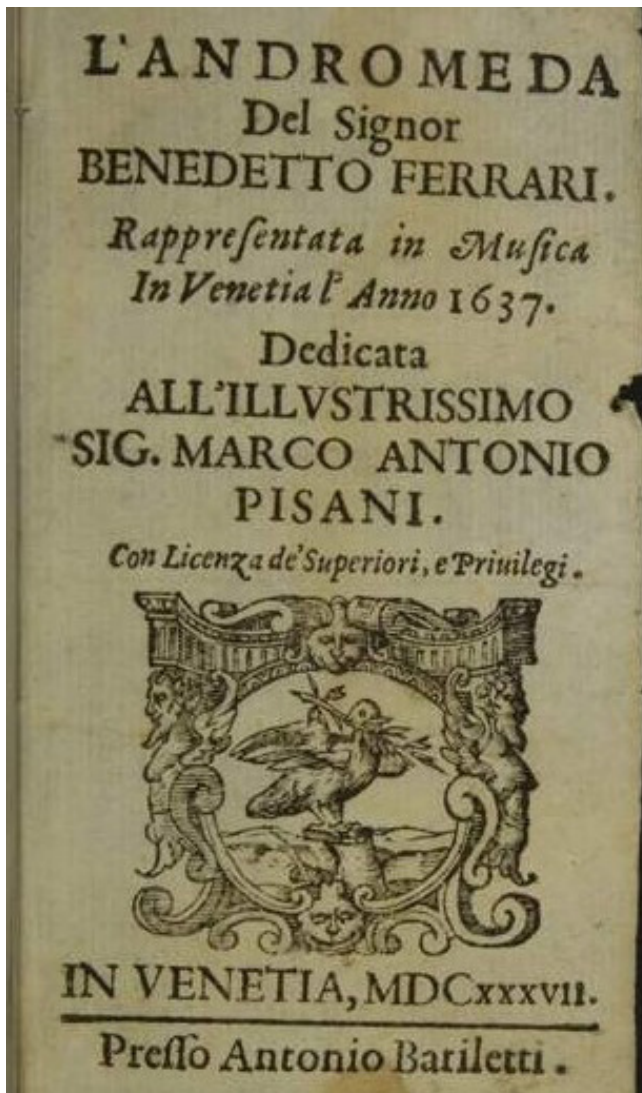
destinado a cambiar la historia de la ópera en Venecia: se inauguró un teatro público.

En esta ciudad, en 1637 se abre el primer teatro de ópera público de taquilla en el mundo: *San Casiano*, cuando una

compañía de músicos liderada por Benedetto Ferra-

Podríamos decir que con Euridice de Peri se abre la historia de la ópera, y así, los músicos florentinos, creyendo haber resucitado la tragedia griega, lo que hicieron en realidad fue crear una nueva forma, al igual que había ocurrido con las artes plásticas al querer reproducir el arte griego y romano.

ri y Francesco Manelli presentaba por primera vez una ópera con fines comerciales (además de artísticos). La ópera se titulaba *Andrómeda*, compuesta por Manelli y basada en un libreto de Ferrari, y fue la primera ópera representada para un público que había adquirido su entrada; una ópera que no respondía a ningún encargo aristocrático, sino que había sido ideada por la misma compañía ejecutante que había cargado con los gastos de la producción y la organización de la misma.

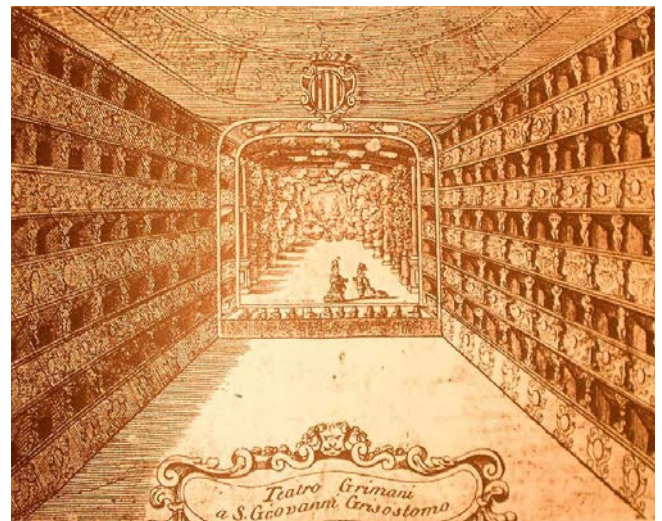


Primera página del libreto de Andromeda de Manelli y Ferrari. Año 1637

El espectáculo fue un éxito que quedó registrado mediante la publicación de un libreto que, además del texto del drama, incluía entusiastas descripciones sobre las funciones, la escenografía y el vestuario. Un auténtico escaparate publicitario para la compañía y para el nuevo género. Venecia se convirtió así en una ciudad en la que

a finales de siglo funcionaban veinte teatros de ópera en los que se pagaba una entrada para ver la obra. No se imprimía ninguna entrada, sino que se pagaba con una moneda. Una persona se ponía a la entrada del teatro para morder la moneda con la que cada espectador pagaba su entrada; si la moneda no se doblaba, era de buena calidad, y el espectador podía pasar al teatro.

La ópera se alejó del patrocinio aristocrático, apartándose de su mecenazgo y colocándose en el mundo comercial. En Venecia, el drama musical dejó de dirigirse a una élite de aristócratas e intelectuales y adquirió el carácter de entretenimiento. Pronto varios teatros de ópera fueron surgiendo en la ciudad. En 1678 abrió sus puertas el teatro Grimani, más tarde llamado Malibrán, con palcos para la aristocracia y foso orquestal. Rápidamente se hizo conocido como el teatro más grande, bello y rico de la ciudad; constaba de cinco pisos de palcos y se convirtió en el escenario más grande, lujoso y extravagante de Venecia, y fue grande su fama por sus suntuosas producciones y cantantes de alta calidad. En general, una gran parte del presupuesto de los teatros era empleado en contratar a las estrellas del momento; este fue el comienzo de la "prima dona" y el triste reino de los "castrati".



El hecho de convertir un espectáculo privado y al alcance de muy pocos en una actividad pública basada en criterios económicos fue la clave para el mantenimiento y desarrollo de la ópera, que, de no ser así, probablemente habría desaparecido, limitada a una corta serie de funciones cortesanas que no hubiesen salido del mundo aristocrático.

No es una mera coincidencia que fuera precisamente en Venecia donde se instalara definitivamente la ópera. Venecia se diferenciaba del resto de ciudades italianas en cuanto al clima de libertad que se vivía en la república. Una libertad tanto política como religiosa que propiciaba la realización de numerosas actividades lúdicas y todo tipo de espectáculos extravagantes, siendo el más importante de ellos el carnaval. En Venecia se daban cita comerciantes de todo el mundo, era la puerta entre el mundo oriental y el occidental, una ciudad cosmopolita y exótica. Los temas representados en la ópera estuvieron, en gran parte, en concordancia con el tono de opulencia y ostentación general, basados en relatos mitológicos, historias de la civilización romana o la guerra de Troya, y buscaban siempre conectar los grandes acontecimientos narrados con la grandiosidad de la ciudad que los acogía. Venecia tuvo la envidiable primacía europea como Ciudad de la Ópera por excelencia.

La ópera hechizaba a todo el mundo. No se podía tomar en serio a ninguna corte si carecía de ópera. No se celebraba fiesta cortesana, ni visita diplomática o estatal sin una representación operística. Entre la apertura del teatro San Cassiano en 1637 y la apertura del teatro Grimani en 1678, en Venecia se representaron más de 150 óperas.

Pero un nuevo acto en la historia de la Ópera nos conduce a Nápoles. La ópera napolitana embelesó a Europa, no por el texto ni por la música, que también, sino por el canto, por la belleza melódica, por la frescura, etc., y por la intención bufo-dramática. La ópera bufa nace por iniciativa de los empresarios napolitanos que vieron que al pueblo llano le gustaba la ópera pero no le interesaban demasiado ni la mitología ni la antigua historia griega o romana. Así que se tomó la

En 1637 se produce un hecho extraordinario destinado a cambiar la historia de la ópera. En Venecia se inauguró el primer teatro de ópera público en el mundo: el teatro San Casiano.

Durante décadas, la ópera fue un fenómeno puramente italiano, había nacido allí y desde allí se apoderó de otros países. Tanto en París como en Viena y otras ciudades europeas se representaron durante generaciones obras en italiano, hasta que lentamente fue surgiendo una ópera alemana, francesa, rusa etc.

costumbre de incluir los llamados “intermezzi cómicos” en los descansos de las óperas serias, con temas mucho más ligeros que solían ridiculizar a personajes públicos, tratar conflictos matrimoniales o enredos frívolos, y con lenguaje coloquial. Los papeles bufos los interpretaban cantantes menos famosos pero con dotes cómicas; las estrellas eran los barítonos y bajos. Poco a poco, el público se mostraba más proclive

a presenciar una ópera completa de carácter bufo, y así fue como nacieron las óperas bufas. En la escuela napolitana destacan Alessandro Scarlatti, Giovanni Battista Pergolesi, Cimarosa y Paisiello. A partir de entonces fueron muchos los compositores que alternaron óperas serias con bufas, como Mozart, Rossini, Donizetti, incluso Verdi con su última ópera *Falstaff* y Puccini con *Gianni Schicchi*.

Fue el 4 de noviembre de 1737 cuando se inauguró el teatro San Carlos, mandado construir por el futuro rey de España Carlos III, entonces rey de Nápoles y Sicilia. Es el más importante de Nápoles y uno de los más importantes del mundo. Abrió sus puertas 100 años después que el San Casiano, y es el más antiguo teatro de ópera activo del mundo. Ha sido tomado como modelo por otros importantes teatros del mundo, y la Unesco lo ha declarado Patrimonio

de la Humanidad. El dinero necesario para la construcción llegó principalmente por la donación del propio rey y por la compra de los palcos por parte de la nobleza napolitana, ya que, por aquel entonces, esta propiedad era un signo de poder y riqueza. En su escenario se representaron multitud de óperas bufas, obras cómicas, y desde la ciudad napolitana consiguió extenderse

este estilo hasta Roma y más tarde por toda Italia. Finalmente, la ópera bufa acabó siendo famosa y reconocida en gran parte de Europa.

La ópera bufa siguió rivalizando con la seria llegando al clasicismo, al romanticismo, a la dorada época del Bel Canto, al Verismo, etc., y así fueron surgiendo óperas y más óperas bellísimas hasta de los más grandes compositores.



Durante décadas, la ópera fue un fenómeno puramente italiano; había nacido allí y desde allí se apoderó de otros países. Tanto en París como en Viena y otras ciudades europeas se representaron durante generaciones obras en italiano, hasta que lentamente fue surgiendo una ópera alemana, francesa, rusa, etc.

El espectáculo de la ópera está considerado como la máxima expresión artística, ya que reúne en una sola obra Música (orquesta, cantantes solistas y coro), Poesía, Ballets, Artes Escénicas, Escenografía (pintura, decoración, arquitectura), Iluminación, Maquillaje, Vestuarios etc. Para que una buena ópera se represente se necesitan no menos de 100 participantes entre cantantes, figurantes, equipo artístico, director y músicos de la orquesta, tramoyistas, modistas, maquilladores, peluqueros, etc. Es un espectáculo totalmente vivo que despierta las más sublimes emociones humanas.

La ópera es pasión, es vida y, en la ópera, como en la vida, se llora, se ríe y se sufre porque los temas narrados y las historias de los personajes nos producen multitud de sentimientos y emociones que se suman a la música, que por sí sola ya es capaz de conmover hasta lo más profundo.



Teatro San Carlos. Inaugurado en 1737 a instancias de Carlos III de España, entonces rey de Nápoles y Sicilia. Es el más antiguo teatro de ópera activo del mundo

En busca del significado de un film Mirar una película (I)



Sólo el cielo lo sabe

Adolfo Bellido López

“Una película es un juego entre el director y el espectador, lo que ocurre es que el espectador se niega a jugar”

Basilio Martín Patino

Ver y mirar

Lo normal es *ver* una película, dejarnos llevar por las imágenes, sentir alegría, miedo, entusiasmo, aburrimiento, disfrute ante las imágenes que se suceden en el transcurso de una proyección sin ir más allá. Si alguien nos pregunta sobre *qué* hemos visto, nos limitaremos a contar la historia simple, o complicada, sujeta a la realidad *vista*. Lo sorprendente es que esa narración, sujeta a un comentario de varias personas, no siempre será coincidente. Sea como sea, los diferentes cuentistas se habrán quedado en la superficie; habrán narrado lo que han visto, incluso adaptándose a sus vivencias o estados de ánimo. Identificando las imágenes con la realidad. No se ha ido más allá, no han traspasado la pantalla en busca de la segunda o tercera lectura que señala, desde lo implícito, el filme que han visto. Han *visto* pero no han *mirado*.

Se habrán quedado en lo superficial, procediendo, incluso, a identificar lo visto con cualquier otra forma de enunciación, especialmente la literaria, sin reconocer la esencialidad del cine, poseedor de un lenguaje propio, donde lo que habla es la cámara: movimientos, encuadres, categorización de los planos que enuncian el sentido de lo que se quiere transmitir.

Un filme parte de una idea convertida luego, o no, en un guión que será adaptado tal cual o cambiado durante el rodaje. Billy Wilder, guionista antes que realizador, criticaba las películas que Leisen realizó sobre sus guiones. Eran, nada menos, que filmes excelentes: *Medianoche* (1939), *Adelante mi amor* (1940), *Si no amaneciera* (1941). ¿Por qué se enfadaba Wilder? Simplemente, debido a los cambios llevados a cabo por Leisen con el fin de adaptar la película a su estilo, a la forma de expresar lo que quería.



Elia Kazan con Marlon Brando

El guión no es lo esencial, incluso algunas películas se rodaron sin tenerlo, en muchas se va adaptando durante el rodaje. Kazan cuenta en sus memorias cómo lo utilizaba: suponía una forma previa de trabajo pero poco más. Al llegar al lugar de rodaje, con tiempo suficiente, *sabía* cómo rodar, planificar la escena, lo que conllevaba a hacer cambios en el guión original. De John Ford se cuenta una anécdota indicativa de la *importancia* que daba al guión: el productor ejecutivo, al ver el retraso que llevaba la realización de uno de sus filmes, exigió al director una mayor rapidez en el rodaje. Ford pidió a su ayudante el guión, preguntó al productor sobre el tiempo que creía llevaba de retraso. Al escuchar la contestación, rompió una serie de páginas del guión, que entregó al productor diciendo que esas páginas correspondían al tiempo perdido. Y sin más, siguió dirigiendo.

La mayoría de las veces, la dificultad en la *mirada* del filme se debe al desconocimiento del espectador del lenguaje del cine; públicos cultivados, incluso expertos en literatura, teatro o arte en general, se encuentran incapaces de saber mirar un filme al aplicar su saber a la película ignorando la diferencia entre el cine y las otras artes. Si nos quedamos en el simple envoltorio de las imágenes, muchas películas, y realizadores, no serían valorados en su justa medida e incluso serían denostados. Sería el caso, por ejemplo, de Douglas Sirk, gran realizador (junto a John M. Stahl) de melodramas (¿Qué son, en una simple vi-

El guión no es lo esencial a la hora de rodar una película, ya que en muchos casos se va adaptando y cambiando durante el rodaje

sión, los filmes de Griffith?). Televisión Española, siendo directora del ente Pilar Miro, programó un ciclo bastante completo del realizador. Antes de cada película pasaban una de las partes de la entrevista que Antonio Drove había hecho al realizador; Sirk comentaba la crítica social que aparecía en sus películas, como, por ejemplo, *Sólo el cielo lo sabe* (1955): si contásemos ese filme diríamos ser, con ribetes folletinescos, la historia de amor, frustrada pero con final feliz, entre una mujer acomodada y un jardinero; pero en verdad lo que allí había era mucho más: el egoísmo de unos hijos, la falsedad de unas felices relaciones familiares: la crítica/análisis de una sociedad.

Para buscar el significado de un filme podemos hacerlo desde un estudio total del mismo o desde la búsqueda del significado de algunas de sus secuencias más representativas. Vamos a referirnos, en este artículo, a esta segunda opción.

Analizando secuencias concretas

Comencemos con dos secuencias significativas de *Lo que el viento se llevó* (1939) para mostrar que el filme va más allá de la historia de amor y desamor entre Scarlett y Rhett. Nos centraremos en la derrota de Atlanta y el final de la primera parte. En la primera se muestra un ejército derrotado, cuyos muertos y heridos se extienden en un amplio espacio, ante la mirada de Scarlett; la cámara en movimiento describe el lugar y comienza a ascender como para contemplar tal derrota en picado, pero en su movimiento ascendente sigue un mástil al final del cual



El crepúsculo de los dioses

aparece, hecha jirones, la bandera confederada, símbolo del propio ejército, pero ondeando, al viento, libre y *viva*, mientras se escucha el himno confederado: el Sur ni ha sido, ni será nunca vencido. El filme, anunciando el cambio de los tiempos, habla del Sur, de su espíritu indomable, de la *nueva* tierra explicitada por la renacida Tara, lo que explica la secuencia que cierra la primera parte del filme, momento en que Scarlett jura, y pone a Dios por testigo, que nunca más volverá a pasar hambre. La veremos emerger, como el árbol seco, al fondo, identificado con la mujer: desde el suelo donde se encuentra encogida, comienza a ascender, asentándose sobre la tierra.



Ser o no ser

En el cine de Lubitsch, opuesto al espectacular filme anterior, las puertas poseen gran protagonismo. Una de sus actrices decía que a él no le interesaban los actores sino las puertas. Y es que detrás de las puertas está el misterio, lo que nos lleva a interrogarnos e interesarnos por lo que acontece, al tiempo que la ausencia de visión directa de lo que ocurre nos lleva a magnificar una de las grandezas del cine: el sugerir sin mostrar. Me gusta afirmar que el cine es el arte de la sugerencia. No sólo es eso, es más, pero la sugerencia es fundamental. Lubitsch también (no es el úni-

El punto de vista (la voz enunciativa) narrativo es esencial para la comprensión de un filme. Un texto literario puede narrarse en primera persona; en cine, la voz en off, relativa al yo, puede evitarse sustituyéndose por la presencia constante de un personaje

co) quiere mostrar la *otra pared*, el sentido irreal de una realidad. Así, en su farsa (¿qué película no lo es?) de *Ser o no ser* (1942) unos cómicos *reconstruirán*, en su propio teatro, un cuartel de la Gestapo. Los cómicos sólo actuarán como *verdaderos* integrantes de la Gestapo cuando el personaje, al que deben engañar, entra en el edificio. Una de las habitaciones, en la que espera el actor que trata de hacerse pasar por el jefe, da directamente a la sala del teatro. Si se abre esa puerta se descubre el engaño. Cuando el personaje engañado descubre la realidad, atraviesa la falsa pared, es decir, abre la puerta y se encuentra en el teatro, donde será perseguido y terminará muriendo de un disparo en... el escenario. Una muerte rodada de forma teatral, el final de un acto, con una escena *alta*, que *pide* la bajada del telón: final de un acto y aplausos de los espectadores: farsa y realidad, o mejor, la irrealidad del cine transformada en una farsa.

En la secuencia inicial de *La huella* (1972) de Manckiezic (antes hemos asistido, en los letreos de crédito, a la subida de un telón, con lo que nos adentraremos en el mundo de la farsa), uno de los protagonistas se encuentra en un laberinto tratando de encontrar la salida: el filme se asienta sobre una serie de jeroglíficos a los que se someten los dos personajes únicos, embutidos en sus diferentes clases sociales, jugando para mostrar su superioridad. Un juego del que también nos hace partícipe el realizador, desde los créditos iniciales, al incluir en ellos a un actor (indicando ser su primer papel) inexistente, haciéndonos partícipe, en una secuencia, del juego de la transfiguración insospechada de uno de los dos únicos actores en otro para engañar a su oponente. Una película, por otra parte, ejemplar, para mostrar la diferencia entre el teatro (el filme se basa en una obra de teatro) y el cine.

Al comienzo de *Extraños en un tren* (1951) de Hitchcock, se muestran los pasos de unas personas alternando con vías de tren que se cruzan, prologando el tema del filme: el encuentro casual

de dos personas. Una película que convierte la amoral obra original de Patricia Highsmith en un filme moral, acorde con toda la obra de Hitchcock.

Sobre el punto de vista y otras reflexiones

El inicio de otra película de Hitch, *Pánico en la escena* (1950), supone una gran lección sobre el enunciador, al mostrar (y visualizar desde la mente del que escucha en *unión* al espectador) el relato que alguien hace sobre un suceso. El final, nada mentiroso, sino adaptado a ello, señala la falsedad del enunciado inicial. No hay engaño alguno por parte del director (como nunca existe en su cine, donde las cartas quedan siempre claramente expuestas) sino una aceptación del enunciado como real por parte del espectador: lo que alguien cuenta no tiene por qué ser verdad.

El punto de vista (la voz enunciativa) narrativo es esencial para la comprensión de un filme. Un texto literario puede narrarse en primera persona, en cine ese yo enunciativo puede obviarse haciendo que un personaje esté presente a lo largo de todo el relato como en *Suspense* (1961), siguiendo el sentido de la maravillosa y *subjetiva* novela de Henry James, *Otra vuelta de tuerca*. Igual ocurre en *Personal Shopper* (2016) de Assayas o en *Verónica* (2017) de Paco Plaza, donde la presencia total de sus protagonistas convierte lo que vemos en la representación de lo que ellos ven o creen ver.

Los expuestos son algunos ejemplos de lecturas parciales que ayudan a comprender el signi-



Psicosis

Si nos quedamos en el simple envoltorio de las imágenes, muchas películas, y realizadores, no serían valorados en su justa medida e incluso serían denostados

ficado de lo expuesto. Ahora bien, en la mayoría de los casos, ante la pregunta de *sobre lo que va el filme* o saber *qué es lo que cuenta*, o sea, su significado o mensaje, tendremos que encontrar los elementos, o secuencias, clave de aquello, quizá, oculto pero implícito, desde donde encontrar el verdadero significado del filme.

Todo ello se puede complementar estudiando la obra del realizador, si está sujeto a unos condicionantes propiciatorios de su producción, dentro de unos componentes sociales, personales, políticos. Así, *Sólo ante el peligro* (1952) de Zinnemann sería una metáfora sobre la *caza de brujas*, llevada a cabo contra la izquierda en Hollywood, mientras que *La ley del silencio* (1954) de Kazan representaría la defensa de la delación, como defensa del propio director y del guionista por la denuncia que hicieron de sus compañeros militantes del partido comunista; por su parte, *El telón de acero* (1948) de Wellman iniciaba en Hollywood las películas de la guerra fría, mientras *Adelante mi amor* de Leisen y *Enviado especial* de Hitchcock, ambas de 1940, lanzaban un mensaje a favor de la entrada de Estados Unidos en la II Guerra Mundial, o *El oficial y el espía* (2019) supone, a partir del caso Dreyfus, una defensa del propio Polanski por, la que considera, su injusta *persecución*.

Podíamos estudiar, analizar, ampliamente filmes, ver la relación sobre el pensamiento del enunciador (arte-vida) presente en *La ventana indiscreta* (1954) de Hitchcock, el componente religioso-mítico tanto en *ET* (1982) y *Encuentros en la tercera fase* (1977), ambas de Spielberg, como en *Superman* (1978) de Donner, el viaje iniciático del protagonista de *Fresas salvajes* (1957) de Bergman o el protagonismo exclusivo del espectador en la búsqueda del secreto que suponen las palabras de Kane antes de morir en *Ciudadano Kane* (1940)... pero, eso, y mucho más, haría interminable este artículo. Por ello aparcamos para una próxima entrega el análisis sencillo y concreto de algunos filmes, como los citados, u otros, como *El crepúsculo de los dioses* (1950) de Wilder o *Psicosis* (1960) de Hitchcock. Ellos, y no sólo, serían buenos acompañantes como forma de aprender a *mirar* un filme en su totalidad.

Jean Dubuffet. Un bárbaro en Europa

Francisca Mompó

Pintora y profesora de secundaria

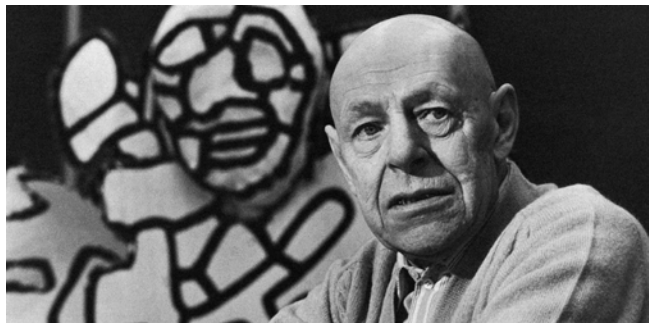


Foto del Jean Dubuffet

Con este sugerente título pudimos ver en el IVAM hasta mediados de febrero la exposición del artista francés Jean Dubuffet dedicado durante 50 años de actividad a pintar, publicar textos, experimentar con la música y realizar trabajos llenos de ideas novedosas posteriormente utilizadas por otros importantes artistas. Desde el principio, su obra estuvo dirigida a criticar de forma demoledora la cultura europea del momento, práctica iniciada por surrealistas y dadaístas durante el periodo de entre guerras.

Nacido en Le Havre en 1901 (muere en París en 1985), no se dedicó definitivamente a la pintura hasta que tuvo 42 años, aunque con 18 se instaló en París para ser pintor, transcurriendo ese tiempo de aprendizaje en un Montparnasse rebotante de personajes de la vanguardia y un gran cosmopolitismo. Posteriormente, dejó la ciudad para atender el negocio familiar del cultivo de las viñas y la tierra, actividad que marcará profundamente su obra artística. En 1944, época de gran crisis social y económica tras la Segunda Guerra Mundial, realiza su primera exposición, aproximándose desde los inicios al surrealismo y en especial al apartado de la Patafísica, “ciencia dedicada al estudio de soluciones imaginarias y leyes que regulan las excepciones”. Dubuffet considera que el artista no debe utilizar un solo modo de pintar, sino que ha de ser muy imaginativo y estar dispuesto a

La Patafísica: ciencia dedicada al estudio de soluciones imaginarias y leyes que regulan las excepciones

experimentar, tratando en su discurso de provocar al espectador para que ponga en duda las certidumbres de su mirada. Su arte, hecho de forma intencionadamente ingenua y grotesca, aporta siempre buenas dosis de humor e ironía.

Desde el principio, le vemos desarrollar un estilo figurativo ajeno a las modas del momento, el cubismo y la abstracción, realizando singulares paisajes urbanos y rurales nunca antes vistos, sacados de su propia experiencia vital: multitudes ciudadanas, figuras arquetípicas de damas, retratos-efigie de intelectuales y amigos, todos ellos poco halagadores; algunas veces incluye algún rasgo característico de pelo, gafas, falta de un ojo, etc. Piensa que el parecido con los retratados no tiene importancia, pues están creados como para un embrujamiento, evocando lo mágico y despersonalizando intencionadamente a los modelos, llevándolos al plano de figuras muy elementales, poniendo de este modo en funcionamiento los mecanismos de la imaginación del espectador al remitirlo al poder de las antiguas efigies. En sus escritos habla de Egipto y de los re-

tratos hechos por artistas que nunca han visto al retratado, de las estatuas imperiales chinas, de los perfiles de monedas medievales, ejemplos que le parecen importantes en la historia

de los retratos sin modelo. Así mismo, realiza gran cantidad de desnudos femeninos burdos y deformes, alejados del canon de belleza europeo que le parece una convención artificial. En su trabajo nos ofrece nuevas interpretaciones del paisaje, elimina las perspectivas y artificios académicos y cuestiona sin paliativos la idea del artista reverenciado y elevado a un pedestal.

La compañía de Art Brut

Durante el mismo año de su primera exposición (1944) viaja a Suiza acompañado por Le Corbusier para visitar la colección del psiquiatra Hanz Pritzon, que había reunido trabajos artísticos de marginados y enfermos mentales. En

este mismo camino, Jean Dubuffet comenzaba a defender y comprar pinturas y artefactos singulares parecidos a esculturas que estaban al margen de la cultura artística, dibujos infantiles, tallas prehistóricas, máscaras (como las que había visto en el puerto de Le Havre siendo niño traídas de países remotos), arte popular europeo y arte primitivo, al que presta una dedicación especial ya que considera que las obras llamadas “primitivas” están al mismo nivel que las del arte occidental, siendo menospreciadas por este y olvidadas, cuando para él son puntos de vista distintos provenientes de otras culturas tan válidas como la nuestra. La compañía de Art Brut, que funda en 1948 junto a André Breton, Michel Tapié y Paul Paulhan, va a convertirse en la base e inspiración de su obra. Colaboran en la misma etnógrafos, poetas, editores, coleccionistas de arte primitivo, psiquiatras, personalidades que junto a él participan en conferencias, revistas y manifiestos. De este modo, trata de devolver a los orígenes la cultura establecida, revisándola y transformándola, defendiendo un arte fresco e inmediato libre de experiencia y virtuosismo.

Materias e informalismo

En 1946 emprende una cruzada contra los pintores y escultores al uso, el oficio y lo exquisito, pasando a utilizar grandes cantidades de óleo como materia, recurriendo a tierras, alquitranes, paja, escorias de hierro, esponjas. Materiales totalmente novedosos que dan como resultado unas pastas espesas y grumosas que le obligan a dibujar de un modo diferente, recurriendo a palos, mangos de pincel y grandes brochas para repartir los empastes. Artistas posteriores, siguiendo su camino, comenzarán a servirse de utensilios y productos nunca usados hasta entonces para pintar. Las obras de Dubuffet nos ofrecen, a menudo, una visión directa de la tierra ampliada como con el objetivo de una cámara, encontrándonos frecuentemente en ellas huellas de sus manos y pies, presentándonos una visión del mundo en la que el hombre no está por encima de los materiales, sino inmerso en ellos. «Me gusta ese doble efecto de ciertos materiales, la evocación de elementos familiares como el suelo y la tierra, arrojarlos a una realidad fantasmagórica, generar formas equívocas que a la vez nos son también muy reconocibles».



Jean Dubuffet. Henri Michaux acteur japonais, 1946



Jean Dubuffet. Trinité-Champs-Élysées, serie Paris Circus, 1961

Jean Dubuffet, junto al también artista francés Foutrier, son considerados los inventores del movimiento informalista, importante corriente pictórica practicada en torno a los años 50 en distintos países europeos, entre ellos España, por artistas como Antoni Tàpies, Manuel Millares, Rivera y muchos otros. En Italia hay también un grupo de seguidores, entre los que destacan Alberto Burri y Lucio Fontana. Del mismo modo, el grupo Cobra en Holanda estaría relacionado con las materias informalistas de Dubuffet y Fautrier además de con el expresionismo alemán.

Muros y grafitis

Otro apartado relevante en su trabajo es el descubrimiento y la fascinación que siente ante los grafitis en los muros de las ciudades, en cárceles como la de Fresnes. Para él son la manifestación de una expresión artística antropológica, fresca, popular e inmediata, situada al margen de la historia del arte y realizada por artistas desconocidos. Desarrollará muchas de sus pinturas a partir de estos modelos, imprimiendo a sus obras frescura y falta de prejuicios. Junto a su amigo el fotógrafo Brassai, Dubuffet tiene una decisiva influencia en la obra de artistas jóvenes muy posteriores, como Keith Haring y Jean Michel Basquiat, pintores que aparecen en los años 80 y son seguidores de la corriente de grafitis en las calles. En los años 20 Brassai ya había documentado en sus trabajos los espontáneos y anónimos grafitis en los muros de París.

Para terminar, podemos decir que es un especialista en el arte de la polémica, del debate y del enfrentamiento, demostrándolo en gran cantidad de sus escritos: "Me gustan mucho las cosas llevadas al límite extremo". Su método es siempre la exageración-provocación, el ataque a los acervos culturales establecidos. Su esfuerzo por no distinguir entre arte primitivo y arte occidental, su persistencia en realizar una pintura inmediata sin demasiado artificio, es lo que le decide a utilizar el término Art Brut para nombrar a la vez su obra y su colección.



Imagen de la Exposición del Ivam

A pesar de las singulares y valiosas propuestas alternativas a las lecturas de la realidad que nos ofrecía, la sociedad y la crítica especializada recibieron sus exposiciones y actividades con hostilidad e incluso insultos, siendo despreciado por museos e instituciones relevantes en el ámbito del arte hasta los años 60, en que el MOMA de New York le hizo una gran exposición antológica que cambió todo fue aceptada su obra y señalada

su gran influencia a partir de ese momento solo entonces comenzaron a realizarse muestras de su trabajo en distintas partes del mundo. La colección de Art Brut, que siguió incrementando a lo largo de toda su vida,

la donó finalmente a la ciudad de Lausana, donde se puede visitar.

Bibliografía

- Jean Dubuffet. *Escritos sobre arte*. Barral-editores. Barcelona, 1975.
- Jean Dubuffet. Fundación La Caixa. Madrid, 1992.
- Jean Dubuffet y el Art Brut. Fundacione Guggenheim. Venecia. Mondadori-editores, 1986.
- Jean Dubuffet. *Un bárbaro en Europa. Un b̄rbar a Europa*. IVAM. Valencia, 2019.

Fundación de Valencia en el año 138 antes de Cristo

Carlos Ballester Bernial

Arquitecto

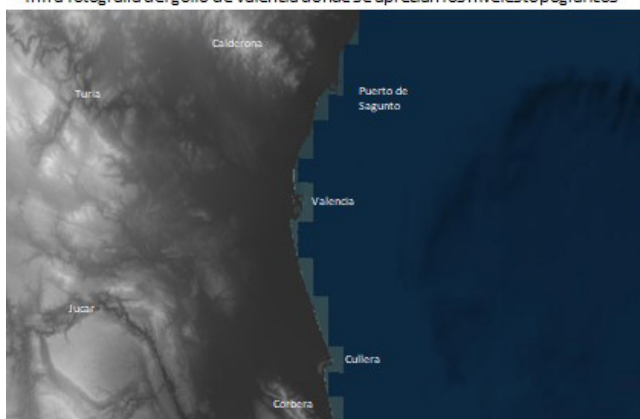
Podemos afirmar quién, cómo y por qué se fundó nuestra ciudad de Valencia

Comencemos por las propiedades de nuestro litoral: pensamos que la geomorfología actual ha existido siempre. Grave error: la corteza terrestre está en continuo movimiento. Remontándonos al Oligoceno, hace 23 millones de años, y trazando una recta desde Gerona a Huelva todo el territorio al este estaba sumergido.



Como consecuencia del choque entre la placa africana y la indo-europea, todo el centro-este de la península, comienza a surgir del mar y hace dos millones de años podemos acercarnos a identificar el gran golfo de Valencia con la Calderona al norte, la Meseta al oeste y la sierra de Corbera al sur.

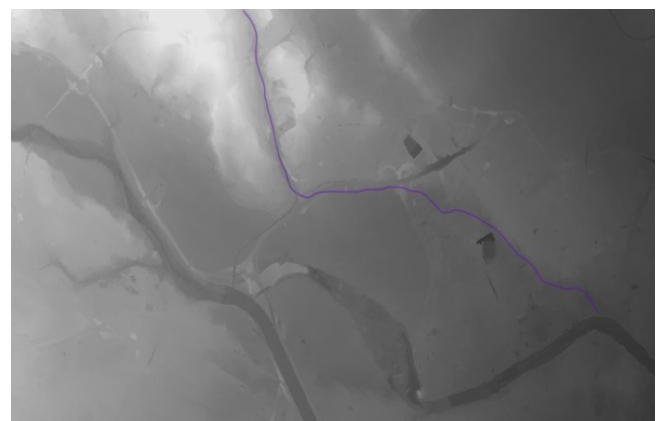
Infra fotografía del golfo de Valencia donde se aprecian los niveles topográficos



Configurando, a la vez, los tres ríos principales: el Palancia, el Turia y el Júcar

En el periodo pleistocénico siguiente nos encontramos el aporte de aluvión del Palancia, que desplaza la corriente marítima de norte-sur hacia aguas más profundas y esta a su vez conforma una barra dunar que une Puerto de Sagunto con Cullera.

Estos datos los conocemos por la posición del puerto romano de Sagunto en el Grau Vell y los estudios de geomorfología de la Facultad de Geografía e Historia. En el momento de la fundación de Valencia, año 138 a.C. (Tito Livio), los principales puntos de referencia geográfica son: una barra dunar que separa las aguas salobres del Mediterráneo de las aguas dulces del pantanal (Lacus Nacararum según la literatura romana), alimentadas por el río Turia, que desembocaba mediante delta formado a partir del último meandro, situado entre las calles Doctor Oloriz y Portal Nou, según la Facultad de Geografía. La descripción añade que en dicho punto recibe el aporte del barranco de en D'olsá, según crónicas medievales, cuyo flujo anual inundaba el llano de Zaidia con tremendas avenidas. En la infrafoto se aprecia el barranco de en D'olsá, el meandro del río y la solución Sur al mar.

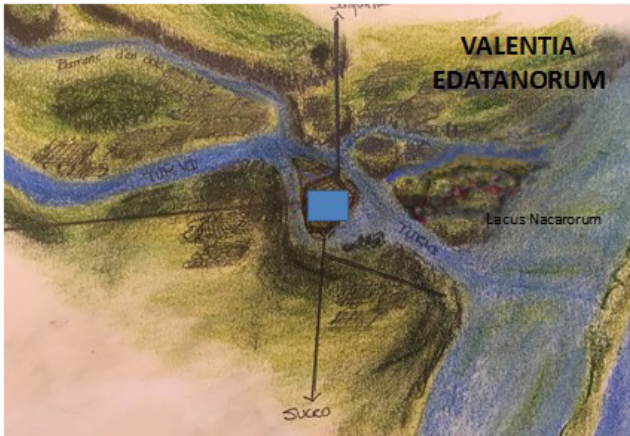


Recordando lo dicho por Plinio el Viejo: «*tras la desembocadura, una marisma pantanosa a tres mil pasos del oppidum*».

Esto conforma el lugar donde se inicia el delta del Turia, que termina en la marisma, a una distancia calculada de 1500 metros. Podemos concluir que la fundación de Valencia se realizó en

una isla dentro de un delta y que a continuación del delta venía una marisma pantanosa que hipotéticamente comenzaba en la avenida de Aragón actual y se extendía hacia la calle Burriana. Al ser localizados los puertos romano (tras las Torres de Serranos) y musulmán (tras la avenida de la Ciudadela) por los arqueólogos, se puede afirmar que el río Turia era navegable.

Deltario del Turia y barra dunar



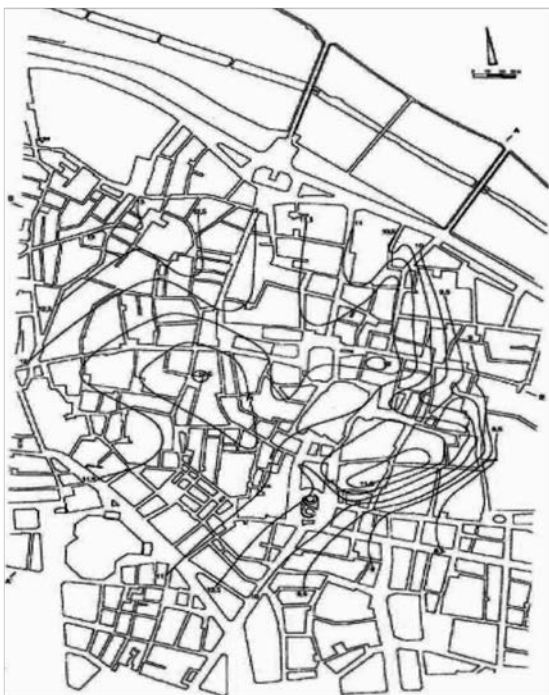
Tremendo parecido a Venecia y su marisma.



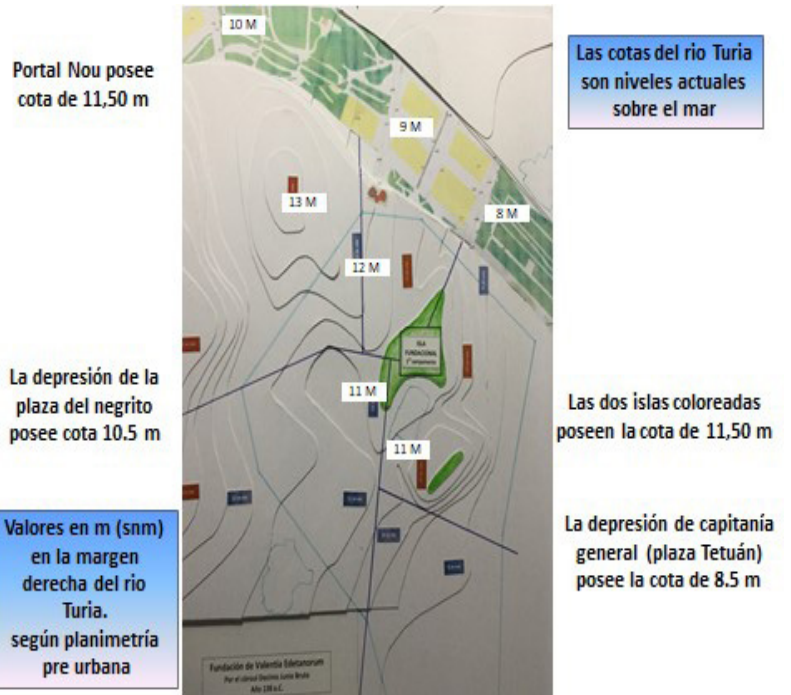
Tito Livio: "IUNIUS BRUTUS COS, IN HISPANIA IIS QUI SUB VIRIATHO MILITAVERANT AGROS ET OPPIDUM DEDIT, QUOD VOCATUM EST VALENTIA"

Traducción: "Junio Bruto Cónsul, en Hispania a quienes contra Viriato militaron les dio tierras y una villa amurallada, que recibió el nombre de Valencia"

LA TOPOGRAFÍA PREURBANA DE LA CIUDAD DE VALENCIA.



Por Dña. ROSA ALBIACH DESCALS.



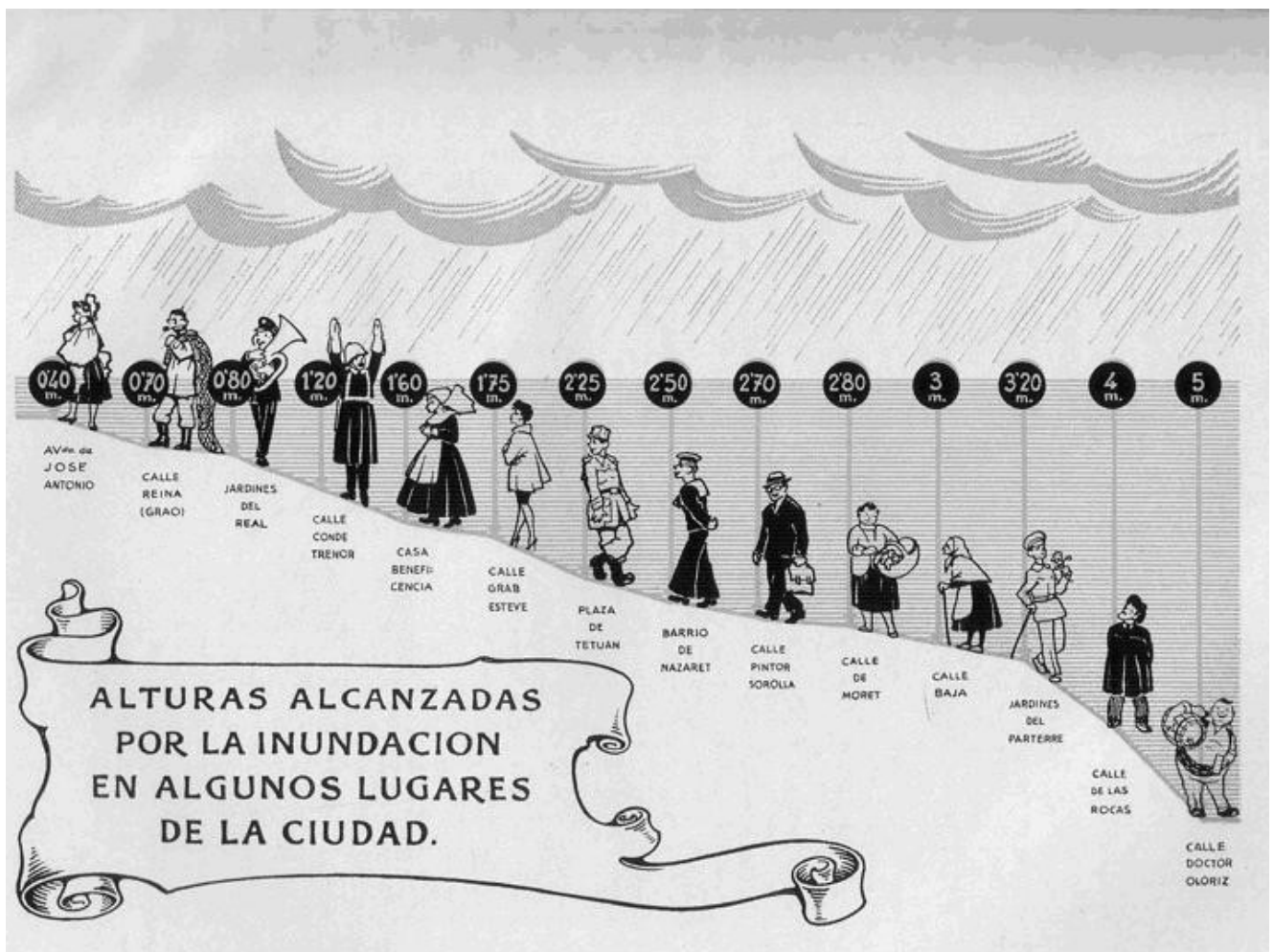
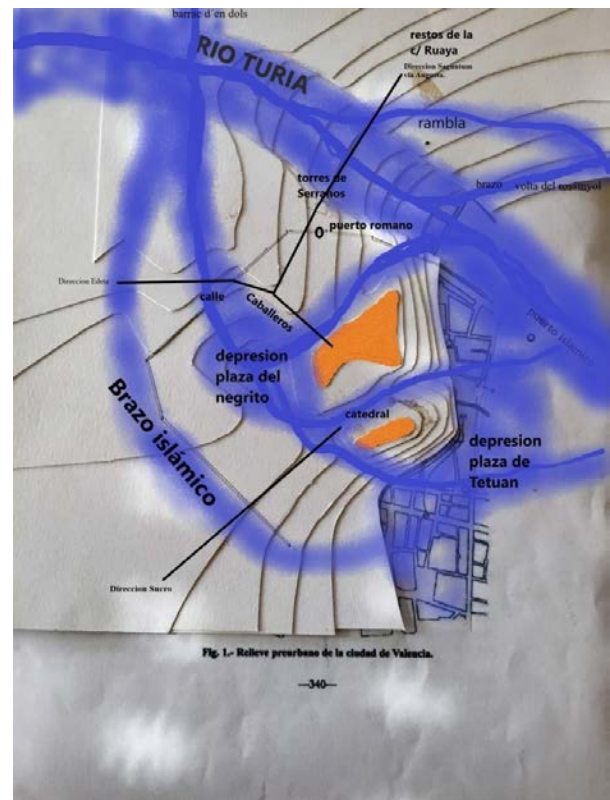
ARCHIVO DE PREHISTORIA LEVANTINA Vol. XXIV (Valencia, 2001)

Atendiendo a los trabajos de la arqueóloga doña Rosa Albiach y a lo dicho por Tito Livio, estamos en condiciones de plantear cómo era el Turia en el año 138 a.C.

Es entonces que coincidimos plenamente con doña Pilar Carmona (Facultad de Geografía) en su trabajo *Geomorfología de la llanura de Valencia. El río Turia y la Ciudad*.

Y es explicativo de cómo las riadas del Turia vuelven a recuperar su espacio deltario refiriéndonos a los niveles de inundación. Periódico las Provincias, 1957.

Datos históricos de riadas: 1321, 1328, 1340, 1358, 1406, 1427, 1475, 1517, 1540, 1581, 1589, 1590, 1610, 1651, 1672, 1731, 1776, 1783, 1845, 1860, 1864, 1870, 1897, 1949 y 1957; excepcionales: 1517, con rotura de puentes, y 1957, con caudales de 3700 m³/s. *Coefficiente de recurrencia, dos riadas por siglo*.



La **República romana** estaba dirigida por dos cónsules elegidos por un año y al mando de dos legiones cada uno de ellos. El año 138 a.C. fueron nombrados Décimo Junio Bruto y Julio Cornelio Escipión Emiliano Numantino.

El primer cónsul consigue la muerte, por traición, de Viriato, que desde el 145 a.C. viene derrotando a Roma; cerca Cádiz e incendia Segobriga, y llega, por el Mediterráneo, a las costas de Marruecos y por el norte hasta Segovia. Comienza la pacificación de la Hispania Ulterior (andalus), así como la de Lusitania y alcanza las costas gallegas poniendo nombre al fin de la tierra, Finisterre.

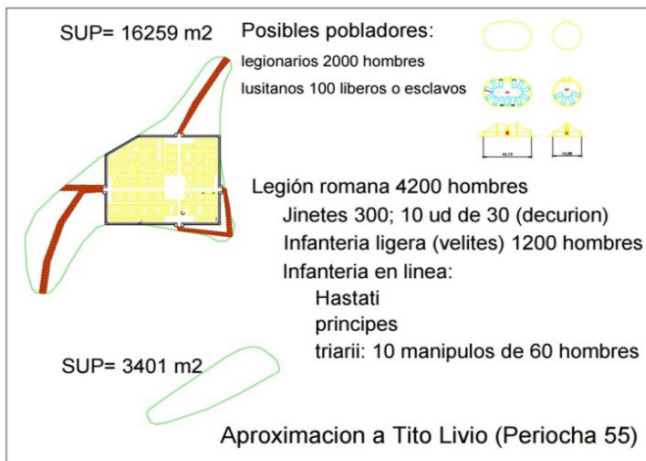
El segundo cónsul, (nieta de Escipión el Africano, 2ª guerra Púnica) viene de incendiar Cartago (año 146 a.C.), pone cerco a Numancia en el año 133 a. C., y tan solo sobreviven 30 personas, que serán llevadas a Roma como esclavos. Por ello hemos de comprender la necesidad de licenciar tropas de las legiones beligerantes; motivo de la fundación de Valencia Edetanorum. En las prospecciones arqueológicas aparece la ins-

cripción de **veterani et veteres**, referencia a la composición de los legionarios de la fundación y de la refundación. Recordemos que de las tres líneas que componen una legión de infantería, la tercera, los “*triarii*” corresponde a los más veteranos y de mayor edad, a punto de licenciarse. Son estos, a nuestro entender, los primeros valencianos de la fundación.

Obra marítima de Rufo Festo, siglo IV d.C., poeta latino. “*Y no lejos de la separación del río Tyrius, que rodea la ciudad de Tyris*”.

Una vez consolidada esta primera generación de legionarios (*triarii*) y de lusitanos vencidos y pacificados, entramos en la fase expansiva.

El servicio en la legión duraba 25 años. Como legionarios licenciados realizarían los primeros trabajos fundacionales o de consolidación: la creación de un oppidum o campamento amurallado, la unión o aterramiento entre las dos islas, las cloacas máximas de evacuación de fecales, el reparto de tierras o centuriación y la toma de propietarios en el catastro, etc.



REFERENCIAS POSIBLES:

TRIARIII DE LAS LEGIONES DE DECIMO JUNIO BRUTO EN EL AÑO 138 A.C. CONTRA VIRIATO.

MILITARES LUSITANOS Y SUS FAMILIAS SOMETIDOS EN CONDICION DE ESCLAVOS O LIBEROS EN TERRITORIO DE LA HISPANIA CITERIOR.

TRIARIII DE LAS LEGIONES DE PUBLIO CORNELIO ESCIPION EMILIANO NUMANTINO EN EL AÑO 133 A.C. DESTRUCTORES DE NUMANCIA.

FUERZAS PARTIDARIAS DE SERTORIO, VENCIDAS POR POMPEYO EN EL AÑO 75.

Lucius Domitius Aurelianus Deo. Emperador soldado (Ilirios) 275 d.C.



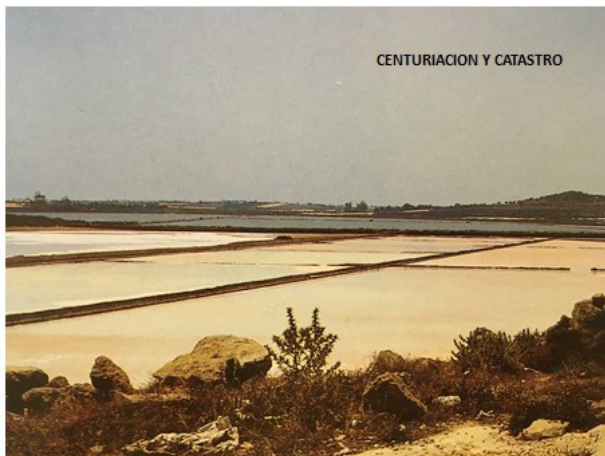
La Almoína. Vasos fundacionales con ofrendas a los dioses



Groma: Instrumento topográfico para situar el Cardus (N-S) y el Decamanus (E-O)



Vista de Pompeya con extraordinario parecido a la **Valentia Edetanorum**



Datos obtenidos de la Almoína

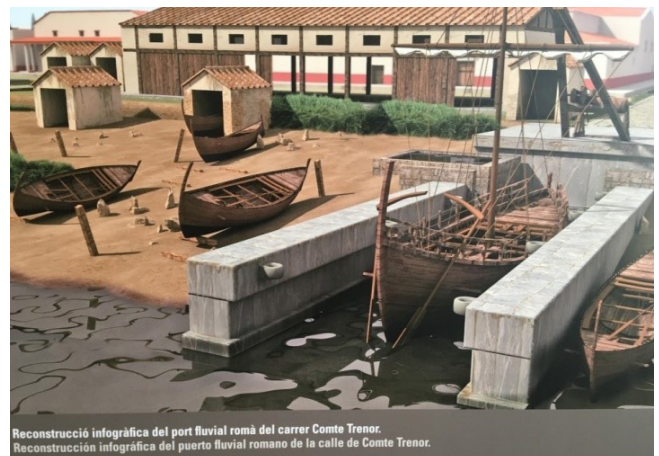
Año 138 a.C. El delta del río Turia posee dos islas y en la mayor se construyó un oppidum. Los primeros trabajos tras el reparto de tierras se producen por la necesidad de unir las islas para ganar espacio de asentamiento. Es posible que la vía Hercúlea ya desde el siglo VI a.C. cruzara el Tyrius por esta isla, motivo de la designación para la fundación de Tyris. El espacio disponible para la fundación fue suficiente para 2400 personas entre legionarios itálicos y lusitanos vencidos. Los posibles aterramientos en el delta serían: por una parte, el relleno de la depresión de la plaza del Negrito, con una profundidad de 1,5 m, con todo tipo de materiales, tal como demuestran las excavaciones realizadas en la zona; por otra parte,

1 pie son 29.7 cm; 24 pasos dobles son 35.49 m = 120 pies = 1 actus y 20 actus 710.4 m

Actus quadratus = 24x24 pasos dobles 20x20 actus = **1 centuria 504668 m²**.

2 actus quadratus = iugerum = 2523 m². Un iugerum es una medida fundamental para el mundo romano, por ser la superficie que un agricultor con un par de bueyes es capaz de labrar en un día. 2 iugerum = 5046 m² = 1 heredium

100 heredium = 710.4x710.4 m = 504668 m² = 1 centuria.



la unión de las islas con una profundidad de 1m y posiblemente la creación de dos cloacas máximas como desagüe y saneamiento, (esto último no está demostrado); además, la consolidación de la vía oeste hacia Edeta bordeando la depresión y posiblemente el acueducto de entrada de agua por la calle Caballeros. Se tienen referencias del puente en dirección a la puerta Sucronensis. Y debía existir el puente de Serranos en dirección a Saguntum, (posterior, en época musulmana, "bad al Cantara", puerta del puente).

El año 133, Escipión Numantino, cónsul y coetáneo del fundador, destruye Numancia y se ve obligado a la jubilación de tropas legionarias con la pacificación de Hispania, aunque no se

tiene constancia si repoblaron Valentia. Se supone, cuando dos generaciones posteriores ya existe una milicia capaz de enfrentarse en batalla, bajo las órdenes de Sertorio, a Pompeyo. La derrota de la colonia trae como consecuencia su incendio y destrucción; estrato de incendios y enterramientos por muertes violentas.

Pompeyo, junto a Julio César tras atravesar el Rubicón, ponen fin a la república declarándose este último “tirano”. Su sobrino, el general Octavio, en el año 24 a.C. como César Augusto, se declara emperador y funda el imperio romano y comienza el periodo conocido como “Pax Romana”.

César Augusto como prerrogativa personal ordena la refundación de Valentia como colonia romana. Su Foro se sitúa en el terraplenado entre las dos islas, enterrando las antiguas termas y construyendo el circo para carreras de cuadrigas y caballerías. A partir de este momento es **Valentia** y el escudo será el cuerno de la abundancia repleto de frutos de la tierra y las flechas de Poseidón, dios del mar, en alusión a la pesca, navegación, etc.

Según la publicación **Mètode** (Universidad de Valencia) de agosto de 2019.

Presenta un trabajo sobre la proporción de estroncio en los huesos de las tumbas excavadas en la necrópolis de la calle Cuarte de época republicana.

La conclusión es que los primeros restos óseos estudiados pertenecen a personas procedentes de Toscana y Carrara (Italia).

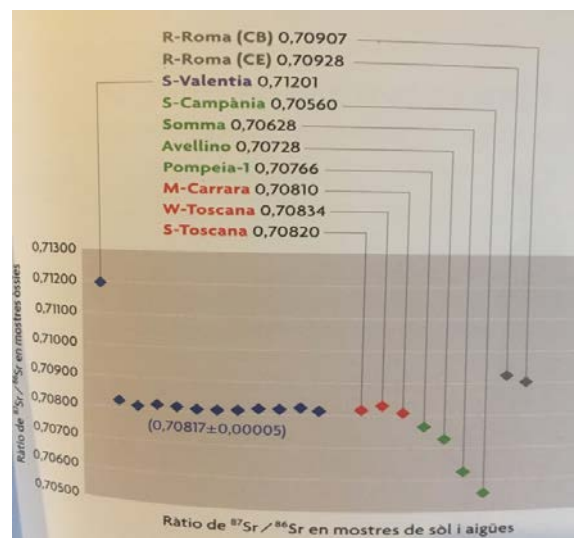
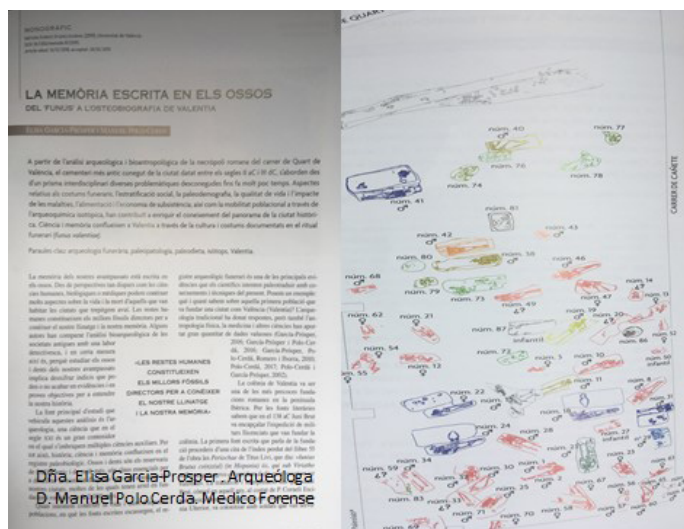


Este último estudio reafirma la creencia de que nuestros padres fundadores de la Valencia Edetanorum fueron soldados romanos procedentes de Italia.

Este texto recoge los últimos trabajos de investigación sobre la fundación de Valencia.

Palabras clave

Arqueología, geomorfología del territorio, historia, urbanismo, clima, población fundacional, textos históricos y lapidas, etc.



Aforismos

No son las mentiras, sino las observaciones muy sutiles y falaces las que interrumpen el proceso de depuración de la verdad.

*

Es muy bueno ir anotando en cuadernos especiales todo lo que uno piensa, calcula, etc. Observar los adelantos propios sustenta el esfuerzo y proporciona una razón suplementaria para estar alerta.

*

El ingenio se embota con los años, pero quedan otros conocimientos

*

Aquel libro produjo el efecto que habitualmente producen los buenos libros. Hizo más ingenuos a los ingenuos, más inteligentes a los inteligentes, y los otros, varios miles, permanecieron inmutables.

*

El género más triste de escritos es aquel que no contiene el razonamiento suficiente para vencer ni el ingenio suficiente para deleitar.

*

En el mundo se puede vivir muy bien diciendo profecías, mas no diciendo verdades.

Dios creó al hombre a su semejanza significa, probablemente, que el hombre creó a Dios a la suya.

*

El entendimiento comprende bien la teoría; el juicio decide sobre su aplicación. Es algo que falta a mucha gente, con frecuencia a los grandes eruditos y, sobre todo, a los teóricos.

*

Las falsedades más peligrosas son verdades medianamente tergiversadas.

*

La salud prefiere ver al cuerpo bailando que escribiendo.

Pensamientos y observaciones del filósofo Georg Ch. Lichtenberg (1742-1799)

Selección de Alfredo Domínguez
a partir del libro *Aforismos*, Edhasa 1990.



Amb el suport de:

UNIVERSITAT ID VALÈNCIA (11) Servei d'Extensió Universitària | Servei d'Informació i Dinamització - SeDI | Delegació per a Estudiants

EDITA

Associació Amics de la Nau Gran
de la Universitat de València.
Av. Tarongers, s/n, Campus Universitat
de València, aulario sur, pasillo central.
Telèfon: 963.828.680

E-mail

amigosnaugransuscripciones@gmail.com

Web

<http://www.amigosnaugran.org/>

Direcció

Alfons Garín

Equip de redacció

Josefa Gómez, Manuela Estellés,
Asun Martorell i Alfredo Domínguez

Col·laboradors/es

Manuela Estellés, Rafael Mora Galiana, Vicent
Cucarella Tormo, Vicente Roca Velasco, Magda
Tatay, Adolfo Bellido López, Francisca Mompó,
Carlos Ballester Bernial, Alfredo Domínguez i
Alfons Garín

Fotografia i il·lustracions

Alfredo Domínguez i Asun Martorell

Portada

M.^a Teresa Mas

Contraportada

"València, primavera 2020", fotografia de
Manolo Marzal

Maquetació i Disseny Gràfic

Equipo globalCOMUNICA

Aquesta revista se subministra amb caràcter gratuït a socis i simpatitzants. La direcció i l'equip de redacció, així com els col·laboradors, hi participen voluntàriament. Les opinions expressades en aquesta revista no són necessàriament les de l'Associació Amics de la Nau Gran. El material contingut en aquesta publicació sols pot ésser reproduït, en part o en la seva totalitat, citant la procedència.

Esta revista se suministra con carácter gratuito a socios y simpatizantes. El equipo de redacción, así como los colaboradores, participan voluntariamente en ella. Las opiniones expresadas en esta revista no son necesariamente las de la Asociación Amigos de la Nau Gran. El material contenido en esta publicación sólo puede ser reproducido, en parte o en su totalidad, citando la procedencia.

